

Karoline Nygård Jermstad

## Fra LimeWire til Spotify

Et kvalitativt perspektiv på tenåringers bruk av musikkteknologier i hverdagen

Masteroppgave i musikkvitenskap

Veileder: John Howland

Mai 2019



Karoline Nygård Jermstad

## Fra LimeWire til Spotify

Et kvalitativt perspektiv på tenåringers bruk av musikkteknologier i hverdagen

Masteroppgave i musikkvitenskap  
Veileder: John Howland  
Mai 2019

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk



**NTNU**

Kunnskap for en bedre verden



## Sammendrag

I denne masteroppgaven blir det sett på tenåringer i alderen 13-16 og deres bruk av musikkteknologier i hverdagen, med fokus på musikkstrømmetjenester. Dette blir sammenlignet med voksne i alderen 28-33 sin bruk av musikkteknologier da de var i alderen 13-16 på begynnelsen av 2000-tallet, med fokus på bruk av P2P-fildeling og det å brenne CD-er. Fordi dette er en kvalitativ oppgave kan man ikke si noe om definitive resultat, kun utvalgene sine erfaringer rundt temaet. Funnene for disse to utvalgene var at i en privat kontekst var tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet enten samlere, hvor de samlet fysisk musikk i en stor grad, utforsket artister og band og samlet diskografien deres, eller at de var mer eklektiske og kompilerte musikk på brente CD-er som hadde en kort varighet, med det hadde lyst til å høre på i en viss periode. Dette ser man en videreføring av i det andre utvalget med tenåringer nå, hvor de i en stor grad samlet musikk de ville høre på akkurat i det øyeblikket. Tenåringene nå lyttet til musikk i svært mange forskjellige kontekster og situasjoner, og musikk fikk da en funksjon som en ledsager i hverdagen. I en sosial kontekst, lyttet tenåringene fra 2000-tallet sjeldnere i sosiale kontekster, og opplevde ingen problemer med fysisk deling av musikkpreferanser, men utøvde kontroll over hvor mye av sine musikkpreferanser de delte digitalt gjennom chattetjenesten MSN. For utvalget med tenåringer nå, lyttet de i en større grad i sosiale kontekster, og musikk fikk også en funksjon som en ledsager i sosiale kontekster. Tenåringene nå utøvde også kontroll over digital deling av musikkpreferanser, men det var også en større problematikk med det å dele fysiske musikkpreferanser, hvor flere opplevde en risiko eller usikkerhet når de skulle dele, og alle hadde strategier for fysisk deling av musikkpreferanser.

## Abstract

The focus of this master thesis is to look at teenagers, age 13-16, and their use of music technologies in everyday life. This will be looked at with a special focus on music streaming services. This will be compared to how adults, age 28-33, used music technologies in everyday life when they were teenagers at the age of 13-16 in the beginning of the 2000s. This will be looked at with a special focus on the use of P2P-file sharing and burning CDs. Because this thesis is qualitative, one cannot say anything about definitive results, only about these two groups' experience. The findings for these two groups was that in a private context, the teens from the 2000s were either collectors, where they collected physical music, explored artists or bands, and collected their discographies, or that they were eclectic. This means they compiled music on burned CDs meant to have a short duration, made of songs they wanted to listen to for a short period of time. This eclecticism is something that is continued for the group of teens now, where they collected music they wanted to listen to in an immediate moment. It was also found that music had a function as a companion in everyday life, where they listen to music in a variety of situations and contexts. In a social context, the teenagers from the 2000s rarely listened to music in social situations, and experienced little problems when they shared music preferences physically. However, they controlled how much of their music preferences showed to others when they shared music preferences digitally through the chat site MSN. For the group of teenagers now, they listened to music in social contexts more often, and in social contexts music also had a function as a companion. The teenagers now also controlled their digital sharing of music preferences. However, they also experienced more problems when sharing music preferences physically, where several experienced a risk or uncertainty when sharing, and everyone had strategies for sharing music physically.

## Forord

Ideen til denne masteroppgaven kom på bussen opp til Dragvoll etter å ha lest en artikkel av medieviter Marika Lüders om forskjeller i hva og hvor mye man deler på musikkstrømmetjenester. Jeg hørte på musikk på Spotify, og skrudde på funksjonen «private session», hvor lytteaktivitet skjules i en viss periode. Jeg gjorde dette for å skjule for venner på Spotify at jeg hørte på den samme sangen på repeat, og jeg synes det var litt flaut og privat. Dette gjenspeilet Lüders artikkel, og gjorde meg nysgjerrig. Jeg spurte flere venner om hva de hørte på når de skrudde på private session, og begynte å tenke på hvorfor det var flaut å vise fram noen sanger. Ikke alle var «guilty pleasures», men sanger som var for private for å vise for venner på Spotify. Slik ble denne masteroppgaven født, og så utviklet til å omhandle bruk av musikkteknologier i en privat og sosial kontekst hos tenåringer.

Jeg vil gi en stor takk til min veileder, John Howland, for hans råd og veiledning gjennom denne prosessen. Det er blitt satt stor pris på. Jeg vil også takke Sebastian og Venke-Lill Nygård for moralsk støtte gjennom dette året.

For å ikke være hyklersk, tenkte jeg at jeg kunne dele noen private sanger og guilty pleasures som ble lyttet til i gjennomføringen av denne masteroppgaven. Vær så god.

It's My Life – Cezar

Duett – Jan Werner og Elisabeth Andreassen

Bet On It – High School Musical 2

I Know Him So Well – Chess

Man! I Feel Like A Woman! – Shania Twain

Öppna Din Dörr – Tommy Nilsson

If You Leave Me Now – Chicago

Butterflies – Tone Damli

# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Introduksjon</b> .....	1
1.1	Utvikling av musikkteknologier fra Walkman til MP3-spiller .....	5
1.2	Bruk av musikkteknologier i 2019 .....	14
1.3	Metode.....	20
1.4	Identitet som noe personlig og sosialt .....	25
1.5	Musikkens affordanse.....	28
<b>2</b>	<b>Bruk av musikkteknologier i hverdagen i privat og sosial kontekst på 2000-tallet</b> ...	32
2.1	Bruk av musikkteknologier i en privat kontekst i hverdagen .....	32
2.2	Praksiser knyttet til bruk av CD.....	36
2.3	Praksiser knyttet til bruk av P2P-fildeling.....	42
2.4	Praksiser knyttet til oppdagelse av musikk.....	50
2.5	Bruk av musikkteknologier i en sosial kontekst i hverdagen .....	52
2.6	Fysisk og digital deling av musikkpreferanser .....	55
<b>3</b>	<b>Bruk av musikkteknologier i hverdagen i privat og sosial kontekst i 2019</b> .....	61
3.1	Bruk av musikkteknologier i en privat kontekst i hverdagen .....	61
3.2	Praksiser knyttet til spillelister .....	68
3.3	Praksiser knyttet til oppdagelse av musikk.....	74
3.4	Digital deling av musikkpreferanser .....	78
3.5	Bruk av musikkteknologier i en sosial kontekst i hverdagen .....	83
3.6	Fysisk deling av musikkpreferanser .....	87
<b>4</b>	<b>Sammenligning</b> .....	93
4.1	Oppsummering.....	104
	Litteraturliste .....	107



# 1 Introduksjon

Musikkstrømmetjenester som Spotify, Tidal, og Apple Music er en stor del av hverdagen i Norge og i resten av Norden, og bruk av musikkstrømmetjenester påvirker hvordan man bruker musikk i hverdagen. Denne oppgaven ser på tenåringers bruk av musikkstrømmetjenester i private og sosiale kontekster i hverdagen, og sammenligner dette med bruk av peer-to-peer (P2P) fildeling til å brenne CD-er i private og sosiale kontekster i hverdagen. Denne sammenligningen blir gjort for å prøve å gi en kontekst, og en mulig forklaring på hvorfor og hvordan musikkstrømmetjenester blir brukt i hverdagen. Dette er en kvalitativ oppgave, så man kan ikke gi noen positivistiske svar, men kan gi et bilde av hvordan noen tenåringers brukte P2P-fildeling, og hvordan noen tenåringers bruker musikkstrømmetjenester.

I sammenligningen av gruppene med tenåringers i denne oppgaven ser man at privat og sosial lytting skjer oftere for tenåringene som bruker musikkstrømmetjenester. I private kontekster blir musikk brukt som en ledsager i hverdagen for de som bruker musikkstrømmetjenester. Dette er fordi de har enkel tilgang til en stor mengde musikk som kan lyttes til i mange ulike situasjoner og kontekster. Dette gjør at man kan individuere lytteopplevelsen, og det blir argumentert for at tenåringene i denne oppgaven gir musikk roller som enten passende eller ikke passende ut i fra hvilken kontekst de er i, samt at de har et ønske om å finne musikk som passer i en umiddelbar kontekst. I sosiale kontekster benytter begge gruppene med tenåringers delingsstrategier for å dele musikkpreferanser digitalt med venner, og tenåringene som bruker musikkstrømmetjenester bruker også delingsstrategier for å dele musikkpreferanser fysisk med venner i en større grad enn de som bruker P2P-fildeling.

Det fins flere viktige grunner til å se på nettopp tenåringers bruk av musikkstrømmetjenester. Først og fremst er det viktig å få innsikt i og kunnskap om tenåringers musikkpraksiser, deres bruk av musikkteknologier, og hvilken funksjon musikk har for dem i private og sosiale kontekster. Dette blir hovedfokuset i oppgaven. Fordi man ser på tenåringers bruk av musikkteknologier i hverdagen, og fordi tenåringene det ble gjennomført intervju med har et minimalt eller ikke-eksisterende forhold til fysiske musikkksamlinger, som CD, LP eller kassett, får man naturlig også et perspektiv på konsekvensene det har på musikkpraksiser når man kun lytter til digital musikk. Det er heller ingen forskning gjort på tenåringers bruk av

musikkstrømmetjenester, og dette er noe det viktig å få kunnskap om. Dette gjelder ikke kun bruk av musikkstrømmetjenester når det gjelder tenåringer. Musikkstrømmetjenester blir brukt i en svært stor grad i Norge og Norden, og forskning gjort om bruk av musikkstrømmetjenester fokuserer ofte på enkelte elementer, og svært sjeldent omfatter denne forskningen sosiale musikkpraksiser. Denne oppgaven blir da et bidrag til kunnskap om tenåringers private og sosiale musikkpraksiser, tenåringers bruk av musikkstrømmetjenester, samt at tenåringers smakkultur i tillegg blir et naturlig tema når praksiser rundt deling av musikkpreferanser omtales.

For å få et innblikk i tenåringers bruk av musikkstrømmetjenester i hverdagen, ble det gjennomført kvalitative intervju med seks tenåringer i alderen 13-16. For å kunne sette dette i sammenligning med tenåringers bruk av P2P-fildeling, ble det også gjennomført seks kvalitative intervju med voksne i alderen 28-33. De ble spurt om deres bruk av musikkteknologier i hverdagen i den tiden de var i samme alder, altså 13-16, som for denne gruppen er fra 1999-2007. Dette blir for enkelthets skyld omtalt som begynnelsen av 2000-tallet. Her må det også nevnes at fokuset i oppgaven er på bruken av tilgjengelige musikkteknologier i hverdagen, som i hovedsak var P2P-fildeling for tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet, og det blir derfor ikke et stort fokus på problematikken rundt ulovlig nedlastning. Det blir derimot omtalt hvordan ulovlighetsproblematikken gir innflytelse på deres musikkpraksiser.

Denne oppgaven blir sett på i en kontekst av norske deltakere, og blir da et bidrag til kunnskap om bruk av musikkstrømmetjenester i en norsk og nordisk kontekst. Siden musikkstrømmetjenester har en større popularitet i Norden enn i andre deler av verdenen<sup>1</sup>, dukker spørsmålet om hvorfor det er slik, naturlig opp. Norge, Sverige, Danmark og Finland er alle land med høy velferd, og dette kan jo være hovedgrunnen til musikkstrømmetjenestenes popularitet, hvor en svært stor andel av befolkningen har tilgang til internett og ulike musikkteknologier. I tillegg ble Spotify utviklet i Sverige, som også kan være en grunn til en større popularitet i Norden. Det er da interessant å se på denne gjennomsyringen av musikkstrømmetjenestene i de nordiske samfunnene, og hvilke konsekvenser dette har i private og sosiale kontekster for tenåringer. Denne norske og

---

<sup>1</sup> Simon Bugge Jensen og Marie Christiansen Krøyer, «Polaris Nordic: Digital Music in the Nordics», 2018, Koda, TONO, Teosto, YouGov, hentet 10.05.2019, [https://www.koda.dk/media/184140/polaris-nordic\\_digital-music-in-the-nordics-2018\\_yougov.pdf](https://www.koda.dk/media/184140/polaris-nordic_digital-music-in-the-nordics-2018_yougov.pdf). Undersøkelsen som dette er hentet fra gir tall fra Norge, Sverige, Danmark, og Finland, men ikke Island.

nordiske konteksten blir sett på i sammenheng med vestlig forskning gjort på områder som omhandler musikkstrømmetjenester og musikk i hverdagen.

Man må også anerkjenne det sosiale aspektet ved bruk av musikk i hverdagen. David Hesmondhalgh beskriver musikk som noe som oppleves som en emosjonell del av det private selvet, men også musikk som grunnlaget for sosiale og offentlige opplevelser.<sup>2</sup> Hvordan tilrettelegger musikkstrømmetjenester for dette, og hvordan blir det brukt av norske tenåringer? Og har måten musikk blir brukt i sosiale kontekster endret seg siden begynnelsen av 2000-tallet? Her må det også poengteres at siden sosiale kontekster omfatter svært mange situasjoner i hverdagen, så blir fokuset i denne oppgaven på sosiale kontekster som omfatter venner av tenåringer, og inkluderer da ikke familie eller andre sosiale nettverk. I tillegg blir det tillagt et spesielt fokus på hvordan disse tenåringer digitalt og fysisk deler musikkpreferanser med venner. Dette er både for å avgrense oppgaven, slik at man kan se nærmere på noen aspekter, men også fordi tenåringene i 2019 deler eget innhold gjennom sosiale medier i en mye større grad enn tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet, og siden Spotify har sosiale funksjoner og oppmuntrer til deling, er det interessant å se nærmere på hvordan musikk deles med venner i hverdagen.

For å kunne fokusere på hvordan tenåringer bruker musikkstrømmetjenester i hverdagen, må man først avklare hva «hverdagen» betyr. Musikk i hverdagen blir her brukt som «music in everyday life», som er måten denne forskningen er blitt omtalt på engelsk. Den musikkvitenskapelige og sosiologiske forskningen på musikk i hverdagen har sjeldent inkludert musikkteknologier, og svært sjeldent musikkstrømmetjenester. Det er også sjeldent denne forskningen har inkludert sosiale kontekster. Derfor blir Raphaël Nowaks definisjon av «music in everyday life» brukt. Nowaks definisjon av musikk i hverdagen er at musikklytting og bruk av musikkteknologier i hverdagen er praksiser som tar plass i hverdagslige kontekster. Disse kontekstene er definert av systematiske og strukturelle prosesser som individet reagerer på. Dette tilsier altså at man har en begrensning innenfor disse kontekstene, men har en også en følelsesmessig refleksivitet i de mulighetene man har innenfor de hverdagslige kontekstene.<sup>3</sup> Dette tilsier at musikk i hverdagen inkluderer både bruk av musikkteknologier, og sosiale hverdagslige kontekster.

---

<sup>2</sup> David Hesmondhalgh, *Why Music Matters*, (Oxford, UK: Wiley Blackwell, 2013), 1-2.

<sup>3</sup> Raphaël Nowak, *Consuming Music in the Digital Age: Technologies, Roles and Everyday Life*, (London: Palgrave MacMillan, 2016), 43.

Hovedfokuset i denne oppgaven blir på musikkstrømmetjenesten Spotify, men noen andre tjenester som deltakerne bruker som supplement til Spotify blir også nevnt. Spotify blir fokusert på fordi alle deltakerne i oppgaven, både tenåringer og voksne, kun bruker Spotify. Spotify har i tillegg sosiale funksjoner som andre musikkstrømmetjenester ikke har, og det er interessant å se på hvordan disse blir brukt. Fordi det stadig kommer nye oppdateringer, funksjoner og endringer i Spotify, som endrer hvordan Spotify ser ut og hva som er tilgjengelig, så blir funksjoner og tjenester per mars 2019 omtalt.

For å få et bilde på praksiser rundt bruk av musikkstrømmetjenester må dette settes i en historisk kontekst, og selv om det blir satt i kontekst av praksiser rundt P2P-fildeling, må man også ha et litt bredere historisk perspektiv. Musikklytting ble en større del av hverdagen på slutten av 90-tallet og begynnelsen av 2000-tallet, på grunn av en større utvikling av musikkteknologier og økende tilgjengelighet av bærbare musikklytteenheter som Walkman og Discman, samt den økende graden av musikkindustriens økonomiske kraft og kommersialisering.<sup>4</sup> På 2000-tallet ble musikklytting i en økende grad digital, med lovlige alternativer som iTunes og digitale musikkbutikker, og ulovlige alternativer som P2P-fildeling gjennom programmer som Napster, Kazaa, LimeWire og Bearshare. Man fikk iPod, MP3-spillere, og senere MP3-spillere direkte på mobilen. I 2017 har 91% av nordmenn smarttelefon<sup>5</sup>, og 85% av nordmenn bruker musikkstrømmetjenester for å lytte til musikk.<sup>6</sup>

For å se på hvordan tenåringer i dag bruker musikkstrømmetjenester i private og sosiale kontekster i hverdagen, og sammenligne dette med tenåringer på begynnelsen av 2000-tallet sin bruk av musikkteknologier i hverdagen, så må man gå lengre tilbake, og se på hvordan musikkteknologier har utviklet seg. Fokuset blir da på Walkman og framover til musikkstrømmetjenester i dag fordi Walkman er en av de første bærbare lytteenhetene, og ga en ny måte å lytte på. Viktigheten i å se på denne utviklingen er å se på hvorfor og hvordan disse tidligere teknologiene ble brukt, for så å kunne si noe om hvorfor musikkstrømmetjenester ble utviklet slik som de er i dag. På denne måten får man et innblikk

---

<sup>4</sup> Adrian C. North og David J. Hargreaves, «The Social Psychology of Music», i *The Social Psychology of Music*, red. David J. Hargreaves og Adrian C. North, (New York: Oxford University Press, 1997), 22; Adrian C. North og David J. Hargreaves, «The Functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology», *Psychology of Music* 27 (1999), 72; David J. Hargreaves, Dorothy Miell, og Raymond A.R. MacDonald, «What Are Musical Identities, and Why Are They Important?», i *Musical Identities*, red. Raymond A.R. MacDonald, David J. Hargreaves, og Dorothy Miell, (New York: Oxford University Press, 2002), 1.

<sup>5</sup> Odd Frank Vaage, «Norsk Mediebarometer 2017», 2017, Statistisk Sentralbyrå, hentet 10.05.2019, <https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/artikler-og-publikasjoner/attachment/346186?ts=162d7feae58>.

<sup>6</sup> IFPI, «Musikkåret 2017: IFPI Norges Årsrapport», 2018, IFPI Norge, hentet 10.05.2019, <http://www.ifpi.no/publikasjoner/164-musikkaret-2017-2-3-2>.

i hvilke begrensinger og muligheter man hadde i de ulike musikkteknologiene, og gjennom å se på hvordan dette ble mottatt, kan man også se hva som var viktig for musikklytteren når det gjelder ulike musikkteknologier.

## 1.1 Utvikling av musikkteknologier fra Walkman til MP3-spiller

For å se på norske tenåringers bruk av musikkteknologier i 2019, og sammenligne dette med norske tenåringers bruk av musikkteknologier på begynnelsen av 2000-tallet, må man inkludere en kort historie av musikkteknologier, for å se på hvordan og spesielt hvorfor musikkteknologier har utviklet seg slik de har. Derfor begynnes det på slutten av 70-tallet med et revolusjonerende produkt. I 1979 introduserte Sony et produkt som skulle gjøre at man kunne nyte musikk gjennom kassetter «any where and any time»: Walkman, en bærbar kassettspiller.<sup>7</sup> Sony hadde i 1998 solgt 186 millioner Walkmaner internasjonalt.<sup>8</sup> I USA ble Walkman reklamert med at «it sounds like it weighs a ton», og at «nothing this small ever sounded this big».<sup>9</sup>

I Norge kom Walkman på markedet i 1981, og ble beskrevet som «lommedisco», «ideell til innebruk dersom du ikke skal forstyrre resten av familien» og «like ideell dersom du ønsker å høre musikk på spaseretur».<sup>10</sup> Sony reklamerte med at Walkman gir «suverén lyd-gjengivelse», «jevn gange selv ved voldsomme bevegelser», og er som «en konsertsal i lommen, med muting-knapp for demping av lyden om noen snakker til deg».<sup>11</sup> I de amerikanske reklamene ble de estetiske og følelsesmessige kvalitetene vektlagt, og i de norske ble bruksområder og tekniske kvaliteter mer vektlagt, som tilsier at disse aspektene appellerte i en større grad for nordmenn.

Fra et brukerperspektiv i Dagbladet i 1981 beskrev en ungdom Walkman slik: «For meg er det ingen andre lyder enn musikken som skytes direkte inn i hjernen og bølger ut i armer og bein. Vugger nedover gata mens århundres stumfilm utspilles på en gigantisk widescreen». Walkman ga altså denne ungdommen muligheten til å distansere seg fra lydbildet i det miljøet. En annen ungdom satte også pris på å kunne distansere seg fra andre, og selv velge

---

<sup>7</sup> Sony, «Sony Celebrates Walkman 20th Anniversary», 1999, hentet 27.03.2019, [https://www.sony.net/SonyInfo/News/Press\\_Archive/199907/99-059/](https://www.sony.net/SonyInfo/News/Press_Archive/199907/99-059/).

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> «Walkman Archive», hentet 22.03.2019, [http://walkman-archive.com/gadgets/walkman\\_sony\\_01\\_tps-l2\\_eng\\_v3.htm](http://walkman-archive.com/gadgets/walkman_sony_01_tps-l2_eng_v3.htm).

<sup>10</sup> Oddbjørn Gundersen, «'Walk-man': Populærprodukt i alle prisklasser», *Finnmarken*, 11.04.1984, 17.

<sup>11</sup> Sony, «Reklame for Walkman», *VG*, 06.02.1984, 18; Sony, «Reklame for Walkman», *Aftenposten*, 04.06.1981, 4.

om man ville delta i samtaler: «Nix, ingen vits i å snakke med meg. Munnen din går opp og ned. Men ingen lyd før jeg vil. Bare musikken». Det siste eksemplet på ungdoms bruk av Walkman vektlegger forskjeller mellom generasjoner og Walkman som et ungdomsprodukt: «Tre pensjonister ser rart på meg, mens jeg tar noen kjappe discotrinn under et grantre. Jøss, har de aldri sett et ungt menneske før?». <sup>12</sup> I artikkelen omtales også noen mulige problemstillinger ved bruk av Walkman og denne muligheten til å distansere seg selv, at barn og ungdom kan «stenge seg ute fra konflikter», og at Walkman blir «en lettveint vei til å slippe å ta stilling til problemer og oppgjør». <sup>13</sup>

En forklaring på hvorfor Walkman ble brukt til å distansere seg, finner man hos Michael Bull. I følge Bull gjorde Walkman at man kunne være i et offentlig sted, men plassere seg selv i et psykisk privat sted, som gjorde at man kunne styre sine egne opplevelser, og forståelsen av disse opplevelsene. <sup>14</sup> Shuhei Hosokawa sier lignende at Walkman gjør lytteren mer autonom, skaper en avstand mellom andre og individet, samt at Walkman fungerer som en protese, altså en teknologisk forlengelse av kroppen, på grunn av den intimiteten den skaper gjennom distanseringen til andre. <sup>15</sup> Ut ifra hvordan medier omtalte bruk av Walkman, kan man si at det hovedsakelig ble brukt i offentlige steder for å skape distanse og kontrollere opplevelsen, som Bull og Hosokawa nevner, og for å kunne lytte til musikk hjemme, kanskje også her for å skape distanse, men fra familien. Walkman ble populært, og i 1989 hadde det blitt solgt 1 million Walkmaner i Norge. <sup>16</sup>

På 80-tallet kom også en annen musikkteknologi på markedet. CD-en kom på det norske markedet i 1983, og noen av fordelene nevnt av reklamer og anmeldelser ved CD-en var at CD-en hadde skarp og klar lyd, at størrelsen var mindre enn en vinylplate, at CD-en var robust og ikke blir slitt på samme måte som en vinylplate, at man fikk mindre støy under avspilling, og at det var 60 minutters spilletid. Som med Walkman, introduserte Sony bærbar lytting med CD gjennom Sony Discman i 1984, som det per 1998 ble solgt 46 millioner av internasjonalt. <sup>17</sup> På begynnelsen og midten av 80-tallet kostet én CD fra 120 til 150 kroner, og

---

<sup>12</sup> Niels Fr. Dahl, «Lommedisco i våre ører!», *Dagbladet*, 15.05.1981, 15.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Michael Bull, «The World According to Sound: Investigating the World of Walkman Users», *New Media & Society* 3/2 (2001), 192.

<sup>15</sup> Shuhei Hosokawa, «The Walkman Effect», *Popular Music* 4 (1984), 170-176.

<sup>16</sup> Ole Kr. Strøm, «Lomme-disco'en 10 år», *VG*, 20.12.1989, 19.

<sup>17</sup> Sony, «Sony Celebrates Walkman 20th Anniversary».

en CD-spiller kunne koste fra 3000 til 10 000 kroner.<sup>18</sup> Hvis man kalkulerer inflasjon, er 120 kr i 1983 det samme som 330 kroner i 2019, og en CD-spiller til 3000 kr i 1983, tilsier i 2019 over 8000 kr. I tillegg kom Discman, som likt Walkman var en bærbar lytteenhet, som også reklamerte med klar og presis lyd, og i en reklame fra 1985, da Discman kom på markedet i Norge, kunne man kjøpe Sonys Discman til 3490 kroner.<sup>19</sup> Med kalkulering av inflasjon, så er dette nesten 10 000 kr i 2019. Reklamer for Discman i Norge la ofte vekt på det tekniske, som lyd kvalitet, størrelse, batterikapasitet, osv. Amerikanske reklamer la mer vekt på det estetiske, hvor én reklame beskriver Discman som «the world's smallest concert tour», og en annen beskriver at man med Discman kan: «hear there and everywhere».<sup>20</sup> Det sistnevnte tilsier da at man lytte til musikk overalt. Denne vektleggingen i norske marked for tekniske kvaliteter ser man er likt med Walkman.

CD-en oppnår en stor popularitet, men denne avtar etter hvert som P2P-fildeling og musikkstrømmetjenester får en større popularitet. I IFPI Norges rapport, var totalsalget av fysisk musikk i 2013 på 22%<sup>21</sup>, og 2017 er dette nede på 12%. Til tallene i 2017 er det også viktig å nevne at vinylplater har fått en oppgang, og denne prosentandelen ikke kun gjelder CD-er, men for all fysisk musikk.<sup>22</sup> Mellom CD og P2P-fildeling og musikkstrømmetjenester kom det også andre musikkteknologier. Ett av disse som man kan nevne er MiniDisc, som kom på norske marked i 1992. Diskene i MiniDisc var mindre enn en CD, og man kunne ta opp musikk på diskene via nedlastning. MiniDisc hadde stasjonære og bærbare varianter. For den bærbare varianten ble det reklamert at den tålte flere vibrasjoner enn en CD, og en anmeldelse sa den var «så godt som joggesikkert», men at lyden var litt verre enn på CD, og både diskene og selve MiniDiscen var dyr.<sup>23</sup> MiniDisc fikk en moderat popularitet i Norge på slutten av 90-tallet og begynnelsen av 2000-tallet, men ble mindre populær etter introduksjonen av MP3-spillere, og produksjonen av MiniDisc stoppet i 2013.<sup>24</sup>

---

<sup>18</sup> Sony, «Reklame for Discman», *Dagbladet*, 06.06.1985, 17; Sony, «Reklame for CD», *Adresseavisen*, 24.04.1986, 35; Olav Eilifsen, «Musikk-klinikken», *Arbeiderbladet*, 26.05.1984, 23; Philips, «Reklame for CD», *Bergens Arbeiderblad*, 15.12.1984, 5; Marius Helge Larsen, «30 år med CD-plater», *NRK*, 01.10.2012, hentet 11.03.2019, <https://www.nrk.no/kultur/30-ar-med-cd-plater-1.8342228>.

<sup>19</sup> Sony, «Reklame for Discman», *Helgeland Arbeiderblad*, 05.07.1985, 15.

<sup>20</sup> Sony, «Reklame for Discman», *Musician*, 95; Spin, «Sony the leader in digital audio», *Spin*, 01.11.1989, 43.

<sup>21</sup> IFPI, «Musikkåret 2014: IFPI Norges Årsrapport», 2015, IFPI Norge, tilsendt på epost etter forespørsel til IFPI Norge, [ifpi@ifpi.no](mailto:ifpi@ifpi.no).

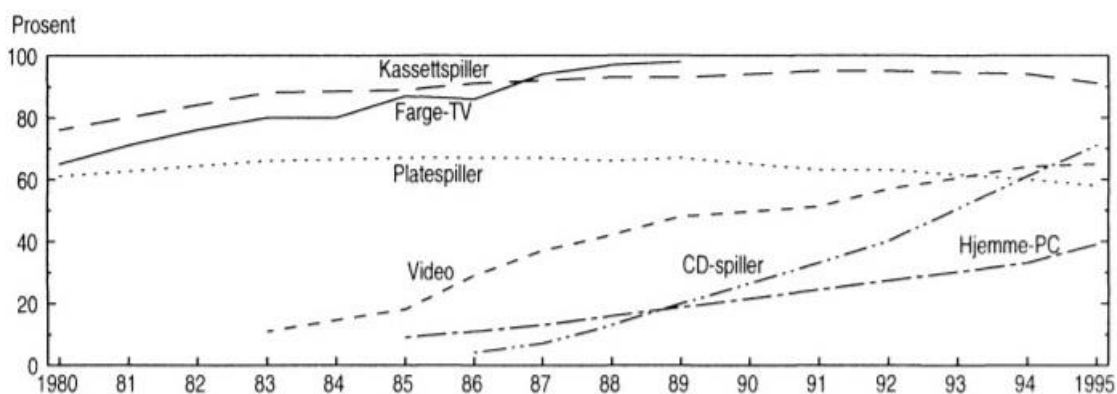
<sup>22</sup> IFPI, «Musikkåret 2017».

<sup>23</sup> Tore Neset, «Sol, sommer og bærbar musikk», *Dagbladet*, 27.05.1997, 16-17.

<sup>24</sup> Niklas Plikk, «Farvel, MiniDisc», *Teknofil*, 01.02.2013, hentet 13.03.2019, <https://www.tek.no/artikler/farvel-minidisc/116519>.

Om man ser på forskjellene mellom bruk av Walkman og bruk av Discman eller MiniDisc, hadde CD en bedre lyd kvalitet. Man kunne også senere sette sammen egne album, ved CD-brenning, på en enklere måte enn ved kassetter, hvor man ofte måtte ta opp sangene fra radio. Når det gjelder selve bruken av disse bærbara musikkteknologiene virker det som om måten de blir brukt på er relativt likt, bortsett fra at man senere kunne individuere lytteopplevelsen bedre med å sette sammen egne CD-er. Dette er noe som blir omtalt nærmere senere. Også med Discman, som med Walkman, så er det ungdom som først benytter seg av teknologien.

I alle musikkteknologiene som er omtalt her er det alltid ungdom som først fatter en interesse for teknologiene. Når man omtaler nordmenns, og spesielt ungdoms, bruk av musikkteknologier, må man også sette dette inn i en sosioøkonomisk kontekst, for å finne ut i hvilken grad ungdom hadde råd til kostnadene knyttet til musikkteknologien, som kjøp av kassett eller CD, samt CD- og kassett-spillere. Fra 1970 og utover økte bruttonasjonalproduktet (BNP) per innbygger. Fra 1970 til 2002 hadde det skjedd en BNP-vekst på 160%, altså rundt 3 prosent vekst per år. En forenklet versjon av noen av grunnene til denne veksten er ifølge SSB eksportering av olje og høyere andel sysselsetting i tertiærnæringer (kontor, butikker, osv.).<sup>25</sup> Norge er i 2003 blitt et av verdens rikeste land.<sup>26</sup> Dette betyr at norsk ungdom har en større mulighet til å bruke penger på fritidssysler som musikk og teknologier. Her det også interessant å inkludere SSBs undersøkelser om medievaner, hvor man får en oversikt over hvilke teknologier knyttet til dette nordmenn hadde:



**Tabell 1.1: Andel med ulike typer hjemmeelektronikk fra 1980-1995. Fra Vaage.<sup>27</sup>**

<sup>25</sup> Jan Erik Kristiansen, «Dette er Norge 2003», 2003, Statistisk Sentralbyrå, hentet 08.05.2019, <https://www.ssb.no/befolkning/artikler-og-publikasjoner/attachment/39572?ts=132b4231698>.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Odd Frank Vaage, «Kultur- og medievaner: Bruk av kulturtilbud og massemedier i første halvdel av 1990-årene», 1996, Statistisk Sentralbyrå, hentet 08.05.2019, <https://www.ssb.no/a/histstat/sa/sa013.pdf>.



I denne tabellen, ser man at kassettspilleren beholder sin popularitet lenge, men begynner å gå nedover fra 1993. CD-spillerens hadde en økende popularitet fra 1986 og utover, og i 2001 hadde 91% av Norges befolkning tilgang til en CD-spiller.<sup>28</sup> En økende grad av befolkningen fikk også hjemme-PC, 60% hadde tilgang til internett i 2001, og 67% hadde tilgang til CD-ROM.<sup>29</sup> Med CD-ROM kunne man «brenne» og «rippe» CD-er. Ripping er å kopiere allerede kjøpte CD-er, hvor man kan låne venners CD-er, slik at man ikke trenger å kjøpe den selv. Når man brenner en CD kan man lage egne samle-CD-er via nedlastning av musikk digitalt. Dette ble beskrevet som enkle prosesser i en guide til ripping og brenning i *Fredrikstad Blad*. Journalisten Kjell Arntsen forteller også at man kunne kjøpe blanke CD-er til rundt 10 kroner stykket, og det tok 15 minutter å brenne 60 minutter med musikk. Han poengterer at det å brenne musikk man ikke selv hadde kjøpt, var ulovlig, men gir allikevel en guide til hvordan man gjør det.<sup>30</sup>

En økende del av befolkningen hadde tilgang til internett fra 2000 og utover, og med denne økende tilgjengelighet, kom også P2P-fildeling. I 1997 kom mp3.com, en nettside hvor man gratis kunne lytte til musikk, da selskapet hadde kjøpt opp 45 000 CD-er og lastet disse inne på nettsiden. Denne tjenesten ble fort saksøkt av RIAA (Recording Industry Association of America), og lagt ned. I 1999 kom tjenesten Napster. Her kunne man selv laste opp og laste ned MP3-filer, og det her begrepet peer-to-peer kommer inn, hvor sanger man laster opp kan bli lastet ned av andre, og motsatt, uten kostnader for bruk av tjenesten. Disse filene kunne bli lastet ned til datamaskin, og brent på CD. Senere kunne man overføre MP3-filene til en MP3-spiller eller mobiltelefon. Napster ble også saksøkt av bl.a. RIAA og bandet Metallica, og ble nedlagt i 2001.<sup>31</sup> Dette stoppet derimot ikke bruken av P2P-fildeling, og andre lignende program dukket opp.

I et intervju med grunnleggeren av P2P-fildelingstjenesten Kazaa i *Dagens Næringsliv*, stod det linker til Kazaa sin nettside og andre P2P-sider.<sup>32</sup> Det var altså ikke vanskelig å få informasjon om P2P-fildeling, selv gjennom tradisjonelle medier, som man tidligere så med CD-brenning. Også her var det i hovedsak ungdom som bedrev med P2P-fildeling, og det hadde vært relevant å omtale P2P-fildeling fra et brukerperspektiv, på en lignende måte som

---

<sup>28</sup> Odd Frank Vaage, «Norsk mediebarometer 2001», 2001, Statistisk Sentralbyrå, hentet 08.05.2019, <https://www.ssb.no/a/publikasjoner/pdf/sa53/sa53.pdf>.

<sup>29</sup> Ibid.

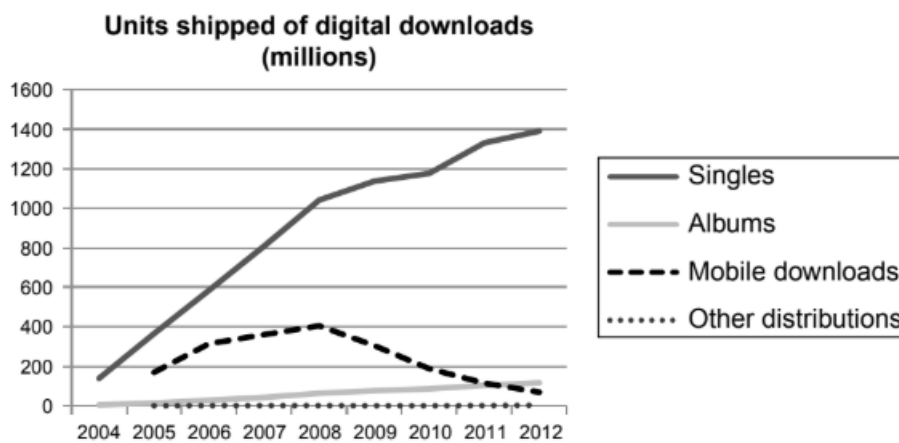
<sup>30</sup> Kjell Arntsen, «Kreativitetscenter med store muligheter», *Fredrikstad Blad*, 08.12.1999, 45.

<sup>31</sup> Jarice Hanson, *The Social Media Revolution: An Economic Encyclopedia of Friending, Following, Texting and Connecting*, (Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2016), 252-253.

<sup>32</sup> Bjørn Eckblad, «De fulle diskers far», *Dagens Næringsliv*, 17.02.2003, 30.

de foregående musikkteknologiene presentert her, men diskusjonene rundt P2P-fildeling i norsk media omhandlet i hovedsak ulovligheten rundt det og hvordan det negativt påvirket musikkindustrien.

Til tross for ulovlighetsperspektivet ble Napster og andre P2P-fildelingstjenester ble svært populært, og Napster hadde 15 millioner brukere i USA i 2000. I en avisartikkel fra 2000 ble det sagt at «Napster revealed that there's a huge audience out there for individual songs; the record industry lives and dies by the album».<sup>33</sup> Plateselskap betegnes da som «gammeldagse» i sin tankegang om albumformatet. Dette fokuset på enkeltsanger er man også i Patrick Burkharts samling av rapporter om det amerikanske musikkmarkedet:



**Tabell 1.2: Antall singler, album, og nedlastninger på mobil i USA fra 2004-2012. Fra Burkhart.<sup>34</sup>**

Om man har et større ønske for å lytte til enkeltsanger i stedet for album, blir det unødvendig å kjøpe en CD når man har muligheten til å laste ned enkeltsangen. Dette er kanskje en av grunnene til at P2P-fildelingstjenesters popularitet. Etter Napsters nedleggelse, dukket flere lignende tjenester opp, som BearShare, Kazaa, Gnutella og LimeWire. Det kom også noen lovlige digitale musikkplattformer etter Napster, f.eks. tjenester som Musicnet og Press Play (begge lansert i 2001), som var abonnementstjenester hvor man kunne leie et visst antall sanger i måneden for rundt \$10. Disse hadde ikke et like stort musikkbibliotek som f.eks. Napster kunne tilby, og sangene kunne ikke bli overført til MP3-spillere eller CD, nettopp for å forhindre ulovlig kopiering. Når tjenesten Rhapsody (lansert i 2001) kom, fikk man et større

<sup>33</sup> Kurt Hanson, «Napster, Gnutella and MP3: The Rapidly Changing Face of the Music Industry», *Internet: News and Views*, 28.06.2000, 23.

<sup>34</sup> Patrick Burkhart, «Music in the Cloud and the Digital Sublime», *Popular Music and Society* 37/4 (2014), 398.

musikkbibliotek, men kunne heller ikke her overføre sanger til MP3-spiller eller CD.<sup>35</sup> En anmeldelse av Musicnet og Press Play sa at «the services' stunningly brain-dead features showed that the record companies still didn't get it».<sup>36</sup> Ut i fra denne kommentaren kan man se at det var et ønske om et stort musikkbibliotek og å kunne overføre sanger til MP3-spiller eller CD. Dette handler da om enkel tilgang til en større mengde musikk, slik som man har med P2P-fildelingstjenester. Man kan også i tillegg anta at ønsket om enkeltsanger fremdeles også var viktig. Noen av disse aspektene endret seg gjennom introduksjonen av iTunes.

I 2001 annonserte Apple iTunes og iPod. I iTunes kunne man importere sanger fra CD-er, lage spillelister, og brenne egne CD-er. iTunes brukte «det populære formatet» MP3 da iTunes ble startet<sup>37</sup>, og brukte fra 2004 M4A-format for å minimere tap ved datakompresjon (noe som var større med MP3).<sup>38</sup> Dette gjorde at filene var av en bedre kvalitet, men samtidig tok mindre plass. Man kunne laste ned innhold fra iTunes inn i en iPod, som var en MP3-spiller<sup>39</sup>, og lytte til opptil 1000 sanger.<sup>40</sup> En ulempe ved enheter som Walkman og Discman, var at man fremdeles trengte en stasjonær lytteenhet, og Bull beskriver da Walkman og Discman på grunn av dette som «in-between devices».<sup>41</sup> Dette ble endret med introduksjonen av iPod, hvor man kunne ta med seg hele musikkbiblioteket, og i tillegg kunne koble iPodden til datamaskin, stereoanlegg og radio.<sup>42</sup> I løpet av 2001 og 2002 hadde iTunes 200 000 sanger tilgjengelige i USA.<sup>43</sup> Selv om musikkbiblioteket var mye større var det også noen begrensninger, hvor man bare kunne overføre sanger til et begrenset antall enheter, som kunne bli et problem om man f.eks. kjøpte ny Mac eller iPod.<sup>44</sup>

---

<sup>35</sup> Mark Coleman, *Playback: From the Victrola to MP3, 100 Years of Music, Machines, and Money*, (Cambridge, MA: Da Capo Press, 2003), 205.

<sup>36</sup> Dan Tynan, «The 25 Worst Tech Products of All Time», *PC World*, 25.05.2006, hentet 12.03.2019, <http://www.pcworld.com/reviews/article/0,aid,125772,pg,3,00.asp>.

