

Fakultet for lærerutdanning og pedagogikk

Mats Fjeld Lillehaug

Masteroppgave

Endrende lyttevaner i den nye digitale mediehverdagen

Changing listening behaviors in the era of digital media

Master i kultur- og språkfagenes didaktikk

2021

Samtykker til tilgjengeliggjøring i digitalt arkiv Brage

JA ☒ NEI ☐

Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært en lang, innholdsrik og spennende reise. Fra den spede begynnelsen gjennom diskusjoner rundt strømmetjenester første året på masteren, sitter jeg nå og skriver dette forordet. Det føles ganske så utrolig at det nå er ferdig. Arbeidet med denne studien har virkelig vært en lærerik prosess som jeg kommer til å ta med meg videre i livet, både i arbeidssituasjoner og privat. Det har vært opp- og nedturer, men jeg kommer nok mest til å huske de positive opplevelsene rundt det å skrive en masteroppgave. Det har vært et privilegium å kunne sitte hjemme å jobbe hver dag med et tema jeg synes er utrolig spennende, og som jeg har interessert meg for lenge før jeg begynte på masteren. Samtalene med informantene, teorien jeg har lest, og studiene jeg har satt meg inn i, har gitt meg fordypet innsikt i strømmetjenestenes påvirkning på lyttemaner.

Jeg vil gjerne først få takke min eminente veileder Eirik Askerøi. Jeg er dypt takknemlig for dine konstruktive og grundige tilbakemeldinger, som har løftet denne studien flere hakk. I tillegg vil jeg takke for de gode innspillene på relevant teori, noe som har vært både til stor hjelp og inspirasjon.

Jeg vil også få takke mine informanter for at dere har vært så åpne og kommet med så mange interessante refleksjoner i intervjuene. Det er takket være dere at denne studien har blitt det den har blitt. Jeg er takknemlig for tiden dere satt av til meg, som ga meg så mye spennende og relevant data å jobbe med. Det har vært en glede.

Til slutt vil jeg også takke min kone, Thilde, for støtte gjennom hele prosessen. Takk for at du har holdt ut med meg også på dager hvor jeg har vært helt i mastertåka. Jeg vil også takke øvrige nærmeste familie, som har vært gode samtalepartnere og gitt relevante innspill til temaet for studien. I tillegg kommer venner og kolleger, her kunne jeg nevnt mange navn, men samtalene har blitt så mange at jeg får heller si «ingen nevnt, ingen glemt». Uten dere hadde jeg ikke begynt med dette prosjektet i første omgang, det er våre samtaler som har satt tankeprosessen i gang. Takk.

Mats Fjeld Lillehaug

Hamar, 13 mai, 2021

Innholdsfortegnelse

Forord.....	3
Norsk sammendrag	6
Engelsk sammendrag (abstract)	7
1. Innledning.....	8
1.1 Tema for oppgaven og problemstilling	11
1.1.1 Musicking I klasserommet	16
1.1.2 Musikalsk lytting, musikksmak og kollektiv identitet	18
2. Tidligere forskning og teorigrunnlag	21
2.1 Algoritmenes rolle	22
2.2 Skylagring	25
2.3 CD, vinyl og kassett – vesentlige forskjeller	26
2.4 Sosiale nettverk	27
2.4.1 Identitetsteori	30
2.4.2 Kulturell logikk	31
2.5 Ulike lyttemåter.....	33
2.5.1 Fokuset lytting og musikalske markører	35
2.5.2 Streaming som “musicking”	39
2.6 Et pedagogisk perspektiv på lytting	41
2.6.1 Lyttingens plass i læreplanverket	44
3. Metodologiske overveielser	47
3.1 Intervju	48
3.1.1 Fenomenologi og livsverdensbegrepet	50
3.1.2 Kvalitative versus kvantitative analyser	51
3.1.3 Overførbarhet.....	53
3.1.4 Alder i lys av kultur, sosialisering og samfunn.....	54
3.2 Rekruttering og utvalg.....	56
3.2.1 Musikerne	56
3.2.2 De musikkinteresserte	58
3.2.3 Introduksjon til analyse og diskusjon	59
4. Analyse og diskusjon.....	60

4.1	<i>Aktiv/passiv oppsøking og forholdet til algoritmer</i>	60
4.2	<i>Deling av musikk og fellesskap.....</i>	66
4.3	<i>Musikk som identitetsmarkør</i>	69
4.4	<i>Musikere og mengde.....</i>	71
4.5	<i>Fysiske produkter hos begge kategorier</i>	73
4.6	<i>Mystikk og fysiske artefakter.....</i>	75
4.7	<i>Autentisitet: fysiske produkter og live- opplevelsen</i>	79
4.8	<i>Lyttemønstre</i>	82
4.9	<i>Pedagogiske implikasjoner.....</i>	86
4.9.1	<i>Didaktiske implikasjoner basert på musikernes erfaringer.....</i>	87
4.9.2	<i>Didaktiske implikasjoner basert på de musikk- interessertes erfaringer.....</i>	91
4.9.3	<i>Implikasjoner for musikk- interessert barn og ungdom.....</i>	92
5.	Avslutning.....	97
	LITTERATURLISTE.....	101
	VEDLEGG 1.....	106
	VEDLEGG 2.....	109
	VEDLEGG 3.....	113
	VEDLEGG 4.....	118

Norsk sammendrag

I denne studien har jeg undersøkt hvordan musikere- og musikkinteressertes lyttevaner har blitt endret i overgangen fra CD, vinyl og kassett, til strømmetjenester. De fire informantene jeg har intervjuet, har alle opplevd å vokse opp med enten vinyl, CD, eller kassett, og de var også enten ungdommer eller unge voksne da strømmetjenestene ble fremtredende.

Gjennom semi-strukturerte intervjuer med fire informanter har målet vært å gi et innblikk i hvordan den nye digitale mediehverdagen har bidratt til å forme informantenes lyttemønstre. Endringene ligger i hvor, hvordan og hvor ofte man lytter til musikk. Studien har blant annet funnet at musikerne ikke har endret selve lyttingen, det vil si at når de først hører på musikk på strømmetjenester, lytter de på samme måte som på CD, vinyl eller kassett, ved at de fjerner alle andre distraksjoner, og ofte lytter gjennom hele albumet. På den andre siden er det mer betydelige endringer knyttet til lyttemønstre. Dette innebærer at flere av informantene har en oppfatning av at de lytter mindre til musikk i møte med den endeløse tilgangen til band og artister på strømmetjenester. Den store mengden algoritmebaserte musikkanbefalinger kombinert med forslag og delinger fra venner og bekjente på sosiale medier, kan føre til at informantene oppfatter strømmetjenestene som mer passiviserende enn aktiviserende. Dette virker til å stå i et motsetningsforhold til det flere informanter forteller om at de selv lette etter ny musikk i platebutikker og i dialog med venner, som, ifølge dem selv, virket mer oppsøkende i sin tilnærming. På samme måte ytret flere av informantene at den aktive og oppsøkende letingen og lyttingen til ny musikk også kan være vesentlig også på strømmetjenestene. Tendenser hos informantene viser at det er både positive og negative aspekter knyttet til strømmetjenestene, og denne studien har i stor grad forsøkt å belyse de ulike aspektene på en nyansert måte. Studien er ikke et forsøk på å bekrefte eller avkrefte antakelser og oppfatninger, men formålet er heller å gi et innblikk i lyttevaner slik de har utviklet- og utvikler seg i dagens mediesituasjon, med utgangspunkt i et utvalg av informanter.

Engelsk sammendrag (abstract)

In this thesis, I have investigated the changing listening behaviors of musicians and music-interested, focusing on the transition from CD, vinyl, and the cassette, to streaming services. The four informants I have been interviewing, have all experienced to use CD, vinyl or cassette as a listening device in their childhood and youth, and they were either youths or young adults when the streaming services became the dominant listening source.

Conducting semi structured interviews with the informants, I have gained valuable insights into how digital media have contributed to shaping – and continue to shape our listening behaviors. The changes lie in where, how, and when we listen to music. For example, for the musicians, the listening mode is not changed, which means that when they listen to music on streaming services, they listen the same way as they do when they use CD, vinyl or streaming. This involves eliminating all distractions while listening, and oftentimes listen to a whole album, from start to top. On the other hand, there is more significant changes in the listening behaviors, as to when and where the informants listen to music. This means that several of the informants has the perception that they listen less to music, when faced with the seemingly endless access to bands and artists on streaming services. The large amount of algorithm- based recommendations combined with music- sharing from friends and peers on social media, can lead to the informants feeling as if the streaming services makes the listening experience more passive than active. This seems to stand in an oppositional relationship to the way several informants describe they used to search for new music in record stores and in dialog with friends and peers, which, according to themselves felt more outreach in its approach. At the same time, several informants argued that the active and outreach approach to searching for new music which again leads to a more active listening experience, also can be significantly present on the streaming services. This study is not an attempt to confirm or refute already existing assumptions or perceptions, but the aim is rather to give an insight in listening behavior as they have developed- and keep developing - in the era of digital media, based on the informants' statements, perceptions, and views.

1. Innledning

Jeg begynte å spille trommer da jeg var 13 år. Min far kjøpte et trommesett til meg da han merket at jeg stadig sang på rytmer og brukte diverse møbler som perkusjon. Da jeg skulle sette i gang med å lære hvordan man spiller trommer, så var det ingen noter, korps eller kulturskole inne i bildet. Jeg lærte å spille trommer ved å bruke bærbar eller stasjonær CD-spiller, og spolte frem og tilbake. Jeg lyttet intenst på hva som kunne være hvor på trommene. Hva var lyden av en ride- cymbal? Utover på ungdomsskolen skulle jeg lære meg å spille jazz selv, og da skulle jeg prøve å «plukke» alle cymbalslagene. Det var en umulig oppgave, og noe jeg i senere tid lærte at ikke nødvendigvis er en hensiktsmessig metode. Uansett så sier det noe om hvordan jeg ble tvunget til å lytte intenst. Jeg måtte lære meg alle detaljer uten forkunnskaper om noter. Dette kan også ha noe å gjøre med at faren min også lærte seg å spille slik, og deretter videreførte denne metodikken til oss.

Denne metoden er noe jeg prøver å videreføre til mine elever på kulturskolen. I flere tilfeller gir jeg lekser som kun består i å lytte så nøye til noe, at man kan vite akkurat hvilke slag og toner som kommer når og hvor. Denne typen lytting innebærer det å ha fullt fokus på kun musikken, og lytte til alle detaljer. Man hører den samme sangen eller snutten om og om igjen, spoler frem og tilbake, gjerne så mye at man får det på hjernen i mange uker. Noen av yndlingsplatene mine kan jeg så godt inn og ut at de på sett og vis har blitt lyden av min ungdom, eller til og med lyden av mitt liv. Dette sterke forholdet jeg har fått til CD-platene, kan ha kommet av at jeg har hørt dem såpass mange ganger, samtidig som jeg i mange tilfeller har lært hvordan den aktuelle CD-en sitt trommespor skal spilles. Jeg har altså både øvd og lyttet til musikken jeg likte. Jeg husker at jeg syntes det var gøy å først høre en sang, og deretter spille den etterpå, både sammen med CD-spilleren og deretter i band. Et viktig kjennetegn ved min type lytting var uansett å lytte intenst til trommesporet for å få med flest mulig detaljer. Likevel forteller jeg nå om denne type lytting i retrospekt, noe som er med på å forklare hvorfor jeg har ønsket å forske på dette temaet.

De opplevelsene jeg har hatt med CD-plater har vært, og er fremdeles en stor del av livet mitt. Derfor har jeg lurt på hvordan lyttere blir knyttet til musikken via strømming. Mye har

endret seg siden Spotify kom i 2008; kanskje til og med siden Napster¹ kom på banen i 1999. Jeg husker medieoppmerksomheten Metallica fikk da de saksøkte Napster for ulovlig piratkopiering i år 2000 (Munro, 2018). Selv hadde jeg glede av å finne gratis musikk på den tiden, men samtidig følte jeg at jeg gjorde noe som kanskje var ulovlig. I dag er ikke strømming av musikk lenger ulovlig, men 99 kroner i måneden for all musikk man ønsker seg er så billig at det nesten føles gratis. Det kan i denne sammenheng være relevant å se på noe av grunnen til strømmetjenestenes ankomst i musikkbransjen. I den forbindelsen kan det være verdt å vise til at Spotify startet i 2006 som en respons på det økende problemet med piratkopiering som musikkbransjen møtte. Daniel Ek sa til *The Telegraph* i 2010 at man ikke kunne komme unna med piratkopiering på en lovlig måte, så løsningen var å lage en plattform som var bedre enn piratkopiering og på samme måten kompenserte musikkbransjen (Neate, 2010). Man kan stille seg spørsmålet om denne kompensasjonen er bærekraftig for musikkbransjen, men det økonomiske aspektet er dog ikke et fokusområde i min studie. Jeg ønsker å finne ut av hvordan strømming påvirker lyttevanene våre. Det kan være derfor være interessant å finne ut av i hvilken grad den store tilgangen til musikk påvirker lytteren. Et eksempel på dette kan være å finne ut av om enkeltlåter har blitt mer fremtredende for lytteren på strømmetjenestene enn albumformatet har vært på CD og vinyl.

I min omgangskrets har det versert diskusjoner rundt hvorvidt albumformatet har blitt mindre viktig, med et større fokus på enkeltlåter og spillelister. Denne problematikken har også blitt belyst i en rekke artikler de siste årene, og disse har vært med på å sette i gang tankeprosessene som på mange måter ble grunnlaget for hvorfor jeg ønsket å gjøre denne studien. *The Guardian* skriver at Dominic Wallace, en musikkredaktør fra strømmetjenesten Deezer, tror at albumet er i ferd med å bli forbigått av spillelister, og at artister allerede har begynt å plukke fra hverandre albumformatet for å skape spillelister i deres sted (Forde, 2017). Et utsagn fra én enkelt person på dette området er ikke nødvendigvis tilstrekkelig for å for å konkludere noe sikkert, men jeg ønsker heller å vise til hva som setter i gang refleksjoner i mitt tilfelle. Når det blir stor nok mengde av slike artikler kan det kanskje si noe om tendenser i samfunnet. I tillegg til hvordan lyttevanene påvirkes, har også artikler om hvordan musikken endres og tilpasses strømmetjeneste begynt å interessere meg. Dette er

¹ «Napster er mest kjent som en internettjeneste for ulovlig fildeling av musikk som var operativ fra 1999 til 2001. Lanseringen av Napster i 1999 omtales ofte som begynnelsen av den digitale musikkrevolusjonen, og Napster hadde stor betydning for utviklingen fram mot dagens musikkindustri dominert av strømmetjenester» (Hagen A. N., Store norske leksikon, 2019).

relevant for min masteroppgave, fordi flere av mine informanter uttaler at de føler musikken på strømmetjenestene er blitt mer strømlinjeformet. I den forbindelse diskuteres det i en artikkel i *BBC* om hvorvidt strømmetjenestene gjør det lettere å hoppe mellom låter, hvilket kanskje kan ha en tendens til å forkorte konsentrasjonsspennet. Dette gjør at behovet for å fange lytteres oppmerksomhet blir viktig, og kan som en konsekvens av dette føre til kortere introer.

Det er også et økonomisk aspekt i dette, da sanger som spilles av i under 30 sekunder ikke teller som en avspilling (*BBC*, 2017). Dette er nyhetsartikler som ikke nødvendigvis fronter en fasit, men de setter i gang refleksjon, og er også en del av grunnlaget for hvorfor jeg valgte dette temaet til min masteroppgave. Slike artikler danner også grunnlag for diskusjoner med mine musikerkolleger, da dette er et tema som angår oss i høy grad. Vi kommer ofte inn på denne problematikken fordi vi bruker ofte lang tid på å lage et album; hele prosessen kan ta årevis, med komponering, øving, tekniske og organisatoriske forberedelser, innspilling, miksing og mastring. I tillegg kommer økonomiske kostnader. Disse samtalerne og diskusjonene om lytting har derfor versert lenge i mine kretser, og vekket min interesse til å forske på denne problemstillingen. I flere tilfeller har jeg selv, inklusive musikere jeg kjenner, vurdert å droppe å lage album når vi kjenner til kostnaden, og samtidig vurderer om albumet kommer til sin rett på strømmetjenestene. Slike tankeprosesser i lys av at jeg er musiker og musikkpedagog, samtidig som jeg kjenner mange musikkinteresserte, har ført meg inn på en problemstilling som dreier seg om nettopp musikere- og musikkinteresserte. Samtidig vil jeg ha med et didaktisk og pedagogisk perspektiv som kan rettes inn mot opplæring og skolevesen, i form av å se på hvordan tendenser blant musikere og musikkinteresserte kan si noe om våre lyttevaner. Dermed kan det være aktuelt å se på hva slags relevans endrede lyttevaner har å si for musikkpedagoger. Selv om jeg ikke intervjuer barn i denne studien, så kan innsikten i hva som har endret seg i lyttevanene fra CD til vinyl kanskje si noe om tendenser i den nye digitale hverdagen. En stor del av lærere i dag, inklusiv meg selv, har opplevd overgangen fra CD/vinyl/kassett til strømming, og vil i så måte ha med denne erfaringen som et bakteppe i undervisningen. Jeg har selv en oppfatning av at mine egne elever har et svakere forhold til albumformatet enn jeg hadde, selv om albumene også ligger ute i sin helhet på strømmetjenestene. Noe jeg vil komme tilbake til senere i denne studien, er lyttingens plass i musikkundervisningen, hvilket danner utgangspunktet for aktualiteten som lyttevaner har i et didaktisk perspektiv. Min

bakgrunn og problemstillingene som er diskutert i dette avsnittet, danner på denne måten et utgangspunkt for å gå videre inn på tema og problemstilling.

1.1 Tema for oppgaven og problemstilling

I det foregående avsnittet har jeg belyst hvordan problematikken rundt eventuelle endringer i lyttevaner har vekket min interesse. Samtaler og diskusjoner med venner og kolleger, samt flere artikler jeg har lest i de siste årene, har gjort at jeg har skapt meg en hypotese om at lyttingen er blitt endret på digitale plattformer. Derfor vil det være interessant å nå skape forskningsspørsmål utfra disse tankene, og systematisere hva som er målet med denne studien. Det jeg i bunn og grunn ønsker å finne ut av hvordan digitale medier påvirker lyttevanene til musikere- og musikkinteresserte. Det er verdt å presisere at jeg vil belyse hvordan vanene eventuelt er blitt påvirket, det vil si at det kan være både negative og positive aspekter knyttet til dette. Min oppgave som forsker, er å belyse tematikken fra flere synsvinkler, og være åpen for flere oppfatninger på samme tid. Dette innebærer at jeg selv om jeg har en hypotese om at lyttingen er endret, så vil det til syvende og sist være mine informanternes syn som skal tolkes, og jeg skal forsøke å holde meg objektiv, nyansert og åpen. Med mine funn vil jeg ønske å belyse de eventuelle endringene med en teoretisk forankring. Formålet er altså ikke å finne ut om resultatene har negative eller positive implikasjoner, men skal heller forsøke å tolke tendenser blant musikere- og musikkinteresserte. På bakgrunn av dette vil mitt hovedmål for studien være:

- Hvordan påvirker digitale medier lyttevanene til musikere- og musikkinteresserte?

Det kan også være relevant å ha noen delspørsmål for studien, som underbygger hovedspørsmålet i studien. Det er mange ulike faktorer og årsaker til at lyttevanene endres, og for å systematisere funnene er det nødvendig å konkretisere med delspørsmål. Dette gjør det lettere å kategorisere temaene etter hva som har blitt diskutert med informantene i studien. Blant annet har det kommet opp ulike syn på teknologiens rolle, hvordan sosiokulturelle faktorer spiller inn på lytting, og generelle endringer i lyttemønstre. Med funnene fra denne studien søker jeg også å finne noen didaktiske implikasjoner som kan brukes som inspirasjon eller innspill i musikkundervisningen. Dette krever også at jeg fører inn det didaktiske aspektet som et delmål, slik at lesbarheten blir styrket, og de forskjellige delene av studien blir lettere å skille. Likevel vil det være en rød tråd, som i bunn og grunn dreier seg om hva som har

endret seg i lyttevanene fra medier som CD/vinyl/kassett til strømmetjenestene. På bakgrunn av disse problemstillingene, og for å underbygge hovedmålet i denne studien har jeg endt opp med følgende delspørsmål:

- Hvilke tendenser og eventuelle forandringer kan finnes i lyttevanene i overgangen mellom CD/vinyl/kassett og digitale strømmeplassformer? Hvor, når og hvordan ble det lyttet før, kontra i dag?
- I hvilken grad bidrar strømmetjenestene til å skape eller videreutvikle sosiale relasjoner eller samhandlinger?
- Hvordan oppfattes algoritmebaserte anbefalinger på strømmetjenestene?
- Hvilke pedagogiske implikasjoner kan kunnskapen om endrede lyttevaner ha i et undervisningsperspektiv?

Grunnen til at jeg ønsker å finne ut av hvordan lyttevanene har blitt endret, er blant annet at jeg selv har kjent meg overveldet av den enorme tilgangen til musikk som strømming gir. Det har ført til at jeg i stedet for å lytte til ny musikk fortsatt lytter til mye av det jeg liker fra før, til tross for alle mulighetene for oppdagelse som for eksempel Spotify gir. Dette er en av flere problemstillinger som har vært med på å vekke min interesse for strømmetjenestene sin rolle i lyttingen. Videre er det verdt å understreke at det i problemstillingen er differensiert mellom musikere og musikkinteresserte. En årsak til dette er at når det kommer til lytting, vet jeg om mange ikke- musikere som er lidenskapelig opptatt av musikk, og blant annet er med i Facebook-grupper hvor de deler musikk med hverandre, både ny og gammel. Det kan i flere tilfeller virke som om verdien og gleden av dybdelytting til musikk er større blant mange ikke- musikere jeg kjenner. I musikernes tilfelle er det flere medmusikanter jeg har snakket med som har karakterisert det som en *miljøskade*. Med dette menes at lytting i flere tilfeller kommer på toppen av daglig øving og spilling, og at lytting av denne grunn påvirkes negativt. Slik sett vil muligens svarene arte seg ulikt for musikere og musikkinteresserte. En sentral del av oppgaven blir da å sammenligne hvordan lyttevanene kan ha blitt påvirket hos musikere versus musikk- interesserte. Musikere jeg har intervjuet er i stor grad yrkesmusikere med god oversikt over teori og begreper. De musikkinteresserte som er med i denne studien, er personer som bruker mye av tiden sin på å lytte til musikk. I tillegg til lyttingen er de også aktive i å oppsøke nye artister, samle på vinyl, og å tilegne seg generell kunnskap om et bredt spekter av artister og musikkhistoriske begivenheter, hvilket er noen av karakteristikkene som kjennetegner de musikkinteresserte informantene i denne studien. En annen grunn til at det kan være relevant å ha med disse informantene er at de

uttrykker at lyttingen har endret seg. Det som kan være vesentlig å finne ut av, er om det er strømmetjenestene som påvirker lyttingen, eller om det er andre faktorer som for eksempel alder eller livssituasjon som spiller inn.

Det har vært en del diskusjon etter Spotify sin ankomst i 2008 om hvorvidt den konsentrerte lyttingen blir forbigått til fordel for nye låter og artister som kommer på løpende bånd. En av flere momenter som har som fanget min oppmerksomhet rundt dette temaet, var en podcast på *fivethirtyeight.com*. med Ben Ratliff som jobber som musikkritiker i *New York Times*. Grunnlaget for intervjuet var å snakke om sin bok *Every Song Ever: Twenty Ways to Listen Now* (2016), hvor Ratliff problematiserer hvordan vi oppdager ny musikk i dag. Særlig dreier dette seg om skreddersydde spillelister på Spotify, som for eksempel «Discover weekly» (Ratliff, 2016).² Av de helt nyeste diskusjonene kan det nevnes en artikkel i *Los Angeles Times* som ble spredd på sosiale medier blant venner og kollegaer rundt julen 2020: «The lost art of deep listening. Choose an album. Lose the phone. Close your eyes» (Roberts, 2020). Med bakgrunn i corona- situasjonen og mye hjemmesitting, hevdes det i denne artikkelen at det nå er tid til å lytte på et album fra start til slutt (Roberts, 2020). Det snakkes også om *dyp* lytting i denne artikkelen, og jeg skal i denne studien prøve å finne ut hvordan, - eller om - informantene eventuelt lytter *dypt* også på strømmetjenestene. Diskusjoner som dette har fått meg interessert i å finne ut hvordan spillelister på flere områder kan ha tatt over for det klassiske albumet, og hvordan fokuset på enkeltlåter kan ha blitt viktigere enn tanken om å lage et album.

I denne studien er det også ønskelig å finne ut hvordan blant annet forholdet til nye artister utvikles når man strømmer musikk. Det kan dreie seg om hvorvidt informantene hører ferdig et album fra start til slutt, eller om det i større grad er enkeltlåter eller spillelister som står i fokus. Det kan være relevant å finne ut i hvilken grad nyoppdagede artister blir en del av det musikalske repertoaret til lytteren når de oppdages på spillelistene, hvilket innebærer å finne ut om lytteren hører på den nyoppdagede musikken en lengre periode, eller om forholdet til artistene er mer forbigående. Oppgaven skal på bakgrunn av dette også forsøke å finne ut om lytterne utfordres tilstrekkelig musikalsk eller om strømmemodellen gjør det

² Dette intervjuet dannet grunnlaget for en prosjektoppgave som jeg skrev første året på masteren, og som også kan sees på som forløperen til denne oppgaven. Kilde: (Ratliff, Are Algorithms Ruining How We Discover Music , 2016).

lettere å falle tilbake på mer av det samme. Et av formålene med denne studien blir da å se hvordan den konsentrerte detaljlyttingen i noen grad kan ha blitt påvirket av strømming.

På den ene siden vil jeg forsøke å finne ut hvordan dybdelyttingen blir påvirket av en enorm tilgang til musikk. Dette gjelder også i hva slags situasjoner man lytter. I disse dager kan man ha med seg musikk stort sett over alt. Dette gjør at lytting til musikk ofte skjer i kombinasjon med noe annet, for eksempel i forbindelse med for eksempel reise eller jobb. Jeg ønsker å finne ut hvor mye- eller om - informantene lytter kun til musikk uten andre distraksjoner. Dette vil være relevant i spørsmålet om dybdelytting. For de informantene som har vokst opp før bærbar kassett og CD- spiller kom på banen, så har mye lytting skjedd stasjonært, for eksempel på gutterommet. Kim Rasmussen (2001) skriver i den forbindelse om den teknologiske transformasjonen som har skjedd i det 21. århundret:

Barndommens teknologisering ses også, når man kaster et blikk ind i børns værelser. I det 21. århundre er børns værelser udstyret med en ganske pæn mediepark. Det allerede lenge været sådan, at børn har haft radio og båndopptager på værelset. I dag er det ved at blive en selvfølge, at man også har cd- afspillere, tv og playstations, ligesom det ikke er undtagelsen, at børn har video og computer på værelset (Rasmussen, 2001, s. 33).

Det skrives at det er blitt en selvfølge med både CD-spillere, Playstations, men også video og PC på «værelset». Rasmussen argumenter for at mediene på barnerommene har blitt utvidet i løpet av det 21. århundre. I denne sammenhengen kan det være av relevans å se på hva Tyler Bickford (2012) skriver om at mediene – som en utvidelse i forhold til hva Rasmussen skriver om barnerommet - har tilsynelatende beveget seg ut i offentligheten. MP3- spillere blir blant annet beskrevet på følgende måte: «MP3 players are iconic devices of “new” media, which privileges increasingly mobile and unrestricted communication and circulation, and children are iconic users of such technologies, commonly seen as “digital natives” socialized from birth into a digital world» (Bickford, 2012, s. 2). Som man kan se har altså utviklingen gått i retning av en teknologisering av barndommen, og den virker til å fortsette i full fart. Bickford skriver at MP3- spillerne gir mobil og ubegrenset kommunikasjon og sirkulasjon. I mitt tilfelle vil det være vesentlig å se på hva slags opplevelser og erfaringer denne transformasjonen til en mobil og ubegrenset tilgang til musikk på Spotify har gitt til informantene i denne studien. Personene jeg intervjuer har alle et forhold til å lytte til CD, vinyl eller kassett, enten på barnerommet eller andre stasjonære steder. Nå er imidlertid situasjonen en annen, i form av at lytting kan skje hvor- og når som

helst. I denne sammenhengen kan det være aktuelt å finne ut i hvilken grad denne type mobil og ubegrenset tilgang påvirker lyttemønsteret til informantene.

Studien vil også belyse grunnlaget for eventuelle utvidelser i den musikalske horisonten som strømming kan gi muligheter til. Spotify har mange forslag til nye artister; ofte basert på eksisterende musikksmak. Dette skjer ved hjelp av algoritmer, og et sentralt spørsmål vil da være om informantene opplever at disse utfordrer og inspirerer til å oppdage ny musikk, eller om de opplever at de får servert mye av den samme musikken de liker fra før. Et delmål i denne studien blir å studere sammenhenger i dybdelyttingen på den ene siden, og den mer fragmenterte overflatiske lyttingen på den andre siden. Med dybde menes lytting til selve musikken og dens eventuelle mening spesifikt, mens overflatisk lytting kan innebære kortere lyttesesjoner, hyppigere skifte mellom låter og artister, og musikk i bakgrunnen mens man gjør andre ting. Disse aspektene skal sammenliknes mellom vinyl/CD/kassett og digitale plattformer, samt skal jeg i studien undersøke forskjellen mellom musikere- og musikkinteresserte. Grunnen til at jeg ønsker «musiker- ikke- musiker»- dimensjonen er at som musiker selv - og i samtale med mine musikerkollegaer - har snakket om at vi ofte opplever å lytte «profesjonelt» til musikk. Dette innebærer detaljlytting til akkorder, fraseringer, form og rytmikk; altså en teoretisk tilnærming. Et spørsmål som melder seg, er om denne fokuserte lyttingen kun gjelder musikere. Det kan være vesentlig å finne ut av hva slags begreper musikkinteresserte bruker i lyttingen. Dette kan være en vel så fokusert lytting, bare uten de teoretiske begrepene mange musikere innehar. Jeg ser det som relevant å ha med lytter/utøver- problematikken fordi lytting også kan sees på som en aktiv del av å «gjøre» musikk. Christopher Small (1998) bruker begrepet «musicking», som innebærer at musikk er en aktivitet, og at det er noe man *gjør*. I dette begrepet kan også lytting sies å inngå: «To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing) or dancing» (Small, 1998, s. 9). Det er ikke bare utøveren på konserter som gjør musikk, men også publikum. Aktiv lytting og oppsøkende leting etter ny musikk kan derfor sies å falle innenfor begrepet *musicking*. Den *lyttende* kan altså *gjøre musikk* i begrepets forstand. De musikk- interesserte blir delaktige i det musikalske verket ved å lytte og tolke musikk. Small (1998) kommer også med et konkret eksempel på hvordan den lyttende kan gjøre musikk, som også kan være relevant i forhold til dagens strømmetjenester, som gjør det lett å lytte til musikk i de fleste situasjoner: «a young man

walks down a city street, his Walkman ³ clamped across his ears, isolating him from his surroundings. Inside his head is an infinite space charged with music that only he can hear» (s. 1). Dette eksempelet på at man skaper et uendelig rom fylt med musikk kun lytteren hører, kan være beskrivende også i dag. Det å gå ute i det offentlige rom med musikk på øret kan sies å være en ganske vanlig måte å høre på musikk på. Dette «rommet» man skaper er noe man gjør. Det å gjøre musikk ved å lytte kan også være relevant i en didaktisk sammenheng, noe som blir nærmere beskrevet i neste avsnitt.

1.1.1 Musicking I klasserommet

Det å *gjøre* musikk kan sies å være en aktiv handling. I tillegg er denne handlingen ifølge Small sosial: «If we widen the circle of our attention to take in the entire set of relationships that constitute a performance, we shall see that music's primary meanings are not individual at all but social» (Small, 1998, s. 8). Hvis man utvider oppmerksomheten til å se på alle relasjonene rundt en opptreden kan man dermed se at musikkens mening er sosial. Small (1998) hevder videre at: «The fundamental meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do» (s. 8). Det er ikke det musikalske verket i seg selv, men handlingene musikken skaper, som er den fundamentale meningen med musikk, ifølge Small. I lys av dette kan man si at det å lytte til et stykke musikk i klasserommet kan være en sosial handling. Elevene i et klasserom sitter sammen og lytter, og dette i seg selv kan sies å være relevant i lys av følgende sitat:

We begin to see musical performance as an encounter between human beings that takes place through the medium of sounds organized in specific ways. Like all human encounters, it takes place in a physical and social setting, and those, too, have to be taken into account, when we ask what meaning are being generated by a performance (Small, 1998, s. 9).

Den fysiske settingen i klasserommet er helt klart sosial, da flere elever er samlet fysisk. Også i en- til- en- undervisning på kulturskolen er det lagt opp til sosial samhandling mellom lærer og elev. Når man da setter på et stykke musikk som elever skal lytte til, så skaper den fysiske innredningen som et klasserom er, muligheten for å oppleve musikk sammen med

³ Blant kjente Sonys mest kjente produkter finner vi blant annet lommeradio/musikkspilleren Walkman (fra 1979) (..) (Store norske leksikon, 2021). Grunnen til at jeg sammenligner Walkman med dagens situasjon, er at bærbar musikkspiller, på lik linje med dagens mobile lytting, ofte gjøres ute i offentligheten, med høretelefoner som omringer ørene, som i Small's tilfelle.

andre i en sosial kontekst. Et slikt syn på musikk som en sosial handling, kan sies å stemme overens med et sosiokulturelt perspektiv på læring:

... At læring er en praksis vi deltar i, eller er knyttet til ulike *handlinger* vi utfører, skiller sosiokulturelle oppfatninger om læring fra atferdsteoretiske perspektiver, som er mer opptatt av å studere og forstå læring som atferdsendring og som resultat av ytre stimuli (Manger, Lillejord, Nordahl, & Helland, 2013, s. 181).

Hvis man videre tar Small sin teori om musikk som en aktiv handling til følge, så passer det sammen med en sosiokulturell oppfatning om læring. Manger et al., (2013) skriver at i motsetning til en sosiokulturelt inspirert pedagog, vil en atferdsteoretisk inspirert pedagog «anta at eleven er grunnleggende passiv og dermed avhengig av ytre stimuli for å lære» (s. 181). Hvis man i lys av dette ser på musikkundervisning og lytting som en sosial og aktiv handling, så vil man i et atferdsteoretisk perspektiv anta at elevene trenger veldig mange føringer og stramt opplegg for å få utbytte av undervisningen. Et sosiokulturelt perspektiv spiller heller på en kontekstuell oppfatning av læring: «Ettersom mennesket oppfattes som et sosialt vesen, et språkbrukende og «selvfortolkende dyr» (Taylor, 1985), vil sosiokulturelle teoretikere insistere på at læring og utvikling må studeres som et sosialt samspill» (Manger et al., 2013). Dette sosiale samspillet kan være relevant å bruke i musikkundervisningen også i forholdet til lytting. Det å spille i band eller et ensemble er samspill. Kan man tenke på lytting på samme måte? Hvis man tar utgangspunkt i Small sine teorier om de sosiale aspektene ved «musicking» sammen med et sosiokulturelt utgangspunkt, så kan man se på lytting også som et sosialt samspill. Det å sette på musikk på en fest eller dra på konsert sammen, eller å lytte til musikk i et klasserom innebærer ulike preferanser, assosiasjoner, følelser og opplevelser:

Som menneske er vi altså innvevd i relasjoner med andre mennesker, og vi forholder oss hele tiden til ulike informasjonskilder og redskaper når vi utfører oppgaver. Når vi snakker om at individet befinner seg i ulike sosiale sammenhenger eller kontekster, sier vi gjerne at mennesket er *situert*. Det vil si at mennesket inngår i nettverk av sosiale relasjoner (Manger et al., 2013, s. 184).

