

Ingrid Myrland Johansen

## "ABBA på bussen og Beyoncé på badet"

- en musikkvitenskapelig analyse av eierskap, tilgjengelighet og forvaltning av innspilt musikk i dag

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Tore Størvold

Juni 2021



Ingrid Myrland Johansen

## **"ABBA på bussen og Beyoncé på badet"**

- en musikkvitenskapelig analyse av eierskap,  
tilgjengelighet og forvaltning av innspilt musikk i dag

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap  
Veileder: Tore Størvold  
Juni 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden



MUSV2032 Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Våren 2021

### «ABBA på bussen og Beyoncé på badet»

- en musikkvitenskapelig analyse av muligheter og utfordringer knyttet til eierskap, tilgjengelighet og forvaltning av innspilt musikk i dag



Av Ingrid Myrland Johansen

Veileder: Tore Størvold

## **Forord**

Musikk har alltid utgjort en hjørnestein i livet mitt, og helt siden tidlig i barndommen har jeg kunnet plukke ut og sette sammen musikk til mitt helt eget lydspor til livet. Jeg er veldig takknemlig for at musikk har vært så tilgjengelig, og det er veldig interessant å tenke på hvordan musikkdistribusjonen har utviklet seg i løpet av bare noen få generasjoner. Dette illustreres også med forsidebildet, som viser hvordan formater og tilgjengeligheten av innspilt musikk har endret seg voldsomt i løpet av de siste tretti årene. (ABBA er et av mine favorittband, så det er ikke helt tilfeldig at det er deres musikk som benyttes i denne visualiseringen.) Endringene i tilgangen på musikk og forbruket av den har lenge fascinert meg, og det var derfor aldri noen tvil om at det var denne tematikken jeg skulle skrive bacheloroppgave om. Etter en uformell veiledningssamtale med Tore Størvold høsten 2020 ble engasjementet mitt for å skrive en musikkvitenskapelig bacheloroppgave om prosessene knyttet til distribusjon og forvaltning av musikk i dagens samfunn styrket.

Det har til tider vært en krevende skriveprosess, men jeg ser tilbake på denne våren som en fin tid hvor jeg har opparbeidet meg mye relevant kunnskap og viktige erfaringer som jeg tar med meg videre.

Det siste året har også gitt mye rom for egenrefleksjon knyttet til livsstil, holdninger og vaner, og dette har definitivt vært med på å forme hvordan jeg har ønsket at denne bacheloroppgaven skulle utformes. Pandemien har medført store utfordringer i kulturlivet, samtidig som verdien av musikk og annen kunst og kultur i samfunnet har blitt veldig tydelig. Jeg håper derfor at vi kan bruke den nye bevisstgjøringen til å gjøre nødvendige og vedvarende strukturelle endringer som kommer bransjeaktørene og publikummet til gode, og at musikk- og kulturlivet går en mer bærekraftig fremtid i møte.

Jeg vil også benytte anledningen til å takke veilederen min Tore Størvold for all oppmuntring og konstruktive tilbakemeldinger underveis i prosessen. I tillegg vil jeg takke familie og venner for all moralsk støtte, gode samtaler og sosiale avbrekk underveis i prosessen.

Innholdet i denne oppgaven står fullt og helt for forfatterens regning.

## **Sammendrag**

Denne oppgaven tar for seg utfordringer og muligheter som har gjort seg særlig gjeldende i dagens musikkbransje knyttet til eierskap, tilgjengelighet og forvaltning av innspilt musikk. Formålet har vært å analysere og drøfte aktuelle utfordringer og muligheter som digitaliseringen av musikkbransjen har ført med seg, og oppgaven er basert på undersøkelser innen tverrfaglig arbeid, med hovedvekt på musikkvitenskapelig og medievitenskapelig basert litteratur. Oppgaven peker først på forhold ved musikkens materielle utvikling de siste 20-30 årene, før den går videre til å undersøke ulike eierskap til innspilt musikk i dag med fokus på krediterings- og opphavsrettspraksis i dagens musikkbransje, samt økonomiske forhold og nye trender og utviklinger innenfor denne tematikken. Når det gjelder tilgjengelighet og forvaltning av innspilt musikk i dag ses det i lys av flere praktiske og etiske aspekter. Ut ifra et musikkvitenskapelig perspektiv er det relevant å undersøke denne komplekse problemstillingen, fordi disse forholdene påvirker hvordan vi lager, kommuniserer og forvalter innspilt musikk i dag. Ved en økt felles bevisstgjøring på denne problemstillingen er håpet at man på en forsvarlig måte da kan legge til rette for mer bærekraftige holdninger og handlinger når det gjelder eierskap, tilgjengelighet og forvaltning av innspilt musikk videre.<sup>1</sup>

## **Abstract**

The purpose with this work is to analyse and discuss current challenges and possibilities with regards to ownership, availability and treatment of recorded music today. By taking a closer look on the changing formats, platforms and distribution models of recorded music, both practical and ethical aspects are further explained and discussed. It is relevant to research this complex topic from a musicological point of view, because it is affecting the way we create, communicate and make use of recorded music. With that said, it is evident that this is integrated in both interdisciplinary and intersectional ways, and so one of the goals with this thesis is to show the different aspects of how recorded music is facilitated today, and why it should be more focused on sustainable attitudes and actions with regards to ownership, availability and use of recorded music in the future.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Bærekraftig på flere måter: sosialt, kulturelt, økonomisk, musikalsk og økologisk

<sup>2</sup> Sustainable in more ways than one; socially, economically, culturally, musically and ecologically

# Innholdsfortegnelse

<b>1.0</b>	<b>Innledning</b> .....	<b>4</b>
1.1	<i>Bakgrunn for valg av tema</i> .....	4
1.2	<i>Problemstilling og disposisjon</i> .....	5
1.3	<i>Avgrensning og begrepsavklaring</i> .....	5
<b>2.0</b>	<b>Teori og metode</b> .....	<b>6</b>
2.1	<i>Begrunnelse for teoribehandling</i> .....	6
2.2	<i>Begrunnelse for valg av metode</i> .....	6
<b>3.0</b>	<b>Analyse og drøfting</b> .....	<b>7</b>
3.1	<i>Begrunnelse for valg av oppsett for analyse og drøfting</i> .....	7
3.2	<i>Format(er), plattformer og distribusjonsmodeller: om musikkens materielle utvikling</i> .....	7
3.2.1	<i>«Show Credits»: krediterings- og opphavsrettspraksis i dagens musikkbransje</i> .....	8
3.2.2	<i>Problematikk knyttet til anerkjennelse og økonomiske betingelser ved produksjon og fremføring av innspilt musikk</i> .....	14
3.2.3	<i>Nye trender? Salg av rettigheter og sosiale mediers økte rolle innenfor musikkdistribusjon</i> ....	17
3.3	<i>Tilgjengelighet og forvaltning av innspilt musikk</i> .....	18
-	<i>Praktiske og etiske aspekter knyttet til distribusjon og forvaltning av innspilt musikk i dagens musikkbransje</i> .....	18
3.3.1	<i>Musikkvitenskapens muligheter som fagfelt</i> .....	18
3.3.2	<i>Bruk av musikk i ulike sammenhenger; sampling og synkronisering</i> .....	20
3.3.3	<i>Oppbevaring av musikk: samlinger, spillelister og musikkarkiv</i> .....	22
3.3.4	<i>Musikkbransjen og maktforhold</i> .....	23
5.0	<i>Oppsummering og konklusjon</i> .....	25
<b>6.0</b>	<b>Litteraturliste</b> .....	<b>27</b>

## 1.0 Innledning

### 1.1 Bakgrunn for valg av tema

I takt med den omfattende samfunnsutviklingen som har funnet sted fra midten av 1900-tallet, har også måten vi lager, utøver, distribuerer og lytter til musikk endret seg veldig. I denne oppgaven ønsker jeg å se nærmere på de komplekse forholdene knyttet til eierskap, distribusjon og forvaltning av innspilt musikk i dag, ved å sette søkelys på mulighetene og utfordringene som hovedsakelig digitaliseringen av musikkbransjen har ført med seg. Dette gjelder særlig endringer i formater av innspilt musikk og tilhørende lyttekultur. Basert på personlige erfaringer og tilgjengelig litteratur virker det som at viktig informasjon om de positive og negative konsekvensene med digitaliseringen av musikkbransjen ikke når godt



nok ut til forbrukerne. Dette håper jeg kan endres, og et steg på veien for en mer bærekraftig musikkbransje og lyttekultur er dialog og en bevisstgjøring knyttet til disse problemstillingene. Jeg har selv et ønske om å jobbe i musikkbransjen i fremtiden, og jeg håper å kunne bidra positivt i bransjens videre utviklingen med kunnskapen og engasjementet jeg har opparbeidet underveis i musikkvitenskap-studiet.

Fra et musikkvitenskapelig perspektiv mener jeg det er viktig å undersøke dette temaet fordi det belyser viktig problematikk knyttet til hvordan musikk i dag skapes og forvaltes, ikke bare blant enkeltindivider, men også i større samfunnsinstitusjonelle og bransjebaserte kontekster. Kunnskapsutveksling og dialog på akademisk plan kan bidra i den større konteksten på flere nivå, og musikkvitenskapen som fagfelt har mye å bidra med når det gjelder en bærekraftig utforming av musikkbransjen.