<sup>37</sup> Apple, «Apple Introduces iTunes: World's Best and Easiest to Use Jukebox Software», pressekunngjøring, 09.01.2001, hentet 10.02.2019, <https://www.apple.com/newsroom/2001/01/09Apple-Introduces-iTunes-Worlds-Best-and-Easiest-To-Use-Jukebox-Software/>.

<sup>38</sup> Chris Foresman, «After seven years, Apple open sources its Apple Lossless Audio Codec», *Ars Technica*, 28.10.2011, hentet 19.05.19, <https://arstechnica.com/gadgets/2011/10/after-seven-years-apple-open-sources-its-apple-lossless-audio-codec/>.

<sup>39</sup> Denne musikkteknologien ble kjent under navnet «MP3-spiller», men brukte nødvendigvis ikke MP3-format.

<sup>40</sup> Apple, «Apple Presents iPod», pressekunngjøring, 23.10.2001, hentet 10.02.2019, <https://www.apple.com/newsroom/2001/10/23Apple-Presents-iPod/>.

<sup>41</sup> Michael Bull, «No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening», *Leisure Studies* 24/4 (2005), 345.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Mark Coleman, *Playback*, 206.

<sup>44</sup> Per Kristian Bjørkeng, «Gratis musikk - og lovlig?», *Aftenposten*, 10.11.2008, 6-7.

I iTunes Music Store (lansert i 2003) kunne man kjøpe og laste ned sanger for 99 cent stykket, og musikkbiblioteket var større enn de tidligere nevnte digitale musikkbutikkene. iTunes Music Store ble også beskrevet som den mest brukervennlige nettbutikken for musikk, og av en norsk journalist som «den eneste» brukervennlige nettbutikken for musikk.<sup>45</sup> I løpet av de første 6 ukene etter lansering hadde det blitt kjøpt nesten 4 millioner sanger.<sup>46</sup> I 2005 hadde Apple solgt over 10 millioner iPods, og Gabrielle Cosentino tror disse iPoddene var fylt opp av en blanding mellom sanger via iTunes Music Store, allerede kjøpte CD-er, og ulovlig nedlastet musikk.<sup>47</sup> I Norge var iPod tilgjengelig fra 2003, og en avisartikkel beskriver at det da var over 100 ulike MP3-spillere tilgjengelige i Norge. MP3-spillere ble beskrevet som noe «de yngre» kjøpte, og som «rommet hele platesamlingen», og det kostet rundt 2000 kr for en MP3-spiller. De ble beskrevet som brukervennlige, med god kvalitet, og det ble bemerket at man kunne koble den rett til stereoanlegget.<sup>48</sup> De første mobilene med MP3-spiller inkludert kom til Norge i 2005, og var fra 2006 vanlig å finne på mobiler i Norge.<sup>49</sup>

Selv om man fikk lovlige, brukervennlige alternativer som iTunes Music Store, eller norske alternativer som musikkonline.no, så var ulovlig nedlastning fremdeles svært populært, og over 1 milliard filer ble nedlastet hver måned ved P2P-fildeling i 2005.<sup>50</sup> En journalist bemerker at når han kjøpte digitale filer fra en norsk side, musikkonline.no, kunne de ikke kopieres til MP3-spilleren på grunn av en kopisperre, hvor han da bemerker «hvor vanskelig det er å være lovlydig lytter i internettets tid».<sup>51</sup> Joel Waldflogel fant også at selv om iTunes Music Store gjorde store endringer for kjøp av digital musikk, så endret det ikke hvor mange som lastet ned musikk ulovlig.<sup>52</sup> I en undersøkelse av Alain d'Austous et al. ble det forsøkt å finne argumenter mot ulovlig nedlastning. De fant at hverken det å si at ulovlig nedlastning utgjorde negative konsekvenser for artistene og musikkindustrien, samt at ulovlig nedlastning var uetisk, gjorde en forskjell på nedlasternes holdninger.<sup>53</sup>

---

<sup>45</sup> Jan Omdahl, «Panikk på musikkfabrikken», *Morgenbladet*, 13-19.06.2003, 2.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Gabrielle Cosentino, «'Hacking' the iPod: A Look Inside Apple's Portable Music Player», i *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture*, red. Michael D. Ayers, (New York: Peter Lang Publishing, 2006), 188-189.

<sup>48</sup> Reidar Spigseth, «Bærbar og brysom», *Dagsavisen*, 25.07.2003, 2-3.

<sup>49</sup> Kulturadressa, «Yngre vil ha musikk på mobilen», *Adresseavisen*, 11.11.2005, 4; Erik Hörnfeldt, «Her er multimobilen», *Dagbladet*, 24.01.2005, 9.

<sup>50</sup> Stein Haukland, «Uten en tråd», *Morgenbladet*, 20-26.05.2005, 24.

<sup>51</sup> Tellef Øgrim, «Lommekampen», *Dagens Næringsliv*, 24-25.05.2003, 46.

<sup>52</sup> Joel Waldflogel, «Music File Sharing and Sales Displacement in the iTunes Era», *Information Economics and Policy* 22 (2010), 313.

<sup>53</sup> Alain d'Austous, François Colbert, og Daniel Montpetit, «Music Piracy on the Web: How Effective are Anti-Piracy Arguments? Evidence From the Theory of Planned Behaviour», *Journal of Consumer Policy* 28 (2005).

Forskningen nevnt ovenfor er i hovedsak britisk og amerikansk, og selv om det er gjort noe norsk forskning om nedlastning i en norsk kontekst, hvor noe blir presentert her og i senere kapitler, så vektlegges det ofte hvorfor man ikke kjøper CD-er, og rapporter gjort om medievaner av SSB spør heller ikke om ulovlig nedlastning. Det er da vanskelig å få en oversikt over hvor mange som benyttet seg av P2P-fildeling i Norge, i hvilken grad, og hvorfor. Det sistnevnte skal derimot bli gått nærmere inn på i kapittelet om tenåringers bruk av musikkteknologier på begynnelsen av 2000-tallet. Uansett hvilke meninger brukere og kritikere hadde om ulovlig nedlastning av musikk, så ble det brukt i en svært stor grad.

Det er tydelig at fra 90-tallet og utover har det skjedd store endringer i hvordan man skaffer, samler, og lytter til musikk. Med den økende bruken av musikkteknologier, samt den økende digitaliseringen av musikk, kom det også nye problemstillinger. David Giles et al. fant at singlen og enkeltsangens popularitet kan antyde at digitale musikkksamlinger handler mer om lytteopplevelsen enn musikksamlingen i seg selv.<sup>54</sup> I tillegg fant Heike Weber at bærbare musikkteknologier gjorde at musikk som tillegg til en aktivitet skjedde i en større grad enn før.<sup>55</sup> Giles et al. sier også at bruk av P2P-fildeling også hadde flere sosiale aspekter enn tidligere musikkteknologier, da det var enklere å dele digitale filer enn fysiske album.<sup>56</sup> Dette sosiale aspektet kunne også skape problemer, og Amy Volda et al. snakker om en da nyankommen funksjon på iTunes, hvor man delte spillelister med andre, og at mange av deltakerne i undersøkelsen ble veldig bevisst på at andre kunne se deres musikkbibliotek, og flere tilpasset spillelistene sine slik at de ga et visst inntrykk av deltakeren.<sup>57</sup> Dette er en sosial bevissthet rundt egen og andres musikksmak, som blir en sentral problemstilling senere i denne oppgaven.

Det fins også noen mulige fremtidige problemstillinger, som Steve Jones omtalte i 2000. Her trakk han fram flere punkter, bl.a. samling av informasjon om lytteren for anbefaling av musikk gjennom «cookies» for å anbefale musikk på en mer effektiv måte, og at konseptet «album» kan bli forandret og erstattet med CD-er skreddersydd til individers musikksmak.<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> David C. Giles, Stephen Pietrzykowski, og Kathryn E. Clark, «The Psychological Meaning of Personal Record Collections and the Impact of Changing Technological Forms», *Journal of Economic Psychology* 28 (2007), 441.

<sup>55</sup> Heike Weber, «Taking Your Favorite Sound Along: Portable Audio Technologies for Mobile Music Listening», i *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, red. Karin Bijsterveld og José van Dijck, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 69.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Amy Volda, Rebecca E. Grinter, og Nicholas Ducheneaut, «Social Practices Around iTunes», i *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, red. Kenton O'Hara og Barry Brown, (Dordrecht, Nederland: Springer, 2006), 63.

<sup>58</sup> Steve Jones, «Music and the Internet», *Popular Music* 19/2 (2000), 225.

Jones sin kommentar om «skreddersydde CD-er» ser man allerede gjennom det å brenne CD-er, og senere at man kan lage spillelister på iTunes og iPod. Enda et tegn til albumets endrende format er den økende populariteten til singelen. Til Jones sitt første punkt om anbefalinger, så har dette skjedd i en grad før, gjennom f.eks. anbefalinger på digitale musikknettsider basert på musikk man har kjøpt, men aldri så personalisert som man ser med musikkstrømmetjenesters bruk av algoritmer.

For å kort oppsummere denne korte gjennomgangen av P2P-fildeling, så bemerkes det at det er vanskelig å lytte lovlig. Digitale musikknettbutikker er ikke brukervennlige, og brukerne av P2P-fildelingstjenester tenker ikke på ulovligheten som en problemstilling. Mange føler at musikkindustrien og platebransjen henger etter med deres CD- og albumfokus. I tillegg har flere tilgang til internett, mobiltelefoner, og MP3-spillere, slik at en større mengde musikk blir tilgjengelig, og denne kan organiseres ved brente CD-er, i mapper på datamaskinen, eller senere i spillelister, som gjør muligheten til å individuere lytteopplevelsen større enn før. I denne gjennomgangen av tidligere musikkteknologier har det kort blitt sett på hvilke muligheter og begrensinger de hadde, samt hvordan de ble brukt, som gir en pekepinn på hvorfor de har utviklet seg slik de har. Dette er også noe som blir sett nærmere på når det gjelder P2P-fildeling i et senere kapittel. Man ser et ønske for brukere av P2P-fildeling for muligheten til å lytte til enkeltsanger, og å få en enkel tilgang til et større musikkbibliotek, og ikke minst organisere dette selv, uavhengig av albumformatet. Dette er noe man ser er mulig når musikkstrømmetjenester kommer fra 2007 og utover.

## **1.2 Bruk av musikkteknologier i 2019**

Musikkstrømmetjenesten Spotify ble lansert i 2008, og den norske konkurrenten WiMP kom i 2009, som i 2015 skiftet navn til Tidal.<sup>59</sup> I tillegg har man flere musikkstrømmetjenester som Apple Music (lansert i 2015), Deezer (lansert i 2007), Beat (lansert i 2009), Google Music (lansert 2011), og YouTube Music (lansert i 2015). Disse tjenestene fungerer både som en musikkdatabase og musikkarkiv, hvor man kan søke opp, og så umiddelbart høre på sangen man har søkt opp. På flere av disse musikkstrømmetjenestene, som f.eks. Tidal og YouTube Music kan man også se musikkvideoer. Musikklytting gjøres via appen til

---

<sup>59</sup> Spotify, «Spotify Company Info», 2019, hentet 04.02.2019, <https://newsroom.spotify.com/company-info/>; Kirsti Østvang, «Sniktitt på Wimp: Norges svar på Spotify», VG, 13.05.2009, hentet 07.04.2019, <https://www.vg.no/forbruker/teknologi/i/6mPMW/sniktitt-paa-wimp-norges-svar-paa-spotify>; «Si farvel til WiMP» Teknofil, 2015, hentet 08.04.2015, <https://www.tek.no/artikler/si-farvel-til-wimp/185631>.

musikkstrømmetjenesten, som kan brukes på datamaskin, smarttelefon, smartklokker, og andre enheter som støtter apper.

Alle musikkstrømmetjenestene nevnt her har en abonnementsløsning, slik at man lovlig kan lytte til en stor mengde musikk for en viss månedlig kostnad. For Spotify er dette 109 kr måneden, og betalt abonnement kalles Spotify Premium. Dette er fordi Spotify i tillegg har en gratis løsning, hvor lytteren har noen restriksjoner på hvilke funksjoner man kan bruke. Disse restriksjonene er: man kan kun lytte med shuffle-funksjonen på (altså i tilfeldig rekkefølge), man har dårligere lyd kvalitet, man kan ikke laste ned musikk slik at man kan lytte uten internettilgang, man kan bare hoppe over et visst antall sanger, og man hører reklamer mellom avspilte sanger. Spotify har også en familie-løsning, hvor opptil 6 personer kan få individuelle brukere for totalt 169 kr i måneden, samt studentrabatt. Kjøp av familieabonnement er ifølge IFPI Norge (International Federation of the Phonographic Industry) noe som har økt i 2018.<sup>60</sup> Spotify har per 31.12.2018 207 millioner brukere, hvorav 96 millioner betaler for tjenesten, og har per 2018 over 40 millioner sanger tilgjengelige på tjenesten.<sup>61</sup>

Da Spotify ble lansert i 2008, var norske mediers fokus på at tjenesten var en gratis og lovlig måte å skaffe en stor mengde musikk på. Én kommentar var at selv om man kjøper abonnement, så betaler man like mye for ubegrenset mengde musikk i måneden som det én CD koster.<sup>62</sup> Tjenesten ble fort populær, og 6 måneder etter oppstart benyttet 30% av nordmenn under 30 år seg av Spotify.<sup>63</sup> Tall fra IFPI Norge viser at andelen som bruker musikkstrømmetjenester har økt drastisk de siste årene. I 2013 skjedde 65% av alt norsk musikk kjøp gjennom strømming, og i 2017 av tallet 85%.<sup>64</sup> I en nordisk kontekst er tallene ganske like, hvor 90% av Norden bruker musikkstrømmetjenester i gjennomsnitt.<sup>65</sup> I en internasjonal kontekst var tallet 48% i 2018.<sup>66</sup>

IFPI Norge gjør hvert år en undersøkelse om norsk musikkbruk og lyttemønster, og 2017-rapporten viser at 80% av de som bruker musikkstrømmetjenester lytter alltid eller ofte på

---

<sup>60</sup> IFPI, «Musikkåret 2018: IFPI Norges Årsrapport», 2019, IFPI, hentet 12.05.19, <http://www.ifpi.no/musikkaret-2018>.

<sup>61</sup> Spotify, «Spotify Company Info».

<sup>62</sup> Jan Thomas Holmlund, «Nå er musikk blitt gratis», *Dagbladet*, 29.10.2008; Knut Selsjord, «128 millioner til gratis musikk», *Dagens Næringsliv*, 11.10.2008.

<sup>63</sup> Bernt Erik Pedersen og Jonas Brække, «Vil ha mer penger av Spotify», *Dagsavisen*, 16.12.2009, 28-29.

<sup>64</sup> IFPI, «Musikkåret 2014»; IFPI, «Musikkåret 2017».

<sup>65</sup> Simon Bugge Jensen og Marie Christiansen Krøyer, «Polaris Nordic: Digital Music in the Nordics».

<sup>66</sup> IFPI, «Music Consumer Insight Report 2018», 2018, IFPI, hentet 10.05.2019, <http://www.ifpi.no/publikasjoner/168-music-consumer-insight-report-2018>.

egne spillelister, 45% lytter alltid eller ofte til album, og 35% lytter alltid eller ofte til artister de følger. Etter disse kommer Spotifys anbefalinger/spillelister, topplister, og så venners spillelister til slutt. 80% av de som hadde Spotify, hadde Spotify Premium, altså at de betaler for en abonnementsløsning.<sup>67</sup> Her er det interessant å se at flesteparten bruker egne spillelister, og at flesteparten betaler for Spotify Premium.<sup>68</sup> Man kan også anta, på grunn av IFPI Norges sentrering rundt bruk av Spotify, at Spotify er den musikkstrømmetjenesten som blir oftest brukt, uten at IFPI Norge spesifiserer dette. Siden flesteparten av nordmenn, og alle deltakerne i oppgaven, har blitt funksjonene gitt av Spotify Premium omtalt videre.

Musikkstrømmetjenester som Spotify har gitt flere nyskapinger innenfor musikklytting. Først og fremst gjør den i teorien det veldig enkelt å få tilgang til og oppdage musikk. Dette blir gjort gjennom algoritmer, hvor musikkstrømmetjenesten samler og analyserer data i sanntid og anbefaler musikk basert på dette, noe Robert Prey omtaler som musikkstrømmetjenestenes største nyskaping.<sup>69</sup> Dette er også noe man kan knytte til Jones sin kommentar om «skreddersydde» CD-er. På denne måten blir lytteopplevelsen personalisert i en svært stor grad til individs smak. Dette gjelder i størst grad for Spotify, som i 2014 kjøpte opp selskapet The Echo Nest.<sup>70</sup> The Echo Nest samler ikke bare informasjon om hvilke sjangre, artister og sanger man lytter til, men også om man hopper over sanger, hvilke sanger man hører på flest ganger, om man liker å oppdage ny musikk, når på dagen man lytter til musikk, hvor lenge man lytter i gangen, osv.<sup>71</sup> Denne informasjonen brukes for å anbefale ny musikk basert ikke da kun på smak, men også på lyttemønster og lyttemetode.

Musikkstrømmetjenestene anbefaler også musikk på andre måter. Spotify lager *kurators spillelister*, som er laget av noen som har kunnskap om musikk. Disse er tilpasset etter en spesifikk sjanger, humør, stemning, eller aktivitet. Disse er per mars 2019 plassert svært sentralt, og hvilke kuratorlister som anbefales har variasjoner som årstid, sesong, dag i uken, samt hvilket tidspunkt man er på Spotify. Noen eksempler på slike spillelister, hentet på en onsdagsmorgen i april, er «Morgenkaffe», «Songs to Sing in The Shower» og «Acoustic Spring». I tillegg har Spotify egne topplister med hvilke sanger som er blitt strømmet mest

---

<sup>67</sup> IFPI, «Musikkåret 2017».

<sup>68</sup> Her hadde det også vært interessant å inkludere flere tall fra IFPI Norges rapport fra 2018, men denne kom ut i midten av april 2019, og ble oppdaget for sent til å inkludere den i oppgaven. Den viser derimot like trender som i 2017, og viser ingen store endringer i bruken av musikkstrømmetjenester.

<sup>69</sup> Robert Prey, «Musica Analytica: The Datafication of Listening», i *Networked Music Cultures: Contemporary Approaches, Emerging Issues*, red. Raphaël Nowak og Andrew Whelan, (London: Springer Nature, 2016), 32.

<sup>70</sup> Billboard, «Spotify Acquires the Echo Nest», *Billboard*, 06.03.2014, hentet 10.05.2019, <https://www.billboard.com/biz/articles/news/digital-and-mobile/5930111/spotify-acquires-the-echo-nest>.

<sup>71</sup> Robert Prey, «Musica Analytica», 33.



over en viss periode. Da har man f.eks. «Norway Top 50» eller «Global Top 50». Spotify lager også spillelister basert på et individs lyttemønster, som blir anbefalt til det individet. Her har man f.eks. «Daily Mix», «Discover Weekly», og «Top Songs 2018» (bestående av sangene individet strømmet flest ganger i 2018). I tillegg til å foreslå spillelister, gir Spotify forslag i hver enkelt spilleliste på sanger som kan passe inn i spillelisten.

Man kan også lage egne spillelister i Spotify, hvor det per 2018 totalt er laget over 3 milliarder unike spillelister i Spotify.<sup>72</sup> I tillegg kan man lagre enkeltsanger og hele album, eller høre på en «radio» basert på sjanger eller artist. Sangene i spillelistene eller albumene kan spilles i rekkefølge eller i tilfeldig rekkefølge med «shuffle»-funksjonen. Gjennom å laste ned spillelistene og albumene kan man lytte både med og uten internettilgang. Noen mobilabonnement tilbyr også gratis musikkstrømming, slik at man ikke bruker data på musikklytting. Det er da svært enkelt å få tilgang til musikk gjennom musikkstrømmetjenester, og Spotify tilbyr mange funksjoner for å gjøre det enklere å få tilgang til musikk. Patrik Åker bemerker derimot at Spotify har mange motsetninger:

Music on Spotify expresses several contradictory articulations: it offers music organized according to social contexts, *and at the same time* provides a historical archive of artists, albums, and genres; it is well suited for distracted listening (music in the background), *and at the same time* delivers enormous opportunities for more focused listening; its vast amount of music and different radio/playlist functions support a more restless listening, *and at the same time* it is structured around repetitive listening.<sup>73</sup> (Original betoning.)

Spotify har i tillegg mange sosiale funksjoner, som muligheten til å følge og bli fulgt av venner, ha offentlige spillelister, dele musikk med andre via Spotify eller andre tjenester som Facebook, og å vise hva man lytter til i sanntid for venner man har på Spotify. Man kan også gjøre lytteopplevelsen mer privat gjennom å gjøre spillelister private, eller skru på en funksjon som heter «private session», hvor lytteaktivitet blir skjult for venner i en viss periode, eller man kan fjerne venne-funksjonen helt. I tillegg til Åkers liste over Spotify sine motsetninger, kan man da også legge til Spotify sin oppmuntring til deling, og samtidig Spotify sine mange funksjoner for å gjøre lytteopplevelsen mer privat.

Når man har sett på hvordan Spotify fungerer, og hvilke funksjoner det har, så kan man også se på Spotify sin profilering og reklamering. Det er vanskelig å finne hvordan Spotify

---

<sup>72</sup> Spotify, «Spotify Company Info».

<sup>73</sup> Patrik Åker, «Spotify as the Soundtrack to Your Life: Encountering Music in the Customized Archive», i *Streaming Music: Practices, Media, Cultures*, red. Sofia Johansson, et al., (New York: Routledge, 2018), 100.

reklamerte for seg selv i Norge, da de ikke benyttet seg av reklamer i avis eller andre medier med en arkivfunksjon som inkluderer reklame. I USA og England derimot, har Spotify ofte kampanjer hvor de tar utdrag fra Spotify-brukere sin lytتهistorikk:



**Figur 1.1: Reklame for Spotify**

I en annen reklame er det bilde av artisten Justin Bieber med følgende tekst: «Dear person who played “Sorry” 42 times on Valentines Day, what did you do? Thanks, 2016. It’s been weird. Spotify». Denne måten å markedsføre Spotify på, ved å bruke populærkultur og lytتهistorikk, er morsom og spesielt tiltrekkende for ungdom, som kanskje lettere tar referansene. Det viser også hvor mye informasjon Spotify samler om sine brukere. Dette blir ikke et tema i denne oppgaven, men her kan Maria Eriksson et al. sin bok *Spotify Teardown* fra 2019 anbefales, hvor denne tematikken blir omtalt.<sup>74</sup> Man kan også nevne at Spotify-brukere som ikke har Spotify Premium, altså at de betaler for tjenesten, ofte får reklamer om Spotify Premium. Dette gjelder både Norge og andre land hvor Spotify er tilgjengelig.

Når det gjelder omtaler om Spotify i media, så ble det i Spotifys begynnelse nevnt positive kommentarer som bl.a. størrelsen på musikkbiblioteket, at det er brukervennlig, at det er enkelt å oppdage ny musikk eller tidligere glemte musikk, og at tjenesten er lovlig. Av negative kommentarer, så nevnes det at man må være tilkoblet internett, og at flere kjente artister, som the Beatles og Metallica ikke var tilgjengelige på det tidspunktet.<sup>75</sup> Disse

<sup>74</sup> Maria Eriksson et al., *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Music Streaming*, (Cambridge, MA: MIT Press, 2019).

<sup>75</sup> Bernt Erik Pedersen, «Musikken strømmer», *Dagsavisen*, 14.04.2009, 28.; Anna Oterholm, «Det digitale åndsverket», *Dagens Næringsliv*, 24.02.2009, 59.

kommentarene kom i 2009, og gjelder fremdeles 2019. Tilgang til internett er kanskje ikke en så stor problematikk i dag som det var i 2009, da man har større tilgang til trådløst internett både privat og i enkelte offentlige steder, man har tilgang til mobilnett, og flere telefonabonnement tilbyr gratis strømming. Det kan derimot settes fokus på at hva som er tilgjengelig på Spotify, er opp til Spotify og Spotifys lisensavtaler med plateselskap og artister, som setter spørsmål om musikkstrømmetjenesters varighet som et digitalt musikkarkiv. Dette er ikke noe som blir et fokus i denne oppgaven, men er en mulig problemstilling ved bruk av musikkstrømmetjenester og digital musikk.

Musikkstrømmetjenester er som nevnt svært ofte brukt i Norden og Norge, og selv om man nå kan si at musikkstrømmetjenester har gjennomsyret norske musikkpraksiser, så har de fleste voksne fremdeles et forhold til tidligere musikkteknologier og fysisk musikk, som CD, kassetter, Discman, og MP3-spillere. De som er i begynnelsen av tenårene i 2019 derimot, har et minimalt eller ikke-eksisterende forhold til fysisk i forhold til tidligere generasjoner, og har hovedsakelig et forhold til digital musikk. Det er da svært interessant å se på deres bruk av musikkstrømmetjenester i en privat og en sosial kontekst. Målet i denne oppgaven er å se hvordan tenåringer bruker musikkstrømmetjenester i hverdagen, og for å om disse tenåringenes musikkpraksiser er forskjellig fra tidligere musikkteknologier. For å oppnå dette synspunktet på best mulig måte, blir tenåringenes bruk av musikkteknologier sammenlignet med bruk av musikkteknologier fra de som var tenåringer på begynnelsen av 2000-tallet.

Grunnen til at akkurat begynnelsen av 2000-tallets er valgt som periode, og denne periodens tenåringer og deres bruk av musikkteknologier i hverdagen, er på grunn av en stor endring som skjer mellom disse to gruppene av tenåringer: endringen fra Web 1.0 til Web 2.0. For å kjapt definere disse to begrepene, så er det i Web 1.0 et skille mellom forbruker og innholdsskapere, mens i Web 2.0 er brukerne både forbrukere og innholdsskapere.<sup>76</sup> Et eksempel på en nettside som er en del av Web 1.0 er nettsider for å sjekke været, nettaviser (ser man bort fra kommentarfelt) eller andre typer nettsider hvor man selv ikke bidrar med innhold. Eksempler på nettsider som er en del av Web 2.0 er Facebook, Instagram eller andre sosiale medier, hvor alt av innhold er brukergenerert. For å overføre dette til musikkteknologier, så har Spotify, som nevnt, mange sosiale funksjoner, som offentlige spillelister, og oppmuntrer til deling. Sosiale medier er også blitt en stor del av hverdagen, og skillet mellom hva som er offentlig eller sosialt, og hva som er privat, er ikke lenger like

---

<sup>76</sup> Graham Cormode og Balachander Krishnamurthy, «Key Differences Between Web 1.0 and Web 2.0», *First Monday* 13/6 (2008).

tydelig. Det er derfor svært interessant å se på forskjellene mellom de som var tenåringer på begynnelsen av 2000-tallet, i en Web 1.0-tid, og de som er tenåringer i dag, i en Web 2.0-tid. Amy Voida snakket som nevnt om en økt sosial bevissthet når iTunes-biblioteket ble synlig for andre. Har tenåringer i dag en økt sosial bevissthet sammenlignet med de som var tenåringer på begynnelsen av 2000-tallet? Hva er i så fall konsekvensene av dette når tenåringene bruker musikk i hverdagen? Har det ført til et økt skille med hva tenåringene i dag deler og ikke deler med venner? Eller har de omfavnet muligheten og skiller da ikke mellom private og sosiale kontekster?

I denne oppgaven skal man altså se på 1) en gruppe tenåringers bruk av musikkteknologier i hverdagen i 2019 i en privat og sosial kontekst med fokus på P2P-fildeling og det å brenne CD-er, 2) en gruppe som var tenåringer på begynnelsen av 2000-tallet og deres bruk av musikkteknologier i hverdagen i en privat og sosial kontekst med fokus på musikkstrømmetjenester, og 3) sammenligne disse musikkpraksisene for å se om det har skjedd endringer i hvordan man lytter i en privat og sosial kontekst i gruppenes bruk av de tilgjengelige musikkteknologiene.

For å kunne se på dette, må man først må man se på disse to utvalgene, og få informasjon om metodevalg. Så blir det en presentasjon av forskning gjort om identitet og musikkens funksjon, for å gi et teoretisk grunnlag for diskusjoner rundt musikkpraksiser og hvorfor musikkteknologier blir brukt på en viss måte. Så skal man se på de som var tenåringer på begynnelsen av 2000-tallet, og se på hvordan tenåringene brukte de tilgjengelige musikkteknologiene, med hovedvekt på bruk av P2P-fildeling og brenning av CD, for å se hvordan de oppdaget musikk, hvordan og hvorfor de delte musikk med andre, tillegg til deres personlige musikkpraksiser og deres sosiale musikkpraksiser. Så skal man se på tenåringene i 2019, og hvordan de bruker tilgjengelige musikkteknologier, med hovedvekt på musikkstrømmetjenesten Spotify, samt andre tjenester som YouTube og Instagram, hvordan de oppdager musikk, hvordan og hvorfor de deler med andre, deres personlige musikkpraksiser og deres sosiale musikkpraksiser. Til slutt skjer det en sammenligning mellom disse to gruppene med tenåringer, hvor man skal se om de bruker de tilgjengelige musikkteknologiene på forskjellige måter i en privat og en sosial kontekst.

### **1.3 Metode**

Denne undersøkelsen hadde to utvalg: tenåringer i alderen 13-16, og voksne i alderen 27-35. Aldersgruppen for tenåringene var satt slik for å få informasjon om hverdagen til noen i tidlig

tenårene, da forskning gjort på bruk av musikk i hverdagen ofte er gjort på unge voksne eller voksne. Den voksne aldersgruppen var satt slik fordi målet var å snakke om bruk av musikk i hverdagen for tenåringer i alderen 13-16, og de i alderen 27-35 var tenåringer i samme alder i 1999-2007. Disse utvalgene virket mest effektive for å sammenligne noen tenåringers bruk av musikkteknologiene P2P-fildeling og musikkstrømmetjenester. For den voksne aldersgruppen som deltok i intervju, endte det opp med aldersgruppen 28-33, hvor én var 28 år, én var 29 år, tre var 32 år, og én var 33 år. Dette utvalget besto av 3 kvinner og 3 menn. For tenåringene som deltok i intervju endte man opp med aldersgruppen 13-16, hvor én var 13 år, én var 14 år, tre var 15 år, og én var 16 år. Dette utvalget besto av 3 jenter og 3 gutter. Alle i begge utvalgene var etniske nordmenn. Det ble utført totalt 12 semistrukturerte intervju med varighet på mellom 30-45 minutter. Intervjuene ble gjennomført etter godkjenning fra NSD fra høsten 2018 til våren 2019.

Alle tenåringene var oppvokst i Trondheim, bortsett fra én som nylig hadde flyttet til Trondheim. Tenåringene ble først hentet gjennom en gratis fritidsklubb i Trondheim. Resten av tenåringene ble hentet gjennom bekjente via en post på Facebook, hvor foresatte informerte om intervjuet til tenåringen, og intervju skjedde om tenåringen hadde lyst til å delta. Intervjuene foregikk enten på fritidsklubben, eller hjemme hos deltakeren. For det voksne utvalget, var alle bosatt enten i Trondheim eller i Fosen, og alle var opprinnelig fra Fosen eller Trondheim. Dette er litt uheldig når man skal sammenligne de to aldersgruppene, da Fosen er ruralt, og Trondheim urbant, og dette muligens kan ha innvirkninger på resultatene med tanke på tilgjengelighet av ulike musikkteknologier og tilgang på internett. Men siden dette er en kvalitativ oppgave, og bruken av musikkteknologiene innad i utvalget uansett er så forskjellige, har det ingen alvorlige konsekvenser. Deltakerne i det voksne utvalget ble funnet gjennom en post på Facebook, hvor de frivillig tok kontakt med undertegnende. Intervjuene ble gjennomført hjemme hos deltakeren.

Det ble gjennomført semistrukturerte intervju, og Aksel Tjora beskriver det semistrukturerte intervjuet sitt mål som å lage rom for en relativt fri samtale med noen spesifikke tema, som er bestemt på forhånd. Deltakeren skal da ha rom til å reflektere over egne erfaringer, meninger, og tanker om temaene.<sup>77</sup> Denne typen intervju ble valgt for å kunne gi utvalgene rom til å snakke om erfaringer og tanker. I tillegg var målet at det intervjuet skulle oppfattes som mer samtalebasert, slik at det kanskje virket mindre høytidelig, og de kunne mer fritt fortelle om

---

<sup>77</sup> Aksel Tjora, *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*, (Oslo: Gyldendal, 2010), 90.

sin hverdag. Dette var spesielt viktig for utvalget med tenåringer, hvor i dette mer samtale- og temabaserte intervjuet kan intervjuer selv snakker om egne erfaringer. Tanken var at dette kunne bidra til å gjøre at intervjuet ble opplevd som mer samtalebasert, slik at man muligens kunne forminske det asymmetriske maktforholdet med tanke på både intervjuer-deltakerforholdet og aldersforskjellen, og gjøre det enklere for deltakeren å snakke om egne erfaringer og tanker.

Det ble laget intervjuguide til hvert utvalg. Intervjuguiden ble oppdatert og endret etter noen av intervjuene ettersom deltakerne ga informasjon som virket nyttig å spørre andre deltakere om. For utarbeidingen og gjennomføringen av intervjuene ble Aksel Tjora sine tre faser brukt. Tjora beskriver tre faser i et semistrukturert intervju: oppvarmingsspørsmål, som består av enkle konkrete spørsmål; refleksjonsspørsmål, hvor deltakeren går i dybden på temaer; og avrundingspørsmål, som leder diskusjonen bort fra refleksjonsspørsmål. Til det sistnevnte nevner Tjora snakk om hva som videre skjer med forskningsprosjektet og databehandling, osv.<sup>78</sup>

For utvalget med tenåringer så gikk oppvarmingsspørsmålene ut på alder, fritidsaktiviteter, og mer enkle spørsmål om musikklytting som hvor ofte de lytter, og med hvilke tjenester. Når det gjelder refleksjonsspørsmålene, var det 5 tema: oppdage musikk, lytting privat, smak, lytting sosialt, og bruk av strømmetjenester. Hver av disse hadde flere tilleggsspørsmål. I tillegg ble Nigel King og Christine Horrocks sine eksempler på intervjuguider brukt til videre utforming av intervjuguiden. Dette var gjennom bruk av hele spørsmål, og ikke kun stikkord, i intervjuguiden, noe King og Horrocks sier kan gjøre at man unngår å stille ledende spørsmål, og slik at intervjueren må tenke nøye gjennom spørsmålsformuleringene.<sup>79</sup> I tillegg ble intervjuerens egne erfaringer brukt i en viss grad, både for å bygge tillit, gjøre det enklere for deltakeren å svare, samt å gi deltakeren inntrykk av at intervjuet var mer samtalebasert.

For utvalget med voksne, så gikk oppvarmingsspørsmålene ut på å finne ut når de gikk på ungdomsskolen, opplevelser på ungdomsskolen, osv. for å gi deltakerne et tidsperspektiv, og gi de anledning til å huske. Etter dette var gjort, så var det noen oppvarmingsspørsmål om hvor ofte de lyttet, med hvilke musikkteknologier, og hva de lyttet til. Temaene i refleksjonsspørsmålene var: bruk av CD, bruk av P2P-fildeling, oppdage musikk, lytting privat og lytting sosialt. I tillegg til å få informasjon om oppgaven og databehandling skriftlig,

---

<sup>78</sup> Ibid., 97.

<sup>79</sup> Nigel King og Christine Horrocks, *Interviews in Qualitative Research*, (London: Sage, 2010), 38.

så ble også denne informasjonen gjennomgått muntlig for begge utvalgene for å forsikre at deltakerne forsto deres rettigheter.

Når det gjelder gjennomføringen av intervjuene, sier Tjora at det er vanlig å gjennomføre semistrukturerte intervju der deltakeren kan føle seg trygg.<sup>80</sup> Derfor var fokuset før gjennomføringen av intervjuene med tenåringene at intervjuene skulle skje et sted hvor tenåringene hadde tilhørighet og følte seg komfortable, samt å finne et sted hvor man fant tenåring uavhengig av sosiokulturell eller økonomisk bakgrunn. Derfor var tanken å gjennomføre intervju på en gratis fritidsklubb.

Det oppsto derimot noen problemer med å få nok tenåring til å gjennomføre intervju. Mange oppga interesse, men valgte å ikke gjennomføre intervjuet. Dette skjedde antageligvis av to grunner: fritidsklubben ga for mye annen stimuli, og foresattes underskrift på samtykkeerklæring ble opplevd som for mye arbeid. Til det sistnevnte oppsto denne problemstillingen fordi tenåringene måtte ta med seg samtykkeerklæring samt informasjon om undersøkelsen hjem, få foresatte til å skrive under, og så ta med samtykkeerklæringen tilbake. Da dette ble et problem, ble samtykkeerklæring og informasjonsark gjort elektronisk, men også dette ble opplevd som for mange steg fra de meldte interesse til intervjuet kunne ta sted. En løsning på dette kunne ha vært å enten gjort samtykkeerklæring og informasjonsark elektronisk fra starten, eller å ha gitt de en slags premie for deltakelse. Det sistnevnte betegner Tjora som noe som kan gjøre det enklere å få deltakere, men at noen kanskje da kun er interessert i premien.<sup>81</sup> Dette er noe som kunne ha vært gjennomført i denne intervjuprosessen, da en form for premie kunne gitt tenåringene den lille ekstra motivasjonen til å være med, da mange allerede var interessert i tematikken.

Resten av deltakerne ble derfor hentet gjennom voksne bekjente, gjennom en post på Facebook. Dette viste seg å være enklere, for intervjuet kunne da gjennomføres hjemme hos deltakeren, hvor foresatte var hjemme og tilgjengelige til å skrive under, og det førte til mindre steg for tenåringen. Når intervjuene ble gjennomført hjemme hos deltakeren, fikk deltakeren allikevel gjennomføre intervjuet på et sted hvor de hadde tilhørighet og følte seg komfortable. Det positive med å gjennomføre slik det ble gjort, uten premie, var at alle deltakerne var oppriktig interesserte i temaet og brukte musikkstrømmetjenester i en stor grad.

---

<sup>80</sup> Aksel Tjora, *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*, 104.

<sup>81</sup> *Ibid.*, 135.

Selve gjennomføringen av intervjuet ble løst på to måter: semistrukturert intervju og semistrukturert med en større grad av oppfølgingsspørsmål. Dette var fordi noen av deltakerne svarte i en større grad i én-stavelles-ord. Dette ble da løst med oppfølgingsspørsmål som «hva mener du med ...», «kan du fortelle mer om ...». Dette kan ha noe med deltakerens forventinger til intervjuet, hvor de kanskje forventet i en større grad en serie med planlagte spørsmål, noe Tjora kaller *asymmetrisk formalisme*. Tjora sier det da er viktig med tilleggsspørsmål laget i forkant, og mer oppfølgingskommentarer og -spørsmål<sup>82</sup>, slik som ble gjort i denne intervjuprosessen for å få deltakerne til å oppfatte intervjuet mer som en samtale.

Intervjuprosessen gikk litt enklere for det voksne utvalget, hvor mange var interessert i å delta etter å sett Facebook-posten. Intervjuene ble gjennomført hjemme hos deltakerne, og ett av intervjuene ble gjennomført over telefon. Til det sistnevnte ble det brukt mer tid på å forsikre intervjueren om at mening ble forstått, da man ikke hadde elementet med kroppsspråk. I tillegg ble det brukt mer tid på oppvarmingsspørsmål, slik at intervjuet skulle oppleves mer som en samtale, noe King påpeker er viktig slik at deltakeren ikke kun svarer i «faktaopplysninger».<sup>83</sup>

De voksne ble spurt om deres musikkpraksiser på ungdomsskolen, og dette gir både positive og negative konsekvenser for oppgaven. Av de negative konsekvensene er det hovedsakelig at det har gått 15-20 år siden deltakerne gikk på ungdomsskolen. Det var da noen vanskeligheter med å huske hvilke musikkteknologier som var tilgjengelige når, og det var også vanskelig å huske konkrete aspekter ved deres musikkpraksiser, som f.eks. hvorfor de gjorde noe på en viss måte. Dette ble forsøkt løst på to måter: gjennom å skaffe kunnskap om musikkteknologier og musikkpraksiser generelt på den tiden gjennom forskning og avisartikler, og gjennom kunnskap fra tidligere intervju. Disse to måtene gjorde at deltakeren husket elementer deltakeren ellers ikke ville ha husket. Av de positive, så gjør denne reflekteringen at det kan være enklere å si hvorfor musikkpraksisene deres var som de var, nettopp fordi de ser tilbake og det da er enklere å sette ord på det.

Intervjuene ble transkribert i kort tid etter intervjuet fant sted. Alle deltakerne hadde en dialekt, og transkripsjonene ble normalisert, altså skrevet på bokmål. Dette ble gjort både for å gjøre sitater så forståelige som mulig, og for å gjøre deltakerne mer anonyme, men samtidig

---

<sup>82</sup> Ibid., 119.

<sup>83</sup> Nigel King og Christine Horrocks, *Interviews in Qualitative Research*, 83.



beholde mer særegne ord og utrykk deltakeren brukte. Etter transkripsjon ble det laget kategorier ut i fra svarene deltakerne ga. Oppgaven ble da basert og strukturert etter disse kategoriene. Målet med oppgaven var å kunne gi et bilde av hverdagen til hver av deltakerne og hvordan musikkteknologier er en del av hverdagen, og representere dem som personer, og det ble også derfor brukt direkte sitater fra intervjuene i en stor grad.

#### **1.4 Identitet som noe personlig og sosialt**

For å kunne omtale tenårings musikkpraksiser og bruk av musikkteknologier i hverdagen, både for tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet og tenåringene i 2019, bør man først se på det teoretiske landskap som omhandler identitet og musikkens funksjon, da dette er sentrale problemstillinger for begge gruppene. Det å se på musikkens funksjon gir informasjon om hvorfor og hvordan man lytter til musikk, og hvordan musikk kan påvirke oss som mennesker. Når man ser på forskning knyttet til dette, og sammenligner det med deltakernes musikkpraksiser, er det en måte å forklare mulige grunner til deres bruk av musikkteknologien, og å sette det i en større kontekst. Identitet må også omtales når man ser på musikkpraksiser, da konstruksjon, vedlikehold, og utvikling av identitet er områder som er en stor del av private og sosiale musikkpraksiser, og som man senere skal se, så er identitet og fremstilling av identitet en stor problemstilling når man skal dele musikkpreferanser med venner. Identitet og musikkens funksjon er da svært sentrale områder å se på når man omtaler musikkpraksiser i hverdagen.