Som lærer er det med dette utgangspunktet hensiktsmessig å se på hvilken sosial og kulturell kontekst elevene lytter til musikk i. Hører de mest på musikk sammen eller alene? Drar de på konserter? Barna som jeg er lærer for, er i alderen 8-18 år. Flesteparten lytter til Spotify og lignende tjenester. De har, i motsetning til mine informanter, ikke opplevd hvordan det er å lytte til CD eller vinyl. Mange lærere har likevel opplevd overgangen, og det kan være relevant for disse å forstå noen utviklinger i lyttemønstrene. Selv om barna i skolen ikke

intervjues, kan det være relevant å se på noen tendenser hos de som har opplevd lytting på begge plattformer. Dernest kan dette brukes til å øke bevisstheten til å fokusere på lytting som en øvelse i klasserommet. Kanskje kan dette være relevant innsikt for å utvide den musikalske horisonten til elevene- og kanskje også forsterke gleden over å høre musikk man ikke har hørt fra før. Innsikt i endrede- og stadig endring i lyttevaneer kan også ses på som relevant innsikt for musikkpedagoger, for å tilrettelegge for både å lytte til musikk som utfordrer tilstrekkelig, samtidig som man treffer på tendensen i samtiden. Barna er situert i sin historiske kontekst, mens mange voksne pedagoger kommer fra en historisk kontekst hvor man lyttet på andre plattformer i dag. Kjennskap til disse forskjellene, både sosiale og kulturelle kontekster i forhold til lytting, kan ses på som relevante for mange av dagens musikk lærere.

1.1.2 Musikalsk lytting, musikksmak og kollektiv identitet

Med utgangspunkt i å få økt innsikt i lyttemønstre, kan det være aktuelt å belyse at det er mulig å lære seg å lytte *musikalsk*. Eirik Askerøi og André Viervoll (2017) tar opp denne tematikken i artikkelen *Musical Listening: Teaching Studio Production in an Academic Institution*. Formålet med artikkelen beskrives slik:

The aim of this chapter is to establish a case for teaching and learning what we refer to as *musical listening*, as a potential inroad to bridge the gap between practical and analytical studies of popular music, and therefore to teaching music production (Askerøi & Viervoll, 2017, s. 232).

Askerøi og Viervoll presenterer altså eksempler for å undervise- og lære bort musikalsk lytting, i et forsøk på å dekke gapet mellom praktiske og analytiske studier av populærmusikken. Dette viser at lytting er noe som kan læres- og undervises i. Artikkelen til Askerøi og Viervoll er fokusert rundt musikkproduksjon, og de ferdigheter innen lytting en produsent/tekniker vil kunne trenge å inneha for å begå raske og kvalifiserte og estetiske valg, i tillegg til å konstant være i stand til å evaluere musikken som blir spilt (Askerøi & Viervoll, 2017). Dette kan sies å også kunne være relevant for musikere i sin yrkesutøvelse, i tillegg til at den pedagogiske relevansen er innlysende, siden artikkelen dreier seg om å lære bort musikalsk lytting. Askerøi og Viervoll (2017) beskriver en prosess hvor re- produksjon, re- fleksjon og re- kontekstualisering av musikken man lytter til, danner et grunnlag for å utvikle evnen til å lytte musikalsk. Disse lytte- prosessene kan virke til å være aktiviserende, og bidra til å sette musikken man hører i en større sammenheng, for eksempel via refleksjon.

Det å lytte blir en læringsprosess, og dette viser at lytting kan være en ferdighet. Med premisset om at lytting kan læres, er det vesentlig å få frem en teori som er forklart av Simon Frith (1996) i boken *Music and Identity*, hvilket dreier seg om musikalske konvensjoner: selv om man kan lære seg til å lytte, vil konvensjoner være avgjørende i forhold til musikksmak. Det dreier seg om elementer også utenom det rent musikalske, som det ifølge Frith ikke alltid er like lett å forklare. I så måte argumenterer Frith (1996) for at når det kommer til lytting, så har «noen andre» har skapt konvensjonene som gjør at man liker den musikken man liker: «There is a mystery to our own musical tastes. Some records and performers work for us, others do not - we know this without being able to explain it. Somebody else has set up the conventions; they are clearly social and clearly apart from us» (s. 121). Dette er helt klart et vesentlig moment å ta med når man skal se på det å lære å lytte. Hva dreier konvensjonene seg om? Frith skriver altså at noen andre har fastsatt disse konvensjonene, som er tydelige sosiale og tydelig atskilt fra oss. Dette virker til å være de kulturelle kodene: «Music, whether teenybop ⁴ for young female fans or jazz or rap for African- Americans or nineteenth century chamber music for German Jews in Israel, stands for, symbolizes and offers the immediate experience of collective identity» (Frith, 1996, s. 121). Musikksmak er altså kontekstavhengig. Dette er kanskje grunnen til at mange – som i utgangspunktet ytrer at de for eksempel ikke hører på klassisk eller jazz - kan like klassisk via filmer som *Harry Potter*, eller jazz via gamle disneyklassikere. Det er konteksten som i mange tilfeller avgjør smaken. Referansepunktene som symboliserer denne kollektive identiteten, virker ofte å være avgjørende for utviklingen av musikksmak. Det er verdt å presisere at man kan se på *Harry Potter* uten å tenke at man liker klassisk, men samtidig finne musikken treffende for stemningen og tematikken. Poenget er at musikken treffer *Harry Potter* kontekstuell. Etter at *Askeladden* kom på kino, husker jeg mange av mine elever ønsket å lære seg «*I Dovregubbens Hall*». Plutselig var dette stykket blitt «kult» å like. Dette sier noe om hvor sterkt *kontekst* står i utvikling av musikksmak. Kontekst er også et vesentlig moment i sosiokulturell læring: «At vi befinner oss i (eller er situert i) en gitt historisk, kulturell og sosial sammenheng, gir oss muligheter samtidig som det skaper begrensninger for hvordan vi kan forstå og oppfatte verden» (Manger et al., 2013, s. 184). Dette kan det også være relevant å reflektere over som lærer, med tanke på dagens

⁴ «Relating to or denoting a young teenager, typically a girl, who keenly follows the latest fashions in clothes and pop music» (Dictionary.com; Oxford University press, i.d.).

lyttesituasjon. Mine funn blir gjort blant voksne som har opplevd overgangen mellom CD og digitale strømmetjenester. Dagens unge befinner seg i en annen historisk kontekst, ved at de alltid har kjent til digitale strømmetjenester. Innsikten denne oppgaven gir, kan muligens gi et perspektiv til lærere som ønsker å forstå lyttevaner slik de utvikler seg på strømmetjenestene.

Med utgangspunkt i å finne ut hvordan digitale medier har påvirket lyttevanene, er det på sin plass å bevege seg videre til teorigrunnlaget for studien. Det er i den forbindelse vesentlig å finne nok relevant nyere forskning, i tillegg til at jeg bruker benytter meg av den del teori av eldre art. Jeg anser det som viktig å finne så mye som mulig oppdatert og nyere forskning, særlig innen et felt som digitale medier, som er i stadig forandring. Det er også fordi flere av de nyere studiene har mye av den samme tematikken som i denne oppgaven, særlig i henhold til digitale medier sin innvirkning på blant annet sosiale relasjoner, fellesskapsfølelse og identitetsdannelse. Algoritmenes rolle i forhold til lytting har jeg også måttet finne i relativt ny forskning. Flere av de nye studiene jeg setter i lys av egne funn, kan være med på å teoretisk forankre noen mulige svar på mine delmål i problemstillingen som dreier seg om hvordan sosiale relasjoner og algoritmebaserte anbefalinger er med på å påvirke lyttevanene på digitale musikkplattformer. Innenfor pedagogikken har jeg benyttet meg av en del eldre teori, som sammen med mine funn og ved å belyse forskning av nyere art innen strømmetjenester, kan gi noen pedagogiske implikasjoner på lyttevaner i endring.

2. Tidligere forskning og teorigrunnlag

I forbindelse med tidligere forskning har jeg funnet det relevant å bruke studier fra UIO-forskningsprosjektet Sky & Scene. Den delen av studiene som dreier seg om bruken av nye digitale musikktenester i perioden 2010-2016 er aktuell, jeg vil blant annet tar utgangspunkt i tekster fra Marika Lüders (2015) og Anja Nylund Hagen (2015), men også nyere tekster av blant andre Arnt Maasø og Anne Danielsen (2018). Min studie handler i stor grad om å finne ut hva som har endret seg i musikere- og musikkinteresserte sine lyttermønstre. Dette innebærer blant annet hvor det lyttes, når det lyttes, og hvordan det lyttes. Mine informanter har litt ulike svar på disse spørsmålene, men en fellesnevner er at liten tid i hverdagen gjør at lyttingen på dagtid oftest forekommer under transporter, reise, eller under arbeid. Maasø og Danielsen (2018) har undersøkt WiMPs (nå kalt Tidal) abonnenter sine lyttemønstre i måten musikk brukes på til ulike tider i døgnet, og fra dag til dag. Studien viser blant annet følgende:

Fredag og lørdag kveld er toppunktene for strømming. Hverdager 13-15 er dominert av spillelister, mens lytting til offline musikk på mobil er typisk for reise til og fra skole og jobb. På kveldstid er folk i en utforskende modus, med mer søk og opprettelse av spillelister (Maasø & Danielsen, 2018).

Dette funnet kan ses på som relevant for denne oppgaven. Som tidligere nevnt, så setter denne oppgaven spørsmålsteget ved om konsentrert lytting blir påvirket av både stor tilgang til musikk, i tillegg til de ulike situasjonene man lytter til musikk til i dag. I sitatet ovenfor blir det for eksempel trukket frem at offline-lytting er typisk for reise til og fra jobb og skole. I min studie skal jeg se nærmere på i hvilke situasjoner informantene lytter, og hvorvidt lytting i kombinasjon med andre aktiviteter påvirker lyttemønstre. Det jamfør sitatet ovenfor verdt å merke seg at det vises til at mange er i en utforskende modus på kveldstid, med søk og opprettelse av spillelister. Det kan være aktuelt for denne oppgaven å finne ut om det er på kveldstid at man også lytter mer fokusert til musikk. Dette kan ses på som et relevant spørsmål fordi, som Maasø & Danielsen (2018) understreker, finner lytting til mobil nå i større grad sted på farten:

I løpet av prosjektperioden er mobil blitt den viktigste plattformen. Mobillytting er annerledes enn andre plattformer: den brukes mer på farten, lyttingen er oftest til lokalt lagret musikk (offline), mer av lyttingen er til musikk som brukerne har strømmet før, det er flere søk, kortere lyttesesjoner, langt mer skipping og mindre redigering av spillelister (Maasø & Danielsen, 2018).

I følge Maasø og Danielsen er altså mobillyttingen annerledes enn på andre plattformer. Funnene samsvarer med noen av mine antakelser om at det er kortere lyttesesjoner og mer «skipping» i dagens musikklandskap; mye grunnet mobilbruk. Denne fragmenterte måten å lytte på er noe jeg i denne studien skal forsøke å finne mer ut om. Her kan det se ut som mobilen spiller en vesentlig rolle. Det kan også være relevant å finne ut om det er mobilen som er den viktigste årsaken til at lyttingen blir oppstykket, eller om det flere faktorer som spiller inn.

2.1 Algoritmenes rolle

Et aspekt jeg ønsker å belyse, er anbefalingene og lytteforslagene som dukker opp i Spotify. Gjør anbefalingene at man blir oppmuntret til å oppdage ny musikk? Algoritmer vil være et naturlig tema i dette spørsmålet. Ifølge Marcus O'Dair og Andrew Fry (2019) er det å kun sette søkelys på algoritmer å neglisjere andre vesentlige innflytelser på strømmetjenestene:

Yet to focus only on algorithms, or on data, is to neglect the fact that any streaming service will be subject to a number of influences: from employees, shareholders, advertisers, record labels, music publishers and so on; from rivalries with other streaming services; from public opinion, which may result in moral censure of particular artists. Any and all of these may have an impact on recommendation systems (O'Dair & Fry, 2019).

Sentralt for O'Dair og Fry er at én enkelt faktor som algoritmer ikke er nok til å beskrive de påvirkningene som skjer på strømmepattformene. Dette er relevant i min studie, fordi tematikken rundt algoritmer viser at det er mange ulike faktorer som påvirker strømmetjenestene, som igjen påvirker lytteren. Som det står i sitatet så har strømmetjenestene aktører som aksjeholdere og plateselskap, som igjen påvirker anbefalings- systemet. Siden det er så mange interesser i spill på Spotify, kan det være relevant å huske på dette når man intervjuer informantene. Spørsmålet blir da om det er visse interesser som tjenes, eller om det er musikken som er i fokus. Algoritmene kan altså ikke være eneste forklaring på hvorfor man blir anbefalt en viss type musikk. Dette er også vesentlig for å se på hvor mye som er helt egne oppsøkende valg, og hva som er påvirkning hvor valgene blir mer ubevisste. Uansett hvor mye påvirkning strømmetjenestene har på lytteren, har det kommet frem et funn som jeg skal sette opp mot egen forskning:

Strømmetjenester oppmunttrer lytterne til å finne ny musikk, og ingen strømmetjenester har hittil lagt vekt på å finne fram i ens personlige lyttehistorie eller arkiv. Brukerne etablerer individuelle navigerings- og orienteringspraksiser

for å lagre og finne tilbake til egen lyttehistorikk og musikk de liker, for eksempel med spillelister (Maasø & Danielsen, 2018).

Det poengteres altså at strømmetjenestene oppmuntrer lytterne til å finne ny musikk. Det kan være relevant å se hva de musikkinteresserte og musikerne svarer på disse funnene. Det er også aktuelt å se dette sitatet i forhold til O'Dair og Fry sitt argument om at det er flere faktorer enn kun algoritmer som har innvirkning på anbefalingssystemet: hvis det er så mye påvirkning og interesser inne i Spotify, blir vi da oppmuntret til å høre nisje- sjangere som det ikke er penger i? Dette er relevant fordi en av informantene forteller om at hans elever på musikklinjen ved siden av å høre på populærmusikk også finner mange nisjesjangere på strømmetjenestene. En annen informant bruker også Spotify til å oppdage musikk som han kanskje ikke ville oppdaget uten strømmetjenestene. I tillegg til dette forteller en tredje informant at han bruker YouTube til aktiv oppsøking og føler at det er han som styrer algoritmene, ikke omvendt.

Som man kan se er det delte oppfatninger på algoritmenes rolle. O'Dair og Fry argumenterer for at det er en hel del andre faktorer som spiller inn når man ser på hva som påvirker strømmetjenestene; ikke bare musikerne og alle i- og rundt bransjen, men også konkurranse med andre plattformer og folkeopinionen. Dette kan kanskje være med på å nyansere synet på algoritmer, i form av at andre faktorer får plass når man ser på strømmetjenestene i et helhetsperspektiv. Maasø og Danielsen viser også i sin studie at strømmetjenestene oppmuntrer lytterne til å finne ny musikk, og dette kan antyde at algoritmene kan ha en mer aktiviserende rolle. Imidlertid er oppfatningene blant mine informanter delt i dette synet, hvor særlig én informant føler at den enorme tilgangen og alle anbefalingene virker passiviserende på henne. Andre informanter føler noe av det samme angående passivitet, men er også mer positive til hvordan de kan bruke algoritmene til sin fordel, og bruke søkemotorene aktivt.

Et annet aspekt det kan være verdt å belyse, er at informantene i min studie oppfatter strømmetjenestene som kommersielle i sitt tilsnitt. Mer spesifikt hva uttalelsene er, vil belyses i analyse- og diskusjonsdelen, men med utgangspunkt i O'Dair og Fry (2019) sin studie om at det er flere faktorer enn bare algoritmer som påvirker strømmetjenestene, kan det være av interesse å trekke frem noen av funnene som er gjort i Maasø og Hagen (2019) sin artikkel *Metrics and decision-making in music streaming*. Studien viser at selv om det er velkjent at strømmetjenestene samler inn data, er det mindre kjent hvordan aksjonærer;

inkludert managere og plateselskaps-ledere bruker metriske beregninger ⁵ i sine avgjørelser og hvordan de forstår algoritmenes innvirkning. Blant annet vises det til følgende funn:

While streaming is almost a decade old in Norway, most informants noted that it has only been since 2015 that music metrics have become sufficiently detailed for the use of artists, managers, and smaller labels. (...) Today, music metrics are essential to music managers and their respective artists and collaborating teams. Retrieving and analyzing data from streaming services and other platforms have become critical ongoing assignments that strongly influence everyday decision making. (Maasø & Hagen, 2019)

Maasø og Hagen sine funn forteller at bruken av metrikk i dag er essensiell også for musikk-managere, og de samarbeidende teamene. Det å motta- og analysere data fra strømmetjenestene har blitt kritiske og kontinuerlige oppgaver som i høy grad influerer beslutningstakingen. Det at metrikk har blitt utbredt også blant artister, managere og mindre plateselskaper fra 2015 og fremover, kan i så måte stemme overens med en av informantene sin oppfatning om at det står et «apparat bak» på strømmetjenestene. Siden også de mindre plateselskapene bruker metriske beregninger i sin beslutningstaking, kan det være grunnlag for å tro at dette også kan påvirke musikken. Spørsmålet om bruken av slike beregninger kom ikke opp under intervjuet, men det er nærliggende å anta at det at Informant 1 oppfatter musikken på Spotify som kommersiell og apparatstyrt også kan ha en sammenheng med økt bruk av beslutninger som er basert på metriske beregninger, siden disse er gjort av også for eksempel mindre plateselskaper; ikke kun de største plateselskap- gigantene. Maasø og Hagen viser også til at profesjonelle aktører i musikkbransjen bruker dataene på følgende måte:

The analysis concludes that they rely on a growing volume of data when making decisions about what to promote, and how. Nevertheless, most of the stakeholders focused on fairly simple metrics, such as salient spikes that were noticeable “at a glance.”» (Maasø og Hagen, 2019).

I hva- og hvordan noe skal promoteres brukes det altså en økende mengde data når beslutninger skal tas. Det er dog verdt å merke seg at de fleste aksjonærene kun fokuserte på enkle metriske beregninger, som markante topper som man kunne se umiddelbart. Når beslutninger tas på grunnlag av slike topper, kan dette sammenfalle med tankene til de to informantene om at kommersielle interesser og apparater kan være fremtredende på

⁵ «Metrics are measures of quantitative assessment commonly used for comparing, and tracking performance or production» (Young, 2020)

strømmetjenestene. Hvordan disse metriske beregningene eventuelt påvirker selve musikken er ikke en del av denne studien. Dog er det av interesse å stille funnene til Maasø og Hagen i lys av informantene sine syn på at strømmetjenestene oppleves kommersialisert, og at de av denne grunnen opplever at «mystikken»⁶ forsvinner, noe som også blir belyst ytterligere i analysedelen. Funnene viser til at aktører i musikkbransjen i økende grad bruker metriske beregninger i beslutningstagningen, og når beslutninger tas på grunnlag av synlige topper, så er det nærliggende å anta de to informantene sine opplevelser av strømmetjenestene- men også musikken - sin kommersialitet har en sammenheng med problematikken i Maasø og Hagens funn.

I dette avsnittet har algoritmenes- men også de øvrige aktørenes rolle på strømmetjenestene blitt belyst. Etter intervjuene med informantene i denne studien kom det frem at flere opplever at det er et stort apparat bak, at algoritmene spiller en fremtredende rolle, og at dette igjen påvirker musikken i en kommersiell retning. Noen av studiene som er vist til i dette avsnittet, underbygger til en viss grad påstandene til informantene. Man ser også de positive sidene ved strømmetjenester belyst i Maasø og Danielsen (2018) sitt tilfelle, i form av at strømmetjenestene oppmuntrer til å finne ny musikk. På den andre siden er det også verdt å være bevisst på aktørenes interesser på strømmetjenestene i form av hva Maasø og Hagen (2019) skriver om beslutningstagninger basert på metriske beregninger. Et annet aspekt som også kan være av interesse å diskutere, er «skylagring», som er vesentlig når man snakker om strømmetjenestene. Neste avsnitt tar utgangspunkt i at en av informantene synes det er problematisk at musikken i dag blir lagret i en «sky»

2.2 Skylagring

Det kan være vesentlig å belyse «skylagring», fordi der mine informanter tidligere kjøpte CD, vinyl og kassett som fysiske produkter, lagrer nå musikken på strømmetjenestene. Dette er noe en av informantene oppfatter som problematisk, fordi vedkommende - i motsetning til i de fysiske produktene sitt tilfelle - føler at hun ikke eier musikken. Man kan også laste ned musikk som man eier selv, men i denne studien er informantene spurt om forholdet til strømming, og

⁶ «Mystikk og fysiske artefakter» er et eget kapittel i analyse- og diskusjonsdelen som nærmere vil forklare hva informantene oppfatter som «mystisk» i musikken.

dermed oppstår lagring av musikk på strømmetjenestene som samtaleemne, altså at man får muligheten til å høre på musikken «offline». Praksisen er som følger:

Ved strømming blir innholdet lagret som digitale filer i store datasentre som består av sammenkoblede nettservere, gjerne kalt en sky eller nettsky. Fra denne nettskyen hentes filene ut som små «pakker» som kan åpnes via tjenestene, oftest kraftig komprimert for å bruke minst mulig internettbåndbredde i overføringen. Strømmeteknologien gjør det dermed mulig å lagre store filer og innholdsarkiver som så tilbys publikum (Hagen A. N., 2019).

Innholdet i strømming blir lagret som store digitale filer i nettskyer. Filene hentes deretter ut som «pakker» via tjenestene, og disse kan så tilbys publikum igjen. Da kan man stille seg spørsmålet: hvem eier skyen? Det står at: «Mange tjenester tilbyr muligheter til å kategorisere og lagre innhold etter egne preferanser, for eksempel i spillelister og ved hjelp av favorittmarkeringer» (Hagen A. N., 2019). Selv om man kan lagre og «favorittmarkere» innhold virker det likevel som man leier, og ikke eier musikken, i motsetning til hva man gjør med nedlastede eller fysiske produkter man eier selv. I denne sammenhengen kan det være relevant å vise til følgende sitat om Spotify: «Tjenesten distribueres i to versjoner, en gratisversjon og en premium-versjon. (...) Premium-versjonen krever betalingsabonnement, og tilbyr en mer komplett tjenesteutgave uten avbrytelser» (Hagen N. A., 2020). Man snakker altså om abonnement, og ikke et engangskjøp. Er man villig til å betale en månedlig sum, får man tilgang til en mer komplett tjenesteutgave. Med utgangspunkt i abonnementspraksisen er det dermed grunnlag for å hevde at man har komplett tilgang så lenge man betaler den faste summen hver måned. Dette understøtter den aktuelle informantens utsagn om at hun ikke eier musikken. Problematikken rundt informantenes oppfatninger om at musikken ligger i en «sky», er noe som blir belyst ytterligere i analyse- og diskusjonsdelen.

2.3 CD, vinyl og kassett – vesentlige forskjeller

Når jeg nå har presisert hva som ligger i begrepet «skylagring», kan det på samme tid være verdt å avklare at det i denne studien ofte nevnes CD, vinyl og kassett i en og samme kategori, kontra strømmetjenestene som en annen kategori. Det er viktig å understreke at det også er store forskjeller mellom CD, vinyl og kassett, og at disse også kunne blitt tydeligere belyst. Likevel er studiens formål å finne ut hvordan strømmetjenestene har påvirket lyttingen, og i den forbindelse refererer mine informanter til både CD, vinyl og kassett som alle de ulike mediene de lyttet til før de digitale plattformene ble fremtredende. Selv om jeg

da ofte nevner CD/vinyl og kassett, er jeg klar over de vesentlige forskjellene også mellom disse mediene. For eksempel fremstod CD- platen ifølge Tore Simonsen (2021) som en klar forbedring av gramfonplateteknologien på mange områder i 1980, både i forhold til lenger spilletid, større dynamikk og bedre holdbarhet. Det er derfor nærliggende å si tro at lyttevanene også varierer stort mellom CD, vinyl og kassett. Informantene nevner likevel strømmetjenestene som den mest signifikante kilden til endring av sine lyttevaner, og det er dette denne studien skal sette søkelys på. Dette er også av hensyn til avgrensing. Videre i neste avsnitt skal det nå diskuteres de mulighetene for sosial samhandling og mellommenneskelig interaksjon som strømmepattformene kan legge grunnlag for.

2.4 Sosiale nettverk

Noe av det jeg har ønsket å finne ut med denne studien, er i hvilken grad strømmetjenestene bidrar til å skape eller videreutvikle sosiale relasjoner og samhandlinger. Dette er med grunnlag i informantenes fortellinger fra den tiden de dro til plateforretninger sammen og hørte på musikk, så på albumcover, eller diskuterte CD-er eller LP-er sammen. I det hele tatt omtales plateforretningen som en møteplass og sosial arena. Jeg har i denne studien forsøkt å finne ut hvordan det sosiale aspektet eventuelt videreføres på strømmepattformene. Bård Tronvoll (2019) skriver i sin artikkel at «to reveal the changes driven by digitalization and the social aspect of music listening though, experience must be viewed as “co- experience” that is, as a music listening co- experience» (s. 26). Dette vil si at for å få frem endringene som digitaliseringen driver frem så må lytteopplevelsen ses på som sosial. Tronvoll (2019) vektlegger også mulighetene for sosial interaksjon som de nye plattformene gir: «Interactive technological systems, such as digital streaming services, can support co-experience effectively, by providing mediated communication channels and the possibility to create, edit, share, and view content with others» (s. 26). Muligheten for å skape, redigere, dele og se musikk med andre er verdt å merke seg også for min studie. En av informantene (informant 2) bruker for eksempel YouTube som en arena for oppdagelse av ny musikk, og følger også flere komponister der. Det er nærliggende å tenke seg at det for musikerne også blir lettere å dele sin egen musikk med kolleger, via både Spotify, YouTube og Facebook. Det kan i dette tilfellet være relevant å beskrive noen ulike måter å bruke strømmepattformene sosialt på. Hagen og Lüders (2017) beskriver forskjellige bånd som oppstår når man følger venner eller bekjente på strømmepattformene. De sterke båndene dreier seg om at felles musikkpreferanser ikke alene gjør at man følger bestemte personer:

«... Rather one seeks to enrich a friendship or gain insight into the strong tie's personal music universe» (Hagen & Lüders, 2017). I disse tilfellene virker sterke bånd til å høre mer hjemme i ungdomstiden til informantene. I det hele tatt virker de mer svake båndene mer relevant for min informantgruppe, fordi de er mer drevet av musikalske preferanser enn sosiale bånd. De av informantene som sier at de bruker følgefunksjonen på Spotify og YouTube, uttrykker at den brukes mer utforskende enn sosialt. Hagen og Lüders (2017) skriver om de løse eller fraværende båndene at:

Informants follow weak ties selectively without primarily emphasizing the social relationship as reason for the connection. This form of following is instead motivated by perceived music fellowship or recognition, or what we term music homophily. The most knowledgeable listeners in our study regard weak-tie relations as equal peers in terms of matching music interests rather than special friends. (Hagen & Lüders, 2017)

Dette er relevant i forhold til både musikerne og de musikk- interesserte i min studie. Det kan virke som om mine informanter er mer enn de sosiale faktorene, på utkikk etter ny musikk eller nye kanaler å følge, og at den viktigste fellesnevneren er musikkpreferansene snarere enn vennskapelige bånd. Dette kan ha noe med å gjøre at informantkategorien i min studie er så opptatt av musikk at dette går foran de sosiale båndene på strømmetjenestene. Det kan også være alder og livssituasjon. En av informantene snakker om det sosiale ved å møtes på platebutikken, mens en annen informant forteller at han har hatt de nære båndene i ungdomstiden når han lyttet på en CD, og diskuterte den med en god kamerat etterpå. Det er med andre ord mest i retrospektiv at mine informanter snakker om de sosialiserende sidene ved lytting. En annen informant forteller blant annet at deres barn opptar mye tid, noe som gjør at det blir færre anledninger til å sitte sammen og høre på musikk. De sosiale sidene ved lytting virker blant mine informanter i de fleste tilfeller til å være knyttet til fortiden og da oftest et fysisk format som CD eller vinyl. Kategoriene med løse eller fraværende bånd virker til å være mest gjeldende blant mine informanter på strømmepattformene, og dette kan danne et grunnlag for dypere forståelse av noen av svarene de gir. Lüders (2015) skriver at «Studiedeltakerne i Sky & Scene er over gjennomsnittlig musikkinteresserte og ivrige brukere av strømmetjenester, og det er umulig å si hvor typiske deres bruksmønstre er» (Lüders, 2015, s. 8). Det samme kan det være rimelig å si om informantene i min studie. Svarene deres kan dog gi et bilde på lyttevaner blant voksne musikkinteresserte som har gått fra å lytte til CD og vinyl til digitale strømmeplassformer, og hvordan det sosiale aspekter har blitt påvirket.

Det kan være relevant å plassere mediebruken i et historisk perspektiv. Dette er fordi informantene i denne studien har vært barn på 80- og 90- tallet, hvilket danner grunnlag for å tro at forholdet til medier har vært fremtredende en ganske stor del av deres liv, selv om teknologien vel å merke har akselerert de siste årene. I tematikken rundt sosiale nettverk på strømmetjenestene, viser et perspektiv fra Rasmussen (2001) at diskusjonen rundt barns aktive deltakelse i elektroniske medier har vært en del av medieforskningen siden det 20. århundrets avslutning:

Man kan si, at barndommen ved det 20. århundredes avslutning for alvor blev medieopkoblet. Samtidig har en del af medieforskningen, der beskæftiger sig med børns mediereception, overbevisende demonstreret, at børn er aktive mentale aktører i deres afkodning, når de bruger de elektroniske medier, selv når de kroppsligt ser aldeles passive og modtagende ud (Hodge&Tripp, sitert i Rasmussen, 2001, s. 33).

Medieforskningen har siden før 2001 ifølge Rasmussen overbevisende demonstrert at barn er mentale aktører i avkodningen, selv om de kroppslig ser passive og mottakende ut. Selv om det ikke nevnes sosiale interaksjoner på elektroniske medier, så kan teorien om at barn er mentale aktører sammenlignes med den aktiviserende rollen som Tronvoll (2019) beskriver at strømmetjenestene har. Dette dreier som for eksempel om tilretteleggelsen for sosiale interaksjoner i form av å dele, skape og se musikk med andre. I Tronvoll sitt tilfelle, så er det strømmetjeneste som legger utgangspunktet og grunnlaget for den sosiale interaksjonen. På lik linje er det nærliggende å tenke seg at den aktiviserende rollen til digitale medier kan startet allerede fra siste del av det 20. århundre. Dette er vesentlig informasjon å ha som utgangspunkt for å sette mine informanternes utsagn i en kontekst. De har kanskje alle opplevd å være relativt mediekoblet på 90- tallet, selv om det kanskje er særlig de siste årene at teknologiens utvikling har skutt fart. Dette gjelder særlig innen sosiale medier, da disse ble stadig mer fremtredende omtrent på samme tid som strømmetjenestene ble etablert.⁷⁸ Flere av informantene i denne studien kan derfor tenkes å ha vært mentale aktører i avkodningen av elektroniske medier, også i siste del av det 20. århundre, - i mitt tilfelle 80- og 90- tallet. Uansett om avkodningen har vært sosial eller ikke, så viser argumentasjonen til Rasmussen at medier kan ha vært aktiviserende en god stund. I neste avsnitt skal ta det sosiale aspektet

⁷ «Utbredelsen av sosiale medier fikk fart etter at Facebook ekspanderte internasjonalt, og også ble tilgjengelig på norsk etter 2007» (Enli & Aalen, 2018).

⁸ «Siden lanseringen i 2008 har Spotify opplevd stor vekst i antall brukere og popularitet» (Hagen N. A., 2020).

ved musikk tas et steg videre, og det skal diskuteres i hvilken grad identitet formes av musikk, og hvordan denne prosessen eventuelt endres- eller kan påvirkes av digitale medier.

2.4.1 Identitetsteori

Flere av informantene i denne studien snakker om musikksmaken sin og hvordan de kobler denne til sin identitetsfølelse. En av deltakerne i studien snakker blant annet om at det i ungdommen handlet om å bygge identitet ut utfra musikken hun hørte på. En annen sier at han føler en slags gruppetilhørighet og identifiserer seg som «fan» av ulike artister. Den samme informanten sier at han savner det sosiale nærværet ved å oppholde seg på den lokale platebutikken og diskutere musikk med andre musikkinteresserte og gi hverandre anbefalinger. Dog sier han seg enig i at Spotify har noe av det samme når det gjelder oppdaging og diskusjon, men uten den fysiske sosiale kontakten. Even Ruud (2013) beskriver lyttevanene den nye mediesituasjonen har skapt, slik:

Gjennom internett kan vi forflytte oss raskt i tid og rom, vi kan bli kjent med musikkformer fra kulturer vi aldri kommer til å besøke rent fysisk, vi kan knytte oss til virtuelle fellesskap med en identitet som kanskje er konstruert for anledningen (Ruud, 2013, s. 47).

Det kan være verdt å merke seg at Ruud skriver at man kan knytte seg til virtuelle fellesskap som er konstruert for anledningen. Deltakerne i min studie forteller at de oppdager mye ny musikk de kanskje ikke hadde oppdaget uten strømmetjenestene. For eksempel sier en av informantene at han via Spotify har oppdaget Afrikansk blues. Nå er nok ikke et slikt møte med musikken basert på et sosialt fellesskap, men snarere den raske forflytningen i tid og rom som Ruud beskriver. På tross av at nettet kan tilby et virtuelt fellesskap kan det ifølge Ruud (2013) være av betydning å stille spørsmålet om det er mulig å oppnå den samme grad av sosial tilhørighet på strømmetjenestene som i fysisk forstand. Ruud hevder at nettet ikke gir de samme nære sosiale relasjonene eller den geografiske tilhørigheten som musikken kan oppleves innenfor:

Selv om musikk kan tiltale oss, selv om vi kognitivt kan «forstå» musikk, er spørsmålet om det er mulig å skape seg en musikalsk identitet basert på tilknytning gjennom nettet, uten de nære sosiale relasjoner, eller den geografiske tilhørighet som musikken kan oppleves innenfor (Ruud, 2013, s. 47).

Dette spørsmålet er også relevant i forhold til hvor, - og hvordan mange hører på musikk i hverdagen. Facebook-grupper hvor det deles musikk er et eksempel på et moderne musikk-fellesskap på tvers av geografisk og sosial tilhørighet. I denne oppgaven blir det vesentlig å

videreføre Ruuds arbeid konkret inn på lytting og strømmetjenester anno 2021. I forhold til dette kan det være relevant å se på noen begreper som Even Ruud (2013) bruker for å beskrive hvordan mange lytter til musikk i dagens digitale landskap: «Vi kjenner jo begrepet «nettnomade». Kanskje er «nomade», «turist», «flanør», «omstreifer» eller «spiller» dekkende metaforer for mange musikkinteresserte i dagens musikkliv» (s. 48). Disse lyttemåtene kan det være vesentlig å stille i lys av tiden før Spotify sin ankomst i 2008. Det kan være relevant å se på hvorvidt informantene opplever det brede utvalget som uoversiktlig og om oppdagelsen av ny musikk av denne grunn kan føles overfladisk, upersonlig eller ute av stand til å skape en identitetsfølelse. På den andre siden kan man forsøke å se hvilke faktorer på strømmetjenestene som bidrar til å opprettholde de sosiale fellesskapene.