## **1.2 Problemstilling og disposisjon**

Problemstillingen i denne oppgaven er som følger: *hvilke utfordringer og muligheter knyttet til eierskap, tilgjengelighet og forvaltning av innspilt musikk har gjort seg særlig gjeldende i dagens musikkbransje?*

Som en oppfølging til dette spørsmålet er det relevant å se på hvilke praktiske og etiske aspekter som henger sammen med problemstillingens fokus, samt drøfte hvorfor det ut ifra et musikkvitenskapelig perspektiv er aktuelt å undersøke denne tematikken. Oppgavens hoveddel består av en integrert analyse- og drøftingsdel. Først vil musikkens materielle utvikling de siste 20-30 årene tas opp, før det ses nærmere på ulike forhold rundt eierskap til innspilt musikk. Her vil fokuset være på krediterings- og opphavsrettspraksis, i tillegg til at andre forhold som salg av rettigheter og tilknytning til innspilt musikk i dagens musikkbransje vil bli undersøkt nærmere. Deretter vil tematikken knyttet til tilgjengelighet og forvaltning av musikken i dag tas opp, hvor flere praktiske og etiske perspektiver vil bli trukket frem. Disse aspektene vil undersøkes hver for seg, men også i en mer helhetlig kontekst. Avslutningsvis vil en oppsummering av arbeidet og en tilhørende konklusjon bli presentert.

## **1.3 Avgrensning og begrepsavklaring**

I denne oppgaven kommer fokuset til å være på utviklingen av musikkdistribusjon og -forbruk i en generell kontekst, og det vil ikke bli gjort noen avgrensning knyttet til sjanger,

forbrukergrupper eller plattformer. Dette er fordi jeg har vurdert det som mer hensiktsmessig å se på de større og generelle elementene av digitaliseringsprosessene i musikkbransjen og i verden ellers for å få et helhetlig bilde av situasjonen. Det kan likevel påpekes at det i denne sammenhengen i stor grad gjelder musikk knyttet til populærmusikk (i en moderne vestlig kontekst innebærer dette sjangerne pop, rock, EDM, hiphop og R&B).

Når jeg omtaler mennesker som lytter til musikk, bruker jeg begrepene *publikum*, *lyttere* og *musikkforbrukere* om hverandre. Dette er fordi jeg tar utgangspunkt i en blanding av normativ og markedsanalytisk drøfting, og jeg har derfor vurdert det som mest hensiktsmessig å vurdere begrepene som fullverdige synonymmer i denne besvarelsen. Når det gjelder analyseringen og drøftingen av strømmetjenester og musikkbransjen for øvrig har jeg også foretatt flere avgrensninger og forenklinger. Dette skyldes at jeg verken har nok kompetanse eller tid til å sette meg inn i alle aktørene/interessentene som operer i ulike sektorer og på ulike nivå knyttet til den komplekse situasjonen. For eksempel ville det vært interessant å sammenligne oppgavens problemstilling med tilhørende kunst- og kulturområder som litteratur, film og design, men dette arbeidet ville blitt for omfattende for bacheloroppgavens omfang.

## **2.0 Teori og metode**

### **2.1 Begrunnelse for teoribehandling**

I denne oppgaven baserer jeg ikke arbeidet på én enkeltstående teori, men heller tverrfaglig litteratur og forskningsarbeid innenfor flere relevante fagfelt. Hovedsakelig gjelder dette litteratur innen musikkvitenskap og medievitenskap. En av hovedgrunnene til at jeg har valgt å utforme bacheloroppgaven på den måten jeg har gjort, er at jeg har savnet skriftlige kilder som tar for seg praktiske og etiske aspekter knyttet til oppgavens problemstilling. Derfor har det vært aktuelt å benytte litteratur publisert i forbindelse med forskningsarbeid og andre mediebaserte plattformer. Jeg har riktignok sammenlignet innholdet i artiklene som er basert utenfor en akademisk kontekst med gjeldende faglitteratur slik at jeg er sikker på at kildematerialet baserer seg på oppdatert og relevant kunnskap.

### **2.2 Begrunnelse for valg av metode**

Metoden min for dette arbeidet har blitt formet underveis i prosessen. I starten brukte jeg mye tid på å søke opp og finne fram til relevant kildemateriale; forskningsartikler, mastergradsavhandlinger, dokumentarer og kortere videosnutter, samt bøker og intervjuer. For å sørge for at jeg i størst grad forholder meg til de nyeste og mest oppdaterte kildene, har

dette kildearbeidet blitt utført parallelt med at oppgaven har tatt form. Noe som har fått påvirkning for valg av metode, har vært et personlig mål om å skrive en bacheloroppgave som kan sørge for at viktig kunnskap blir samlet og formidlet på en god måte sånn at flere kan sette inn i den komplekse problemstillingen som innspilt musikk omfatter. På grunn av denne mer normative baserte tilnærming til bacheloroppgaven, har metoden for denne oppgaven vært å undersøke litteratur i sammenheng med problemstillingen, og deretter kartlegge de ulike mulighetene og utfordringene knyttet til innspilt musikk i dag basert på analyse og drøfting av utvalgt litteratur. Deretter har funnene og refleksjonene blitt organisert og re-formulert slik at de passer bacheloroppgavens format.

### **3.0 Analyse og drøfting**

#### **3.1 Begrunnelse for valg av oppsett for analyse og drøfting**

I denne oppgaven har jeg valgt å integrere analyse- og drøftedelen for å skape en mer helhetlig undersøkelse hvor sammenhengen mellom problemstillingen og drøftingen av den kommer tydelig frem. Årsaker og konsekvenser i denne problemstillingen er nokså innviklet i hverandre, og jeg har derfor vurdert det som mest hensiktsmessig å gjennomføre analyse og drøfting i en felles hoveddel.

#### **3.2 Format(er), plattformer og distribusjonsmodeller: om musikkens materielle utvikling**

Teknologiens utvikling har i stor grad påvirket musikkens materielle utvikling og vårt forhold til musikk i samfunnet i dag. Fra det ble mulig å spille av lydopptak i 1877 har utviklingen av produksjonen og distribusjonen av innspilt musikalsk materialet gjennomgått flere store endringer; ved århundreskiftet til 1900-tallet begynte man å gjøre innspillinger av og distribuere denne musikk fra et underholdningsperspektiv.<sup>3</sup>Nesten hundre år senere skjedde det nye ting i forbindelse med tilgjengeligheten og forvaltningen av innspilt musikk, hvor et nytt musikalsk format ble etablert, nemlig det digitale.

Med utviklingen av digitale musikkfilformater, strømmetjenester og andre digitale plattformer er det ingen underdrivelse å si at utviklingen av mp3-formatet har vært et av de største bidragene i denne digitaliseringsprosessen.<sup>4</sup> Det har ført med seg flere konsekvenser for

---

<sup>3</sup> (Brady, 1999.) s.1-2

<sup>4</sup> SystemShock (Jed Rosenberg) An App Called Napster | Ep 1  
<https://www.youtube.com/watch?v=OHVRItc38-c&list=PLqq4LnWs3oIWZfE2J2rlb-vOq0c-U23nZ&index=34:19-6:50>

hvordan vi lager, distribuerer og lytter til musikk, og de store plateselskapene har virkelig måtte gjennomgå noen vesentlige omstillingsprosesser for å overleve som bransjeaktør for innspilling og distribusjon av musikk.<sup>5</sup> Digitaliseringen av musikk og distribusjonen av den ble nemlig verken godt mottatt av de store plateselskapene eller organisert på en særlig god måte i starten, og ulovlig fildeling og nedlastninger preget musikkdistribusjonen på 1990-tallet før Apple kom på banen på starten av 2000-tallet med iTunes og den første iPoden.<sup>6</sup> Dette er et eksempel på hvordan diverse aktører har prøvd å sørge for en bærekraftig musikkdistribusjon, men det er flere forhold som peker på at man ikke er helt i mål med dette arbeidet enda.

Overgangen til en digital musikkdistribusjon og lyttekultur har med andre ord ført med seg både nye utfordringer og muligheter, og når det i dag stilles ulike spørsmål ved utviklingen av musikalske format(er) og plattformer er det flere faktorer som vil ha betydning for hvordan vi forholder oss til eierskap, tilgjengelighet og forvaltning av innspilt musikalsk materiale i dag.

### **3.3 Innspilt musikk og eierskap**

Når det gjelder eierskap til innspilt musikk har dette endret seg en del i overgangen fra fysiske til digitale formater og plattformer på flere måter. Dette gjelder både eierskap blant skapere, utøvere, formidlere og distributører av musikk, men også eierskap blant de som lytter til musikken. Det førstnevnte gjelder særlig opphavsrettslige og økonomiske aspekter. Eierskap blant lyttere og forbrukere i dag handler om tilknytning til musikken og de som formidler den, identiteter og tilhørighet kulturer/fellesskap gjennom forholdet til formatene og plattformene som brukes, og eierskap i rent bokstavelig betydning.<sup>7</sup>

#### **3.2.1 «Show Credits»: krediterings- og opphavsrettspraksis i dagens musikkbransje**

Som tidligere nevnt var det ikke før Steve Jobs og Apple kom på banen at den etablerte musikkbransjen med plateselskapene i spissen gikk inn for å lage et system hvor musikk

---

<sup>5</sup> SystemShock (Jed Rosenberg) The Music Industry Strikes Back | System Shock Ep 2  
<https://www.youtube.com/watch?v=392B71DgBCY&list=PLqq4LnWs3oIWZfE2J2rlb-vOq0c-U23nZ&index=4>  
10:48-13:56, og 16:06-18:58

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=01DOCnCA1j0&list=PLqq4LnWs3oIWZfE2J2rlb-vOq0c-U23nZ&index=4> The Music Industry Strikes Back | System Shock Ep 2

<sup>7</sup> Altså forskjellen på å eie en fysisk utgivelse, og det å eie retten til å strøme en utgivelse.

kunne distribueres og selges digitalt.<sup>8</sup> Med Apple-produktene iTunes og iPod gikk musikkbransjen for alvor over til digitaliserte format- og plattform-modeller for musikk på begynnelsen av 2000-tallet, og i dag, snart 20 år senere, er den digitaliserte musikkdistribusjonen nærmest en selvfølge for mange. Innspilt musikk har aldri vært mer tilgjengelig for oss lyttere enn den er i dag, men slik systemet er utformet fører dette med seg økonomiske, økologiske og andre konsekvenser på flere plan. Dette skal jeg gå nærmere inn på senere i oppgaven, men først er det aktuelt å undersøke hvordan krediterings- og opphavsrettspraksis utøves i dagens musikkbransje.

