



# Høgskulen på Vestlandet

## M120MU513: Masteroppgave

M120MU513

### Predefinert informasjon

<b>Startdato:</b>	05-05-2017 09:00	<b>Termin:</b>	2017 VÅR
<b>Sluttdato:</b>	15-05-2017 14:00	<b>Vurderingsform:</b>	Norsk 6-trinnskala (A-F)
<b>Eksamensform:</b>	Masteroppgave	<b>Studiepoeng:</b>	60
<b>SIS-kode:</b>	M120MU513 1 MA		
<b>Intern sensor:</b>	Tiri Beate Bergesen Schei		

### Deltaker

**Kandidatnr.:** 512

### Informasjon fra deltaker

**Tro- og loverklæring \*:** Ja

**Jeg godkjenner avtalen om  
tilgjengeliggjøring av  
masteroppgaven min \*:**

---

# Musikklinja, smak og identitet

---

Ein kvalitativ studie av musikksmak og identitetsforming blant musikklinjeelevar.



Masteroppgåve i musikkpedagogikk  
Harald Andreas Espeland  
Høgskulen på Vestlandet 2016/2017

## **Abstract**

This thesis describes musical tastes and identity formation among students who specialize in music subjects in Norwegian upper secondary schools. Research questions focus on how students shape their own musical tastes, and the potential impact their musical tastes may have on their identity formation. The thesis is based on a qualitative interview study where the informants consist of seven students in Norwegian music specialization classes ("musikklinjer") at three different schools. Findings in the study suggest that students take four different musical dimensions into consideration when shaping their own musical tastes, and that musical qualities related to performance and skills are important to all of them. Extra-musical meanings, e.g. connected to an artist's image and personal experiences also make a considerable difference for some of the students. The thesis also describes how musical tastes may function as a tool to shape the students' own identities as music performers, and how negative and positive attitudes toward music may function as social identity markers in the music specialization class.

## Samandrag

Denne oppgåva dreier seg om musikksmak og identitetsforming for musikklinjeelevar i vidaregåande skule. Føremålet er å gi innsikt i korleis elevane formar musikksmaken sin, og korleis ein kan sjå på denne i lys av identitetsomgrepet. Til grunn for oppgåva ligg ei kvalitativ intervjuundersøking med sju tredjeklassingar henta frå tre ulike vidaregåande skular i Noreg. Blant funna er at elevane orienterer seg etter fire ulike musikalske dimensjonar når dei formar musikksmaken sin, og at utøvarrelaterte kvalitetar er avgjerande for dei alle når dei avgjer kva musikk dei liker og ikkje. I tillegg kan utanommusikalske meiningar som artistar sitt image og personlege erfaringar spela ei vesentleg rolle for nokre av dei. Oppgåva skildrar også korleis elevane kan nytta seg av musikksmak til å forma egne identitetar som utøvarar, og korleis negative og positive haldningar til musikk kan fungera som ulike sosiale identitetsmarkør i ein musikklinjeklasse.

## Forord

Det siste året har eg fordjupa meg i ei akademisk verd som har vore ny for meg. Det har vore både spennande, krevjande, utfordrande og givande. I samband med arbeidet mitt er det mange som fortener takk. Musikklinjeelevane som deltok i undersøkinga – utan dykk hadde ikkje oppgåva blitt den same. Takk også til leiarane ved dei tre vidaregåande skulane, som gav meg lov til bruka skulane som forskingsarena.

Rettleiaren min Catharina Christophersen ved Høgskulen på Vestlandet fortener også stor takk for å ha lært meg struktur og samanheng i akademisk skrivning, og for å ha gitt meg viktig musikkpedagogisk innsikt. Takk også til professor Göran Folkestad og professor Eva Sæther ved Musikhögskolan i Malmö, og professor Cecilia Ferm Thorgersen ved Luleå tekniska universitet for innspel, vertskap og samtale.

Ein ekstra stor takk til familien min, som alltid stiller opp og har gjort det i alle år. Den største takken av alle går til deg, Christine. No begynner me på neste kapittel.