Problemstillingen min åpner også for å stille spørsmål om hvorvidt Spotify fører til mer bredde, eller om man tross utvalget og nye anbefalinger går tilbake til mye av de samme artistene man hørte på tidligere. I denne sammenheng er det relevant å gå videre inn på de sosiale nettverkene som skapes på internett. Som tidligere diskutert har blant andre Tronvoll (2019) belyst muligheten for å dele, skape og lytte på musikk sammen med andre på digitale plattformer. Hagen og Lüders (2017) beskriver forskjellige bånd i forhold til hvem man følger, enten det er sterke vennskapelige forbindelser, eller om det er det rent musikalske preferanser som avgjør om man følger noen eller ikke. Man ser altså at det sosiale aspektet ved lytting kan bli videreført på strømmetjenestene. I tillegg kan det i lys av de sosiale aspekter ved strømmetjenestene være relevant å bringe inn de kulturelt betingede prosessene som skjer på strømeplattformene. O'Dair og Fry (2019) argumenterer for at mange ulike interesser er i spill på strømeplattformene, hvor alt fra aksjeholdere, plateselskap og folkeopinion er med på å påvirke anbefalingssystemet. Spørsmålet blir da hvor mye som er sosialt, og hvor mye som er kulturelt betinget på strømmetjenestene. I forhold til dette vil det være hensiktsmessig å avklare begrepet *kulturell logikk*.

2.4.2 Kulturell logikk

Noe av det jeg ønsker å undersøke i denne studien, er blant annet om digitale strømmetjenester får lytteren til å ville høre mer av den musikken man kjenner fra før, eller om det oppsøkes ny musikk, som kanskje også utfordrer musikksmaken til en viss grad. Noen av informantene snakker om at de synes musikken de anbefales på Spotify låter «strømlinjeformet» og kommersiell. I stor grad er det dagens populærmusikk som omtales i

slike ordelag. Formålet med denne studien er riktignok ikke å diskutere hva som eventuelt har endret seg lydmessig og teknisk- instrumentelt i selve musikken, men hvordan informantene oppfatter strømmetjenestene, og eventuelt blir påvirket av dem. Derfor kan det være relevant å diskutere hvorfor informantene oppfatter at musikken som anbefales dem til dem på Spotify er det de beskriver som «strømlinjeformet». De informantene som kom med utsagnene om at Spotify gir «strømlinjeformede» anbefalinger, liker punk og rock og, og derfor kan det være rimelig å hevde at denne musikken tilhører deres «*kulturelle logikk*: «We hear things as music because their sounds obey a more or less familiar cultural logic, and for most listeners (who are not themselves music makers) this logic is out of control» (Frith, 1996, s. 121). Frith skriver at man hører ting som musikk fordi lydene adlyder en mer eller mindre gjenkjennbar kulturell logikk. Dermed kan det være nærliggende å hevde at hvis disse informantene liker punk, så er det det som lyder mest som musikk for dem. Hva skiller så *smak* fra kulturell logikk? Frith (1996) belyser videre at «There is a a mystery to our own musical tastes. Some records and performers work for us, others do not- we know this without being able to explain it» (s. 121). I denne sammenhengen kan det virke som at musikksmak henger sammen med en kulturell logikk i form av at man ikke alltid kan forklare hvorfor man liker noe. Dette er noe Frith (1996) i sin tur beskriver som *kollektiv identitet*. Med dette menes at musikk, enten det er jazz eller rap for afroamerikanere, teenybop for unge kvinnelige fans, eller nittenhundretalls kammermusikk for tyske jøder i Israel, står for, symboliserer, og tilbyr en umiddelbar opplevelse av kollektiv identitet (s.121). Denne kollektive identiteten kan forklare hvorfor man liker musikken man liker, og hvorfor vi vet det så godt uten å nødvendigvis være i stand til å forklare det. Frith argumenterer for at musikken både symboliserer, står for og tilbyr en umiddelbar opplevelse av kollektiv identitet, noe som impliserer sosiale og kulturelle bånd mellom mennesker. Man kan i lys av dette spørre seg om de sosiale og mellommenneskelige anbefalingene står like sterkt som de algoritmebaserte forslagene til Spotify. Videre kan man vurdere i hvilken grad lytteren tilbys en følelse av kollektiv identitet i møte mellom algoritme og lytter. I slike tilfeller er det en datamaskin som tilbyr et menneske noe, altså er det ingen mellommenneskelige tips og anbefalinger til nye band og artister, som for eksempel i en dialog mellom venner. Frith (1996) skriver at: «The experience of pop music is an experience of identity: in responding to a song, we are drawn, hazardly, into emotional alliances with the performers and with the performers` others fans (s. 121). Dette kan passe med tematikken som Hagen og Lüders (2017) belyser i sin studie, hvor deltakerne følger andre brukere på strømmetjenestene, enten ved nære vennskapelige bånd, eller ved rent

musikalske bånd. Det er på den andre siden altså en vesentlig del av strømmetjenestene som dreier seg om mellommenneskelig påvirkning i form av å følge andre, eller motta tips av andre på nett. Sånn sett kan man si at brukere av strømmetjenester både kan bli påvirket av nære eller løse bånd til andre mennesker, men også av algoritmer. Sånn sett kan det være verdt å nevne at en av informantene i min studie sier at det er han som styrer algoritmene, og at dette gjør YouTube mer ryddig. Det virker derfor til å være en todelt oppfatning om algoritmenes rolle, hvor den ene er at de er markeds- og interessestyrte, mens den andre dreier seg om at man via deling og individuell bruk av strømmetjenestene har kontrollen selv.

En slik form for kulturell logikk kan være interessant å se på, både i forhold til de musikkinteresserte og musikerne. Frith (1996) skiller selv mellom de som selv skaper musikk og de som ikke gjør det. Musikere har ofte teoretiske begreper på musikk, men det trenger ikke automatisk bety at musikerne har større oversikt over hva som skjer i musikken. Dog kan de ha noen teoretiske redskaper eller virkemidler å ta i bruk for å kjenne igjen bestemte mønstre. Et eksempel på teoretisk eller musikalsk virkemiddel kan være evnen til å kjenne igjen lyd og strukturer som ligner i ulik musikk, og på grunnlag av dette kunne avgjøre om søkemotorenes algoritmer serverer et bredt eller smalt utvalg av musikk. Her vil det være vesentlig å se på forskjellen mellom den musikkinteresserte og musikeren. På den andre siden kan det like godt hende at de musikkinteresserte opplever det samme, og setter ord på fenomenet. I denne oppgaven vil den kulturelle logikken dreie seg om hva slags forslag Spotify serverer informanten, og hvorvidt han/henne kan sette ord på om algoritmene gjør at musikken er veldig nær den man liker fra før. Hvor stor påvirkningskraft, - og i hvilken grad lyttere oppfatter at de kan styre algoritmene, vil i så måte være relevant å diskutere i denne sammenheng. Det virker å være delte roller mellom mennesker og maskiner på strømmetjenestene, hvor individet møter andre individer og grupper, med algoritmene som tredjepart. Problematikken rundt dette er et av delmålene som denne studien tar sikte på å belyse, med utgangspunkt i informantenes oppfatninger og erfaringer.

2.5 Ulike lyttemåter

Dette avsnittet handler om ulike måter man kan lytte til musikk på. I forrige avsnitt ble det diskutert hvordan den kulturelle logikken påvirker vår musikksmak. Frith (1996) skriver blant annet at opplevelse av popmusikk er en opplevelse av identitet, i form av at lytteren

blir dratt med i emosjonelle allianser med både utøver og fans. Dette avsnittet skal på den andre siden se bort fra de rent identitetsskapende prosessene som kulturell logikk skaper, jamfør for eksempel kollektiv identitet. Hva skjer når man kun hører på musikken og stenger alt annet ute? Dette innebærer å utelate alt som handler om mening og mål, og kun fokusere på lyden av musikk. Som svar på dette spørsmålet er det i første omgang verdt å vise til en lyttemodus som Michel Chion (1994) beskriver i sin bok *Sound And Vision*.. Det er blant annet tre forskjellige lyttemåter som forklares, og det som kan samsvare til det å lytte til kun musikken uten andre distraksjoner, er «reduert» lytting: «Pierre Schaeffer gave the name *reduced listening* to the listening mode that focuses on the trait of the sound itself, independent of its cause and of its meaning» (Chion, 1994, s. 29). Her er altså lyttemodusen som forklarer begrepet *fordypet lytting*: evnen eller viljen til å kun lytte til lyden av musikken uten å tilføre den noen mål eller mening, Hvordan er dette relevant for oppgaven? Først er det vesentlig å poengtere et sentralt moment ved lytting og opplevelse av musikk: mening og mål med musikken vil nok alltid på et eller annet nivå ha en plass hos dagens unge lyttere. Dette kan være enten man knytter musikken til minner (Ruud, 2013), sosiale relasjoner (Tronvoll, 2019) (Hagen & Lüders, 2017) eller ved at det former identiteten (Frith, 1996) (Ruud, 2013). Likevel kan man kanskje hente inspirasjon fra «reduert lytting, i form av å gjøre det som en øvelse. Man kan stille følgende spørsmål: er informantene i stand til å sitte stille og kun lytte til selve lyden av musikk? En av de musikk- interesserte informantene sier blant annet at hun aldri har klart å høre på musikk uten å gjøre andre ting, selv om hun gjerne skulle ønske hun kunne det. Det nærmeste hun kommer å kun høre på musikk uten distraksjoner er mens hun maler. En av musikerne sier det samme, og argumenterer for at det å ha mann og barn gjør at det ikke blir tid til å sitte ned å lytte uten andre distraksjoner. For å løse dette problemet lytter hun til musikk i bilen, og da har hun jo også fokus på veien. Fordelene med redusert lytting som en øvelse kan derfor være relevant å få med, kanskje særlig i et pedagogisk perspektiv. Chion (1994) skriver at: «However, reduced listening has the enormous advantage of opening up our ears and sharpening our power of listening» (Chion, 1994, s. 31). Det snakkes altså om å gjøre evnen til å lytte sterkere. For musikere kan dette sees på som interessant, da musisering ofte dreier seg om forståelse for den aktuelle stilen eller musikken man spiller. I dette tilfellet kan man se på musikk som et språk og en kodeks som må trenes opp nettopp via lytting for å komme opp på et akseptabelt nivå. Likevel kan dette også relevant for musikk- interesserte. I følge Chion (1994), så gir det fordelen av å åpne ørene og gjøre evnen til å lytte sterkere, og dette kan sies å komme både musikere- og musikkinteresserte til gode, da det forhåpentligvis kan forsterke

lytteopplevelsen. Man går i dybden av musikken og hører det man kanskje ikke har hørt første, andre eller tredje gjennomlytting.

Tematikken som dette kapittelet har belyst, samsvarer også til problemstillingen og samhandlingen mellom dybde og horisont i digitale medier versus CD/vinyl/kassett. I denne problematikken inngår også noen spørsmål som jeg skal stille informantene, hvilket er hvordan de lyttet til musikk før strømmetjenestene kom. Det er ønskelig å for eksempel finne ut av om de kun hørte på musikken uten andre distraksjoner når de lyttet til vinyl, CD, eller kassett, noe som kan ligne på det Chion betegner som redusert lytting, eller om produkter som bærbar kassett- eller CD- spiller gjorde at de lyttet til musikk på for eksempel reise også den på den tiden. Disse spørsmålene er vesentlige, fordi de kan si noe om i hvilken grad strømeplattformene har påvirket vår dybdelytting, sett i sammenheng med de teknologiske produktene man faktisk hadde også på 90- tallet, jamfør bærbar CD- og kassettspiller. Igjen er det vesentlig å understreke at «reduert» lytting, som begrepet omtales som, i denne studien operasjonaliseres fordi den er tenkt som en motvekt til det å lytte til musikk mens man bedriver andre aktiviteter. Flere av informantene sier at de ikke har evnen eller tid til å kun lytte, og derfor kan en slik tilnærming være relevant som innspill eller inspirasjon. Likevel kan man gå ut fra at informantene opplever mening og mål med musikken, jamfør for eksempel identitetsteori (Ruud, 2013) (Frith, 1996), men selve tanken om å kun lytte kan uansett være en vesentlig motvekt til de distraksjoner informantene møter i kombinasjon med en travel hverdag. Dette er også i kraft at Chion (1994) argumenterer for at denne type lytting kan styrke gehøret og få maksimalt ut av lyttingen. Når jeg refererer til Chion i analysen og diskusjonen, vil det derfor være som en teoretisk forankring og inspirasjon, heller enn å følge den bestemte metoden med å utelate musikkens mål og mening. Likevel er denne lyttemåten en relevant motvekt, - eller tilskudd til de mer assosiative lyttemåtene som er beskrevet hos blant andre Frith (1996) og Ruud (2013).

2.5.1 Fokuset lytting og musikalske markører

I forrige avsnitt var fokuset å se på hvordan *reduert* lytting kan brukes som et redskap til å åpne ørene og styrke kraften det gir å lytte, slik Chion (1994) beskriver det. Det som nå skal tematiseres nærmere, er at det kan - utover det å lytte til kun musikken - være hensiktsmessig å lytte til bestemte *musikalske markører*. Ben Ratliff presenterer i sin bok *Every Song Ever: Twenty Ways to Listen to Music Now* (2016), forskjellige forslag til hvordan man kan lytte til musikk i en tid hvor vi har ubegrenset tilgang til så og si all musikk i hele verden via enkle

tastetrykk. Ratliff (2016) skriver at musikken i dag ligger i en sky, hvor vi kan ha alt, nesten når- og hvor som helst. Vi vet at musikken er der, men utfordringen blir i følge Ratliff å klare å systematisere de ulike lagene av mening som musikken kan inneha. I min studie kan disse meningslagene være både sosiale og identitetsutviklende faktorer jamfør Ruud, men også de mer spesifikke teknisk- instrumentelle musikalske parameterne som kan finnes i en *fordypet* lytting, i forhold til Chion sine teorier. Dette er en relevant problemstilling å ha som bakteppe under analysen, fordi min studie dreier seg om hvordan lyttingen har endret seg fra vinyl/CD til strømming, noe som gjør at Ratliff sine lytte- forslag kanskje kan sammenfalle med noen av informantenes erfaringer og oppfatninger. Følgende sitat fra Ratliff kan være beskrivende for boka sitt utgangspunkt om å lage forslag til måter å lytte til musikk på:

Culture is built on ready availability, and we have suddenly switched from being a species that needed to recognize only a few songs, (...) to a species with direct and instant access to hundreds of kinds, thousands of kinds, across culture and region and history. Listeners have become much more powerfull. Perhaps we should use that power to learn how to listen to everything (Ratliff, 2016, ss. 3-4).

Det Ratliff her belyser kan kanskje også sammenliknes med Ruud (2013) sitt begrep *nomadisk lytting* (s. 48). Den store tilgangen kan gjøre en til «omstreifere» og «nettnomader» i forskjellige nettkulturer. Det er verdt å merke seg at Ratliff hevder at lytteren har fått mer makt i dag. Makten som lytterne har, mener Ratliff kan brukes av lytteren til å finne måter å lytte til alt av musikk på. I boken til Ratliff er det nevnt 20 forskjellige måter å lytte på, og flere av disse kan ses på som relevante for min studie. Som tidligere nevnt er *reduced listening* et begrep som handler om å lytte til kun *lyden* av musikken, uavhengig av dets mål eller mening (Chion, 1994). Ratliff (2016) nevner i flere kapitler i boken helt konkrete elementer å lytte til i musikken. Dette er blant annet tempo og repetisjon, men også emosjonelle aspekter som tristhet og nærhet. «Humørkategorier» som inneholder emosjonelle aspekter av musikk, kan ses på som relevante i min studie fordi Spotify blant annet har «mood- tags», hvor lytteren trykker på for eksempel «happy- beats», når man ønsker å finne musikk som låter lystig. Det som Ratliff virker til å ville formidle, er at vi som lyttere selv er i stand til å definere markørenes betydning i musikken. I kapittelet *Blue Rules: Sadness*, skriver han for eksempel:

What is sadness in sound per se? Nothing. It doesn't exist. There is no note or kind of note that in and of itself is sad and only sad (...) But the construct of sadness, and the attendant contract that it helps build between musician and listener, has to do with how we might recognize it person-to-person: through silence and dissonant long tones, or

through agitation and mania; through closed systems of harmony and phrasing, or through unnervingly open and dark ones. We hear it through voices and instruments (Ratliff, 2016, s. 93).

Dette sitatet av Ratliff sammenfatter flere av hans forslag til lyttemåter: Han skriver om *konstruksjonen* tristhet som oppstår mellom musiker og lytter. Den kontrakten som bygges mellom lytter og musiker handler om hvordan man kan legge merke til tristheten fra person til person, noe som kan være rene musikalske virkemidler som stillhet eller dissonerende toner, eller gjennom agitasjon og mani. Konstruksjonen av tristhet er noe Ratliff (2016) belyser at musikere må følge, nesten som et spill: «... and as listeners agree to play by the official rules of sadness, so do most musicians, and so do most singers, imitating the sound of the instruments» (s. 95). Det er altså noe som kan sies å være nærmest regler på hva det vil si å lage trist musikk, og at dette er noe lytteren kan kjenne igjen. Likevel skriver han at det er lytteren og musikeren sin kontrakt. I denne sammenhengen kan det være av betydning å presentere en teori fra Roland Barthes (1977) sin bok *Image, Music, Text* hvor han argumenterer for at det å gi en tekst en *forfatter* gjør at verket «lukkes»: «Once the Author is removed, the claim to decipher a text becomes quite futile. To give a text an author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing (s. 99). Sitatet er hentet fra kapittelet *Forfatterens død*, og etter hva dette impliserer, så åpner verket seg først når forfatteren er «fjernet», hvilket innebærer at når et verk er gitt ut, så eier ikke forfatteren lenger tolkningen. Man kan heller ikke kreve å tyde en tekst når forfatteren er fjernet, da verket er åpent for alle. Denne teorien kan ses i sammenheng med Ratliffs argumentasjon om at artister nærmest følger regler for hvordan for eksempel tristhet skal låte, fordi lytteren skal kunne kjenne igjen følelsen. Det er altså ikke «forfatteren»/komponisten, som «eier» tolkningen av en tekst eller et stykke musikk. I Ratliff sitt tilfelle dreier det seg om en «kontrakt» mellom lytter og musiker, som innebærer en felles forståelse av tristhet. I denne sammenhengen er det også verdt å stille spørsmålet om Spotify sine algoritmer påvirker denne kontrakten mellom lyttere og musikere. Hvis Spotify bestemmer hva som er «*trist*» musikk, hva blir igjen av kontrakten mellom lyttere og musikere? Det kan det være rimelig å stille spørsmål om hvilken rolle Spotify som tredjepart har i lyttingen. Dette kan også dreie seg om typer spillelister som er basert rundt forskjellige «mood- tags». Med hensyn til avgrensing er det ikke hensiktsmessig å skrive om alt for mange av disse kategoriene, men heller finne en essens. Sakens kjerne med boken til Ratliff virker til å være å finne bestemte elementer i musikken for å skape en mening ut av den.

Blant annet diskuteres ulike musikalske markører som skaper grunnlag for fortolkning. Om å lytte etter stillhet i musikk skriver han som følger:

Quietness is the idea of open space, an idea that can mean little or very much. Quiet space, whether in a park or a poem or a song, is first an element of design. And then it is a sign, a signifier or a symbol (Ratliff, 2016, s. 61).

Ratliff skiller mellom den første delen av stillhet som først er «fenomenet» stillhet. Etter dette kan det tolkes som tegn eller symboler. Ratliff kommer deretter med konkrete låteksempler hvor man kan bli bevisst på kraften som ligger i kort stillhet når man hører det i en sang. Han hevder at «silence confounds, enriches, clarifies» (Ratliff, 2016, s. 61). Med dette virker det som Ratliff - via elementer i musikken - skaper mening gjennom lytting. I tillegg til å gi musikken mening ved å tolke ulike musikalske elementer, er det unektelig et fokus på å lytte til detaljene i musikken. Det å lytte til detaljer og konkrete musikalske elementer kan sies å være det motsatte av overflatisk lytting. Eksempler på dette kan være hyppig «skipping» på Spotify, eller å høre musikk i bakgrunnen mens man jobber. Detaljfokuset kan sies å kreve noe av den som lytter til musikken. I denne forbindelsen kan det også være på sin plass å vise til begrepet «soniske markører», som Eirik Askerøi (2016) beskriver i sin artikkel *Who is Beck? Sonic markers as a compositional tool in pop Production*. Askerøi viser blant annet til at *soniske markører* fra andre æraer i populærmusikken kan «pakkes inn» og brukes som et kompositorisk verktøy for nyere pop-produksjon. I denne anledningen brukes begrepet *retronormativitet*, som utdypes på følgende måte: «Retronormativity labels the mechanism of sonically repositioning the ‘past’ in the ‘present’ and implying, in turn, a nostalgia for vintage technological artefacts and their aesthetic impacts on musical sound» (Askerøi, 2016, s. 381). Fortiden blir altså sonisk reposisjonert i nåtiden, og impliserer en type nostalgi for «vintage- teknologiske» artefakter, og hvordan disse estetisk påvirker lydlandskapet i musikken. Markørene i Askerøi sitt tilfelle er teknologiske retro- artefakter som påvirker det estetiske lydbildet. På samme måte er stillhet en markør i Ratliff sitt tilfelle. Begge impliserer at man kan lytte etter helt spesifikke egenskaper i musikken, og dermed være i stand til å gjenkjenne de ulike markørene, enten det gjelder i lydbildet/produksjonen, eller i de rent musikalske virkemidlene.

Et annet vesentlig tema i Ratliffs bok som også er relevant for denne studien, er at det stilles spørsmålstegn ved i hvilken grad den ubegrensede tilgangen til musikk i dag bidrar til å eventuelt dempe behovet for å søke opp ny musikk. Resultatet av dette kan dermed bli at man ender opp med å søke opp musikk man liker fra før, i stedet for å oppsøke ny musikk

som utfordrer musikksmaken. På den andre siden er det likevel verdt å belyse at Ratliff understreker at det at lytteren mottar så mange tips om å oppsøke ny musikk hen ikke spør om - for eksempel gjennom anbefalinger - kan være fordelaktig: det kan skape en frisk persepsjon som kontekstualiserer musikken på en ny eller personlig måte, i stedet for å avvise den basert på stil eller sjanger. Det er her Ratliffs hovedpoeng virker til å komme inn; Lytteegenskaper kan være verktøyet man trenger for å kontekstualisere musikken: «It's what happens in the moment of contextualisation that matters: what you can connect it to, how you can make it relate to what you know» (Ratliff, 2016, s. 7). I møte med enorme mengder musikk understrekes behovet for å reflektere over måter å lytte på. Dette gjelder særlig i møte med algoritmer og anbefalinger på digitale strømmetjenester. Dette er relevant for min studie, fordi jeg ønsker å finne ut av om man aktivt oppsøker ny musikk på strømmetjenestene, eller om det blir mer av den musikken man liker fra før. Da er det også ønskelig å finne ut av om informantene innehar - eller ønsker å inneha - egenskaper til lytting som kan hjelpe å kontekstualisere ny musikk, og på denne måten kanskje kan lære å like ny musikk i en sjanger man vanligvis ikke hører på.

2.5.2 Streaming som “musicking”

Chion, Ratliff og Ruud sine teorier om lytting innebærer noe som kan anes som aktiviserende. Lytteren blir en aktiv deltaker i musikkopplevelsen, enten det er via sosiale eller identitetsskapende bånd, lytting til kun musikken, eller tolkning av ulike meningslag i musikken. Det er altså ikke kun utøverne som fremfører eller skaper musikken som *gjør* noe, det er også de som lytter til den. Hvis man kobler dette opp mot Small (1998) sine teorier om *Musicking*, kan man finne at lytting kan inngå i det man kaller en aktiv handling. Dette er utfra hvilke kontekstuelle faktorer- i dette tilfellet når, hvor, hvordan og med hvem man opplever musikk- som skaper betydning eller mening for individet. Small (1998) argumenterer blant annet for at alle de ulike aktivitetene rundt en musikalsk begivenhet kan beskrives som «to music», og at disse kan skape muligheter for å se en mening rundt det musikalske arrangementet som en helhet: «Like all human encounters, it takes place in a physical and social setting, and those, too, have to be taken into account, when we ask what meaning are being generated by a performance» (s. 10). Et av Smalls hovedpoenger er at musikkens mening eller betydning for lytteren i stor grad baserer seg på kontekstuelle faktorer. Hvis man dermed ifølge Small (1998) henger seg opp i moderne vestlig konsertradisjon - og når man ser på feltet «musicking» i denne sammenhengen -, kan

svarene bli både partiske og motstridende. Som en løsning på hvilke spørsmål man kan stille seg for å finne musikkens betydning for lytteren, hevder Small (1998) at man kan se på musicking som et møte mellom mennesker, og heller stille seg disse spørsmålene: «What does it mean when this performance (of this work) takes place at this time, in this place, with these participants?» (s. 10). På denne måten virker det som at disse spørsmålene vil gi mer presise svar på hva som kan oppleves som en meningsfull opptreden på det gitte sted, til gitt tidspunkt, med gitte utøvere. Det samme spørsmålet kan da stilles i forhold til strømmetjenestene: Hva slags mening gir strømming til lytteren? Med utgangspunkt i Small sin teori er det ikke nødvendigvis tilstrekkelig å spørre seg hva slag mening-, eller tolke musikkens natur på strømmetjenestene, men heller spørre seg i hva slags mellommenneskelig kontekst lyttingen foregår i. Dette kan dreie seg om anbefalinger fra venner, sosiale nettverk på nett, diskusjoner rundt musikk, men også musikalske møter mellom musiker og lytter. I denne sammenhengen kan man se på strømming på samme måte som Small beskriver fysiske arrangementer; Anja Nylund Hagen (2015) belyser i denne forbindelse at: «The relational meaning of musicking within streaming derives from the individual user's encounter with the music streaming services (the applied technology on a device), their contextual surroundings (potentially including other people) and themselves» (s. 74). Den relasjonelle meningen av musicking på strømmepattformene dreier seg altså om brukerens møte med plattformen, de kontekstuelle omgivelsene, og dem selv. Det er altså et møte mellom plattform, medmennesker og lytteren. Et sentralt aspekt å få med er at Small skriver at selve handlingen «musicking» skaper et sett av relasjoner der den musikalske begivenheten fremføres, og det er i disse relasjonene aktens mening kan finnes. Mening finnes ikke kun i musikken, men i alt rundt fremførelsen; det gjelder alle som bidrar med hvilken som helst kapasitet rundt den musikalske begivenheten. Det er relasjoner mellom person til person, mellom individ og samfunn, og samfunn og den naturlige, - og selv overnaturlige verden (Small, 1998, s. 13). Hagen (2015) viser til at hennes avhandling kan følge noen av de samme mønstrene som Small:

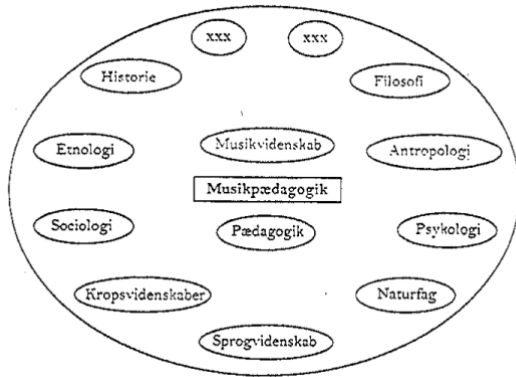
In relation to Small's work, this dissertation touches on some of those same patterns in people's individual uses of music-streaming services, in relation to the larger meaningful relationships in their lives. To understand music-streaming experiences and practices is to understand certain individualised processes of meaning making and the ways in which they unfold in relation to everyday technology (Hagen A. N., 2015, s. 74).

Hagen relaterer dermed Smalls teorier til lytternes individuelle bruk av strømmetjenestene, ved at hun ser på strømmetjenestene sin innvirkning på de større meningsfulle relasjonene i brukernes liv. Small skriver i stor grad om musikalske arrangementer, likevel kan det i lys av dette kan det være nærliggende å tenke seg strømeplattformene også som en arena hvor person- til person og individ og samfunn møtes. Den individuelle opplevelsen av en digital strømmetjeneste vil være i relasjon til samfunnet, enten via andre mennesker eller plattformens algoritmer. De sosiale aspektene ved strømmetjenestene som blant andre Tronvoll (2019) omtaler, handler om muligheten digitale plattformer gir til å skape, dele og redigere musikk, noe som også dette beskrives som «music- listening as co- experience» (s. 26). Dette sammenfaller med å tenke på strømeplattformer som en arena hvor person- til person, og individ til samfunn møtes. I relasjon til dette blir det i lys av musicking- begrepet relevant å finne ut hvor, når, med hvem og hvordan informantene lytter, deler og oppdager musikk. Det blir derfor relevant å se på flere aspekter enn selve musikken når man skal prøve å finne ut hva musikken betyr for informantene. I min studie er det en distinksjon mellom musikere og musikkinteresserte: musikerne bruker musikk utøvende og skapende. Likevel kan - hvis man ser på det som er skrevet i dette avsnittet - lytterne også være en del av det å gjøre musikk, enten ved å dele, lytte eller diskutere musikken på nett. Det å dele musikk på nett kan sies å være å «gjøre musikk», fordi det innebærer at brukeren av tjenesten er en aktiv aktør i en musikkrelatert sammenheng. Dette kan også sies om det å oppsøke ny musikk, eller delta på forumer. Aktiv bruk av deling, oppsøking og diskusjon rundt musikk på digitale plattformer, kan i lys av dette sies å være «streaming som musicking», det vil si aktive, ofte relasjonelle handlinger tilknyttet musikk på nett.

2.6 Et pedagogisk perspektiv på lytting

I forhold til de didaktiske implikasjonene som jeg skal belyse i denne studien, er det av betydning å se på relevansen lytting har i musikkundervisningen. I denne sammenhengen vil jeg først se på noen fokusområder i undervisningen hvor lytting er relevant. Dette kan bant annet dreie seg om at det å lytte til musikk er utviklende for musikkforståelse og musikalitet, altså rent musikkfaglige kunnskaper. Det andre fokusområdet jeg ønsker å belyse er den identitetsutviklende rollen lytting har i barn og unges liv. Her kan man blant annet se på hvordan lytting påvirker selvfølelse og personlig utvikling. Dette kan ha et mer tverrfaglig preg, hvor det å bruke musikk kan ha flere roller enn kun det musikalske. Frede Nielsen (1997) skriver om musikkpedagogikken som forskningsområde og setter spørsmålstegn ved

om musikkpedagogikken kan avgrenses eller identifiseres med beslektede vitenskapelige disipliner. Figuren nedenfor viser musikkpedagogikkens forhold til disse beslektede vitenskapelige disiplinene:



Figur 1 "Musikkpedagogikkens forhold til andre disiplinområder" (Nielsen, 1997, s. 157)

I figur 1 vises det at musikkvitenskap, musikkpedagogikk og pedagogikk er basisen i musikkpedagogikken. Det er likevel mange andre disipliner rundt disse tre fokusområdene som musikkpedagogikken kan innebefatte. Disiplinområdene som ligger som sirkler utenfor de tre hovedområdene kan være relevant, fordi folks lytteevaner på generell basis kan sees i et sosiologisk perspektiv, mens individuell opplevelse av musikk kan sees i et mer psykologisk perspektiv. Som det kommer frem av figur 1, er både psykologi og sosiologi felt som kan inngå i musikkpedagogikken. For å avgrense, setter Nielsen (1997) opp noen punkter for å finne ut hvilke områder musikkpedagogikkens spesifikke karakter kan undersøkes på grunnlag av, som kan være anvendelsesaspektet, som går tilbake til interessedimensjonen, som også impliserer spørsmålet om gyldighet (s. 157). Man kan i lys av interessedimensjonen vise til flere aspekter ved lytting, som dreier seg om blant annet personlig vekst og utvikling, selvfølelse, vennskap og nære bånd. For eksempel kan kanskje det å knytte sosiale bånd gjennom lytting på digitale medier være med å styrke følelsen av tilhørighet og styrke identitetsfølelsen. De åpenbare sosiale og formative aspektene ved lytting, gjør at det kan det være rimelig å hevde at det å lytte har en samfunnsnyttig interessedimensjon.

Når man skal se på argumenter som understøtter lyttingens mulige samfunnsnyttige dimensjon, er det relevant å se på det Ruud (2013) omtaler som sammenhengen mellom musikk og sosial tilhørighet, som også kobles til utvikling av verdier: «... Videre har mine

opplevelser av kjønn, individualitet og autentisitet fått sin utforming gjennom musikalske identifikasjoner. Gruppetilhørighet, vennskap og nære personlige relasjoner knyttet til utvikling av livslange verdier er innkapslet i emosjonelle opplevelser knyttet til musikk» (s. 51). Lytting i en pedagogisk sammenheng kan i lys av dette handle om mer enn musikalsk utvikling. Nielsen (1997) stiller for eksempel spørsmål ved følgende om musikkpedagogikken: «Har den selvstendig karakter, eller kommer den blot til syne som en særlig type af problemfelt inden for mere omfattende fagområder som musikvidenskab eller den almene pædagogik?» (s. 156). Strømming og teknologi er områder som påvirker de unges lytting. Dette vil være fagområder som går utover den rene musikkundervisningen - noe som gjør det relevant å henvise til Nielsens tabellen igjen - for eksempel områder som filosofi, sosiologi, psykologi og historie.

Det kan i min studie være relevant å vise til lyttingens plass i musikkundervisningen. I denne forbindelse skriver Nielsen (1997, s. 161) at det blir trivielt å si at musikkundervisningens innhold kun er «musikk», eller det «praktiske musikkfeltet». I tillegg til selve musikken, som er det rent musikalske objektfeltet, kommer det musikalske aktivitetsfeltet, og i dette inngår persepsjon og refleksjon over musikk og musikalsk aktivitet. Et hovedmoment jeg ønsker å finne ut av i denne studien, er om lyttingen kan ha blitt mer passiv og fragmentert på lytteplattformene. Musikalsk persepsjon og refleksjon kan kobles til lytting, og til hvordan man oppfatter og konsumerer musikk, og dette kan brukes i musikkundervisningen ved for eksempel lytte til musikk og diskutere den etterpå. Man kan dermed også diskutere hvordan det lyttes, og om unge i dag hører ferdig hele album eller om det er spillelister som blir mest brukt. Man kan også diskutere i hvilke situasjoner elevene lytter til musikk, og kanskje er det bare i musikktimen mange av elevene får muligheten til å kun lytte til musikk uten andre distraksjoner. Som tidligere nevnt, så foreslår Ratliff (2016) ulike metoder for å lytte til musikk. Lytting kan i lys av dette sies å være en øvingssak og noe man må trene seg opp til, og sånn sett er det relevant for musikkundervisningen. Det kan også være av betydning å se på at det er en forskjell på den teknisk- instrumentelle siden av undervisning, og den mer formende siden, som Monika Nerland (2004) belyser:

Kunnskap kan for det første sies å ha en teknisk- instrumentell side, det vil si at den brukes til noe, den har en redskapsmessig betydning og kan være nyttig i forhold til problemløsning og lignende. For det andre har kunnskap en symbolsk, formende side, ved at den eksempelvis er med på å forme individers identitet og forståelse av seg selv og verden (Nerland, 2004, s. 48).