Ifølge åndsverksloven omfatter et åndsverk «verk av enhver art og uttrykksmåte, såfremt det er preget av et visst minimum av skapende innsats fra opphavsmannens side ([verkshøyde](#))».<sup>9</sup> Musikk faller med andre ord innenfor denne definisjonen. Eierskap til og forvaltningen av musikalske åndsverk er knyttet til opphavsretten, som både skal beskytte åndsverk mot misbruk, i tillegg til at det gir personer med eierskap til åndsverk visse rettigheter.<sup>10</sup> Opphavsrett utgjør et sammensatt lag av rettigheter og rettighetshavere; innenfor norsk lovgivning utgjør opphavsretten både ideelle og økonomiske rettigheter, og skapere, utøvere, og tilvirkere/produsenter regnes som rettighetshaverne.<sup>11</sup> For musikalske verk beskytter opphavsretten komposisjoner og tekst, mens framføringer og innspillinger av verket blir beskyttet gjennom andre rettigheter.<sup>12</sup> Opphavsretten er organisert slik at den stort sett fungerer likt uavhengig av hvor i verden man måtte befinne seg, men når det gjelder de andre rettighetene knyttet til innspilling og fremføring er det ulikt hvordan disse rettighetene blir overholdt.<sup>13</sup>

Med økonomiske rettigheter har opphaver(e) av et musikalsk verk enerett til kommersiell utnytting av verket, og med de ideelle rettighetene har opphaver(e) rett til å ha navnet sitt knyttet til verket, samt at ingen kan gjøre endringer i verket mot deres vilje. Ifølge norsk lovgivning kan økonomiske rettigheter overdras, men ikke de ideelle.

Et interessant poeng å trekke inn her, er at det er en vesentlig forskjell mellom den angloamerikanske modellen og den kontinentaleuropeiske modellen når det gjelder

---

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=01DOCnCA1j0&list=PLqq4LnWs3olWZfE2J2rlb-vOq0c-U23nZ&index=4> The Music Industry Strikes Back | System Shock Ep 2

<sup>9</sup> (Tande, 2020)

<sup>10</sup> (Hjelmbrekke, 2017) s.10.

<sup>11</sup> (Hjelmbrekke, 2017) s.

<sup>12</sup> (Hjelmbrekke, 2017)

<sup>13</sup> (Hjelmbrekke, 2017)

vektleggingen av de ulike momentene i lovgivningen knyttet til opphavsrett.<sup>14</sup> Førstnevnte modell har hovedvekt på de økonomiske rettighetene hvor de ideelle rettighetene står relativt svakt, og sistnevnte har hovedvekt på de ideelle rettighetene.<sup>15</sup> Det er også satt ulike vernetider for de ulike rettighetene; for de økonomiske interessene knyttet til et musikalsk verk er disse vernet av opphavsretten fra verket er skapt og frem til 70 år etter skaperen er død, mens de ideelle interessene er vernet av opphavsretten for alltid.<sup>16</sup> Når det gjelder andre rettigheter er det variasjon i vernetiden knyttet til disse.<sup>17</sup> For eksempel er vernetiden på eneretten på kopiering og offentliggjøring av innspillinger i Norge 70 år fra tidspunktet for første offentliggjøring, mens den i England er 70 år *post mortem auctoris*.<sup>18</sup> Alt dette kan være med på å påvirke synet vårt på og forvaltningen av den innspilte musikken, og det faktum at det musikkbransjen langt på vei er et system basert på både nasjonale og globale forhold er med på komplisere distribusjonen og forvaltningen av innspilt musikk i dag. For å gjøre det litt mer håndgripelig har jeg derfor valgt å benytte den norske modellen som utgangspunkt.

I Norge er det de uavhengige interesseorganisasjonene TONO og GRAMO som har oversikten over rettighetshaverne av (norsk) musikk, og det er de som er ansvarlige for å forvalte fremføringsrettigheter.<sup>19</sup> TONO forvalter fremføringsrettigheter på vegne av norske låtskrivere, komponister, tekstforfattere og musikkforlag, og GRAMO forvalter vederlag fra kringkasting og offentlig fremføring av musikk for musikere, artister og plateselskaper.<sup>20</sup> Begge disse organisasjonene har avtaler med tilsvarende selskaper i andre land, slik at det i praksis er musikkrepertoar over hele verden som forvaltes.<sup>21</sup> Selv om det finnes slike interesseorganisasjoner som passer på at opphavere av innspilt musikk får betalt for offentlig fremføring av musikk, er det fortsatt en del problemstillinger knyttet til forvaltning av rettigheter til og verdiskaping av innspilt musikk.

Det norske forskningsprosjektet «Music on demand: Økonomi og opphavsrett i en digitalisert kultursektor (MUSEC)» har undersøkt hvordan verdier og rettigheter evalueres og forhandles

---

<sup>14</sup> (Hjelmbrekke, 2017)

<sup>15</sup> (Hjelmbrekke, 2017)

<sup>16</sup> (Hjelmbrekke, 2017) s. 11

<sup>17</sup> (Hjelmbrekke, 2017) s. 11

<sup>18</sup> (Hjelmbrekke, 2017) s. 11

<sup>19</sup> (Hjelmbrekke, 2017) s.12

<sup>20</sup> (Hjelmbrekke, 2017) s. 20

<sup>21</sup> (Hjelmbrekke, 2017) s. 20

når musikk produseres og formidles via digitale medier, og utgangspunktet for prosjektet har vært endringer i hvordan musikk og annet kulturinnhold blir produsert og distribuert, deriblant mulighetene for å få inntekter fra det gjennom bruk av digital medieteknologi på grunnleggende vis i løpet av 2000-tallet.<sup>22</sup> Prosjektet ble finansiert av KULMEDIA-programmet ved Norges forskningsråd, og forskergruppen bestod av flere norske eksperter på området.<sup>23</sup> Gjennom intervjuer, surveyer, dokumentanalyser og case-studier har prosjektet tilført ny kunnskap til diskusjoner om musikkens økonomi og opphavsrett i en digital kontekst, og resultatene er knyttet til funn og betraktninger på områdene *forhandlinger*, *konkurransen* og *regulering* i musikkbransjen.<sup>24</sup> Et av funnene i prosjektet er at det i dagens musikkbransje eksisterer «et behov for å utvikle felles normer for rettighetsdeling og bruk av åndsverk» og det stilles videre spørsmål om «det trengs en Vær Varsom-plakat og et etisk råd etter modell fra mediesektoren».<sup>25</sup> Med strømmetjenestene er det nemlig blitt utviklet nye former for global «direktelicensiering» med de store plateselskapene/forlagene, og dette er med på å «utfordre forhandlingskraften til mindre selskap og rettighetsforvaltere».<sup>26</sup> I følge resultatene til MUSEC-prosjektet blir «Musikkbransjen regulert gjennom en rekke direkte og indirekte grep, fra støtte til produksjon- og formidling til opphavsrettslig lovgivning».<sup>27</sup>

En utfordring som trekkes frem i resultatene til MUSEC-prosjektet er det faktum at GRAMO er ikke forhandlingspart, noe som igjen skaper problemer knyttet til det juridiske med dagens musikkdistribusjon: «Til tross for strømmetjenestenes økende styring av musikken folk eksponeres for, så forstås Åndsverklovens paragraf 21 slik at utøvere ikke har krav på vederlag for "offentlig fremføring og overføring til allmennheten"».<sup>28</sup>

Slik opphavsrettspraksis fungerer i dag, er det et viktig poeng at skaperne av musikk har et såpass tydelig eierskap til det musikalske materialet. Dette gir de et visst forhandlingsgrunnlag når det kommer til distribusjon og forvaltning av den innspilte musikken, men dette er likevel ikke nok i arbeidet for å bedre de ideelle kreative og

---

<sup>22</sup>(MUSECs forskningsgruppe, 2021) prosjektbeskrivelse

<sup>23</sup> Både Kjus, Maasø og Hagen har utgitt flere publikasjoner der digitaliseringstematikk i musikkbransjen tas opp. At Norges forskningsråd er med på støtte et slikt forskningsprosjekt kan tolkes som at dette arbeidet er viktig og blir anerkjent i en større akademisk og samfunnsmessig kontekst.

<sup>24</sup> (MUSECs forskningsgruppe, 2021) resultater

<sup>25</sup> (MUSECs forskningsgruppe, 2021) resultater

<sup>26</sup> (MUSECs forskningsgruppe, 2021) resultater

<sup>27</sup> (MUSECs forskningsgruppe, 2021) resultater

<sup>28</sup> (MUSECs forskningsgruppe, 2021) resultater

økonomiske forholdene til skapere og utøvere i musikkbransjen. I den forbindelse er det aktuelt å gå videre inn på hvordan fans og publikum forholder seg til eierskap til og kreditering av musikk, særlig med tanke på hvordan dagens musikkdistribuering er utformet med et økende fokus på strømmetjenester og deres plattformer.