Før man omtaler identitet og fremstilling av identitet, må man først gi en definisjon på hva identitet er. Tia DeNora beskriver identitet som både en ressurs og status, som plastisk og formbart, og at denne formbarheten innebærer en hybridisering, og at denne hybridiseringen viser at identitet er relasjonell.<sup>84</sup> Anthony Giddens beskriver et konsept han kaller *selv-identitet* hvor selvet er forstått refleksivt av personen ut i fra personen sin kontekst. Han beskriver også at identitet har kontinuitet over tid, og beskriver at selv-identitet er hvordan denne kontinuiteten blir forstått av personen.<sup>85</sup> For å forklare DeNora og Giddens definisjoner av identitet på en litt enklere måte, så er altså identitet hvordan man selv forstår seg selv. Identitet er noe som kan endre seg, men man har alltid følelsen av å være den samme

---

<sup>84</sup> Tia DeNora, «Music-Ecology and Everyday Action: Creating, Changing, and Contesting Identities», i *Handbook of Musical Identities*, red. Raymond A.R. MacDonald, David J. Hargreaves, og Dorothy Miell, (Oxford, UK: Oxford University Press, 2017), 59-60.

<sup>85</sup> Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity*, (Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1992), 53.

personen. Man har da, i DeNoras hybridisering, flere identiteter, og identitet er da relasjonell fordi identitet tilpasser, og blir tilpasset av, hvem man er med, og hvilken kontekst man er i.

Det er viktig her å påpeke at identitet er noe relasjonelt, da musikklytting i hverdagen ikke kun skjer i en privat kontekst, men også en sosial kontekst. Man trenger da også en definisjon på identitet som noe sosialt. I Henri Tajfel sin «Social identity theory» (SIT) defineres sosial identitet som delen av et individs konsept av seg selv, som kommer fra hennes kunnskap om hennes medlemskap i en eller flere sosiale grupper, sammen med verdien og den følelsesmessige viktigheten av det medlemskapet. I denne teorien er ikke den sosiale identiteten adskilt fra den personlige identiteten, men er en del av den personlige identiteten.<sup>86</sup> I følge Alexandra Lamont kan den sosiale identiteten være spesielt framtrædende hos ungdom, når det gjelder deres forståelse av seg selv og andre.<sup>87</sup> Det er da svært viktig å gi en definisjon på sosial identitet, slik at dette kan relateres til tenåringers musikkpraksiser, da dette er en sentral problemstilling for denne aldersgruppen.

Når man nå har definert identitet som noe privat og sosialt, kan man ta dette et steg videre gjennom Marilyn Brewer sin «Optimal distinctiveness theory» (ODT), som blir en sentral teori når sosiale lyttepraksiser omtales. I ODT mener Brewer at individer har en konflikt mellom det å være lik andre, og det å være en særegen person i en gruppe. Man er optimalt distinktiv når likheten og særegenheten er på et helt likt nivå:

An individual can be categorized (by self or others) along a dimension of social distinctiveness-inclusiveness that ranges from uniqueness at one extreme (i.e., features that distinguish the individual from any other persons in the social context) to total submersion in the social context (deindividuation) at the other.<sup>88</sup>

Man må da finne variasjoner i den tillatte smaken i gruppen, for å kunne være et individ i en gruppe, men fremdeles ha tilhørighet i gruppen. Her kan Gidden trekkes inn, hvor han beskriver at man eksisterer i det han kaller et *risikosamfunn*, hvor man må ha en kalkulerende adferd hvor handling kan ha positive og negative konsekvenser for individer og grupper.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Henri Tajfel, *Human Groups and Social Categories: Studies in Social Psychology*, (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1983), 255.

<sup>87</sup> Alexandra Lamont, «Musical Identities and the School Environment», i *Musical Identities*, red. Raymond A.R. MacDonald, David J. Hargreaves, og Dorothy Miell, (New York: Oxford University Press, 2002), 42.

<sup>88</sup> Marilyn B. Brewer, «The Social Self: On Being the Same and Different at the Same Time», *PSPB* 17/5 (1991), 477.

<sup>89</sup> Anthony Gidden, *Modernity and Self-Identity*, 28.

I denne oppgaven brukes risikosamfunn og ODT i forbindelse med private og sosiale musikkpreferanser, og det å dele musikkpreferanser med venner. Dominic Abrams gjennomførte en undersøkelse med samme tema, og fant at ungdommene i undersøkelsen ikke fulgte blindt det vennegjengen hørte på, men fant en forsoning gjennom spesifikke musikalske preferanser som var vanlige nok til å bli delt av gruppen, men uvanlig nok til at ungdommen kunne bli differensiert fra andre i gruppen, og andre grupper i det sosiale nettverket til ungdommen.<sup>90</sup> Musikksmak kan altså være noe som bidrar til en gruppeidentitet. Flere undersøkelser bemerker også musikkpreferanser som et «badge of identity» eller en sosial markør av gruppe-medlemskap<sup>91</sup>, hvor musikken brukes for ungdommen til å si noe om selv seg og andre.<sup>92</sup>

Siden musikksmak kan forsterke og vedlikeholde gruppeidentitet kan det også svekke gruppeidentitet om privat og sosial musikksmak er ulik, som man ser i Abrams sin undersøkelse om musikkpreferanser og ODT. Denne framvisningen av identitetsteori viser også viktigheten av å inkludere sosiale musikkpraksiser, og hvilke innvirkninger dette har, i en oppgave om musikkpraksiser i hverdagen. Dette blir sterkt påpekt fordi sosial musikklytting og sosiale musikkpraksiser sjeldent får samme vektlegging som private musikklytting og musikkpraksiser, men er en like stor del av hverdagen, spesielt i en tid hvor skillet mellom det private og det sosiale er blitt mer diffust gjennom Web 1.0/2.0-endringen. For å kunne si noe om identitet og identitetsarbeid, må man også se på hvilke måter det er knyttet til musikkpraksiser, og hvilke muligheter for identitetskonstruksjon og -arbeid man har i musikklytting. Man må derfor også se på musikkens funksjon. Man må også se på dette området for å kunne si noe om hvorfor og hvordan tenåringer i denne oppgaven har den musikkpraksisen de har i en sosial og privat kontekst, og for å forstå hvorfor og hvordan de bruker den aktuelle musikkteknologien.

---

<sup>90</sup> Dominic Abrams, «Social Identity on a National Scale: Optimal Distinctiveness and Young People's Self-Expression Through Musical Preference», *Group Processes & Intergroup Relations* 12/3 (2009), 313.

<sup>91</sup> Mark Tarrant, Adrian C. North, og David J. Hargreaves, «Social Categorization, Self-Esteem, and the Estimated Musical Preferences of Male Adolescents», *The Journal of Social Psychology* 141/5 (2001), 576; Adam J. Lonsdale og Adrian C. North, «Musical Taste and Ingroup Favouritism», *Group Processes & Intergroup Relations* 12/3 (2009), 322; Adrian C. North og David J. Hargreaves, «Music and Adolescent Identity», *Music Education Research* 1/1 (1999), 88.

<sup>92</sup> Adrian C. North og David J. Hargreaves, «Music and Adolescent Identity», 85.

## 1.5 Musikkens affordanse

For å kunne si noe om musikkpraksiser og bruk av musikkteknologier i hverdagen for deltakerne i oppgaven må man også kort se på det teoretiske landskapet som omhandler musikkens affordanse. *Affordanse* («affordance» på engelsk) er handlingene som er mulige å gjennomføre på et objekt, ut i fra objektet sine karakteristikk. <sup>93</sup> Når man snakker om musikkens affordanse, så er det de mulighetene musikk kan gi. Dette er et begrep som ofte blir brukt i forbindelse med musikk og helse, og det kan da være på sin plass å gi en definisjon på hva helse er, for å vise hvordan musikkpraksiser kan ha en påvirkning på nettopp dette. WHO definerer helse som en tilstand av fysisk, psykisk, og sosialt velvære. <sup>94</sup> Det er viktig å ha disse grunnleggende begrepene om affordanse og helse forklart før man begir seg ut på hva musikkens affordanse kan være, fordi musikkens affordanse og dens sammenheng med helse er en stor del av musikklytting i hverdagen. Her må det også nevnes at mesteparten av forskning gjort på musikk i hverdagen er gjort på voksne, men det finns også noe forskning gjort på ungdom (men sjeldent med de i tidlig tenårene), som også blir framstilt her, for å senere bli brukt i sammenheng med tenåringene i undersøkelsen. Før man begir seg ut på de mer affektrelaterte aspektene ved musikklytting, så må man se på hvorfor og hvordan man lytter.

Musikklytting skjer sjeldent som en hovedaktivitet, og skjer ofte i tillegg til en annen aktivitet. <sup>95</sup> Börje Stålhammar argumenterer for at selv bakgrunnsmusikk er aktiv musikklytting, fordi det er noe ungdom må lytte til, delta i, ha en holdning til, og knytte til egen sosiokulturelle og følelsesmessige opplevelse. <sup>96</sup> Musikklytting som tillegg til en annen aktivitet er noe Adrian North, David Hargreaves og Jon Hargreaves sier kan være en konsekvens av den økende teknologi fra 90-tallet, som gir en større tilgang, og større valgmuligheter når du skal lytte. <sup>97</sup> Dette er noe man også har sett i gjennomgangen av Walkman, Discman, MP3-spiller og strømmetjenester i introduksjonskapittelet. På grunn av

---

<sup>93</sup> David J. Hargreaves og Alexandra Lamont, *The Psychology of Musical Development*, (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2016), 38.

<sup>94</sup> «What is the WHO definition of health?» World Health Organization, hentet 26.03.2019, <https://www.who.int/about/who-we-are/frequently-asked-questions>.

<sup>95</sup> John Sloboda, Susan O'Neill, og Antonia Ivaldi, «Functions of Music in Everyday Life: An Exploratory Study Using the Experience Sampling Method», *Musicae Scientiae* 5/1 (2001), 18; Adrian C. North, David J. Hargreaves, og Jon Hargreaves, «Uses of Music in Everyday Life», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 22/1 (2004), 74-75; Patrik Juslin, Daniel Västfjäll, og Goncalo Barradas, «An Experience Sampling Study of Emotional Reactions to Music: Listener, Music, and Situation», *Emotion* 8/5 (2008), 678.

<sup>96</sup> Börje Stålhammar, *Musical Identities and Music Education*, (Herzogenrath, Tyskland: Shaker Verlag, 2006), 76.

<sup>97</sup> Adrian C. North, David J. Hargreaves, og Jon Hargreaves, «Uses of Music in Everyday Life», 75.

denne økende tilgjengeligheten, samt den økende lyttingen som tillegg til en annen aktivitet, kan Anahid Kassabian sin definisjon av «ubiquitous listening» (allestedsnærværende lytting på norsk) trekkes inn, her delvis oversatt til *ubiquitous lytting*, da «ubiquitous» beskriver denne typen lytting bedre enn «allestedsnærværende». Kassabian beskriver ubiquitous lytting som når man lytter til musikk i tillegg til en annen aktivitet, og hun kaller dette ubiquitous lytting av to grunner: fordi musikk er overalt, altså tilgjengelig; og fordi den har en opplevelses som å ikke ha en lydkilde, det Kassabian kaller «sourcelessness». På grunn av den økende bruken av musikkteknologier, sier Kassabian at musikk blir opplevd som å komme fra overalt og ingen steder.<sup>98</sup>

Musikk blir da fra 90-tallet mer og mer ubiquitous, og blir oftere lyttet til som tillegg til en aktivitet. Når man velger musikk som tillegg til en aktivitet, som f.eks. husarbeid eller trening, så kan dette gi en grad av autonomi og kontroll til lytteren, eller gjøre at tid brukt på aktiviteter, som ellers kan bli sett på som bortkastet tid, får verdi.<sup>99</sup> Dette kan være fordi musikken endrer lytterens forståelse av situasjonen. DeNora beskriver lignende at musikk kan «get into action», altså bli handling<sup>100</sup>, og gi struktur til en situasjon og seg selv.<sup>101</sup> Musikk kan strukturere en situasjon ved tilpasse hvilken musikk man hører på til det humøret man er i – eller vil være i. Lyttere må da forutse hvilken musikk som vil gi dem deres foretrukne humør.<sup>102</sup> I en undersøkelse av Juslin et al. hadde musikk en innvirkning på lytterens følelser i 64% av tilfellene de hørte på musikk.<sup>103</sup> Musikklytting kan altså lage struktur, regulere humør, eller endre humør.

Når det gjelder ungdoms bruk av musikk, så fant Zoe Papinczak et al. fire måter ungdom bruker musikk på til å fremme sin egen helse: å arbeide med deres forhold til venner og familie, å fordype seg i følelser og å endre følelser.<sup>104</sup> Når det gjelder andre måter ungdom

---

<sup>98</sup> Anahid Kassabian, *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, (Berkeley, CA: University of California Press, 2013), 99.

<sup>99</sup> Adrian C. North, David J. Hargreaves, og Jon Hargreaves, «Uses of Music in Everyday Life», 73; John Sloboda, Susan O'Neill, og Antonia Ivaldi, «Functions of Music in Everyday Life», 18; Andrew Williams, *Portable Music & Its Functions*, (New York: Peter Lang Publishing, 2007), 98.

<sup>100</sup> Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000), 88.

<sup>101</sup> Tia DeNora, «Music and Emotion in Real Time», i *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, red. Kenton O'Hara og Barry Brown, (Dordrecht, Nederland: Springer, 2006), 25.

<sup>102</sup> Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, 53.

<sup>103</sup> Patrik Juslin, Daniel Västfjäll, og Goncalo Barradas, «An Experience Sampling Study of Emotional Responses to Music», 677.

<sup>104</sup> Zoe E. Papinczak et al., «Young People's Uses of Music for Well-being», *Journal of Youth Studies* 18/9 (2015), 1128.

kan bruke musikk på, så fant Börje Stålhammar at ungdom brukte musikk som eskapisme, altså lage avstand mellom seg selv og virkeligheten; som noe eksistensialistisk, noe Stålhammar beskriver som når man føler man ikke kan leve uten musikk; og som følelsesregulerende.<sup>105</sup> Når det gjelder følelsesregulering, så er dette noe man kan forklare nærmere. Annelies van Goethem og John Sloboda fant seks strategier man bruker for følelsesregulering når man lytter til musikk: «active coping» (mestring av følelser), «venting» (gi et ufiltrert uttrykk for sterke følelser), «relaxation» (avslapning), «distraction» (for å distrahere), «rational thinking» (gi en rasjonell tankegang); og «introspection» (selvfordypelse eller selvrefleksjon).<sup>106</sup> Skånland fant også at noen lyttet til musikk for å beholde eller forsterke negative følelser, og musikk var noe som «lar» deg oppleve og forstå disse følelsene.<sup>107</sup> Musikklytting kan altså regulere eller forsterke følelser og skape en ønsket avstand til andre.

I en litteraturstudie gjort av Suvi Laiho, så hun at tenåringer bruker musikk i hverdagen på fire områder: i arbeid med konstruksjon og styrking av identitet, som underholdning og følelsesregulering, forhold til andre gjennom tilhørighet og særegenhet, og for å oppleve «agency», gjennom å oppleve kontroll, se egen kompetanse og arbeide med selvtillit.<sup>108</sup> Agency er ideen om at man påvirker sitt eget liv og handlinger, og har fri vilje.<sup>109</sup> David Hesmondhalgh er kritisk til dette konseptet, og introduserer begrepet «constrained agency», her oversatt til *restriktiv agency*, som er hvordan sosiale og psykologiske dynamikker gir restriksjoner på måten man handler på.<sup>110</sup> Dette gir agency et sosialt aspekt. Det tilsier også at måten musikkteknologier blir brukt på har rammer, satt av tjenesten, som påvirker hvordan teknologien brukes.

Musikklytting kan altså bli brukt på mange forskjellige måter i både private og sosiale kontekster, gjennom følelses- og humørregulering, følelses- og humørendring, samt å kunne skape en ønsket avstand, lage struktur og bidra i identitetsarbeid. Men det tilsier da ikke at

---

<sup>105</sup> Börje Stålhammar, *Musical Identities and Music Education*, 68.

<sup>106</sup> Annelies van Goethem og John Sloboda, «The Functions of Music for Affect Regulation», *Musicae Scientiae* 15/2 (2011).

<sup>107</sup> Marie S. Skånland, *A Technology of Well-being: A Qualitative Study on the Use of MP3 Players as a Medium for Musical Self-care*, Ph.D.-avhandling, Norges musikkhøgskole, 2012, 256; Marie S. Skånland, «Everyday Music Listening and Affect Regulation: The Role of MP3 Players», *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being* 8/1 (2013), 8.

<sup>108</sup> Suvi Laiho, «The Psychological Functions of Music in Adolescence», *Nordic Journal of Music Therapy* 13/1 (2004), 47-63.

<sup>109</sup> David J. Hargreaves og Alexandra Lamont, *The Psychology of Musical Development*, 112.

<sup>110</sup> David Hesmondhalgh, *Why Music Matters*, 40.

musikklytting alltid gjør dette for alle. Papinczak et al. sier att hvor mye de brukte musikk på denne måten hadde en sammenheng med hvor ofte de lyttet til musikk.<sup>111</sup> DeNora sier lignende at musikkens affordanse er funnet i og gjennom musikkpraksiser.<sup>112</sup> Musikk gir altså affordanse til helsefremmende aspekter, men det avhenger av hvordan musikken blir brukt.

De fleste undersøkelsene presentert her (Goethem og Sloboda, Papinczak et al., Stålhammer, Skånland, og DeNora) fokuserer i hovedsak på hvordan musikk blir brukt i en privat kontekst, og selv om Papinczak et al. og Stålhammar nevner musikklytting i en sosial kontekst, så får ikke dette mye oppmerksomhet. Det sosiale aspektet av musikklytting i hverdagen er et svært viktig aspekt, som omtalt i diskusjonen rundt identitet, som lite forskning gjort om musikk i hverdagen benytter seg av. I tillegg er det også verdt å nevne at det er kun Skånland som omtaler bruk av musikkteknologier og at Papinczak et al., nevner ett aspekt ved musikkteknologier (bruk av spillelister). Disse kommentarene er ikke ment som avvisning av deres forskning, men kun for å synliggjøre hvor lite forskning som er gjort om bruk av musikkteknologier i hverdagen i både en privat og en sosial kontekst. Raphaël Nowak er også kritisk til bl.a. DeNora på grunn av de elementene som er nevnt her, fordi han mener musikk ikke er et frittstående objekt, men er fastsatt i sosiale strukturer som individer ikke er helt fastsatte eller frie fra, og at musikkpraksiser er alltid begrenset og mediert av strukturer i de kontekstene de befinner seg i.<sup>113</sup> Her kan man igjen trekke inn konseptet restriktiv agency.

De siste årene har det derimot begynt å komme mer forskning som omtaler bruk av dagens tilgjengelige musikkteknologier, som blir benyttet gjennom oppgaven. I tillegg blir denne oppgaven et lite bidrag til kunnskap om tenåringers sosiale lytting, musikk i hverdagen, samt bruk av musikkteknologier. Denne fremstillingen om forskning gjort på identitet og musikkens affordanse er nødvendig i en diskusjon om musikk i hverdagen, da personlig og sosialt identitetsarbeid og hvilke muligheter musikklytting gir, er en stor del av musikk i hverdagen. I tillegg er de tilgjengelige musikkteknologiene også avgjørende, da disse gir visse muligheter og begrensninger som påvirker hverdagslige musikkpraksiser.

---

<sup>111</sup> Zoe E. Papinczak et al., «Young People's Uses of Music for Well-being», 1128.

<sup>112</sup> Tia DeNora, «Health and Music in Everyday Life: A Theory of Practice», *Psyke & Logos* 28 (2007), 278.

<sup>113</sup> Raphaël Nowak, *Consuming Music in the Digital Age*, 52-54.

## 2 Bruk av musikkteknologier i hverdagen i privat og sosial kontekst på 2000-tallet

I dette kapittelet skal det sees på tenåringers musikkpraksiser og bruk av musikkteknologier i hverdagen i begynnelsen av 2000-tallet. For å kunne si noe om dette må man først se på hvilke musikkteknologier som ble brukt, og musikkpraksiser knyttet til musikkteknologiene i perioden deltakerne gikk på ungdomsskolen. Siden deltakerne er i alderen 28-33 gikk de på ungdomsskolen i forskjellige tider, hvor den eldste begynte på ungdomsskolen i 1999, og den yngste avsluttet ungdomsskolen i 2007. For å kunne se på denne problemstillingen, må man først se på deres musikkpraksiser i en privat kontekst, før man setter deltakernes bruk av P2P-fildeling i kontekst av deres bruk av CD, før man da ser på praksiser rundt P2P-fildeling og CD-brenning. Så blir det sett på hvordan P2P-fildeling påvirket hvordan deltakerne oppdaget musikk, før man avslutter kapittelet med å se på deltakernes musikkpraksiser i en sosial kontekst, og hvordan de delte musikkpreferanser med venner både digitalt og fysisk.

Begynnelsen av 2000-tallet var en tid hvor det skjedde mange endringer i tilgjengeligheten til ulike musikkteknologier. I denne perioden, fra 1999-2007, da deltakerne i undersøkelsen gikk på ungdomsskolen, var det mange ulike musikkteknologier som var tilgjengelige. Deltakerne brukte i denne perioden CD-er, med CD-spillere, Discman, og MiniDisc, samt nedlastning via P2P-fildeling til MP3-filer eller brente CD-er. Ingen av deltakerne brukte i dette tidspunktet kassetter eller MP3-spillere. Til det sistnevnte ble dette benyttet for de fleste senere i tenårene. De benyttet seg da kun av MP3-filer til å brenne CD-er på ungdomsskolen. Siden de brukte flere musikkteknologier samtidig, blir disse omtalt hver for seg for å kunne gi et klarere bilde på begrensningene og mulighetene gitt av hver enkelt musikkteknologi. Hovedfokuset blir på bruk av P2P-fildeling da dette var deltakernes hovedkilde til både stasjonær og bærbar musikk. Før man ser på deltakernes praksiser rundt P2P-fildeling og CD-brenning, må man se på deres hvordan og hvorfor de lytter i en privat kontekst.

### 2.1 Bruk av musikkteknologier i en privat kontekst i hverdagen

Hvordan man bruker musikkteknologier i hverdagen i en privat kontekst avhenger av hvilke musikkteknologier som er tilgjengelige, hvilke begrensninger eller muligheter musikkteknologiene gir, samt hvor ofte musikkteknologier blir brukt, hvor ofte musikk blir



lyttet til og i hvilke kontekster. Før man begynner å se på hvordan deltakerne bruker musikkteknologier i en privat kontekst, må man avklare at som man har sett i Nowaks definisjon på musikk i hverdagen og i Hesmondhalgh sitt konsept om en restriktiv agency, så er det også sosiale faktorer som spiller inn når musikk lyttes til i en privat kontekst. Det er derfor umulig å helt skille private og sosiale musikkpraksiser, og i denne diskusjonen rundt bruk av musikkteknologier i en privat kontekst, blir det også tatt med noen sosiale aspekt som har påvirkning på hvordan musikkteknologier brukes, og hvordan musikk lyttes til, i en privat kontekst.

Kim Andre (29) lyttet til musikk i en privat kontekst i flere timer hver dag da han var i begynnelsen av tenårene, og hadde det ofte på mens han spilte på datamaskinen eller chattet med venner på chattesiden MSN. Da lyttet han til musikk som han hadde lastet ned i en P2P-fildelingstjeneste, gjennom MP3-fil på datamaskinen eller brente CD-er på stereoanlegg, «men alle hadde jo brente CD-er i skolesekken og sånne ting, man spilte jo musikk i friminuttene og sånne ting. Så det var på en måte CD-er som var når du var utenfor huset eller hvis du skulle høre det på anlegget på rommet». Brente CD-er ble da brukt i private og sosiale kontekster, og ble også brukt når han lyttet til musikk utenfor hjemmet med Discman og MiniDisc. På ungdomsskolen var både han og vennegjengen svært glad i sjangeren «nu-metal», hvor Kim Andre nevner band som Slipknot og Korn. Han lyttet sjeldent til musikk som en hovedaktivitet, og mest i bakgrunnen fordi «man ville like musikken, og vil på en måte blokkere ut verdenen». Han ville altså skape en distanse til støyen i miljøet rundt ham om han brukte MiniDisc eller Discman, og skape en distanse til familien eller andre lyder i huset når han lyttet til musikk gjennom datamaskinen eller stereoanlegg.

Kim Andre hadde også Discman, men byttet senere til MiniDisc. Han sier grunnen til at gikk over til MiniDisc var fordi buffer-tiden, altså hvor mye informasjon som leses inn, var lengre. Kim Andre beskriver bruk av Discman som noe plagsomt på grunn av den kortere buffertiden: «Du hadde 15 sekunder, så kunne du nesten ikke bevege deg, begynte alltid å stoppe. Også var det noen [MiniDisc] som hadde 90 sekunder og sånt, hvor den leste inn hele sangen med en gang». Bruk av Discman førte da til noen begrensninger, som gjorde at Kim Andre heller brukte en MiniDisc.

Jonas (32) lyttet mest til musikk gjennom CD, MP3-filer gjennom P2P-fildeling, Discman og MiniDisc. Undertegnende var ikke klar over hva MiniDisc var, hvor Jonas svarte at «nei, MiniDisc ble aldri noe populært, det var derfor vi hadde den [ler]». Han sa han lyttet til

musikk «hele tiden» på ungdomsskolen. Jonas var svært glad i black metal, og nevnte band som Slayer og Metallica som favoritter. Kjell (32) lyttet også til musikk gjennom CD, MP3-filer, Discman og MiniDisc, og sa han brukte MiniDisc fordi de «tåle vibrasjoner, så du kunne ha de med litt mer aktivt». Kjell synes da også at de begrensningene gitt av den kortere buffertiden på Discman var et problem, og brukte derfor MiniDisc. Kjell var også en fan av black metal og hørte også på musikk «hele tiden», fordi «da var jo musikk veldig viktig for oss».

Jonas og Kjell var begge en del av black metal-miljø, og mye av deres personlige og sosiale identitet omhandler deres forkjærlighet for black metal. I tillegg sier de begge at de lyttet til musikk «hele tiden», og da de hadde mulighet til å lytte gjennom forskjellige bærbare og stasjonære musikkteknologier, inkludert MP3-filer, gjorde dette at de kunne lytte til musikk i en rekke situasjoner og kontekster. Musikk kunne da være en stor del av hverdagen deres, og dette gjør at musikk får en funksjon som en ledsager. Denne bruken av musikk som en ledsager er en praksis som tenåringene i 2019 benytter i en stor grad, og dette blir derfor gått nærmere innpå i kapittelet om tenåringene i 2019 sine musikkpraksiser. Fordi Jonas og Kjell opplever flere tekniske begrensninger kan ikke musikk være en integrert del av hverdagen, som er noe man skal se for tenåringene i 2019, men musikk kan være en stor del av hverdagen, og på denne måten bli en ledsager gjennom hverdagen.

Josephine (32) lyttet også til musikk hver dag, og lyttet til det hun beskriver som «populære» sanger, det man kan betegne som listepop, hvor hun lyttet til singler og samle-album som Hits for Kids og Absolute Music, før hun begynte å bruke P2P-fildelingstjenester til å laste ned musikk. Hun hørte mest til musikk på rommet, mens hun satt og chattet med venner på chattetjenesten MSN, og hørte aldri på musikk som hovedaktivitet. Hun satte på musikk for å «føle at jeg var litt alene», altså distansere seg fra lyder i huset, som lyder fra familien. Hun lyttet også «om jeg var sint, eller noe sånt», men «mest for å ha noe i bakgrunnen». Josephine lyttet da til musikk for å skape en distanse og fordype seg i følelser.

Ingrid (33) hørte også på musikk hver dag. Likt Josephine lyttet Ingrid ofte også på samle-album, eller band som Metallica og Guns'N'Roses, og brukte CD og CD-spiller da hun var på rommet, og Discman når hun var ute og gikk tur med hunden. Da hadde hun Discmanen i en veske slik at hun kunne ha med seg flere CD-er, og slik at den stoppet opp minst mulig. Ingrid hadde da strategier for hvordan hun kunne minimere Discmanens begrensninger, altså dens buffertid. Hun lyttet til musikk mens hun gjorde lekser fordi «jeg konsentrerte meg bedre med

musikk», og når hun gikk tur med hunden satte hun ofte på musikk hvis «jeg var lei meg, eller sint», og hørte på musikk som «hjalp meg der». Hun lyttet ofte mens hun gjorde noe annet, som å gjøre lekser, eller «hobbyer», og lyttet hovedsakelig til musikk mens hun var alene på rommet sitt. Ingrid brukte da musikk for å konsentrere seg, som noe følelsesregulerende eller for å fordype seg i følelser, samt for å gi struktur til situasjoner og føle at tiden hennes blir brukt på en bedre måte.

Annlaug (28) lyttet til musikk rundt én time hver dag, hvor hun «sang og danset» til musikk som listepop gjennom samlealbum, samt artister og band som Maria Arredondo, og Evanescence, og brukte CD-spiller og Discman, før hun begynte å laste ned musikk og brenne CD-er. Hun hørte i hovedsak på musikk i en privat kontekst på rommet, og satte på musikk for å «ha litt tid for meg selv», og sa at når man hørte på musikk fikk man «være seg selv 100%». Hun ville også «syng litt for meg selv da, på jenterommet». Senere begynte hun også å høre på «techno-trance-musikk» etter å ha fått kjæreste som likte den sjangeren. Annlaug brukte da musikk for å distansere seg selv fra familien, som eskapisme, og for å fordype seg i følelser.

Alle deltakerne beskriver musikk som en viktig del av hverdagen, og i en privat kontekst ble musikk ble ofte lyttet til alene på rommet, både som hovedaktivitet eller tillegg til en annen aktivitet, eller mens man gikk ute med Discman eller MiniDisc, selv om dette sistnevnte kunne gi noen begrensninger og irritasjon på grunn av buffertid. Deltakerne lyttet til musikk i en privat kontekst i mange ulike situasjoner, og beskriver at de lyttet til musikk alene for å: skape en distanse mellom seg selv og familien, for å være alene, som eskapisme, for å få utløp for følelser eller fordype seg i følelser, samt å ha musikk i bakgrunnen mens man gjorde andre aktiviteter som lekser eller chatting. Dette stemmer overens med forskning sett på i delkapittelet om musikkens affordanse. I tillegg ser man at det å kunne distansere seg, som var noe viktig i den historiske gjennomgangen av bærbare musikkteknologier, også er viktig her. Til aspektet om å ha musikk i bakgrunnen, så har man sett i gjennomgangen av musikkens affordanse at dette kan bidra til å skape struktur eller mening, eller føle at tiden blir brukt på en bedre måte, og dette kan være noen av grunnene til at deltakerne valgte å ha musikk på i bakgrunnen.

Når det gjelder deres bruk av tilgjengelige musikkteknologier, lyttet alle deltakerne lyttet til musikk gjennom CD og MP3-filer gjennom nedlastning. Unntaket er Ingrid, og her er det viktig å bemerke at hun er den eldste deltakeren (33 år), og den yngste deltakeren er 28 år.

Dette spennet gjør at det er noen forskjeller i tilgjengeligheten av ulike musikkteknologier de hadde på ungdomsskolen. Ingrid (33) lastet ikke ned musikk på ungdomsskolen, og brukte kun CD, mens Annlaug (28) hørte nesten ikke på CD på ungdomsskolen, og brukte i hovedsak nedlastning som kilde til å få tilgang til musikk. Til tross for spennet på 5 år, brukte alle både en stasjonær enhet som CD-spiller, eller avspilling av MP3-filer fra datamaskin, og en bærbar enhet som MiniDisc eller Discman. Den eneste musikkteknologien alle har til felles er bruk av CD, samt en stasjonær og bærbar enhet for å lytte til CD, og det er da viktig å se på deres praksiser rundt bruk av CD, for å kunne gi en kontekst til deres praksiser for bruk av P2P-fildeling.

## 2.2 Praksiser knyttet til bruk av CD

Hovedfokuset på denne gruppen er på deres bruk av P2P-fildelingstjenster på begynnelsen av 2000-tallet. For å kunne omtale deres praksiser rundt bruken av dette, må det også gis i en kontekst av de foregående musikkteknologiene som også ble brukt av deltakerne, altså CD-er og praksiser knyttet til bruk av CD for å se på hvilke muligheter og begrensninger som førte til, og hadde innflytelse på deres bruk av P2P-fildeling. Alle deltakerne kjøpte CD-er, og benyttet seg av ripping, samt brenning av CD, og det skal nå bli sett på denne gruppens praksiser knyttet rundt bruk av CD, i tillegg til muligheter og begrensninger rundt bruk av CD. Som nevnt i introduksjonskapittelet, så kostet én CD mellom 120-150 kr på begynnelsen av 80-tallet, og på begynnelsen av 2000-tallet kostet én CD mellom 100-150 kr.<sup>114</sup> I en undersøkelse om ungdoms forbruk i 2004, fant Ragnhild Brusdal at 40% av ungdommen i undersøkelsen brukte litt over 100 kr måneden i gjennomsnitt på CD-er.<sup>115</sup> Ungdommene som kjøpte CD-er i Brusdals undersøkelse kjøpte da rundt én CD i måneden.

Jonas (32) var, som nevnt, en stor fan av black metal på ungdomsskolen, og samlet diskografien til band han var en stor fan av. Han kjøpte også rundt én CD i måneden, og «satset på at jeg kjøpte rett», da han synes det var vanskelig å finne ut om platen var av en høy kvalitet, og bemerket kostnadene til en CD gjorde at han måtte virkelig tenke over hvilken han skulle kjøpe. Jonas forklarer videre om dette: «Hørte en ny sang, og tenkte 'satan, de var flinke', også kjøpte resten av albumet, også var det dritt». Han kjøpte fremdeles noen CD-er

---

<sup>114</sup> Platekompaniet, «Reklame Platekompaniet», VG, 28.05.2002, 39.

<sup>115</sup> Ragnhild Brusdal, «Forbruk og finansiering av forbruket blant ungdom», *Tidsskrift for ungdomsforskning* 4/1 (2004), 106.

når han begynte å laste ned musikk, for å støtte band han var stor fan av, som da «fortjente det».

Kjell (32) var også veldig glad i black metal på ungdomsskolen, og sier, likt Jonas, at det var viktig å «samle ‘back-katalogen’», altså samle hele diskografien til et band. Kjell kjøpte også rundt én CD i måneden. Likt som Jonas, så var det uheldig om man kjøpte en CD man ikke likte: «før så kjøpte vi album basert på om det hadde et kult cover, vi hadde ikke noe annet. Kunne bruke 200 kr, det er jo litt, på ei drittplate». Da Kjell begynte å laste ned musikk, kjøpte også han fortsatt CD-er, men ville støtte band som «fortjente det, vi ville ikke gi drittmusikere penger. Du har betalt for et åndelig verk». I tillegg hørte Kjell og vennegjengen hans kun på metal i denne perioden, fordi «vi ikke hadde råd til å fokusere på så veldig mye, vi måtte finne noe hvor vi kunne ‘disperse our money’». Til det siste mener da Kjell at vennegjengen måtte sammen fordele hvilke CD-er hver enkelt kjøpte, slik at de kunne fordype seg mest mulig i sjangeren med begrensede midler.

Kjell og Jonas beskriver her lignende praksiser rundt kjøp av CD, og lignende begrensninger. Hovedsakelig nevnes kostnadene knyttet til CD-en, og vanskeligheten med å vite kvaliteten på CD-en. For disse to er albumet i seg selv viktig, og elementet med å samle diskografien til enkelte band, samt å fordype seg og få mye kunnskap om én sjanger, og de fortsetter å kjøpe CD-er også når det fins alternativer, som P2P-fildeling, men kan da lytte til musikken før kjøp, slik at de vet mer om albumets kvalitet. For Kjell og Jonas er det da også viktig med å ha en fysisk musikkamling. David Giles et al. fant også at det å samle en fysisk musikkamling, var noe mange brukte mye tid på og opplevde en stolthet over.<sup>116</sup> Dette kan man også se hos Kjell og Jonas, og deres utforskning av «back-katalogen».

Kim Andre (29) kjøpte få CD-er, da han syns det var svært dyrt, men kjøpte noen av de bandene han likte best for å «støtte bandet, også var det litt kult å ha CD-en, da følte man at det var et steg mer seriøst enn bare å ha en brent versjon. Så var det jo litt med coveret, og tingene som var med og sånt, så det var liksom litt ekstra sjarm med det». Med CD-ene fulgte det ofte med tekst til låtene, informasjon om bandet og albumet, og av og til noen bilder av bandet. Kim Andre kjøpte altså også få CD-er, igjen på grunn av kostnadene, men også da var albumet i seg selv viktig, og elementet med å samle og støtte bandet han var fan av.

---

<sup>116</sup> David C. Giles, Stephen Pietrzykowski, og Kathryn E. Clark, «The Psychological Meaning of Personal Record Collections», 434.

Josephine (32) kjøpte ofte CD-er, men kjøpte mest singler og samle-album. Men hvis svært populære artister som f.eks. Backstreet Boys ga ut en ny CD, «da kunne det hende at man kjøpte det, da var det flere sanger som var populære på én CD». For Josephine var det da viktigst med enkeltsanger. Hun delte også CD-samling med familien sin, og bemerket at da søsteren flyttet ut, fikk hun en CD av Seal i avskjedsgave, «og det var stort, for den hadde jeg gått og siklet etter i flere år». Her får man også aspektet med å dele musikkksamlinger med familie, og innflytelse på musikkpreferanser fra søsken. Resten av familiens CD-samling betegner hun som «utplukket», og at det var få CD-er hun selv likte. Dette delingsaspektet med familie hadde vært interessant å se nærmere på, men fokuset innenfor sosiale musikkpraksiser er på delingsaspektet med venner i denne oppgaven for å kunne nærmere inn på dette. Det man derimot kan si, er at dette viser et bilde på hvilken tilgang Josephine hadde til ulik musikk, og at søsteren som flytter ut og tar med seg sine CD-er begrenser hvilken musikk Josephine har tilgang på.

Josephine tok med noen CD-er når hun skulle lytte sammen med venner, men sluttet med dette etter hvert fordi «jeg vet ikke om det var fordi alle hadde de samme CD-ene, eller om jeg bare var litt overforsiktig og ikke ville at andre skulle herpe dem». I tillegg til begrensningene når det gjelder kostnad, finner man her en frykt for å ødelegge eller få skraper i CD-en eller coveret. Hun brukte også Discman, og nevner også noen begrensninger med Discman, hvor det var vanskelig å gå eller løpe, på grunn av Discmanens korte buffertid.

Ingrid (33) kjøpte mest samle-album og var også med i en «musikkklubb», hvor hun fikk tilsendt 1-2 CD-er i måneden, men sa at «det var alt mulig rart på de CD-ene, også var det noen ganger det var sanger som var populære». Det var altså varierende kvalitet på CD-ene hun fikk tilsendt. Hvis det var band hun var skikkelig fan av, som Metallica og Guns'N'Roses, så kjøpte hun albumet deres, og de forrige albumene også, om det første albumet hun kjøpte var av en høy kvalitet. Annlaug (28) kjøpte også mest samle-album, fordi «det bare var enkeltsanger som var bra, et helt album var sjeldent bra». Annlaug opplevde da at album hadde varierende kvalitet, og at enkeltsanger og singler hadde en høyere kvalitet. Noen hele album likte hun, og da ønsket hun seg det albumet i jule- eller bursdagsgave. Her ser man igjen begrensninger knyttet til CD-ens kostnad, samt at et album hadde varierende kvalitet.

For å oppsummere, ser man her to typer CD-brukere, de som samler, og de som er mer eklektiske. Eklektisisme er en blanding av stiler, hvor man selv velger og samler det man

liker. Jeg foreslår da, for disse deltakerne, begrepet *samler-eklektisk-skala*. En *samler* hører i hovedsak på album, bruker tid og energi på å samle disse albumene (enten via å kjøpe CD-er med hele album, eller laste ned hele album), og utforsker diskografien til band/artister man er fan av. En som er *eklektisk* hører i hovedsak på enkeltsanger, samler disse sangene etter hva man liker akkurat da, og er ikke like opptatt av å utforske hele diskografier. Ingen av deltakerne er enten en samler eller eklektisk, så derfor foreslår jeg at dette eksisterer på en skala.

Kjell, Kim-Andre og Jonas er i en større grad samlere. De kjøpte ofte hele album, også da de lastet ned musikk, for å oppleve at de støttet artistene de likte, for å samle musikk, og for albumet i seg selv som et format. Det sistnevnte ser man i Kjell sin kommentar om et album som et «åndelig verk». Sofia Johansson et al. sier lignende at det å eie musikk var en måte å gjøre musikk mer betydningsfull, dyrebar og viktig ettersom musikk ble mer ubiquitous.<sup>117</sup> Johansson et al. mente dette i en diskusjon om musikkstrømmetjenester, men dette kan være overførbart til kjøp av CD eller nedlastning av hele album etter hvert som musikk blir mer og mer digitalt.

Josephine og Annlaug er i en større grad mer eklektiske i sin samling av musikk, og syns albumet i seg selv som mindre viktig, og de kjøpte heller singler eller samle-album. Josephine og Annlaug kunne allikevel kjøpe hele album til noen band, hvor de visste at mesteparten av sangene var av bra kvalitet, som man så i deres kjøpt av Back Street Boys og Maria Arredondo sine CD-er. De hadde da en oppfattelse om at det var sjeldent det hele albumet var av lik kvalitet, og mente singelen var av høyere kvalitet, og virket ikke interessert i å «støtte bandet», slik som samlerne var. Ingrid kan sies å være midt på skalaen, da hun både kjøpte samle-album, syns noen album hadde varierende kvalitet, men samtidig utforsket diskografien til band hun var stor fan av. Om det er tilfeldig eller ikke at samlerne og de eklektiske er noe fordelt på kjønn, er ikke noe man kan en formening om med en slik kvalitativ studie, men et kjønnsperspektiv på utvikling av smak og lyttemetoder er noe som hadde vært interessant å se nærmere på.

For de som er mer eklektiske var det flere begrensninger knyttet til kjøp av CD som la rammer for deres bruk av musikkteknologien. Dette var i hovedsak opplevelsen av at et album hadde varierende kvalitet og CD-ens kostnad. For de som var i en større grad samlere var begrensningene i hovedsak CD-ens kostnad og vanskeligheter rundt det å vite om et album

---

<sup>117</sup> Sofia Johansson et al., *Streaming Music: Practices, Media, Cultures*, (New York: Routledge, 2018), 167.

var av bra kvalitet før kjøp. Med disse problemstillingene, både for de eklektiske og samlerne, innebærer det også begrensninger på deres tilgang til musikk, ofte på grunn av kostnaden til en CD, og hvilke CD-er som var tilgjengelige. Man kunne låne CD-er på biblioteket, men dette ble ikke nevnt av deltakerne som en måte de fikk tilgang til CD-er. I tillegg kunne en CD få riper eller andre skader. Noen av disse begrensningene som fører til en mindre tilgang til musikk løser deltakerne ved å «rippe» CD-er.