Den symbolske, formende siden som kan være med på å forme individers identitet og selvforståelse kan stemme overens med det å lytte til musikk. I denne sammenheng hevder Ruud (2013) at når vi erindrer livet gjennom musikk, konstruerer vi oss på en bestemt måte. Denne selvkonstruksjonen kan passe inn i teorien om den symbolske, formende siden av kunnskap. Musikken blir sentral i selvkonstruksjonen, på lik linje med det også Frith (1996) skriver om at en opplevelse av popmusikk er opplevelse av identitet. Lytteren dras inn i emosjonelle allianser med artisten eller de som liker den samme musikken, og på den måten *speiler* individet seg med artister eller andre mennesker via musikken. På den andre siden kan lytting inngå også under teknisk- instrumentell kunnskap: musikere som skal «plukke» låter på øret kan falle inn under denne kategorien. Her blir lytting en praktisk egenskap som må brukes på øvinger, i studio og på konserter. Her kan man altså se en vesentlig forskjell på hvordan musikere og musikkinteresserte bruker øret: musikere bruker det både som et arbeidsredskap og til ren lytting for lyttingens skyld. De musikkinteresserte har kanskje ikke det profesjonelle forholdet til å bruke øret. I denne forbindelse er det interessant å sammenligne hvordan musikere og musikkinteresserte lytter til musikk. Som jeg har skrevet i innledningen så har flere musikere jeg har snakket med betegnet dette profesjonelle forholdet til lytting som en yrkesskade, altså at man ikke klarer å la være og lytte *profesjonelt*. Noe av det jeg ønsker å finne ut med denne studien, er hvilke utslag dette gir på lyttingen. Klarer de som ikke er musikere å i større grad kun nyte musikken, uten å tenke skalaer, akkordprogresjoner, dynamikk og lignende? På den andre siden, kan de musikkinteresserte også tenke over slike elementer, kanskje bare uten de samme musikk- begrepene som profesjonelle musikere. Uansett så passer begge disse lyttemåtene inn i både den teknisk- instrumentelle og formende kunnskapen. Funnene som blir gjort i denne studien, vil diskuteres i et pedagogisk perspektiv, for å deretter se på ulike måter man kan løse en undervisningssituasjon på, med basis i innsikt om endrede lyttevener.

2.6.1 Lyttingens plass i læreplanverket

I diskusjonen rundt de de didaktiske implikasjonene som innsikten i endrede lyttevener gir, er det av betydning å vise til hva læreplanverket sier om lytting. Mine funn vil måtte ses i lys av den siste oppdaterte versjonen av læreplanverket innen musikkfaget fra grunnskole til videregående, noe som i denne studien vil innebefatte fagfornyelsen 2020. Noe av formålet med fagfornyelsen er formulert som at «De nye læreplanene skal gi tydelig retning, være konsentrert om det viktigste elevene skal lære, og innebære bedre sammenheng mellom fag

og mellom fag og overordnet del» (Utdanningsdirektoratet , 2021). Med utgangspunkt i «de nye læreplanene som tas i bruk fra august 2020» (Utdanningsdirektoratet, 2021), er det relevant for denne studien å ta hensyn til formålene som er formulert der. De pedagogiske teoriene som er diskutert i tidligere avsnitt er vesentlige, men de må likevel stilles i lys av læreplanverket for å kunne være aktuell for dagens skole. I denne studien vil jeg vurdere informantenes refleksjoner rundt hvordan de opplever endring i sine lyttevaner i lys av både musikkteori og læreplanverket. Informantenes refleksjoner vil kunne vise en relevans utfra utvalgte eksempler i fagplanene til musikkfaget i grunnskolen og videregående. Undertegnede jobber selv i kulturskolen, men av hensyn til forskningsspørsmålet og studiens omfang er det eksempler fra grunnskole og musikklinje som blir belyst i den didaktiske diskusjonen.

For musikkfaget fra 2.- til 9. trinn står det beskrevet at «Kjerneelementet oppleve musikk legger vekt på at elevene lytter aktivt og sansende» (Utdanningsdirektoratet , 2021). Mitt formål er å finne ut hvordan lyttevanene har endret seg. Noen av informantene mine oppfatter lytting på strømming som mer passiv enn aktiv. Siden kjerneelementet *oppleve* musikk skal legge vekt på at elevene lytter aktivt og sansende, vil mine funn ha noen implikasjoner for musikkfaget. De innsiktene denne studien gir, kan dermed forhåpentligvis øke pedagogers bevissthet på strømmingens påvirkning på lyttevaner, og muligens i lys av dette klare å tilpasse undervisningen deretter. For eksempel kan det å få elever til å reflektere rundt strømmetjenestenes påvirkning være aktuelt, når man ser at «Kunnskap om og erfaring med musikk og musikalske virkemidler er utgangspunktet for en reflektert og utforskende tilnærming til musikkopplevelsen» (Utdanningsdirektoratet, 2021). Det å være bevisst på hvordan man lytter på strømeplattformene, kan være et aktuelt moment å diskutere for å skape et nyansert bilde av dagens musikklandskap. Refleksjon og utforskning kan for eksempel lære elevene nye måter å tilnærme seg lytting på strømeplattformene på. Innsikt i andre lytteformer via CD, vinyl eller kassett kan også være verdifull kunnskap i disse læringssituasjonene, fordi også flere av mine informanter sier at de lyttet på en annen måte til disse mediene. Det at mine informanter ha erfaring med lytting til CD, vinyl og kassett - i tillegg til at de var tenåringer eller unge voksne når strømeplattformene kom - har vært et av hovedkriteriene for mitt utvalg av informanter. Sann sett kan dette også være relevant for flere av dagens lærere, da mine informanter nå er i 30- og 40- årene. Lytting virker til å ha en sentral plass både i fagplanene i musikk for grunnskolen og musikklinjen. Flere eksempler på lyttingens rolle i undervisningen vil komme frem når jeg diskuterer mine funn. Dette er av hensyn til studiens omfang, og at den største nødvendigheten i denne teoridelen er å vise

fagplanenes relevans. Videre skal det nå argumenteres for hvilke metoder som skal brukes i denne studien. Jeg har intervjuet få informanter på relativt store og omfattende spørsmål, og det er derfor av betydning å beskrive hva slags metoder som blir brukt i tolkningen og avkodningen av utsagnene som blir gitt.

3. Metodologiske overveielser

Frem til nå har jeg blant annet argumentert for at lytting på digitale plattformer kan være en aktiv og oppsøkende prosess, på tross av at strømmetjenestene også serverer lytteren mye musikk via sine søkemotorer. Spørsmålet hviler i stor grad på hvorvidt strømmetjenestene virker aktiviserende eller passiviserende. Det aktiviserende aspektet har vært knyttet til at deling av musikk på plattformene skjer i en virtuell, men sosial kontekst; hvilket vil si at lytterne deler med andre selv om de ikke møtes fysisk. Det at man ikke møtes fysisk, men heller i en virtuell og konstruert virkelighet, setter blant andre Ruud (2013) spørsmålsteget ved. Han spør om internettet i like stor grad kan skape sosial tilhørighet som fysiske møter gjør. Denne problematikken er nok særlig relevant nå i 2021, etter over ett år med begrenset fysisk kontakt mellom mennesker. Sånn sett har nok corona- pandemien akselerert nett-aktiviteten, hvilket igjen kan sies å øke relevansen for denne studien. Selv om jeg ikke har lagt alt for mye vekt på corona- situasjonen i intervjuene, så har det vært et bakteppe. Alle informantene har brukt mer tid hjemme og på nett i forhold til en normal situasjon når intervjuene ble gjort. Derfor vil det være rimelig å anta at corona- situasjonen vil kunne gi utslag i refleksjonene og erfaringene de gir uttrykk for.

Videre er det likevel ikke kun sosial interaksjon som skaper aktiv oppsøking på nett. Ifølge Hagen og Lüders (2017) var det flere deltakere i studien som fulgte artister og personer på digitale plattformer på et rent musikalsk grunnlag, og da med svakere sosiale bånd. Mange av mine informanter bruker strømmetjenestene på denne måten, både musikerne- og de musikk- interesserte. De sosiale aspektene er mer knyttet til CD - en, vinylen og kassetten, og til en tid da de var yngre, altså er det livssituasjon og alder som virker til å påvirke den sosiale delen av lytting. I gjennomføringen og analysene av intervjuene har disse studiene vært nyttige for å sette informantenes uttalelser og opplevelser i en kontekst. Intervjuene foregikk i stor grad som en samtale, ganske lik de jeg har om musikk med venner og kolleger. Teorigrunnlaget er med på å sette uttalelsene i en musikkvitenskapelig kontekst, og gjør det lettere å analysere uttalelser opp mot nyere forskning og sentrale begreper. Likevel har det vært av betydning å se saker fra ulike perspektiver: Ratliff (2016) peker på at mengden musikk kan være passiviserende ved at man ikke oppsøker ny musikk, men blir servert den av strømmetjenestene. På den andre siden skriver Maasø og Danielsen (2018) at strømmetjenestene oppmuntrer lytterne til å finne ny musikk ved at «Brukerne etablerer individuelle navigerings- og orienteringspraksiser for å lagre og finne tilbake til egen

lyttehistorikk og musikk de liker, for eksempel med spillelister» (Maasø & Danielsen, 2018). Det er i dette landskapet jeg beveger meg mellom, og det har vært av betydning å kunne se ting fra disse ulike perspektivene i arbeidet med analysene av intervjuene. Mitt formål er å identifisere tendenser og utviklinger i lyttevanene, heller enn å bekrefte eksisterende teorier og forskning. Når jeg spør «hva har endret seg?», så har jeg dessuten funnet ut at informantene i løpet av intervjuene har motsagt seg selv og selv blitt bevisst på dette ettersom intervjuet har utviklet seg. For eksempel var en av informantene i starten av intervjuet bestemt på at lytting på strømmetjenestene er passivt. Omtrent halvveis i samtalen viser det seg dog at den ikke egentlig er så passiv som hun først påstod at den var. Dette var noe hun også ble oppmerksom på selv. Av denne grunn er det verdt å påpeke at det har vært av betydning å ha de ulike perspektivene på strømming som et utgangspunkt både i intervjuet og analysen.

3.1 Intervju

Intervjuene jeg har hatt med informantene, har foregått mer som samtaler enn som en utspørring fra meg. I stedet for å holde meg til bestemte spørsmål, har jeg valgt å bruke spørsmålene mer som aktuelle temaer. Hvis det har vært temaer som informantene har brakt frem selv, har jeg også latt de få snakke fritt. Intervjuene har derfor blitt ganske lange, med en god del momenter jeg har valgt å utelate. Siden jeg har en del bestemte punkter jeg har ønsket at intervjuet skal bevege seg innom, men likevel ønsker å variere temaer og rekkefølge, kan dette sies å være et semi- strukturert intervju: «*Semi.- strukturert, eller delvis strukturert intervju*, har en overordnet intervjuguide som utgangspunkt for intervjuet, mens spørsmål, temaer og rekkefølge kan varieres» (Johannesen , Tufte, & Christoffersen , 2006, s. 137). I intervjuene har vi hoppet en del frem og tilbake mellom temaene, og jeg som intervjuer har også i enkelte tilfeller prøvd å lede samtalen en annen vei hvis jeg føler at ting beveger seg for langt ut av temaet jeg forsker på. Likevel har det vært noen temaer som har vært utenfor mine spørsmål som har vist seg nyttige, noe som har vist seg i ettertid under arbeidet med analysen. Videre har jeg i lys av at dette er et semi-strukturert intervju også ønsket at det skal ligne så mye som mulig på en hverdagslig samtale. Det er nettopp samtaler med medmusikanter over en kaffe, bak scenen eller på fest at disse temaene har dukket opp, og det er der jeg oppfatter at jeg kan få ærlige svar. Det er ønskelig å unngå at informantene føler det som et press på å gi meg så gode svar som mulig, derfor har jeg gjort også settingen rundt intervjuene så naturlige som mulig. Det har vært over en kaffekopp, med småprat før

og etter intervjuet. Fortsatt kan det sies å ha vært vrient å få det helt naturlige preget som en vanlig prat har. Selve situasjonen kan virke litt spent. Intervjuet starter gjerne med en kaffekopp og litt løst prat, men så fort zoom- opptakeren settes på, blir preget mer formelt. Likevel er en fellesnevner for alle intervjuene at praten ble mer fri etter hvert som intervjuene kom i gang. Jeg følte også at jeg lærte mer for hvert intervju, og de siste samtalene kan nok sies å ha hatt best flyt. Sånn sett kan intervjusituasjonen ses på som noe man lærer av erfaring, ikke nødvendigvis gjennom å lese metodebøker, selv om disse også kan være til god hjelp: «Interviewing as a practical activity is a bit like dinner conversations, cycling and sex: important and not always easy, but perhaps not something that you primarily learn to master through reading books» (Alvesson, 2011, s. 44). På samme måte oppdaget jeg at selv om jeg på forhånd hadde lest om kvalitative intervjuer og hvordan man skulle gjennomføre dem, så var det noe ganske annet å være i situasjonen. En del spørsmål som jeg hadde trodd skulle være enkle å svare på, skulle vise seg at egentlig var mer vriene. Noen spørsmål var til og med slik at de ikke klarte å avgi noe skikkelig svar. I slike situasjoner kan det derfor være relevant å huske på at intervjuet er en situasjonsbasert aktivitet som plasserer intervjueren i verden:

Qualitative research is a situated activity that locates the observer in the world. Qualitative research consists of a set of interpretive, material practices that make the world visible. These practices transform the world. They turn the world into a series of representations, including fieldnotes, interviews, conversations, photographs, recordings, and memos to the self. (Denzin & Lincoln, 2011, s. 3)

Denne situerte aktiviteten som en kvalitativ undersøkelse er, innebar også at jeg både dro på besøk hjem til informantene, eller vi møttes ute på cafe. Et utsagn kan sees på som en representasjon av en verdensoppfatning som jeg igjen må forsøke å analysere. I tillegg må jeg forsøke å tolke hva et bestemt utsagn betyr og hva det kan representere: «At this level, qualitative research involves an interpretive, naturalistic approach to the world. This means that qualitative researchers study things in their natural settings, attempting to make sense of, or interpret, phenomena in terms of the meanings people bring to them» (Denzin & Lincoln, 2011, s. 3). Denne naturlige settingen har jeg forsøkt å gjenskape, blant annet ved å gjøre intervjuet semi-strukturert og dermed forsøkt å få det til å likne så mye som mulig på en vanlig samtale i kantina, på kafé eller i en annen liknende sosial kontekst. Likevel er det noen situasjoner jeg har tenkt at informantene svarer for å svare, selv om de egentlig ikke har noe svar. Av denne grunn kan det være relevant for meg å forsøke å fortolke hva informantene egentlig mener med et utsagn. En slik fortolkning innebærer at man forsøker å komme inn i den virkeligheten som informantene lever i, og hvordan de oppfatter verden. Da

dreier det seg om mer enn å bare tolke et utsagn; man forsøker å se på summen av informantenes opplevelser, erfaringer og persepsjon på verden. I analysen vil fortolkningen dermed ha et fenomenologisk utgangspunkt.

3.1.1 Fenomenologi og livsverdensbegrepet

I intervjuene med mine informanter har jeg forsøkt å sette meg inn i hvordan de ser på verden. Hvordan påvirker summen av deres erfaringer og opplevelser persepsjonen av verden? Hvordan kan man vite hva en uttalelse egentlig betyr? For å utforske dette nærmere kan man ta utgangspunkt i et *fenomen*, og i min studie vil dette være utsagn som informantene kommer med:

Som *kvalitativt design* betyr en fenomenologisk tilnærming å utforske og beskrive mennesker og deres erfaringer med og forståelse av, et fenomen. *Mening* er et nøkkelord fordi forskeren bestreber seg på å forstå meningen med et fenomen (handling eller utsagn) sett gjennom en gruppe menneskers øyne (Johannesen et al., 2006, s. 80).

Min oppgave som forsker blir å forsøke å forstå meningen bak et utsagn i den konteksten mine informanter befinner seg i. Dette kan for eksempel gjelde alder, livssituasjon, oppfatninger, og meninger. Det blir vesentlig å forsøke å se hver enkelt informant i et helhetsperspektiv, og i lys av dette velge å fokusere på noen grunnprinsipper som kan sies å være fenomenologiske. Et av disse består i å ikke søke sannhet, men heller søke informantenes virkelighet:

... It is not interested in “mere facts,” but in their impact on flesh and blood subjects, nor does it attempt to objectivize facts photographically; instead it is interested in analyzing the meaning that such facts assume for the subjects and the way in which their consciousness intends those objects. phenomenology is seeking realities, not pursuing truth (Mortary & Tarozzi, 2010, s. 18).

Det at man ikke nødvendigvis ønsker å finne «fakta», er også relevant for min studie, fordi den baserer seg på for eksempel minner fra musikkopplevelser i barndommen. I disse tilfellene er ikke de faktabaserte detaljene så viktig, men i større grad handler det om hva slags mening disse minnene skaper for informantene. Den siste setningen i Mortary og Tarozzy`s sitat er beskrivende for min studie, fordi det er informantene sin virkelighetsoppfatning jeg også er ute etter, ikke nødvendigvis «sannheten». I forhold til å tolke noens virkelighetsoppfatning, kan det være verdt å nevne at objektet og subjektets

mening smelter sammen: «For phenomenologists, reality is a thick forest where the tangles of meaning that subjects and objects assign each to other are interwoven» (Mortary & Tarozzi, 2010, s. 19). Denne tykke skogen av mening, er Mortary og Tarozzi sin beskrivelse av en livsverden skapt av sammenkoblede, levde opplevelser, og kjennskapen til fenomenene som kommer til live gjennom dem. Subjektene blir legemliggjorte i denne verdenen, og derfor blir deres syn på virkeligheten blir både meningsfull, samtidig som den avslører den sosiale virkeligheten som forskeren intenderer å utforske. (Mortary & Tarozzi, 2010). For å konkretisere litt i forhold til min studie: mine opplevelser i forhold til å høre på plater smeltes i intervjuet sammen med informantenes oppfatninger av musikk. Hva vi finner musikalsk mening i, sammenflettes i en livsverden skapt av levde opplevelser. Johannesen et al., (2006) beskriver formålet med fenomenologisk, kvalitativt design som følger: «Målet er å få økt forståelse og innsikt i den andres livsverden. For å forstå verden må vi forstå mennesket. Det er mennesket som konstituerer virkeligheten, ikke motsatt» (s. 81). Det at musikk spiller en rolle virkelighetskonstruksjonen er noe Ratliff (2016) Ruud (2013) og Frith (1996) også hevder, gjennom henholdsvis selvkonstruksjon, identitetsskapelse og dannelse av meningslag i lys av musikken man hører på eller spiller. Kjernen blir videre å ta utgangspunkt i mennesket, siden det er det som konstituerer virkeligheten. Hvordan har mine informanter opplevd overgangen fra CD til strømming? Hva føler de, hva erfarer de, hva tenker de? Utgangspunktet blir deres virkelighet, og det er min jobb som forsker å prøve å komme meg inn i informantenes livsverden.

3.1.2 Kvalitative versus kvantitative analyser

I denne studien er det fire informanter. Både antall informanter og måten jeg analyser svarene på fenomenologisk, innebærer at studien kan kalles kvalitativ. For å demonstrere de grunnleggende forskjellene mellom kvantitative og kvalitative metoder, har Johannesen et al., (2006) laget et scenario hvor man skal undersøke nordmenns ferievaner. Jeg velger å starte med det kvalitative perspektivet: selv om følgende sitat har 20 informanter og det ikke er i en intervjusituasjon, så er dette likevel et konkret og beskrivende eksempel på en kvalitativ tilnærming:

En kvalitativ tilnærming kunne være å la et begrenset antall, for eksempel 20 personer, skrive dagbok fra sin ferie, og vi ville da fått mer detaljert og nyansert informasjon om hva folk gjør når de har ferie. Hensikten med denne tilnærmingen er å få fram *fyldige* beskrivelser, og den er særlig anvendelig når vi skal undersøke fenomener som man ikke kjenner så godt, og som det er lite forsket på (Johannesen et al., 2006, s. 36).

Tilnærmingen hvor hensikten er å få frem fyldige beskrivelser er noe jeg også har forsøkt i denne studien. Selv om ovennevnte eksempel er basert på dagbøker, i motsetning til mine dybdeintervjuer, så er det er den detaljerte og nyanserte informasjonen om hva folk gjør som er vesentlig. På samme måte gjelder dette i mine intervjuer; jeg gjennomfører lengre intervjuer med færre mennesker for å få frem detaljene og den nyanserte informasjonen. Igjen er det verdt å trekke frem eksempelet med informanten som først sa at strømming var en passiv ting, men en halvtime senere ikke lenger var enig med sin egen påstand. Her er det nyanser i den detaljerte informasjonen som kan være relevant å forske på.

Dernest kan det være relevant med en avklaring på hva som skiller kvalitative analyser fra kvantitative analyser. I dette tilfellet viser Johannesen et al., (2006) til at man kunne sendt ut spørreskjemaer til et utvalg av befolkningen: «Spørreundersøkelser er et eksempel på en kvantitativ tilnærming. Man er opptatt av å telle opp fenomener, det vil si å kartlegge deres utbredelse» (36). I kvantitative studier teller man opp fenomener og kartlegger deres utbredelse, mens kvalitative analyser fokuserer på fyldige beskrivelser. I forhold til min studie, så kunne jeg også laget et spørreskjema og sendt dette ut til et større antall lyttere. Da kunne jeg telt opp hvordan lyttere opplever strømmetjenester utfra et større utvalg i befolkningen. Nå er eksempelet til Johannesen et al., (2006) tenkt som at undersøkelsen gjøres av et meningsmålingsinstitutt. I denne studien hadde det muligens vært vanskelig for meg å nå en stor del av befolkningen med de ressursene jeg har tid rådighet i denne masteroppgaven. Poenget er imidlertid at kvantitative tilnærminger dreier seg om å telle opp fenomener og kartlegge deres utbredelse, mens kvalitative analyser går mer i dybden og søker fyldige beskrivelser fra færre personer. Lyttevaner er et tema med så mange lag og nyanser at jeg har funnet det mest hensiktsmessig å ha en kvalitativ tilnærming i min studie. Lengre samtaler med færre personer gjorde at vi kunne komme i dybden av informantenes musikalske reise, fra barndommen frem til i dag. Det gjorde at jeg kunne danne meg et helhetsbilde av informanten. På den andre siden er det verdt å belyse at «Selv om kvalitative og kvantitative tilnærminger er ulike, er de ikke uforenlige. Samme forsker kan godt kombinere kvalitative og kvantitative tilnærminger i samme undersøkelse» (Johannesen et al., 2006, s. 37). I min studie har jeg valgt å ikke gjøre dette. Likevel kunne det vært interessant å kombinere disse intervjuene med spørreskjemaer til et større antall musikere og musikk- interesserte hvis jeg hadde hatt mer tid. Mange av svarene mine informanter gir angående endringen i lyttevaner gjør at jeg gjerne skulle ønske å vite om et større utvalg av befolkningen gir den samme type svar. Slik det er med mine kvalitative tilnærminger kan jeg

gå ut fra tendenser basert på mine informanternes uttalelser. Derfor er det også vesentlig å være klar over man søker virkeligheter, ikke sannheter.

3.1.3 Overførbarhet

Kan funn fra denne studien være beskrivende for en større andel av musikere- og musikkinteresserte? Det jeg ønsker å finne ut av, er om de svarene jeg innhenter kan fortelle noe om en større del av populasjonen. Dette er verdt å belyse, fordi man ut fra kvantitativ forskning på den andre siden kan gjøre en statistisk *generalisering* av funn: «All forskning har til hensikt å kunne trekke slutninger utover de umiddelbare opplysningene som samles inn. Ved representative kvantitative undersøkelser er det mulig å gjøre statistisk generalisering av funn fra et utvalg til en populasjon» (Johannesen et al., 2006, s. 200). Dette vil si at funnene forteller mer enn de umiddelbare opplysningene som samles inn: Man kan altså si noe generelt om populasjonen fra et utvalg av befolkningen, med grunnlag i en statistisk generalisering. Johannesen et al., (2006) hevder videre at ønsket om generalisering ikke er begrenset til kvantitative undersøkelser, men at man i disse heller snakker om *overføring* av kunnskap, og at en undersøkelses overførbarhet er «hvorvidt en lykkes i å etablere beskrivelser, begreper, fortolkninger og forklaringer som er nyttige i andre sammenhenger» (s. 200). Målet er altså å etablere begreper som er nyttige i andre sammenhenger. I denne studien vil dette si at informantenes beskrivelser av opplevelser, minner og oppfattelser kan *overføres* til andre sammenhenger. Kirsti Malterud (2002) skriver at materialet fra kvalitative metoder består av tekst fra samtaler, eller observasjoner, i motsetning til kvantitative metoder, som bygger på *numeriske data*:

Tolking av tekst og statistisk bearbeiding av tall krever ulike former for operasjonalisering av de vitenskapelige grunnlagspremissene. Overførbarhet på begrepsnivå krever andre prosedyrer enn overførbarhet på populasjonsnivå. Derfor er det behov for spesifikk metodekompetanse ved bruk av kvalitative forskningsmetoder (Malterud, 2002).

En slik metodekompetanse representerer den fenomenologiske tilnærmingen i min oppgave. Målet er å tolke informantenes utsagn, og forsøke å komme inn i deres livsverden. På denne måten vil det være mulig å overføre beskrivelser, begreper, forklaringer og fortolkninger til andre steder og miljøer der musikere- og musikkinteresserte spiller- eller lytter til musikk. Dette kan gjelde andre typer musikkmiljøer på andre geografiske lokasjoner, eller steder der musikkinteresserte samles, fysisk som på konserter, men også både på ulike forumer på nettet. I det hele tatt kan det kanskje si noe om tendenser i andre typer miljøer hvor musikere

og musikkinteresserte samles. Med grunnlag i en slik fenomenologisk tilnærming kan jeg dermed se mine observasjoner i lys av allerede etablerte studier innen dette musikkfeltet, og på denne måten ha belegg for å si noe om tendenser blant disse kategoriene.

3.1.4 Alder i lys av kultur, sosialisering og samfunn

Noen av mine informanter setter spørsmålstegn ved om det er strømmetjenestene, eller om det er alder som er avgjørende når de snakker om sine endringer i lyttevaner. Informantene i min studie har alle opplevd overgangen fra CD/vinyl/kassett til strømming, enten i tenårene eller som ung voksen. En av mine informanter snakker om at det kan ha vært alderen hans, ikke nødvendigvis formatet som gjorde at han knyttet seg sterkt til Dream Theater-platene sine på videregående. Denne informanten utdyper ikke helt hvordan dette utgjør en forskjell, men utover i intervjuet kommer alder ofte opp som en faktor. En annen informant snakker om at musikken var knyttet til identiteten i ungdomstiden. Det var kulturelle og sosiale faktorer, som musikken man hørte på, klærne man gikk i, og menneskene man var sammen med. Det er derfor viktig for meg som forsker å ta disse faktorene med i analysen, og vurdere om endringen i lyttevaner også kan skyldes alder. Richard Haugen, Ann Kristin Larsen, Eva Skogen og Kamil Øzerk (2006) argumenterer for at kultur overføres via sosialiseringsprosessen og er i stadig endring. Kulturen er derfor dynamisk. Endringer skjer via kontakt med andre samfunn eller via indre spenninger: «Denne indre spenningen betraktes her som generasjonsmotsetninger. En ny generasjon tar opp i seg nye ideer, verdier og normer, koder og symboler» (Haugen et al., 2006, s. 102). Mine informanter var i lys av dette en ny oppvoksende generasjon som tok opp nye ideer, verdier, normer og koder i en tid da strømming for første gang utfordret det gamle fysiske formatet. Kontakt med andre samfunn og generasjonsmotsetninger er viktige faktorer å ta med i beregningen, fordi dette sier noe om dynamikken i kulturen gjennom sosialiseringsprosessene. I lys av dette er det vesentlig å være klar over sosialiseringens betydning for mine informanter i barne- og ungdomstiden. Informantene forteller om hvordan identitet og musikksmak hørte sammen, og hvordan dette ble til et fellesskap av mennesker som likte den samme musikken. Dette gjelder for musikerne som spilte i band med andre, eller de musikkinteresserte som møttes på den lokale platebutikken for å lytte til- og snakke om musikk. Stikkordet for begge grupper er en form for tilhørighet, og denne var knyttet til en tid hvor de utviklet identitet på grunnlag av musikken de likte å høre på sammen med sine venner. Mine informanter forteller at denne type fellesskap ikke står så sterkt i dag på grunn av at familielivet eller

jobben tar opp mye av tiden. Særlig en av mine informanter snakker om at hun knyttet mye av identiteten sin til musikken i ungdomstiden, og at det er derfor den kunne oppleves viktigere da enn nå, og at lyttingen var mer «intens» på den tiden. Hun sier at med Marillion likte hun alt uansett, forklart med at det var det «beste bandet i verden». Man kan i dette tilfellet spørre seg om en slik identitetsutvikling er typisk for ungdomstiden. Haugen et al., (2006) skriver at «identitetsutvikling skjer i sosialiseringsprosessen, og da i forhold til det kulturelle fellesskap et barn vokser opp i» (s. 102). De musikkinteresserte informantene jeg har intervjuet har vokst opp med mye rock og punk, og folk som har likt denne stilen har ofte vært en del av det sosiale nettverket i ungdomstiden. For musikerne gikk det mye i progressiv musikk, med eksempelvis Marillion og Dream Theater. Dette er det kulturelle fellesskapet de vokste opp i. Når man skal finne ut hva som har endret seg i lyttevanene, må man ha dette med i beregningen. Hvor mye skyldes alder, og hvor mye skyldes plattformendringer i forhold til lyttevanene? Den musikalske identiteten er i rask endring etter hvert som man oppdager ny musikk. I denne forbindelse kan det være relevant å vise til et sitat av Ruud (2013) hvor han erindrer følgende om musikkens betydning for sin egen sosialisering og identitetsutvikling: «gjennom lyttingen ble vi en sterkt sammensveiset gjeng, med mange gode felles opplevelser, med felles humor og livsorientering. Vi var ikke bare et musikalsk fortolkende fellesskap, men utviklet også et erindringsfellesskap som holdt oss sammen i viktige år av ungdommen» (ss. 31-32). Dette er vesentlig å huske på også i forhold til mine informanter: Når strømming kom for alvor, så var informantene i min studie enten på videregående, folkehøgskole, universitetet - eller var unge voksne musikere- eller musikkinteresserte uten barn, og med høyere sosial aktivitet enn ved for eksempel det nåværende familielivet. Flere av disse kan da ha utviklet både musikalsk fortolkende fellesskap og erindringsfellesskap med ulike grupperinger av mennesker: de musikkinteresserte hadde et punkemiljø som de var mye sammen med, og musikerne hadde ungdomsband hvor man spilte musikken fra sine yndlingsartister. Samtlige informanter skiller fortid fra nåtid utfra relativt like faktorer, men da særlig vektlegges det at hverdagslige gjøremål og plikter tar opp tid som før ble brukt til å lytte til musikk og gå på konserter eller være på platebutikk med venner. Kultur, sosialisering og samfunn er derfor viktige faktorer å se på i tillegg til plattformendringene, når man ser på alderen til informantene, og tiden de levde i, gjennom overgangen fra CD/vinyl/kassett til strømming.

3.2 Rekruttering og utvalg

I dette avsnittet skal jeg presentere deltakerne i denne studien. De har alle opplevd overgangen fra CD/vinyl/kassett til strømming, enten som tenåringer eller unge voksne. Samtlige anser musikk som en vesentlig del av tilværelsen, enten som lyttere og musikkinteresserte, eller som utøvere. Jeg har også tatt hensyn til kjønnsbalanse, med halvparten menn og halvparten kvinner; dette for å få et mest mulig troverdig bilde av virkeligheten. Målet er at disse informantene sine oppfatninger, erfaringer og refleksjoner vil kunne si noe om tendensene i hva som har endret seg i henhold til å kunne si noe om menneskers lyttevaner i denne overgangsperioden:

- Informant 1: Kvinne i 40-årene, musiker
- Informant 2: Mann i 30-årene, musiker
- Informant 3: Mann i 40-årene, musikkinteressert
- Informant 4: Kvinne i 40-årene, musikkinteressert

3.2.1 Musikerne

I denne oppgaven ønsker jeg å undersøke endringen i lyttervaner blant musikere og musikkinteresserte i overgangen til digitale strømmetjenester. Derfor anser jeg det som relevant å intervju personer som har opplevd begge deler, og ligger derfor i et aldersspenn mellom 30 og 50 år. Personene som er valgt ut har alle en tilknytning, - og minner fra det å lytte til CD eller vinyl, samtidig som de tilpasser seg nye lyttemåter via strømeplattformene. Musikerne som er valgt ut er begge profesjonelle utøvere. Dette innebærer at de aktivt og over lenger tid tjener- og har tjent penger på å utøve og spille inn musikk.

Informant 2 er en komponist i trettiårene, som i tillegg til å drive med samtidsmusikk også har spilt gitar i progband med undertegnede. Jeg ønsket å intervju Informant 2 etter utallige diskusjoner vi har hatt om musikk, og da særlig progrock. Vi sender hverandre stadig musikkvideoer og diskuterer disse. I tillegg til prog, kan det være alt fra jazz til klassisk til popmusikk vi diskuterer. I forhold til bredde dekker han på den måten en stor del sjangere, inkludert populærmusikk. Han har derfor gjort seg noen observasjoner rundt hva som har forandret angående egne lyttemønstre på strømmetjenestene, i tillegg til at han opplever at populærmusikken har blitt påvirket av strømmetjenestenes algoritmer. I det hele tatt er dette

en reflektert musiker som lytter nøye- og til detaljer når han hører på musikk, og dette kan nok henge sammen hans yrke som komponist. Det var i lys av dette interessant for meg å intervju en musiker med et bein innenfor både samtidsmusikk og rock, som også hadde gjort seg opp tanker om populærmusikk og eventuell algoritmepåvirkning. Siden han nå er i trettiårene, var han også i sent tenårene /starten av tyveårene når Spotify kom på banen, og det kan derfor være interessant å få hans perspektiv på denne endringen. Det var i det hele tatt hva han selv beskriver som i hans «formative» periode som lytter og musiker at strømmetjenestene gjorde sitt inntog.

Informant 1 er en kvinne i førtiårene som spiller i et band som er kjent for de fleste og som gjorde stor suksess tidlig på 2000- tallet. Hun har turnert land og strand, og har opplevd livet som yrkesmusiker. I dag har hun en annen jobb ved siden av, men arbeider fortsatt som musiker. Jeg har selv spilt med informant 1, men ikke snakket så mye om musikk med henne som med informant 2. Jeg hadde lyst til å høre litt mer om hennes tanker rundt det å vokse opp med å lytte til CD, kassett og vinyl, kontra hvordan situasjonen er nå. Livssituasjonen hennes innebærer jobb og barn, og derfor kan det være andre faktorer som påvirker hvor mye- og hvordan hun lytter. Dette kan ses på som høyst relevant, da det er viktig å få frem flere elementer som påvirker lyttingen enn bare plattformendringer. Kan alder og livssituasjon påvirke like mye som strømming? Hvordan hadde det vært hvis de hadde vokst opp med strømmetjenestene? I analysedelen vil det bli reflektert rundt disse problemstillingene i et forsøk på å skape et helhetlig bilde av dagens lyttesituasjon. Formålet er å kunne gi et så nyansert bilde som mulig, og diskutere ulike faktorer som påvirker lyttemønstre i dag.

I det hele tatt er musikerne i denne studien bekjente fra før, hvilket var nødvendig da Covid 19 gjorde reising vanskelig høsten 2020. Hadde det vært en normal situasjon kunne jeg tatt flere turer rundt i Norge, men slik situasjonen ble, så var det mest egnet med «kortreiste» musikere denne gangen. Jeg tror likevel at utvalget kan være representativt. Informantene ble først kontaktet på Messenger hvorpå det ble avtalt egnet sted og tidspunkt for intervju. De ble deretter tilsendt nødvendig info og fikk et samtykkeskjema som ble lest og underskrevet før intervjuene startet.