Harald A. Espeland

Bergen

15.05.2017

## Innhald

<b>1. Innleiing</b> .....	<b>8</b>
<b>1.1 Tematikk og bakgrunn for oppgåva</b> .....	<b>8</b>
<b>1.2 Relevant forskning</b> .....	<b>11</b>
1.2.1 Studiar om musikklinjer .....	11
1.2.2 Studiar av ungdom og digitale lytteverktøy .....	13
1.2.3 Studiar av musikksmak og identitet .....	14
1.2.4 Ei samanfating .....	16
<b>1.3 Problemstilling</b> .....	<b>17</b>
<b>1.4 Struktur på oppgåva</b> .....	<b>17</b>
<b>2. Teori</b> .....	<b>19</b>
<b>2.1 Innleiing</b> .....	<b>19</b>
<b>2.2 Identitet</b> .....	<b>19</b>
2.2.1 Tre identitetsmodellar .....	19
2.2.2 Musikalsk identitetsforming .....	22
<b>2.3 Musikksmak</b> .....	<b>26</b>
2.3.1 Sosiale relasjonar .....	26
2.3.2 Smak og avsmak .....	27
2.3.3 Meiningar i musikken .....	30
<b>2.4 Ei samanfating</b> .....	<b>32</b>
<b>3. Metodeval og datainnsamling</b> .....	<b>33</b>
<b>3.1 Innleiing</b> .....	<b>33</b>
<b>3.2 Det kvalitative forskingsintervjuet</b> .....	<b>33</b>
<b>3.3 Informantar og kontakt</b> .....	<b>34</b>
3.3.1 Strategisk utval .....	34
3.3.2 Informert samtykke .....	35
3.3.3 Kontakt med informantane .....	36
<b>3.4 Intervju</b> .....	<b>37</b>
3.4.1 Før intervju .....	37
3.4.2 Intervjuguide .....	38
3.4.3 Utvikling av intervjuteknikk .....	38
3.4.4 Forskaren sin musikkfaglege bakgrunn .....	40
3.4.5 Forskaren sin journalistiske bakgrunn .....	42
<b>3.5 Analytiske tilnærmingar</b> .....	<b>43</b>
3.5.1 Ein tredelt prosess .....	43

3.5.2	Transkripsjon.....	43
3.5.3	Organisering av datamaterialet .....	44
3.5.4	Tolkingsprinsipp .....	46
<b>3.6</b>	<b>Kritiske kommentarar .....</b>	<b>47</b>
<b>4.</b>	<b>Korleis elevane formar musikksmaken sin.....</b>	<b>48</b>
<b>4.1</b>	<b>Innleiing.....</b>	<b>48</b>
<b>4.2</b>	<b>Presentasjon av elevane og musikksmaken deira .....</b>	<b>48</b>
4.2.1	Elevar frå Alvenes skule .....	49
4.2.2	Elevar frå Bølervåg skule.....	49
4.2.3	Elevar frå Grønløkka skule .....	50
<b>4.3</b>	<b>Fire smaksformande dimensjonar .....</b>	<b>50</b>
4.3.1	Om dimensjonane.....	50
4.3.2	Utøvardimensjonen .....	51
4.3.3	Den emosjonelle dimensjonen .....	58
4.3.4	Refleksjonsdimensjonen .....	61
4.3.5	Den allmenne dimensjonen .....	63
<b>4.4</b>	<b>Ulike meiningar i musikken.....</b>	<b>64</b>
<b>4.5</b>	<b>Bruk av ulike lyttemedium .....</b>	<b>69</b>
4.5.1	Tileigning av musikk.....	69
4.5.2	Bruk av spelelister.....	69
<b>4.6</b>	<b>Samanfatning .....</b>	<b>72</b>
<b>5.</b>	<b>Musikksmak og identitetsforming.....</b>	<b>74</b>
<b>5.1</b>	<b>Innleiing.....</b>	<b>74</b>
<b>5.2</b>	<b>Utgangspunktet for identitetsanalysen .....</b>	<b>74</b>
<b>5.3</b>	<b>Musikksmak og utøvaridentitet .....</b>	<b>77</b>
<b>5.4</b>	<b>Musikksmak og sosial identitet .....</b>	<b>82</b>
5.4.1	Ulike haldningar til allmenn musikk.....	82
5.4.2	Klassen sin sosiale identitet .....	84
5.4.3	Motstridande sosiale identitetar i klassen .....	86
<b>5.5</b>	<b>Ei samanfating.....</b>	<b>87</b>
<b>6.</b>	<b>Vegen vidare.....</b>	<b>89</b>
<b>6.1</b>	<b>Konklusjonar og refleksjonar .....</b>	<b>89</b>
<b>6.2</b>	<b>Implikasjonar for musikkundervisning .....</b>	<b>91</b>
<b>6.3</b>	<b>Plassering i forskingstradisjonen .....</b>	<b>93</b>
<b>6.4</b>	<b>Kritikk av eiga forskning .....</b>	<b>94</b>
<b>6.5</b>	<b>Vidare forskning .....</b>	<b>95</b>