Det å «rippe en CD» betyr å kopiere en CD, via en CD-ROM og blanke CD-er. Det å «rippe» en CD må ikke blandes med det å «brenne» en CD, hvor man via nedlastning laster inn digitale filer på en blank CD slik at man kan sette sammen album selv. Man kunne kun rippe hele album, og kunne ikke sette sammen sanger selv. Kim Andre rippet CD-er han lånte av venner. Han hadde også mulighet på dette tidspunktet til å laste ned, men hadde på den tiden ISDN-internett, hvor man betalte per minutt man var på internett, som gjorde nedlastning dyrt, og bemerker at det ofte tok 15 minutter å laste ned én sang. «Så da var det greit å rippe CD-er til kompiser og liksom bytte, låne». Her ser man en måte å unngå kostnaden rundt CD-er. Ved å rippe venners CD-er slapp man å kjøpe selv, og kunne da få en større tilgang til musikk. Man måtte derimot kjøpe blanke CD-er, men til en mye lavere pris. Hos Kim Andre ser man også et sosialt aspekt ved CD-ripping, hvor man bytter og låner CD-er til ripping innad i vennegjengen. I tillegg får man kostnadene knyttet til bruk av internett, som ga begrensninger for nedlastning. Dette blir omtalt nærmere når P2P-fildeling er i fokus, men det er viktig å påpeke at for noen var CD-ripping et alternativ til nedlastning på grunn av begrensninger i tilgang eller kostnader rundt bruk av internett.

Jonas rippet ofte CD-er til sosialt bruk, da han «ikke ville ha med original-CD-er, de var jo en del av 'back-katalogen', så vi skulle ikke ha skraper i den, originalplata var viktig». For Jonas var den originale CD-en svært viktig, og ripping var en måte å unngå å på skraper eller skader. Som allerede nevnt, var den fysiske musikkksamlingen svært viktig for Jonas, og man har i tillegg problemstillingen knyttet til kostnad om man må kjøpe ny CD for å erstatte en som var ødelagt. Ingrid rippet også CD-er ved hjelp av hennes lillebror, da hun ikke helt forsto hvordan man skulle gjøre det. Da lånte hun CD-er fra venner, og lånte også sine CD-er til venner. Josephine rippet CD-er, «for da slapp man å ha med seg CD-bunken sin på tur», altså for å minimere risikoen for skader på original-CD-en. Her ser man flere aspekter rundt ripping: man trenger kunnskap for å kunne rippe, man ser igjen aspektet med å beskytte kjøpte CD-er, og igjen ser man det sosiale aspektet ved å låne CD-er fra andre. Annelaug rippet ikke



CD-er, og en av grunnene til dette kan være fordi Annlaug er den yngste deltakeren, og at hun i hovedsak brukte andre musikkteknologier da hun var i tidlig tenårene.

For å oppsummere praksiser rundt CD-ripping, finner man i denne gruppen flere grunner til å rippe: for å beskytte kjøpte CD-er, få tilgang til musikk og oppdage ny musikk gjennom bytting og lån av CD-er med venner. Ripping skjedde også fordi tilgang til internett var mer begrenset, men man måtte ha en viss kunnskap for å kunne gjøre det, som man så hos Ingrid. Her ser man også at Kjell, Kim Andre og Jonas ofte rippet hele album, mens Ingrid og Josephine rippet samle-album. I tillegg kan man se at CD-ripping var noe sosialt for disse deltakerne, som lånte og byttet CD-er mellom venner. Barry Brown og Abigail Sellen fant også lignende at av de som kopierte CD-er, så fikk mesteparten anbefalt musikk av venner.<sup>118</sup>

Begrensningen med kostnaden til CD-er løste deltakerne enten ved å ønske seg CD-er i gave som Annlaug, låne og rippe venners CD-er, eller at vennegjengen «fordypet» seg i samme sjanger, slik at de kunne ha en felles CD-samlingen som de kunne kopiere, som hos Kjell. På denne sistnevnte måten ble anskaffelse av musikk tvunget til å bli sosial, da dette ofte var den eneste måten deltakerne kunne få musikk. Dette er nødvendigvis ikke negativt, som hos Jonas og Kjell, hvor black metal ble en del av identiteten i vennegjengen. CD-ripping krevde også kunnskap, og ripping får da et sosialt aspekt i det at man må få kunnskap fra andre.

Bruk av CD hadde flere begrensninger når det gjelder tilgang og bruksområder. Noen av disse begrensningene løser deltakerne ved å rippe CD-er. Den største begrensningen som deltakerne opplever er knyttet til kostnad, og det er da et ønske om en billigere eller gratis måte å lytte til musikk på. I tillegg er det et ønske om å lytte til et album før kjøp og å kunne få alternativer til albumformatet, noe man ser i de eklektiske sitt fokus på enkeltsanger. Det er da naturlig at P2P-fildeling blir brukt når dette blir tilgjengelig for deltakerne, da det er en måte å få tilgang til musikk som i prinsippet er gratis. Når man nå har sett på denne gruppens praksiser knyttet til kjøp og ripping av CD, samt sett begrensningene knyttet til kjøp av CD og hvordan de benyttet seg av CD-ripping for å løse noen av disse begrensningene, kan man gå videre og se på deres praksiser knyttet til bruk av P2P-fildelingstjenester, og se om flere av CD-ens begrensninger er løst, og om det er kommet nye begrensninger eller muligheter som påvirker musikkpraksisene deres.

---

<sup>118</sup> Barry Brown og Abigail Sellen, «Sharing and Listening to Music», i *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, red. Kenton O'Hara og Barry Brown, (Dordrecht, Nederland: Springer, 2006), 43.

### 2.3 Praksiser knyttet til bruk av P2P-fildeling

Med Napsters grunnleggelse i 1999 ble P2P-fildeling fort populært, også for deltakerne i denne oppgaven. Som sett i diskusjonen rundt det å kjøpe og rippe CD-er så var de største begrensningene som deltakerne opplevde CD-ens kostnad, og innad i dette en begrenset tilgang til musikk, samt andre faktorer som vanskeligheten med å vite kvaliteten på albumet før kjøp og å få skraper eller andre skader på CD-en. Nedlastning av musikk og andre medier var, og er, ulovlig, men som sett i introduksjonskapittelet, allikevel svært populært. Selv om det var ulovlig, gjorde P2P-fildelingstjenester at det ble enklere og billigere å få tilgang til en større mengde musikk.

Her er det også viktig å nevne at det er lite forskning gjort på nedlastningspraksiser generelt eller i hverdagen. Hovedandelen av forskning gjort på P2P-fildeling baseres i hovedsak på konsekvensene det har på platesalg og musikkindustrien. Den store bruken av P2P-fildeling hadde negative konsekvenser for musikkindustrien, og hvordan deltakerne forholdte seg til ulovligheten rundt bruken av P2P-fildeling skal omtales, men hovedfokuset er på hvordan de brukte det i hverdagen, og hvilken innflytelse det hadde på deres musikkpraksiser. Fordi ingen av deltakerne brukte MP3-spillere da de gikk på ungdomsskolen, blir fokuset her på praksiser rundt bruk av P2P-fildelingstjenester og praksiser knyttet til CD-brenning.

Jonas lastet ofte ned musikk fra internett som han brente på CD eller spilte av på stereoanlegg. Men på grunn av kostnadene rundt nedlastning over internett, og at nedlastningen over internett hjemme tok lang tid, gjorde han det ofte da han var på «LAN». En forenklet forklaring på LAN er en sosial sammenkomst, hjemme hos noen, på en fritidsklubb eller andre steder, hvor man ofte spilte data- eller videospill, og spurte internettleverandøren om å skru opp hastigheten på internettet i det tidspunktet LANet foregikk.<sup>119</sup> Jonas brukte P2P-fildelingstjenesten LimeWire til å laste ned musikk, og informasjon oppgitt om sanger på LimeWire var ofte feil, noe som gjorde det vanskeligere å finne sangen man søkte etter, samt å utforske artister. Jonas beskriver også at fikk seg sommerjobb, hvor arbeidsplassen hadde bredbånd, og at vennegjengen «bestilte» en liste over hvilke sanger de ville ha, og han lastet den ned, da dette var gratis for Jonas, og hurtigere med tanke på internettilgang. Etter at Jonas begynte å laste ned musikk, kjøpte han fremdeles CD-er av band han var en stor fan av, men gikk over til å laste ned enkeltsanger i en større grad,

---

<sup>119</sup> Begrepet «LAN» har en annen betydning i dag, hvor det ofte er arrangert av fritidsklubber eller andre aktører.

da han kunne etter hvert spille de av direkte på stereoanlegget sitt med en AUX-kabel til datamaskinen.

Her ser man at tilgang til internett blir en stor faktor, og at kostnader samt hurtighet til internett blir en begrensning. Jonas løser dette ved å laste ned på et LAN eller på jobb, og det sistnevnte utnytter også vennene hans. Dette viser et sosialt aspekt også når det gjelder nedlastning, og viser også at tilgang på internett var en problemstilling for flere. Selv om kostnadene rundt internett var en problemstilling var ikke kostnadene til selve musikken en like stor problemstilling lengre, og Jonas begynte å laste ned enkeltsanger i en større grad, selv om han fremdeles kjøpte CD-er av band han var stor fan av, og lastet ned hele album. I denne større nedlastningen av enkeltsanger, ser man at Jonas er blitt mer eklektisk når musikkteknologien gjorde dette mulig.

Kjell brukte også P2P-fildelingstjenesten LimeWire, men hadde et modem, så det tok ofte «flere dager» å laste ned musikk hjemme. Kjell sier også at det var vanskelig å vite hvor korrekt informasjonen om sanger på LimeWire var: «hvis du skulle ha en Eminem-sang, så sto det Eminem, Jay-Z, det sto alt». Det var altså ofte feilinformasjon oppgitt om artisten, noe Kjell opplevde som «kjipt, når du brukte lang tid på å laste ned». Kjell organiserte først sangene han lastet ned i mapper på datamaskinen, som han organiserte etter band eller artist, og lyttet til gjennom stereoanlegg før han senere fikk CD-ROM og begynte å spleise på blanke CD-er med venner, og brenne musikken over på CD-ene. Sangene organisert i mappene på datamaskinen, og de brente CD-ene var alle hele album. Kjell kjøpte også fremdeles CD-er etter han begynte å laste ned musikk, fordi det fremdeles var viktig for Kjell å samle «back-katalogen». Han beskriver det derimot som enklere å lytte til musikk når man kunne koble datamaskin til stereoanlegg og spille av derfra via AUX-kabel: «det var jo en ‘hassle’ [bryderi], det å holde på med CD-er. Utsetter dem for for mye, så ble de ødelagt, og det [MP3] var jævlig ‘handy’ [praktisk]». Kjell lastet mest ned ulovlig, fordi «det var ikke noe poeng [å kjøpe]. Du kunne laste ned album, så fikk du det der ‘fancy’ cover-bildet allikevel».

Kjell kjøper da fremdeles CD-er til band han er stor fan av, og laster kun ned hele album, som viser at han fremdeles er på samler-siden av skalaen. Det virker også som at det er den fysiske musikk-samlingen som er det viktigste her. Kjell kommenterer at han ville støtte band, men det virker ikke som et veiende argument for å kjøpe digital musikk. Dette ser man når han nevner de manglende forskjellene på kjøpt og ikke-kjøpt digital musikk. Derfor kan man kanskje si at det er den fysiske samlingen i seg selv som var en grunn til å kjøpe musikk, og at digital

musikk ikke ble veid like tungt som fysisk musikk. Selv om Kjell betegner MP3-filer som praktiske så ser man at P2P-fildelingstjenester ikke er feilfrie, hvor det ofte står feilinformasjon. I tillegg merket også Kjell begrensningene når det gjaldt tilgang og kostnadene rundt bruk av internett. Man ser også sosiale aspekter her, når Kjell og vennegjengen spleiser på blanke CD-er.

Josephine lastet også ned mye musikk hjemme, fordi «det var alt for dyrt å kjøpe CD-er». Da brukte hun Napster og LimeWire. Fordelene med å laste ned musikk, i stedet for å kjøpe, var ifølge henne at man ikke trengte å gå i en fysisk butikk, man kunne «sette sammen egne [album]» og når hun skulle høre på musikk med venner slapp hun å ta med seg CD-samlingen, eller som Josephine sier det: «Ta med meg halve livet mitt i en liten diskoffert». Det var også enklere å få tilgang til musikk hun hadde oppdaget: «Da var det liksom mer ‘å, har du hørt den sangen her’, så går man innpå Napster og finner den». For Josephine hadde P2P-fildelingstjenester flere fordeler. Hun slapp å dra til et fysisk sted, det ble enklere å få tilgang til ny musikk, hun slapp å ta med CD-samlingen når hun skulle lytte sosialt eller med Discman, og hun kunne lage egne album. Hun satte ofte sammen sanger hun likte akkurat da, og hadde lyst til å lytte til i løpet av den nærmeste tiden. Denne sammensetningen av brente CD-er noe som blir diskutert nærmere senere.

Kim Andre lastet også ned mye musikk gjennom LimeWire, og i vennegjengen var det om å ha mest mulig. «Noen i vennegjengen spurte meg, liksom, ‘hvor mye musikk har du?’, og da svarte man i gigabyte. Så [jeg] var oppi 5 gigabyte med musikk, da hadde du sikkert 60 000 sanger». Kim Andre brukte også LAN til å få tilgang til musikk. Han lastet ikke ned musikk, men kopierte musikken vennene hans hadde: «Så hvis alle gikk inn med 3 unike gigabyte hver, så dro man hjem med 30 [gigabyte] på alle». Målet til Kim Andre var å få et størst mulig musikkbibliotek, «nesten som å ha Spotify offline, hvis man fikk besøk og de spurte om du hadde ditten eller datten, så kanskje du hadde det». Kim Andre ville da ha en database med musikk på datamaskinen. Her ser man også flere sosiale aspekter. Ved både det å kopiere venners musikk på LAN, og det å kunne tilby en database med musikk for å tilpasse sosial lytting til venners smak.

Kim Andre lyttet derimot ikke til all musikken han lastet ned, og sier han ofte ble anbefalt musikk, som han lastet ned, men aldri lyttet til. Da han begynte å laste ned musikk, lastet han mer ned enkeltsanger: «På CD-tida, så var det en greie å høre på hele albumet, og se på det som en sammensatt presentasjon, mens på nedlastningstida, så var det bare enkeltsanger det

gikk i, med mindre det var band som du liksom var storfan av». På samler-eklektisk-skalaen, heller altså Kim Andre mer mot eklektisk-siden enn samler-siden etter han begynte å laste ned musikk, fordi musikkteknologien, altså P2P-fildeling, gjorde det enklere å skaffe og samle enkeltsanger.

Han kjøpte ikke lenger CD-er, men kunne laste ned hele album, slik at han fikk «album-‘feelingen’», men dette var noe som han sier skjedde sjeldent. Han brente derimot ofte CD-er. Da Kim Andre brente CD-er, måtte han planlegge «det jeg ville høre på neste uka, en sånn CD varte jo ikke veldig lenge, du rekker for å bli lei av 20 sanger på en uke». CD-ene ble ofte en samling av det han ville høre på akkurat da, og Kim Andre sammenligner det med «sånne go-to-spillelister som man har i dag [på musikkstrømmetjenester]», og hørte stort sett på en blanding av ulike artister, band, og sjangre. Denne samlingen av musikk han ville høre på akkurat den uka tyder også på at Kim Andre ble mer eklektisk. Her ser man også lik bruk av brente CD-er som man så hos Josephine.

Annlaug brukte ofte å laste ned musikk gjennom LimeWire, som Annlaug sarkastisk bemerket var «fullt lovlig», og brenne det over på CD. Hun lastet ned musikk fordi «man ville ikke høre hele albumet». Annlaug sier også at hun «ville sette opp sin egen CD», med en blanding av sanger hun ville høre på akkurat den uka. For Annlaug ser man da også at brente CD-er skulle ha kort varighet, og inneholdt det hun ville høre på i en kort periode.

Annlaug bemerket også at ulovligheten rundt det å laste ned musikk gjennom P2P-fildelingstjenester, og man kommer også ikke unna problematikken med at P2P-fildeling er ulovlig. Noen, som Jonas, kjøpte fremdeles CD-er for å støtte band han likte. Andre gikk fullt over til å kun laste ned musikk ulovlig. Sulaiman Al-Rafee og Timothy Cronan fant ulike grunner til at ulovlig nedlastning skjedde: at de som lastet ned ulovlig synes det var for dyrt å kjøpe, at de var ikke redd for å bli tatt, at de synes ikke problemstillingen var viktig, at det sosiale nettverket støttet den ulovlige nedlastningen, og at det var noe de synes var morsomt å gjøre.<sup>120</sup> Alle deltakerne ble også spurt om ulovligheten rundt P2P-fildeling var noe de tenkte over, men alle virket svært likegyldige til denne problemstillingen, selv om de var klare over at det var ulovlig. Denne likegyldigheten, samt at alle i de sosiale nettverkene til disse deltakerne også bedrev med ulovlig nedlastning, tilsier at det var en utbredt praksis. Steve Jones og Amanda Lenhart sammenligner P2P-fildeling med kopiering av kassetter, og fant at

---

<sup>120</sup> Sulaiman Al-Rafee og Timothy Paul Cronan, «Digital Piracy: Factors that Influence Attitude Toward Behavior», *Journal of Business Ethics* 63 (2006), 248.

deltakerne i deres undersøkelse hadde samme positive holdning til begge typer kopiering. De følte at det var akseptabelt å kopiere musikk for personlig bruk, fordi musikk ikke har samme rolle som annen kommersiell handel.<sup>121</sup> Problemstillingen rundt en CDs kostnad er allerede nevnt, og likegyldigheten til lovlighetsproblematikken tilsier at de hverken var redde for å bli tatt eller syns problemstillingen var viktig. I tillegg ser man at nedlastningen var noe sosialt og morsomt, gjennom Jonas sine bestillinger av musikk, og musikkdeling på LAN.

Ulovlighetsperspektivet har fått stor oppmerksomhet i media og forskning gjort om P2P-fildeling. Det fins derimot flere andre perspektiv om bruk av P2P-fildeling som er blitt sett på hos denne gruppen. Deltakerne lastet ned musikk ulovlig av mange grunner. Fra et praktisk perspektiv gjorde nedlastning at de kunne slippe å ta med seg CD-samlingen til personlig bruk (via Discman) og sosialt bruk, samt beskytte kjøpte CD-er. Man slapp også kostnadene med å kjøpe CD da P2P-fildeling gjorde musikklytting tilnærmet gratis, selv om man hadde begrensninger knyttet til bruk av internett. Fra et lytterperspektiv gjorde nedlastning at det ble enklere å oppdage ny musikk, det ble enklere å lytte til forskjellige typer musikk, det ble enklere å samle på musikk (som man ser med Kim Andres selvlagde musikkdatabase), og man kunne individuere lytteopplevelsen til en større grad ved å lage egne samle-CD-er. Av de som hørte på album så opplevde de ikke en forskjell mellom det å kjøpe og ikke kjøpe et album fra et bruker- og lytteperspektiv. Birgitte Andersen og Marion Frenz fant lignende at deltakerne i deres undersøkelse lastet ned musikk fordi de ikke ville kjøpe, fordi de ville høre musikken før de kjøpte den, fordi de ikke ville kjøpe hele albumet, eller fordi CD-en ikke var tilgjengelig.<sup>122</sup> Wenche Nag fant like resultater i en norsk undersøkelse.<sup>123</sup>

Bruk av P2P-fildelingstjenester ga også rammer for bruk. Nedlastning krevde internettilgang, og internettilgang kunne ofte være dyrt, noe som kunne begrense musikktilgangen til flere. Når man lastet ned musikk hjemme, kunne dette ofte i tillegg ta svært lang tid, og noen av deltakerne benyttet da muligheter utenfor hjemmet, som på jobb eller på LAN, for å laste ned musikk. I tillegg kunne nedlastningsprogrammene ha feilinformasjon eller virus, som også ga en annen begrensning, da MP3-filer er mer sårbare enn en CD på grunn av at den er digital, og enkelt kan slettes.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> Steve Jones og Amanda Lenhart, «Music Downloading and Listening: Findings from the Pew Internet and American Life Project», *Popular Music and Society* 27/2 (2004), 195-196.

<sup>122</sup> Birgitte Andersen og Marion Frenz, «Don't Blame the P2P File-Sharers: The Impact of Free Music Downloads on the Purchase of Music CDs in Canada», *J Evol Econ* 20 (2010), 715.

<sup>123</sup> Wenche Nag, «Musikkbruk og forretningsmodeller i en delingskultur», *Norsk Medietidsskrift* 17/1 (2010), 59.

<sup>124</sup> David C. Giles, Stephen Pietrzykowski, og Kathryn E. Clark, «The Psychological Meaning of Personal Record Collections», 440.

I denne diskusjonen rundt nedlastning og det å brenne CD-er, må man også trekke inn aspektet med mixtape-kultur. Josephine synes det var morsomt å trykke sitt eget ansikt på den brente CD-en, som man kan si er en videreføring fra mixtape-kulturen, hvor man kunne personalisere coveret på kassetten. I motsetning til mixtape-kulturen, så har de brente CD-ene ikke blitt laget for å ha en varighet. Selv om dette er en mulighet, så er det ingen av deltakerne som sier noe om denne typen bruk av brente CD-er. De brente CD-ene er enten laget for å være en erstatning for et album, for å ikke måtte kjøpe en CD, eller for å sette sammen hva de har lyst til å høre på i en viss periode. Kjell og Jonas, som er på samler-siden benyttet seg av brente CD-er som en erstatning for en kjøpt CD. Annlaug, Josephine og Kim Andre, de som er på den eklektiske siden, brente CD-er som skulle inneholde det de hadde lyst til å høre på i en kort tid fremover, og var da ikke ment som noe varig, men heller noe som kunne representere dem og deres musikkpreferanser der og da. For disse tre ble det enklere å gi svar på spørsmålet «hva har jeg lyst til å høre på akkurat denne uka?» enn det hadde vært før på grunn av den enklere tilgangen man fikk til en større mengde musikk gjennom P2P-fildelingstjenester.

Denne sammensetningen av album gjennom brente CD-er er noe som man kan betegne som en *protospilleliste*. Dette begrepet blir brukt for å markere forskjellen på måten tenåringer på begynnelsen av 2000-tallet lagde spillelister, og måten tenåringer i 2019 lager spillelister. En protospilleliste kan beskrives som en brent CD som er organisert i hvilke sanger et individ har lyst til å høre på i en kort periode, og dermed individuere lytteopplevelsen i en stor grad. Det fins derimot noen begrensninger som gjør at en protospilleliste ikke er en spilleliste, som at CD-en har begrenset kapasitet, og man har begrensninger i hvilke situasjoner og kontekster man kan lytte til musikk. Til det sistnevnte, ut i fra deltakernes beskrivelser av deres bruk av brente CD-er, ble de lyttet til alene på rommet deres, sosialt på skolen, eller alene utenfor hjemmet via Discman eller MiniDisc. Discman har, som nevnt tidligere, begrensninger knyttet til buffertid. Det er da begrensninger i hvilke situasjoner man kan lytte sosialt og privat, som blir sett mer på i en senere sammenligning med tenåringer i 2019.

Selv om protospillelister hadde begrensninger i hvilke situasjoner de kunne bli brukt, gjorde protospillelister at man i en større grad kunne individuere og tilpasse lytteopplevelsen, fordi man selv velger sangene etter humør, situasjon, og hva man liker den uka. Dette viser også forskning gjort på bruk av MP3-spiller. Ingen av deltakerne brukte MP3-spillere i denne perioden, men bruk av de tidlige MP3-spillere med lav plasskapasitet, kan sammenlignes med bruk av protospillelister i brente CD-er til en viss grad. Med introduksjonen av iPod og MP3-

spillere kunne man også, som med Walkman og Discman, lage private rom i offentlige steder, men på en bedre måte fordi man kunne lage spillelister basert på hele musikkbiblioteket, slik at man kunne enklere kontrollere sine egne opplevelser.<sup>125</sup> I tilfellet med brente CD-er hadde man tilgang til et større musikkbibliotek gjennom P2P-fildeling. En av grunnene til dette var nettopp at det var enklere å finne enkeltsanger, og man ikke trengte å kjøpe hele album.<sup>126</sup> Dette ser man også i Josephine, Kim Andre og Annlaug sin bruk av protospillelister, og man ser spor av dette i Josephine og Annlaugs kjøp av samle-album og singler, altså i deres eklektisisme. Det fins fremdeles tekniske begrensninger som gir rammer til hvordan protospillelister kan brukes, som kostnader rundt kjøp av blanke CD-er, begrensninger knyttet til internett, samt begrensninger knyttet til Discmans korte buffertid.

For de eklektiske, som er de som i stor grad benytter seg av protospillelister, har ikke fysiske musikkksamlinger en like stor verdi. Når de begynner å bruke MP3-spillere, som er når de begynner på videregående, er det mange som også slutter å bruke brente CD-er, og benytter seg kun av digital musikk. Tidligere ble det nevnt at flere opplevde en stolthet over sin fysiske musikksamling, men hvordan blir denne problemstillingen når MP3-filer er digitale? Marjorie Kibby fant at for aktive brukere av digitale filer, så fikk disse filene en materiell funksjon, da det ble brukt mye tid og energi på å organisere musikkbiblioteket, og å lage spillelister til hendelser eller personer.<sup>127</sup> Samlerne Jonas og Kjell kjøper fremdeles CD-er, og vedlikeholder deres fysiske musikkamling, selv om Jonas er blitt mer eklektisk. Denne problemstillingen er da ikke like stor for dem. For de eklektiske derimot, ser man at Kim Andre brukte mye tid på å samle musikk i form av en database, og Tom McCourt og Kibby betegner også samling som enklere ved nedlastning enn ved kjøp av CD.<sup>128</sup> For Josephine, Annlaug, og Kim Andre fikk musikk kanskje en større materialitet enn før da de kunne laste ned musikk, og kunne lage protospillelister på brente CD-er, og da kunne organisere hvilken musikk de ville høre på i en viss periode.

Fra CD til nedlastning, og fra CD-spiller og Discman til brente CD-er og MP3-filer får man en større og større mulighet til å individuere lytteopplevelsen i en større og større grad. De

---

<sup>125</sup> Michael Bull, «No Dead Air!», 350; Amy Voida, Rebecca E. Grinter, og Nicholas Ducheneaut, «Social Practices Around iTunes», 80; Mariam Simun, «My Music, My World: Using the MP3 Player to Shape Experience in London», *New Media & Society* 11/6 (2009), 937; Marie S. Skånland, «Use of MP3 Players as a Coping Resource», *Music and Arts in Action* 3/2 (2011), 29.

<sup>126</sup> Marjorie Kibby, «Collect Yourself», *Information, Communication & Society* 12/4 (2009), 441.

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> Tom McCourt, «Collecting Music in the Digital Realm», *Popular Music and Society* 28/2 (2005), 250; Marjorie Kibby, «Collect Yourself», 441.



eklektiske benytter seg av dette i en kanskje større grad enn samlerne, da de kan velge sanger som passer til deres sinnsstemning eller hva de liker best akkurat da, og sette dette sammen til en protospilleliste i en brenn CD. Det vil ikke si at samlerne ikke får et følelsesmessig utbytte på lik linje med de eklektiske, men at de eklektiske i en større grad benytter seg av de teknologiske mulighetene som nedlastning og bruk av protospillelister gir. Med de eklektiske, ser man et ønske om å representere en mer øyeblikkelig kontekst, altså hva man vil høre på akkurat nå, eller akkurat denne uka, og enkeltsanger passer bedre til dette enn hele album.

Man ser da at nedlastning kan individuere lytteopplevelsen når man lytter personlig.

Nedlastning, lik CD-er, hadde også sosiale aspekter. Likte CD-er, ser man at noe av dette var en «tvungen» sosialitet, da begrensninger med internett gjorde at man lastet ned musikk for andre eller i fellesskap med andre. Dette ser i vennegjengers spleising på blanke CD-er, nedlastning på LAN, osv. Selve tanken bak nedlastningen kunne også være sosial, som man ser hos Kim Andre som ville lage en database for å kunne tilrettelegge bedre for venners musikksmak. I tillegg ser man at samler-eklektisk-skalaen blir videreført når de laster ned musikk. De fleste deltakerne lytter til musikk på samme måte når de lytter til musikk gjennom å kjøpe CD-er, som når de lastet ned musikk. Unntaket fra dette er Kim Andre og Jonas, som er blitt mer eklektisk når musikkteknologien, altså P2P-fildelingstjenester, gjorde dette mulig.

For å oppsummere denne gruppens bruk av P2P-fildelingstjenester, så kan man si at ulovlig nedlastning av musikk var en anerkjent aktivitet, som både deltakerne selv stilte seg likegyldig til, og tilsynelatende derfor også noe de i det sosiale nettverket stilte seg likegyldige til. De følte ikke et behov for å kjøpe CD, bortsett fra noen samlere, som ville eie diskografien til visse band, og støtte band som de synes fortjente det. Men både disse samlerne, og de mer eklektiske som synes et helt album hadde varierende kvalitet, valgte å laste ned musikk. Grunnene de oppgir for å laste ned musikk er i hovedsak at det var billigere, og enklere å finne musikk. For de eklektiske kunne de velge i en større grad fritt i hvilke sanger de ville brenne på en CD. Bruk av P2P-fildelingstjenester hadde også noen begrensninger, hovedsakelig knyttet til tilgang og kostnader rundt bruk av internett, og feilinformasjon oppgitt på tjenesten og faren for virus. I tillegg hadde man begrensninger i lytteenheter som ble brukt, hvor alle deltakerne opplever det som vanskelig at Discman hadde en kort buffertid. Når det gjelder muligheter, gjorde bruken av P2P-fildelingstjenester at man kunne individuere måten man brukte musikkteknologien på, og individuere lytteopplevelsen gjennom måten man både fikk tilgang og samlet musikk på, og å kunne representere hva man hadde lyst til å høre i en viss periode gjennom protospillelister.

## 2.4 Praksiser knyttet til oppdagelse av musikk

Muligheter og begrensinger gitt av den aktuelle musikkteknologien har innflytelse på hvordan musikk skaffes, samles, og oppdages. Nå som man har sett på praksiser knyttet til både CD og P2P-fildeling, så er det også viktig å se på hvordan musikk oppdages gjennom P2P-fildeling. Det å oppdage ny musikk er ofte både noe personlig, hvor man kan selv aktivt søke etter ny musikk. Det er også noe sosialt, hvor man kan få anbefalt sanger fra venner. Oppdagelse av musikk skjer da både i en privat og sosial kontekst. I diskusjonen rundt bruk av CD, så man at flere synes det var vanskelig å vite noe om kvaliteten på CD-en før kjøp, samt at flere opplevde en mindre tilgjengelighet til musikk, og med P2P-fildelingstjenester minskes denne problematikken, men man får andre begrensninger som f.eks. tilgang til internett og feilinformasjon på P2P-fildelingstjenester. Hvilke innvirkningen har da P2P-fildeling på hvordan deltakerne oppdager musikk?

Jonas oppdaget musikk som oftest i sosiale kontekster, gjennom venner og på fest. Musikken han oppdaget gjennom venner kunne være et sjansespill: «vi måtte ta ordet til de andre på at ‘det her var bra’, vi kunne jo ikke gå på internett for å høre på sanger». Med P2P-fildeling kunne man heller ikke høre sangen før nedlastning. Det var altså ingen måte for Jonas å «kvalitetssikre» anbefalingene han fikk, og han måtte stole på venners anbefalinger. Dette kan trekkes til en undersøkelse gjort av Wenche Nag, hvor noen venner fikk en status som en *betrodd oppdagelseskilde*.<sup>129</sup> Kjell oppdaget også hovedsakelig musikk i sosiale kontekster, gjennom venner og på fest, og oppdaget i tillegg noe musikk gjennom radio. Josephine oppdaget også musikk gjennom venner, spesielt på fritidsklubben hun var på. I tillegg oppdaget hun musikk gjennom radio, og MTV, hvor det sistnevnte gjerne var på i bakgrunnen. Kim Andre oppdaget også mest musikk gjennom venner, mens han synes det var vanskelig å oppdage ny musikk: «Vi ble jo veldig lite eksponert for musikknyheter i Norge på den tiden, det var liksom NRK og VG-lista Topp 20 på TV-en, og det var egentlig det». Han så derimot en del på MTV, men «det var sånn som var på i bakgrunnen» mens han gjorde noe annet.

For Kjell, Josephine og Kim Andre oppdages musikk oftest i sosiale kontekster gjennom venner, og man kan trekke Nags beskrivelse av venner som en *betrodd oppdagelseskilde* også her. I tillegg ble radio og TV gjennom MTV og VG-lista brukt for å oppdage musikk. Josephine og Kim Andre beskriver å sette på MTV eller VG-lista i bakgrunnen, og musikken

---

<sup>129</sup> Wenche Nag, «Musikkbruk og forretningsmodeller i en delingskultur», 58.

er da ikke selvvalgt, men dette virker ikke som om det var en problemstilling, men heller en mulighet for å oppdage ny musikk. For Ingrid, nevner hun en ulempe ved MTV: «Madonna hadde en sang, 'Cold' eller et eller annet. For, jeg husker ikke hvilken sang jeg satt og ventet på, men den jævla sangen der, med den teite musikkvideoen med hun som driver og vandrer rundt i en ørken [ler]. Var en sånn drittsang! Den kom hele tiden mens den jeg ville høre og se kom aldri». Josephine og Kim Andre har på dette tidspunktet en større tilgang til musikk på grunn av økende internettilgang og P2P-fildelingstjenester, mens for Ingrid, som ikke hadde tilgang til P2P-fildeling, var MTV kanskje den eneste muligheten hun hadde til å høre den ene sangen. Selv om måten å oppdage musikk på var den samme, var det kanskje enklere for Josephine og Kim Andre å få tilgang til sangen og kunne høre på den i etterkant. På denne måten opplevde Josephine og Kim Andre mindre problemer enn Ingrid fordi disse programmene hadde ulike funksjoner. For Josephine og Kim Andre handlet det om å oppdage musikk, for Ingrid handlet det om å høre på sanger hun ellers ikke hadde tilgang til.

Ellers oppdaget også Ingrid mesteparten av musikken hun hørte på gjennom venner. Annlaug oppdaget også musikk gjennom venner, MTV, og TV-programmet Svisj som gikk på NRK fra 2002-2012. På Svisj kunne man stemme via tekstmelding hvilken musikkvideo som skulle vises på TV-programmet.<sup>130</sup> Muligheten Svisj ga til å kunne stemme på hvilken sang som skulle spilles ga en grad av interaktivitet, som gjorde at sangvalg var i en større grad publikumsstyrt, men ikke helt, da man kun kunne stemme på en viss mengde sanger. Denne interaktiviteten, samt at det var i en større grad publikumsstyrt, gjorde kanskje at Annlaug ikke opplevde den samme frustrasjonen som Ingrid. I tillegg oppdaget Annlaug ny musikk gjennom reklamer på TV: «Da hørte man liksom småsnutter av sanger og bare 'oj! Den var kul'». Annlaug var heller ikke avhengig av Svisj eller TV-en for å kunne høre sangen, da hun også kunne søke den opp i en P2P-fildelingstjeneste i etterkant.

Disse deltakerne oppdaget altså musikk gjennom tradisjonelle medier, som reklame, radio og på TV, men oppdaget i hovedsak musikk gjennom venner. Nedlastning gjorde det mulig å eksperimentere med ny musikk de kanskje ikke ellers ville ha kjøpt<sup>131</sup>, men ingen av deltakerne brukte P2P-fildeling til å oppdage ny musikk. De brukte heller P2P-fildeling til å laste ned musikk anbefalt av venner, og å utforske diskografien til band som allerede var kjent for deltakerne. En av grunnene til at ingen brukte P2P-fildelingstjenesten for å oppdage

---

<sup>130</sup> Sigrid Hvidsten, «Nisje-svisjer», *Dagbladet*, 30.03.2004, hentet 12.03.2019, <https://www.dagbladet.no/kultur/nisje-svisjer/65956203>.

<sup>131</sup> Barry Brown og Abigail Sellen, «Sharing and Listening to Music», 43.

musikk var fordi søkefunksjonen på P2P-fildelingstjenester fungerte slik at man måtte aktivt søke etter spesifikke låter eller artister. I følge Mats Björkin var det enklere å finne populær musikk på P2P-fildelingstjenester enn mindre kjent musikk, fordi fildelingstjenesten fungerte best når mange delte den samme filen samtidig, fordi, som nevnt tidligere, var det ofte feilinformasjon i tillegg til språk/skrivefeil som kunne gjøre søking etter en spesifikk sang vanskelig.<sup>132</sup> I følge Björkin ble det da et fokus på enkeltsanger fordi mange delte samme fil samtidig.<sup>133</sup>

Det oppstår da vanskeligheter med å selv oppdage ny musikk gjennom en P2P-fildelingstjeneste, men man kan bruke tjenesten til å søke opp sanger man har fått anbefalt av venner eller gjennom tradisjonelle medier. I tillegg var dette aspektet enklere enn før da det i en større grad var enklere å få tilgang til musikk gjennom P2P-fildelingstjenester, da man ikke var avhengig av å fysisk eller digitalt kjøpe albumet eller singelen. Man kunne altså enklere lyttet til musikk oppdaget gjennom venner eller tradisjonelle medier. Det å oppdage musikk var i en svært stor grad noe sosialt, hvor venner hadde stor innflytelse fordi deltakerne hadde tiltro til vennenes smak. For å videre se denne gruppens musikkpraksiser da de var i tidlig tenårene, må man da også se på deres musikkpraksiser i en sosial kontekst.

## **2.5 Bruk av musikkteknologier i en sosial kontekst i hverdagen**

I alle aspektene vedrørende musikkpraksiser og bruk av musikkteknologier var det alltid noen sosiale aspekter til stede, enten via videreføring av kunnskap, samarbeid om tilgang på musikk gjennom ripping eller nedlastning på LAN, via sosiale sammenkomster hvor musikk ble delt, eller via anbefalinger av sanger. Disse aspektene er en del av sosiale musikkpraksiser, men involverer ikke direkte sosial musikklytting, som nå skal sees på her. Det er da interessant at alle nevnte sosiale aspekter ved musikkpraksiser, men alle sa at de hørte oftest på musikk alene.

Jonas og Kjell lyttet også mest til musikk alene, men lyttet ofte til musikk sammen med venner, og delte musikksmak og musikk med dem. Som tidligere nevnt, var både Jonas og Kjell en del av black metal-miljø, og black metal var da en stor del av deres sosiale identitet og gruppeidentitet. Både Jonas og Kjell opplevde det å lytte til musikk i sosiale sammenhenger som noe naturlig. I tillegg kan man argumentere for at om musikk har en

---

<sup>132</sup> Mats Björkin, «Peer-to-Peer File-Sharing Systems», i *Cultural Technologies: The Shaping of Culture in Media and Society*, red. Göran Bolin, (New York: Routledge, 2011), 59.

<sup>133</sup> *Ibid.*, 55.

funksjon som en ledsager i hverdagen for dem i en privat kontekst, er det også det i en sosial kontekst. Spesielt når en spesifikk sjanger er en stor del av deres sosiale identitet og vennegjengens gruppeidentitet. De var ofte sosiale med vennegjengene sine hjemme hos seg selv, hjemme hos venner, eller på fest, og hadde da mulighet til å lytte sosialt enten gjennom CD-spiller, eller ved å spille av MP3-filer på stereoanlegg. De hadde da mange muligheter til å lytte til musikk sosialt, og benyttet disse ofte da det føltes naturlig for dem å lytte til musikk i sosiale sammenhenger.

Josephine lyttet også mye til musikk med venner, ofte på fest, på fritidsklubb, eller når de «hang i kjellerstuen til bestekompien min». I kjellerstuen hørte de på musikken gjennom familiens «stakkars PC», hvor de spilte av musikk på stereoanlegg koblet til datamaskinen. Josephine kaller datamaskinen for stakkarslig på grunn av faren for virus ved nedlastning av musikk gjennom P2P-fildeling. Josephine hadde også da muligheter for sosial lytting gjennom avspilling av MP3-filer, noe var hovedkilden til musikk for henne i sosiale sammenhenger. Hun sier allikevel at hun oftest lyttet til musikk alene.

Kim Andre ikke like ofte til musikk sammen med venner, men lyttet til musikk med venner i friminuttene på skolen, hvor det var CD-spillere i klasserommene, og av og til når han var med venner på fritiden, «det kom litt an på aktiviteten, hvis det var brettspill og sånne ting, så gikk det som regel musikk i bakgrunnen». Når musikk settes på i slike situasjoner, bidrar dette til å gi struktur og mening til situasjonen. Kim Andre sa også at han ikke ville satt på musikk hvis han hadde besøk av en venn, og betegner det som noe som ville vært «rart». For Kim Andre skjedde altså ikke sosial musikklytting så ofte, bortsett fra når han tok med brente CD-er på skolen, og av og til utenfor skolen. Til det sistnevnte sier han at dette skjedde svært sjeldent, til tross for at han betegner nu-metal som en sjanger som var en del av gruppeidentiteten i vennegjengen. Han hadde muligheten til å spille av brente CD-er når han hadde besøk eller var på besøk, men benyttet seg sjeldent av dette.

Ingrid lyttet ikke så ofte til musikk med venner. Hun og vennegjengen var ofte sosiale utendørs, og hadde da ikke mulighet til å lytte til musikk. Hvis hun var på besøk hos noen, kunne det hende at de satte på musikk, men da kun for å vise fram et spesifikt band eller sang. Ellers bemerket Ingrid at det var svært sjeldent hun lyttet til musikk med venner. Fordi mesteparten av sosiale sammenkomster for Ingrid skjedde utendørs, hadde hun ikke mulighet til å lytte sosialt, da bærbare musikkteknologier som Discman ikke hadde en høyttaler-funksjon. Som nevnt tidligere, er Ingrid den eldste i denne gruppen, og benyttet seg kun av

CD, og ikke P2P-fildelingstjenester. Dette kan også være en av grunnene til at hun sjeldent lyttet sosialt, da hun hadde et mindre musikkbibliotek å benytte seg av. Dette ser man når Ingrid nevner at mesteparten av hennes venner ikke hørte på listepop, og ville da kanskje ikke likt hennes samlealbum. Dette kan være noen av grunnene til at sosial lytting skjedde sjeldent for Ingrid.