3.2.2 De musikkinteresserte

Den ene musikkinteresserte er en mann på rundt 40 år, og er kollega med meg på en jobb som ikke er musikkrelatert. Vedkommende fanget min interesse gjennom lange samtaler om musikk i pausene. Denne informanten har en stor vinylsamling, - sier at han periodevis lytter svært mye til musikk, - og drar ofte på konserter. Han kan kalles spesielt musikkinteressert i form av at en av hans største hobbyer er å lytte til- og se på musikk, enten live eller innspilt. Han kan historiene til massevis av artister, og jeg som musiker føler i mange situasjoner at jeg også burde hatt all faktakunnskapen han har om generell populærmusikkhistorie. Jeg sliter rett og slett med å henge med i mange av diskusjonene, fordi vedkommende innehar både bred og smal musikkhistorisk kunnskap. Denne kunnskapen dreier seg om historiske detaljer og begivenheter, mens mange musikere også har den mer teoretiske og faglige kunnskapen. Til tross for at jobben i kommunen ikke er musikkrelatert, kan man altså møte mennesker som sitter på en musikkhistorisk kompetanse som er større enn den jeg selv, og mange musikerkollegaer innehar. Det slo meg som interessant å intervju vedkommende fordi han har en lidenskapelig interesse for musikk. På samme tid slo det meg at han i våre uformelle samtaler snakket mye om strømming, og at lyttingen oppleves annerledes. Det var dette jeg ønsket å finne ut av. Det ble viktig for meg at intervjuet skulle likne så mye som mulig på de uformelle samtalene over kaffekoppen på jobb. For å referere til denne studiens avsnitt om fenomenologi, så ønsker jeg å få innsikt i denne informantens virkelighet. I så måte var det fint å kunne dra på besøk hjem til vedkommende og ta samtalen over en kaffekopp. Så fort båndopptageren gikk på, så blir det brått litt mer formelt, men etter hvert ble samtalen mer frigjort.

Informant 4 er en kvinne på rundt 40 år, og er samboer med informant 3. Hun hadde hørt om mitt prosjekt gjennom sin mann via våre samtaler om musikk og denne problemstillingen på jobb. Informant 4 kan også kalles spesielt musikk- interessert, da hun deler entusiasmen for lytting med sin samboer. Felles for begge disse informantene er at de kjøper vinylplater, og lytter til disse. En annen fellesnevner er et lidenskapelig forhold til eldre rock, som 70- talls- punk. Dette paret har også vært - og er fortsatt - på konserter sammen, selv om det var flere konserter før. Dette handler om livssituasjon og mangel på tid, grunnet jobb og familie, men også at vi under intervjuet var midt i en corona- pandemi. Det vesentlige med disse er uansett at dette er to spesielt musikkinteresserte middelaldrende mennesker som har lytting til musikk som en sentral del av livet. Jeg ønsket å intervju disse sammen, da dynamikken i

gruppesamtaler forhåpentligvis kan få en mer naturlig flyt. Som sagt dro jeg hjem til dette paret og gjorde intervjuet over en kaffekopp. Avtale om møte ble gjort muntlig via informant 3, som informerte informant 4, og på denne måten fikk jeg avtalt intervju med begge samtidig. Begge fikk lese igjennom infoskrivet og skrev under på samtykket før intervjuet startet.

3.2.3 Introduksjon til analyse og diskusjon

I metodekapittelet har jeg vist til ulike aspekter ved hva en kvalitativ intervjusituasjon og analyse kan innebære. Det er også vist til forskjellen mellom en kvantitativ og kvalitativ analyse, samt til hvordan man i kvalitativ metode bruker *overførbarhet* av kunnskap. Denne overførbarheten erstatter en generalitet av målbare data som gjøres i kvantitative studier. I intervjuene og under analysen av dem har jeg hatt en fenomenologisk tilnærming, hvor jeg har forsøkt å få innsikt i informantenes virkelighetsforståelse, snarere enn å finne en sannhet. Når ikke resultatene mine blir sannheter, men heller persepsjoner, begreper og forståelser, anser jeg det som en nødvendighet å analysere og diskutere resultatene når jeg fremviser dem. Derfor velger jeg å fortløpende analysere funnene opp mot relevant teori. Hadde dette vært en kvantitativ analyse, hadde jeg kanskje adskilt analyse- og diskusjonsdelen tydeligere, men grunnet at dette er utsagn, så er det nødvendig å koble disse opp mot teori, særlig når det gjelder å kunne *overføre* denne kunnskapen til en større deler av befolkningen. Den mest nødvendige informasjonen om informantene er gitt i dette kapittelet, og danner dermed et grunnlag for å forstå og fortolke resultatene. Som avslutning på analyse- og diskusjonsdelen vil det bli gitt noen didaktiske implikasjoner ved å bruke resultatene. Dette vil gjøres ved å se funnene i lys av teori og fagplanene i musikk. Formålet er at funnene skal kunne være nyttige for en lærer i en undervisningssituasjon, ved at innsikten i endrede lyttevaner forhåpentligvis kan gi dagens lærere kunnskap som kan være relevant for å holde seg oppdatert i et stadig skiftende, moderne musikklandskap.

4. Analyse og diskusjon

I analyse- og diskusjonsdelen vil informantenes opplevelser, oppfatninger og perspektiver først presenteres, og deretter diskuteres fortløpende. Resultatene vil presenteres i ulike kapitler hvor overskriftene impliserer samtaletemaene. I visse tilfeller skiller jeg mellom musikere- og musikkinteresserte i en overskrift, i andre tilfeller diskuterer jeg begge gruppene i samme avsnitt. Siden jeg gjorde semi- strukturerde intervjuer, har det tidvis vært utfordrende å sette visse utsagn i én kategori, da disse kunne passet inn i flere tematiske bolker. For eksempel kunne flere av utsagnene fra «aktiv/passiv oppsøking» og «påvirkning fra algoritmer» vært i samme avsnitt. Det har likevel vært nødvendig å systematisere, både når det gjelder å skille mellom de ulike kategoriene, men også for å skille mellom musikerne- og de musikkinteresserte. Denne kategoriseringen er nyttig i forhold til å tydeliggjøre og konkretisere funnene, og for å ha et best mulig utgangspunkt for å konkludere mest mulig korrekt i forhold til hva jeg ønsker å finne ut med denne studien. Av denne grunn er også flere av overskriftene av samme tematikk som underspørsmålene i problemstillingen. Med dette som utgangspunkt er det grunnlag for å starte på første kategori i analysen, som dreier seg om hvorvidt informantene opplever strømmetjenestene som aktiviserende eller passiviserende; særlig med tanke på anbefalinger og oppsøking av ny musikk.

4.1 Aktiv/passiv oppsøking og forholdet til algoritmer

Hos Informant 1 er det ulike årsaker til at vedkommende hører mindre på musikk i dag enn hun gjorde før. Det første som kommer frem i intervjuet er en følelse av at det er for mye musikk som blir dyttet på henne i større grad. Her er utdrag fra samtalen:

Mats: Hvis du ser en eller annen YouTube-video eller lydklipp via strømming, føler du at du aktivt oppsøker det, eller oppleves det passivt?

Informant 1: Jeg opplever at det er en passiv ting. Jeg føler at det blir dytta på meg i større grad.

Dette utsagnet stemmer overens med O'Dair og Fry (2019) sitt argument om at nedgangen i albumets popularitet fører til at fokuset på enkeltlåter og spillelister blir større: «What is new is the fact that individual songs are now “pushed” to listeners by playlists, rather than being actively sought out» (s. 66). Som man kan se så sier Informant 1 at musikken blir dyttet på henne i større grad, noe som også O'Dair & Fry sin studie påpeker at kan være tilfelle, særlig

i forhold til spillelister. Det er verdt å merke seg at det også hevdes at musikken blir dyttet på lytteren i stedet for å bli aktivt oppsøkt. Informant 1 sier også at hun ser denne problematikken i jobben sin med markedsføring, og at hun av denne grunn blir ekstra oppmerksom på dette i forhold til strømmetjenester. Som oppfølgingsspørsmål ble Informant 1 spurt om det i noen tilfeller er slik at hun på tross av algoritmer - og med artistforslag - kan oppsøke nye artister aktivt via søkemotorene på for eksempel Spotify. Det kan eksempelvis være via søkeforslag som «Made for you», eller «Recommended radio» på Spotify, hvor man blir anbefalt ny musikk basert på hva man har hørt på tidligere.⁹ Til dette svarer hun:

Ja, det kan jeg nok ha gjort. Men jeg synes liksom den spenningen med å finne noe nytt er litt borte. Dette er fordi jeg oppdager den ikke lenger, den oppdager meg. Det har snudd, det er ikke jeg som oppsøker musikken, det er musikken som oppsøker meg. Og da mister du noe av sjarmen eller kanskje magien til og med, ved det å stå og flippe gjennom CD-er eller LP-er i butikk (Informant 1).

Dagens strømmemodell omtales altså som at den gjør at musikken oppsøker informanten, - i stedet for at informanten oppsøker musikken. Således kan dette tolkes som at algoritmene og mengden musikk virker passiviserende i form av at informanten selv ikke rekker å oppsøke musikken. Small (1998) argumenterer i lys av dette for at det å vie oppmerksomhet til en musikalsk opptreden, uansett format, er å *gjøre* musikk: «...to pay attention any way to a musical performance, including a recorded performance, even to Muzak in an elevator, is to music» (s. 9). Det virker som at Small understreker at både aktiv og passiv lytting - så lenge man vier oppmerksomheten sin til musikken på et eller annet nivå - gjør at man blir en deltaker i musikken. Da kan man stille følgende spørsmål: gjør Small forskjell på aktiv og passiv deltakelse i musikken? Argumentasjonen følges opp med å forklare at verbet å *gjøre* musikk ikke handler om å evaluere, men at det snarere er deskriptivt:

It covers all participation in a musical performance, whether it takes place actively or passively, whether we like the way it happens or whether we do not, whether we consider it interesting or boring, constructive or destructive, sympathetic or antipathetic (Small, 1998, s. 9).

Small belyser en side av lytting som også kan være vesentlig i forbindelse med det Informant 1 beskriver som at hun føler at det er «musikken som oppdager henne» og at spenningen blir borte av denne grunn. Likevel kan man se det slik at så lenge Informant 1 vier musikken noe

⁹ På «Home»- funksjonen til Spotify er det en liste med ulike kategorier, hvor mange av disse virker skreddersydd for den individuelle lytter. Det er denne listen jeg i stor grad sikter til når jeg spør informantene om anbefalinger.

oppmerksomhet - enten det er aktivt eller passivt - så er det å være deltakende i musikken. Det handler altså ikke om verdien på musikken eller lyttingen; Smalll skriver at enten man liker musikken eller ikke, så er man en del av den i kraft av å vie den oppmerksomhet. I lys av dette kan man si at selv om Informant 1 ikke selv oppfatter strømmetjenestene som aktiviserende, grunnet at hun føler musikken oppsøker henne, så vil det i lys av Small`s begrep *musicking* være grunnlag for å hevde at hun likevel blir tatt med i Spotify sitt musikalske univers, og er en deltaker i dette så lenge hun bruker tjenesten, enten aktivt eller passivt. Dette argumentet kan forsterkes med å gjenta at selv Muzak i en heis kan være å *gjøre* musikk. På den andre siden vil nok Ratliff sitt utsagn i større grad være forenlig med Informant 1 sin oppfatning av at strømmetjenestene kan virke passiviserende:

... Other sophisticated music-data algorithms, such as those created for Spotify and other clients by music-data companies like the Echo Nest, profile your taste in music as a condition related to who you are in general-where you live, how old you are, how you are likely to vote. With these advances we can essentially be fed our favorite meal repeatedly (Ratliff, 2016, s. 6).

Som forklart tidligere i dette avsnittet, så kommer det opp forslag til ny musikk basert på hva man har hørt tidligere på Spotify. Ratliff beskriver her en situasjon hvor sofistikerte musikk-data algoritmer bygger profiler basert på brukernes musikksmak med basis i hvem man *generelt* er: hvor gammel man er, hvor man bor, og hva man mest sannsynligvis vil stemme på. Denne problematikken kan stemme overens med Informant 1 sin oppfatning av at musikken oppsøker henne. I lys av Ratliff sitt sitat så er det nettopp oppsøking av brukerne musikk-data- algoritmene gjør. Profilene som bygges virker skreddersydd for hvert enkelt individ, basert på egenskaper ved brukerne av strømmetjenestene. Sånn sett kan utsagnet til Informant 1 om at musikken blir «dyttet på meg», medføre en grad av riktighet.

På den andre siden, så virker Informant 2 til å ikke ha helt den samme oppfatningen av algoritmenes rolle. Han mener algoritmene kan styres mer av mennesker. Han sier også at algoritmer kan være med på å luke ut elementer som fremstår irrelevante:

Det er jo som med all annen teknologi da, at det kan misbrukes og brukes riktig, sånn at det jeg tenker nå i forhold til algoritmer er jo at som lærer, så ser jeg at det kommer inn i læreplanen, at folk skjønner hvordan systemene fungerer. På facebook så kan jeg jo bare bli venner med et par folk som jeg vet driver med helt andre ting enn meg, og plutselig så er jo min feed full av andre ting. Jeg kan jo bare aktivt gjøre noen enkle grep for at ting skal bli mer variert, for eksempel når jeg vet hvordan ting fungerer, og det samme med Spotify også, jeg kan følge en liste over noen sånne crazy greier som jeg hører på, og plutselig så får jeg kanskje noen andre forslag (Informant 2).

I dette sitatet nevnes ikke musikk eksplisitt, men videre påpekes følgende:

Mats: ... så vi kan også styre algoritmene?

Informant 2: ja det er det jeg føler egentlig YouTube er for meg da. For et par år siden var det fryktelig rotete. ... At det bare var liksom random ting som dukka opp De siste kanskje fire årene så har det begynt å komme ganske mye bra. At det ikke bare er tull, men at folk lager ganske bra ting innafor ganske smale felt da.

I lys av dette utsagnet kan det være grunnlag for å si at Informant 2 oppfatter algoritmene som systematiserende. Informant 2 er komponist og jobber innenfor samtidsmusikk. I følgende sitat kommer det frem at han i dette yrket oppfatter algoritmene som et aktivt element: «YouTube har jo en del kanaler der både unge og andre presenterer ulike komponister, det bruker jeg veldig aktivt egentlig da. Og der kan det også være partitur» (Informant 2). Med Informant 1 og 2 fremkommer altså noe forskjellige grunnsyn på strømmetjenestenes rolle: Informant 1 virker til å ha en oppfatning av at strømmetjenestene gjør henne passiv på grunn av mengden ny musikk som blir servert henne. Informant 2 sier at algoritmene kan systematisere den store mengden musikk, og at han via dette kan gjøre aktive søk. Også i de påfølgende intervju spørsmålene virker Informant 2 til å ha et positivt på de algoritmebaserte aspektene ved strømmetjenester, på tross av at han hevder at den kommersielle delen av musikken kan ha blitt mer ensrettet. Han påpeker likevel at ensrettingen ikke kun har med Spotify å gjøre, og at folk kanskje hører på mer variert musikk «ved siden av»:

Jeg tror, jeg tror den kommersielle popmusikken har blitt mye mer ensretta. Men jeg tror ikke det kun har med Spotify å gjøre. Mitt inntrykk er at den kommersielle musikken har blitt mer lik og strømlinjeforma, men at folk kanskje hører på mer variert musikk ved siden av (Informant 2).

En oppklaring: det som Informant 2 betegner som «folk» er i dette tilfellet hans elever. Han forklarer at elevene hans hører på kommersiell popmusikk, men at de også har hver sine nisjer ved siden av. Det er viktig å presisere at dette gjelder musikklinje- elever og således kanskje representerer de som har fordypet seg i musikk. Det er likevel verdt å merke seg at Informant 2 nevner disse nisjene som spesielle nettopp på grunn av internett, fordi han vanskelig ser hvordan ungdom kunne funnet disse gruppene før strømmetjenestenes ankomst:

... samtidig så tror jeg også enhver av de har artister som de liker som kanskje ikke de andre kjenner til. På grunn av at de har oppdaget ting på nettet. La oss si at noen ser på

anime¹⁰ eller noe da. Og på grunn av det så har man kanskje fått en gruppe i Japan eller Korea, som man liker også. Men kanskje før Spotify eller YouTube, så hadde man på en måte ingen sjans til å få oversikt over det miljøet. Men nå er det kanskje tre- fire sånne grupper man følger (Informant 2).

Det er to ting Informant 2 trekker frem som kan være relevant hvis man ser på strømmetjenestene som en form for musicking: Det ene er muligheten til å finne sine egne artister på siden av populærmusikken, mens den andre dreier seg om de mulighetene som skapes for å danne sosiale nettverk. Begge deler kan sies å være noe man *gjør*, enten det er å oppsøke mindre kjente artister på siden av populærmusikken, eller det er å være sosial. Strømmetjenester blir i dette tilfellet en aktiv arena. Den sosiale funksjon som strømmetjenestene kan tilby belyses også av Tronvoll:

Moreover, this study confirms that the music listening experience, despite its digital nature, facilitating private and individual characteristics, depends on social factors, such as recommendation from peers and fellowship. Social fellowship with music peers has the strongest influence on the listening experience, indicating that a sense of belonging and social identity are important elements. In addition, the music listening experience strongly drives loyalty to digital playlists (Tronvoll, 2019, s. 26).

Tronvoll skriver at lytteopplevelsen på tross av sin digitale natur avhenger av sosiale faktorer som anbefalinger fra kolleger og fellesskap. Han understreker videre at lytteopplevelsen har sterk lojalitet til spillelister. I lys av dette kan det tolkes som at spillelister virker sosialiserende. Dette stemmer også overens med Informant 2 sine betraktninger om hvordan ungdom i dag finner fellesskap og miljøer på nett. Det sosialiserende aspektet kan for eksempel forklares utfra det å dele spillelister.

For å sammenligne musikerne og de musikkinteresserte, kan det være verdt å ta utgangspunkt i synet på algoritmenes rolle. Dette er på grunnlag av at flere av informantene snakker om søkeforslagene som enten «ensformige» eller «masete», men som vist i forrige avsnitt, så bruker Informant 2 algoritmene til sin fordel, ved at han benytter de til å systematisere sine søk. Informant 2 forteller at YouTube, før algoritmene ble fremtredende på plattformen fremsto rotete, mens han nå føler at forslagene som dukker opp er relevant i forhold til hva han føler han trenger og har bruk for i sitt virke som komponist. Dette dreier seg om for eksempel samtidsmusikk, som er feltet han jobber innenfor. Likevel virker det

¹⁰ «Anime, betegner den japanske animasjonsfilm-tradisjonen, slik den fremstår i film, TV, reklame, videospill og på internett» (Strøm, 2019).

som synet på at maskiner og teknologiens rolle i lyttingen er grunnlag for en viss bekymring hos begge kategoriene. Blant annet er det samsvar mellom Informant 1 og Informant 4 sine syn på teknologien. Informant 1 uttaler følgende: «jeg jobber jo med markedsføring nå, så jeg vet hvilke krefter som ligger bak, og hvordan de finner ut av hvem jeg er, og jeg liker det ikke» (Informant 1). Det kan virke som at tanken på at en markedsstyrt teknologi retter seg inn mot enkeltpersoners lyttemønster virker ubehagelig for denne informanten. Noe av det samme kan finnes hos Informant 4 når hun blir spurt om hvordan hun oppfatter forslagene til artister som dukker opp på Spotify:

Ja altså jeg bruker ikke så mye tid på det at jeg kjenner så mye på det kanskje, men sånn i seg selv, altså det gjelder på en måte alt av sosiale medier som er «in» nå, og så fort man er på internett, så merker man jo at man hele tiden er i et slags ekkokammer. Det virker som at datamaskinen tror den kjenner meg liksom, og det blir liksom reproduisert da: altså, har du søkt på en ting, så dukker det opp både her og der.. (Informant 4).

I lys av disse sitatene virker informant 1 og 4, altså både musikeren og den musikkinteresserte, til å ha noe av den samme oppfatningen rundt algoritmenes rolle. På den andre siden er ikke synet på algoritmene udelt negative. Informant 3 sier følgende om hvordan han bruker spillelistene til Spotify:

Sånn som jeg bruker Spotify da, så kan jeg sjekke ut spillelister til andre, bare for å oppdage ny musikk, også kan jeg samtidig.. se for eksempel på en artist som jeg er litt fan av, og så «ja, hva er det han liker å høre på, ikke sant». Og da kan jeg bli kjent med litt ny musikk på den måten. Så jeg føler liksom at jeg har den jakten, det der «jaktinstinkt» som jeg kaller det, som jeg hadde før da, det har jeg fortsatt, men det å bruke Spotify det gjør det jo mye kjappere, ikke sant. Nå er jeg eldre og kanskje har litt dårligere tid til å drive med sånne ting. Men fortsatt så kan jeg gjøre det da: jeg vil si jeg har ganske ålreite spillelister for å si det sånn, og da er det kun grommusikk (Informant 3).

Et tydelig fellestrekk hos Informant 3 og Informant 2 er at algoritmene kan brukes aktivt. Sitatet ovenfor kan ligne på det Informant 2 uttalte om at man kan styre algoritmene, i form av at Informant 3 betegner et «jaktinstinkt» hvor han selv styrer «jakten» ved hjelp av søkemotorene. Det virker altså som at Informant 3 også oppfatter at han har kontroll på over søkemotorene. Igjen kan det være relevant å trekke frem studien til Tronvoll (2019):

Playlists diminish the opportunities for artists to create loyalty, because they span a wide range of songs, adopted explicitly to meet individual needs. Therefore, digital playlists are not "the new intangible album"; they are a disruptive new approach that enables listeners to take control in digital-driven music markets and co-experience music listening (Tronvoll, 2019, s. 28).

Tronvoll sine studier sammenfaller med Informant 2 og Informant 3 sine utsagn om at spillelister, enten det er på Spotify eller YouTube, kan virke aktiviserende, ved at lytteren tar kontrollen over dem og bruker dem aktivt. Informant 3 tar også med et moment som i denne sammenhengen kan være verdt å merke seg:

I det siste så har jeg oppdaga afrikansk blues. Det er jo dritfett, og gir meg litt sånne vibber fra.. føritida, når du fant ny musikk og bare.. «å dette her er jo dritbra». Jeg får litt samme følelsen som når du fant den skiva på undergrunnsjappa i byen liksom (Informant 3).

Her trekker Informant 3 en parallell mellom den gamle måten å søke opp musikk på, som var mer fysisk, og den nye måten som oftest er digital. Når Informant 3 finner noe han ikke har hørt før, gir det ham den samme opplevelsen som det var å stå og bla igjennom plater og CD-er på plateforretningen.

4.2 Deling av musikk og fellesskap

Informant 2 sier at han bruker YouTube som en plattform for å følge andre komponister. Disse er komponister som informanten kjenner til gjennom nettverket sitt, men også *ukjente andre* som Informant 2 følger på et rent musikalsk grunnlag. Lüders (2015) skriver følgende om muligheten til å følge andre:

I musikkstrømmetjenester kan vi følge venner, bekjente og ukjente andre ved eksplisitt «følge dem» og slik få automatiske oppdateringer om vårt nettverks musikkpreferanser og lyttevaner. Men det er også mulig og relativt vanlig å følge (med på) andre mer indirekte ved regelmessig å sjekke ut andres profiler og spillelister i strømmetjenesten (Lüders, 2015).

Etter intervjuet med Informant 2 å dømme, kan komponistene han følger falle inn under både venner, bekjente og ukjente andre. Hovedpoenget er at YouTube brukes til å følge andre, og at det foregår deling av musikk, enten på et venne-/bekjent, eller ukjente andre-/nivå.

Informant 2 ble spurt om hva han tror kan være det sosiale aspektet ved lytting på strømeplattformene i dag kontra tidligere. Til dette svarer han at «nå er jo online en stor ting, man møtes jo online, så det sosiale blir jo på en måte ivaretatt på et vis» (Informant 2). Hagen og Lüders (2017) påpeker noe av det samme som Informant 2, men poengterer at det er ulike grader av mellommenneskelige relasjonelle bånd utfra om det deles eller følges på strømmetjenestene:

«The social features of streaming services enables possibilities for connecting with and being influenced by others. Our findings point to a tension between sharing music and

following friends and contacts. Strong, weak and absent ties appear equal relevant with regard to discovering new music, yet when it comes to sharing music, the trust and confidence that characterize strong ties are crucial (Hagen og Lüders, 2017).

Hagen og Lüders belyser at strømmetjenestene skaper mulighetene for å knytte seg til- og bli influert av andre. Likevel er det en spenning mellom det å dele musikk, og det å følge venner og kontakter, ved at tillitten og selvtilliten i sterke mellommenneskelige bånd er essensiell når man skal dele musikk. Dermed kan man spørre seg i hvilken grad strømmetjenestene legger til rette for at sterke mellommenneskelige bånd skal kunne utveksle musikk, særlig i lys av at Hagen og Lüders (2017) også forklarer at i den førdigitale æraen, så ble musikk delt ansikt- til- ansikt. Dette er en relevant problemstilling, også i forhold til at Ruud (2013) argumenterer for at nettet ikke gir de samme nære sosiale relasjonene eller den geografiske tilhørigheten som musikken kan oppleves innenfor. Fysisk versus digital kontakt er en problemstilling som stadig melder seg når man diskuterer sosiale relasjoner på nett. Disse både positive og mer kritiske perspektivene er vesentlige å få med når man diskuterer denne problematikken, for å nyansere og reflektere over den nye mediesituasjonen. I forhold til nyanser kan det også være på sin plass å vise til et sitat av Informant 2, hvor han forklarer at deling av musikk på nett foregikk også før strømeplattformene sin ankomst:

Vi delte jo før streaminga, og mellom CD'er fant vi jo mp3- filer. Og vi delte jo mye filer sånn sett og, det var mye ting jeg fikk av kompisar og andre. Sånn at den overgangen var på en måte... Det jeg digga mest hadde jeg på CD og det måtte jeg ha på CD, også hadde jeg noen ting som mp3- filer og sånn, og da var det sånn at jeg ikke hadde hørt på alt (Informant 2).

Informant 2 betegner en situasjon hvor det ble delt musikk også før bruken av strømmetjenestene var etablert. Den musikken han likte aller best hadde han på CD, mens den øvrige musikken ble delt via venner og lignende via andre medier. Musikkfiler ble gjerne lagret på bærbar MP3- spillere, som kunne romme mye musikk, noe som kan forklare hvorfor Informant 2 ikke fikk hørt på all musikken.¹¹ I den forbindelse argumenterer Bickford (2012) for at MP3- spillere ved siden av å ha vært et individuelt objekt også skaper nære fysiske forbindelser mellom barn, for eksempel via å dele ørepropper:

¹¹ «MP3 er en standard for koding og komprimering av lyd (...) MP3- filer kan avspilles på PCer eller små bærbar spillere» (Rossen, 2020).

Beyond the individual intimacy of the object, MP3 players created close physical connections from one child to another. A near-universal practice was to share the earbuds of their devices, one-for-me, one-for-you, to listen together to music. Kids would move, play, eat, and talk while sharing earbuds (Bickford, 2012, s. 6).

Bickford og Informant 2 sine eksempler viser at moderne medier ikke nødvendigvis gjør barn til passive mottagere, men at det sosiale aspektet kan virke aktiviserende. Det kan også være rimelig å anta at man i denne sammenhengen diskuterer musikken man hører sammen, og at en felles lytteopplevelse også kan bli en sosial opplevelse. I relasjon til å sosiale, musikalske opplevelser, forteller Informant 2 om et platekjøp han og en nær kamerat hadde gjort:

... Da la jeg meg liksom når jeg hørte gjennom hele greia (CD- en) med hodetelefoner, og leste liksom i greiene. Også ringte jeg.. jeg ringte Svein, for hadde han også kjøpt plata, for å snakke om musikken og sånn (Informant 2).

Informant 2 forteller om en type sosial lytting han hadde i forbindelse med å lytte til- og deretter diskutere CD-en med en venn. Først kjøpte to kamerater samme platen, deretter diskuterte den sammen etterpå. Det kan være nærliggende å anta at denne praksisen også er tilstedeværende på strømmetjenestene, når man ser på mulighetene til deling av musikk som det legges til rette for:

Just being online allows the ready sharing of music via a streaming service—telling friends about artists, albums, tracks and playlists can be done either by sending them links via email and SMS or by posting directly to Facebook, Twitter and other sites. Both Spotify and WiMP Music also enable users to connect with others directly within the service via Facebook, which offers access to friends' playlists and favorites, as well as feeds of others' recent or ongoing activity (Hagen A. N., 2015, s. 18).

I lys av dette kan det være rimelig å anta at Spotify og Tidal, via facebook, gjør at man lettere kan dele spillelister, favoritter og «feeden» sin, og at dette kan sammenlignes med fysiske møter, eller som i Informant 2 sitt tilfelle, over telefon. Det er dog relevant å huske på to andre vesentlige faktorer i forhold til mine informanter, hvilket er alder og livssituasjon. Informantene som er brukt i min studie er i aldersspennet fra unge voksne til middelaldrende, noe som gjør at det kan være verdt å se nærmere på hva det var som kjennetegnet lyttingen og selvforståelsen i ungdomstiden og knytte dette opp mot nåtiden. Og da kan det være betimelig å spørre seg: er det strømmingen eller alderen som påvirker lyttingen i størst grad? Hva hvis de var unge i dag?

4.3 Musikk som identitetsmarkør

Informant 1 ble spurt om forskjellen på hvordan hun oppsøker musikk nå, - kontra før strømmetjenestene ble dominerende. Jeg ønsket blant annet å finne ut av i hvilken grad – eller om – hun for eksempel benytter seg av Spotify sine anbefalinger eller «relaterte artister». Hun svarer at «det som har skjedd er jo at jeg ikke i like stor grad hører på musikk» (Informant 1). Hun følger så opp denne uttalelsen med å fortelle at hun i ungdomstiden kunne være «blodfan» av en artist, hvilket ifølge henne innebar at alt som ble gitt ut av artisten var «bra». Om det var bra eller dårlig var egentlig ikke et spørsmål; hvis det var fra Marillion så «likte» hun det uansett. Ruud (2013) skriver at «å gå inn i rollen som fan er et sterkt uttrykk for en mer total identifikasjon med artister» (s. 150). Denne totale identifikasjonen med artistene er noe Informant 1 sier var veldig til stede i ungdomsårene, og hun beskriver det slik:

Alt var bra fra Marillion. Men det var noe med alderen min å gjøre, ikke sant, så det er mange faktorer som spiller inn, og det forsøket på å skaffe seg identitet via musikken du hører på, klærne du går i, folka du henger med, ting du gjør på fritida da, alt det der er jo med å bygge identitet. Den alderen der., men nå har jeg jo ikke like sterkt behov for å vise omverdenen hvem jeg er med mine musikklyttevaner. Nå er ikke det så viktig for meg lenger, nå veit jeg litt mer hvem jeg er og hva jeg står for, så nå har jeg blitt mer åpen (Informant 1).

Endringen til voksenårene kan kanskje være med på å forklare noe av hvordan lyttingen har forandret seg. Informant 1 skriver at hun ønsket å skaffe seg identitet via musikken hun hørte på, hva hun gjorde og hva slags klær hun hadde på seg. Forskjellen fra ungdomsårene er at nå vet hvem hun er og hva hun står for i tillegg til at hun er mer åpen. Ruud (2013) hevder videre at «å være «fan» innebærer å innta en «kjennerrolle», hvor svært få detaljer i musikk og kontekst unnslipper. Det fører med seg en fordypet estetisk opplevelse, et forsøk på å gå totalt opp i musikken» (s. 150). Kanskje noe av grunnen til hvorfor alt av Marillion var bra uansett hva som kom, var fordi hun «å gå totalt opp i musikken». Denne fordypede estetiske opplevelsen kan kanskje ikke kun sammenfalle med begrepet «fordypet lytting», fordi den utelater mål og mening (Chion, 1994). Mål, mening er faktorer kan sies å henge sammen med identitetsskapelse når man ser på hvordan Informant 1 brukte musikken til å forme hvem hun var. Likevel kan det tenkes at lyttemåten hvor man *kun* fokuserer på den musikalske opplevelsen - uten andre distraksjoner - også kan være verdifulle elementer hvis man skal innta en «kjennerrolle» hvor svært få detaljer unnslipper. Det er altså ifølge Ruud (2013) *detaljer og kontekst* som er hovedfokus for «kjennerrollen, noe som også kan gjøre

det relevant å nevne Askerøi og Viervoll (2017) sine begreper re- kontekstualisering og refleksjon, eller Askerøi (2016) og Ruud (2013) sine soniske/musikalske markører. Essensen er at i denne typen fokusert lytting, så er kontekst ofte sentralt, noe som kan være relevant i forhold til Informant 1 sin «kjennerrolle». I denne «rollen» kan det derfor være nærliggende å anta at for å nå en «fordypet estetisk opplevelse» (Ruud, 2013) så er en blanding av «fordypet» lytting, og en lytting hvor man er basert rundt ulike markører i musikken - som er mer kontekstbasert - sentral. Videre kan det være verdt å belyse at i Informant 1 sitt tilfelle, så betegnes denne delen av å være «fan» som tilhørende ungdomslivet. Ruud skriver riktignok at fan-forhold kan vare livet ut, og i lys av dette være rimelig å anta at Informant 1 fortsatt har et sterkt forhold til Marillion. Likevel betegner hun det som «annerledes», fordi hun nå vet mer hvem hun er og hva hun står for. I tillegg forklarer hun at hun at «Jeg er mer åpen, kjenner til forskjellige sjangere, og kjenner til det musikalske håndverket» (Informant 1). Kan det - med utgangspunkt i denne uttalelsen – være slik at det er hennes yrke som musiker som gjør at forholdet til musikken og artistene blir annerledes i dag? I ovennevnte utsagn vil det nok mer dreie seg om at man er mer kritisk også som fan, fordi man kjenner til håndverket som musiker selv, og av denne grunn blir mer bevisst på musikalske grep og virkemidler. I denne sammenhengen kan det være relevant å vise til hva Ruud (2013) betegner som *musikeridentitet*:

For mange, og særlig dem med en sterk *musikeridentitet*, oppleves musikken som å avspeile noe vesentlig ved deres «selv». Denne gjenklngen som musikken skaper både emosjonelt, kroppslig og intellektuelt, ser ut til å gjøre et helt spesielt avtrykk. Disse studentene snakket mer om en «musikalsk identitet», med andre ord om at musikk på en direkte måte kan gi uttrykk for, eller (med min terminologi) kan produsere en helt særegen opplevelse av at det er uttrykk for, «meg», at den avspeiler noe ved meg, eller i meg, på en fundamental måte (Ruud, 2013, s. 130).

I lys av Ruud sine informanternes utsagn kan det virke som musikken hos musikere kan bli en del av selvet. Hos Informant 1 er det to forskjellige lyttemåter i forhold til dette, den ene kan virke til å være analytisk og musikkfaglig forankret:

Mats: Hører du etter ting som akkordrekker, fraseringer og generelt musikalsk håndverk første gang du hører en ny artist?

Informant 1: ja, de skal igjennom et visst filter

Mats: Musikerfilteret?