Digitaliseringen har som tidligere nevnt påvirket hvordan vi lager, utøver, og lytter til musikk, men det er ikke så tydelig hvilken kunnskap publikum har om denne problematikken knyttet til eierskap og forvaltning av innspilt musikk i dag. Dette kan til dels skyldes en manglende åpenhet om praksis i musikkbransjen, men også offentlige institusjoner og de store mediekanalene fortjener litt av skylden for hvorfor kunnskap om denne tematikken ikke er så godt etablert i det offentlige ordskiftet. I tillegg er det forskjeller i hvordan de digitale strømmetjenestene og tilhørende plattformer er utformet og hvordan denne informasjonen gjøres tilgjengelig for skapere, utøvere og lyttere. Strømmetjenesten Spotify har for eksempel de siste årene publisert noe de kaller Spotify Rewind, som kort fortalt er at Spotify-brukere blir tilsendt en personlig oversikt over lyttemanene deres fra det siste året. På en måte kan man si at dette er med på å bevisstgjøre folk om deres lyttemaner, men det er også en gråson i dette arbeidet med tanke på innsamlingen av data og personvern. Spotify på sin side forklarer deres omfattende innsamling av brukerdata med at de på denne måten kan utvikle tjenestene sine slik at de blir bedre og mer forenelig med brukernes ønsker og behov, men det er klare problemstillinger med denne praksisen også. For eksempel kan det øke faren for misbruk av brukerdata, i tillegg til at algoritmestyrte funksjoner kan føre til et mer ensartet musikktilbud.<sup>29</sup>

En annen måte digitaliseringen av musikkbransjen har påvirket hvordan vi nå forholder oss til tilknytning og eierskap til innspilt musikk handler om musikkens innspillingsformat. Her har etableringen av strømmetjenestene påvirket en del, hvor det i dag er mer vanlig å «leie» musikk i form av strømmetjenesteabonnement enn faktisk å eie et eksemplar av musikken man lytter til.<sup>30</sup> Dette har fått konsekvenser for hvordan musikkforbrukere vurderer aspekter ved sitt eget musikkforbruk, men også hvordan musikkforbrukere får tilgang til informasjon om musikken de lytter til.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> (Sloan, 2021) og (Kiberg, 2020) og (Lilleslått, 2021 10:15)

<sup>30</sup> (Hagen, *The Playlist Experience: Personal Playlists in Music Streaming Services*, 2015) og (Kjus&Spilker, 2020)

<sup>31</sup> Id.



Med fysiske formater av innspilt musikk gjøres informasjon knyttet til opphav og kreditering mer synlig (og følgelig mer tilgjengelig), og dette kan igjen gjøre det tydeligere for forbrukere hvilket arbeid som har gått med til å gjøre musikken tilgjengelig, og hvem som skal krediteres for dette arbeidet.<sup>32</sup> På den måten kan forbrukerne innhente kunnskap og forholde seg til innspilt musikk med et synspunkt som vektlegger musikken som et kreativt produkt, og ikke (bare) som en slags forbruksvare. Det motsatte kan sies i tilfellet med innspilt musikk i digitalt format, hvor man risikerer å strippe den for de mer ideelle og kreative aspektene.<sup>33</sup> I tillegg viser nyere forskning at selv om digitaliseringen har ført til at flere musikere enklere kan gjøre musikken sin tilgjengelig via digitale plattformer, er det også blitt vanskeligere å nå igjennom til folk når det globale tilbudet er såpass omfattende.<sup>34</sup>

En måte musikere og deres lyttere forholder seg til denne problemstillingen, er å ta mer eierskap til distribusjonen gjennom å benytte seg av fysisk distribusjon i tillegg og andre tjenester som legger til rette for en mer etisk musikkdistribusjon.<sup>35</sup> Med denne tilnærmingen vil det også få betydning for forvaltningen av den innspilte musikken, både med tanke på hvordan den lyttes til, samt lagring/tilgjengeliggjøring av selve det innspilte materialet og tilhørende informasjonen.<sup>36</sup> Patreon og Bandcamp er to distribusjonsplattformer som legger til rette for en slik tilnærming.<sup>37</sup> Det er mye som tyder på at denne praksisen er mer utbredt i mindre miljøer og alternative/nisjekulturer, men det er også individuelle forskjeller og forekomster i mer «mainstream» musikkdistribusjon.

Tilgjengeligheten og forvaltningen av musikk i dag er en problemstilling som engasjerer folk over hele verden, og det er også flere musikere og fans som har tatt til orde for å gjennomføre endringer for en mer bærekraftig og rettferdig musikkbransje. Et av disse bidragene er ”How to be a Responsible Music Fan in the Age of Streaming” av Damon Krukowski, som i sitt opprop skriver om hvordan fans kan ta egne grep for å støtte opp om sine favorittmusikere når

---

<sup>32</sup> (Krukowski, 2018)

<sup>33</sup> De som benytter seg av strømmetjenester bruker ofte spillelister til å finne frem til og organisere musikken de lytter til, og såkalte bioer til artister og band kan benyttes til å tilegne seg informasjon om musikken og de(n) som har laget den.<sup>33</sup> Det er riktignok store forskjeller i hvordan musikere benytter seg av disse bioene, og dette kan skyldes flere ulike forhold som jeg ikke skal gå nærmere inn på i denne oppgaven (Hagen, *The Playlist Experience: Personal Playlists in Music Streaming Services*, 2015)

<sup>34</sup> (Lilleslått, 2021 10:15)

<sup>35</sup> Eksklusivitet har fått mer fokus de senere årene, men det kan diskuteres hvilke positive og negative effekter dette har på forholdene vedrørende musikkdistribusjonen, både for artister og lytterne.

<sup>36</sup> (Hagen, *The Playlist Experience: Personal Playlists in Music Streaming Services*, 2015)

<sup>37</sup> (Blue, 2018)

systemet rundt svikter.<sup>38</sup> Ifølge Krukowski er spillelister hoved-engasjement-punktet for mange strømmeplassformer i dag, og han mener at måten designet og funksjonen til spillelister er utformet fjerner viktig informasjon som kreditering knyttet til låtskriving, produksjon, utøving og distribuering.<sup>39</sup> Med innspilt musikk i fysisk format var det tidligere populært å lage såkalte mixtapes, som man ofte delte med venner og familie i ulike kontekster. Dette skapte et aktivt engasjement blant musikkforbrukerne, hvor man i større grad holdt seg oppdatert på informasjon om hvem som hadde laget musikken. Krukowski mener at man med musikk i digitalt format fortsatt kan engasjere seg aktivt i kunnskapsformidling om musikk og musikere man liker, og at dette kan være en måte for publikum å støtte musikere.<sup>40</sup> Ved å forstå musikken man lytter til og dele konteksten dens med andre kan dette nemlig være med på å bidra til at verdien av musikken og arbeidet skapere og formidlere av musikk gjør kan bli løftet frem i større grad.<sup>41</sup> Selv om det kan være noe uenighet knyttet til overnevnte problemstilling, mener jeg likevel at vi som forbrukere har et visst ansvar for å holde oss opplyste og oppdaterte på forbruket vårt av musikk og tilhørende tjenester og produkter. Når det er sagt, er det også de større og mindre aktørene i musikkbransjen som må legge til rette for at relevant informasjon er tilgjengelig og når oss forbrukere.

### **3.2.2 Problematikk knyttet til anerkjennelse og økonomiske betingelser ved produksjon og fremføring av innspilt musikk**

Det er store verdier som skapes og som forvaltes i den globale musikkbransjen, og årlig omsetter den globale musikkindustrien for ... kroner.<sup>42</sup> Dette er både de skapende, utøvende og tilvirkende aktørene i musikkbransjen veldig klar over, men det er ikke nødvendigvis sånn at de er enige om hvordan denne verdiskapingen skal forvaltes. Dette skyldes blant annet at de praktiske, etiske og økonomiske aspektene ved distribusjon og forbruk av musikk i dag er et ganske komplekst tema. Noe som har fått mye av oppmerksomheten i den offentlige debatten, er betalingsmodellene som benyttes av strømmetjenester i dag, og det er flere grunner til dette.<sup>43</sup> Betalingskonseptet og betalingsmodellene som benyttes av strømmetjenester i dag: bruker-sentrert modell og pro rata-modell.<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> (Krukowski, 2018)

<sup>39</sup> (Krukowski, 2018)

<sup>40</sup> (Krukowski, 2018)

<sup>41</sup> (Krukowski, 2018)

<sup>42</sup> (Hjelmbrekke, 2017)

<sup>43</sup> (Agence France-Presse, 2021)

<sup>44</sup> (Agence France-Presse, 2021)

Covid-19-pandemien har også gjort at flere utøvende musikere, artister og lyttere har blitt mer bevisst på de økonomiske forholdene i musikkbransjen og måtene skapende og utøvende virksomhet finansieres.<sup>45</sup> Et eksempel på dette er et opprop som ble publisert gjennom flere nyhetsmedier og sosiale medier i begynnelsen av 2021.<sup>46</sup> Det er den veletablerte amerikanske låtskriveren Emily Warren som har tatt initiativet til dette oppropet, og i det åpne brevet som er signert digitalt av over 1000 låtskrivere verden fortelles det hvordan de opplever større uforutsigbarhet og økonomisk usikkerhet gjennom en økende ukultur i musikkbransjen hvor artister ber om deler av opphavsretten til og/eller tar æren for sanger de ikke har skrevet.<sup>47</sup> I frykt for å bli droppet er det flere låtskrivere som ender opp med å gi etter presset med å gi fra seg deler av opphavsretten på urettmessige vilkår. Som tidligere nevnt utbetales vederlag ved offentlig avspilling av musikk økonomi via et tre-delt system hvor skapere, utøvere, og tilbydere skal ha en bit av de økonomiske fortjenestene.<sup>48</sup> Ved komponering av en låt deles royalty mellom de personene som har vært med på å skrive låten, enten det gjelder tekst, melodi eller annen relevante komposisjons- og produksjonsaspekt. Dette betyr at selv om en låt blir veldig populær, er det ikke sikkert at fortjenesten til de som har laget låten blir så veldig høy. Når det i tillegg er sånn at flere av låtene som i dag regjerer på toppen av spillelistene ofte er skrevet mange personer, risikerer man en spissere konkurransen og lavere økonomisk utbytte.<sup>49</sup> Andelen de risikerer å miste ligger på ca. 15-20%, og når man ser på dagens «pay out»-modeller hos de ulike musikkstrømmetjenestene er dette med på å bidra til svekkede arbeidsforhold og inntjeningsmuligheter for låtskrivere. Hvis låtskriveren velger å avslå krav fra artistene om å dele på opphavsrettighetene kan dette blant annet også føre til at sangens utgivelsesformat endres fra singelslipp til et albumspor, og dette kan igjen være med på å redusere sjansene både for låtens popularitet og økonomiske inntjening.