Annlaug lyttet heller ikke så ofte til musikk med venner, ofte kun til fest. Om hun var på besøk, eller hadde besøk, ble det ikke satt på musikk. Likt Kim Andre, betegner også Annlaug dette som noe som hadde blitt opplevd som «rart». Hvis Annlaug skulle holde en fest derimot, møttes hun og noen venner og bestemte sammen hvilke sanger de skulle brenne over på CD, slik at «man i vennegjengen som skulle være med, bestemte hvilken musikk man ville ha på festen». Annlaugs venner fikk altså komme med forslag, og en brent-CD ble laget basert på disse. Da fikk både vennene og Annlaug påvirke musikken som skulle spilles på festen, og bidra til å skape rett atmosfære og et felles humør eller sinnsstemning for vennegjengen.

Noen lyttet altså ofte til musikk med venner, mens andre gjorde ikke dette i en særlig stor grad. Alle sier uansett at de lyttet mest til musikk alene. For Jonas og Kjell, så var musikk en del av identiteten i vennegjengen, og noe de brukte mye tid på sammen. Når man trekker inn deres bruk av musikk som ledsager, kan dette også være en forklaring på hvorfor de benytter seg av sosial lytting i en så stor grad. Dette kan også være grunnen til at Kim Andre, som også betegner en spesifikk sjanger som identiteten i vennegjengen, sjeldent lyttet til musikk i sosiale sammenkomster.. Josephine hørte også ofte på musikk sosialt, og hun hadde også lik musikksmak som vennegjengen. Kim Andre og Annlaug hadde også lik musikksmak som vennegjengen, men lyttet sjeldent til musikk sosialt utenfor skolen. Når deltakerne ble spurt om når de lyttet til musikk med venner, så opplevde flere spørsmålet som rart eller absurd, og sosial lytting var ikke noe som ble opplevd som en naturlig del av det å være sosial. For Jonas og Kjell var musikk en naturlig del av det å være sosial, og for disse to ble det argumentert for at musikk har en funksjon som en ledsager i private og sosiale kontekster, og dette kan være en forklaring på de andre deltakernes opplevelse av sosial musikklytting som noe unaturlig. Om musikk ikke har en funksjon som en ledsager i en privat kontekst, er det kanskje ikke naturlig at musikk er en ledsager i sosiale kontekster.

Når musikk først ble lyttet til sosialt, er dette tilsynelatende for å skape struktur eller mening til den sosiale situasjonen, for å skape atmosfære, eller få alle i den sosiale situasjonen i samme humør eller sinnsstemning. Det er derimot vanskelig å si noe mer om hvorfor musikk

ble lyttet til sosialt fordi det skjedde sjeldent, men er noe som blir omtalt i en større grad i sammenligningen. Et annet aspekt ved denne mindre sosiale lyttingen er teknologiske begrensninger. Dette ser man svært godt hos Ingrid, som kun benyttet seg av CD, og ikke nedlastning av musikk. Med CD kunne enten lytte via en stasjonær enhet, altså en CD-spiller, eller en bærbar en, som Discman eller MiniDisc, de sistnevnte brukt av deltakerne kun for å lytte alene. Likt som i private kontekster, så er det også i sosiale kontekster begrensninger på hvilke kontekster og situasjoner man kan lytte til musikk sosialt i.

Man har da to mulige grunner til at sosial lytting skjedde sjeldnere for noen av disse tenåringene: det føltes unaturlig å spille av musikk, og det var flere teknologiske begrensninger. Når musikk først ble lyttet til sosialt, var dette tilsynelatende for å skape atmosfære, og få alle i gruppen til å være i samme humør eller sinnsstemning. Selv om de oftest lyttet til musikk i private kontekster, er det allikevel gjennom venner de hovedsakelig oppdager musikk. Dette tilsier at musikk blir delt og omtalt, uten at det nødvendigvis blir avspilt i sosiale kontekster. Dette tilsier også at man må se på flere sosiale aspekter ved musikkpraksiser, og det er da interessant å se på hvordan disse tenåringene delte musikk med venner både fysisk og digitalt.

## **2.6 Fysisk og digital deling av musikkpreferanser**

Det å dele musikkpreferanser med venner kan ha påvirkning på både gruppemedlemsskapet, den personlige identiteten, og den sosiale identiteten, og kan ha positive og negative konsekvenser, som man har sett i delkapittelet om identitet. Tenåringene i 2019 eksisterer i Web 2.0-tiden, hvor grensen mellom det som er privat og det som er offentlig ikke er like tydelig. Tenåringene på begynnelsen av 2000-tallet eksisterer i en Web 1.0-tid, hvor man så vidt begynner å se spor av dette utydelige skillet når det gjelder digital deling av musikkpreferanser, som man skal se på i diskusjonen rundt deltakernes bruk av chattesiden MSN. Fordi sosial musikklytting også skjedde sjeldnere enn privat musikklytting, er det svært interessant å se på denne gruppens delingspraksiser, hvor det først blir sett på fysisk deling av musikkpreferanser, og så på digital deling av musikkpreferanser.

Ingen av deltakerne beskrev at noe musikk var for privat til å deles med venner, eller at de hadde noen «guilty pleasures», altså en sang man liker, men selv er flau over at man liker. Jonas sa at han og vennegjengen «kunne ha ‘sing-along’ [allsang] med Queen, også mørkeste svartmetallen etterpå. Det var ikke noe sånn ‘du hører på det og det’». Kjell sier han også ikke hadde noen guilty pleasures, men merket at det kunne være litt vanskelig å komme med ny

musikk i vennegjengen: «Black metal-gjengen, de visste hva som var bra. Det var ikke bare å komme med et nytt band og vise fram, hvis det ikke var innafor. Hvis du vet litt om black metal, så vet du at det er jo veldig elitisk [sic.] ‘circle’, og det er regler og sånt». Selv om Kjell også var svært glad i black metal, så var det altså ikke enkelt å komme med nye black metal-band, og Kjell ble etter hvert «lei av den ungdomsdritten» og begynte «å dra på fest med eldre folk».

Hvis man her trekker inn Brewers Optimal distinctiveness theory (ODT), så ser man at Jonas oppnådde en optimal distinktivitet, som utgjør at han føler et gruppe-medlemskap, hvor de gjerne kan dele det de hører på med vennegjengen. Jonas beskriver også sjangeren han likte som en del av identiteten i vennegjengen, og opplever ikke et skille mellom hva han lytter til privat og sosialt, men har funnet nok variasjoner i sin smak til at han kan være et individ i en gruppe, men som er likt nok til at det passer i den tillatte smaken i gruppen. Kjell derimot beskriver at han kanskje hadde litt mer særegenhet enn likhet på grunn av vennegjengens strenge regler for hvilken musikk som kunne lyttes til, og dette gjorde at han opplevde en usikkerhet og ikke følte seg som en del av gruppen. Han forlot denne gruppen for en annen gruppe som ble opplevd som mindre strengt, og hvor han kunne ha større variasjoner innad i den tillatte smaken i gruppen.

Kim Andre sier han hadde samme musikksmak som vennegjengen og lyttet svært mye til nu-metal, og sier at «litt av identiteten i vennegjengen var liksom at det var sjangeren». Her kan man igjen trekke inn Kim Andre sin selvlagde musikkdatabase. Dette er noe man kan beskrive som en delingsstrategi for å tilrettelegge for venners smak. Dette er også noe man ser i en større grad for tenåringene i 2019. Hvis man her trekker inn Giddens risikosamfunn, kan Kim Andre, gjennom tilrettelegging for venners smak, minimere risikoen for usikkerheten som Kjell føler på. Kim Andre har da funnet nok variasjoner i gruppens smak, men har strategier for hvordan han deler musikk fysisk med venner ved å la dem få velge sanger innenfor en viss mengde musikk. Om de etterspør en viss sang, og Kim Andre har denne tilgjengelig, kan dette også være en måte å forsterke hans sosiale identitet på, slik at han føler han har tilhørighet i gruppen.

Josephine hadde heller ingen guilty pleasures eller sanger som var for private for vennegjengen, og sier «alt var jo veldig populært, og du hørte jo bare på det som var populært». Noen artister var derimot mer populære enn andre: «når Britney Spears kom, og det var flere sanger som var populære på én CD, da kjøpte man CD-en, men da var det



statussymbol å ha hele CD-en, da skulle men ikke ha bare den ene sangen». Her virker det også som om Josephine har oppnådd nok variasjon innenfor gruppens smak, og bemerker også at noen album kunne være «statussymbol» å eie, og man kan kanskje beskrive disse albumene som et «badge of identity», som viser at man er en del av gruppen.

For de fleste, bortsett fra Kjell, så ble ikke musikk en kilde til usikkerhet eller konflikt i vennegjengen, og ingen hadde musikk som de ikke ville dele med vennegjengen, eller som de omtalte som en guilty pleasure. Dette kan være relatert til at sosial musikklytting var noe som skjedde sjeldent. I tillegg er det interessant at det kun var Kim Andre som hadde delingsstrategier, men dette kan også knyttes til en mindre grad av sosial lytting – og da mindre arenaer å dele på. Et tegn på dette er at den eneste som opplever en risiko rundt det å dele musikkpreferanser, Kjell, er en av de som lytter mest sosialt. Det er derimot noe man ikke kan si noe definitivt om i en slik kvalitativ oppgave, men er noe som blir interessant å sammenligne med tenåringene i 2019. Når det gjelder digital deling av musikkpreferanser, derimot, ser delingsstrategier i en større grad. Kim Andre, Josephine og Annlaug brukte svært ofte chattesiden MSN, og omtaler digital deling av musikkpreferanser gjennom deres bruk av en tilleggstjeneste på MSN, hvor om man lyttet til MP3-filer med avspillingsprogrammet WinAmp, så dukket hva du lyttet til opp på brukeren din på MSN.

Kim Andre og vennegjengen brukte denne tilleggstjenesten ofte, og han beskriver at «90% av de som var aktive på den tiden brukte det». Han brukte dette som en måte å oppdage ny musikk på, gjennom å se hva venner hørte på, men skrudde sin egen av og til av hvis han hørte på «liste-pop eller typisk jente-musikk. Men hvis det var veldig ‘edgy’ [musikk], så var det liksom om å gjøre å passe på at den [funksjonen] var på igjen». Kim Andre brukte funksjonen til å vise et visst bilde av seg selv gjennom musikken han hørte på, og skrudde bevisst funksjonen av og på etter hvilken musikk han hørte på. Her får man også et kjønnsperspektiv, med hvilken type musikk som assosieres som «jentemusikk» og «guttemusikk», og hvordan disse konseptene blir brukt for å vise en viss maskulinitet overfor andre. Dette er ikke et perspektiv som får plass i denne oppgaven, men det er noe som det hadde vært svært interessant å sett videre på.

For Kim Andre var det altså viktig å vise et visst bilde av seg selv, og man trekke en sammenligning til hans sjeldne sosiale lytting. Han tok med brente CD-er på skolen, men lyttet sjeldent sosialt utenfor skolen. Det er da en forskjell i hvordan han deler musikk digitalt, og hvordan han deler og lytter fysisk i sosiale kontekster. Musikk han lytter til privat, har før

denne tilleggstenen vært noe privat, men er nå blitt mer offentlig, og dette fører til en sosial bevissthet for Kim Andre rundt hva han vil dele om seg selv. Det å vise «edgy» musikk, og skjule «jentemusikk» blir da en måte å forsterke ikke bare Kim Andres personlige identitet, men også hans sosiale identitet og gruppeidentitet.

Josephine skrudde av denne funksjonen: «kanskje det var litt fordi jeg ikke ville at andre skulle vite hva jeg hørte på, men jeg hørte ikke på noe som var upopulært». Annlaug også «fjerna det ganske fort». Hun var ikke «flau» over musikksmaken hennes, men synes «det er litt privat, trenger liksom ikke å dele alt». For Josephine, Kim Andre og Annlaug er det kanskje forskjellen mellom å dele musikk med venner, og dele musikk med «vennene» på MSN som gjorde at de skrudde av eller på funksjonen. De «vennene» de hadde på MSN, altså kontaktene eller brukerne som de hadde lagt til på tjenesten, gjør delingen av musikksmak mer offentlig enn hvis man setter på en sang sammen med venner, som oppleves mer privat. Maria Lüders sier lignende at steder på internett kan være private, semioffentlige, eller offentlige, og dette utgjør forskjeller i hvor mye man deler av seg selv.<sup>134</sup> Her kan man også trekke inn Giddens risikosamfunn, hvor handlinger i sosiale kontekster kan få negative konsekvenser.

Digital deling minimerer i teorien muligheten for negative konsekvenser, da man ikke får venners umiddelbare reaksjoner om den delte musikkpreferansen, og da minimerer risikoen for tiltale eller andre konsekvenser, som man så Kjell opplevde i diskusjonen rundt fysisk deling. Men man ser at de som bruker denne funksjonen på MSN allikevel tar bevisste valg for å kontrollere hva som vises for andre, og man kan da si at digital deling også utgjør en risiko. For Kim Andre opplevde han kanskje delingen som semioffentlig, som om han kun delte musikk med venner, og dette oppfattes da som tryggere enn å dele noe offentlig, om han hører på musikk han vil vise for andre at han hører på for å gi et visst bilde av seg selv. Delingen blir derimot for offentlig om han hører på listepop, og velger da å gjøre lytteopplevelsen mer privat, fordi listepop er ikke noe han vil at andre skal assosiere med ham, da det ikke er en del av hans identitet. For Josephine og Annlaug oppleves derimot den digitale delingen som alltid for offentlig, og de vil heller gjøre lytteopplevelsen privat, og da også kontrollere hvor mye av sin musikksmak, og da også seg selv, de viser for andre.

---

<sup>134</sup> Marika Lüders, «Why and How Online Sociability Became Part and Parcel of Teenage Life», i *Cultural Technologies: The Shaping of Culture in Media and Society*, red. Göran Bolin, (New York: Routledge, 2012), 459.

Selv om ingen har noen guilty pleasures, eller føler en flauhet over å dele musikksmaken deres med andre, så har de alle på et tidspunkt tatt et bevisst valg om denne funksjonen skulle være av eller på. De hadde ikke noe problem med å dele musikkpreferanser fysisk med venner, og dette kan være fordi fysisk deling med venner ikke ble opplevd som offentlig på samme måte som å digital deling på MSN gjorde. Dette ser man også når ingen nevner problemer med fysisk deling med venner, bortsett fra Kjell, hvor dette kunne føre til en usikkerhet. For flere var musikksmaken en markør på gruppeidentitet, og digital deling av musikk lyttet til i en privat kontekst gjorde at man måtte kontrollere hva man delte, slik at delt musikk ga bevis på gruppetilhørighet.

For denne gruppen virket det å dele musikk fysisk som enklere og tryggere enn å dele musikk digital, da det sistnevnte ble opplevd som mer offentlig. Dette kan man knytte til en undersøkelse av Sofia Johanssons hvor Spotify sitt samarbeid med Facebook i 2011 ble kort omtalt, hvor Spotify automatisk delte hva man lyttet til på Facebook, noe deltakerne i hennes undersøkelse mislikte i en stor grad og også opplevde som for offentlig.<sup>135</sup> I denne diskusjonen rundt det å dele preferanser, ser man en gryende diffushet rundt digital deling av musikkpreferanser, som blir en større problemstilling i Web 2.0, hvor brukerstyrt deling av eget innhold er en sentral del av sosiale medier.

Det å dele musikkpreferanser, noe som kan innebære sosial musikklytting og i hvert fall innebærer anbefalinger til og fra venner, er et av flere aspekter innenfor musikkpraksiser i hverdagen. I dette kapitlet er det blitt sett på tenåringer i begynnelsen av 2000-tallet sine private og sosiale musikkpraksiser og deres bruk av musikkteknologier, og hvilke muligheter og begrensninger disse ga. Man så flere begrensninger knyttet til kostnader og tilgang til internett, som igjen kunne føre til en mindre tilgang til musikk. Deltakerne fant derimot måter å unngå dette, via f.eks. nedlastning på LAN. Til tross for disse begrensningene, ble P2P-fildeling opplevd som noe som gjorde det enklere å få tilgang til en større mengde musikk, som gjorde det enklere å skaffe, samle, og oppdage musikk lært om fra andre kilder. Man kunne også i en større grad individuere lytteopplevelsen gjennom bruk av brente CD-er, og kunne også gjennom protospillelister lytte til musikk som representerte en mer umiddelbar kontekst. Når det gjelder sosiale kontekster, skjedde sosial lytting sjeldnere enn det skjer for tenåringene i 2019, og deltakerne kontrollerte hvor mye av seg selv som ble vist når de delte

---

<sup>135</sup> Sofia Johansson, «Music as Part of Connectivity Culture», i *Streaming Music: Practices, Media, Cultures*, red. Sofia Johansson, et al., (New York: Routledge, 2018), 55-56.

musikkpreferanser digitalt gjennom MSN, men de fleste gjorde ikke det samme når de delte musikkpreferanser fysisk med venner.

### 3 Bruk av musikkteknologier i hverdagen i privat og sosial kontekst i 2019

Tenåringene på begynnelsen av 2000-tallet opplevde flere begrensninger som påvirket deres tilgang til musikk, og måten brukte musikk på i hverdagen. P2P-fildelingstjenester ga visse rammer for hvordan de kunne bli brukt, selv om deltakerne fikk friere rammer slik at de kunne til en viss grad ha variasjoner i måter å lytte på, ved å f.eks. lage protospillelister gjennom brente CD-er. For tenåringene de ble gjennomført intervju med i 2018/2019 har de en enklere tilgang til et stort musikkbibliotek på 40 millioner sanger, og musikkstrømmetjenester tilrettelegger for variasjoner i lyttemetoder, som ble sett på i introduksjonskapittelet. Med den enkle tilgangen og muligheten til å individuere lytteopplevelsen, er da svært interessant å se hvordan musikkstrømmetjenester blir brukt i hverdagen, da det tilsynelatende er få begrensninger i forhold til bruk av P2P-fildeling.

For å differensiere disse to gruppene med tenåringer blir gruppen med tenåringer det ble gjennomført intervju med i 2018/2019 referert til som «tenåringene i 2019», når det er behov for en differensiering. Dette er både for å få et kortere begrep, men også for å understreke at innholdet i denne oppgaven kun gjelder for gruppene det ble gjennomført intervju med, og ikke tenåringer generelt.

I dette kapittelet skal det bli sett på disse tenåringenes musikkpraksiser og bruk av musikkteknologier i en privat og sosial kontekst. Først blir fokus på den private konteksten, hvor man først omtaler bruk av musikkteknologier i hverdagen, før man ser på hvordan tenåringene bruker spillelister og oppdager musikk. Også her blir det tatt med sosiale aspekter som påvirker privat lytting, før man går videre til å se på en sosial kontekst, hvor sosiale musikkpraksiser samt deling av digitale og fysiske preferanser blir diskutert.

#### **3.1 Bruk av musikkteknologier i en privat kontekst i hverdagen**

Alle deltakerne bruker musikkstrømmetjenesten Spotify, og lytter til musikk hovedsakelig gjennom smarttelefon og datamaskin. Alle deltakerne har Spotify Premium, altså at de betaler for tjenesten. I tillegg bruker Joakim, Trine og Erik videoavspillingstjenesten YouTube som et supplement til Spotify for å se musikkvideoer og oppdage musikk som nettopp har kommet ut. Dette også sett nærmere på i diskusjonen rundt det å oppdage musikk. Henriette hørte også

på radio som et supplement til Spotify. Ingen brukte CD-er eller andre musikkteknologier bortsett fra Spotify, og supplementene som ble nevnt. De oppgir også at de lytter svært mye til musikk. Den deltakeren som lytter minst er Henriette (16), som sier hun lytter til musikk annenhver dag. Katrine (13) sier hun lytter til musikk «sikkert 40 000 ganger om dagen», Mathias (15) sier han lytter til musikk «hver dag, timen rundt», Joakim (15) og Trine (14) sier lignende at de lytter til musikk flere timer om dagen, og Erik (16) har, gjennom en funksjon i Spotify, funnet ut at han hørte på musikk i 120 000 minutter i 2018. Det er 2000 timer, altså 83 døgn, og over 5 timer hver dag.

Noen delte Spotify-bruker med søsken eller familie. Katrine sa dette var noe som kunne føre til konflikt mellom henne og søsteren: «hvis jeg tar Spotifyen hennes fra henne, så kommer hun bokstavelig talt og kommer inn på rommet og sier ‘kom deg vekk’». Da intervjuet med Katrine foregikk hadde hun i denne perioden ikke tilgang til Spotify, noe hun oppfattet som svært «kjipt». Mathias delte tidligere Spotify med sin bror, og «det ble så irriterende, for at når jeg startet å høre på musikken, så kunne ikke han høre samtidig før. Men Spotify har jo oppdatert sånn familie-greier nå, da. Sånn at flere kan høre samtidig, får egen Spotify-kode, så blir man på forskjellige brukere». Mathias har da fått et familieabonnement. Her ser man at det å ha kontinuerlig tilgang til musikkstrømmetjenesten er svært viktig for deltakerne, og det å miste tilgang, eller ikke ha kontinuerlig tilgang oppfattes som frustrerende og vanskelig.

Alle beskriver at ofte har musikk på «i bakgrunnen». Henriette gjør også dette av og til, men syns det å lytte som et tillegg til en annen aktivitet kan være vanskelig, og sier at «vanligvis blir jeg å høre sånn at jeg ikke får til å konsentrere meg om det andre jeg skal gjøre». Erik har derimot ikke noen problemer med dette, og bruker musikk når han trener for «å motivere når jeg skal til trening, også er det etter trening, så kan det være litt roligere og litt avslappende». I tillegg til trening, så lytter Erik også til musikk mens han gjør «lekser, skolearbeid, forberedning til prøver, når jeg dusjer, ja, det er ganske mye, egentlig». Joakim bruker musikk for å sove, og hører mye på musikk mens han spiller dataspill. Trine sier hun lytter til musikk for «å slappe av og sove» på kveldene, og på bussen, slik at «det ikke blir så kjedelig». Mathias sier at han hører på musikk «når jeg gjør lekser, og på skolen og, ja. Det er egentlig døgnet rundt altså». Han forklarer hvorfor han gjør dette med et eksempel: «når jeg, ja, tar oppvasken, også tar jeg bare telefonen min, også setter jeg på en sang da, også synger jeg til sangen». Han sier han gjør dette fordi «det gjør jo dagen min, den blir så mye bedre når jeg bare hører på musikk, liksom». Mathias sier også at «om du er nervøs for en ting, eller gleder deg til en ting, noe sånt, så er det fint å bare ha på en sang».

For å oppsummere hvordan disse tenåringene bruker musikk i private kontekster, så er det i tillegg til en annen aktivitet, for underholdning, og for å konsentrere, motivere, distrahere, slappe av, eller for å oppleve kjedelige oppgaver eller situasjoner som mer meningsfulle. Musikk blir brukt som humør- og følelsesregulerende når det blir brukt for å slappe av, sove eller motivere. Musikk blir brukt for å strukturere situasjoner, og kontrollere opplevelser av situasjoner, når det blir brukt i tillegg til å gjøre oppvask eller sitte på bussen. Men det å ha musikk i bakgrunnen er ikke utelukkende positivt, hvor man ser hos Henriette at det oppleves som distraherende.

Flesteparten av tenåringene lytter til musikk flere timer om dagen, og det viktig for dem å ha kontinuerlig tilgang til musikkstrømmetjenesten. Alle har i tillegg enkel tilgang til musikkstrømmetjenesten gjennom både smarttelefon og datamaskin, og bruker musikk i en rekke kontekster og situasjoner. I deres beskrivelse ser man at musikkstrømmetjenester er en stor del av hverdagen. Sofia Johanssons beskriver at musikk for musikkstrømmetjenestebrukere blir opplevd som en *ubiquitous ledsager*, som er integrert inn i hverdagen, er tilrettelagt av digitale teknologier, og blir brukt for å få tilgang til, oppdage, og lytte til musikk.<sup>136</sup> Her kan man trekke inn Roger Silverstone og Marilyn Stratherns beskrivelse av teknologi som blir en integrert del av hverdagen og strukturen i hverdagen, slik at teknologien nesten blir usynlig.<sup>137</sup> Flere har tidligere brukt uttrykket «taken-for-grantedness», men Terje Rasmussen knytter begrepet til Silverstone og Stratherns definisjon av integrert teknologi.<sup>138</sup> Her brukes det fornorskede *tatt-for-gitthet*. Man kan da si når musikk blir opplevd som en *ubiquitous ledsager*, en integrert del av hverdagen, ligger det også en *tatt-for-gitthet* implisitt i dette.

Hagen finner også at forholdet mellom bruker og musikkstrømmetjenester er blitt svært integrert, og at musikkstrømmetjenester er en stor del av daglige gjøremål, aktiviteter og planleggingen av disse.<sup>139</sup> Hagen forklarer videre om musikkstrømmetjenestenes muligheter:

---

<sup>136</sup> Sofia Johansson, «Online Music in Everyday Life: Contexts and Practices», i *Streaming Music: Practices, Media, Cultures*, red. Sofia Johansson, et al., (New York: Routledge, 2018), 39.

<sup>137</sup> Roger Silverstone og Marilyn Strathern, *Consuming Technologies: Media and Information in Domestic Places*, (London: Routledge, 1992), 22.

<sup>138</sup> Terje Rasmussen, *Personal Media and Everyday Life: A Networked Lifeworld*, (London: Palgrave MacMillan, 2014), 53.

<sup>139</sup> Anja Nylund Hagen, «Music Streaming the Everyday Life», i *Networked Music Cultures: Contemporary Approaches, Emerging Issues*, red. Raphaël Nowak og Andrew Whelan, (London: Springer Nature, 2016), 240.

I argue that music streaming services do not afford single, fixed actions, but rather a range of modes of action that accommodate both careful planning and serendipitous encounters, as well as technology-facilitated practices and user-motivated ones. Music streaming services in parallel afford diverse modes of experience that relate to listening and encountering music, as well as dealing with the technology.<sup>140</sup>

Dette integrerte forholdet mellom brukere og musikkstrømmetjenester, gjør da at vår bruk av musikk blir svært heterogen, og musikken får en rolle som både noe individuelt, estetisk, og praktisk.<sup>141</sup>

I tenåringenes beskrivelse av hvor mye de lytter til musikk, hvilke aktiviteter og situasjoner, samt hvilke funksjoner musikk har i disse aktivitetene og situasjonene, kan man se at deres bruk av musikkstrømmetjenester er svært heterogen, og at musikk blir opplevd som en integrert del av hverdagen, og jeg argumenterer derfor for at musikk får for disse tenåringene en funksjon som en ubiquitous ledsager. I dette integrerte forholdet mellom tenåringene og musikkstrømmetjenesten, ligger også en tatt-for-gitthet, en usynlighet. Den eneste som tilsynelatende ikke opplever musikk som en ubiquitous ledsager er Henriette. Hun lytter sjeldnere til musikk, og klarer også sjeldent å lytte til musikk i tillegg til en annen aktivitet. Dette tilsier at musikken ikke blir en ubiquitous ledsager, på samme måte som de andre, fordi musikken ikke får en tatt-for-gitthet. For de andre deltakerne derimot er bruken av musikkstrømmetjenester og tilstedeværelsen av musikk en integrert del av hverdagen, og får en funksjon som en ubiquitous ledsager i hverdagen.

Når man har sett at musikk er en ubiquitous ledsager for flesteparten av tenåringene, er det også relevant å snakke om hvilken musikk disse tenåringene lytter til. Mathias nevnte både favorittband og favorittsang: «Favorittbandet mitt er jo Green Day, og ‘Time of Your Life’». Så den sangen hører jeg på veldig mye da, gjør jeg.». Han likte denne sangen fordi «det er jo mest hvordan teksten er skrevet, og hva sangen handler om, og litt det med at tonene er så fengende da, også har du bare lyst til å synge med, egentlig». Han hørte i tillegg på Spotify sine topplister, og «elektronisk musikk», som han likte fordi «det er jo mer sånn glede, gledessanger da, altså, du blir på en måte stolt når du hører ‘droppen’ der».<sup>142</sup> Mathias beskriver da et spesifikt band, samt større sjangre, som listetopper og elektronisk musikk, og

---

<sup>140</sup> Ibid., 242.

<sup>141</sup> Ibid., 243.

<sup>142</sup> En «drop» er et punkt i en sang hvor det skjer en endring etter en oppbygning til endringen. Ofte brukt i elektronisk musikk.



beskriver disse med ord som handler om hvordan det får ham til å føle seg. Mathias er også den eneste av deltakerne som beskriver seg selv som stor fan av et spesifikt band.

Katrine har en litt lik måte å beskrive musikksmaken hennes på. Hun liker «romantisk pop», «noe liksom sånn rolig også da, sånn trist-ish [på en måte trist]». Dette likte hun fordi «det er mye spennende [i musikken]». Etter hun har hørt på slik romantisk pop sier hun at «jeg blir faktisk litt lei meg etterpå. Jeg bare liker det veldig godt». Katrine ble spurt om et eksempel på en slik sang, og sa «jeg vet ikke helt, jeg husker ikke hva alle heter, men liksom ‘On My Mind’», og Katrine nevnte i tillegg «Believer» av Imagine Dragons. Katrine hadde vanskeligheter med å huske artist-, band- og sangnavn, så at «Believer» var en låt av Imagine Dragons ble funnet ut av undertegnede, og siden det er så mange pop-låter som heter «On My Mind», er det vanskelig å finne ut hvilken Katrine tenkte på. Dette med å ikke huske sang- og artistnavn er noe som omtales nærmere senere. Katrine beskriver da «romantisk pop» og rolig, «trist-ish» musikk som sine favoritter. Hun fokuserer også på hvordan musikken får henne til å føle seg, og disse sjangerbeskrivelsene representerer også dette.

Resten av tenåringene i denne gruppen beskriver mer åpne sjangre. Joakim likte «mye forskjellig, litt rock, noe pop, så lenge at det har et bra refreng [humrer], så har det egentlig ikke noe å si hvordan sangen er». I likte Joakim «remixer». Med dette menes remixer av popsanger, altså en alternativ versjon av en allerede utgitt sang. Joakim nevnte ingen spesifikke sanger eller artister han likte, og beskriver svært åpne sjangre. Da Erik ble spurt om han hadde en favorittsang, sa han at «ifølge Spotify er det ‘Rockstar’ av Post Malone, og det kan stemme det». Det var denne sangen han strømmet flest ganger i 2018, som var informasjon Spotify hadde delt med ham. I tillegg hørte han på «litt rapp og litt pop og noen ganger så går det litt i remixer, men for det meste rock og pop». Trine hørte mest på Spotify sine topplister, og «pop og rock og rap», og nevnte artisten Drake som en av sine favoritter. Henriette går på første året på musikklinja, og hører derfor på «en del klassisk musikk, også er det, ja, litt rock og sånn da». Deltakerne nevner alle store sjangre, og noen nevner spesifikke sanger eller artister de er fan av, men bruker hovedsakelig sjangerbegrep til å beskrive deres smak. Disse sjangerbegrepene er veldig altomfattende. Rock, pop, og rap er svært store sjangre. «Rock» innebærer jo alt fra 50-talls rock’n’roll til black metal. Dette kan tilsi at sjanger ikke er en viktig markør for deres musikkpreferanser, og at de selv ikke tillegger sjangerbegrep så mye mening.

Melissa Avdeeffs gjorde en undersøkelse i 2012 om iTunes-brukere og sjangerbegrep, og der hadde deltakerne hennes vansker med å si hvilke sjangre de likte:

This does not signify that people are not engaged with the music and genres that they listen to but, like the technology used to engage with music, the labels associated with styles are back grounded in favour of the media, in this case, the media of music.<sup>143</sup>

Flesteparten av deltakerne sa også at de bare hørte på en type musikk, men kunne høre på det meste, noe Avdeeff beskriver som en eklektisk smak.<sup>144</sup> Avdeeff beskriver at noe av grunnen til denne eklektisismen er nettopp muligheten til å aktivt søke og oppdage ny musikk, både gjennom TV, aviser, og venner, men også økende gjennom smarttelefoner, sosiale medier, og bærbare musikkteknologier.<sup>145</sup> I tillegg sier hun også at «shuffle»-funksjon, og bruk av YouTube, som ikke organiseres etter sjangre, men etter anbefalingsalgoritmer, også bidrar til dette.<sup>146</sup>

Dette fører inn i en diskusjon om smak, noe som kan være vanskelig å omtale i en slik kvalitativ oppgave med få deltakere, da man ikke kan si noe om deres sosiokulturelle bakgrunn, og andre faktorer når det gjelder smak – som klær eller holdninger. Man kan derimot si at de beskriver en eklektisk musikksmak og at de beskriver at de liker svært åpne sjangre, og dette er noe man kan knytte til Richard Peterson og Roger Kern sitt begrep «omnivorousness». Paul Elvers et al. beskriver dette begrepet, samt knytter den til annen forskning som også har benyttet seg av teorien:

The term was originally introduced to describe a shift in musical taste among US-American «high-status persons» from liking only those considered as «elite» toward a greater liking of mid- and even low-brow musical styles. In contrast to features of a «snobbish» taste such as distinction and exclusion, omnivore taste has been linked to an openness of appreciation as well as an openness to cultural diversity.<sup>147</sup>

Her er det også naturlig for mange å trekke inn Pierre Bourdieu og hans *Distinksjonen* hvor kulturelt kapital ut i fra klasse, sosiokulturell bakgrunn, og habitus (relasjonen mellom

---

<sup>143</sup> Melissa Avdeeff, «Technological Engagement and Musical Eclecticism: An Examination of Contemporary Listening Practices», *Journal of Audience & Reception Studies* 9/2 (2012), 273.

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> Ibid., 281.

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> Paul Elvers et al., «Exploring the Musical Taste of Expert Listeners: Musicology Students Reveal Tendency Toward Omnivorous Taste», *Frontiers in Psychology* (2015), 2.

individet og det sosiale rommet) er sentrale problemstillinger.<sup>148</sup> Bourdieu er derimot noe man ikke kan trekke inn uten å diskutere klassebegrepet i en norsk kontekst, samt knytte dette til deltakerne, noe som ikke er et fokus i denne oppgaven. Musikksmak er en stor del av musikk i hverdagen, og spesielt sosial lytting, men for å få et innblikk i norske tenåringers musikksmak, burde en hel oppgave være dedikert til dette for å et reelt innblikk i denne problemstillingen.

Omnivorousness er en teori man kan bruke på deltakerne, men lytter de egentlig til mange forskjellige sjangre? De beskriver alle åpne sjangre som rock, pop, rap, eller elektronisk musikk, men de aller fleste beskriver også sine favorittartister eller sanger som ny musikk, og de fleste lytter sjeldent til eldre musikk. De fire sjangrene nevnt her, rock, pop, rap og elektronisk musikk, er populærmusikk, og sanger innenfor disse sjangrene kan betegnes som listepop. I tillegg ble alle deltakerne spurt om hvilken musikk de ikke liker, og selv om denne dataen ikke får et stort fokus i denne oppgaven, så kan man si at alle var svært inkluderende overfor andre i sine svar. Mathias sa «det er jo forskjell fra person til person», Erik sa lignende at «alle har jo en egen smak», og Henriette sa at sjangeren country, noe hun sa hun ikke likte, var «helt greit, men ikke favoritten liksom». Dette viser en åpenhet til andre sjangre, og en inkludering for andres musikksmak, som også henter til en viss omnivorousness. Deltakerne kan allikevel beskrives som eklektiske i sin smak, og også omnivore til en viss grad ut i fra det man har sett i deres beskrivelser av musikksmak i store sjangre og når f.eks. Joakim beskriver at han liker «det meste». Dette tilsier at det kanskje har en viss status når man liker flere sjangre, men tenåringene legger selv liten vekt eller betydning på sjangerbegrepet. Bourdieu sier også at man ikke kun må se på hva som blir konsumert, men på hvilken måte konsumeringen skjer.<sup>149</sup> For å undersøke dette nærmere må man da se mer på disse tenåringene sine musikkpraksiser.

Selv om noen tematikker rundt smak og smaks sammenheng med kulturelt kapital naturlig dukker opp i en slik diskusjon, er disse teoriene vanskelig å benytte i en slik oppgave uten å ha et større fokus på dette, og for å inkludere fokuset på musikkteknologier, er det her valgt en annen teori som tar utgangspunkt i smak. Raphaël Nowak har laget begrepet «role-normative mode of listening», som her blir oversatt til *rollenormativ musikklytting*. Her får musikk spesifikke «roller» av et individ, og musikken blir ansett som enten passende eller

---

<sup>148</sup> Vladimir Kozlovskiy og Daria Tkachuk, «Vectors of Musical Tastes Reconfiguration in Consumer Society», *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* 184 (2018), 38.

<sup>149</sup> Ibid.

ikke-passende i ulike kontekster. Hvor passende musikken er, kommer an på hvilke roller individet har tilegnet musikken, og hvordan disse rollene blir brukt i lyttepraksiser i ulike hverdagslige kontekster.<sup>150</sup> Det er ikke kun Nowak som har sett denne tendensen. Rasmus Fleischer fant at musikklytting i musikkstrømmetjenester er avhengig av en bevisst refleksjon av lytteren, fordi lytteren må spørre seg selv om hvilken musikk man vil lytte til akkurat nå.<sup>151</sup> I tillegg kan dette knyttes til DeNoras kommentar om at lytteren må forutse hvilken musikk som vi gi henne et foretrukket humør, som nevnt i delkapittelet om musikkens affordanse. Valget om hvilken musikk man vil lytte til akkurat nå er noe man kan kalle for musikk som passer i en umiddelbar kontekst. For å finne musikk som passer i en umiddelbar kontekst må musikk gis roller for å enklere kunne finne passende musikk til en umiddelbar kontekst. Når man tilegner musikk roller, blir sjanger et for altomfattende begrep, da ikke alle artister eller sanger i en sjanger har lik rolle for et individ. Det kan være en av grunnene til at deltakerne benytter seg av så store sjangerbegrep når de omtaler sin musikksmak.

Musikk er for disse tenåringene en ubiquitous ledsager, som er med dem i mange forskjellige situasjoner og kontekster, og om målet er å finne musikk som passer til en umiddelbar kontekst, minskes behovet for sjangerbegrep. Det å gi musikk «roller» gjør det da enklere å finne ut hvilken musikk som passer til den umiddelbare konteksten. Forenklet betyr dette at tenåringen må bevisst tenke over «hva har jeg lyst til å høre på akkurat nå?». For å oppnå denne representasjonen av en umiddelbar kontekst, må man organisere musikken slik at «passende» musikk til ulike situasjoner eller humør er lett tilgjengelig, og for å omtale dette må man se på hvordan tenåringene bruker spillelister.

### **3.2 Praksiser knyttet til spillelister**

I en sammenligning av praksiser knyttet til det å lage en mixtape og det å lage en spilleliste sier Kieran Fenby-Hulse følgende:

The playlist has no history and no place. [...] There are no reminders as to where and when I first listened to that playlist, or who I shared that musical experience with. Digital music playlists, at present, appear to be functional in nature. They provide a simple and effective

---

<sup>150</sup> Raphaël Nowak, *Consuming Music in the Digital Age*, 79-81.

<sup>151</sup> Rasmus Fleischer, «Towards a Postdigital Sensibility», *Culture Unbound* 7 (2015), 259.

way of accessing musical content that is curated to suit a range of situations. They are rarely creative undertakings or acts of identity performance.<sup>152</sup>

Fenby-Hulse sier dette fordi spillelister konstant kan endres og slettes, mens en mixtape sin kontekst er åpen for endring når lytteren utvikler og endrer seg gjennom tiden, og sier en mixtape er også mer gjennomtenkt.<sup>153</sup> I følge Fenby-Hulse vokser mixtappen med deg, mens spillelisten kun er noe praktisk. Om dette er sant, er noe man kan se nærmere på i hvordan tenåringer i denne oppgaven bruker spillelister.

Alle deltakerne bruker egne spillelister i en svært stor grad, og sier laging og organisering av spillelister er noe som gjøres i en privat kontekst. I denne diskusjonen brukes Anja Nylund Hagen sitt begrep om *statiske* og *dynamiske* spillelister. Statiske spillelister beholder det originale innholdet brukeren lagde, og oppdateres og endres ikke, mens dynamiske spillelister endres og oppdateres. Dynamiske spillelister kan bli statiske, og motsatt.<sup>154</sup> Henriette (15) ble spurt om hun hadde egne spillelister til enkeltaktiviteter eller situasjoner, som f.eks. en treningsspilleliste eller julespilleliste, så sa hun at «jeg har prøvd å lage, men det er vanskelig å få samlet alle sangene som jeg vil putte oppi, så, ja. Jeg setter mest på sånn julemusikk på radioen egentlig, når jeg skal høre på julemusikk. Da er det allerede en spilleliste som er lagd». Det å lage en spilleliste som passer til et visst humør eller aktivitet oppleves da for Henriette som noe vanskelig. Hun har derimot flere spillelister hun har laget selv, men kun én dynamisk spilleliste, her sier hun at hun «egentlig bare samlet, også puttet alle sangene jeg liker oppi». Katrine (13) har få spillelister fordi hun deler Spotify-bruker med søsknene sine, men disse er alle dynamiske, og inneholder sanger hun «liker». Her ser man en liten trend med Katrine og Henriette. Begge har en spilleliste med «sanger de liker». Dette kan man se på som en konsekvens av å velge hva man har lyst til å høre på akkurat i det øyeblikket og legge dette i en spilleliste, altså musikk som representerer en umiddelbar kontekst. Denne måten å lage spillelister på er derfor noe jeg velger å kalle *umiddelbare spillelister* for å differensiere en slik spilleliste fra en dynamisk spilleliste. Umiddelbare spillelister må være dynamiske, men mens dynamiske spillelister er alle spillelister som aktivt endres, er umiddelbare spillelister tilegnet å passe i en umiddelbar kontekst.

---

<sup>152</sup> Kieran Fenby-Hulse, «Rethinking the Digital Playlist: Mixtapes, Nostalgia and Emotionally Durable Design», i *Networked Music Cultures: Contemporary Approaches, Emerging Issues*, red. Raphaël Nowak og Andrew Whelan, (London: Springer Nature, 2016), 183.

<sup>153</sup> Ibid., 180.

<sup>154</sup> Anja Nylund Hagen, «The Playlist Experience: Personal Playlists in Music Streaming Services», *Popular Music and Society* 38/5 (2015), 632.

Erik (16) har mange spillelister, og «godt over 1000 sanger lagret på telefonen». Noen av disse er dynamiske spillelister til enkeltaktiviteter, «noe til når jeg skal arbeide, noe til når jeg skal trene». I tillegg har Erik noen spillelister med eldre pop som er statiske, og én spilleliste med ny pop- og rapmusikk som er dynamisk, og som fungerer som en umiddelbar spilleliste for Erik. Trine (14) har tre spillelister «en med russemusikk, så har jeg en med rap, og en med litt sånn blandet». De er alle dynamiske, og hun sletter ofte sanger «når jeg går lei, så bare finner jeg noen nye». Siden hun har denne prosessen med alle hennes spillelister, tyder det på at alle er umiddelbare spillelister, da de er dynamiske i en så stor grad. I tillegg er disse umiddelbare spillelistene organisert løst i sjanger. Disse spillelistene kan omtales som umiddelbare fordi sanger blir slettet når de ikke lenger passer en umiddelbar kontekst fordi hun blir «lei» av dem. En uke før Trine deltok i intervju, hadde hun «ryddet» i spillelistene sine, altså omorganisert spillelistene og innholdet i disse. Hun hadde da 12 spillelister før hun organiserte spillelistene på nytt. Dette tilsier at det er viktig å organisere sangene man har i spillelistene, for å enklere kunne finne musikk som passer i en umiddelbar kontekst.