Informant 1: Ja, for å nå fram liksom

På den ene siden snakker Informant 1 om «musikerfilteret», som kan virke analytisk og faglig i musikkteknisk- og teoretisk forstand, hvilket også gjør at dette kan passe inn i Ruud sine beskriver av at musikken skaper intellektuell gjenklang hos utøvere. På den andre siden snakker Informant 1 om følelser og musikk på en måte som kan samsvare med Ruud sin argumentasjon om at musikken skaper emosjonell og kroppslig gjenklang: «for meg så setter musikk i gang så mye følelser, at jeg må vite at jeg er på et sted og i en tilstand hvor jeg tåler det. For jeg hører og lytter så intenst» (Informant 1). Hun forklarer at musikken setter i gang så mye følelser at hun må være i en tilstand hvor hun «tåler det». Dette samsvarer også med Ruuds teori om at musikken gir et helt spesielt inntrykk eller avtrykk på musikkutøvere.

Identiteten til Informant 1 ble altså i stor grad knyttet til musikk i ungdomslivet. Det vil av denne grunn være vanskelig å si om det er strømming eller alder som i størst grad har påvirket det at hun i dag ikke har et like sterkt «fanforhold» som tidligere; hvorpå hun fordypet seg i alt som kom av favorittartisten. Likevel påvirker *musikeridentiten* lyttingen hennes ved at fokuset ofte blir detaljorientert, det hun selv betegner som «musikerfilteret». I tillegg til en slik tilnærming, så lytter hun så intenst når hun først lytter, at hun ikke kan gjøre noe annet. Dette viser at identitetsmarkører i musikken spiller en vesentlig rolle, men at disse også må settes i lys av alder, livssituasjon, og eventuelle andre øvrige faktorer. Slike faktorer vil også være av betydning å ha som utgangspunkt når det i neste avsnitt vil diskuteres hvor ofte det lyttes til musikk. Maasø og Danielsen (2018) har blant annet funnet at mobillytting er forbundet med kortere lyttesesjoner og lang mer skipping. Jeg har i denne forbindelse også ønsket å finne ut hvordan det lyttes utenom reise: setter informantene seg for eksempel ned og lytter til musikk? Tidsaspektet, men også særlig arbeidssituasjon har vært vesentlig når jeg har spurt mine informanter om hvor ofte de lytter til musikk. Det er ønskelig å finne ut av om de har tid, eller vilje til å sette seg ned for å lytte til musikk, eller om en arbeidsdag som musiker gjør at «kvoten» for musikk den aktuelle dagen blir «brukt opp».

4.4 Musikere og mengde

Informant 2 driver med samtidsmusikk. Det å komponere mye slik musikk i løpet av en dag, er ifølge han selv krevende for ørene og konsentrasjonen. Dette fører igjen til at det blir tungt å skulle høre mer musikk som krever noe av han som lytter etter en slik arbeidsdag.

Musikkvoten den dagen blir brukt opp, noe som innebærer at han ofte setter på roligere og mer «lettfordøyelig» musikk på kvelden. Det er verdt å presisere at han uttaler at han også

lytter aktivt til denne musikken, bare at den krever mindre tankevirksomhet. Det samme gjelder for Informant 1. Hun uttaler at hun lytter dypt og intenst når hun først hører på musikk, men at det gjerne skulle ha vært mer tid til det:

Informant 1: Jeg hører mindre på musikk enn jeg ønsker.

Mats: Det er mindre enn du ønsker: skulle du ønske du hadde gjort det mer?

Informant 1: Ja. Men det er fordi når jeg da først hører på noe, så må jeg vie musikken ett hundre prosent oppmerksomhet. Det er ikke så enkelt i livet nå som det var før, når jeg bodde for meg selv og ikke hadde så mange andre forpliktelser i livet.

Informant 1 og 2 deler oppfatningen om at musikken krever mye av deres oppmerksomhet, enten i form av konsentrasjon eller følelser. Spørsmålet blir da om det er livssituasjonen eller strømmingen som påvirker lyttingen mest. Informant 2 er i en annen livssituasjon enn Informant 1 ved at han ikke har barn. Informant 1 uttaler at det ikke er så enkelt å høre så mye på musikk som hun ønsker på grunn av andre forpliktelser i livet. Dagjobben, musikerlivet og barna tar mye av tiden. For komponisten er det komponeringen som krever mye av tankevirksomheten og som gjør hodet blir «litt fullt». Som man ser kan det virke som at det for musikerne er en blanding av livssituasjon og strømming som påvirker lyttevanene. Informant 1 snakker ikke om at hennes eget musikervirke gjør at det blir for mye musikk og tankevirksomhet, slik som Informant 2, men hun understreker på den andre siden at hennes omgangskrets på sosiale medier gir henne tips før hun rekker å finne ut av noe selv.

Jeg kan ikke oppdage noe lenger, fordi at det er alltid noen i min omgangskrets som vet. Det er ikke jeg som kommer over noe, det blir gitt meg noen tips hele tiden» (Informant 1).

Det kan være nærliggende å tenke seg at omgangskretsen til Informant 1 er en stor del musikere, og at de også deler sin egen musikk på sosiale medier. Den overveldende mengden musikk som blir presentert til Informant 1, foregår samtidig og på flere plattformer. Det er både via algoritmer på strømmetjenestene og venner på Facebook, og virker til å ha motsatt effekt på henne. Dette kan også forklares med hvordan hun snakker om hvordan det var å vente på CD- utgivelser før:

... Man satte kanskje satte tida litt på vent, for å høre på det som kom. Det føltes viktig, det ble en større greie når det ble sluppet. Nå slipper man bare låter. Det er ikke den der svære greia om at man slipper et album som man har jobba så og så lenge med (Informant 1).

Denne forventningen når nye plater kom, deler også av Informant 2: «Det var liksom en stor greie i livet i flere kanskje uker før det kom, du dro ned, du kjøpte CD'en, Det kribla liksom i kroppen når du dro hjem, og det føltes mye mer forpliktende da» (Intervju Informant 2). Videre har Ruben noe av den samme oppfatningen som Informant 2 rundt mengden av musikk som blir presentert på blant annet Spotify:

«Når det kommer nye album nå, så går du på Spotify, og så kan du bare swipe fra en låt til den neste, bare sitte å klikke deg litt igjennom. Du bare konsumerer mer. Når du kjøpte den CD-en, så var det et fysisk produkt, og du hadde betalt for det. Det var litt mer forpliktende, og det fikk et annet fokus kanskje» (Informant 2).

Informant 2 og Informant 1 deler oppfatningen om at det å vente på en CD var noe som føltes viktig og forpliktende. Samtidig uttrykker begge to skepsis ovenfor Spotify sitt enorme utvalg. Et moment som gjentas i kjølvannet av denne skepsisen er den opplevde verdien av musikken man kjøper. Kan det å kjøpe et fysisk produkt øke verdien også på lytteopplevelsen?

4.5 Fysiske produkter hos begge kategorier

Både musikerne og de musikkinteresserte virker til å dele synet på verdien av fysiske produkter. I musikerne sitt tilfelle forteller Informant 1 at hun har lyst til å kjøpe en platespiller, fordi en plate er som hun sier «tenkt til å henge sammen». Hun liker tanken på en platespiller, fordi platene er «ment som hele verk» i stedet for å «shoppe enkeltlåter». I denne sammenhengen ble hun spurt om hvordan hun opplevde å spille av en plate fra A til Å på Spotify, siden muligheten helt klart ligger til rette for det også der. Hun svarer følgende:

... Det er vanskeligere, fordi det ikke er en fysisk ting. Det er forskjellen mellom å ha e- magasin og et fysisk magasin, jeg har jo jobba i markedsavdelingen. Hvorfor skal vi bruke penger på å trykke et magasin og sende det til folk, når det koster masse penger? Fordi folk liker å ha den fysiske tingen i hånda og kjenne på den og ha den og koble på en sans til. Og det er noe annet enn å ha det på telefonen (Informant 1).

Informant 1 snakker om å «koble på en sans til». Det virker som om betydningen av å fysisk holde et produkt i hånda er en vesentlig del av helhetsopplevelsen. Det kan virke som Informant 1 implisitt mener at det å ha noe på mobilen ikke gir det samme eierskapet. Her har også Informant 4 den samme oppfatningen, hvor hun snakker om at hun misliker at alt ligger i en «sky»:

Jeg liker ikke at alt er oppe i en «sky», for eksempel med bilder så jeg liker å få dem skrevet ut og lagd fotobøker og lignende. Det er også det å ha en plate, da har du den plata. Og om hele internettet krasjer en dag, så har du fortsatt den plata, det er ingen som kan ta det fra deg (Informant 4).

Når det snakkes om å eie noe av fysisk format er det nærliggende å knytte dette opp mot kroppslige fenomener. Informant 4 snakker for eksempel om at ingen kan ta plata fra henne, mens Informant 1 fremhever det å kunne ta på den og kjenne på den. Informant 2 snakker også om at det «kribla» i kroppen når han dro hjem med plata i ryggsekken etter et CD- kjøp. I denne forbindelse skriver Ruud (2013) at: «En kveld under fremførelsen av Mendehlskonsert kjentes en iling nedover ryggen – som tegn på at noe berørte meg. Jeg forfulgte opplevelsen og minnes sterke ruslignende opplevelser av Debussy og Mahler inne på gutterommet» (ss. 34-35). Det er verdt å presisere at Ruud her snakker om en musikkopplevelse, - men at denne skaper samme kroppslig reaksjon som Informant 2 sin «kribling» av å ha en plate i ryggsekken. Fysiske reaksjoner kan også knyttes til Informant 1 sin beskrivelse av at berøring av plater «kobler på en sans til». Også det Informant 4 sier om å lage fotobøker og lignende for å ha noe håndfast, kan vitne om å ha et behov for å holde noe i hånden fysisk. Ruud (2013) skriver at «kroppslige tegn skrives lett inn som sentrale markører i fortellinger om vellykket musikalsk sosialisering. Vi tilskriver kroppen bevisbyrde, lar den vitne om ekthet og troverdighet» (s. 35). I dette tilfellet vil det være nærliggende å anta at informantene bruker kroppen som bevisbyrde i forhold til fysiske musikalske produkter. Å kunne holde en CD eller vinyl, eller å lese inni coveret, øker altså følelsen av eierskap. Denne måten å eie et produkt på, står dermed muligens i et motsetningsforhold til det Informant 4 sier om at alt ligger oppe i en «sky». Når hun sier i forhold til å eie en plate fysisk, at «det kan ingen ta fra deg», så antyder hun samtidig at dette kan skje på nett. I Spotify sitt tilfelle vil det være rimelig å anta at Informant 4 føler at det er Spotify som «eier» musikken, og hvis en artist en dag skulle fjernet musikken sin derfra, så har hun ikke musikken mer. Når man snakker om strømming, ligger i det i dette at man betaler et abonnement hvor man «leier» musikken, eller «strømmer» den (Hagen N. A., 2020). Hadde spørsmålet vært eierskap i forhold til det å kjøpe musikk man kan laste ned digitalt, hadde kanskje svarene blitt litt annerledes. Grunnen til at dette understrekes, er at det kan oppstå misforståelser når det snakkes om «sky», siden det i mange tilfeller gjelder filer og dokumenter som blir lagret i en personlig «sky» på ens egen PC eller mobil. Da kan man for eksempel finne de igjen på en annen enhet, og man eier det selv. Ved strømming blir innholdet ifølge Nylund Hagen (2019) lagret som store digitale filer i «nettskyer». Filene

hentes deretter ut som «pakker» via tjenestene, og disse kan så tilbys publikum igjen. I lys av denne tematikken, kombinert med abonnementspraksisen kan det være forståelig at Informant 4 uttrykker misnøye med at musikken ligger i denne «skyen», når hun er opptatt av å ha direkte eierskap til den.

I min undersøkelse av informantenes forhold til fysiske artefakter, viser det seg at musikerne- og de musikkinteresserte deler oppfatningen om at de satte- og setter pris på fysiske produkter. Dette kan si noe om at de som er spesielt interessert i musikk setter pris en fysisk utgivelse. Samtidig er alder en vesentlig faktor: alle mine informanter har vokst opp med musikk som fysiske produkter. Hadde denne studien basert seg på musikere- og musikkinteresserte som nå er i tenårene eller starten av tyveårene, så hadde kanskje svarene blitt annerledes. Ruud skriver at «musikken kan også komme til å markere overgangen til en ny fase i livet. Selve opplevelsen av å kjøpe en bestemt plate blir som et avgjørende vendepunkt i livet» (Ruud, 2013, s. 203). Et lite utdrag fra samtalen med informant 2 kan stemme overens med Ruud sitt sitat:

Mats: Er det artister du har oppdaga etter at Spotify og mp3- filene kom på banen hvor du fortsatt har det mystiske forholdet til en artist?

Informant 2: På en måte ikke, men det er et interessant spørsmål, for det kan ha noe med alder å gjøre og. Se bort fra at Spotify kom når det kom, og tenk på at vi var voksne når det begynte å ta av. Jeg opplever jo at veldig mange uansett alder har den musikken man hørte på i årene man formes, fra ungdom til voksen. Det er liksom noe spesielt ved det.

Det kan være relevant å reflektere rundt at Informant 2 betegner musikken han hørte på i overgangen mellom ungdom til voksen som spesiell. I lys av dette sier han at uavhengig av Spotify, mp3 eller CD, så er musikken i denne delen av livet av stor betydning. Kanskje er det derfor like mye alder, som de fysiske formatene som er relevant i dette tilfellet. Dette er en av begrensningene som ligger i min studie, og som det er verdt å være bevisst på.

4.6 Mystikk og fysiske artefakter

Med «mystikk» menes i denne studien bilder og fortellinger rundt artister som skaper myter rundt artister. Helt konkret i mine spørsmål til informantene, har de blitt spurt om det å kun ha CD- coveret - uten tilgang til for eksempel sosiale medier - skaper en større mystikk rundt artistene. I dag kan man for eksempel se hva rockestjernene gjør i hverdagslivet, enten ved å

Google det, eller se det på sosiale medier. Hva gjorde det å ikke å ha denne tilgangen? Eller hva gjør det å kunne se hva sitt rockeidol spiser til frokost? Bryter det «illusjonen?» Det er verdt å understreke at dette er relevant for lytting i form av at graden av hvor sterkt forhold man har til en artist utenfor det rent musikalske, kan si noe om lyttevanene. Ratliff skriver at for eksempel Metallsjangeren spiller på det mytiske:

Metal is the fanatical generation of myth. It holds the unthinkable in hysterical awe. It runs on fear but looks like greed. It's all inverse gospel, and the code for listening to it is as complex as gospel's. It doesn't give you false assurances (Ratliff, 2016, s. 96).

Ratliff skriver her at metall er et slags omvendt, komplekst evangelium, hvor det spilles på frykt, men ser ut som grådighet. Nå er det ikke primært metall mine informanter har vokst opp med, men punken og rocken kan sies å ha vært sentral hos flere av deltakerne. Dessuten er grensen ofte uklar mellom hva som er rock og metall, og derfor skriver Ratliff (2016) at flere nye ekstreme sub- sjangre i metall har dukket opp gjennom de siste 40 årene. Sånn sett er flere av mine informanter relevante i forhold til dette, da de har hørt på alt fra prog-metall, - til death-metall, - til black-metall. Informant 1 sammenlikner det å digge et band med å samle på servietter:

Det handlet ikke bare om musikken, det handlet om tingene. Det ble litt som å samle på servietter. Bare at serviettene hørte til det beste bandet i verden, som da var Marillion (Informant 1).

Her sier informant 1 at det handlet om mer enn musikken. Det å samle på alt som kunne finnes av fysiske artefakter ble viktig:

Vi ble fryktelig opptatt av å få tak i den og den utgivelsen, det og det coveret, et feiltrykk, bootlegger etc. Alle mulige sånne ting som ikke var lett å få tak i, og vi hadde ikke internett, så vi måtte søke på andre måter: følge med i blader og være med i fanklubb og alle ting som var viktig for å få tak i det du ville ha (Informant 1).

Her kan man altså se at det ble lagt inn betydelig innsats for å finne fysiske produkter. I lys av dette kan det være rimelig å hevde at det ble skapt en slags mytisk sfære rundt Marillion, noe som kan tolkes ut fra at informant 1 sier at:

Det var ikke sånn at jeg kunne si «nei, dette var skuffende», fra Marillion det gikk ikke an det. Alt var bra fra Marillion. (Informant 1).

I lys av dette oppstår følgende dialog:

Mats: Opplever du den mystikken kan komme fram på spotify?

Informant 1: I langt mindre grad enn før tror jeg.. Men det er så kommersielt, og det skinner sånn igjennom at det er et stort apparat som har stått bak. Så den mer spontane, mystiske greia som skjedde i gamledager, den er nok mer eller mindre borte, jeg føler at det som ligger ute, og som jeg får tak i, er det brukt mye penger på at jeg skal få tak i. Men det er jo sånn det er, og det er jo mye bra musikk jeg får tak i via anbefalinger og: «vi tror dette passer for deg», og alt mulig sånn, men nei, ikke like mytisk som det var nei.

Det virker til å være to elementer som ødelegger for at Informant 1 skal få et mer mytisk forhold til artistene på strømmetjenestene: den økonomiske modellen, og det at hun blir presentert- og anbefalt musikk uten å oppsøke den selv. Dette virker til å ødelegge noe av magien, noe hun understreker:

Det har snudd da. Det er ikke jeg som oppsøker musikken, det er musikken som oppsøker meg. Og da mister du noe av sjarmen, eller kanskje magien til og med ved å, det å stå og flippe gjennom CD-er eller cover på LP-er i en butikk. (informant 1)

Det kan være verdt å merke seg at informant sier at det er en sjarm og magi ved å bla gjennom platecovere og LP-er i en butikk. Kan denne magien stemme overens med Ratliffs tanker om Metall og mystikk?

Most people see only its aboveground sprouts. They see long hair, beards, black clothing, military boots (...) But it is metal's prehistory that keeps it moving. It's roots extend to fire and plague myths; thousands of years of wondering what goes on, in this life or any other, below the ground; the psychological condition of acedia (later characterized as the sin of sloth); and the notion of the sublime (Ratliff, 2016, s. 97).

Ratliff forteller her at under alle lagene av ytre kjennetegn, så ligger røttene tilbake til gamle myter. Tusenvis av år hvor man lurte på hva dette livet handler om. Til dette kan man spørre seg om enkeltlåter på Spotify opprettholder denne myten i like stor grad. I informant 1 sitt tilfelle virker det ikke slik, da hun sier at magien lå i å lete- og bla i fysiske produkter og oppsøke fangrupper og bootlegger selv. I motsetning til «magien» det innebar i å «bla» i fysiske produkter, hevder Informant 1 at artistene hun oppdager på Spotify i mindre grad virker til å klare å lage en mytisk sfære rundt seg og musikken sin. Hun svarer på spørsmål om hvor godt strømmetjenestene klarer å formidle det mytiske, at:

I langt mindre grad enn før tror jeg. Det er så kommersielt, og det skinner så sinnsykt igjennom at det står et stort apparat bak (Informant 1.)

I denne forbindelse kan det være relevant å trekke frem Maasø og Hagen (2019) sin studie, som trekker frem at metriske beregninger fra 2015 i stor grad har blitt brukt i

beslutningstagninger. Dette gleder ikke bare fra strømmetjenestene selv, men også managere, artistene og samarbeidspartnerne. Dette kan underbygge Informant 1 sin påstand om at det kommersielle skinner igjennom på strømmetjenestene. Argumentet til Informant 1 kan også forsterkes av følgende sitat: «Retrieving and analyzing data from streaming services and other platforms have become critical ongoing assignments that strongly influence everyday decision making» (Maasø & Hagen, 2019). Det å motta data- og analysere dem har altså blitt kritiske, pågående oppgaver som sterkt påvirker beslutningstagningen til artister og apparatene rundt. Det at slike funn i følge Maasø og Hagen (2019) ikke kun gjelder de største, mest kommersielle plateselskapene, men også de mindre aktørene - som små plateselskaper - kan gi grunnlag for å tro at noen av disse også kan fokusere på salgstill, og at dermed musikken igjen kan påvirkes av dette. Nå dreier ikke min studie seg om hvordan musikken blir påvirket, men hvordan informantene *opplever* at lytting blir påvirket på strømmetjenestene. Det at informant 1 kobler strømmetjenestene til en så stor grad av kommersialitet at mystikken forsvinner, gjør det nærliggende å anta opplevelsene kan ha noe å gjøre med funnene som er gjort i Maasø og Hagen sin studie. Det er riktignok vesentlig å understreke at mine informanternes ytringer om at plattformen føles kommersiell, ikke gir nok grunnlag til å hevde dens kommersialitet. Likevel er synspunktene interessante å se i lys av funnene i studien til Maasø og Hagen: Informantene sier noe om et utvalg av mennesker som har opplevd lytting til CD, vinyl og kassett, og som hevder at noe av mystikken forsvinner på strømmetjenestene grunnet et kommersielt tilsnitt, samt fravær av fysiske artefakter.

I dette avsnittet er det ønskelig å belyse i hvilken grad informantene føler at det mystiske og mytiske preget rundt artister blir opprettholdt på strømmetjenestene. Derfor er det kanskje spesielt viktig å se på alder som en faktor også i disse tilfellene. Informant 1 forteller at hun hadde et behov for å vise hvem hun var gjennom sine lyttevaner i ungdomstiden. Fysiske artefakter som klær, «bootlegs», covere og feiltrykk og alt som ikke var lett å få tak i ble oppsøkt. Hun forteller videre at hun nå er mer «åpen» for andre sjangere og musikkstiler, fordi hun vet hvem hun er og hva hun står for. I lys av dette kan det være rimelig å spørre seg om informant 1 sin åpenhet for ny musikk gjør at et slikt nært forhold til en artist - hvor man er lidenskapelig opptatt av alt rundt selve musikken - kan bli svekket. Dette også i takt med en identitetsutvikling som stabiliserer seg og ikke lenger bruker musikken som en markør. Aldersaspektet er også relevant i forhold til strømming: man kan i lys av dette spørre seg hvordan unge i dag kan få det samme identitetsutviklende forholdet til band og artister på

digitale plattformer. For å utdype, så kan det være verdt å belyse hvordan barn og unge i dag kan knytte sterke bånd til band og artister uten å samle på fysiske artefakter. Dette er også relevant når man tar utgangspunkt i at Ratliff argumenterer for at en sjanger som metall krever mer av lytteren og at man ikke kan ta lett på musikken:

The reason that there are so many kinds of metal, wide enough apart that you can like some, and not like others, is that metal is disposition. It's deep hysteria- the rightness of being fundamentally wrong. And like all contradictions in music- like complicated simplicity, or agitated joy, or jaded youth, or artfull sloppyness. It pulls listeners in, makes them want to make sure they understand. It makes us listen harder (Ratliff, 2016, s. 98).

I dette ligger det en oppfatning om at man skal gå dypt inn i musikkens budskap for å skjønne den komplekse meningen bak paradokser som «komplisert simpelhet». Det handler om budskap og koder som går utover selve musikken. Ratliff (2016) hevder at den beste måten å høre på band som *Celtic Frost* eller *Enslaved* på, er alene, men med følelsen at man er med i en gruppe, basert på felles interesser som ligger bortenfor selve musikken. Her vil det også være nærliggende å nevne Frith (1996), og den «kollektive identiteten» som musikk kan tilby. I lys av dette kan man spørre seg om Spotify bevarer mystikken og «kulturelle kodene» (Frith, 1996) som for eksempel metallen tilbyr, når lytteren hører mer på spillelister. Hvis et album innehar et budskap, kanskje som et helhetsprodukt med det fysiske coveret, med omslag og alt det innebærer, kan man spørre seg hvordan denne mystikken kan skapes på strømmetjenestene. I neste avsnitt skal jeg ta for meg autentiske opplevelser knyttet til fysiske produkter i musikken, men også til live- opplevelsen. I dette avsnittet har jeg sett på hva slags myter og mystikk band og artister skaper, og i den forbindelse kan det være aktuelt å forsøke å belyse hva som lytterne også opplever som ekte, eller *autentisk*.

4.7 Autentisitet: fysiske produkter og live- opplevelsen

Der er innlysende at de fysiske elementene som følger med CD-er og LP-er, har blitt mindre fremtredende for informantene, etter at strømmetjenestene tok over. I retrospekt forteller deltakerne i denne studien om verdien av fysiske produkter, og henviser i ulik grad til en *autentisk* opplevelse av å lese i, holde i, eller berøre plater. Likevel er det – sammen med de fysiske artefaktene CD/vinyl kassett – en annen viktig kilde til opplevelsen av autentisitet, som særlig de musikk- interesserte Informantene 3 og 4 vektlegger: nemlig live- opplevelsen. I denne forbindelse viser Maasø og Danielsen (2018) til at musikkdistributører tilbyr lokale konserter med tettere kontakt mellom norske artister og publikummere, og at denne live-

opplevelsen kan skape en sterk opplevelse av musikken. Dette samsvarer med de musikkinteresserte sine utsagn om at det er på konserter de føler at de blir servert den *ekte* opplevelsen, fordi det er noe som skjer bare «der og da, og akkurat den konserter får du aldri igjen» (Informant 4). Det er likevel ikke kun live- opplevelsen, men også vinylspilleren som oppfattes som *autentisk* og *ekte* av de musikkinteresserte. Maasø og Hagen belyser også at – ved siden av live- opplevelsen- er vinylen og vinylspilleren medier som også tilbyr unike musikkopplevelser. Derfor er det vesentlig å ta høyde for at selv om noen av de fysiske elementene kan ha blitt mindre fremtredende, så er vinylen et medium som også spiller en rolle i dag. Ved siden av strømming har man altså den *ekte* live- opplevelsen, og den *unike* opplevelsen av å høre på vinyl. Informant 3 og 4, som altså er de musikkinteresserte, understreker *live- opplevelsen* som en av de virkelig *autentiske* måtene de opplever musikk på:

Jeg elsker å se og høre ting live. det er jo da du får den virkelig gromme følelsen. Når du drar dit bare for dét bandet, for du elsker det bandet. Det er eufori i en og en halv time. Svetten renner av deg når du er ferdig. Det er livet. Så forskjellen på å oppleve noe live og sitte i stua er jo to forskjellige verdener (Informant 3).

Informant 4 har også den samme oppfatningen av live- opplevelsen:

Mats: Er det energien ved en live- opplevelse som gjør mest inntrykk, eller kan det også ha noe med autenticitet å gjøre?

Informant 4: absolutt. Det er direkte ikke sant, og det er ekte, og det er en unik opplevelse. Det er fordi det skjer akkurat der og da, som du får med deg på en måte.

Informant 3 og 4 beskriver live- opplevelsen som ekte og unik. Det er fordi den skjer i øyeblikket, som kun de som er på konserten får oppleve. Informant 3 skiller en slik opplevelse fra å sitte hjemme og lytte på musikk i stua, ved at svetten renner etter en konsert, og at den gir en og en halv time med eufori. Det kan altså virke som det fysiske aspektet ved å være der i øyeblikket gjør at de opplever live- opplevelsen som mer *ekte*. Dette er relevant i denne studien fordi det sier noe om at det å dra på konsert er en lyttevane som fortsatt er den mest foretrukne formen for lytting for de musikkinteresserte. Dette kan tolkes i lys av det begge informantene beskriver som unike og ekte opplevelser, men særlig i form Informant 3 sitt utsagn om at live- opplevelsen og det å lytte i stua er to forskjellige verdener, og at det å være på konsert er en og en halv times eufori. Kanskje enda mer relevant i forhold til strømming, er det at Informant 4 føler at lyd kvaliteten på bærbare høyttalere som man kobler til Bluetooth ikke yter musikken rettferdighet:

Det er ikke så bra lyd på disse små bærbara høyttalerne, det blir aldri like bra som på ordentlig CD- anlegg, med CD eller vinyl. Og det er også en ting som jeg kjenner at på en måte ødelegger litt da. Jeg sitter med en følelse av at det hele tiden at det er ikke ordentlig, eller at jeg får ikke det gode lydbildet. Jeg sitter med en følelse av at musikerne har gjort en mye større jobb enn det som kommer frem i lydbildet. Jeg føler jeg går glipp av noe her (Informant 4).

Det er verdt å merke seg at informant 4 sammenlikner små bærbara høyttalere som de kobler til Spotify via Bluetooth med CD/vinyl- spiller, og kommer frem til at hun opplever lyden er dårligere. Nå er det ikke denne studiens formål å bekrefte om Informanten har rett i denne påstanden, men heller observere og analysere hennes oppfatninger, og forsøke å finne ut hva som har endret seg i lyttevaner på strømming kontra CD/vinyl/kassett. Av denne grunnen er hennes påstand om lydkvalitet verdt å ta med seg når man også ser på hva hun har sagt om at live- opplevelsen er unik og ekte. Informant 3 påpeker at disse, små bærbara høyttalerne brukes til avspilling fra Spotify, men at de også har et skikkelig stereoanlegg for CD og vinyl. Dermed kan dette forstås som at strømming oftest spilles av fra et mindre format og at det av denne grunn muligens gir et noe mindre lydbilde enn hva CD og vinyl gjør. Dette handler altså kanskje like mye om avspillingsformatet, og derfor er det relevante opplysninger i henhold til lyttevaner.

Jeg kunne også valgt å fokusere på musikerne sitt forhold til live- konserter, men dette har jeg ikke data på, grunnet at det egentlig ikke var med i spørsmålsguiden. Med de musikk- interesserte var disse uttalelsene et produkt av et semi- strukturert intervju, hvor informantene på eget initiativ tok opp live- opplevelsen som en vesentlig faktor. Siden jeg ikke har data på musikernes oppfatninger om dette, så fokuserer jeg på at de musikk- interesserte har konserter som en av de sterkeste måtene å oppleve musikk på, og tolker dette som at live- konserter fortsatt er en viktig arena for autentiske og ekte opplevelser; særlig når man ser dette i lys av studien til Maasø og Danielsen (2018). Likevel er det verdt å bemerke seg at musikerne ikke nevnte live- opplevelsen. Kanskje kan det være noe med at de spiller mye konserter selv, og at fokuset «live» betyr noe annet for mange musikere, da for eksempel «prestasjon», «forberedelser», «spenning» og lignende. På den andre siden er det ikke grunnlag for å hevde dette utfra dataene i denne studien. Kanskje betyr live- opplevelsen akkurat like mye for musikerne, så dette blir kun antakelser. Likevel, for å fokusere på de musikk- interesserte, er det påfallende at spesifikt live- opplevelsen blir trukket frem. Live- opplevelsen er derfor fortsatt relevant i stor grad, fordi den oppleves unik og ekte. Man sitter da igjen med LP- spiller og live- opplevelsen som de sterkeste kildene til en autentisk musikkopplevelse. Det er dog verdt å understreke at på tross av at disse opplevelsene verdsettes mest, så er det også de

som oftest taper kampen om informantenes tid i en travel hverdag. Det er fordi CD/vinyl/kassett er mer tidkrevende medier, og dermed blir forbigått av raskere plattformer, som Spotify og lignende. Samtlige informanter har i lys av dette i ulik grad sammenliknet spillelister med «fast food», altså noe som forklares med at «smaker godt, men glemmes fort». Rask og enkel tilgang krever mindre innsats fra lytteren, men forsvinner desto fortere. Man kan like noe der og da, men det blir ofte en forglemmelig opplevelse, og disse oppfatningene deles i stor grad av både musikerne og de musikk-interesserte. Sosiokulturelle faktorer som alder, livssituasjon og liknende må tas med i betraktning, og det er ikke sikkert at strømmetjenestene er den eneste grunnen til at lyttingen oppfattes mer overflatisk. Mye kan sikkert også tilskrives alder og livssituasjon, og at musikk trekkes frem som identitetsskapende særlig i ungdomstiden. Likevel er det fortsatt en tydelig tendens til at mine informanter setter lytting til CD, vinyl, kassett og live over lytting på strømmetjenestene, særlig når det kommer til autenticitet og sterke musikkopplevelser.

4.8 Lyttemønstre

For å fortsette tematikken rundt lette og tilgjengelige digitale medier, så bruker Informant 3 og 4 i mange tilfeller små bærbare bluetooth- høyttalere til strømming fra Spotify. Også CD- og vinyl- høyttalerne brukes til strømming i enkelte tilfeller. Det at bluetooth brukes til både små og store høyttalere virker til å gjøre at strømming utkonkurrerer CD og vinyl i en travel hverdag:

Informant 4: Vi bruker høyttaleren mye til streaming fra Spotify. Vi bruker den en god del. Også har vi egentlig platespiller og vi har jo en masse CD-er og LP-er, men det er så sjelden vi hører på det, men jeg tror det er fordi vi har det i samme stue som vi har TV-en. Og det er mye netflix og HBO og sånn.. Nrk og... jeg vet ikke, det er så lett å bare sette på noe på TV-en da, i stedet.

Informant 3: Nå har vi jo hun minste datteren vår, men det hadde vært litt annerledes hvis det hadde bare vært oss to da tenker jeg. Før så hørte vi jo en del på plater, og kunne sitte og drikke et glass vin og høre på ei god skive. Også er det jo noe eget med vinyl da. Det er den knitrelyden, det er en helt annen lyd da enn du får gjennom internettet synes jeg.

Her blir vinylen det fysiske produktet som skaper den *unike* lytteopplevelsen, ved at den har den karakteristiske knitrelyden, som Informant 3 sier han ikke får gjennom internettet. Informant 4 betegner en situasjon hvor strømmetjenestene med sin raske tilgang og tilgjengelighet utkonkurrerer CD og vinyl. Dette er på tross av at de hevder at vinylen gir en

bedre lytteopplevelse. Tid trumfer kvalitet, og de er selv klare over det. I en travel hverdag kan det derfor virke som at det å sette på en vinyl eller CD er akkurat tidkrevende nok til at man ikke gjør det. På den andre siden er det særlig én måte flere av informantene løser tidsproblematikken, og det er ved å lytte mens man beveger seg mellom hjemmet og jobb. For Informant 1 dreier dette seg spesielt om å lytte til musikk i bil:

Mats: Hører du noen gang gjennom et helt album på på Spotify?

Informant 1: ja det gjør jeg faktisk, men det har litt med hvor jeg hører mest på musikk å gjøre, fordi jeg hører mest på når jeg sitter og kjører bil. Jeg har lang reisevei hver dag, i hvert fall en time, og da bestemmer jeg meg for at nå skal jeg høre på det albumet, også skal jeg undersøke hva det handler om, og hva den gjennomgående tematikken er i det. Også vokser det på meg da, det gjør jo det. Plutselig blir jeg veldig fascinert av bassisten. Så kan jeg liksom bruke en hel dag bare på... bare høre på bassisten

Informant 1 bruker lang reisevei som en mulighet til å høre på et helt album fra start til slutt. Dette gjøres ved å spille av fra Spotify, selv om hun tidligere i intervjuet sa at hun føler at strømmetjenestene virker passiviserende. Et viktig poeng å få med, er at selve lyttingen til musikken ikke har endret seg for Informant 1, på tross av strømmetjenestene. Når hun hører på musikken er det *den* hun hører på, og det gjelder i bil, hvor hun sier at hun hører på et album fra start til slutt, og prøver finne ut hva dette handler om tematisk. I tillegg lytter hun til detaljer, som for eksempel å fokusere på ett instrument om gangen.. Når det gjelder å lytte til hele album på Spotify på andre arenaer enn i bil, så blir igjen problematikken rundt tid relevant, da musikken må konkurrere med mann og barn. Når Informant 1 hører musikk, krever den all oppmerksomhet, derfor kan det virke som at dette er mer vanskelig å gjennomføre hjemme enn i bilen:

Jeg kan ikke ha musikk på i bakgrunnen, fordi om den den er interessant for meg, så krever den så mye oppmerksomhet, og da klarer jeg ikke å gjøre noe annet enn å høre på musikken. Og da er det to andre hjemme hos meg, som skal på en måte tåle det, at jeg er helt inne i det (Informant 1).