Et annet viktig poeng å få frem i forbindelsen med de økonomiske forholdene ved låtskriveres tap av opphavsrett, er at deres inntekt ofte kun baserer seg på vederlag fra når musikken deres blir avspilt.<sup>50</sup> Artister og plateselskaper har derimot ofte flere inntektskilder, som for eksempel merch-salg og utøvende virksomhet, og dette gjør at låtskrivere står dårligere stilt når de økonomiske modellene i musikkbransjen er som de er.<sup>51</sup> Dette er som

---

<sup>45</sup> (Bakare, 2021 )

<sup>46</sup> (Alnes, 2021) nr. 1

<sup>47</sup> (Alnes, 2021) nr. 1

<sup>48</sup> (Alnes, 2021) nr. 1

<sup>49</sup> (Alnes, 2021) nr. 1

<sup>50</sup> (Alnes, NRK Kultur, 2021) nr. 1

<sup>51</sup> (Alnes, NRK Kultur, 2021) nr. 1

sagt en kompleks problemstilling, og oppropet kan brukes som enda et eksempel på hvilke utfordringer som eksisterer i dagens musikkbransje.

De opphavspersonene som foreløpig har skrevet under på oppropet har skrevet låter for mange av popmusikkens store artister, og formålet er å rette søkelyset mot dagens musikkbransjes systemer som både er utdaterte og bidrar til en svært uheldig skjevfordeling for de som skaper og utøver musikk. Det er et skritt i riktig retning at problematikken kommer fram i media, og blant annet har flere store musikknettsteder og mediehus som BBC og NRK skrevet flere interessante artikler om tematikken.

Det finnes også andre tilfeller som viser problematikk knyttet til opphavs- og krediteringspraksis. Et kjent eksempel er utgivelsen av låten «How Deep is Your Love», som den norske sangeren og låtskriveren Ina Wroldsen var med på å skrive og fremføre.<sup>52</sup> Låten ble laget i samarbeid med musikkprodusenten og DJ-en Adam Richard Wiles (alias Calvin Harris) og produksjons-trioen Disciples, og Wroldsens navn er bevisst ikke oppført i den offisielle utgivelsen.<sup>53</sup> I et intervju med NRK P3 vinteren 2016 uttalte hun at hun hadde spurt om de kunne ha med navnet hennes på singelen, ettersom de valgte å bruke vokalen hennes. Dette gjorde de ikke, og selv om Wroldsen selv sier at det var viktigere for henne å gjennomføre samarbeidet enn å bli kreditert offentlig, pekte hun på en ukultur i musikkbransjen. Denne ukulturen går ifølge Wroldsen ut på at i musikalske samarbeid mellom mannlige produsenter og kvinnelige vokalister «[føler ikke] produsentene at de trenger å ha med navnet til jentene».<sup>54</sup> Hvis dette er tilfellet er dette en praksis som i verste fall bygger på maktmisbruk ved å ikke overholde rettferdig kreditering. Tilfeller hvor vokalister ikke blir kreditert i utgivelser er noe jeg selv har lagt merke til ved flere anledninger, og uavhengig av hvem det skjer med burde det ikke være slik.<sup>55</sup> Låtskrivere og mindre kjente artister kan havne i en skvis når de samarbeider med mer kjente aktører som ikke ønsker å kreditere arbeidet deres, og det er bra at slike ukulturer kommer frem i offentligheten slik at endringer kan skje. Slik jeg ser det er veldig bra at de utsatte aktørene sier ifra, og de etablerte bransjeaktørene burde følge opp med å gjennomgå noen strukturelle holdnings- og handlingsendringer, iallfall hvis bransjen ønsker å ta slike ukulturer på alvor.

---

<sup>52</sup> (Soufi-Grimsrud, 2016)

<sup>53</sup> (Soufi-Grimsrud, 2016)

<sup>54</sup> (Soufi-Grimsrud, 2016)

<sup>55</sup> (Soufi-Grimsrud, 2016)

### 3.2.3 Nye trender? Salg av rettigheter og sosiale mediers økte rolle innenfor musikkdistribusjon

Samtidig som noen låtskrivere står i omfattende konflikter med plateselskaper i forbindelse med eierskapsproblematikk, har det nå utviklet seg en trend hvor flere artister selger opphavsretten til katalogene sine for store summer.<sup>56</sup> Artister som Neil Young og Bob Dylan har solgt deler av eller hele sangkataloger, og ifølge musikkviteren Audun Molde skyldes dette i stor grad internetts muligheter for tilgjengelighet og synliggjøring.<sup>57</sup> Ifølge denne NRK-artikkelen er økonomisk sikring en viktig årsak til artisters salg av opphavsretten til musikken deres, og for eldre musikere og artister gir internett muligheten for å tilgjengeliggjøre tidligere utgitt musikk for et yngre publikum. Dette kan føre til en slags resirkulering av hitlåter ved hjelp av nye digitale strømmeplassformer, og her har TikTok bidratt til at flere tidligere utgitte låter har opplevd ny popularitet. Dette gjelder riktignok ikke bare «slagere» fra flere tiår tilbake: også relativt unge artister kan oppleve en ny interesse for musikken deres, som Aurora opplevde med hennes låt «Runaway».<sup>58</sup> Det skjer altså endringer i både eierskap og muligens distribusjon, og ifølge Molde er det nye tech- og investeringsselskaper som rett og slett tar over rollen som musikkforlag har hatt tidligere. Eksempler på disse selskapene er Hipgnosis, Primary Wave og Round Hill Music, og investering i opphavsrett til musikk har blitt deres forretningsmodell.<sup>59</sup> Hipgnosis har for øvrig investert over 1 milliard britiske pund de tre siste årene i å kjøpe de økonomiske rettighetene til flere kjente sanger-låtskrivere.<sup>60</sup> For artistene som selger rettighetene sine kan det være noen åpenbare kortsiktige økonomiske fordeler, men hva de langsiktige konsekvensene av dette vil være er ikke like godt å si. Med musikk hvor flere har opphavsrett, kan man for eksempel risikere at flere selskaper sitter med deler av opphavsretten, og dette kan få konsekvenser for tilgangen og bruken av musikken på flere plan. Musikerne har heller ikke lenger full råderett over hvordan musikken skal brukes i andre sammenhenger, og det er ikke utenkelig at låter kan ende opp med å bli brukt i kontekster som musikerne hverken har sett for seg eller ønsker. Dette kan skje fordi de både har solgt de økonomiske rettighetene og de ideelle rettighetene. Foreløpig er dette en utvikling som først og fremst har konsentrert seg i

---

<sup>56</sup> (Alnes, NRK Kultur, 2021) nr. 2

<sup>57</sup> (Alnes, 2021) nr.2

<sup>58</sup> (Eide, 2021 )

<sup>59</sup> Id.

<sup>60</sup> (Sweney, 2021 )

det amerikanske musikkmarkedet, og det vil bli spennende å se om denne utviklingen vil spre seg videre til resten av verden, og hva de langsiktige konsekvensene vil bli.

### **3.3 Tilgjengelighet og forvaltning av innspilt musikk**

#### **- Praktiske og etiske aspekter knyttet til distribusjon og forvaltning av innspilt musikk i dagens musikkbransje**

Folks vaner, verdier og holdninger knyttet til musikk påvirker, og blir selv påvirket av, distribusjon og forvaltning av innspilt musikk i dagens musikkbransje. I den forbindelse er det aktuelt å se på samtlige av disse praktiske og etiske aspektene ved dagens musikkbransje – hva de hver for seg fører med seg av utfordringer og muligheter på ulike måter, og hvordan dette utspiller seg sett ut ifra et samlet perspektiv.

#### **3.3.1 Musikkvitenskapens muligheter som fagfelt**

Som musikkvitenskapstudent har spørsmålet om hvordan alt det materialet innspilte musikalske materialet som nå finnes burde oppbevares, forvaltes og tilgjengeliggjøres i et større allment og samfunnsnyttig perspektiv, og hvem som skal gjøre dette arbeidet. Disse spørsmålene har kvernet i hodet mitt i lengre tid, og spørsmålene har videre utviklet seg til mer modne refleksjoner knyttet til musikkvitenskapens samfunnsoppdrag. Slik jeg ser det er det mye som støtter argumentasjonen for at musikkvitenskapen som fagfelt kan ta en (større) rolle i arbeidet. Det er riktignok ikke sånn at dette arbeidet verken burde eller kan skje innenfor musikkvitenskapen isolert, men heller i samarbeid med overlappende fagfelt som etnomusikologi, medievitenskap, datateknologi, og arkiveringspraksis. Arkivering er viktig i det demokratiske samfunnet vårt både fordi informasjon blir organisert og oppbevart på en slik måte at den kan tilgjengeliggjøres ved behov. *Proaktiv arkivering* er et begrep jeg ble gjort oppmerksom på innen etnomusikologien, og dette konseptet gjorde inntrykk fordi jeg ble bevisst på hva denne praksisen kan føre med seg av. Dette gjelder særlig mulighetene for (re)presentasjon, preservering, og forsvarlig forvaltning/demokratisk tilgang og formidling av tilhørende kunnskap, og når det gjelder den innspilte musikkens historie er det så utrolig mye spennende aspekter knyttet til musikalske formater og plattformer (både fysiske og digitale) som fortsatt er relevant å snakke om. Uten å gå altfor mye inn på tidligere praksis, er det liten tvil om at arkivering har en klar nytteverdi både for enkeltindivider, kulturer og samfunn, og jeg mener den rike musikkarven som nå finnes og kontinuerlig utvikles burde snakkes mer om slik at man kan kartlegge de nødvendige aspektene og forutsetningene for et slikt bevarings- og forvaltningsarbeid.