Mathias (15) har 3 spillelister og alle er dynamiske, og inneholder til sammen over 400 sanger. Han sletter derimot ikke sanger fra spillelistene, men bruker tid på å lete etter sanger å legge inn i disse spillelistene, så «de er såpass lange at det blir en stund siden jeg har hørt [de gamle] sangene da». Han legger til sanger i spillelistene etter «hva jeg gjør der og da, spør på hvilket humør man er i». Han gir et eksempel på dette med å høre på en spilleliste med «elektromusikk» når han spiller dataspill. Dette viser en annen måte å lage umiddelbare spillelister på, som man kan sammenligne med Trines måte å lage umiddelbare spillelister på. De er begge laget ut i fra en umiddelbar kontekst, men for Trine er sletting av sanger en større faktor. For Mathias derimot er det viktigere å ofte legge inn nye sanger i en så stor grad at det blir variasjon i hvilke sanger som spilles av innad i spillelisten. I tillegg har Mathias variasjoner på hvilke umiddelbare spillelister som passer i ulike situasjoner, som å ha en umiddelbar spilleliste til å spille dataspill. Mathias har også, i likhet med Trine, kun umiddelbare spillelister, og ut i fra hans beskrivelse av sine spillelister, er også disse løst organisert i sjanger.

Joakim (15) har mange spillelister, hvor det kun er noen som er dynamiske. Han oppretter ofte en spilleliste, hvor legger han inn sangene han har lyst til å høre på akkurat da, «så de andre spillelistene blir mindre og mindre brukt». Han har også en spilleliste han bruker svært ofte hvor han legger inn «all musikken jeg hører på». Til det siste eksemplet Joakim gir her, så ser man at dette ligner på Mathias sin måte å lage spillelister, hvor mye musikk blir lagt

inn, og lite blir slettet. I det første eksemplet ser man enda en måte å lage umiddelbare spillelister på, hvor sanger ikke blir slettet, men nye spillelister blir heller laget, og de gamle blir forlatt, for å gi en umiddelbar kontekst uten å slette sanger eller lage for lange spillelister.

Disse tenåringene organiserer musikken sin i spillelister på forskjellige måter. Som man har sett er her er noen løst organisert i sjanger, andre til spesifikke aktiviteter, og i tillegg har alle umiddelbare spillelister med musikk de liker akkurat da. Hagen har også undersøkt dette, og fant at kontekstbaserte spillelister var mer foretrukket enn album- og artistbaserte spillelister, fordi det blir enklere å velge rett musikk til rett bruk.<sup>155</sup> De fleste har kun et par dynamiske spillelister, og flere statiske. Alle har også umiddelbare spillelister, hvor man ser forskjellige måter å lage disse på, ved å enten lage veldig lange spillelister hvor få sanger slettes, lage kortere spillelister hvor sanger ofte slettes, eller lage spillelister som går fra dynamiske til statiske før man lager en ny.

Her kan man trekke inn Nowaks begrep om rollenormativ musikklytting igjen. Selv om tenåringene organiserer spillelistene på forskjellige måter, så er det én ting de alle har til felles: ønsket musikk som passer i en umiddelbar kontekst, også til visse aktiviteter eller situasjoner. Alle har en spilleliste som inneholder musikken de liker akkurat i det øyeblikket. Grunnen til at man kan si at de har et ønske om passende musikk er nettopp på grunn av at spillelisten vokser i en umiddelbar kontekst. I tillegg blir denne typen spilleliste ofte forlatt, eller sanger slettet, når de er lei sangene og sangene da ikke representerer en umiddelbar kontekst lenger, til fordel for en ny spilleliste som bedre representerer den umiddelbare konteksten. Hagen har også sett på dette, og fant at en dynamisk spilleliste kan gi konteksten av det øyeblikket man er i, og på denne måten strukturere hverdagen.<sup>156</sup> Katrin Rochow fant også at en dynamisk spilleliste kan også bli derfor bli et symbolsk uttrykk av selvet.<sup>157</sup> Her er det derimot satt en differensiering mellom en dynamisk spilleliste og en umiddelbar spilleliste for å fremheve dette. Her kan man igjen trekke inn DeNoras ide om at musikkens affordanse kommer i og gjennom musikkpraksiser, og i gjennomgangen av forskning gjort på musikkens affordanse, så man de følelses- og humørregulerende, samt strukturerende mulighetene musikk kan ha. Man kan da si at musikkstrømmetjenester og bruk av dynamiske spillelister har mulighet til å gjøre det enklere å utnytte musikkens helsefremmende aspekter, selv om

---

<sup>155</sup> Ibid., 634.

<sup>156</sup> Ibid., 643.

<sup>157</sup> Kathrin Rochow, *Show Me Your Playlist and I Tell You Who You Are: An Investigation of the Social Psychological Foundation of Musical Playlists*, Ph.D.-avhandling, Uppsala Universitet, 2010, 22.

dette avhenger av i hvilken grad, og hvordan, musikkstrømmetjenesten og den dynamiske spillelisten blir brukt.

Musikkstrømmetjenester fungerer både som et historisk arkiv og en database. På denne måten er det enklere å finne musikk som passer i en umiddelbar kontekst enn det har vært med tidligere musikkteknologier. Dette er enten ved å lage egne spillelister, hvor man kan selv finne sanger som passer, eller benytte seg av Spotify sin algoritme som foreslår hvilke sanger som passer i en enkelt spilleliste, eller spillelister Spotify har laget basert på din lytthistorie, eller ved å bruke Spotify sine kuratorspillelister.

Når det gjelder kuratorspillelister, så bruker ikke Katrine, Trine eller Henriette denne funksjonen. Joakim og Erik bruker disse spillelistene, men sjeldent. Mathias bruker ikke kuratorlister, men hører ofte på topplister over de mest strømmede sangene i Norge. Dette er interessant at kuratorspillelister ikke blir brukt, da Patrik Åker fant at kuratorspillelister korresponderer med hvordan musikk blir beskrevet av Spotify-brukere, altså musikk som ubiquitous og viktig for å strukturere hverdagen. Det viser også ifølge Åker, hvordan Spotify fanger, og fremmer slike opplevelser.<sup>158</sup> Disse tenåringene bruker ikke disse listene, eller bruker dem i en svært liten grad. Dette kan være fordi musikken i kuratorspillelistene er mer ukjent, eller fordi sangene ikke er selvvalgt, og kanskje ikke passer den umiddelbare konteksten på samme måte som kjent og selvvalgt musikk.

Hvis man nå ser tilbake til Fenby-Hulses sammenligning av mixtape og spillelister, er det vanskelig å si seg enig, basert på hvordan disse tenåringene bruker spillelister. Han har rett i at spillelister enkelt kan slettes og forsvinne, mens en fysisk mixtape eldes med deg gjennom tiden. Han har også rett i at mye arbeid og tid brukes til å lage en mixtape. Disse tenåringene sletter ofte spillelister og har for noen en svært kort varighet, men de bruker også mye tid og energi på å finne sanger og organisere sanger i spillelistene sine slik at de kan representere sin smak, sinnsstemning og seg selv på rett måte akkurat i det øyeblikket.

En mulig konsekvens av en slik rollenormativ musikklytting, kan være at albumformatet svekkes. Ifølge Patrik Åker, har Spotify fremdeles fokus på albumet som format, da albumcoveret vises når man avspiller en sang, og fordi det er enkelt å finne og lagre hele album, men at dette fokuset ikke er for albumformatet sin del, men heller fordi det gir en lett måte å organisere innholdet til artisten. Åker sier også at Spotify bryter med albumkonseptet når det første som kommer opp når du søker på en artist er en liste over artistens mest

---

<sup>158</sup> Patrik Åker, «Spotify as the Soundtrack to Your Life», 93.



strømmete sanger, altså de som er mest «populære», og kan lede til en måte å lytte på hvor album ikke er viktige.<sup>159</sup> Og for tenåringene i denne oppgaven, så er ikke albumformatet særlig avgjørende for deres musikkpraksiser.

Katrine og Henriette lytter aldri til album. Trine lytter aldri til album heller, men lagrer album med sanger hun ikke hører på så ofte «sånn at jeg kan finne de tilbake senere». Joakim lytter til album av og til, når «jeg blir lei av å høre de samme sangene». Det samme gjør Mathias også, og da er det alltid album av band de er svært kjente med fra før, og album de allerede har kjennskap til, hvor de liker og har kjennskap til alle sangene. Erik kan lagre album av artister han allerede er kjent med «den første uka når albumet er ute. Men så, når det er gått et par uker, og jeg har funnet ut hva som er best, så lager jeg spillelister». Erik har da en oppfatning av at hele albumet ikke har lik kvalitet, og bruker da album i hovedsak for å oppdage ny musikk av artister han allerede er kjent med.

Også her kan man argumentere for at tenåringene ikke hører på album fordi de har et ønske om musikk som passer i en umiddelbar kontekst, og et album passer kanskje ikke inn i en umiddelbar kontekst på en like bra måte som ved bruk av spillelister for disse tenåringene. Johansson fant i sin undersøkelse at det er blitt et mer fokus på den kontinuerlige «strømmen» i en spilleliste, som da gjør sjangerdefinisjoner og betydningen av én enkelt sang mindre viktig.<sup>160</sup> Om man bruker Nowaks teori om rollenormativ musikklytting kan man se noe lignende hos tenåringene i denne oppgaven. Tenåringene har svært ofte musikk i bakgrunnen som tillegg til en annen aktivitet, og en «strøm» av musikk er enklere å sette på i stedet for enkeltsanger. Denne «strømmen» av musikk blir da enklest å oppnå i en spilleliste, og da må alle sangene passe til den umiddelbare konteksten. Det må altså være umiddelbare spillelister eller spillelister hvor musikk som passer i en umiddelbar kontekst er lett tilgjengelig. Dette er også grunnen til at denne diskusjonen rundt albumformatet er med. Et album kan ikke lage en «strøm» som gir en umiddelbar kontekst på samme måte som en spilleliste. Man kan også argumentere for at dette fokuset på «strømmen» av musikk også gjør enkeltartister mindre viktig, og dette kan man knytte til deltakernes beskrivelse av deres musikksmak, hvor alle beskriver musikksmaken i store sjanger, og kun én av deltakerne beskriver seg selv som stor fan av ett band.

---

<sup>159</sup> Ibid., 99-101.

<sup>160</sup> Sofia Johansson, «Music as Part of Connectivity Culture», 50.

Denne «strømmen» kan man kanskje også knytte til Katrine, som hadde vanskeligheter med å huske artist- og sangnavn. Hun har kanskje ikke behov for å huske det om «strømmen» er viktigere, og fordi musikkstrømmetjenesten husker det for henne. Katrine (13) er den yngste deltakeren, så kan det være at alder eller en mindre kunnskap om musikkteknologien gjør at det vanskelig for henne å huske sang- og artistnavn. Det er nødvendigvis ikke av disse grunnene, men det kan være en mulig konsekvens av denne vektleggingen av spillelister i forhold til enkeltsanger. Det hadde vært svært interessant å gjennomføre en undersøkelse med et større antall deltakere i tenårene, og se om det er noen forskjeller på de som er i tidlig tenårene og de som er i senere tenårene, da alder, videre formering av smak, samt økt kunnskap om musikkstrømmetjenesten og bruk av den kan ha innflytelse på praksiser knyttet til dette.

Disse tenåringene viser i sine spillelistepraksiser mange variasjoner og ulike måter å lytte på, men man ser en trend i denne bruken av umiddelbare spillelister og musikk som skal passe i en umiddelbar kontekst. Man kan også argumentere for at en «strøm» av musikk er blitt viktig, spesielt når man ser på hvor ofte noen av tenåringene lytter til musikk i hverdagen. Når musikk blir en ubiquitous ledsager, gir det mening at en slik «strøm» kan være noe praktisk for å enklere spille musikk som passer i en umiddelbar kontekst.

### **3.3 Praksiser knyttet til oppdagelse av musikk**

Når man har sett på tenåringenes praksiser rundt det å lage spillelister har dette vært i en privat kontekst. Når det gjelder det å oppdage musikk, er ikke dette noe som kun skjer i en privat kontekst, men også i sosiale kontekster, og det er da interessant å se hvordan dette passer inn i tenåringenes utvikling av smak og hvordan det passer inn i tenåringenes sosiale og private musikkpraksiser. Spotify gir mange muligheter for å oppdage musikk, som både er private og sosiale. Private måter å oppdage musikk på i Spotify er gjennom kurators spillelister, topplister, spillelister laget av Spotify basert på lytتهistorie, «radio» basert på artist eller sjanger, samt forslag på sanger man kan legge inn i enkelte spillelister. Når det gjelder sosiale funksjoner i Spotify, kan man se både hva venner lytter til i sanntid, samt se venners offentlige spillelister. Det er da interessant å se i hvilken grad disse funksjonene blir brukt, samt hvilke andre måter tenåringene har for å oppdage musikk.

Erik (16) og Trine (14) bruker andre tjenester som et supplement til Spotify for å oppdage ny musikk. Trine bruker videostrømmetjenesten YouTube til å oppdage ny musikk, og bruker i

tillegg bildedelingstjenesten Instagram. Trine forklarer nærmere om hennes bruk av

Instagram:

Karoline: På Instagram da, er det noe annet det [videoene] handler om, eller er det bare om musikken?

Trine: Det er jo musikkvideoene.

Karoline: Så det er artister som legger ut musikkvideoer?

Trine: Ja.

Karoline: Er de ikke ganske korte, de Instagram-videoene?

Trine: Jo, men det står jo hva sangen heter.

Trine følger da band og artister hun liker, og de legger ut en «smakebit» på ny musikk. Dette leter Trine opp på Spotify i etterkant, og legger så den sangen hun har oppdaget i en spilleliste. Erik bruker også ofte YouTube: «plutselig er det på YouTube at det står ‘anbefalt for deg’». Erik forklarer nærmere om hans bruk av YouTube:

Erik: Ja, det er innimellom jeg bruker YouTube. For ofte er det litt lettere å med seg at det er lagt ut nye sanger der.

Karoline: Ja, på grunn av musikkvideoer eller?

Erik: Ja, også hvis du abonnerer på dem, så får du sånn melding på YouTube, litt det samme som på Spotify, så det er litt mer ryddig.

Det virker ikke som det visuelle elementet med musikkvideoer er det viktigste for Trine og Erik. For Trine, så er det viktigste å lett få informasjon om ny musikk av artister hun allerede har kjennskap til, og for Erik er det viktigste YouTube's abonnementsfunksjon. Dette tilsier ikke at de ikke vektlegger eller setter pris på musikkvideoen i seg selv, men at hovedmålet er noe annet enn å se musikkvideoen. Begge sier at de etter å ha hørt en smakebit gjennom Instagram eller sett musikkvideoen søker opp sangen på Spotify og legger den i spilleliste. Både abonnementsfunksjonen på YouTube og det å følge artister på Instagram gjør at man kun oppdager ny musikk av band eller artister man allerede har kjennskap til. Instagram kan anbefale lignende brukere man kan velge å følge, men man må aktivt velge å følge artistene. YouTube anbefaler også videoer basert på andre videoer man har sett, og anbefaler da like videoer, ofte av populære artister og band, da antall videovisninger også spiller en rolle i YouTube sin algoritme.

Denne måten å finne musikk på, kan man også knytte til hvordan de utforsker musikk anbefalt av venner. Ingen bruker Spotify sine funksjoner for musikkdeling. Katrine tar ofte skjermdump av Spotify-appen med sang- og artistnavn, og sender dette på melding via det

sosiale mediet Facebook til personen som ville ha det. Joakim (15), Henriette (15) og Mathias (15) sa at de spurte hva sangen het, og søkte den opp i Spotify selv. Erik gjorde også det sistnevnte, og hadde også en annen metode: «Nei, ofte så setter de det på eller, så bare hører jeg det, også er det enkelt og greit da, enten så spør jeg hva sangen heter, eller så er det en funksjon på Snapchat, du er sikkert klar over den, hvis du holder inn på kamera, så forteller Snapchat hvilken sang det er, så da får du vite hvilket navn og hvem som har sangen». Undertegnede var ikke klar over funksjonen, men Erik bruker altså en funksjon på bildedelingsappen Snapchat for å finne ut hva den aktuelle sangen heter. Denne måten å hente musikk på, samt bruken av YouTube og Instagram, stemmer overens med en undersøkelse gjort av Yngvar Kjus, og en undersøkelse gjort av Steven Tepper og Eszter Hargittai hvor mesteparten av musikken som ble oppdaget ikke kom fra musikkstrømmetjenesten, men fra venner, medier og konserter, hvor de i etterkant av oppdagelsen brukte musikkstrømmetjenesten for å utforske låten eller artisten.<sup>161</sup>

Disse tenåringene oppdager derimot også ofte musikk gjennom musikkstrømmetjenesten, og bruker flere av Spotify sine funksjoner. Erik benytter seg ofte av algoritmen for å oppdage ny musikk: «På Spotify er det laget ganske enkelt, så hvis du har en artist du hører veldig mye på, så kan du høre på en radio av den artisten. Og det blir spilt den musikken i tillegg til lignende musikk». I tillegg så man i diskusjonen om spillelister at Erik hørte på album av artister som allerede var kjent for ham for å høre på artistens nylig utgitte musikk. Erik bruker da radio-funksjonen, nye album, og Spotify sin algoritme, da det sistnevnte har innvirkninger på hva som spilles av i radio-funksjonen. Joakim bruker også Spotify sin algoritme for å oppdage ny musikk: «nederst i Spotify så har du en sånn, så kommer det opp 5 nye sanger som de anbefaler i forhold til lista di, så via den finner jeg også mye». Mathias følger ofte artister han liker for å oppdage ny musikk, og får da et varsel når de har gitt ut noe nytt. Disse private oppdagelsesmåtene Spotify har, samt bruk av YouTube og Instagram, kan sammenlignes med Wenche Nags undersøkelse om WiMP-brukere. Her fant hun at en av måtene deltakerne i hennes undersøkelse var gjennom selvinitiert oppdagelse, hvor de utforsket artister, søkte etter konkrete låter etter å ha blitt anbefalt denne, eller tilfeldigvis hørt

---

<sup>161</sup> Yngvar Kjus, «Musical Exploration Via Streaming Services: The Norwegian Experience», *Popular Communication* 14/3 (2016), 135; Steven J. Tepper og Eszter Hargittai, «Pathways to Music Exploration in a Digital Age», *Poetics* 37 (2009), 239-245.

den.<sup>162</sup> Tepper og Hargittai fant at også at deltakerne aktivt brukte musikkteknologien til å søke etter ny musikk.<sup>163</sup>

Alle benytter seg av Spotify sin algoritme i en stor grad, og har tillitt til algoritmen sine anbefalinger. I introduksjonskapittelet ble det sett på the Echo Nest, og hvilken type informasjon Spotify samler om brukeren og hvordan brukeren lytter. Disse tenåringene bruker Spotify hver dag, og gjerne flere timer hver dag. Spotify samler da svært mye informasjon om deres lyttemønster og lytتهistorie. Selv om dette kan oppfattes som problematisk etisk sett, så gjør denne innsamlingen av informasjon at anbefalingene Spotify gir kan være svært nøyaktige. En algoritme ikke kan derimot ikke tilpasses til humør, kontekst, situasjon, osv., da både smak og det å finne musikk som passer i en umiddelbar kontekst er vanskelig å sette inn i fiksert mønster som en algoritme.

Alle deltakerne oppgir derimot at det ikke er gjennom musikkstrømmetjenester eller andre tjenester de oppdager mest musikk, men at det heller er gjennom venner. Joakim forklarer dette: «Nei, jeg hører på når venner hører på noe, også lurer jeg på hva det er, så spør jeg de». Henriette oppdager også ofte ny musikk gjennom venner: «også kan jeg jo høre fra venner og sånn. Hvis det er ny sang, eller det er sjeldent det er 'nye' sanger egentlig, som blir hørt på da. Men sånn ja, hvis noen har oppdaga en sang som er bra, da». Mathias sier også lignende: «Nei, det er jo for eksempel på ungdomsklubber og sånt da, også er det noen som forteller meg at 'den sangen må jeg høre', for at de liker den selv, også da må jeg høre på sangen, da. Så, det er mest via venner jeg oppdager ny musikk og hører på dem, ja». Mathias sa også at de snakket veldig mye om musikk, og viste ofte fram musikk til hverandre i vennegjengen. Nag fant at i sin undersøkelse at noen venner til et individ fikk en status som betrodd oppdagelseskilde, hvor individet hadde tillit til vennens smak, som tidligere omtalt i kapittelet om tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet. Audrey Laplante fant også at venner spilte en stor rolle i tenåringers oppdagelse av musikk, og at dette kunne være fordi tenåringen kjenner sine venners smak, og vil da kunne gi mer relevante anbefalinger.<sup>164</sup> Dette kan da være grunnen til at tenåringene oppdager så mye musikk gjennom venner, at de stoler på og kjenner til vennenes smak, og tror de vil gi dem anbefalinger som de kommer til å like. I tillegg har

---

<sup>162</sup> Wenche Nag, «Musikkbruk og forretningsmodeller i en delingskultur», 58.

<sup>163</sup> Steven J. Tepper og Eszter Hargittai, «Pathways to Music Exploration in a Digital Age», 239-245.

<sup>164</sup> Audrey Laplante, «Social Capital and Music Discovery: An Examination of the Ties Through Which Late Adolescents Discover New Music», 12th International Society for Music Information Retrieval Conference, Miami, 2011.

vennene kunnskap om tenåringens smak, og anbefalingene blir da også opplevd som mer relevante.

For å oppsummere hvordan disse tenåringene oppdager musikk gjennom enten musikkstrømmetjenester eller andre tjenester, så er det ofte gjennom en tillitt til Spotify eller YouTube sin algoritme, eller gjennom følgefunksjoner til band/artister de allerede er kjent med. Hovedkilden til disse tenåringenes musikksmak kommer fra oppdagelse i sosiale sammenkomster, og gjennom anbefaling fra venner, hvor musikk blir oppdaget ved at de enten aktivt blir vist spesifikke sanger, eller at musikk blir satt på i sosiale sammenhenger. De spør da hva sangen heter, bruker en app som gjenkjenner musikk, eller blir tilsendt skjermdump av Spotify med sang- og artistnavn og søker den opp i Spotify selv. Dette sosiale aspektet med å dele musikkpreferanser med venner er noe som blir utforsket nærmere senere.

I et privat aspekt så ser man at tenåringene benytter seg i en stor grad av algoritmer. Tidligere er det blitt sett på hvor mye de lytter til musikk, hvordan de bruker musikk til å gi en umiddelbar kontekst, og det er kanskje også derfor de benytter seg i en så stor grad av algoritmen. Den anbefaler musikk basert på din lytthistorie og ditt lyttemønster i hverdagen i sanntid. Dette gir Spotify en større mulighet til å anbefale musikk man liker, og som passer til den konteksten man er i, spesielt for disse tenåringene som er tunge brukere av Spotify. Man har her sett at det å oppdage musikk er både noe privat og sosialt, og man har sett på deres bruk av musikkpraksiser i en privat kontekst. Musikk i hverdagen er ikke kun noe privat, men også noe sosialt. For å få et nærmere bilde på deres bruk av musikkteknologier i hverdagen må man også se på musikkpraksiser og bruk av musikkteknologier i en sosial kontekst.

### **3.4 Digital deling av musikkpreferanser**

Spotify har mange sosiale funksjoner. Man kan følge venner, dele sanger, lytthistorie og spillelister med venner. Dette gjør det svært enkelt å eksponere sin egen lytthistorie og musikksmak, og dele dette med andre. I tillegg er man her i en Web 2.0-tid, hvor deling av eget innhold er en del av hverdagen gjennom sosiale medier. I introduksjonskapittelet så man en sosial bevissthet rundt det å vise frem musikksmak for andre, og en sosial bevissthet rundt musikkpreferanser er noe som har vært til stede lenge, som man f.eks. ser i Leif Finnäs sin undersøkelse fra 1989, hvor ungdom ga forskjellige svar på hva deres musikkpreferanser var privat og offentlig.<sup>165</sup> Dette har derimot kanskje aldri vært en så sentral problemstilling som

---

<sup>165</sup> Leif Finnäs, «A Comparison Between Young People's Privately and Publicly Expressed Musical Preferences», *Psychology of Music* 17/2 (1989).

nå, hvor skillet mellom det private og det offentlige er blitt mer diffus. Mange av deltakerne i en undersøkelse av Lüders fra 2015 var svært bevisste på at andre kunne se deres musikk-samling, og de ville heller følge andre enn å dele selv, noe Lüders sier er noe av det samme som man ser generelt i sosiale medier.<sup>166</sup> Det er svært enkelt å dele musikk digitalt i Spotify, og det skal nå bli sett på hvordan og i hvilken grad deltakerne bruker disse sosiale funksjonene til å dele musikk digitalt, hvor fokuset blir på bruk av venne-funksjonen og offentlige/private spillelister.

Mathias (15) følger flere av sine nære venner på Spotify. Katrine (13) følger ingen venner i det hele tatt, og Joakim (15), Henriette (15), Erik (16), og Trine (14) følger svært få, og kun nære venner. Mathias bruker å se på venners offentlige spillelister av og til: «det hender jeg går innom en av listene for å se om det er noen nye sanger de har lagt, som de har 'addet' til lista si, som de hører på, kanskje det er noe for meg, tenker jeg». Trine gjør også dette av og til, for å «hente inspirasjon». Ingen av de andre tenåringene så på venners offentlige spillelister. Dette kan knyttes til diskusjonen rundt det å oppdage musikk, og at noen venner blir betrodde oppdagelseskilder, hvor man stoler på vennens anbefalinger og smak. Dette kan være en grunn til å følge venner på Spotify, at man kan ha en tilgang til å oppdage musikk fra noen hvis smak man stoler på, som man ser at Mathias og Trine gjør her. I tillegg så Kathrin Rochow at når man har offentlige spillelister, blir den også sosial fordi andre kan se (og også dømme) andres musikksmak.<sup>167</sup> For Mathias og Trine får da denne utforskningen av venners offentlige spillelister også et sosialt aspekt.

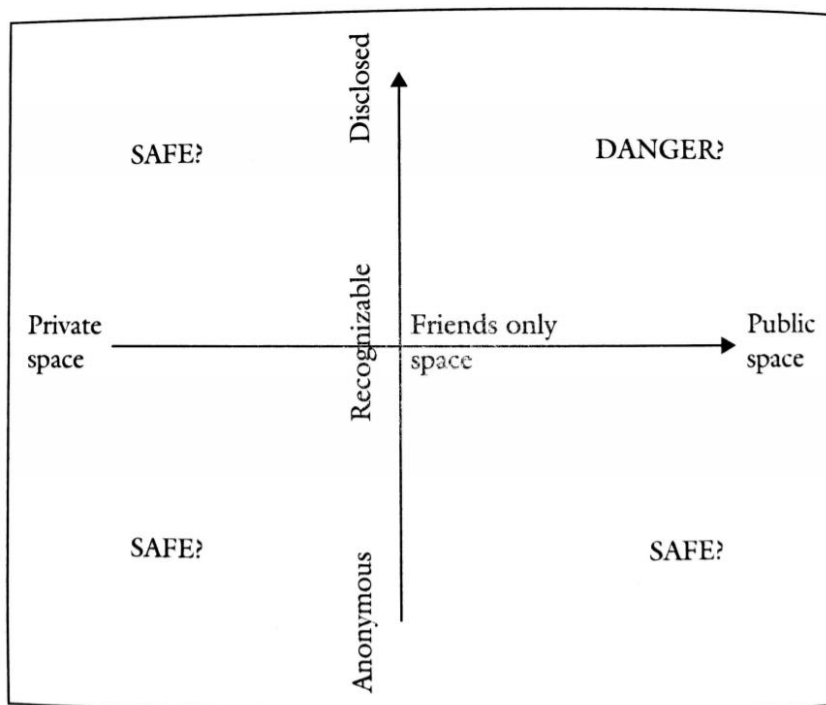
I diskusjonen rundt det å dele musikk gjennom MSN for tenåringene på begynnelsen av 2000-tallet så man en sosial bevissthet rundt egen og andres musikksmak, og før man ser videre på denne sosiale bevisstheten for tenåringene i 2019, må man snakke nærmere om hvorfor denne sosiale bevisstheten skjer. Marika Lüders sier at steder på internett kan være private, semioffentlige, eller offentlige, som utgjør forskjeller i hvor mye man deler av seg selv.<sup>168</sup> David Hesmondhalgh har også laget en modell for å vise dette:

---

<sup>166</sup> Marika Lüders, «På sosial oppdagelsesferd i strømmetjenestenes musikkunivers?», *Norsk Medietidsskrift* 22/2 (2015), 6.

<sup>167</sup> Kathrin Rochow, *Show Me Your Playlist and I Tell You Who You Are*, 22.

<sup>168</sup> Marika Lüders, «Why and How Online Sociability Became Part and Parcel of Teenage Life», 459.



**Tabell 3.1: Grafisk fremstilling av private og offentlige steder. I Hesmondhalgh.<sup>169</sup>**

Hesmondhalgh sin modell er lik Lüders sin, men han definerer semioffentlige steder som et sted hvor det kun er venner. Begrepet «semioffentlige steder» blir brukt i denne diskusjonen, men med Hesmondhalgh sin betydning av at det kun er venner.

Hesmondhalgh og Lüders sine modeller kan sammenlignes med deltakerne i deres bruk av offentlige og private spillelister. Joakim brydde seg ikke om hans spillelister var offentlige eller ikke. Erik trodde spillelistene hans var offentlige, og sa at «jeg bryr meg egentlig ikke om de er private eller offentlige». Mathias fortalte også at spillelistene hans var offentlige, og at «det er ikke noe jeg tenker over egentlig, men jeg har ikke imot det, nei». Disse beskrivelsene er passive, og det virker ikke som om det å ha spillelistene offentlige var et bevisst valg. Da er det derimot viktig å påpeke at alle «vennene» de fulgte på Spotify, og ble fulgt av, faktisk var nære venner. Dette er i motsetning til andre sosiale medier som f.eks. Facebook, hvor man nødvendigvis ikke tenkt på en person som en venn, selv om man er «venner» på Facebook. Når Joakim, Mathias, og Erik velger å kun følge nære venner, utøver de en kontroll over hvor mye av dem selv som vises for andre, da de aktivt velger hvem de vil følge. Dette gjør delingen av musikkpreferanser mer trygg, da selv om spillelistene er offentlige, så blir de opplevd som semioffentlige av deltakerne. Trine hadde også offentlige spillelister, og sa dette var noe hun gjorde fordi «jeg liker musikksmaken min». For Trine er

<sup>169</sup> David Hesmondhalgh, *Why Music Matters*, 86.



muligheten for å ha offentlige spillelister en måte å fremheve og vise sin musikksmak for andre. Fordi Trine også kun følger nære venner, blir også delingen opplevd som semioffentlig, og den digitale delingen blir også en måte å vise eller framheve et visst bilde av seg selv for andre.

Henriette fulgte få venner på Spotify, og hadde med vilje skrudd på at alle spillelistene hennes skulle være private, og dette var fordi hun «syns det er greit å ha det for meg selv, egentlig». For Henriette, så oppleves da offentlige spillelister som offentlige, og hun gjør dem private slik at hun viser mindre av sin musikksmak. Hennes bruk av Spotify oppleves dermed som tryggere. Katrine fulgte ingen venner på Spotify, og deler da ingen musikk med andre. Dette kan være på grunn av hun hadde mindre kunnskap om funksjonene i Spotify, og at hun deler bruker med søsknene sine, men som skal bli sett på når man omtaler fysisk deling, så har Katrine store forskjeller på hva hun lytter til privat og sosialt, og dette kan også være en av grunnene. Henriette og Katrine utøver da også kontroll over hvor mye av seg selv som vises for andre, men på en mer restriktiv måte enn de andre tenåringene, fordi det å følge venner og ha offentlige spillelister blir opplevd som for offentlig.

Uansett om spillelister er offentlige eller private, så utøver alle deltakerne en kontroll over hvor mye av deres musikkpreferanser som vises for andre. Denne muligheten til å kontrollere hvor mye av en selv som vises, sier Howard Gardner og Katie Davis har gjort at ungdoms identitet er blitt mer innpakket. Dette er fordi de kan utvikle og presentere et ønsket bilde av seg.<sup>170</sup> Gardner og Davis argumenterer for at denne presentasjonen man kan ha av seg selv gjør at risikoene for deling blir mindre.<sup>171</sup> Dette kan man også sammenligne med Giddens tidligere omtalte risikosamfunn, hvor man må ha en kalkulerende adferd fordi handlinger kan få negative eller positive konsekvenser for et individ eller en gruppe. Fordi skillet mellom det private og det offentlige er blitt mer diffus, så kan man også bruke Giddens når man omtaler digital deling. Dette blir i en grad forminskert når det er digitalt, som man skal se når fysisk deling blir omtalt, men man ser at for noen, så oppleves det som tryggere å ikke dele hva man lytter til, altså kun lytte privat, eller kun dele med nære venner, altså dele semioffentlig, selv om det kun er opplevd som semioffentlig, og ikke faktisk er det. Man må altså ha strategier for deling, noe deltakerne her har fordi de aktivt kontrollerer hvor mye de deler, og med hvem.

---

<sup>170</sup> Howard Gardner og Katie David, *The App Generation: How Today's Youth Navigate Identity, Intimacy, and Imagination in a Digital World*, (New Haven, CT: Yale University Press, 2013), 61.

<sup>171</sup> *Ibid.*, 91.

Dette kan også knyttes til en undersøkelse gjort av Anja Nylund Hagen og Marika Lüders, hvor de fant tre kategorier når det gjaldt musikkstrømmetjenestebrukere: de som ikke deler, som synes musikken er for privat, eller at teknologien er for transparent; de som deler selektivt, som styrer hvor mye av seg selv de viser til andre gjennom musikkpreferanser; og de som deler alt, som ikke har et behov for å skille mellom personlig og sosial musikk eller forskjellige lyttekontekster.<sup>172</sup> Disse kategoriene er vanskelige å sammenligne med deltakerne, da Hagen og Lüders samlet informasjon om når og hva deltakerne i deres undersøkelse delte, mens det her ble gjennomført kun intervju hvor tanker og erfaringer rundt det å dele musikkpreferanser ble diskutert. Det man derimot kan si er at alle utøver en kontroll over hvor mye de deler, og med hvem.

Disse bevisste valgene viser at deltakerne kontrollerer hvor mye de deler, og dette er ikke kun noe som gjelder for denne gruppen med tenåringer. Flere undersøkelser viser at man i Web 2.0 må ha kompetanse om hva man kan eller ikke kan dele, når man kan dele, og hvordan det de deler oppfattes av andre.<sup>173</sup> Maria Bakardjieva fant lignende i en undersøkelse av internettbrukere at brukere lagde strategier for hvor mye av seg selv de ville eksponere i spesifikke kontekster.<sup>174</sup> Man må da ha kompetanse om deling, samt kontrollere hvor mye og hvordan man skal dele, noe man ser disse tenåringene gjør. De viser også en kompetanse innenfor deling, når bevisste valg tas om i hvilken grad, og med hvem, man skal dele musikkpreferanser.

Hvilke sosiale funksjoner man kan bruke, og hvilke private alternativ som finnes er avhengig av musikkstrømmetjenesten. Sonia Livingstone så i en undersøkelse om sosiale medier at det sosiale mediet ga rammer for en rekke mulige handlinger var det *brukerne* som kontrollerte hvor mye de ville vise om seg selv, og at det aktuelle sosiale mediet avgjorde ingenting om hvordan det ble brukt.<sup>175</sup> Sofia Johansson fant også at selektiv deling var et svært viktig aspekt for brukere av musikkstrømmetjenester<sup>176</sup>, og det virker som om Spotify tilrettelegger for heterogene delingsstrategier. Dette kan man si fordi Spotify er den

---

<sup>172</sup> Anja Nylund Hagen og Marika Lüders, «Social Streaming? Navigating Music as Personal and Social», *Convergence: The International Journal of Research Into New Media Technologies* 23/6 (2017), 655.

<sup>173</sup> Hilde Vere Hilmarsen og Hans Christian Arnseth, «Livet på Instagram: Ungdoms digitale forlengelser av sosiale relasjoner og vennskap», *Tidsskrift for ungdomsforskning* 17/1 (2017), 17; Nicholas A. John, «The Social Logics of Sharing», *The Communication Review* 16/3 (2013), 125-126; Zizi Papacharissi, *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*, (New York: Routledge, 2011), 307.

<sup>174</sup> Maria Bakardjieva, *Internet Society: The Internet in Everyday Life*, (London: Sage, 2005), 181.

<sup>175</sup> Sonia Livingstone, «Taking Risky Opportunities in Youthful Content Creation: Teenager's Use of Social Networking Sites for Intimacy, Privacy, and Self-Expression», *New Media & Society* 10/3 (2008), 403.

<sup>176</sup> Sofia Johansson, «Music as Part of Connectivity Culture», 55.

musikkstrømmetjenesten som tilbyr mest sosiale funksjoner, og tilbyr også måter å gjøre lytteopplevelsen mer privat eller helt privat, som man også ser noen av deltakerne benytter seg av.

Alle utøver en kontroll over hvor mye av sine musikkpreferanser de deler med andre i Spotify, og viser da en kompetanse innenfor hva man kan dele, og med hvem. For Trine, så innebærer denne delingen en mulighet til å vise fram et visst bilde av seg og hennes musikksmak. For Joakim, Mathias, og Erik er dette et mer passivt valg fordi det oppleves som å kun dele med venner, og for Henriette og Katrine oppleves delingen som for offentlig. Denne problemstillingen med hvor mye man vil dele av seg selv, og endringen i hva som er privat og hva som er offentlig er en relativt ny problemstilling. På Spotify kan man kontrollere hvor mye av musikksmaken din som vises for andre, men i fysiske sosiale kontekster er det ikke alltid slik. For å kunne si noe mer om hvordan tenåringene deler musikk med andre, og denne grensen mellom det private og det offentlige, så må man se på hvordan de bruker musikk i sosiale kontekster.

### **3.5 Bruk av musikkteknologier i en sosial kontekst i hverdagen**

I en privat kontekst hadde musikk en funksjon som en ubiquitous ledsager for tenåringene i denne oppgaven, og ble opplevd som en integrert del av hverdagen, noe som også gjør at musikk får en tatt-for-gitthet. Man så også at privat lytting ikke lenger er like privat som før, og det fins flere sosiale aspekter som påvirker privat lytting i en sosial bevissthet rundt deling av musikkpreferanser. Bruk av offentlige spillelister er også noe sosialt, noe man ser noen av deltakerne utnytter når de ser på venners spillelister. For å se nærmere på sosiale musikkpraksiser, og hvordan musikkteknologier brukes i disse praksisene må man derfor også se på hvordan sosial lytting foregår. Det blir da fokusert på hvor ofte, når, og hvordan sosial lytting skjer, samt om deltakernes musikksmak i forhold til deres venners musikksmak.

Erik (16) lytter til musikk med venner «om det er noe felles aktivitet, ofte på skolen, når vi er ferdig med gym så pleier vi å spille musikk i garderoben, når vi er på besøk til hverandre, fester, skolen også innimellom. Så blir det spilt litt musikk her og der. Ganske ofte egentlig.» Erik lytter også til musikk med venner i mange forskjellige situasjoner og kontekster, og bruker også en bærbar høyttaler koblet til smarttelefon for å lytte til musikk sosialt. Når det gjelder Erik og vennegjengens musikksmak, forklarer Erik det som følgende:

Ikke helt samme musikksmak, men liksom, det har ikke vært noe sånn som de hater, men det trenger ikke være at de hadde likt det like mye som jeg hadde likt det. Det går mye i det

samme da, men liksom, hvis jeg skal ta to eksempler her da, jeg liker jo både rap og pop, også en av vennene mine, han faller litt mer mot popsidene, men han liker fremdeles litt rap i tillegg. Også er det han andre vennen min, han liker litt mer rap, og han hører litt mindre på pop, så det er litt mer sånn. Ja, det er ganske likt, men det er fremdeles store forskjeller sånn innimellom.

Erik sin beskrivelse av hans og vennegjengen sine musikkpreferanser er et svært godt eksempel på ODT. Alle har funnet nok variasjoner i sin musikksmak som allikevel er likt gruppens smak, hvor noen for eksempel liker rap bedre, men liker også pop – og motsatt.

Joakim (15) hører på musikk når «vi er ute og går, så har nesten alle vennene mine med høyttaler, også er det jo når vi sitter og ikke har noe spesielt å gjøre, eller spiller [dataspill] da». Joakim lytter da ofte på musikk med venner, og når en bærbar høyttaler koblet til smarttelefonen blir brukt, har vennegjengen muligheter til å lytte i svært mange ulike situasjoner og kontekster, som de også gjør. Joakim deler noe musikksmak med vennene: «De hører ikke på alt jeg hører, men ja. Ja, det er liksom sånn at hvis at jeg setter på musikk, så har de ikke noe imot det. Så det hender seg en gang i blant at de spør hvilke sanger jeg hører på». Han sier at han og vennegjengen hører på de samme sjangrene, og at vennene hans er «veldig åpne» om sine musikkpreferanser.

I tillegg er det noen sanger Joakim setter på med venner, som han selv kaller humorsanger, som er «innvandrerisere, også ‘Treat You Better’ [av artist Shawn Mendes], bare at det er Hitler som synger om at han kunne ha behandlet jødene bedre [ler]». Han setter også på sanger for å gjøre vennene flau: «Når vennene mine, hvis de har med en høyttaler, og jeg får styre musikken, så tar jeg og setter på da, sånn at det blir flaut for dem [ler]». Som et eksempel på dette nevner han en sang som heter «Hentai». Hentai er et begrep for pornografi i japansk anime/manga. «De blir ikke glade når jeg setter på den, for å si det sånn [ler]» sier Joakim. Undertegnede ble heller ikke glad for å måtte søke opp begrepet. Han tilpasser disse humorsangene etter hvem han er med, og sier han er klar over at de ikke passer til alle.