For begge musikerne, altså informant 1 og 2, så krever musikken så mye av dem at de ikke klarer å gjøre noe annet. Informant 2 sier at når han jobber så mye med musikk som han gjør, så føler han også at lyttingen trenger det samme fokuset. I likhet med informant 1 så tar musikken altså *alt* fokuset når han lytter. I motsetning til informant 1 sier dog Informant 2 at han ikke engang kan lytte mens han forflytter seg:

Det handler jo litt med om at jeg jobber med musikk så mye, at når jeg lytter til musikk, så er det bare det jeg gjør. Jeg har slutta helt å høre på musikk når jeg forflytter meg... eller, det hender seg, men nå kan det være fordi jeg jeg det jeg ikke har så bra

hodetelefoner. Mange lytter jo til musikk når de er ute og går, og jeg kunne nok lytta til musikk på toget. Men jeg gjør det mindre og mindre (Informant 2)

Informant 1 og 2 lytter så fokusert til musikk, - eller den krever så mye av dem at de ikke kan gjøre noe annet. Informant 2 føyer riktignok til etter ovenstående sitat at «på toget bruker jeg å høre ganske mye på radio og podkast» men at dette er lytting som ikke krever like mye av han som lytter. Det er altså to forskjellige oppfatninger om det å lytte på reise: Informant 1 finner roen til å lytte til hele album i bilen, mens Informant 2 sier at musikken krever for mye av han til å kunne lyttes til mens noe annet skjer. Da må det i tilfelle være podcast eller radio, som ikke krever like dyp konsentrasjon. Det er dog vesentlig å påpeke at livssituasjoner kan spille inn: Informant 1 har barn og bil, og bor mindre sentralt enn Informant 2, som bor i Oslo og ikke har barn og bil. Det vil være nærliggende å tenke at det er roligere å høre på musikk i en bil helt alene, enn på et tog eller en trikk i Oslo, særlig med tanke på at Informant 2 ikke har så bra hodetelefoner som han selv sier. Hadde informant 2 dermed bodd et annet sted og hatt egen bil, kunne muligens svaret blitt annerledes, og slike sosiokulturelle forhold er vesentlig å ta stilling til når man skal forsøke å finne tendenser blant musikere- og musikkinteresserte.

I de musikk- interesserte sitt tilfelle bruker Informant 3 bilen som en viktig arena for å få hørt på CD- platene sine. Han velger bevisst å unnlate for eksempel DAB- spiller, fordi han ønsker å bruke tiden i bilen som en anledning til å få hørt på de gamle CD- platene sine:

Jeg har jo sånne bokser jeg hvor jeg har plukka ut CD- plater fortsatt. Disse hører jeg på når jeg kjører bil. Jeg har bare gitt f... i å installere DAB og sånne ting, for da har jeg CD- spilleren. Da hører jeg på gamle skiver. Nei så da hører jeg liksom de så får jeg minner tilbake til de gamle gode tidene. Så når jeg setter meg i bilen og skur på musikken, så er jeg tilbake der da. Det synes jeg er fint (Informant 3).

Informant 3 virker til å bruke bilen som en arena for å finne roen med eldre CD- plater. I forhold til tidligere uttalelser i dette avsnittet om at tiden til lytting på CD og vinyl ikke er den samme som før, så virker det som Informant 3, i likhet med Informant 1, bruker bilen for å løse tidsproblematikken. Det er også verdt å merke seg at han i bilen bevisst velger vekk alle andre plattformer enn CD- en. I lys av dette virker det som at Informant 3 fortsatt hører på CD, og finner tid til det i hverdagen ved å gjøre dette på reise. Sann sett er både musikerne og de musikk- interesserte delt på dette området, hvor informant 2 kun kan hører på ting som ikke krever noe av han musikalsk han mens han er på reise, mens informant 1 og 3 bruker bilen som en arena for lytting på hele plater. Informant 4 sier at hun nå i livet ikke hører på musikk mens hun reiser, men at hun gjorde dette mye før. I denne forbindelse understreker hun at hun

alltid må gjøre noe annet mens hun hører på musikk. Det nærmeste hun sier hun kommer det å *kun* høre på musikk, er å lytte mens hun tegner eller maler. Man ser altså at alle informantene har sine foretrukne måter å lytte til musikk på, enten det er på reise, i bakgrunnen, eller kun lytting alene. Det er verdt å merke seg at de eneste som uttaler å noen gang lytte til kun musikk uten å gjøre noe annet er musikerne. Informant 2 ligger nærmest Chion (1994) sin *fordypede* lytting, og dette kan ha noe med hvordan han har et detaljfokus i virket som komponist, særlig i arbeidet med minimalistisk musikk. Informant 1 har mye følelser knyttet til musikk, som kan plasseres nærmere kontekstbasert lytting; jamfør minner og identitetsarbeid beskrevet av Ruud (2013). Lyttemåten kan også falle inn under det å fokusere på bestemte markører i musikken (Askerøi, 2016) (Ratliff, 2016) (Askerøi og Viervoll, 2017), enten det gjelder følelser, stemninger, refleksjoner eller erindringer. I det hele tatt kan man si at det at hun ikke klarer å gjøre noe annet enn å vi all oppmerksomheten til musikken når hun først lytter, tyder på at markørene spiller en vesentlig rolle. Dette betyr at lyttingen fremfor alt er aktiv når hun først hører på musikk. Dette kan gjelde selv om hun er bevisst- eller ikke - på markørenes rolle. En aktiv lytteform har blitt etablert hos musikerne, enten det gjelder det musikktekniske i form av at de er musikere, eller de mer følelsesmessige aspektene.

Oppsummering og innledning til didaktisk basert diskusjon

Funnene som nå er diskutert, baserer seg rundt faktorer som påvirker lyttingen til informantene i min studie. Jeg har vært innom problematikk rundt algoritmer, aktiv/passiv oppsøking, og sett på mulighetene for sosial og musikalsk interaksjon som strømmepattformene skaper. Videre har jeg i denne studien belyst hvorvidt det fysiske aspektet rundt CD og vinyl virker inn på informantenes opplevelser av autentisitet eller følelse av mystikk. Informantene har også lagt vekt på spenningen det innebærer å lete etter plater i en platebutikk, kontra på å bli *servert* den på en spilleliste. Likevel kan strømmetjenestene brukes til aktiv utforskning, noe særlig informant 1 og 3 belyser i hvordan de bruker algoritmene til sin fordel. Lyttemønstre, som hvor, når og hvordan det lyttes til musikk har også blitt diskutert, og det har vist seg at alt fra konkurrerende plattformer som for eksempel Netflix, men også livssituasjon og alder, er faktorer som kan påvirke lyttevanene. I den sammenhengen er det nettopp informantenes alder som kan være relevant for dagens lærere, da aldersspennet er mellom 30 og 50 år. Informantene i denne studien har opplevd både lytting til CD, vinyl og kassett, og derfor kan kanskje deres erfaringer og refleksjoner legge grunnlaget for noen pedagogiske implikasjoner.

De didaktiske og pedagogiske implikasjonene som skal diskuteres i neste avsnitt, vil baseres rundt funnene i denne analysedelen og deretter diskuteres opp mot teorigrunnlaget i studien, samt fagplanene for musikkundervisningen. Det har allerede i oppgaven vært diskutert spesifikke måter å lytte til musikk på. Dette kan innebære å fokusere på bestemte musikalske - eller soniske markører som i Askerøi (2016) eller Ratliff (2016) sitt tilfelle, og det kan også dreie seg om å lytte til kun lyden av musikken alene, det som av Chion (1994) blir omtalt som «reduisert lytting». En slik type lytting er fokusert rundt bestemte musikalske komponenter. Et eksempel er at Chion (1994) forklarer redusert lytting som «the listening mode that focuses on the traits of the sound itself, independent of its cause and of its meaning» (s. 29). Hvis man skal bruke dette i en pedagogisk sammenheng kan man for eksempel forsøke å lære bort noe helt spesifikt på gehøret, som å lære seg trommesporet på en låt. Hvis man utelater alt annet, både kontekst, mål eller mening med musikken, og lytter så fokusert at man kan høre hvert minste hi- hat- slag, så kan denne type lytting kanskje være nyttig. Det er verdt å understreke at blant andre Ruud (2013), Frith (1996) og Ratliff (2016) knytter identitetsmarkører opp mot musikk. Disse markørene blir påvirket av kontekst, og således vil det kanskje være vanskelig å få elevene til å utelate musikken dens mål og mening, som i Chion (1994) sitt tilfelle. Dog kan elementer og inspirasjon fra «reduisert» lytting være et nyttig redskap til å lytte til bestemte musikalske detaljer, for eksempel når man trenger å lære seg noe på gehøret. Noe av grunnlaget for å diskutere de pedagogiske implikasjonene funnene i studien kan gi, er at kunnskap om lyttevaner kan gi pedagoger innsikt, som igjen kan danne grunnlag for å tilpasse lytteaspektet ved undervisningen til samtiden. Når de pedagogiske implikasjonene nå skal diskuteres, så vil ikke fokuset være på forslag til måter å lytte på, da disse allerede er beskrevet i denne studien. Fokuset vil heller være på hvilken innsikt og hva slags implikasjoner mine funn kan gi til musikkundervisningen. Utfra dette melder det seg et spørsmål som jeg vil undersøke nærmere i det følgende: Hva slags relevans har endrede lyttevaner for musikkundervisningen, og hvilken innsikt, og implikasjoner kan funnene i denne studien gi til musikkpedagoger?

4.9 Pedagogiske implikasjoner

Aller først er det verdt å presisere at informantene sine opplevelser og refleksjoner skal diskuteres med utgangspunkt i utvalgte eksempler fra fagplanen i musikk fra grunnskole til videregående. Funn som dreier seg om musikerne, baserer seg i flere tilfeller rundt musikklinje fordi dette er en institusjon for de som ønsker å fordype seg i musikk. Dog er innlysende at

flertallet på en musikklinje kanskje ikke ønsker å bli profesjonelle musikere. Likevel legges det på en musikklinje til rette for de elevene som ønsker å satse på musikk, og slik sett kan funn fra mine musikerinformanter være relevante. Det er ikke med utgangspunkt i at de har gått på musikklinje, eller er lærere der selv, men fordi utvalgte kjerneelementer og fag på musikklinjen kan sies å samsvare til den praksisen mine musikerinformanter bruker i lytting. I dette inngår lytting som en læring, ved at det å trene opp gehøret blir et viktig redskap i yrkesutøvelsen. For de musikkinteresserte kunne funnene også ha hatt relevans på en musikklinje, siden langt fra alle der ønsker å bli musikere. På samme måte kan funnene fra musikerne være relevant i grunnskolen, men av hensyn til studiens omfang baseres eksemplene til de musikk- interesserte rundt musikkfaget i grunnskolen. Hovedfokuset vil uansett i begge kategorier, hos både musikere- og musikkinteresserte, være å gi noen eksempler fra fagplanen i musikkfaget for å deretter kunne komme noen didaktiske implikasjoner som funnene fra min studie kan tilføre dagens musikkundervisning.

4.9.1 Didaktiske implikasjoner basert på musikernes erfaringer

Musikklinjen legger til rette for de som ønsker å bli musikere, både i forhold til antall timer med musikk, og i det musikkfaglige nivået i undervisningen. Det er en rekke fordypningsfag som derfor kan ses på som relevante i forhold til musikerne i min studie. I den forbindelse kan man eksempelvis ta utgangspunkt i faget «Lytting»¹³ (Utdanningsdirektoratet, 2021), siden det her dreier seg om å *lære seg* å lytte. Det kan kanskje virke innlysende at de fleste andre fag innen musikk også dreier seg om det å lytte, men grunnen til at man kan finne faget «lytting» ekstra relevant i forhold til denne studien, er at faget handler om å lære seg å lytte enten for å trene gehøret, eller for å øke musikkforståelsen: «Faget skal gi elevene mulighet til å utvikle gehør, kunnskap i musikkteori og musikkklitterasitet gjennom aktiv lytting i møte med klingende musikk. Faget legger vekt på musikkforståelse og auditiv analyse, og på at musikkteoretiske elementer skal høres og oppleves» (Utdanningsdirektoratet, 2021). Formålet er altså å gi elevene mulighet til å utvikle gehør og musikkteoretisk kunnskap gjennom aktiv lytting. Aktiv lytting skal dermed bidra til å øke kompetansen til å forstå musikken gehørbasert og teoretisk. Hvordan kan denne studiens funn være aktuelt i lys av faget lytting?

¹³ Lytting (MDD02-03) er beskrevet som et fag med kjerneelementene «Gehørtrening» og «Musikkforståelse» (Utdanningsdirektoratet, 2021).

I lys av at lytting i skolesammenheng innebærer at man skal lytte aktivt, beskriver Informant 1 at musikken «oppsøker henne», på bakgrunn av søkeforslag som stadig dukker opp i strømmetjenestene hennes. Det er imidlertid ikke bare algoritmebaserte søkeforslag som dukker opp her, men også en stor andel forslag om å lytte til ny musikk fra musikk- kolleger som slipper låter eller album på sosiale medier. Altså kan dette være et fenomen som gjelder spesielt musikere, i form av at en stor del av nettverket er musikere selv, som i Informant 1 sitt tilfelle. Det kan altså bli mye musikk fra flere hold for dagens musikere. I tillegg til gjentakende anbefalinger, gjør også egen musikkutøvelse, altså øving, komponering og konsertering at både Informant 1 og Informant 2, føler at det kan bli for mye musikk, med både jobb, anbefalinger og søkeforslag i kombinasjon. Likevel sier både Informant 1 og Informant 2 at når de først lytter til musikk de liker, krever den så mye av dem at ikke klarer å gjøre andre ting samtidig. De vier altså lyttingen full oppmerksomhet når de først lytter. Denne lytteegenskapen har de to musikerne til felles, og ligner ganske mye på kjerneelementene i faget *Lytting* på musikklinjen, i form av en aktiv lytting til musikken uten å gjøre noe «annet», som for eksempel reising eller jobb. Det kunne derfor vært fordelaktig for en pedagog å øke bevisstheten angående spesielt musikere og den mengden musikk de blir eksponert for i kombinasjonen med strømmetjenester, sosiale medier og jobb. Både Informant 1 og Informant 2 understreker at når de først lytter, så lytter de på den samme måten som de gjorde med CD og vinyl, altså har ikke strømmetjenestene påvirket lyttemåten *i seg selv*. Dog hevder informant 1 at mengden musikk som «dyttes» på henne fører til at hun hører *mindre* musikk enn før. I lys av denne diskusjonen kan det virke som musikerne i høyere grad enn de musikkinteresserte blir eksponert for så mye musikk at det fører til en motsatt effekt, altså at de ender opp med å høre mindre på musikk som et resultat av den store mengden. Av denne grunn kunne det vært en fordel om pedagogene på musikklinjen vektla denne problemstillingen, særlig i faget lytting.

Under temaet «Fagets relevans og vurderinger», står det at «Lytting handler om å utvikle forståelse av musikkens oppbygning, funksjon og betydning i ulike samfunn og kulturer» (Utdanningsdirektoratet, 2021). Strømmetjenestene sin påvirkning kan ha implikasjoner både i forhold til dens funksjon og betydning. Man kan for eksempel diskutere den aktiviserende funksjonen til strømmetjenestene, i form av streaming som «musicking» (Hagen A. N., 2015), eller den sosialiserende rollen som blant andre Tronvoll (2019) og Hagen og Lüders (2017) beskriver. Samtidig kan det i forhold til musikkens funksjon også diskuteres hvordan strømmetjenestene, i kombinasjon med sosiale medier og yrkesutøvelse, påvirker musikerens

forhold til lytting. Det kan reflekteres over hvorvidt det kan bli for store mengder musikk, som gjør at det for Informant 1 fører til motsatt effekt, altså mindre lytting. På den andre siden kan man også diskutere i hvilken man kan bruke algoritmene som en fordel i sin yrkesutøvelse som musiker. Informant 2 beskriver at han bruker YouTubes algoritmer aktivt for å systematisere hva han oppdager på plattformen, og forteller at han slik kan følge andre komponister og oppdage ny musikk som er relevant for han. Man kan for eksempel bruke den teoretiske forankringen som man lærer i dette faget til å reflektere over hvordan man kan bruke strømmepattformene: «Utvikling av et musikkteoretisk fagspråk styrker evnen til å reflektere over sammenhenger mellom organisering av musikalske elementer, musikkopplevelse og musikkens funksjon og betydning» (Utdanningsdirektoratet, 2021). Slik som Informant 2 bruker sin musikalske forståelse til å skille ut hva som er relevant i forhold til hva han trenger som komponist, kan dette også være aktuelle temaer å diskutere med eventuelle fremtidige musikere på musikklinjen. Man kan diskutere i hvilken grad man kan bruke sin musikkfaglige kompetanse til å ta bevisste valg i sin bruk av algoritmebaserte strømmeplassformer. Det kan i lys av bevisstgjøring rundt effektene av de algoritmebaserte strømmeplassformene være aktuelt å igjen vise til at Nielsen (1997) skriver at ved siden av selve musikken som det rent musikalske objektfeltet, så inngår persepsjon og refleksjon over musikk og musikalsk aktivitet i det musikalske aktivitetsfeltet. Det musikalske aktivitetsfeltet vil her bestå i å diskutere og reflektere over strømmetjenestenes påvirkning på våre lyttevaner, men også inspirere til- eller implisere måter å bruke plattformene på.

Innenfor *Kjerneelementer* i faget *Lytting* er det vektlagt gehørtrening og teoretisk kunnskap. (Utdanningsdirektoratet, 2021) Dette er viktige egenskaper for musikere, og inngår i det som Nerland (2004) betegner som teknisk- instrumentell kunnskap, som er egnet til problemløsning og lignende. Arbeidssituasjoner som musikere ofte kan møte, kan for eksempel være å måtte «ta noe på øret», «plukke» låter, og improvisere; kort og godt alle situasjoner hvor musikere har bruk for et godt gehør. Nerland (2004) understreker at kunnskap har en «symbolsk og formende side, ved at den eksempelvis er med på å forme individers identitet og forståelse av seg selv og verden» (s. 48). Denne symbolske og formende siden av musikk kan ses på som vesentlig i forhold til lytting og musikere. Musikken har så sterk innvirkning på Informant 1 at hun må vie den full oppmerksomhet ved gjennomlytting. Den frembringer ofte sterke følelser, og hun forteller også at musikken var en viktig identitetsmarkør i oppveksten. Den symbolske og formende siden ved lytting er derfor vesentlig å se i lys av strømmetjenestene. Et spørsmål som kan skape debatt og diskusjon i en

time kan være: Hvordan påvirkes fremtidige musikeres identitet av mengden musikk som de nå blir presentert for? Dette spørsmålet tar utgangspunkt i begrepet som Ruud (2013) betegner som «musikeridentitet» (s. 130), ved at musikken spiller en vesentlig rolle i musikernes bilde av seg selv. På samme måte lytter Informant 1 på en måte som gjør at hun sier musikken hun hører må gjennom «musikerfilteret». Ved gjennomlytt av for eksempel ny musikk, aktiviseres det automatisk musikalske parametere, ved hjelp av hennes kjennskap til teknisk-instrumentelle aspekter i musikken. Musikeridentiteten gjør at hun, som hun selv sier, automatisk lytter med et «musikerfilter», altså kan det virke som om denne type lytting har blitt en internalisert egenskap hun innehar. Hun påpeker dog at kombinasjonen av sosiale medier og strømmetjenestene gjør at det blir en altfor stor mengde musikk å forholde seg til, og at dette igjen fører til at spenningen blir borte og resulterer i at hun hører mindre på musikk. Derfor kan det være verdt å spørre seg i hvilken grad den store mengden og tilgangen kan påvirke også kommende musikere. Det å være musiker påvirker altså Informant 1 på flere måter, ved at hun har sterke følelser knyttet til musikk, samtidig som det er et kvalitetskrav i møte med ny musikk, i kraft av det å være musiker, og at hun dermed i tillegg lytter på en evaluerende måte. Det er verdt å understreke at «musikk som identitetsmarkør» (Frith, 1996) (Ruud, 2013) er noe som kan sies å falle inn under det brede lag av befolkningen, mens «musikeridentitet» gjelder mer spesifikt for musikere. Dette kan det være vesentlig å være oppmerksom på, i lys av at musikeridentitet skiller seg ut ved at musikken blir en del av musikernes «selv» (Ruud, 2013). Dette kan gi utslag i både følelsesaspektet og det teknisk-instrumentelle aspektet i Informant 1 sine lyttemønstre- og opplevelser. Bevissthet rundt mengden av musikk man blir eksponert for, - og endrede lyttemønstre som følge av påvirkning fra algoritmer og musikkmiljø kan derfor muligens ses på som aktuelt for faget «lytting» på musikklinjen, særlig med vekt på den symbolske og formende siden ved kunnskap som Nerland beskriver. Lytting er altså ikke bare en teknisk-instrumentell ferdighet, med gehør- og teoribasert kunnskap, men er også identitetsformende; i musikernes tilfelle i lys av Ruuds musikeridentitet. Det kan være av betydning å drøfte denne problematikken i et fag som «lytting» på musikklinjen, nettopp for å bevisstgjøre fremtidige musikere på hvordan strømmetjenestene nå påvirker våre lyttemønstre. For å understreke relevansen rundt identitet ytterligere, så skriver Utdanningsdirektoratet (2021) under området *Tverrfaglige temaer: folkehelse og livsmestring* at «Gjennom arbeid med faget får elevene innsikt i musikalsk mangfold, og dette legger grunnlag for at de kan anerkjenne både sine egne og hverandres musikalske identiteter». Det å få innsikt i musikalsk mangfold og anerkjenne egne og andres musikalske identiteter kan også være aktuelle temaer når man diskuterer lytting og musikalsk

identitet, og hvordan denne tematikken kan påvirkes av strømmetjenestene. Som i dette eksempelet som omhandler tverrfaglighet, er det igjen er det verdt å presisere at tematikken rundt strømming og lyttevaner kan tematiseres i andre fag enn bare «lytting». Likevel har jeg av hensyn til denne studiens omfang valgt å fokusere på ett fag. Implikasjonene er imidlertid ment som en bevisstgjøring for musikkpedagoger, og da vil det ligge i sakens natur at disse problemstillingene kan belyses også i andre musikkfag. Videre skal jeg nå ta for meg funnene fra de musikk- interesserte, og forsøke å gi noen implikasjoner til musikkundervisningen.

4.9.2 Didaktiske implikasjoner basert på de musikk- interessertes erfaringer

I diskusjonen rundt hvordan funn fra denne studien kan gi innsikt til pedagoger i musikkfaget skilles det ikke mellom de elevene som kanskje går på kulturskole og lignende med de øvrige elevene. Dette er fordi jeg i følgende avsnitt ønsker å treffe de elevene som kanskje ikke spiller selv, men kan ha stor glede av å lytte til og å oppleve musikk. De pedagogiske implikasjonene for de som eventuelt ønsker å bli musikere, ble belyst med eksempler fra et musikklinjeperspektiv. Funnene fra de musikk- interesserte jeg har intervjuet kan ses på som aktuelle for de elevene som ikke spiller et instrument eller går i kulturskole eller korps, fordi mine informanter innenfor «interessert»- kategorien heller ikke spiller eller synger aktivt. De har derimot det å lytte til musikk som en lidenskap og glede i seg selv. I faget *musikk*¹⁴ skal alle elever få oppleve å lytte *aktivt* og *sansende* (utdanningsdirektoratet, 2021), noe som impliserer at uansett om man er interessert eller ikke, så skal man få denne muligheten. Mine musikk- interesserte informanter er ikke selv musikere, men er som beskrevet opptatt av musikk. Dette kan de dermed ha til felles med en stor del av befolkningen, noe som gjør det aktuelt å se funnene i lyset av målene til fellesfaget *Musikk* fra 1 til 9. trinn. Kulturskole er nevnt i teoridelen av den studien og er også en institusjon hvor undertegnede jobber. Dog, av hensyn til studiens omfang, så lar jeg musikklinjen i denne omgang få representere kommende musikere, mens jeg diskuterer den mer generelle elevgruppen med utgangspunkt i grunnskolen. Det er verdt å presisere at både det å *utøve* og *lage* musikk er *kjerneelementer* i musikkfaget i grunnskolen, men av hensyn til denne studiens avgrensning er det hensiktsmessig å fokusere på lytte- aspektet. Videre i neste avsnitt skal det diskuteres hvilke

¹⁴ Musikk (MUS01-02) er musikk fra 1-9 klasse. 10. klasse blir gyldig fra 1.8.2021. Inntil da gjelder Musikk (Mus01-01) for 10. klasse (Utdanningsdirektoratet, 2021).

pedagogiske implikasjoner som kan gis til musikkundervisningen i lys av de musikkinteresserte informantenes erfaringer.

4.9.3 Implikasjoner for musikk- interessert barn og ungdom

På lik linje med faget *Lytting* fra musikklinjen, så har faget *musikk* fra 1 til 9. trinn også som et av kjerneelementene å lytte aktivt. Under delen som handler om å *oppleve musikk*, står det blant annet at «Kjerneelementet oppleve musikk legger vekt på at elevene lytter aktivt og sansende. Dette åpner for emosjonelle erfaringer fra det hverdagslige til de eksistensielle møtene med musikk, og gir elevene øvelse i å gi uttrykk for musikalske erfaringer» (Utdanningsdirektoratet, 2021). Dette gjelder altså for alle elever i grunnskolen, hvilket vil si at det å lytte aktivt og sansende er noe alle barn og unge skal få ta del i. Det kan være verdt å merke seg at læreplanen skiller mellom det å lytte aktivt- og det å oppleve musikk. Dette kan være fordi det å lytte aktivt impliserer at det krever noe av lytteren, i motsetning til en opplevelse, som innebærer å *oppleve* noe. Derfor innebærer kanskje det å lytte aktivt også noe man kan *lære* seg. De didaktiske implikasjonene denne studien gir, kan kanskje bidra med noen perspektiver på det å lære å lytte aktivt. Det å lære seg å lytte aktivt og sansende kan dermed kanskje forsterke *opplevelsen*. Videre har funnene fra de musikk- interesserte vært relevante, fordi det kan si noe om lyttemanene har endret seg også for de som ikke spiller et instrument, men fortsatt har en stor interesse for å lytte til musikk. I lys av å lytte aktivt kan dermed også musikk- interesserte *lære* seg å *gjøre* musikk, hvilket i dette tilfellet vil si å lytte aktivt, som en type «musicking» (Small, 1998), eller «streaming som musicking» (Hagen A. N., 2015). Kanskje denne aktive lyttingen kan baseres med noen innblikk i- og inspirasjoner fra hvordan man lyttet til musikk på CD, vinyl og kassett.

Et av momentene man kan belyse, er å gi barn og unge innsikt i hvordan man lyttet til musikk på CD, vinyl og kassett. Dette er fordi de musikk- interesserte informantene i denne studien til en viss grad knytter Chion (1994) sitt begrep «reduert» lytting, som omfatter det å kun lytte til lyden av musikk alene, til album og vinylformatet. Denne måten å lytte på kan sammenstilles med det å lytte aktivt og «sansende» ved at man utelukker alle andre distraksjoner og dermed vier musikken full oppmerksomhet. På den annen siden er musikk ofte basert rundt kontekst, minner, følelser og identitet, som beskrevet hos blant andre Ruud (2013) og Frith (1996). På denne måten kan man kanskje i tillegg til redusert lytting trekke inn det å finne bestemte markører i musikken, som å gjenkjenne lydestetikk fra andre tidsepoker og reflektere over estetiske valg i for eksempel musikkproduksjonen (Askerøi & Viervoll,

2017). Slik kan man kombinere det å lytte til musikalske detaljer, med at elevene får noe konkret å lytte etter. Grunnen til at jeg diskuterer «reduisert» lytting i denne sammenhengen, er at det i Informant 3 og 4 sitt tilfelle er det summen av alle distraksjonene som det moderne livet fører med seg, i form av ikke bare musikkstrømmetjenester, men andre plattformer, som for eksempel Netflix og HBO, som gjør at man enten hører på musikk i bakgrunnen, eller i mange tilfeller ender opp med å ikke prioritere å høre på musikk i det hele tatt. En utelukkelse av all kontekst og mening kan derfor, som en motsats til disse distraksjonene, kanskje være en god øvelse. På samme tid er nok musikk for mange i høy grad knyttet til kontekst og følelser, og derfor må man kanskje vurdere i hvilken grad man skal praktisere det å øve på «reduisert» lytting med barn og unge. En slik type lytting kan på den andre siden muligens fungere bedre for musikere, som er vant til å bruke gehøret for å «plukke låter på øret». Sann sett kan en «reduisert» lytting kanskje være et effektivt arbeidsredskap. Dette er aktuelt også fordi det for musikerne var det mye musikk som konkurrerte om oppmerksomheten, og kunne føre til at informantene endte opp med å høre mindre på musikk enn de ønsket. Det å utelukke all kontekst, mål og mening blir i det minste en motsats til det å ha distraksjoner, i form av at den vil kreve en god del av en potensiell lytter. Det å bruke «reduisert» lytting i begrepets forstand vil muligens derfor ikke egne seg til å kun «nyte» musikken, men impliserer at det kreves noe arbeid av lytteren. I en arbeidssituasjon for musikere er det ofte krevet å kunne bruke gehøret for å lære seg låter raskt, og da kan muligens evnen til å luke ut alt annet enn lyden av musikk være fordelaktig. Redusert lytting er dermed ikke nødvendigvis tenkt på i tilfeller hvor Informant 1 for eksempel sier at musikken krever mye av henne følelsesmessig. Derimot kan redusert lytting komme til nytte i tilfeller hvor Informant 2 bruker YouTube som et redskap til å oppdage nye komponister, og kanskje skulle lære helt spesifikke komposisjonsteknikker.

For å fortsette med de distraksjoner til musikken som informantene møtte, var det som nevnt i de musikk- interesserte sitt tilfelle alle typer konkurrerende plattformer, i tillegg til jobb og barn som skapte mindre plass til lytting. Dette er problemstillinger som også er aktuelt for pedagoger å være bevisste på når man skal la barn og unge få *oppleve* musikk. Det kan være av betydning å bevisstgjøre elevene på de distraksjonene som de omgir seg med, i form av ulike og konkurrerende plattformer. Slik sett kan man kanskje la elever få lytte til kun lyden av musikk som en øvelse i seg selv, uten å skulle gjøre noe annet. Informant 1 og 3 bruker lytting til musikk i bil som en arena for å lytte uten distraksjoner. Dette kan si noe om at det

rent auditive kanskje taper i konkurranse med det *audiovisuelle*¹⁵, og at det dermed kan være nyttig å bevisstgjøre barn og unge på denne problemstillingen. Man kunne i dette tilfellet spurt seg om ikke det hadde vært mer hensiktsmessig å heller intervju barna direkte. Som svar på dette handler denne studien om hvordan overgangen fra CD, vinyl og kassett til digitale strømmetjenester har vært. Informantene i denne studien har opplevd å vært tenåringer eller unge voksne når digitale strømmetjenester for alvor ble en del av hverdagen, og erfaringene og innsikten disse menneskene innehar har historisk verdi, i kraft av at de opplevde dette skiftet. Denne innsikten kan være nyttig for både pedagoger og barn, fordi den har historisk og kulturell betydning, men også fordi man kanskje kan ta noen lyttevaner fra CD, vinyl og kassett inn i undervisningen. Man kan for eksempel inspirere barn til å *oppleve* å lytte til en plate fra start til slutt, selv om Spotify og lignende tjenester er basert på spillelister, hvor enkeltlåter står mest i sentrum. Selv om man også må følge med i tiden som pedagog, er det relevant å bruke fortiden også som inspirasjon, og lære bort lytting som et håndverk. I denne forbindelse er det verdt å trekke frem at det i fagplanen for musikk står skrevet at «Spill, sang og dans som estetiske uttrykk, er påvirket av, og er uttrykk for, historiske og samfunnsmessige forhold» (Utdanningsdirektoratet, 2021) Overgangen fra CD, vinyl og kassett til strømmetjenester kan ses på som både en historisk og samfunnsmessig begivenhet, hvis man ser på hvordan dette har endret våre lyttevaner. Lytting på mobil blir for eksempel beskrevet av Maasø og Danielsen (2018) som at inneholder «Flere søk, kortere lyttesesjoner, langt mer skipping og mindre redigering av spillelister». Mobilen har gitt meget god tilgang til musikk, men dette resulterer altså også i at man bruker flere søk, kortere lyttesesjoner og mer skipping. Informant 4 som i denne sammenhengen sammenlikner lytting på CD kontra strømmetjenester, sier at:

Den skippinga hadde jeg ikke hatt hadde det ikke vært for Spotify. Fordi før vi begynte med strømmetjenester, så hadde jeg hørt på den og den låta helt til jeg hadde likt den. Kanskje jeg hadde likt den etter to- tre ganger. I dag, med Spotify så er det sånn at hvis jeg ikke liker låta med en gang, så tenker jeg at det her gidder jeg ikke å bruke tiden min på. Så det er nok litt mer utålmodig nå (Informant 4).

Utsagnet til Informant 4 kan stemme overens med Maasø og Danielsens sitat. Informant 4 sier at på CD, og før strømmetjenestene kom, ville hun prøvd flere ganger å like låter hun ikke

¹⁵ «AV er en forkortelse for audiovisuell, som brukes om noe som formidler både hørsels- og synsinntrykk (Nordbø, 2020).

likte ved første gjennomlytting. Hun hevder at Spotify gjør henne mer utålmodig. Denne problemstillingen er således et uttrykk for historiske og samfunnsmessige endringer som påvirker hvordan vi lytter. Denne studien belyser dog ikke hvordan musikken estetisk påvirkes, men har riktignok fått med seg informantenes oppfatninger av eventuelle musikalske endringer som følge av algoritmer, mengde og mobil lytting. Informant 1, 2 og 4 oppfatter for eksempel de digitale plattformene som stadig mer kommersielle, og i den sammenhengen kan man trekke frem Maasø og Hagen (2019) sine funn, som sier at stadig flere aktører utover strømmetjenestene selv bruker metriske beregninger i sin beslutningstagning. Med slike målinger vil det kunne være nærliggende å si at noe av musikken kanskje blir påvirket slik at lyttertallene blir så gode som mulig, jamfør det Maasø og Hagen (2019) forklarer med at de fleste aksjonærene ser mest på topper som er synlige ved første øyekast. Da er det nærliggende å tenke seg at lyttertall i mange tilfeller veier tungt på strømmetjenestene. Hvordan dette påvirker musikken estetisk er ikke en del av denne studien, men det er uansett relevant å vise til at informantene oppfatter plattformen som kommersiell i sitt tilsnitt.

Lyttevaner før og nå kan diskuteres med elevene i et historisk og samfunnsmessig perspektiv. Det er relevant å bruke innsikten fra de som har opplevd overgangen. Man kan for eksempel snakke om hvordan skipping kan påvirke estetisk smak. Kan man lære elevene til å forsøke å like låter de ikke liker ved første gjennomlytting, slik Informant 4 gjorde før strømmetjenestene kom? Dette er også en problematikk som Ratliff (2016) og Askerøi (2016) belyser, hvor det beskrives ulike markører å lytte til i musikk. Kanskje er dette en løsning hvor man spiller på lag med utviklingen, i stedet for å søke tilbake til CD og vinylformatet. Videre er dette kanskje en metode for å lytte mer grundig og mindre fragmentert. Uansett er det vesentlige temaer å kunne ta stilling til for en pedagog i møte med elever som aldri har opplevd annet enn strømmetjenester. Det er ønskelig at innsikten i disse problemstillingene skal kunne bevisstgjøre elevers forhold til aktiv lytting, og hvordan dette faktisk *gjøres*. Hagen (2015) bruker Small (1998) sitt begrep *Musicking* sammen med streaming i uttrykket *Streaming som musicking*. Det å inspirere elevene til å bruke strømeplattformene aktivt; både sosialt og musikalsk (Tronvoll, 2016) (Lüders, 2015) (Hagen & Lüders, 2017), kan være vesentlige fremtidsrettede steg i forhold til lytting. Samtidig er innsikten til de som har opplevd overgangen nyttige verktøy for at elevene skal få et helhetlig perspektiv på lyttevaner og hvordan- og hva de påvirkes av.