I tillegg har etnomusikologisk arbeid basert på konseptet «ethnomusicology at home» også startet en del tankeprosesser hos meg.<sup>61</sup> Kort fortalt er «ethnomusicology at home» er en relativt ny praksis som innebærer å drive etnomusikologisk arbeid i det samfunnet og den kulturen man selv er en del av, og med de teknologiske verktøyene og erfaringene som har blitt gjort opp igjennom historien tror jeg mye ligger til rette for at arbeidet knyttet til arkivering og kreditering av musikk i større grad kan overlappes mellom musikkvitenskap og etnomusikologi. På et vis kan man kanskje si at de nylig gjennomførte forskningsarbeidet i MUSEC-prosjektet og «Sky og Scene»-prosjektet viser tendenser til noe av denne overlappingen, uten at jeg skal gå nærmere inn på dette. Det som er sikkert er at disse forskningsbidragene går nærmere inn på den teknologiske utviklingen som har preget den materielle utviklingen av musikk, og hvordan musikk gjøres tilgjengelig i dag ved å se på hvordan den forvaltes av musikerne, distributørene og publikummet. I tillegg virker det som bærekraftig utvikling (i flere kontekster) i musikkbransjen også preger arbeidet, uten at jeg skal gå noe mer inn på dette.

En annen grunn til at musikkvitenskapen som fagfelt burde undersøke endringene innenfor tilgjengelighet og forvaltning av innspilt musikk i dag, er at disse endringene påvirker musikalske former og strukturer.<sup>62</sup> Det er ikke et nytt fenomen at teknologi og økonomiske forhold er med på å forme det musikkens form og uttrykk, og da særlig innenfor den vestlige, moderne populærmusikken.<sup>63</sup> Et tydelig eksempel på dette er utviklingen av utgivelser, som har gått fra å i stor grad basere seg på albumutgivelser, til i økende grad fokusere på singleformatet.<sup>64</sup> I tillegg er det forskning som viser at strømmetjenestenes bruk av algoritmer kan være med på å skape et mer ensartet musikktilbud.<sup>65</sup> I vårt nokså markedsliberalistiske samfunn preges den offentlige debatten mye av fokuset på økonomisk kapital, men både sosial og kulturell kapital er viktige faktorer i utviklingen av individers og felleskapets verdisyn.<sup>66</sup> Slik utviklingene i samfunnet foregår i dag, er jeg overbevist om at de akademiske

---

<sup>61</sup> I samme periode som jeg har jobbet med bacheloroppgaven har jeg også hatt undervisning i MUSV1013 Etnomusikologi, og dette har påvirket mine personlige synspunkter på og holdninger til musikkvitenskapelig arbeid

<sup>62</sup> (Sloan, 2021)

<sup>63</sup> Se det tidligere avsnittet om avgrensningen av oppgaven for begrunnelse for denne formuleringen av populærmusikken.

<sup>64</sup> (Vestre, 2019)

<sup>65</sup> (Sloan, 2021) og (Kiberg, 2020)

<sup>66</sup> Dette aspektet ble drøftet ved flere anledninger både i undervisningen av Det musikalske mennesket-emnet våren 2020 og Innovasjon og entreprenørskap i praktisk-estetiske fag-emnet høsten 2020.

delene av fagfeltet dermed bidra med verdifull innsikt og forståelse for disse prosessene som kan komme folk i samtiden til gode. Som tidligere nevnt kan musikkvitenskapen kan bidra med kunnskap og verktøy som kan brukes i å tilgjengeliggjøre og forvalte innspilt musikk og kunnskap om den på en mer forsvarlig måte, og basert på nylig publisert forskning på feltet virker det som om dette er en utvikling som allerede er i gang. Mitt inntrykk er iallfall at musikkvitenskapen innehar viktig kunnskap og engasjerte ressursmennesker som kan bistå både i utdannings- og bransje/forbruks-kontekster i arbeidet med kunnskapsutveksling knyttet til forbruk av og holdninger til kultur og underholdning. I mine øyne er lyttekultur(er) generelt et spennende konsept både i en historisk og samtidsbasert kontekst, og jeg håper å kunne jobbe med fordypningsarbeid på dette feltet videre.

### **3.3.2 Bruk av musikk i ulike sammenhenger; sampling og synkronisering**

Innspilt musikk kommer ikke bare lytterne til gode i tradisjonell forstand, men også ved at den benyttes i andre kontekster utenfor den originale konteksten. De to praksisene som tar for seg bruk av innspilt musikk i ulike sammenhenger, er *sampling* og *synkronisering* av musikk.

I musikalsk sammenheng er sampling kort fortalt en prosess hvor hele eller deler av et innspilt musikalsk verk anvendes i en ny musikalsk kontekst.<sup>67</sup> Sampling ble først benyttet i hiphop takket være den teknologiske utviklingen innen musikkproduksjon fra midten av 1970-tallet. Dette innebar blant annet utviklingen av og tilgangen på digitale musikkinstrumenter og arbeidsstasjoner. På 1980-tallet ble sampling en utbredt praksis innen musikkproduksjon, og fremdeles er sampling en integrert teknikk i andre sjangere som R&B og EDM.<sup>68</sup> Sampling-teknikk kan skape interessante kombinasjoner i det musikalske materialet hvor sampling benyttes, men spørsmål om kreditering, opphavsrett og originalitet er også viktig å ta stilling til i denne sammenhengen.

Synkronisering av musikk handler om å sette sammen innspilt musikk og bilder slik at det blir et audiovisuelt materiale.<sup>69</sup> Dette er en utbredt praksis i film- og tv-produksjoner, i kampanjer, reklamer eller andre ideelle og kommersielle produksjoner. Med utviklingen av sosiale medier har dette også blitt en utbredt praksis i de digitale plattformene, både i implisitte og eksplisitte

---

<sup>67</sup> (Bergsland, 2018): Sampling kan også snakkes om i forbindelse med digitale musikkinstrument, og hvor man tidligere hadde egne fysiske løsninger, er det i dag utbredt praksis å benytte seg av sampler-instrument og egne «samples» som er integrert i programvare som benyttes i musikkproduksjon.

<sup>68</sup> (Bergsland, 2018)

<sup>69</sup> (TONO, 2021)



kontekster. Det sosiale mediet TikTok er et eksempel på en kontekst hvor synkroniseringspraksis gjøres eksplisitt, mens den på Instagram for eksempel ofte skjer i en mer implisitt kontekst. Det er flere gode grunner til at musikk benyttes i både sampling og synkronisering, men problemene oppstår når bruken av allerede innspilt musikk og annet opphavsrettslig materiale ikke blir forvaltet riktig med tanke på kreditering og opphavsrett. I profesjonelle produksjoner er dette ofte ikke et problem i like stor grad, men på de digitale plattformene som sosiale medier skjer det ofte at audiovisuelt materiale publiseres uten lovgivende krediteringspraksis blir fulgt. Dette vil i praksis si at blant annet navnet på låten, utøver og andre opphavspersoner oppgis, i tillegg til at det ikke er bedt om tillatelse til å bruke materialet. Her mener flere at det er et delt ansvar for å sørge for at praksisen med publiseringen av innhold på de digitale plattformene skjer innenfor åndsverkslovens bestemmelser. I løpet av de siste par årene har det også kommet flere oppdaterte internasjonale bestemmelser knyttet til regelverket, og flere digitale plattformer har hatt egne «oppvaskrunder» hvor brukerne blir mer bevisst riktig opphavs- og krediteringspraksis.<sup>70</sup>

Disse «oppvask-rundene» har også bidratt til at problematikk knyttet til kreditering, royalties, informasjonsdeling, samt synet på musikk, kunst/kultur og annen underholdning har fått en større oppmerksomhet i den offentlige debatten. Dette kan igjen føre til at man får til en bedre dialog og kunnskapsutveksling, og at man i fellesskap kan utvikle forståelse for muligheter og utfordringer knyttet til bruk av innspilt musikk i andre sammenhenger enn den originale konteksten. Jeg ønsker også å understreke at selv om sampling- og synkroniseringspraksis i flere tilfeller gjøres i strid med gjeldende lovgivning, er det ikke nødvendigvis sånn at dette bare påvirker opphaveren(e) negativt. Det kan føre til at flere hører musikken og får øynene opp for en artist eller band, og dette kan innebære mye PR-arbeid som i praksis gjøres helt gratis. I en musikkbransje hvor det er flere som ønsker å bli hørt, kan slik reklame komme godt med, men det betyr ikke at man skal godta at overtredelser av opphavsretten skjer. I tillegg vil jeg også understreke at feil- og misbruk av innspilt musikk i forbindelse med opphavsretten også kan skje blant veletablerte institusjoner og organisasjoner.<sup>71</sup> Derfor er

---

<sup>70</sup> Dette har iallfall blitt tydelig i flere YouTube-videoer jeg har sett de siste par årene, hvor YouTube-ere har latt være å spille av og synge sanger i videoene deres av hensyn til opphavsretten.

<sup>71</sup> Enigmas låt "Return to Innocence" som ble bruk som OL-låt i 1996 er et eksempel på dette. Dette viser hvor viktig det er at fokuset på arkivering og forvaltning av innspilt musikk skjer i forskningsarbeid og kommersielt opplegg. Denne problematikken ble drøftet underveis i undervisningen av MUSV1013 Etnomusikologi

diskusjonen knyttet til praksisen med bruk av musikalsk materiale i situasjoner utenfor dets opprinnelige kontekst absolutt verdt å opprettholde blant flere instanser og på flere nivå.