Joakim sine «humorsanger» er sanger med innhold som kan tolkes som rasistisk eller antisemittisk ut ifra de eksemplene han har gitt. I en undersøkelse av Sonia Livingstone har hun sett på noen adferder i sosiale medier, og fant ut at slikt innhold ikke nødvendigvis er en representasjon på personen selv, men heller et bevis på det forholdet personen har til vennene sine.<sup>177</sup> For at disse humorsangene skal fungere, og ikke skape konflikt eller usikkerhet, må

---

<sup>177</sup> Sonia Livingstone, «Taking Risky Opportunities in Youthful Content Creation», 399.

vennegjengen dele både humor- og musikksmak, og man kan da trekke inn ODT. Ut i fra Joakims beskrivelse virker det som om denne humoren er delt. Det virker også som om musikkpreferanser er delt til en viss grad i tillegg, men at Joakim har nok variasjoner i sine preferanser til å fremdeles være særegen, men som samtidig er likt resten av gruppen.

Mathias (15) hører på musikk på fritidsklubben han er en del av, på skolen og «hjemme hos meg når jeg har besøk og når vi er på bursdager og når vi spiller [dataspill], og det er egentlig hele tiden da, hvor som helst». Han hører på musikk med venner fordi «det blir god stemning av det. Kort og greit egentlig» og sier det blir «kjedelig stemning» om de ikke hører på musikk i sosiale sammenkomster. Musikk i sosiale kontekster har da en funksjon som noe som skaper en atmosfære, og bidrar til å gi gruppen et felles humør eller sinnsstemning. Når det gjelder musikksmak, sier Mathias likt som Erik og Joakim, at han og vennegjengen deler noe musikksmak, og det er noe de ikke deler like mye:

Jeg har jo mange kompiser som har startet å høre på samme musikk som jeg hører på bare fordi jeg viste dem et par sanger, så starter de å like det. Det er vel noen sanger de hører på sånn som jeg hører på, men det er mye annet også. Det er jo veldig stor forskjell på hvem som hører mest da, hvem som hører mest på musikkjangeren.

Mathias beskriver likt som Erik, at alle i vennegjengen har nok variasjoner og likheter til å oppleve både tilhørighet og særegenhet innenfor den tillate smaken i gruppen.

Trine (14) hører på musikk ofte på musikk med venner, og nevner at hun som eksempel hører på musikk når hun har besøk, eller er på besøk hos venner, når de «står og ordner oss» til fest, og når de er på fest. Hun sier de har på musikk fordi «det blir jo god stemning, og vi kan danse litt og sånn der». Uten musikk sier hun at «da kan det fort bli litt kjedelig». Som hos Mathias, bidrar musikk her til å skape en felles atmosfære og et felles humør eller sinnsstemning, i det eksemplet Trine nevner her, bidrar musikk til å gjøre alle i godt, og samme, humør til festen.

Trine deler mye musikksmak med venner, og har ikke noe imot å dele musikk hun lytter til med venner. Hun nevner derimot at vennene hennes er svært glad i «russemusikk og sånt, jeg er ikke særlig glad i det, det blir ganske ‘mye’». Hun kan derimot lytte til russemusikk når hun og venner skal gjøre seg klar til å dra på fest eller andre sosiale sammenkomster. Hun lytter altså til russemusikk sosialt, men ikke privat. Til tross for dette har hun en egen spilleliste med russemusikk, men man kan da anta at denne kun blir brukt i sosiale sammenhenger, siden dette ikke er noe hun lytter til privat. Her ser man at der er litt større

forskjeller på særegenhet og likhet, hvor russemusikk ikke er en del av Trine sine private preferanser. Trine deler derimot såpass mye annet når det kommer til musikkpreferanser, at det virker som om det er nok likhet til at det ikke fører til usikkerhet om hennes plass i gruppen. Dette er kanskje fordi Trine aktivt bidrar til sosial lytting av russemusikk, da hun har laget en spilleliste for dette, for å styrke sin sosiale identitet og gruppeidentitet og tilpasse seg til vennenes smak. I tillegg er det kanskje dette som gjør Trine særegen, da hun tidligere kommenterte at hun hadde offentlige spillelister fordi hun var stolt av musikksmaken sin.

Alle deltakerne nevnt så langt, lytter ofte til musikk sosialt, men dette er noe som ikke skjer like ofte for Henriette (16) og Katrine (13). Både Henriette og Katrine lytter sjeldent til musikk med venner. Henriette lytter noen ganger til musikk med venner på skolen, men ikke utenfor skolen, og Katrine lytter til musikk med venner på fritidsklubben hun er med i. Disse to delte heller ikke mye musikk digitalt, og hadde ingen offentlige spillelister, og fulgte få eller ingen venner på Spotify. Katrine sin sosiale lytting skal omtales nærmere når fysisk deling av musikkpreferanser blir diskutert. For Henriette, så delte hun mye musikksmak med vennegjengen, men lytter allikevel sjeldent til musikk med venner, fordi hun sier hun sjeldent er sosial med venner utenfor skolen.

Man kan se en viss overføringsverdi i deres digitale delingspraksiser og hvor mye musikksmak de deler med venner. De som hadde offentlige spillelister og fulgte venner på Spotify var også optimalt distinktive, og lyttet ofte til musikk i sosiale kontekster. De som kun hadde private spillelister og fulgte få eller ingen venner på Spotify, lyttet sjeldnere til musikk i sosiale kontekster. Man ikke her si at det er en sammenheng i en slik kvalitativ oppgave, men om risikoen for deling blir større er noe man kan se på når fysisk deling av musikkpreferanser skal diskuteres.

Man kan si at det er blitt enklere å lytte til musikk i en sosial kontekst, sammenlignet med tidligere musikkteknologier. Flere nevner bruk av smarttelefon eller medbragt høyttaler som en del av deres sosiale musikkpraksiser. Dette gjør at de kan lytte til musikk sosialt i mange forskjellige situasjoner og kontekster. Av tenåringene som lytter til musikk i sosiale kontekster, så bruker tenåringene musikk i en sosial kontekst for å lage en felles atmosfære. Dette tilsier både det å «skape stemning», og også gi vennegjengen et felles humør eller stemning i den aktuelle sosiale konteksten, gi bakgrunnsstøy, samt å gi struktur til situasjonen de er i. Siden man fant at musikk hadde en funksjon som en ubiquitous ledsager i private kontekster, kan man også argumentere for at den på lik måte er en ubiquitous ledsager i

sosiale kontekster. Dette er fordi musikk brukes i en så stor grad, og i mange ulike situasjoner i sosiale kontekster. For de fleste tenåringene oppleves det å lytte til musikk som en naturlig del av å være sosial. Det er altså en integrert del av det å være sosial med andre for de fleste deltakerne, og dette medfører, på lik måte som i private kontekster, en tatt-for-gittethet.

### **3.6 Fysisk deling av musikkpreferanser**

Sosial lytting er noe som skjer ofte, for flesteparten av tenåringene i denne oppgaven, i mange situasjoner og kontekster. Det er for disse tenåringene naturlig del av det å være sosial. Som man så i diskusjonen om sosial lytting, delte flere av deltakerne mye av sin musikksmak med venner, men at hver enkelt i vennegjengen hadde nok variasjoner i sin musikksmak til å skille seg ut. Når det gjaldt det å dele musikk digitalt, kontrollerte alle deltakerne hvor mye av sin musikksmak og seg selv de ville dele med andre. Det digitale aspektet gjør at man opplever en mindre risiko ved å dele, selv om delingen for noen allikevel ble opplevd som en risiko, altså at delingen var for offentlig. Fysisk deling av musikk kan innebære en større risiko, og det skal nå sees på hvordan deltakerne deler musikk fysisk med venner.

Når Trine (14) skal sette på en sang i en sosial kontekst sier hun at det kriteriet hun har er at «den skal være bra». Det er altså hennes egen oppfattelse av en sangs kvalitet som utgjør om det er noe hun spiller av i sosiale sammenhenger. Hun har ingen guilty pleasures eller sanger hun ikke ville spilt med venner, men nevner sangen «Badekaret til Pelle» av Fattern som en sang som hun sier var en guilty pleasure for et par måneder siden. Hun sier også at «den tør jeg ikke å høre på lenger nå [ler]». Den siste kommentaren tilsier at den kanskje fremdeles er en guilty pleasure. Denne ville hun ikke satt på med venner, som tilsier at den ikke er en del av det bildet av seg selv Trine vil vise for andre.

Joakim (15) har en annen taktikk når han skal sette på en sang med venner: «Jeg tenker om, hva de liker best da, om de liker rock eller dubstep og remix best da. Så da setter jeg på det jeg vet de liker best». Joakim tilpasser da hvilken sang han skal sette på etter hvem han er med, og hans kunnskap om deres musikkpreferanser. Denne måten å dele preferanser kan trekkes til diskusjonen rundt sosial identitet og gruppeidentitet. Dette kan både knyttes til Giddens risikosamfunn, og Hesmondhalghs restriktiv agency, hvor sosiale og psykologiske dynamikker gir restriksjoner på måten man handler på. Denne tilpassingen er en måte å minimere risikoen for negative konsekvenser, og da oppleve delingen av preferanser som tryggere. I tillegg er denne delingsstrategien basert på Joakims kunnskap om gruppen, altså hvilken musikksmak den aktuelle vennen har. Dette er noe man ser flere av deltakerne gjør.

Mathias (15) sa lignende at «jeg prøver jo først å tenke gjennom smak han har, og hva slags sans for humor han har, om det er noe morsomt i sangen, og sånt da». Som et eksempel på dette nevner han «banning». Her ser man at Mathias, lik Joakim, tilpasser hvilken sang han setter på etter hvem han er med, og prøver også å fokusere på å dele humor samtidig som han deler preferanser. Som man så hos Joakim, så er dette en måte å minimere risikoen for negative konsekvenser.

Henriette (15) sier hvis hun skal velge en sang å sette på sammen med venner, så prøver hun å «sette på noe jeg tror de ville likt». Men siden vennegjengen lytter til ganske lik musikk, og siden det er sjeldent hun lytter til musikk med venner, så er det ikke en problemstilling Henriette tenker mye over. Det er allikevel interessant at Henriette gjerne deler musikkpreferanser fysisk med venner, da Henriette opplevde offentlige spillelister som for offentlige, og sjeldent lyttet til musikk sosialt. Grunnen til at hun deler musikkpreferanser fysisk kan være fordi hun tilpasser etter hvem hun skal dele preferanser med, samt at musikkpreferanser er basert på hennes kunnskap om venners smak. Dette gjør deleopplevelsen tryggere, og minimerer risiko for negative tilbakemeldinger eller usikkerhet.

Erik (16) opplever, som tidligere nevnt, å ha nok variasjoner i sin smak, men samtidig ha lik nok smak i vennegruppen. Allikevel kan han føle en grad av risiko om han skal sette på en sang i sosiale sammenhenger:

- Erik: Det pleier ikke å stoppe meg fra å gjøre det, men det er jo noen ganger at jeg tenker litt sånn at det er ikke sikkert at alle liker dette her da, men jaja.
- Karoline: Du setter den på allikevel?
- Erik: Ja, så får det bli sånn. Fordi alle har jo sin egen smak, det finnes jo de som har litt lik smak da, men.
- Karoline: Ja. Hvis du setter på en sang du er litt usikker på om de liker da, hva sier vennegjengen din da?
- Erik: Jeg får jo høre det uansett da, enten så jeg får jeg høre om det er bra, eller så får jeg høre om det er dårlig. Vi er ganske åpne.
- Karoline: Hvis de sier den er dårlig, hva tenker du da?
- Erik: Nei, da tenker jeg at da får den være dårlig for dem da.

Erik viser her at han opplever en grad av risiko når han skal sette på en sang han er usikker på om vennegjengen kommer til å like, og en av konsekvensene kan være tiltale fra vennene. Han er derimot bevisst på at alle har en egen musikksmak, inkludert ham selv, og selv om han er bevisst på at en sang han setter på kan gi ham negative konsekvenser, så oppfatter han det



ikke som en stor problemstilling siden han allikevel spiller av sangen, som tilsier at risikoen ikke er så stor for ham.

Trine, Erik, Henriette, Joakim, og Mathias har ikke problemer med å sette på en sang i sosiale sammenkomster, og velger enten sang etter kunnskap om venners preferanser, eller velger sang etter egen bedømmelse av kvalitet. De har altså delingsstrategier, og tar bevisste valg når de skal dele musikkpreferanser fysisk for å gjøre delingen tryggere. For de som tilpasser musikkvalg etter venners preferanser krever dette kunnskap om venners preferanser, at sosial og personlig musikksmak er lik, og at man er optimalt distinktiv. Som tidligere sett på i tidligere kapittel, så er personlig musikklytting en del av identitetsarbeid, og musikksmak kan være en identitetsmarkør på gruppemedlemskap. Ved å tilpasse sangvalg til venners preferanser, så minimeres risikoen for negative tilbakemeldinger, og kan føre til en styrkelse av gruppemedlemskap. For Trine, som velger sang etter egen bedømmelse av kvalitet, tilsier dette at hun er trygg på sitt gruppemedlemskap, og opplever ikke en usikkerhet om sin plass i gruppen, og opplever ikke risikoen for negative tilbakemeldinger som en stor problemstilling. Dette er derimot noe Katrine (13) føler på.

De tenåringene man så langt har nevnt, har vært i vennegjengen i flere år, og er etablerte i sin vennegjeng. Katrine derimot, har nettopp flyttet til Trondheim fra en annen by, og har nettopp kommet inn i en ny vennegjeng som hun prøver å tilpasse seg til. Katrine likte jo, som nevnt tidligere, «romantisk pop» og «trist» musikk, men ville ikke satt på det med vennene sine:

Ikke når jeg er med vennene mine, for det er liksom sånn jeg bruker å høre på når jeg er alene, for de liker bedre sånn der sånn som det der TIX. Han er norsk da, han synger veldig mye banneord. De liker bare å høre på det, så da hører jeg mer på det jeg liker å høre på. Men det [TIX] er også ganske bra, det og.

Katrine ble spurt om de kanskje ikke deler musikksmak, men Katrine sier: «Vi deler ganske mye, bare det at vi hører mer på sånn norske rap-sanger». Hun forklarer videre at «jeg kunne ikke ha delt de som jeg syns er triste, på grunn av det at jeg syns det er litt flaut å vise, at jeg hører på sånt». Det er interessant her at Katrine skiller mellom hva «jeg» hører på, og hva «vi» hører på, som hun gjør her. Dette tilsier et skille i det hun lytter til privat, og det hun lytter til sosialt. Dette tilsier også at hun er for særegen i sin musikksmak i forhold til resten av vennegjengen, og ikke har funnet variasjoner innad i den tillate smaken i gruppen. Tidligere er det omtalt at det er en mulighet for negative konsekvenser eller en risiko ved å dele musikkpreferanser, og dette er noe Katrine opplever.

Hvis Katrine setter på en sang i en sosial sammenkomst, og får negative tilbakemeldinger fra vennegjengen, sier hun at: «Da blir jeg flau [ler], også sier jeg sånn ‘ja, det er her bare en sånn pappa bruker å høre på’, også har jeg satt på feil, også hvis jeg setter på feil en gang til der, så bare tar jeg mobilen min tilbake». Katrine sier altså at det er hennes far som har lagt til sangen i spillelisten, og om hun spiller «feil» sang enda en gang, slutter hun å styre musikken. Katrine forklarer også hva hun gjør om noen andre setter på en sang som får negative tilbakemeldinger:

Fordi at det er veldig mange ganger der at det er noen som plutselig setter på noe, som andre syns er teit, men kanskje jeg syns det er kult, men jeg tør ikke å si noe, jeg bare ... ja. Og da føler jeg meg litt slem da, på grunn av det at den ene personen da syns kanskje det var bra, og jeg syns også kanskje det var bra, og kanskje alle syns det egentlig var bra, men jeg bare turte ikke å si det. Og det syns jeg er litt flaut [ler]. Og jeg føler meg av og til litt slem, når det skjer, fordi jeg liksom ser, jeg tror folk liksom ser at jeg også lyver. Så når jeg klarer å se når de bare «ja, mhm», så tror jeg de klarer å se at jeg også gjør det.

Det hender altså at Katrine, selv om hun liker en sang noen har satt på, ser at de andre gir negative tilbakemeldinger, og gir da negative tilbakemeldinger selv. Det oppstår i denne situasjonen Katrine beskriver også en usikkerhet om andre kan se at hun egentlig ikke har negative tilbakemeldinger, men heller liker sangen.

For Katrine innebærer det å dele musikkpreferanser med venner en risiko. Denne risikoen fører til at hun kan lyve om hennes bedømmelse av kvaliteten på egne og andres musikkpreferanser, og at hun slutter å dele preferanser etter å ha fått negative tilbakemeldinger. Hun har også et skille mellom hva hun lytter til privat og sosialt. Denne risikoen fører til usikkerhet, frykt for negative tilbakemeldinger, og en mindre følelse av gruppe-medlemskap. Dette med å vise fram hva man lytter til for vennegjengen, kan knyttes til Kenton O’Hara et al. sin undersøkelse om å be en DJ spille en sang på et diskotek, hvor sangvalget er et sosialt inngrep, som O’Hara et al. beskriver som et identitetsuttrykk som kan bli akseptert eller avvist.<sup>178</sup> For Katrine er det, som man har sett, en risiko for å bli avvist.

Alle tenåringene opplever denne risikoen til en viss grad, og har forskjellige måter å minimere risikoen og gjøre delingen tryggere, ved å tilpasse etter kunnskap om venners preferanser, tilpasse etter egen bedømmelse av kvalitet, eller, for Katrine, lyve, hvis sangvalget får dårlige

---

<sup>178</sup> Kenton O’Hara et al., «Distributing the Process of Music Choice in Public Spaces», I *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, red. Kenton O’Hara og Barry Brown, (Dordrecht, Nederland: Springer, 2006), 89.

tilbakemeldinger. Det å vise egne musikkpreferanser for andre kan være en måte å fremheve et visst bilde av seg selv, eller å forsterke sitt gruppe-medlemskap, men det kan også få negative konsekvenser som negative tilbakemeldinger eller tiltale. De fleste deltakerne har funnet variasjoner i gruppens smak som er ulike nok til at de er særegne, men like nok til at de i hovedsak deles av gruppen. Dette kan være en av grunnene til at de opplever en mindre risiko når de skal dele preferanser, men de har allikevel delingsstrategier for å minimere risikoen. For Katrine, derimot, har hun et skille mellom hva hun lytter til privat og sosialt, og opplever da en stor risiko når hun skal dele musikkpreferanser. I tillegg kan man igjen trekke inn Hesmondhalgh sin teori om en restriktiv agency, hvor man ser at deltakerne ikke fritt kan dele musikkpreferanser, men må ha delingsstrategier for å minimere risiko.

Fysisk deling av musikkpreferanser innebærer delingsstrategier og en større sosial bevissthet rundt sin egen smak i forhold til venners smak enn man så i diskusjonen rundt digital deling. Digital deling ble opplevd enten som noe passivt eller ubevisst, eller noe for å framheve et visst bilde av seg selv. Fysisk deling derimot, innebar alltid bevisste valg for disse tenåringene. Når man deler digitalt kan man i en større grad kontrollere hva som vises, og risikoen for å dele preferanser digitalt er da mindre enn risikoen for å dele fysisk for disse tenåringene. Det er også verdt å nevne at det er de tenåringene som deler minst digitalt, som også lytter minst sosialt, og som opplever en større risiko for å dele musikk fysisk. De som lytter mest sosialt, og som har strategier for å dele musikk fysisk, er også de som har offentlige spillelister og deler musikk digitalt. Om dette er en trend, eller bare noe denne gruppen opplever, kan ikke besvares i en slik kvalitativ undersøkelse, men gir et bilde av en sammenheng for disse tenåringene i ulike sosiale kontekster.

I dette kapittelet er det blitt sett på en gruppe tenåringers bruk av musikkstrømmetjenester i hverdagen i private og sosiale kontekster. I private kontekster ble musikk opplevd som en ubiquitous ledsager, en integrert del av hverdagen, i mange ulike situasjoner og kontekster. Det ble argumentert for at de brukte en rollenormativ musikklytting, hvor musikk skal passe i umiddelbar kontekst, og man så at tenåringene gjorde dette gjennom spillelister, hvor de ofte brukte umiddelbare spillelister eller spillelister til spesifikke aktiviteter. Oppdagelse av musikk var noe privat når de selv utforsket musikk på Spotify eller ved hjelp av Spotifys algoritme, eller supplement som YouTube og Instagram. Oppdagelse av musikk var noe sosialt, når de oppdaget musikk gjennom venner, noe som var deres hovedkilde til oppdagelse av musikk. I sosiale kontekster er musikk også en ubiquitous ledsager som er med dem i sosiale situasjoner, og blir brukt for å skape en felles atmosfære, sinnsstemning, eller humor.

De hadde delingsstrategier for både digital og fysisk deling, hvor den digitale delingen ble tilpasset etter hvor offentlig delingen ble opplevd, mens fysisk deling ble opplevd som en større risiko, og deltakerne gjorde bevisste valg for å minimere sjansen for negative tilbakemeldinger ved å f.eks. tilpasse musikkpreferansen etter kunnskap om venners smak.

## 4 Sammenligning

I denne oppgaven er det nå blitt sett på hvordan en gruppe tenåringer i begynnelsen av 2000-tallet brukte P2P-fildelingstjenester i hverdagen i private og sosiale kontekster, med fokus på å brenne CD-er. Det er også blitt sett på hvordan en gruppe tenåringer i 2019 bruker musikkstrømmetjenester i hverdagen i private og sosiale kontekster. Det er noen aspekter ved begge gruppens musikkpraksiser som kan være interessante å sammenligne. I tillegg er det interessant å se hva det gjør for tenåringenes musikkpraksiser når det blir færre begrensninger i musikkteknologiene, og friere rammer for bruk. I denne avsluttende sammenligningen blir det da sett på noen aspekter innenfor private og sosiale kontekster som ble funnet i disse to gruppens bruk av musikkteknologier i hverdagen. Først blir det sett på hvilke begrensninger den aktuelle musikkteknologier har, og det å oppdage musikk blir brukt for å vise forskjellene i disse begrensningene. Så blir det sett på gruppens bruk av musikkteknologier i en privat kontekst, hvor musikk som ledsager, samler-eklektisk-skalaen, og rollenormativ musikklytting blir fokusert på. Så blir det sett på gruppens bruk av musikkteknologier i en sosial kontekst, hvor sosial lytting, digital deling av musikkpreferanser, og fysisk deling av musikkpreferanser blir sett på. Til slutt får man en oppsummering av gruppens bruk av musikkteknologier i hverdagen.

Om man først ser på musikklytting generelt, kan man si at det har skjedd en økning i hvor ofte musikk blir lyttet til fra 2000 og utover. Statistisk Sentralbyrå ser årlig på nordmenns medievaner, og i tabell 4.1. ser man hvor ofte, og hvor mange minutter musikk ble lyttet til daglig for de i ungdomsskolealder (13-15) siden 1991 fram til 2017:

Tabell 27. Andel lyttere til lydmedier og minutter brukt til slik lytting en gjennomsnittsdag, etter kjønn, alder og utdanning

	1991	1992	1994	1996	1998	2000	2002	2004	2006	2008	2010	2012	2013	2014	2015	2016	2017
<b>Prosentandel lyttere totalt</b>	<b>43</b>	<b>38</b>	<b>44</b>	<b>37</b>	<b>42</b>	<b>50</b>	<b>49</b>	<b>47</b>	<b>43</b>	<b>42</b>	<b>42</b>	<b>40</b>	<b>41</b>	<b>39</b>	<b>38</b>	<b>37</b>	<b>50</b>
Ungdomsskole	37	28	37	33	29	44	39	35	37	36	41	39	39	39	38	45	56
<b>Minutter til lytting totalt</b>	<b>40</b>	<b>32</b>	<b>38</b>	<b>30</b>	<b>33</b>	<b>46</b>	<b>42</b>	<b>41</b>	<b>41</b>	<b>39</b>	<b>41</b>	<b>36</b>	<b>38</b>	<b>36</b>	<b>34</b>	<b>39</b>	<b>48</b>
Ungdomsskole	35	26	36	32	33	52	36	34	41	42	52	42	43	41	39	57	63

Tabell 4.1: Antall lyttere og minutter brukt på lytting fra 1991 til 2017. I Vaage.<sup>179</sup>

<sup>179</sup> Odd Frank Vaage, «Norsk Mediebarometer 2017», hentet 10.05.2019, <https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/artikler-og-publikasjoner/attachment/346186?ts=162d7feae58>.

Man kan si at både hvor mange som lytter om dagen, og hvor mange minutter de lytter, har økt siden begynnelsen av 2000-tallet, selv om tallene varierer stort fra år til år. Man ser også en forskjell mellom de to gruppene det ble gjennomført intervju med i oppgaven i hvor ofte de lyttet, hvor tenåringene i 2019 lyttet oftere i private og sosiale kontekster enn tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet. Dette kan være relatert til den sistnevnte gruppens begrensninger når det gjaldt tilgang til musikk, og som resultat av dette, hvilke situasjoner og kontekster de kunne lytte til musikk i innenfor private kontekster. Disse begrensningene var i hovedsak knyttet til musikkteknologien (som Discmanens korte buffertid, feilinformasjon/virus på P2P-fildelingstjenester) og kostnader knyttet til bruk av musikkteknologien (som kostander knyttet til bruk av internett, innkjøp av blanke CD-er). I tillegg kan man knytte dette siste punktet til det at man måtte ha både en bærbar og stasjonær lytteenhet, samt en datamaskin med CD-ROM og tilgang til internett, som også utgjorde en terskel med tanke på kostnad. Disse begrensningene utgjorde en mindre eller mer restriktiv tilgang på musikk.

For tenåringene i dag er flesteparten av disse begrensningene forsvunnet, eller mindre avgjørende for musikktilgang i en privat kontekst. Musikkstrømmetjenester er i en app, og man kan lytte gjennom appen på smarttelefon og datamaskin, og gjennom bærbare og stasjonære høyttalere koblet til datamaskin eller smarttelefon, samt bruke hodetelefoner. Bærbar og stasjonær lytteenhet kan da være det samme. Man slipper også å kjøpe teknologier kun til musikklytting, som tenåringene fra 2000-tallet måtte, da smarttelefon og datamaskiner også brukes til andre formål. Selv om bruk av data kan være utgjøre en kostnad, tilbyr noen mobilabonnement gratis musikkstrømming, og man har muligheten til å kunne lytte uten internettilgang ved å laste ned musikken. Med disse mulighetene kan man lytte til musikk i mange ulike kontekster og situasjoner. Man har også et større musikkbibliotek fordi musikkstrømmetjenester fungerer som en database, hvor Spotify har over 40 millioner sanger tilgjengelige.

For tenåringene fra 2000-tallet så man flere begrensninger når det gjaldt kostnader, og selv om tenåringene i 2019 kan begrense kostnadene rundt databruk ved å laste ned musikk, kreves dette allikevel at de betaler for Spotify Premium. Hvis man kjøper et abonnement slipper man også flere andre begrensninger gitt av gratis-versjonen. Denne månedlige summen kan være en terskel for noen, og deres musikkpraksiser vil da få mange tekniske begrensninger uten tilgang på musikkstrømmetjenester. Alle deltakerne hadde derimot kjøpt abonnement, noe man har sett i IFPI Norges rapporter at de fleste nordmenn gjør. For de som delte bruker med søsken var kanskje den økonomiske terskelen for høy, noe som ble opplevd

som noe negativt for deltakerne, da de ikke hadde kontinuerlig tilgang. For noen ble dette løst ved å kjøpe familieabonnement, noe som ble nevnt i introduksjonen at flere nordmenn generelt har begynt å gjøre de siste årene.

Som et eksempel på hva disse forskjellene i musikkteknologienes begrensninger utgjør, kan man se på disse to gruppenes metoder for å oppdage musikk. Tenåringen fra 2000-tallet brukte tradisjonelle medier som TV eller radio i en stor grad for å oppdage musikk i en privat kontekst, men dette ble ikke nevnt som en oppdagelseskilde av tenåringene i 2019. De brukte i hovedsak Spotify til å oppdage musikk i en privat kontekst, gjennom Spotifys bruk av algoritmer for musikkanbefaling (anbefalte sanger i enkeltspillelister, spillelister basert på egen lytthistorie osv.), venners offentlige spillelister, samt supplement til Spotify som YouTube og Instagram. Denne forskjellen i privat oppdagelse av musikk er også påvirket av forskjellene mellom Web 1.0 og Web 2.0, noe som blir omtalt nærmere når deling av musikkpreferanser blir diskutert. Det som tilsynelatende er likt for begge gruppene er hvordan de oppdager musikk i en sosial kontekst: gjennom venner. Dette er også noe alle deltakerne fra begge gruppene oppgir som deres hovedkilde for å oppdage musikk.

De største forskjellene mellom disse to gruppene ser man etter at en sang er blitt oppdaget. Selv om det er blitt nevnt en rekke begrensninger for tenåringene fra 2000-tallets bruk av P2P-fildeling, så gjorde P2P-fildeling det enklere å få tilgang til musikk, sammenlignet med tidligere musikkteknologier som CD. De kunne enklere finne ny musikk i P2P-fildelingstjenesten etter å ha oppdaget det et annet sted enn P2P-fildelingstjenesten. De kunne utforske enkeltartister i P2P-fildelingstjenesten, men da kunne det også være feilaktig informasjon på P2P-fildelingstjenesten som ga begrensninger i hvilken musikk de hadde tilgang på. De måtte også brenne den nedlastede musikken over på CD om de ville lytte utenfor hjemmet. Det var altså flere steg fra de hadde oppdaget en sang til de kunne lytte til den. Dette er enklere for tenåringene i 2019, fordi musikkstrømmetjenester fungerer både som et arkiv og en database. Det er derfor blitt svært enkelt å søke opp og lagre en sang man har oppdaget, oppdage ny musikk i musikkteknologien, og å utforske artister/band.

Det å få tilgang, oppdage, og søke etter musikk er dermed blitt enklere med bruk av musikkstrømmetjenester, og det er da interessant å på hvilke konsekvenser dette har på hvilken musikk disse to gruppene lytter til, og hvordan de selv beskriver deres musikksmak. Tenåringene fra 2000-tallet beskriver i en større grad deres musikksmak enten i spesifikke sjangre, eller nevner at de var stor fan av spesifikke band eller artister. Flere beskrev også

sjangeren som en stor del av deres personlige identitet, og gruppeidentitet. Tenåringene i 2019 beskriver deres musikksmak i svært store sjangre som rock, pop, og rap. Det virket som om sjangerbegrepet ikke var en stor smaksmarkør, og et begrep de ikke vektla i en stor grad. En av grunnene til denne store forskjellen i sjangerbeskrivelser kan være at den voksne gruppen ser tilbake, og da er det kanskje enklere å angi mer spesifikke sjangerbegrep. En annen grunn kan være fordi tenåringene i 2019 har enklere tilgang til forskjellige typer musikk, men de oppgir at de lytter til nyere populærmusikk, som pop, rap og rock, og flere benytter seg ofte av topplister. De lytter altså ikke til obskure musikkformer, selv om dette er mulig, men lytter til det som kan betegnes som listepop. For å se nærmere på disse forskjellene i bruk av sjangerbegrepet, må man se mer på forskjeller i hvordan de to gruppene lytter i en privat kontekst, da jeg argumenterer for at en mulig grunn til denne forskjellen er at musikk har fått en annen funksjon for tenåringene i 2019.

For tenåringene fra 2000-tallet, så var det store variasjoner i hvor ofte musikk ble lyttet til i en privat kontekst, på grunn av hvilke musikkteknologier som var tilgjengelige til de forskjellige deltakerne, og begrensinger hver enkelt hadde når det gjaldt tilgang og kostnader til internett. Flere sa de lyttet til musikk som hovedaktivitet, men flesteparten lyttet til musikk mens de chattet, gjorde lekser, eller spilte dataspill på rommet deres. Noen av tenåringene fra 2000-tallet lyttet til musikk i hverdagen i en så stor grad at det ble argumentert for at musikk ble en ledsager i hverdagen, og dette er noe som kan sammenlignes med tenåringene i 2019.

På grunn av en enklere tilgang til musikk har musikk for tenåringene i 2019 har musikkstrømmetjenester blitt en integrert del av hverdagen. Tenåringene i 2019 beskrev at de lyttet til musikk i en svært stor grad i en privat kontekst, ofte flere timer hver dag. De beskrev også at de aldri lyttet til musikk som hovedaktivitet, men alltid mens de gjorde noe annet, som når de trente, tok oppvask, gjorde lekser, eller spilte dataspill. Hvilke aktiviteter man kan gjøre mens man lytter til musikk har altså økt, fordi man har både musikk og høyttaler tilgjengelig gjennom å ha Spotify-appen på smarttelefonen. Flere av tenåringene i 2019 har også en bærbar høyttaler. I tillegg har de muligheten til å lytte til selvvalgt musikk utenfor tenåringsrommet, som ikke var mulig på samme måte for tenåringene fra 2000-tallet. På grunn av dette fant man at musikk for tenåringene i 2019 ble opplevd som en ubiquitous ledsager i hverdagen, for å gi struktur og mening til situasjoner og aktiviteter. I dette ligger det også en tatt-for-gitthet. For de tenåringene fra 2000-tallet hvor musikk fikk en funksjon som en ledsager, så førte de nevnte begrensingene disse tenåringene hadde til at hvilke ulike situasjoner og kontekster de kunne lytte til musikk i var mindre enn for tenåringene i 2019.



Musikk var da ikke ubiquitous, slik som det er for tenåringene i 2019, og musikk kan derfor ikke få en funksjon som en ubiquitous ledsager. Den tatt-for-gittheten som følger bruk av musikkteknologier som noe integrert i hverdagen, ser man heller ikke hos tenåringene fra 2000-tallet på lik måte.

Tenåringene fra 2000-tallet nevner også i en privat kontekst det å synge for seg selv på rommet, å lytte til musikk når de er lei seg eller sint, og å bruke musikk for å distansere seg fra familien. Tenåringene i 2019 nevner også en lignende bruk av musikk, og beskriver at musikk gjør dem glad, stolt, gira, osv., men ikke på en slik sterk følelsesmessig måte som tenåringene fra 2000-tallet. Man kan tenke at dette kan bli sett i sammenheng med musikkens tatt-for-gitthet, at musikk blir en mer hverdagslig opplevelse, og da ikke vekker like sterke følelser. Men akkurat denne problemstillingen med disse sterke følelsesmessige aspektene er ikke nødvendigvis sammenlignbare for disse gruppene. Dette er kanskje i hovedsak fordi den voksne gruppen nettopp er voksne, og ser tilbake på seg selv i tidlig tenårene. Dette kan gjøre at de husker best de sterke følelsesmessige aspektene, og ikke like godt de hverdagslige musikkopplevelsene. Derfor kan det være vanskelig å sammenligne dette aspektet for disse to gruppene. Begge gruppene beskrev uansett musikk som noe som hadde en sterk sammenheng med følelser, og her er da viktig å sammenligne hvilke muligheter begge gruppene har til å individuere lytteopplevelsen.

For tenåringene fra 2000-tallet, ble samler-eklektisk-skalaen brukt, og man så at samlerne foretrakk å høre kun på albumformat og samle, samt utforske, diskografien til enkelte artister. De eklektiske foretrakk å samle enkeltsanger som de likte akkurat da, og ville høre på i en viss periode. De eklektiske kompilerte da brente CD-er. Det ble argumentert for at disse fungerte som protospillelister, fordi den brente CD-en inneholdt sanger man ville høre på i en kort periode, de var en sammensetning av enkeltsanger, de var ment for å ha en kort varighet, og denne bruken av protospillelister ligner på måten tenåringene i 2019 bruker spillelister. Denne bruken av protospillelister gir en større mulighet til å kunne individuere lytteopplevelsen, og kan sees på som en måte å lytte til musikk som passer i en mer umiddelbar kontekst, noe det ble argumentert for at tenåringene i 2019 benytter seg av.

Hvis man skulle betegnet tenåringene i 2019 i samler-eklektisk-skalaen, så er alle mot den eklektiske siden. Noen utforsket og samlet diskografien til enkelte band, og hørte på album de allerede var kjent med, men resten hørte aldri på hele album, og alle foretrakk å lytte til spillelister. Alle brukte spillelister i en stor grad, hvor de hadde dynamiske spillelister, og

umiddelbare spillelister. I umiddelbare spillelister samlet de sanger til de var lei de eldste sangene, hvor de da enten slettet disse sangene, supplementerte spillelisten med nye sanger, eller forlot den umiddelbare spillelisten for en ny. Det ble argumentert med ønsket om å høre på musikk som passer i en umiddelbar kontekst ut i fra Nowaks teori om rollenormativ musikklytting, hvor dette ble oppnådd ved å bl.a. å lage umiddelbare spillelister eller dynamiske spillelister til spesifikke aktiviteter eller situasjoner. De eklektiske tenåringene fra 2000-tallet viser tegn til å ville høre på musikk som passer i en umiddelbar kontekst, som man ser i deres CD-brenning og bruk av protospillelister, hvor de planlegger hva de vil høre på den uka. Dette blir derimot påvirket av de nevnte begrensningene CD-er og P2P-fildelingstjenester har. Musikkstrømmetjenester gjør muligheten til å finne musikk som passer i en umiddelbar kontekst enklere, og dette ser man at tenåringene i 2019 benytter seg av i en stor grad.

Man kan da si at musikkstrømmetjenester tilrettelegger for ønsket om musikk som passer i en umiddelbar kontekst. Dette ser man i fokuset på spillelister, bruken av algoritmer for å anbefale lignende musikk både generelt og i enkeltspillelister, samt tilbudet om kuratorspillelister til ulike stemninger eller humør, selv om det sistnevnte sjeldent blir brukt av tenåringene i 2019. I denne bruken av musikk som en ubiquitous ledsager, samt dette ønsket om musikk for å representere en umiddelbar kontekst, så blir organisering av spillelister svært viktig. All musikk i spillelisten må enten passe til den umiddelbare konteksten, eller være så stor at det er enkelt å finne musikk som passer til den umiddelbare konteksten. I fokuset på å enkelt finne passende musikk ser man viktigheten av den tidligere nevnte «strømmen» av musikk i en spilleliste.

Hvis man trekker dette man nå har sett på tilbake til diskusjonen om sjanger, så kan man kanskje se en grunn til at tenåringene i 2019 ikke tillegger sjangerbegrepet like stor vekt, eller identifiserer seg ikke med sjangerbegrep på lik måte som tenåringene fra 2000-tallet. Fordi tenåringene i 2019 har denne måten å lytte på, hvor musikk blir tilegnet roller, og man har et ønske om musikk som passer i en umiddelbar kontekst, samt at musikk har en funksjon som en ubiquitous ledsager, blir sjanger et for altomfattende begrep, som kanskje ikke kan representere måten de konsumerer musikk på eller deres identitet.

Denne endringen i hvilken funksjon musikk har, kan man også se i vektleggingen av album i forhold til enkeltsanger. De fleste tenåringene fra 2000-tallet lyttet til hele album, selv om dette var i en forskjellig grad, hvor noen lyttet til hele album av og til, og andre lyttet kun til

hele album. For tenåringsene i 2019 som lytter til album, så er de allerede kjent med albumet, og det er album av artister de er svært store fans av. Album ble heller brukt mer som et supplement til spillelistene deres enn som en hovedkilde til lytting. Allikevel har man muligheten til å kun lytte til album i musikkstrømmetjenester, hvis det er det man ønsker, og musikkstrømmetjenester legger da til rette for en heterogen måte å lytte på, og gir friere rammer enn tidligere musikkteknologier innenfor variasjoner i lyttemetoder. Det var derimot få av tenåringsene i 2019 som lyttet til album aktivt.

Tenåringene det ble gjennomført intervju med i 2018/2019 er født mellom 2003-2006, og er født inn i en tid hvor CD blir brukt mindre og mindre, og nedlastning blir brukt i en større grad, før musikkstrømmetjenester begynner å ta over fra 2008 og utover, med lanseringen av Spotify. Tenåringene i 2019 har et mindre forhold eller kanskje et ikke-eksisterende forhold til fysiske musikkksamlinger, og da inkludert albumformatet. Når man bruker musikkstrømmetjenester er det å lytte til album noe som ikke er nødvendig, i hvert fall i en rollenormativ musikklytting, da spillelister og «strømmen» av musikk passer i en umiddelbar kontekst på en bedre måte enn med et album. Dette er fordi flere av deltakerne i begge gruppene ikke opplevde albumet som å ha en lik kvalitet, og ville da velge sanger fritt, uavhengig av albumformatet. I tenåringsene fra 2019 sine beskrivelser av deres musikkpraksiser og hvordan de bruker musikkteknologien ser man noen konsekvenser digital musikk har for denne gruppen.

Det at ungdom får et mindre og mindre forhold til musikk som noe fysisk gjelder ikke kun for tenåringsene i denne undersøkelsen, og selv om man ikke kan si noe om denne utviklingen for norsk ungdom generelt i en slik kvalitativ oppgave, ser man noen konsekvenser av dette i den norske musikkindustrien. Hvordan musikkteknologier påvirker musikkindustrien er ikke blitt nevnt her, fordi fokuset er på tenåringers bruk av musikkteknologier i hverdagen, men her kan man nevne ett moment som har endret seg i musikkindustrien nettopp på grunn av hvordan musikkteknologier blir brukt i hverdagen. Musikkstrømmetjenester som Spotify samler en rekke informasjon om hver enkelt bruker, som ble sett på i gjennomgangen av the Echo Nest. Noe av denne informasjonen blir delt med plateselskaper, som da får innsikt i f.eks. hvor ofte nordmenn hopper over en sang, eller hvor lenge nordmenn hører på en sang. IFPI Norge mener da at fordi man enklere kan hoppe over sanger, og velge sanger fritt selv, så har dette ført til at popsanger er blitt 30 sekunder kortere siden 2009. I tillegg til konkurranse-elementet man får av det store musikkbiblioteket, så får ikke artisten utbetaling for strømmingen av en

sang før etter 30 sekunder, og kortere sanger gir da større utbetaling.<sup>180</sup> Det har aldri vært enklere å samle informasjon om musikkforbrukeren, og gi musikkindustrien innblikk i brukermønstre. I tillegg er mitt inntrykk at det nå er en større grad av singel- og EP-utgivelser, og en mindre grad av album-utgivelser blant norske pop-artister. Eksempler på dette er artistene Astrid S, Ida Wroldsen og Dagny, som per april 2019 ikke har gitt ut et album, kun singler og EP-er.