De didaktiske implikasjonene som er diskutert i dette avsnittet, handler i stor grad om innspill og forslag til ulike perspektiver fra endrede lyttevaner som man kan belyse i en

undervisningssituasjon. Forslagene og implikasjonene er basert på de erfaringene, perspektivene og opplevelsene som informantene har gitt uttrykk for i intervjuene. Informantene har opplevd en overgang fra mer stasjonære lytteplattformer som CD, vinyl og kassett, til strømmepattformene, som i høy grad er både mobile, og har en nærmest ubegrenset tilgang. Av denne grunn kan det kanskje være av betydning for å elever å få forståelse for hvordan lyttevanene har endret seg, i tillegg til at innsikten forhåpentligvis kan skape inspirasjon til å utfordre allerede etablerte lyttemønstre. Om de nye innsiktene om lytting ikke blir noe elevene tar med seg videre også på fritiden, så kan det uansett være relevant å tilby de muligheten for å oppleve alternative tilnærminger til lytting. Kanskje vil det være redskaper og innsikter som elevene kan få bruk for senere i livet, enten det gjelder de teknisk-instrumentelle aspektene (Nerland, 2004) som kan gjelde musikere i arbeidssituasjoner, eller det dreier seg om å gi barn og unge muligheten til å oppleve musikk som kan bidra positivt i identitetsutviklingen (Ruud, 2013). Sistnevnte kan sies å passe inn under den symbolsk-formende siden av undervisningen (Nerland, 2004) og kan gjøre at følgende sitat fra Utdanningsdirektoratet om musikkfaget kan sies å være passende: «Faget skal legge til rette for musikkglede og mestringsfølelse, og elevene skal få erfare at egen stemme betyr noe i fellesskapet» (Utdanningsdirektoratet, 2021). Utgangspunktet er altså at implikasjonene kan ha både tekniske og symbolsk-formende aspekter. Det gjelder enten det er refleksjoner eller diskusjoner rundt lyttevaner, konkrete lytteøvelser, eller det å oppleve å lytte med nye innfallsvinkler.

5. Avslutning

Hvordan påvirkes musikere og musikkinteressertes lyttevaner av digitale medier? Musikerne i min studie heller mot at en stor tilgang på musikk fra flere kanaler, både sosiale medier og strømmetjenester, gjør at de føler seg noe overveldet. Informant 1 oppfatter dette som passiviserende, mens Informant 2 sin oppfatning heller mot at man kan bruke strømmetjenestene aktivt, eller det han kaller å «styre» algoritmene. Man har to oppfatninger blant musikerne angående algoritmenes rolle i lyttingen, hvor den ene er at mengden musikk som tilbys, oppfattes som at musikken «oppdager» informanten, og ikke omvendt. På den andre siden brukes plattformer som YouTube for å følge andre musikere og dette kan brukes som en inspirasjon og arena for å dele- og oppdage ny musikk. Dette kan også stemme overens med studiene som viser musikalske og sosiale forbindelser på strømmetjenestene (Hagen og Lüders, 2017) (Tronvoll, 2019). Funnene fra min studie tyder riktignok på at synet på strømmetjenestenes aktiviserende rolle er delt. Informant 3 bruker strømmetjenestene til å oppsøke og oppdage musikk, mens informant 1 oppfatter det motsatt, at musikken på strømmetjenestene oppdager henne. Informant 4 oppfatter det som problematisk at tilsnittet på strømmetjenestene er så kommersialisert, en oppfatning hun deler med Informant 1. På den måten ser man at synet på hvordan de aktive og passive aspektene ved strømmetjenestene er delt, både mellom musikerne og de musikkinteresserte.

Et vesentlig funn, er at selve lyttingen ikke virker til å ha blitt endret av strømmetjenestene i musikernes tilfelle. Når musikerne i denne studien lytter, så krever det all oppmerksomhet av dem. I Informant 1 sitt tilfelle er det ofte sterke følelser involvert, mens i informant 2 sitt tilfelle er det fordi han lytter så intenst til alle detaljer når han først lytter, at det krever «alt» av han. I lys av dette er det verdt å merke seg at når musikerne først lytter, enten det er via CD, vinyl eller strømming, så lyttes det på samme måten uavhengig av medium, det vil si med like stor oppmerksomhet til musikken. Det som har endret seg går mer på lyttemønstre, som hvor og når de lytter. Informant 1 lytter mer i bil og mindre hjemme, mens Informant 2 på den andre siden ikke klarer å lytte så konsentrert på reise. Her er synet også delt, men det er verdt å merke seg sosiale faktorer som livssituasjon, hvor Informant 1 har barn, noe som gjør det vanskelig å sette seg ned å lytte hjemme. I tillegg har hun bil, noe hun selv omtaler som et fristed for å lytte til musikk. I bilen hører hun også på hele plater fra start til slutt via strømmetjenester. Dette er også et vesentlig funn, i form av at hun da bruker strømmetjenester på samme måte som for eksempel hun brukte CD, ved å spille av et album fra start til slutt.

Musikerne lytter altså på samme måte på strømmetjenestene som via fysiske avspillingsmedier når de først lytter, både i form av at de lytter med hele sin oppmerksomhet, i tillegg til at særlig Informant 1 bruker albumformatet fremfor spillelister.

De musikkinteresserte har også endret lyttevener i møte med digitale medier. En av de mest markante endringene virker å ha sammenheng med en kombinasjon av livssituasjon og faktiske endringer i avspillingsplattformene. Konkurrerende medier, det vil si plattformer som kjemper om informantenes oppmerksomhet – for eksempel Netflix, podkaster og lignende – samt knapphet med tid, er det som i størst grad virker til å påvirke lyttingen, hvor det å lytte i flest tilfeller kommer i bakerste rekke. Informant 3, som Informant 1 løser dette ved å høre på musikk i bil, men da utelukkende ved å høre på CD. Den mest autentiske musikkopplevelsen kobler de riktignok opp mot det å lytte til vinyl, selv om tiden oftest ikke strekker til. Grunnen til at det oppfattes mer autentisk er at det er et fysisk produkt. Dette stemmer også overens med følgende sitat fra Store norske leksikon: «Grammofonplaten har imidlertid vist seg mer levedyktig enn antatt. Mens CD-platen sliter med å holde stand mot andre, ikke-fysiske lydteknologier som strømming og nedlasting, fremstår LP-platen fremdeles som en analog lydbærer i ordets egentlige mening» (Simonsen, 2021). Det er altså Grammofon, eller LP-spiller som holder mest stand mot ikke- fysiske lydteknologier som strømming. Det at LP-platen fremstår som en analog lydbærer i ordets egentlige mening, kan muligens forklare hvorfor informantene kobler vinyl opp mot den mest autentiske musikkopplevelsen. Det å holde i, berøre, eller eie en plate kjennes ekte, noe som gjelder både for musikerne og de musikkinteresserte. Også selve ritualet det innebærer å spille av en LP kan være av betydning. Dette kan være alt fra hvordan man innstiller riktig nåletrykk, til plassering av pickuparmen (Simonsen, 2020). Det krever noe av informantene, som igjen kan skape større involvering i prosessen. Det å lytte til musikk på vinyl blir dermed det motsatte av sporadisk, fragmentert og overfladisk lytting. I motsetning til eierskap til- og lytting på analoge lydbærere, synes Informant 4 det er problematisk med skylagring, fordi hun føler hun ikke har eierskap til musikken på strømmetjenestene. Det samme gjelder til en viss grad Informant 1, – som er musiker – som også uttaler at hun foretrekker å holde platene fysisk i hånda. Likevel strekker altså ikke tiden til, og selv om analoge lydbærere er å foretrekke i mange tilfeller, så taper disse i konkurransen med strømmetjenester og lignende plattformer, som gir raskere tilgang i en travel hverdag.

Når man snakker om fysiske produkter, eierskap og autentisitet er det også relevant å belyse en oppfatning som gjelder alle informantene, og det er at strømmetjenestene oppfattes

kommersielle. Alle uttaler i større eller mindre grad at musikken som tilbys dem i mange tilfeller har et kommersielt innhold, eller ligner på noe de har hørt før. Dette kan stemme overens med Maasø og Hagens (2019) funn, som sier at metriske beregninger blir brukt i beslutningstagninger, ikke bare fra strømmetjenestene selv, men også fra musikere og aktørene rundt. Likevel presiserer Informant 2 og Informant 3 at på tross av algoritmebaserte anbefalingene, er det mulig å oppdage små nisjesjangere og alternative musikkmiljøer. Her virker også synet å være delt innad mellom både musikerne og de musikkinteresserte, hvor halvparten har et noe mer optimistisk syn på egne muligheter til å velge selv- eller «styre» algoritmene på en slik måte at man kan bli det Ruud (2013) omtaler som «nettnomade» (s. 48). Dette vil si at man beveger seg gjennom ulike miljøer og kulturer på nett, og tar med seg diverse inspirasjoner man kanskje ikke hadde oppdaget uten strømmetjenestene. Likevel uttaler informant 3 at han savner det fysiske og sosiale aspektet ved å møtes på platebutikken og diskutere musikk med venner og bekjente. Det virker som at dette sosiale elementet ikke kan erstattes på nett for noen av informantene. Likevel er det verdt å merke seg at dette kan ha noe med alder og livssituasjon å gjøre, i form av at CD, vinyl og kassett er knyttet til en tid med høyere sosial aktivitet og barne- og ungdomstid. Hvor mye som dermed kan tilskrives digitale medier eller livssituasjon kan derfor diskuteres. Denne problematikken kom stadig opp gjennom intervjuene, og informantene selv var ofte i tvil på om svarene de avga reflekterte endringer i livssituasjon, endringer i mediebruken eller en kombinasjon. I tillegg ble flere av svarene revidert av informantene selv, etter hvert som intervjuet kom skikkelig i gang. Dette er vesentlig å ta i betraktning, særlig i lys av at det har vært en semistrukturert intervjuform. For eksempel startet Informant 1 med å si at hun som resultat av den endeløse tilgangen på musikk, nesten ikke hører på musikk lenger. Litt utover i intervjuet endret hun denne påstanden i lys av samtalen som utviklet seg. Av denne grunn er det vesentlig for meg som forsker å søke realiteter, ikke nødvendigvis sannheter (Mortary & Tarozzi, 2010). Selv om svarene spriker, så kan de likevel si noe om informantenes oppfatninger. Derfor er det ikke mitt mål å avskrive svarene som så ble revidert, men heller la de ble en del av et helhetsinntrykk. Videre er det viktig å understreke at jeg har få informanter i denne studien, noe som gjør at fremfor å treffe bredt, så har jeg valgt å gå i dybden. Derfor kan det være vanskelig å si noe som gjelder en stor del av befolkningen. Likevel er informantenes erfaringer basert på et utvalg musikere- og musikkinteresserte som kanskje kan ha noen bidrag å komme med når det gjelder innsikt i lyttevaner. Disse pedagogiske implikasjonene som kunnskap om endrede lyttevaner kan gi, kan være verdifull innsikt for barn og unge som aldri har opplevd noe annet en digitale musikkmedier. Om ikke det skulle være av praktisk betydning for alle i

sin hverdag, er i hvert fall overgangen mellom CD/vinyl/kassett til digitale medier en historisk begivenhet, og mine informanter kan ses på som tidsvitner fra denne overgangsepoken. Slik sett kan oppfatningene fra disse informantene være av interesse selv om ikke studien nødvendigvis dekker det brede lag av befolkningen. Deres tanker, refleksjoner, opplevelser og erfaringer, gir et bilde av den generasjonen som opplevde overgangen til digitale strømmetjenester, og deres innsikt kan forhåpentligvis gange nyere generasjoner.

Litteraturliste

Alvesson, M. (2011). *Interpreting interviews*. London: Sage .

Askerøi, E. (2016). Who is Beck? Sonic markers as a compositional tool in pop production. *Popular music. Voom* 35/3, ss. 380-395. doi:10.1017/S0261143016000544.

Askerøi, E., & Viervoll, A. (2017). Musical Listening: Teaching Studio Production in an Academic Institution. I S. M. G.D, *The Routledge Research Companion to Popular Music Education*. London & New York: Routledge.

Barthes, R. (1977). Death of the author . I R. Barthes, *Image, Music, Text* (ss. 97-100). London : Fontana Press .

BBC . (2017, Oktober 4). *BBC*. Hentet fra The dying art of the great song intro : <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-41500692>

Bickford, T. (2012, November). Tinkering and Tethering in the Material Culture of Children's MP3 Players. *The Oxford Handbook of Children's Musical Cultures*, ss. 1-19.

Chion, M. (1994). The three listening modes. I M. Chion, & C. Gorbmann, *Audio-vision: Sound on Screen*. Chichester, New York: Columbia University Press.

Denzin , N. K., & Lincoln, Y. (2011). Introduction: The discipline and practice of qualitative research. I N. K. Denzin, & Y. Lincoln, *The sage Handbook of qualitative research* (ss. 4 utg., s. 1-15). Los Angeles : Sage .

Dictionary.com; Oxford University press . (u.d.). *Lexico* . Hentet fra Teenybop : <https://www.lexico.com/definition/teenybop>

Enli, G. (., & Aalen, I. (2018, Mai 14). *Store norske leksikon* . Hentet fra sosiale medier : https://snl.no/sosiale_medier

Forde, E. (2017, August 17). *The Guardian*. Hentet fra `They could destroy the album`How Spotify`s playlists has changed music for ever: <https://www.theguardian.com/music/2017/aug/17/they-could-destroy-the-album-how-spotify-playlists-have-changed-music-for-ever>

- Frith, S. (1996). *Music and Identity . I Questions of Cultural Identity* . London: Sage .
- Frith, S. (1996). *Music and Identity. I Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Hagen, A. N. (2015, Desember). Using Music Streaming Services: Practices, Experiences and the Lifeworld of Musicking. *Doktoravhandling ved Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo*.
- Hagen, A. N. (2019, Oktober 9). *Store norske leksikon*. Hentet fra strømmetjenester: <https://snl.no/strømmetjenester>
- Hagen, A. N. (2019, Oktober 10). *Store norske leksikon* . Hentet fra Napster : <https://snl.no/Napster>
- Hagen, N. A. (2020, Oktober 29). *Store norske leksikon*. Hentet fra Spotify : <https://snl.no/Spotify>
- Hagen, N. A., & Lüders, M. (2017, Desember 1). Social streaming? Navigating music as social and personal. *Converge: The International Journal of Research into New Media Technologies*, ss. 643-659.
- Haugen (red), R., Larsen , A. K., Skogen, E., & Øzerk , K. (2006). *Barn og unges læringsmiljø 2 - med vekt på sosialisering, lek og tospråkighet. 2 utgave. .* Kristiansand S. : Høyskoleforlaget AS.
- Johannesen, A., Tufte, P. A., & Christoffersen, L. (2006). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Kvale, S. (1997). *Det kvalitative forskningsintervju* . Oslo : Ad Notam Gyldendal.
- Lüders, M. (2015, Februar). På sosial oppdagelsesferd i strømmetjenestenes musikkunivers . *Norsk medietidsskrift* .
- Malterud, K. (2002, Oktober 20). *Kvalitative metoder i medisinsk forskning – forutsetninger, muligheter og begrensninger*. Hentet fra Tidsskriftet. Den norske legeforening: <https://tidsskriftet.no/2002/10/tema-forskningsmetoder/kvalitative-metoder-i-medisinsk-forskning-forutsetninger-muligheter>

- Manger, T., Lillejord, S., Nordahl, T., & Helland, T. (2013). *Livet i skolen 1. Grunnbok i pedagogikk og elevkunnskap: undervisning og læring. 2. utgave*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Maasø, A., & Danielsen, A. (2018, Mars 7). *UiO Institutt for musikkvitenskap*. Hentet fra Uio Institutt for musikkvitenskap det humanistiske fakultet: <https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/skyogscene/Hovedfunn/>
- Maasø, A., & Hagen, N. A. (2019, Desember 11). Metrics and decision- making in music streaming. *Popular culture*. <https://doi.org/10.1080/15405702.2019.1701675>, ss. 18-31.
- Mortary, L., & Tarozzi, M. (2010). Phenomenology as philosophy of research: An introductory research: An Introductory essay. I *Phenomenology and human science research today* (ss. 11-58). Bucharest: Zeta Books.
- Munro, S. (. (2018, Mai 15). *Loudersound.com*. Hentet fra Metallica: We were right to sue napster : <https://www.loudersound.com/news/metallica-we-were-right-to-sue-napster>
- Neate, R. (2010, Februar 17). *The Telegraph*. Hentet fra Daniel Ek profile: Spotify will be worth tens of billions` : <https://www.telegraph.co.uk/finance/newsbysector/mediatechnologyandtelecoms/media/7259509/Daniel-Ek-profile-Spotify-will-be-worth-tens-of-billions.html>
- Nerland, M. (2004). Kunnskap i musikkpedagogisk praksis . I I. J. Varkøy, *Musikkpedagogiske utfordringer. Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis* . Oslo : Cappelen Akademisk Forlag .
- Nielsen, F. V. (1997). Den musikpædagogiske forsknings territorium: Hovedbegreber og distinktioner i genstandsfeltet. I H. Jørgensen , F. V. Nielsen, & B. Olsson, *Nordisk musikkpedagogisk forskning*. Oslo: NMH-publikasjoner.
- Nordbø, B. (2020, Oktober 31). *Store norske leksikon* . Hentet fra AV: <https://snl.no/AV>
- O`Dair, M., & Fry, A. (2019, Juni 10). Beyond the black box in music streaming: the impact of recommendation systems upon artists. *Popular Communication The International Journal of Media and Culture*, ss. 65-77.

- Rasmussen, K. (2001). Børnekulturbegrepet- Set i lyset af aktuelle barndomstendenser og teoretiske problemstillinger. I B. Tufte, J. Kampmann, & B. Juncker, *Børnekultur. Hvilke børn? Og hvis kultur?* Viborg: Akademisk Forlag A/S.
- Ratliff, B. (2016, April 21). Are Algorithms Ruining How We Discover Music . (J. Avirgan, Intervjuer)
- Ratliff, B. (2016). *Every Song Ever: Twenty Ways to Listen to Music Now*. Farrar, Straus and Giroux .
- Roberts, R. (2020, Mars 17). *The lost art of deep listening. Choose an album. Lose the phone. Close your eyes.* . Hentet fra Los Angeles Times : <https://www.latimes.com/entertainment-arts/music/story/2020-03-17/coronavirus-deep-listening-music-albums?fbclid=IwAR0kA9IzgYhS2PcmPWIC6iMdGbQE1G1ZJjMnNrvUZa4MEEOtcj48ERZE4wQ>
- Rossen, E. (2020 , Oktober 13). *Store norske leksikon* . Hentet fra MP3: <https://snl.no/MP3>
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet 2. utgave* . Oslo : Universitetsforlaget .
- Simonsen, T. (. (2020, Juni 8). *platespiller* . Hentet fra Store norske leksikon : <https://snl.no/platespiller>
- Simonsen, T. (. (2021, Februar 16). *grammofon*. Hentet fra Store norske leksikon : <https://snl.no/grammofon>
- Small, C. (1998). *Musicking: The meaning of performance and listening*. London: Wesleyan University Press.
- Store norske leksikon . (2021, April 16). *Store norske leksikon* . Hentet fra Sony : <https://snl.no/Sony>
- Strøm, G. (2019, November 14). *Store norske leksikon* . Hentet fra anime : <https://snl.no/anime>
- Tronvoll, B. (2019, April). Digital enabled experience - the listening experience in music streaming. *International Journal of Music Business Research*.

Utdanningsdirektoratet . (2021). *Utdanningsdirektoratet* . Hentet fra Musikk (MU-S01-02).
Kjerneelementer: <https://www.udir.no/lk20/mus01-02/om-faget/kjerneelementer>

Utdanningsdirektoratet . (2021). *Utdanningsdirektoratet* . Hentet fra Spørsmål og svar om
fagfornyelsen: <https://www.utdanningsforbundet.no/var-politikk/fagfornyelsen/sporsmal-og-svar-om-fagfornyelsen/>

Utdanningsdirektoratet . (2021). *Utdanningsdirektoratet* . Hentet fra Læreplan i lytting
(MDD03-02): <https://www.udir.no/lk20/mdd03-02?lang=nob>

Young, J. (2020, Mars 26). *Investopedia* . Hentet fra Metrics :
<https://www.investopedia.com/terms/m/metrics.asp#:~:text=Metrics%20are%20measures%20of%20quantitative%20assessment%20commonly%20used%20for%20comparing,internal%20managers%20and%20external%20stakeholders.>

Vedlegg 1: Gokjenning NSD



NSD sin vurdering

Prosjekttittel

"Endrede lyttemaner i den nye digitale hverdagen"

Referansenummer

244566

Registrert

14.09.2020 av Mats Lillehaug - 238534@stud.inn.no

Behandlingsansvarlig institusjon

Høgskolen i Innlandet / Fakultet for lærerutdanning og pedagogikk / Institutt for kunstfag og kulturstudier

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Erik Askerøi , eirik.askeroi@inn.no, tlf: 4762517617

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Mats Fjeld Lillehaug , matsern_89@hotmail.com, tlf: 97784310

Prosjektperiode

15.10.2020 - 15.05.2021

Status

17.09.2020 - Vurdert

Vurdering (1)

17.09.2020 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet med vedlegg den 17.09.2020, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan starte.

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilke type endringer det er nødvendig å melde: https://nsd.no/personvernombud/meld_prosjekt/meld_endringer.html

Du må vente på svar fra NSD før endringen gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 15.05.2021.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke viderebehandles til nye uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og eventuelt rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

Vedlegg 2: Veiledningsavtale



Veiledningsavtale for masteroppgave

Denne veiledningsavtalen regulerer rettigheter, ansvar, omfang og varighet av veiledning knyttet til masteroppgaver, og bygger på bestemmelser i Forskrift om opptak, studier og eksamen ved Høgskolen i Innlandet.

Masterstudenter har rett til å få og plikt til å ta veiledning på masteroppgaven innenfor studierettsperioden. Instituttet oppnevner i samarbeid med studieleder en veileder for hver masterstudent. Alle studenter skal ha en hovedveileder, og kan i spesielle tilfeller også ha en biveileder. Studenten har ansvar for utfylling av dette dokumentet. Både student og veileder(e) skal signere før studenten leverer avtalen til studieleder, som igjen leverer en kopi til studieadministrasjonen og instituttleder.

Veiledningsavtalen er gjeldende når den er undertegnet av student og veileder(e).

Veiledningsavtale mellom **Mats Fjeld Lillehaug**

Studentens navn **matslillehaug@gmail.com**

Studentens e-postadresse **238534**

Studentnummer **Master i kultur- og språkfagenes didaktikk**

Masterstudium **2019**

Opptaksår **Heltid / deltid Heltid**

og

Hovedveileders navn **Eirik Askerøi**

Hovedveileders e-postadresse **eirik.askeroi@inn.no**

Eventuell biveileders navn

Eventuell biveileders e-postadresse

Arbeidstittel for masteroppgaven:

Endrede lyttevaner i den nye digitale hverdagen

.....

.....

.....

1. Student og veileders ansvar i fellesskap

- a. Avklarer forventinger til hverandre.
- b. Lager en møteplan og avtaler hvem som har ansvar for å ta kontakt.
- c. Avklarer prinsipper for lesing og tilbakemelding på innsendt materiale.
- d. Sier ifra i god tid dersom en ikke kan møte opp til et avtalt veiledningsmøte.
- e. Kontakter studieleder dersom det oppstår uforutsette ting slik at avtalen ikke kan overholdes.

2. Studentens ansvar

- a. Studenten må sette seg inn i gjeldende regler og rutiner for masterstudier, som studie- og emneplanens krav til masteroppgaver, høgskolens retningslinjer for masteroppgaver, høgskolens studieforskrift, gjeldende eksamensregelverk og innleveringsrutiner.
- b. Studenten skal sørge for å søke om godkjenning hos «Personvernombudet for forskning, NSD» i tilfeller hvor dette er aktuelt.
- c. Studenten skal utarbeide framdriftsplan og sørge for framdrift i veiledningsforholdet gjennom å ta kontakt med veileder, få avtalt veiledningsmøter og overholde avtalte frister. Studenten skal informere veileder om forhold som kan ha betydning for veiledningen eller progresjonen i arbeidet, og eventuell kontakt med andre fagpersoner. Større avvik fra planen skal studenten umiddelbar ta opp med veileder.
- d. Studenten må være forberedt til veiledningen og levere skriftlig materiale til veileder i god tid før hver avtalt veiledning. Det skal være klare avtaler om hva det skal gis veiledning på.
- e. Studenten skal rådføre seg med veileder i forkant av innlevering av masteroppgaven. Veiledning må ha vært gjennomført jevnlig under hele arbeidsprosessen, og i løpet av siste semester før innlevering.
- f. Hvis det viser seg at avtalt tidspunkt for innlevering av masteroppgaven ikke kan overholdes, må studenten melde seg av eksamen (innlevering) innen 14 dager før innleveringsfristen. Studenten må også varsle veileder og studieveileder om dette. Det utløses ikke automatisk ytterligere veiledningstid dersom innleveringen utsettes, eller dersom studenten går over studierettsperioden.

3. Veileders ansvar

- a. Veileder har plikt til å gi studenten veiledning på masteroppgaven innenfor studierettsperioden.
- b. Veileder skal orientere om hva veiledningen innebærer for begge parter, inkludert hvor mye tid og ressurser som er satt av til veiledningsforholdet, og avklare med studenten hvilke former for tilbakemelding som skal gis.
- c. Veileder skal legge til rette for at studentens framdriftsplan kan gjennomføres.
- d. Veileder skal være forberedt til veiledningen.
- e. Veileder skal sette seg inn i studie- og emneplanens krav til masteroppgaver, høyskolens retningslinjer for masteroppgaver, høyskolens studieforskrift og gjeldende eksamensregelverk.

4. Krav om rapport hvis masteroppgaven ikke leveres i henhold til den opprinnelige veiledningsavtalen

Hvis studenten ikke leverer masteroppgaven i henhold til avtalen, må studenten lage en rapport om arbeidet knyttet til masteroppgaven som leveres/sendes til veileder med kopi til studieleder og studieveileder innen 14 dager før innleveringsfristen. Rapporten skal være på inntil en side og inneholde følgende redegørelser:

- a. Hvor langt studenten er kommet i prosjektet (status) og årsaker til avvik i forhold til den opprinnelige (eventuelt reviderte) framdriftsplanen.
- b. Eventuelle større endringer i forhold til prosjektets opprinnelige/reviderte formål, hovedproblemstillinger eller forskningsmetodiske opplegg.
- c. Antall veiledninger og hyppigheten av disse det siste året, og hvordan den ev. resterende veiledningen ønskes benyttet.
- d. Plan for det videre arbeidet og forventet ferdigstillelse av oppgaven.

5. Veiledningsavtalen anses for brutt dersom:

- a) Studenten ikke leverer masteroppgaven i løpet av det semesteret masteroppgaven var planlagt levert iht. studentens utdanningsplan og godkjente veiledningsavtale, og det ikke foreligger en godkjent revidert framdriftsplan.

- b) Kontakten mellom student og veileder har opphørt, og studenten ikke responderer på henvendelser fra veileder. I slike tilfeller må veileder gi snarlig beskjed til studieleder.
- c) Studenten har sluttet på studiet eller mistet studieretten.

Dersom veiledningsavtalen er brutt, må studieleder og studieveileder informeres snarest.

Planlagt veiledningsperiode:

Fra **Mai 2020**
.....
måned / år

Til **Mai 2021**
.....
måned / år

Vår 2021

Oppgaven planlegges ferdig (semester/år):
Frist for innlevering er 15. mai i vårsemesteret, eller 15. november i høstsemesteret.

Hamar

09/10/20

.....
Sted

.....
Dato

.....


.....
Student

.....


.....
Hovedveileder

.....
Eventuell biveileder

For studieadministrasjonen/eksamenskontoret

Ekstern sensor oppnevnes:

Intern sensor:

Vedlegg 3: Skriv til informanter

Vil du delta i forskningsprosjektet

” Endrede lyttevaner i den nye digitale hverdagen ”?

-

- Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å *finne ut hvordan de nye digitale strømmeplassformene har endret eller formet våre lyttevaner..* I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

- **Formål**

Formålet er å finne ut om strømming gjør at vi lytter til musikk på en annen måte en vi gjorde da man hovedsakelig brukte CD eller liknende plattformer. Dette kan for eksempel være om hvor ofte man nå hører gjennom et album fra start til slutt, hvor lenge man hører på et album før man går videre til et nytt, hvor man hører på musikk og hvordan- eller om man lytter til detaljer. Disse spørsmålene vil dreie seg om et nåtids- til fortidsaspekt, hvor forholdet mellom strømming og CD står sentralt. Studien vil fokusere på musikere- og spesielt musikkinteresserte i aldersgruppen 25-60 år.

Essensen i problemstillingen og forskningsspørsmålet er ikke å finne ut hva som er negativt eller positivt med strømming kontra CD- lytting, men heller å finne ut hva som har endret seg i lyttingen vår. Dette kan ses på som relevant fordi strømming gir muligheter for en nærmest ubegrenset mengde musikk, som man kan lytte til når og hvor som helst. Oppgaven vil forsøke å finne ut hvordan denne raske tilgangen på store mengder låter og artister påvirker forholdet våres til musikken som legges ut. Tidligere hadde man en CD med cover og hefte man kunne hente informasjon fra, i dag ser mange kun ett enkelt bilde per artist. Studien skal også i lys av dette se hvordan relasjonen mellom lytter og artist kan ha endret seg også på de områder som har med symboler, image og mystikk å gjøre. Et eksempel på dette kan være et band som KISS. Hvordan kunne deres image og univers kommet frem via Spotify i dag? Dette er ikke spørsmål som nødvendigvis stilles, men kan være et eksempel på diskusjoner som kan oppstå i denne sammenhengen.

Dette er en masteroppgave.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Høgskolen i Innlandet er ansvarlig for prosjektet.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Utvalget er trukket ut på bakgrunn av at de er musikere- eller spesielt musikkinteresserte. Musikere i denne sammenhengen trenger ikke å være fulltidsmusikere, men et nødvendig kriterium er at man utøver yrke i den grad at man bruker musikk mye til øving og konserteringsvirksomhet. Av denne grunn er det relevant fordi dette kan påvirke hvordan man lytter til musikk. Undertegnede er også selv musiker, noe som gjør arbeidet med å finne informanter innenfor dette området enklere.

Når det gjelder de spesielt musikkinteresserte vil oppgaven fokusere på personer som aktivt bruker en stor del av sine liv på å lytte til musikk, dra på konserter, og diskutere musikk, enten på nett eller i andre sammenhenger. Bakgrunnen for dette er at en teori som legges til grunn i oppgaven er at disse gruppene i en del sammenhenger hører mer på musikk enn musikere selv. Av denne årsak er det interessant å se på hvordan strømmetjenesten har påvirket denne gruppens lyttevaner kontra musikerne sine. Hvordan blir musikerne sine lytteropplevelser preget av å skulle øve på spesifikke låter til øvinger eller konserter, i forhold til en musikkinteressert som for eksempel bruker musikk mest for rekreasjon og avkobling? I dette spørsmålet kommer strømmeaspektet til å stå sentralt.

- Hva innebærer det for deg å delta?

- «Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer det at du intervjues i ca 45 minntter. Det vil bli gjort lydopptak. Dette intervjuet vil så bli transkribert og analysert og så brukt i oppgaven. Spørsmålene ligger i vedlagt intervjuguide.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet.

Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

Student og veileder har tilgang til dokumentet. Dette er Mats Fjeld Lillehaug og Eirik Askerøi.

Dere som deltakere vil ikke kunne gjenkjennes i en publikasjon.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Opplysningene anonymiseres når prosjektet avsluttes/oppgaven er godkjent, noe som etter planen er 15 mai 2021. Opptakene vil slettes ved prosjektslutt og transkriberte intervjuer er anonymisert.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- å få slettet personopplysninger om deg, og
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra *Høgskolen i Innlandet* har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

Høgskolen i Innlandet ved

Mats Fjeld Lillehaug. Mail: matslillehaug@gmail.com +4797784310

Veileder: Eirik Askerøi. Mail: eirik.askeroi@inn.no. [+47 62 51 76 17](tel:+4762517617)

Vårt personvernombud: *Hans Petter Nyberg*. Mail: hans.nyberg@inn.no [+47 901 61 363](tel:+4790161363)

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Eirik Askerøi

(Forsker/veileder)

Mats Fjeld Lillehaug

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet «*Endrede lyttevaner i den nye digitale hverdagen*», og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

☐ å delta i intervju

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Vedlegg 4: Intervjuguide

Tema	Tematiske spørsmål	Oppfølgingsspørsmål		
Lytting til CD og LP	Fortell litt om hva lytting til CD eller vinyl har betydd for deg før de digitale plattformene kom.	- Hvordan oppdaget du ny musikk før digitale plattformer? - Var det noen som anbefalte deg musikken? - Hvem hørte du musikken med? Var det en samlytting? - Hvor hørte du på musikken? - Har du noen emosjonelle sterke minner fra lytteopplevelsene på CD eller vinyl? -		
Overgangen til digitale plattformer.	Hvordan opplevde du overgangen til Spotify og andre digitale plattformer?	- Hvordan oppdaget du Spotify? Var det noen som anbefalte deg det? -		

Forholdet til band og artister		- Hvordan oppleves oppdagelse av ny musikk på Spotify kontra hva det gjorde med CD? Anbefalinger fra venner? Recommendations? Media? - Hvordan er ditt forhold til nye artister og band på Spotify? - Vil du si at de blir like sterkt værende i bevisstheten som CD? - Hva tenker du om mystikken? Coverart og image fks - Hvordan ser du på band og artister når du kan se hva de spiser til middag, kontra mystikken en CD og LP kunne gi? - Kan det være alderen?		
Detaljer	Hvordan hører du på et album	- Hvor ofte hører du på et helt album på		

	på Spotify kontra CD?	spotify? Hvordan var dette med CD? - Hører du på nye låter på Spotify i den grad at du husker detaljer som du gjorde da du hørte fks CD? - Hvor ofte skipper du låter? Hører bare en låt fra et album? Bruker du spillelister? - Synes du utvalget i artister og låter på spotify er overveldende?		
Kontekst	Hvor og hvordan lytter du til musikk i dag?	- Hvor lytter du mest til musikk? På reise, jobb, på øret? - Hvor ofte lytter du kun til musikk? Var dette annerledes enn med CD?		
Emosjoner	Hva betyr nye artister for deg i dag?	- Føler du en tilknytning til ny musikk i dag? - Hvor ofte lytter du til musikk som gir deg emosjonelle lytteopplevelser i dag?		

		- Er lyttingen en sosial aktivitet eller er den mest for deg selv?		
CD eller Spotify?	Hvilken plattform foretrekker du i dag?	- Hvorfor det? - Hvordan føler du at lyttingen har blitt påvirket av Spotify? - Hva føler du Spotify har tilført? Hva er positivt? - Hva har vi mistet med Spotify?		
Aktiv eller passiv oppdagelse av ny musikk?	Oppsøker du aktivt ny musikk som utfordrer deg musikalsk i dag?	- Eller hører du på mer av det samme? - Hører du mye musikk du først ikke liker, men så trener deg opp til å like det senere? - Hva føler du anbefalingene gjør? Gir deg mer av det samme, eller utfordrer deg? - Kan du venne deg til å høre en plate du først ikke liker, eller er det lettere å skippe til noe du er vant til?		