### **3.3.3 Oppbevaring av musikk: samlinger, spillelister og musikkarkiv**

Både mengden musikk og mulighetene for å skape, distribuere og forvalte musikalsk materiale er økende, og størrelsen på musikkbiblioteker har vokst enormt siden plateproduksjon begynte å gjøre seg gjeldende på starten av 1940-tallet og frem til de digitale musikkproduksjonene i dag. I forbindelse med hvordan innspilt musikk forvaltes i dag, både blant enkeltpersoner, men også i musikkbransjen selv, er det interessant å se på mulighetene og utfordringene som har gjort seg gjeldende.

Først kan det være aktuelt å trekke frem kvalitet vs. kvantitet-aspektet. Når det gjelder innspilt musikk som ble gitt ut før cd- og mp3-formates tilblivelse, er mengden svært omfattende, men tilstanden på materialet og informasjonen tilgjengelig så varierende. Dette gjør det ganske problematisk hvis målet er å samle inn og forvalte få, men store fellessamlinger. For den musikken som lages og publiseres i dag, er også noe av problemet fra både et generelt forvaltningsperspektiv og et forbrukerperspektiv at omfanget av materiale tilgjengelig er så omfattende og kontinuerlig økende at det blir svært vanskelig å skulle lage og følge felles oversikter. Det er også et poeng å stille seg spørsmålet om hva hensikten med oppbevaring av musikk er. Som med alt av kunst og kultur er det dessverre sånn at det ikke er mulig å få med seg alt, og derfor blir det viktig å ha et bevisst forhold til hvilke behov og ønsker som gjør seg gjeldende, både i et individualistisk og samfunnsmessig perspektiv. Når det gjelder musikk, er det med andre ord viktig å vite noe om hvilke behov å lytte til musikk dekker for å vite noe om hvilken oppbevaringspraksis som ganger dette formålet best. Mange vil nok ha muligheten til å lytte til musikk de har hørt flere ganger før og har en personlig tilknytning til, i tillegg til at de får muligheten til å oppdage ny musikk. Synet vårt på musikkens verdi, og musikalske prosesser henger sånn sett sammen med hvordan vi forvalter musikk. Det som er veldig positivt med strømmetjenestene er at man enkelt og billig har tilgang på store mengden musikk, hvor favorittmusikken og noe nytt og spennende kun er noen få tastetrykk unna.

Det er noen utfordringer med denne praksisen også, blant annet hvordan tilbudet via strømmepattformene utformes med tanke på mangfold av artister og musikalske uttrykk, og hvordan det gjøres ut ifra et ressursperspektiv.<sup>72</sup> Mange har kanskje vært av den oppfatningen

---

<sup>72</sup> (Vestre, 2019)

at den digitaliserte musikkdistribusjonen er bedre for miljøet enn den fysiske musikkdistribusjonen, men nyere forskning viser at dette dessverre ikke er tilfellet.<sup>73</sup> Dette skyldes blant annet at strømming baserer seg på fil-lagring og -deling via såkalt «skydatabehandling» som er svært energikrevende, og ved at vi med en slik løsning også kan øke forbruket vårt, øker også utslippene direkte og indirekte knyttet til musikkdistribusjon.<sup>74</sup>

Risikoen for å miste materiale er til stede både med digitale og fysiske formater for både de som gir ut og de som lytter til musikk, men ved tilgang på innspilt musikk i fysiske eksemplarer har man i større grad en buffer for at materiale ikke går tapt som følge av tekniske eller andre forhold som ligger utenfor enkeltindividets kontroll. Friheten er stor med den digitale musikkdistribusjonen, men alle burde være klar over at dette ikke er uten forbehold.

### **3.3.4 Musikkbransjen og maktforhold**

Når man snakker om utviklingene innenfor teknologi og musikkbransjen er det også relevant å undersøke maktforhold. Med de nye digitale plattformene og endringene i lyttekultur verden over har en del forandret seg når det gjelder maktforhold i forbindelse med muligheter for utgivelse og distribusjon av musikk.<sup>75</sup>

Aktører innenfor teknologi-industrien har fått en økende maktandel, og selv om flere vil argumentere for at utgivelse av og tilgang på musikk har blitt mer demokratisk, er det fortsatt ikke uten problematikk knyttet til makt(mis)bruk. Dette gjelder blant annet maktkonsentrasjoner og ubalanse i strømmetjenestenes makt i forhold til lyttere og skapere/formidlere av musikk. Som tidligere nevnt henger dette sammen med strømmetjenestenes utforming og forretningsmodeller, og relevante problemstillinger for musikkforbrukere er strømmetjenestenes bruk av algoritme-teknologi og den omfattende brukerdata-innsamlingen.<sup>76</sup> Når det gjelder maktkonsentrasjoner i musikkbransjen er Apple et eksempel på et av disse teknologiselskapene med mye makt, ved at de er markedsledende både når det gjelder musikkproduksjonsteknologi og distribusjon av Hardware og Software knyttet til distribusjon, lagring og forbruk av musikk.

---

<sup>73</sup> (Vestre, 2019)

<sup>74</sup> Hvis energien til disse prosessene utvinnes fra fossile energikilder, vil dette forverre utslippene.

<sup>75</sup> System Shock

<sup>76</sup> (Kiberg, 2020)

En annet aktuell problemstilling når det kommer til maktforhold, er misbruk av kulturelle elementer og materiale blant annet gjennom kulturell appropriasjon. Dette henger igjen sammen med eierskap og rettigheter og utfordringer knyttet til materiale tilgjengelig, og er en problemstilling som må tas på alvor. I sammenheng med dette er det også viktig for meg å nevne at det fortsatt eksisterer en del utfordringer knyttet til representasjon av kjønn og seksualitet, samt produksjon og distribusjon av innspilt musikk. Dette vises svart på hvitt gjennom statistikk på alt fra radioavspillinger, strømmetall; hvem og hvilke låter som havner på de mest populære spillelistene, samt hvem som sitter i studio og produserer musikken og hvem som står på scenen og formidler den.<sup>77</sup> Fortsatt er det nemlig sånn at menn er i overvekt på alle disse nevnte områdene, og hvorfor det er sånn skyldes flere sammensatte faktorer.

Det er mye som kan gjøres for å sørge for økt mangfold, inkludering og likestilling i musikkbransjen. Til tross for at bransjen selv og andre organisasjoner og politiske instanser har startet opp flere prosjekter og tiltak de siste årene i kjølvannet av blant annet Me Too- og Black Lives Matter-bevegelsen, er vi fortsatt ikke i mål med å få til vedvarende holdningsendringer og strukturelle endringer.

### **3.3.5 Dagens musikkdistribusjon: sosioøkonomiske og -økologiske forhold**

Som tidligere nevnt har tilgangen på innspilt musikk gått fra å ha være relativt begrenset blant annet på grunn av økonomiske og andre ressursbaserte forhold, til at man i dag har tilgang til enorme mengder musikk til en brøkdel av prisen man tidligere måtte betale. Dette skyldes digitaliseringen av musikkbransjen, og det er mange som mener at utviklingen som har skjedd har bidratt til å styrke utfordringene som bransjen står ovenfor når det gjelder de økonomiske og økologiske forholdene ved musikkdistribusjon. Sånn som situasjonen er nå står de sosioøkonomiske og -økologiske aspektene i forbindelse med produksjon og forvaltning av innspilt musikk i en nokså skvist situasjon. Endringer i synet på kunst og kultur og verdivurderinger som gjøres av ulike aktører er med på å styrke og svekke disse nevnte utfordringene og mulighetene, alt etter som hva som vektlegges. Hvorvidt musikk anses for å være en opplevelse i seg selv, til å bli vurdert som et produkt eller en tjeneste i er interessant å diskutere, fordi det handler om hvilke holdninger, vaner og verdisyn man knytter til musikken. Dette gjelder både med tanke på hvordan musikken blir til og hvordan den (for)brukes.

---

<sup>77</sup> (Balansekunst, 2020)

Det er likevel ikke til å komme bort i fra at slik systemets struktur og institusjonelle forhold er nå ikke er bærekraftig, og med flere globale samfunnsutfordringer verden står ovenfor, burde musikkbransjen og tilhørende aktører ta sin del av ansvaret for å legge opp til en bærekraftig omstilling innenfor kulturlivet. Det er mye som kan gjøres, og mye som burde gjøres når det gjelder utformingen av en mer bærekraftig musikkbransje. Et første steg på veien må være å anerkjenne de utfordringene og mulighetene som har blitt analysert og drøftet i denne oppgaven. I tillegg må det også gjøres gjennomtenkte handlinger som tør å ta nødvendige hensyn, samtidig som det prioriteres å etablere langsiktige og vedvarende strukturelle endringer. På mange måter er dette det motsatte av det store deler av musikkbransjen legger opp til nå, hvor musikere oppfordres til å gi ut mer musikk og turnere oftere, med et økende fokus på merchandise. Musikkbransjen og tilhørende aktører har med andre ord en lang vei å gå hvis de skal få til en bærekraftig omstilling, og heldigvis er det flere og flere som skjønner at det er en nødvendig kursendring av flere grunner.

Til syvende og sist koker det ned til et valg som må tas enkeltvis og i fellesskap, og jeg håper at flertallet velger å flytte fokuset over på en interseksjonell og bærekraftig utvikling videre.

## **5.0 Oppsummering og konklusjon**

For å oppsummere, har oppgaven belyst utfordringer og muligheter knyttet eierskap, forvaltning og tilgjengelighet av innspilt musikk i dag ved å analysere og drøfte musikalske formater, plattformer og distribusjonsmodeller, krediterings- og opphavsrettspraksis i lys av ideelle kreative og økonomiske rettigheter, og praktiske og etiske aspekter knyttet til tilgjengeligheten og forvaltningen av innspilt musikk. Sistnevnte område har angått alt fra sampling og synkronisering av innspilt musikk, oppbevaring av musikk, maktforhold, og distribusjon og forbruk i lys av bærekraftig utvikling.