Som en motsetning til dette, er det de siste årene også skjedd en oppgang i andelen solgte vinyl-plater<sup>181</sup>, og dette kan man knytte til Johanssons kommentar om at fysisk musikk, som vinyl, gjør musikk mer dyrebart i en tid hvor det er ubiquitous. Man så også tidligere i Kibbys undersøkelse at digital musikk kan få en opplevd materialitet om den brukes på en dynamisk måte, men flere nordmenn velger allikevel å kjøpe vinyl enn før. Et annet aspekt som da kommer er den digitale musikkens varighet. For tenåringene fra 2000-tallet, så hadde man fremdeles fysisk musikk-samlinger, gjennom CD-er eller brente CD-er. Musikk har ikke da muligheten til å forsvinne på samme måte som når disse tenåringene går mer over til MP3-filer, da disse enkelt kan slettes. Denne samme problemstillingen finnes også for tenåringene i 2019, hvor sletting av sanger er en sentral del av spillelisteorganisering for flere, mens andre lagrer musikk i egne spillelister eller lagrer album for å ikke «glemme» sangene, eller la de forsvinne. Rasmus Fleischer nevner også bruk av algoritmer og kuratorspillelister som noe som kan fylle den tapte materialiteten på.<sup>182</sup> Tenåringene i 2019 benyttet seg i en stor grad av algoritmer, men ikke kuratorspillelister. Om man bruker argumentasjonen med at en «strøm» av musikk kan være viktigere enn enkeltsanger, så er det mulig at den manglende materialitet og sårbarheten til enkeltsanger kanskje ikke er en like stor problemstilling.

Hvilke konsekvenser digital musikk har i forhold til fysisk musikk er ikke et hovedtema i denne oppgaven, men noe man naturlig får et perspektiv på når man omtaler forskjeller i bruk av musikkteknologier i hverdagen. Det er interessant å se hvordan tenåringene i dag samler musikk i spillelister som passer i en umiddelbar kontekst, samt å se begynnelsen av dette hos tenåringene fra 2000-tallet i deres protospillelister. I tillegg gjør digitale musikk-samlinger det enklere å integrere musikk i hverdagen, da musikk blir mer tilgjengelig i musikkstrømmetjenester. Man ser store endringer i hvordan disse to gruppene bruker

---

<sup>180</sup> NTB, «Hitlåter er blitt 28 sekunder kortere siden 2009», *Aftenposten*, 06.02.2019, hentet 15.04.2019, <https://www.aftenposten.no/kultur/i/Kv51mE/Hitlater-er-blitt-28-sekunder-kortere-siden-2009>.

<sup>181</sup> IFPI, «Musikkåret 2017»

<sup>182</sup> Rasmus Fleischer, «Towards a Postdigital Sensibility», 266.

musikkteknologier i hverdagen i en privat kontekst, men like store endringer ser man i innenfor sosiale kontekster.

I en sosial kontekst så man i diskusjonen om tenåringene fra 2000-tallet at selv om deres sosiale musikkpraksiser hadde sosiale aspekter, som når de lånte eller byttet digital og fysisk musikk, så skjedde sosial lytting i en mindre grad. Dette kan man tenke var i hovedsak på grunn av teknologiske begrensninger. I tillegg til de allerede nevnte begrensningene som påvirker privat lytting, er det også noen som påvirker sosial lytting. Dette er bl.a. at bærbare lytteenheter som Discman var ment for å lytte alene, og ikke sosialt, og at det da var vanskelig å lytte sosialt utenfor hjemmet til selvvalgt musikk. Dette ser man er enklere for i tenåringene fra 2019, hvor bruk av musikkstrømmetjenester, høyttalere innebygd i smarttelefoner, og små bærbare høyttalere gjør at de har mulighet til å lytte i flere sosiale situasjoner og kontekster, og benytter seg av denne muligheten i en stor grad. Tenåringene fra 2000-tallet hadde mulighet til å lytte i sosiale kontekster, som f.eks. når de hadde eller var på besøk, men benyttet seg ofte ikke av denne muligheten. Flere nevnte at det ville vært rart å sette på musikk om man hadde besøk av en venn. Dette er derimot noe tenåringene i 2019 ofte gjør. Hvis man igjen ser på dagens tenåringers bruk av musikk som en ubiquitous ledsager i private kontekster, en naturlig del av hverdagen, så er det kanskje naturlig at musikk også er en ledsager i sosiale kontekster, og at det er derfor denne forskjellen oppstår. For tenåringene i 2019 er musikk en naturlig del av hverdagen, og det oppleves som naturlig og selvsagt at man lytter til musikk i sosiale situasjoner. Dette kan man også knytte til at ubiquitous musikk får en tatt-for-gittethet, altså en usynlighet, på grunn av dens integrering i hverdagen, også i sosiale kontekster.

I sosiale kontekster for tenåringene i 2019, så brukes musikk til å skape atmosfære og en felles sinnsstemning eller humør. Selv om det var få av tenåringene fra 2000-tallet som hørte på musikk i sosiale kontekster på denne måten, så har man noen lignende tendenser, hvor f.eks. Annlaug og hennes venner lagde en felles brent CD som skulle spilles på fest. På denne måten fikk flere påvirke hvilke sanger som ble hørt på, og skaper da lettere en felles atmosfære. Denne kan man beskrive som en tidlig versjon av kø-funksjonen i Spotify, hvor det ofte i sosiale situasjoner, som fester, blir satt på musikk gjennom en smarttelefon, og andre på festen kan søke opp sanger på telefonen og sette sanger i kø. Dette er ikke et aspekt som ble sett på i denne oppgaven, men det hadde vært interessant å se nærmere på hvordan dette skjer, og hvilken påvirkning det har på gruppen i den sosiale situasjonen. Når musikk blir lyttet til i en sosial situasjon, er bruksområdene tilsynelatende like for disse to gruppene.

Tenåringene i 2019 lytter derimot sosialt oftere, og det føles mer naturlig å lytte sosialt til musikk i flere situasjoner og kontekster for tenåringene i 2019.

Et annet fokus når det gjelder lytting i en sosial kontekst var her å se på hvordan tenåringene deler sine musikkpreferanser med andre, både digitalt og fysisk. Når det gjelder digital deling av musikkpreferanser, kan man sammenligne de sosiale funksjonene på Spotify med tilleggstjenesten WinAmp på MSN. Som man så i diskusjonen rundt bruken av MSN for tenåringene fra 2000-tallet, så hadde de delingsstrategier, og det ble tatt bevisste valg om funksjonen skulle være av eller på, eller når den skulle være av og på, for å vise et visst bilde av seg selv gjennom hvilken musikk man hørte på. Dette kan sammenlignes med det å ha offentlige spillelister, hvor det ble tatt bevisste valg om spillelistene skulle være offentlige eller private, hvor de hadde delingsstrategier og utøvde kontroll over hva de delte. I følge Lüders og Hesmondhalgh sine teorier om private, semioffentlige, og offentlige steder, hvor disse stedene har en viss risiko om hvor mye av seg selv man deler, så oppleves offentlige spillelister som for offentlige for noen, og semioffentlige for andre. Det sistnevnte ser man fordi offentlige spillelister også er sosiale og venner kan se på disse spillelistene, som noen av deltakerne også gjør, for å oppdage musikk. De oppleves da ikke som offentlige, men som semioffentlige, fordi det oppleves som å dele kun med venner. For andre var det å ha offentlige spillelister alltid sett på som offentlig, og disse ble dermed gjort om til private spillelister. På samme måte ble funksjonen på MSN opplevd som for offentlig av noen, og som semioffentlige for andre.

Offentlig eller semioffentlig deling av musikk er både noe sosialt, og en måte å vise et bilde av den man ønsker å være. Fordi Spotify gir muligheten til å skjule lytteaktivitet, og til og med fjerne venne-funksjonen helt, så man kan selv justere hvor mye av seg selv som vises for andre. På denne måten kan man unngå å oppleve usikkerhet for å dele musikken man lytter til i et sted som oppleves offentlig. MSN ga muligheten til å skru funksjonen av eller på, og ga derfor friere rammer som var tilpasset forskjellige lyttemetoder. Spotify tilrettelegger også for variasjoner i lyttemetoder, men på en friere måte, fordi man kan gjøre lytteopplevelsen sosial og privat, og i tillegg gjøre noen aspekter private, eller noen aspekter sosiale. Eksempler på dette er «private session», hvor lytteaktivitet skjules i en periode, eller at man kan gjøre spillelister private.

Forskjellen mellom Web 1.0 og Web 2.0 er også sentral her. For tenåringene fra 2000-tallet var det kun denne funksjonen på MSN som laget denne problemstillingen med deling av

musikkpreferanser, men for tenåringene i 2019 er det flere muligheter til å dele musikkpreferanser, da Spotify har mange sosiale funksjoner. Sosiale medier er også en stor del av hverdagen til tenåringene, og denne sentreringen rundt deling av eget innhold er en stor del av sosiale medier. Dette kan gjøre at det å dele spillelister også kanskje føles mer naturlig, eller forventet. Det er også skjedd endringer i hva et privat rom og offentlig rom kan være. For tenåringene fra 2000-tallet, så var dette skillet mer tydelig, hvor hjemmet, og tenåringsrommet i en større grad var privat, mens alt utenfor var semioffentlig eller offentlig. For tenåringene i 2019 er dette skillet mer utydelig. Når man sitter på rommet og lytter til musikk alene, så kan dette være semioffentlig eller offentlig.

Digital deling av musikkpreferanser innebærer et bevisst valg om hva man vil dele, og hvor mye man vil dele av sine musikkpreferanser og da seg selv. Man kan også velge å dele visse preferanser, og skjule andre, for å opprettholde et visst bilde av seg selv. Dette er likt for tenåringene fra 2000-tallet og tenåringene i 2019. For tenåringene i 2019 er deling derimot generelt en større del av hverdagen gjennom sosiale medier, og de har flere arenaer å dele eller velge å ikke dele hva de hører på.

Når det gjelder fysisk deling, så skjer dette også naturlig mer hos tenåringene i 2019, da de lytter i en sosial kontekst i en større grad enn tenåringene fra 2000-tallet, har enklere tilgang til musikk og enklere måter å dele musikkpreferanser med andre. De prinsipielle problemstillingene for begge grupper tenåringene er derimot like. Her kan man både trekke inn Hesmondhalgh sin teori om en restriktiv agency, og Brewers ODT, hvor særegenhet og likhet innenfor musikkpreferanser må være på et slikt nivå at man finner musikkpreferanser som er like nok med gruppen, slik at man føler en tilhørighet, men fremdeles særegen nok til å være et individ i en gruppe, ved at man finner variasjoner innad i den tillatte smaken i gruppen.

For tenåringene fra 2000-tallet så var det kun én av deltakerne som opplevde dette som noe som førte til en usikkerhet, mens det for resten ikke ble opplevd som en risiko eller en problemstilling. Dette kan ha noe med at de lyttet sjeldnere i sosiale situasjoner, da den tenåringen som opplevde en usikkerhet lyttet svært ofte i sosiale situasjoner. For tenåringene fra 2000-tallet så er sammenhengen mellom sosial lytting, digital deling, og fysisk deling mindre tydelig, men dette er noe man kan i en større grad se en sammenheng med for tenåringene i 2019.

Alle tenåringene i 2019 hadde delingsstrategier, som ofte var å tilpasse musikkpreferansen etter kunnskap om venners smak. Risikoen for negative tilbakemeldinger var ikke en like stor

problemstilling for alle. For noen førte til dette til en stor usikkerhet om deres musikksmak var mer særegen enn lik vennegjengen. For andre, hvor særegenhet og likhet var mer jevnt, førte det til mindre usikkerhet, og kunne også være en måte å bekrefte både sin personlige og sosiale identitet. Alle hadde derimot delingsstrategier allikevel, selv om musikksmaken til tenåringen var noe den aktuelle vennen eller vennegjengen delte i en viss grad. Dette er igjen noe man kan knytte til en restriktiv agency, hvor det uansett er sosiale dynamikker som spiller inn når man skal dele musikkpreferanser. For tenåringene i 2019 så man også en viss sammenheng, hvor de som lyttet sjeldnere sosialt, også gjorde lytteopplevelsen på Spotify mer privat, og delte mindre musikkpreferanser fysisk. De som ofte lyttet sosialt, gjorde lytteopplevelsen mer sosial på Spotify, og delte ofte musikkpreferanser fysisk, med en mindre opplevelse av risiko til det sistnevnte.

Siden dette er en kvalitativ undersøkelse, med et mindre antall deltakere, så er det ikke mulig å si at tenåringer på 2000-tallet ikke opplevde denne problemstillingen med likhet og særegenhet, eller at tenåringer i 2019 opplever denne problemstillingen i en større grad enn før. Man kan heller ikke si at det er en definitiv sammenheng mellom sosial lytting, digital deling, og fysisk deling av musikkpreferanser for norske tenåringer nå. Det man derimot kan si, er at det er enklere å se hva venners musikksmak gjennom offentlige spillelister eller venners lytteaktivitet. Skillet mellom det private og det offentlige er også blitt mer utydelig, og dette sammen med fokus på å dele innhold i sosiale medier, kan kanskje gjøre at tenåringer i 2019 har et større fokus og større muligheter til å dele et visst bilde av seg selv digitalt, og dermed også fysisk i en større grad. Om man trekker inn Giddens risikosamfunn sammen med Hesmondhalgh og Lüders sin modell for ulike sosiale rom, så har det å dele musikk digitalt mindre sosiale konsekvenser, mens det å dele musikk fysisk kan få negative konsekvenser. Siden det også er et større fokus på å dele digitalt, og dette medfører en sosial bevissthet, så kan dette være noe som også påvirker fysisk deling. Om dette er slik krever mer kvantitativ og kvalitativ forskning på å dele musikkpreferanser fysisk og digitalt.

#### **4.1 Oppsummering**

I denne oppgaven er det blitt sett på tenåringer i 2019 sin bruk av musikkteknologier i hverdagen i private og sosiale kontekster. Dette er blitt sammenlignet med tenåringer på begynnelsen av 2000-tallets bruk av musikkteknologier i private og sosiale kontekster. For å oppsummere, fant man for disse to gruppene med deltakere at tenåringene i oppgaven opplevde musikkstrømmetjenester som en integrert del av hverdagen, en ubiquitous ledsager, som også medførte at musikk fikk en tatt-for-gittethet. Musikk ble lyttet til i flere situasjoner i



private kontekster enn tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet, og man så at de hadde et ønske om musikk som passet i en umiddelbar kontekst, altså «hva vil jeg høre på akkurat nå?». Dette ble løst gjennom å lage spillelister, og her ser man en heterogenitet i hvordan disse ble laget. Alle hadde derimot en umiddelbar spilleliste, hvor sanger man vil høre på akkurat i det øyeblikket blir lagt til, og spillelisten blir enten svært lang, sanger blir slettet, eller spillelisten blir forlatt til fordel for en ny umiddelbar spilleliste. I denne bruken av spillelister, ser man også at en «strøm» av musikk blir viktig for å kunne representere en umiddelbar kontekst bedre enn enkeltsanger, sjangre, og albumformatet. Dette ser man begynnelsen av hos noen av tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet, som lagde protospillelister på brente CD-er, som var en kompilasjon av sanger de likte akkurat da, og de ville høre på i en viss periode.

Når det gjelder sosiale kontekster, ser man at tenåringene i 2019 lytter i en større grad sosialt enn tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet, og i flere forskjellige situasjoner og kontekster. Når de gjør dette skapes en felles atmosfære, og kan bidra til å få alle i gruppen i samme humør eller sinnsstemning. Når det gjelder digital deling, har tenåringene i 2019 flere sosiale funksjoner på musikkstrømmetjenesten, hvor de må en sosial bevissthet og utøve kontroll over hvor mye de deler digitalt. Tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet fikk en lignende problemstilling i MSN, hvor de også måtte lage delingsstrategier. Om man i tillegg ser dette i en sosial kontekst rundt den store bruken av sosiale medier, ser man at tenåringer i 2019 oftere deler eget innhold enn tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet, og dette kan vektlegge den digitale delingen for tenåringene i 2019. Selv om det virker som om dette ikke hadde konsekvenser for digital deling, ser man at det kan ha en konsekvens på fysisk deling for deltakerne, da flere tenåringer i 2019 opplevde en risiko eller usikkerhet rundt det å dele musikkpreferanser fysisk enn tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet. Dette kan også være fordi tenåringene i 2019 lyttet i sosiale kontekster i en større grad enn tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet.

I utviklingen fra Walkman til Spotify har det skjedd mye innenfor musikkteknologier som påvirker hvordan musikk brukes i hverdagen i private og sosiale kontekster. I Norge er musikk kanskje aldri vært så tilgjengelig i hverdagen som det er med musikkstrømmetjenester, og denne tilgjengeligheten utnyttes av tenåringene i denne oppgaven. I introduksjonskapittelet var det journalist som bemerket hvor vanskelig det var å lytte lovlig i en digital tid, noe som gjenspeilet seg i tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet sin bruk av P2P-fildeling. Musikk er noe svært viktig for de fleste, og er en stor del av

hverdagen. Begge gruppene med tenåringer i denne oppgaven utnytter musikkteknologien som er tilgjengelig for å bruke musikk til å skape struktur og mening i hverdagen. I tiden fra tenåringene fra begynnelsen av 2000-tallet og til tenåringene i 2019 blir musikk mer og mer digitalt, og dette påvirker også hvordan musikk brukes i hverdagen, og gjør det mulig for musikk å bli en stor del av hverdagen, nettopp på grunn av den manglende materialiteten som gjør det enklere å frakte, skaffe, og oppdage musikk.

Man så i oppgaven at tenåringene i 2019 lyttet mer til musikk sosialt, og dette er noe man kan tenke utvikler seg videre i samme retning ettersom teknologiene tilrettelegger for det. Et eksempel på dette er kommunikasjonstjenesten Discord, noe som ikke ble brukt av deltakerne i oppgaven, men som er et eksempel på en mulig retning for musikkstrømmetjenester framover. Discord blir ofte brukt av de som spiller dataspill for å snakke med andre som også spiller dataspill. Man kan kommunisere via meldinger og tale til enkeltpersoner eller grupper innad i Discord. I 2018 opprettet Discord et samarbeid med Spotify, hvor man kan dele hvilken spilleliste man lytter på til en enkeltperson eller en gruppe, så kan personen eller gruppen lytte sammen med den som deler spillelisten i sanntid.<sup>183</sup> Dette betyr at man lytter til akkurat den samme sangen i spillelisten, selv om man lytter hver for seg på forskjellige steder. Man kan da lytte sosialt med venner, men samtidig være helt alene. Dette gjør grensen mellom hva som er privat, hva som er sosialt, og hva som er offentlig enda mer diffus. Dette samarbeidet mellom Discord og Spotify gjør lytting mer sosialt, og er et eksempel på noe som kan utvikle seg i en større grad framover med musikkstrømmetjenester. Det blir spennende å se hvilken retning musikkteknologier går fremover, og hvordan dette påvirker brukerne, samt hvordan brukerne påvirker musikkteknologiene.

---

<sup>183</sup> Discord, «Discord Spotify Connection», 2018, hentet 16.05.2019, <https://support.discordapp.com/hc/en-us/articles/360000167212-Discord-Spotify-Connection>.

## Litteraturliste

- Abrams, Dominic. «Social Identity on a National Scale: Optimal Distinctiveness and Young People's Self-Expression Through Musical Preference». *Group Processes & Intergroup Relations* 12/3 (2009): 303-317.
- Al-Rafee, Sulaiman, og Timothy Paul Cronan. «Digital Piracy: Factors that Influence Attitude Toward Behavior». *Journal of Business Ethics* 63 (2006): 237-259.  
<https://doi.org/10.1007/s10551-005-1902-9>.
- Andersen, Birgitte, og Marion Frenz. «Don't Blame the P2P File-Sharers: The Impact of Free Music Downloads on the Purchase of Music CDs in Canada». *J Evol Econ* 20 (2010): 715-740. <https://doi.org/DOI 10.1007/s00191-010-0173-5>.
- Apple. «Apple Introduces iTunes: World's Best and Easiest to Use Jukebox Software». Pressekunngjøring. 09.01.2001. Hentet 10.02.2019.  
<https://www.apple.com/newsroom/2001/01/09Apple-Introduces-iTunes-Worlds-Best-and-Easiest-To-Use-Jukebox-Software/>.
- «Apple Presents iPod». Pressekunngjøring. 23.10.2001. Hentet 10.02.2019.  
<https://www.apple.com/newsroom/2001/10/23Apple-Presents-iPod/>.
- «Walkman Archive». Hentet 22.03.2019. [http://walkman-archive.com/gadgets/walkman\\_sony\\_01\\_tps-l2\\_eng\\_v3.htm](http://walkman-archive.com/gadgets/walkman_sony_01_tps-l2_eng_v3.htm).
- Arntsen, Kjell. «Kreativitetscenter med store muligheter». *Fredrikstad Blad*, 08.12.1999, 45.
- Avdeeff, Melissa. «Technological Engagement and Musical Eclecticism: An Examination of Contemporary Listening Practices». *Journal of Audience & Reception Studies* 9/2 (2012): 265-285.
- Bakardjieva, Maria. *Internet Society: The Internet in Everyday Life*. London: Sage, 2005.
- Billboard. «Spotify Acquires the Echo Nest». *Billboard*, 06.03.2014. Hentet 10.05.2019.  
<https://www.billboard.com/biz/articles/news/digital-and-mobile/5930111/spotify-acquires-the-echo-nest>.
- Bjørkeng, Per Kristian. «Gratis musikk - og lovlig?». *Aftenposten*, 10.11.2008, 6-7.
- Björkin, Mats. «Peer-to-Peer File-Sharing Systems». I *Cultural Technologies: The Shaping of Culture in Media and Society*, red. Göran Bolin (New York: Routledge, 2011): 51-64.
- Brewer, Marilynn B. «The Social Self: On Being the Same and Different at the Same Time». *PSPB* 17/5 (1991): 475-482.
- Brown, Barry, og Abigail Sellen. «Sharing and Listening to Music». I *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, red. Kenton O'Hara and Barry Brown (Dordrecht, Nederland: Springer, 2006): 37-56.
- Brusdal, Ragnhild. «Forbruk og finansiering av forbruket blant ungdom». *Tidsskrift for ungdomsforskning* 4/1 (2004): 105-115.
- Bull, Michael. «No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening». *Leisure Studies* 24/4 (2005): 343-355. <https://doi.org/10.1080/0261436052000330447>.
- «The World According to Sound: Investigating the World of Walkman Users». *New Media & Society* 3/2 (2001): 179-197.
- Burkhart, Patrick. «Music in the Cloud and the Digital Sublime». *Popular Music and Society* 37/4 (2014): 393-407.

- Coleman, Mark. *Playback: From the Victrola to MP3, 100 Years of Music, Machines, and Money*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2003.
- Cormode, Graham, og Balachander Krishnamurthy. «Key Differences Between Web 1.0 and Web 2.0». *First Monday* 13/6 (2008). <https://doi.org/10.5210/fm.v13i6.2125>.
- Cosentino, Gabrielle. «'Hacking' the iPod: A Look Inside Apple's Portable Music Player». I *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture*, red. Michael D. Ayers (New York: Peter Lang Publishing, 2006): 185-209.
- d'Aoustous, Alain, François Colbert, og Daniel Montpetit. «Music Piracy on the Web: How Effective are Anti-Piracy Arguments? Evidence From the Theory of Planned Behaviour». *Journal of Consumer Policy* 28 (2005): 289-310. <https://doi.org/10.1007/s10603-005-8489-5>.
- Dahl, Niels Fr. «Lommedisco i våre ører!». *Dagbladet*, 15.05.1981, 15.
- DeNora, Tia. «Health and Music in Everyday Life: A Theory of Practice». *Psyke & Logos* 28 (2007): 271-287.
- «Music-Ecology and Everyday Action: Creating, Changing, and Contesting Identities». I *Handbook of Musical Identities*, red. Raymond A.R. MacDonald, David J. Hargreaves and Dorothy Miell (Oxford: Oxford University Press, 2017): 46-63.
- «Music and Emotion in Real Time». I *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, red. Kenton O'Hara and Barry Brown (Dordrecht, Nederland: Springer, 2006): 19-35.
- *Music in Everyday Life*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000.
- Discord. «Discord Spotify Connection». 2018. Hentet 16.05.2019. <https://support.discordapp.com/hc/en-us/articles/360000167212-Discord-Spotify-Connection>.
- Eckblad, Bjørn. «De fulle diskers far». *Dagens Næringsliv*, 17.02.2003, 30.
- Eilifsen, Olav. «Musikk-klinikken». *Arbeiderbladet*, 26.05.1984, 23.
- Elvers, Paul, Diana Omigie, Wolfgang Fuhrmann, og Timo Fischinger. «Exploring the Musical Taste of Expert Listeners: Musicology Students Reveal Tendency Toward Omnivorous Taste». *Frontiers in Psychology* (2015): 1-11. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01252>.
- Eriksson, Maria, Rasmus Fleischer, Anna Johansson, Pelle Snickars, og Patrick Vonderau. *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Music Streaming*. Cambridge, MA: MIT Press, 2019.
- Fenby-Hulse, Kieran. «Rethinking the Digital Playlist: Mixtapes, Nostalgia and Emotionally Durable Design». I *Networked Music Cultures: Contemporary Approaches, Emerging Issues*, red. Raphaël Nowak and Andrew Whelan (London: Springer Nature, 2016): 171-188.
- Finnäs, Leif. «A Comparison Between Young People's Privately and Publicly Expressed Musical Preferences». *Psychology of Music* 17/2 (1989): 132-145.
- Fleischer, Rasmus. «Towards a Postdigital Sensibility». *Culture Unbound* 7 (2015): 255-269.
- Chris Foresman. «After seven years, Apple open sources its Apple Lossless Audio Codec». *Ars Technica*. 28.10.2011. Hentet 19.05.19. <https://arstechnica.com/gadgets/2011/10/after-seven-years-apple-open-sources-its-apple-lossless-audio-codec/>.
- Gardner, Howard, og Katie David. *The App Generation: How Today's Youth Navigate Identity, Intimacy, and Imagination in a Digital World*. New Haven, CT: Yale University Press, 2013.
- Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity*. Oxford, UK: Blackwell Publishers, 1992.

- Giles, David C., Stephen Pietrzykowski, og Kathryn E. Clark. «The Psychological Meaning of Personal Record Collections and the Impact of Changing Technological Forms». *Journal of Economic Psychology* 28 (2007): 429-443.
- Goethem, Annelies van, og John Sloboda. «The Functions of Music for Affect Regulation». *Musicae Scientiae* 15/2 (2011): 208-228.
- Gundersen, Oddbjørn. «'Walk-man': Populærprodukt i alle prisklasser». *Finnmarken*, 11.04.1984, 17.
- Hagen, Anja Nylund. «Music Streaming the Everyday Life». I *Networked Music Cultures: Contemporary Approaches, Emerging Issues*, red. Raphaël Nowak and Andrew Whelan (London: Springer Nature, 2016): 227-247.
- «The Playlist Experience: Personal Playlists in Music Streaming Services». *Popular Music and Society* 38/5 (2015): 625-645.
- Hagen, Anja Nylund, og Marika Lüders. «Social Streaming? Navigating Music as Personal and Social». *Convergence: The International Journal of Research Into New Media Technologies* 23/6 (2017): 643-659.
- Hanson, Jarice. *The Social Media Revolution: An Economic Encyclopedia of Friending, Following, Texting and Connecting*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2016.
- Hanson, Kurt. «Napster, Gnutella and MP3: The Rapidly Changing Face of the Music Industry». *Internet: News and Views*, 28.06.2000
- Hargreaves, David J., og Alexandra Lamont. *The Psychology of Musical Development*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2016.
- Hargreaves, David J., Dorothy Miell, og Raymond A.R. MacDonald. «What Are Musical Identities, and Why Are They Important?». I *Musical Identities*, red. Raymond A.R. MacDonald, David J. Hargreaves and Dorothy Miell (New York: Oxford University Press, 2002): 1-20.
- «Si farvel til WiMP». Teknofil. 2015. Hentet 08.04.2015. <https://www.tek.no/artikler/si-farvel-til-wimp/185631>.
- Haukland, Stein. «Uten en tråd». *Morgenbladet*, 20-26.05.2015, 24.
- Hesmondhalgh, David. *Why Music Matters*. Oxford, UK: Wiley Blackwell, 2013.
- Hilmarsen, Hilde Vere, og Hans Christian Arnseth. «Livet på Instagram: Ungdoms digitale forlengelser av sosiale relasjoner og vennskap». *Tidsskrift for ungdomsforskning* 17/1 (2017): 3-23.
- Holmlund, Jan Thomas. «Nå er musikk blitt gratis». *Dagbladet*, 29.10.2008.
- Hosokawa, Shuhei. «The Walkman Effect». *Popular Music* 4 (1984): 165-180.
- Hvidsten, Sigrid. «Nisje-svisjer». *Dagbladet*, 30.03.2004. Hentet 10.05.2019. <https://www.dagbladet.no/kultur/nisje-svisjer/65956203>.
- Hörnfeldt, Erik. «Her er multimobilen». *Dagbladet*, 24.01.2005, 9.
- IFPI, «Music Consumer Insight Report 2018». 2018. IFPI. Hentet 10.05.2019. <http://www.ifpi.no/publikasjoner/168-music-consumer-insight-report-2018>.
- «Musikkåret 2014: IFPI Norges Årsrapport». 2015. IFPI Norge. Tilsendt på epost etter forespørsel til IFPI Norge, [ifpi@ifpi.no](mailto:ifpi@ifpi.no).
- «Musikkåret 2017: IFPI Norges Årsrapport». 2018. IFPI Norge. Hentet 10.05.2019. <http://www.ifpi.no/publikasjoner/164-musikkaret-2017-2-3-2>.
- «Musikkåret 2018: IFPI Norges Årsrapport». 2019. IFPI Norge. Hentet 12.05.2019. <http://www.ifpi.no/musikkaret-2018>.
- Jensen, Simon Bugge, og Marie Christiansen Krøyer. «Polaris Nordic: Digital Music in the Nordics». 2018. Koda, TONO, Teosto, YouGov. Hentet 10.05.2019. [https://www.koda.dk/media/184140/polaris-nordic\\_digital-music-in-the-nordics-2018\\_yougov.pdf](https://www.koda.dk/media/184140/polaris-nordic_digital-music-in-the-nordics-2018_yougov.pdf).

- Johansson, Sofia. «Music as Part of Connectivity Culture». I *Streaming Music: Practices, Media, Cultures*, red. Sofia Johansson, Ann Werner, Patrik Åker and Gregory Goldenzwaig (New York: Routledge, 2018): 44-62.
- . «Online Music in Everyday Life: Contexts and Practices». I *Streaming Music: Practices, Media, Cultures*, red. Sofia Johansson, Ann Werner, Patrik Åker and Gregory Goldenzwaig (New York: Routledge, 2018): 27-44.
- Johansson, Sofia, Ann Werner, Patrik Åker, og Gregory Goldenzwaig. *Streaming Music: Practices, Media, Cultures*. New York: Routledge, 2018.
- John, Nicholas A. «The Social Logics of Sharing». *The Communication Review* 16/3 (2013): 113-131. <https://doi.org/10.1080/10714421.2013.807119>.
- Jones, Steve. «Music and the Internet». *Popular Music* 19/2 (2000): 217-230.
- Jones, Steve, og Amanda Lenhart. «Music Downloading and Listening: Findings from the Pew Internet and American Life Project». *Popular Music and Society* 27/2 (2004): 185-199. <https://doi.org/10.1080/03007760410001685822>.
- Juslin, Patrik, Daniel Västfjäll, og Goncalo Barradas. «An Experience Sampling Study of Emotional Reactions to Music: Listener, Music, and Situation». *Emotion* 8/5 (2008): 668-683.
- Kassabian, Anahid. *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley, CA: University of California Press, 2013.
- Kibby, Marjorie. «Collect Yourself». *Information, Communication & Society* 12/4 (2009): 428-443.
- King, Nigel, og Christine Horrocks. *Interviews in Qualitative Research*. London: Sage, 2010.
- Kjus, Yngvar. «Musical Exploration Via Streaming Services: The Norwegian Experience». *Popular Communication* 14/3 (2016): 127-136. <https://doi.org/10.1080/15405702.2016.1193183>.
- Kozlovskiy, Vladimir, og Daria Tkachuk. «Vectors of Musical Tastes Reconfiguration in Consumer Society». *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* 184 (2018): 38-41.
- Kristiansen, Jan Erik, «Dette er Norge 2003». 2003. Statistisk Sentralbyrå. Hentet 08.05.2019. <https://www.ssb.no/befolkning/artikler-og-publikasjoner/attachment/39572?ts=132b4231698>.
- Kulturadressa. «Yngre vil ha musikk på mobilen». *Adresseavisen*, 11.11.2005, 4.
- Laiho, Suvi. «The Psychological Functions of Music in Adolescence». *Nordic Journal of Music Therapy* 13/1 (2004): 47-63. <https://doi.org/10.1080/08098130409478097>.
- Lamont, Alexandra. «Musical Identities and the School Environment». I *Musical Identities*, red. Raymond A.R. MacDonald, David J. Hargreaves and Dorothy Miell (New York: Oxford University Press, 2002): 41-59.
- Laplante, Audrey, «Social Capital and Music Discovery: An Examination of the Ties Through Which Late Adolescents Discover New Music», Paper presentert på 12th International Society for Music Information Retrieval Conference. Miami, 2011.
- Larsen, Marius Helge. «30 år med CD-plater». *NRK*, 01.10.2012. Hentet 10.05.2019. <https://www.nrk.no/kultur/30-ar-med-cd-plater-1.8342228>.
- Livingstone, Sonia. «Taking Risky Opportunities in Youthful Content Creation: Teenager's Use of Social Networking Sites for Intimacy, Privacy, and Self-Expression». *New Media & Society* 10/3 (2008): 393-411.
- Lonsdale, Adam J., og Adrian C. North. «Musical Taste and Ingroup Favouritism». *Group Processes & Intergroup Relations* 12/3 (2009): 319-327.
- Lüders, Marika. «På sosial oppdagelsesferd i strømmetjenestenes musikkunivers?». *Norsk Medietidsskrift* 22/2 (2015): 1-7.

- «Why and How Online Sociability Became Part and Parcel of Teenage Life». I *Cultural Technologies: The Shaping of Culture in Media and Society*, red. Göran Bolin (New York: Routledge, 2012): 453-470.
- McCourt, Tom. «Collecting Music in the Digital Realm». *Popular Music and Society* 28/2 (2005): 249-252.
- Nag, Wenche. «Musikkbruk og forretningsmodeller i en delingskultur». *Norsk Medietidsskrift* 17/1 (2010): 46-66.
- Neset, Tore. «Sol, sommer og bærbar musikk». *Dagbladet*, 27.05.1997, 16-17.
- North, Adrian C., og David J. Hargreaves. «The Functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology». *Psychology of Music* 27 (1999): 71-83.
- «Music and Adolescent Identity». *Music Education Research* 1/1 (1999): 75-92.
- «The Social Psychology of Music». I *The Social Psychology of Music*, red. David J. Hargreaves and Adrian C. North (New York: Oxford University Press, 1997): 1-20.
- North, Adrian C., David J. Hargreaves, og Jon Hargreaves. «Uses of Music in Everyday Life». *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 22/1 (2004): 71-83.
- Nowak, Raphaël. *Consuming Music in the Digital Age: Technologies, Roles and Everyday Life*. London: Palgrave MacMillan, 2016.
- NTB. «Hitlåter er blitt 28 sekunder kortere siden 2009». *Aftenposten*, 06.02.2019. Hentet 07.02.2019. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/Kv51mE/Hitlater-er-bli-28-sekunder-kortere-siden-2009>.
- O'Hara, Kenton, Matthew Lipson, Alex Unger, Huw Jeffries, Marcel Jansen, og Peter Macer. «Distributing the Process of Music Choice in Public Spaces». I *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, red. Kenton O'Hara and Barry Brown (Dordrecht, Nederland: Springer, 2006): 87-109.
- Omdahl, Jan. «Panikk på musikkfabrikken». *Morgenbladet*, 13-19.06.2003, 2.
- Oterholm, Anna. «Det digitale åndsverket». *Dagens Næringsliv*, 24.02.2009, 59.
- Papacharissi, Zizi. *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*. New York: Routledge, 2011.
- Papinczak, Zoe E., Genevieve A. Dingle, Stoyan R. Stoyanov, Leanne Hides, og Oksana Zelenko. «Young People's Uses of Music for Well-being». *Journal of Youth Studies* 18 /9 (2015): 1119-1134.
- Pedersen, Bernt Erik. «Musikken strømmer». *Dagsavisen*, 14.04.2009, 28.
- Pedersen, Bernt Erik, og Jonas Brække. «Vil ha mer penger av Spotify». *Dagsavisen*, 16.12.2009, 28-29.
- Philips. «Reklame for CD». *Bergens Arbeiderblad*, 15.12.1984, 5.
- Platekompaniet. «Reklame Platekompaniet». *VG*, 28.05.2002, 39.
- Plikk, Niklas. «Farvel, MiniDisc». *Teknofil*, 01.02.2013. Hentet 10.05.2019. <https://www.tek.no/artikler/farvel-minidisc/116519>.
- Prey, Robert. «Musica Analytica: The Datafication of Listening». I *Networked Music Cultures: Contemporary Approaches, Emerging Issues*, red. Raphaël Nowak and Andrew Whelan (London: Springer Nature, 2016): 31-48.
- Rasmussen, Terje. *Personal Media and Everyday Life: A Networked Lifeworld*. London: Palgrave MacMillan, 2014.
- Rochow, Kathrin. *Show Me Your Playlist and I Tell You Who You Are: An Investigation of the Social Psychological Foundation of Musical Playlists*. Ph.D.-avhandling. Uppsala Universitet, 2010.
- Selsjord, Knut. «128 millioner til gratis musikk». *Dagens Næringsliv*, 11.10.2008.
- Silverstone, Roger, og Marilyn Strathern. *Consuming Technologies: Media and Information in Domestic Places*. London: Routledge, 1992.

- Simun, Mariam. «My Music, My World: Using the MP3 Player to Shape Experience in London». *New Media & Society* 11/6 (2009): 921-941.
- Skånland, Marie S. «Everyday Music Listening and Affect Regulation: The Role of MP3 Players». *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being* 8/1 (2013): 1-10. <https://doi.org/10.3402/qhw.v8i0.20595>.
- . *A Technology of Well-being: A Qualitative Study on the Use of MP3 Players as a Medium for Musical Self-care*. Ph.D.-avhandling. Norges musikkhøgskole, 2012.
- . «Use of MP3 Players as a Coping Resource». *Music and Arts in Action* 3/2 (2011): 15-33.
- Sloboda, John, Susan O'Neill, og Antonia Ivaldi. «Functions of Music in Everyday Life: An Exploratory Study Using the Experience Sampling Method». *Musicae Scientiae* 5/1 (2001): 9-32.
- Sony. «Reklame for CD». *Adresseavisen*, 24.04.1986, 35.
- . «Reklame for Discman». *Helgeland Arbeiderblad*, 05.07.1985, 15.
- . «Reklame for Discman». *Musician*, 95,
- . «Reklame for Discman». *Dagbladet*, 06.06.1985, 17.
- . «Reklame for Walkman». *Aftenposten*, 04.06.1981, 4.
- . «Reklame for Walkman». *VG*, 06.02.1984, 18.
- . «Sony Celebrates Walkman 20th Anniversary». 1999. Hentet 27.03.2019. [https://www.sony.net/SonyInfo/News/Press\\_Archive/199907/99-059/.mp](https://www.sony.net/SonyInfo/News/Press_Archive/199907/99-059/.mp)
- Spigseth, Reidar. «Bærbar og brysom». *Dagsavisen*, 25.07.2003, 2-3.
- Spin. «Sony the leader in digital audio». *Spin*, 01.11.1989, 43.
- Spotify. «Spotify Company Info». 2019. Hentet 04.02.2019. <https://newsroom.spotify.com/company-info/>.
- Strøm, Ole Kr. «Lomme-disco'en 10 år». *VG*, 20.12.1989, 19.
- Stålhammar, Börje. *Musical Identities and Music Education*. Herzogenrath, Tyskland: Shaker Verlag, 2006.
- Tajfel, Henri. *Human Groups and Social Categories: Studies in Social Psychology*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1983.
- Tarrant, Mark, Adrian C. North, og David J. Hargreaves. «Social Categorization, Self-Esteem, and the Estimated Musical Preferences of Male Adolescents». *The Journal of Social Psychology* 141/5 (2001): 565-581.
- Tepper, Steven J., og Eszter Hargittai. «Pathways to Music Exploration in a Digital Age». *Poetics* 37 (2009): 227-249.
- Tjora, Aksel. *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. Oslo: Gyldendal, 2010.
- Tynan, Dan. «The 25 Worst Tech Products of All Time». *PC World*, 25.05.2006. Hentet 12.03.2019. <http://www.pcworld.com/reviews/article/0,aid,125772,pg,3,00.asp>.
- Vaage, Odd Frank, «Kultur- og medievaner: Bruk av kulturtilbud og massemedier i første halvdel av 1990-årene». 1996. Statistisk Sentralbyrå. Hentet 08.05.2019. <https://www.ssb.no/a/histstat/sa/sa013.pdf>.
- . «Norsk mediebarometer 2001». 2001. Statistisk Sentralbyrå. Hentet 08.05.2019. <https://www.ssb.no/a/publikasjoner/pdf/sa53/sa53.pdf>.
- . «Norsk Mediebarometer 2017». 2017. Statistisk Sentralbyrå. Hentet 10.05.2019. <https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/artikler-og-publikasjoner/attachment/346186?ts=162d7feae58>.
- Voida, Amy, Rebecca E. Grinter, og Nicholas Ducheneaut. «Social Practices Around iTunes». I *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, red. Kenton O'Hara and Barry Brown (Dordrecht, Nederland: Springer, 2006): 57-83.



- Waldflogel, Joel. «Music File Sharing and Sales Displacement in the iTunes Era». *Information Economics and Policy* 22 (2010): 306-314.
- Weber, Heike. «Taking Your Favorite Sound Along: Portable Audio Technologies for Mobile Music Listening». I *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, red. Karin Bijsterveld and José van Dijck (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009): 69-83.
- «What is the WHO definition of health?». World Health Organization. Hentet 26.03.2019. <https://www.who.int/about/who-we-are/frequently-asked-questions>.
- Williams, Andrew. *Portable Music & Its Functions*. New York: Peter Lang Publishing, 2007.
- Øgrim, Tellef. «Lommekampen». *Dagens Næringsliv*, 24-25.05.2003, 46.
- Østvang, Kirsti. «Sniktitt på Wimp: Norges svar på Spotify». *VG*, 13.05.2009. Hentet 10.05.2019. <https://www.vg.no/forbruker/teknologi/i/6mPMW/sniktitt-paa-wimp-norges-svar-paa-spotify>.
- Åker, Patrik. «Spotify as the Soundtrack to Your Life: Encountering Music in the Customized Archive». I *Streaming Music: Practices, Media, Cultures*, red. Sofia Johansson, Ann Werner, Patrik Åker and Gregory Goldenzwaig (New York: Routledge, 2018): 79-105.