Musikkbransjen er en globalisert industri som er i stadig utvikling, og Covid-19-pandemien har gjort det tydelig for hele verden at vi trenger kunst og kultur i livene og samfunnene våre, både for gode og vonde stunder. Men for at vi skal ha kunst og kultur så tilgjengelig som det vi har i dag, er det viktig at skaperne og formidlerne har gode nok vilkår for å nå ut til publikummet sitt. Når det gjelder musikk og aktører knyttet til produksjonen og formidlingen av denne, er det nødvendig å gjennomføre noen konkrete strukturelle endringer innad i

bransjen og tilhørende institusjoner, og kanskje viser det seg at disse endringene også kan komme hele musikkbransjen til gode. Jeg håper at man iallfall tar lærdom fra erfaringene man har gjort seg under pandemien og at det fremover jobbes for at dårlige vaner og holdninger i musikkbransjen og i samfunnet for øvrig blir byttet ut med mer bærekraftige praksiser. Fortsatt virker det som om det er lite kunnskap blant folk om hvordan vårt musikkforbruk er knyttet til ressursmisbruk og forurensing, og dette er noe som må tas på alvor.

Det har vært svært lærerikt og engasjerende å jobbe med denne oppgaven, men arbeidet har ikke blitt gjennomført uten utfordringer underveis i skriveprosessen. Særlig har valg av problemstilling vært ganske krevende, da det har blitt en kombinasjon av problemidentifiserende, beskrivende, forklarende og problemløsende problemstilling (også kalt normativ problemstilling). Hovedutfordringen med å velge denne type problemstillingen for dette arbeidet, er at utfordringer og muligheter knyttet til innspilt musikk påvirkes av en rekke forhold, og det har vært vanskelig å vurdere hvor stor betydning de spesifikke faktorene har og hvor mye de skulle vektlegges i oppgaven. I tillegg har oppgaven begrenset seg selv med tanke på tid og omfang, og det har vært en nokså krevende jobb å strukturere både innholdet i og formen på oppgaven slik at utfordringene og mulighetene blir presentert på den mest hensiktsmessige og oversiktlige måten. Det var vanskelig å begrense oppgaven når jeg personlig er svært interessert i problematikken som eksisterer i krysningspunktet mellom bærekraftig utvikling og musikkvitenskap. Derfor har jeg gjort mitt beste i å gjennomføre og presentere analysen og drøftingen av problemstillingen så omfattende som forholdene har tillat.

Til konklusjon er det tydelig at digitaliseringen av musikkbransjen og teknologisk utvikling gir oss både utfordringer og muligheter knyttet til eierskap, tilgjengelighet og forvaltning av innspilt musikk i dag. Ut ifra relevant litteratur på området virker det som ønsket og viljen til å forme musikkbransjen i en mer bærekraftig retning er til stede i flere ledd, men at utviklingen påvirkes av både forbrukernes holdninger og verdisyn og de store bransjeaktørens makt- og forretningsmodeller. I begge tilfeller kan videre forskning på området være med og bidra til økt kunnskap og forståelse, også i forbindelse med utformingen av videre politikk og lovgivning på feltet blant annet med tanke på reguleringsforhold i musikkbransjen. Det blir uansett spennende å se hvordan denne utviklingen vil utarte seg videre.

## 6.0 Litteraturliste

(u.d.).

- Agence France-Presse. (2021, mars 3.). *SoundCloud announces overhaul of royalties model to 'fan-powered' system*. Hentet fra theguardian.com:  
[https://www.theguardian.com/technology/2021/mar/03/soundcloud-announces-overhaul-of-royalties-model-to-fan-powered-system?fbclid=IwAR39s66OHiNn\\_M67jVOCW6u8ds4VZK52e3-FkrQfq8JiR0h5nteXmxePT\\_E](https://www.theguardian.com/technology/2021/mar/03/soundcloud-announces-overhaul-of-royalties-model-to-fan-powered-system?fbclid=IwAR39s66OHiNn_M67jVOCW6u8ds4VZK52e3-FkrQfq8JiR0h5nteXmxePT_E)
- Alnes, E. (2021, 20. APRIL). *NRK Kultur*. Hentet fra nrk.no:  
<https://www.nrk.no/kultur/latskrivarar-er-lei-av-at-artistar-tek-aera-for-songar-dei-ikkje-har-skrive-1.15461856?fbclid=IwAR1NdIP7llvy87NPMPO4gFyD65mrEBYdzBDevL4WLj5PkGpbPCLhd7-STzk>
- Alnes, E. (2021, 19. januar). *NRK Kultur*. Hentet fra nrk.no: <https://www.nrk.no/kultur/fleire-artistar-sel-latskrivarrettane-1.15328751>
- Bakare, L. (2021, april 10.). *The music streaming debate: what the artists, songwriters and industry insiders say*. Hentet fra theguardian.com:  
<https://www.theguardian.com/music/2021/apr/10/music-streaming-debate-what-songwriter-artist-and-industry-insider-say-publication-parliamentary-report>
- Balansekunst. (2020). *Ressurser*. Hentet fra balansekunstprosjektet.no:  
<https://balansekunstprosjektet.no/statistikk>
- Bergsland, A. (2018, 27. september). *Store norske leksikon*. Hentet fra sampling (musikk) :  
[https://snl.no/sampling\\_-\\_musikk](https://snl.no/sampling_-_musikk)
- Blue, D. (2018, juli 21.). *Bandcamp: Streaming's Secret Savior*. USA. Hentet fra The Psalm:  
<https://bilge.world/bandcamp-streaming-music>
- Brady, E. (1999.). I E. Brady, *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Eide, I. Y. (2021, 29. apr). *NRK Kultur*. Hentet fra nrk.no: <https://www.nrk.no/kultur/songen-aurora-skreiv-som-11-aring-er-blant-verdas-mest-populaere-1.15474924>
- Hjelmbrække, S. (2017). *Musikk og pengar. Ein introduksjon til norsk og internasjonal musikkindustri. Høgskolen i Sørøst-Norge — Skriftserien Nr 15*.
- Kiberg, H. (2020). *Personaliserte anbefalinger og musikalsk mangfold – en umulig kombinasjon? Norsk Medietidsskrift Årgang 107, nr. 3-2020, ss. s. 1–18*.
- Krukowski, D. (2018, 30. januar). *How to Be a Responsible Music Fan in the Age of Streaming*. Hentet fra Pitchfork: <https://pitchfork.com/features/oped/how-to-be-a-responsible-music-fan-in-the-age-of-streaming/>
- Lilleslått, M. (2021 10:15, januar 29.). *Strømming gjør det vanskeligere å lykkes i musikkbransjen enn noensinne*. Hentet fra  
<https://www.hf.uio.no/imv/forskning/aktuelt/aktuelle-saker/2021/stromming-har-gjort-det-vanskeligere-a-lykkes>
- MUSECs forskningsgruppe. (2021, 29. januar). *MUSEC*. Hentet fra  
<https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/>  
<https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/musec/resultater/>
- MUSECs forskningsgruppe. (2021, 22. mars). *Music on demand: Økonomi og opphavsrett i en digitalisert kultursektor (MUSEC)*. Hentet fra hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter:  
<https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/musec/index.html>
- Sloan, N. C. (2021). *The Culture Warped Pop, For Good*. Hentet fra The New York Times:  
[https://www.nytimes.com/interactive/2021/03/14/opinion/pop-music-songwriting.html?campaign\\_id=158&emc=edit\\_ot\\_20210316&instance\\_id=28113&nl](https://www.nytimes.com/interactive/2021/03/14/opinion/pop-music-songwriting.html?campaign_id=158&emc=edit_ot_20210316&instance_id=28113&nl)

=on-tech-with-shira-  
ovide&regi\_id=59976786&segment\_id=53518&te=1&user\_id=8376b9a13511d9ba96  
2b603e80020687&fbclid=IwA

Soufi-Grimsrud, A. &. (2016, 22. januar). *p3 Musikk*. Hentet fra NRK P3:

<https://p3.no/musikk/noen-ganger-ma-du-legge-fra-deg-egoet/>

Sweney, M. (2021, 4. mai). *Red Hot Chili Peppers sell rights to catalogue of hits to*

*Hipgnosis*. Hentet fra theguardian.com:

<https://www.theguardian.com/music/2021/may/04/red-hot-chili-peppers-sell-hipgnosis>

Tande, K. M. (2020, 25. april). *åndsverk*. Hentet fra Store norske leksikon:

<https://snl.no/åndsverk>

TONO. (2021). Hentet fra tono.no: <https://www.tono.no/faq-items/musikk-i-film/>

Vestre, E. O. (2019, november 28. ). *UiO-forsker: Musikkstrømming er enda verre for miljøet enn CD-platen*. Hentet fra Ballade.no: <https://www.ballade.no/bransjen/uio-forsker-musikkstromming-er-enda-verre-for-miljoet-enn-cd-platen/>

Videoer:

«SystemShock - How The MP3 Changed Music» (Jed Rosenberg); en mini-dokumentarserie basert på tre episoder. Hele serien ble publisert på YouTube via kanalen Bloomberg Quicktake 8. januar 2021:

«An App Called Napster | System Shock Ep 1», 19:39 (varighet),

<https://www.youtube.com/watch?v=OHVRItc38-c&list=PLqq4LnWs3olWZfE2J2rlb-vOq0c-U23nZ&index=2>

«The Music Industry Strikes Back | System Shock Ep 2», 25:53 (varighet)

<https://www.youtube.com/watch?v=01DOcNCA1j0&list=PLqq4LnWs3olWZfE2J2rlb-vOq0c-U23nZ&index=3>

[SystemShock #Music #Spotify](#)

«The Music Plays On...Demand | System Shock Ep 3»,

<https://www.youtube.com/watch?v=392B71DgBCY&list=PLqq4LnWs3olWZfE2J2rlb-vOq0c-U23nZ&index=4>, 24:32 (varighet)