<b>Litteratur .....</b>	<b>97</b>
<b>Nettsider.....</b>	<b>101</b>
<b>Foto.....</b>	<b>101</b>
<b>Appendiks .....</b>	<b>102</b>
<b>Vedlegg 1: Informasjonsskriv og førespurnad om deltaking i undersøking.....</b>	<b>102</b>
<b>Vedlegg 2: Intervjuguide .....</b>	<b>104</b>
<b>Vedlegg 3: Søknadssvar frå NSD .....</b>	<b>106</b>



## 1. Innleiing

### 1.1 Tematikk og bakgrunn for oppgåva

Oppgåva mi dreier seg om musikksmaken til musikklinjeelevar ved tre ulike vidaregåande skular i Noreg. Empirien består av kvalitative forskingsintervju gjort med sju elevar hausten 2016. Gjennom dette prosjektet ønskjer eg å gi eit innblikk i kva tankar ungdom med særskild musikalsk kompetanse gjer seg om ulike musikkstilar, kva som kan avgjera om dei liker ein bestemt type musikk eller ikkje, og om korleis dei kan byggja ulike identitetar ut frå sin eigen musikksmak.

Gjennom både fritida mi og yrkeslivet har eg heile livet omgitt meg med musikk. Som gitarist og utøvar har eg fordjupa meg i fleire ulike sjangrar, og som lyttar har eg sett pris på eit mangfald av musikk. Som elev på ei musikklinje i vidaregåande skule og musikkstudent har eg også vore del av ein skulekvardag der musikken er sentral. Det er han også for dagens musikklinjeelevar. I tredje klasse utgjer musikkfaga til saman 48,5 prosent av all undervisninga – med det er dei den største delen av elevane sine skulefag (Vilbli.no, 2017a). Utdanningsdirektoratet skriv også at om ein vil søka seg inn på musikklinja bør ein vera kreativ, musikalsk, og god til å synga eller spela eit instrument (Vilbli.no, 2017b). Opptaket er også nokre stader basert på ein opptaksprøve, og studieretninga skal kunna gi eit grunnlag for vidare utdanning i musikk.

Då eg sjølv var musikklinjeelev på vidaregåande skule på starten av 2000-talet opplevde eg at me som fordjupa oss i musikk til dels hadde andre haldningar til musikk enn elevar som fordjupa seg i meir allmenne fag. Til dømes hadde eg og venene mine gjerne ein tendens til å føretrekkja musikk der utøvarane viste stor grad av virtuositet, og der komposisjonane var kompliserte og intrikate når det kjem til harmonikk, melodi og rytmikk. Samtidig låg denne musikken i hovudsak i sjangrar eg sjølv kunne identifisera meg med og kjenna meg heime i både som utøvar og menneske – nemleg rock og jazz. Samanhengen mellom musikken eg lytta til og den eg sjølv likte å utøva var tydeleg. Etter kvart som åra har gått har musikksmaken min utvikla seg. Samanhengen mellom kva musikk eg liker å spela og kva eg liker å lytta til er ikkje like sterk – eg er meir open for andre typar musikk enn eg var før, og eg bryr meg mindre om kva andre måtte meina om min eigen musikksmak. Eg har i seinare tid undra meg over kva haldningar som finst til ulike musikkjangrar for dagens elevar på

musikklinja. Blant anna er eg nysgjerrig på om dei deler dei erfaringane eg sjølv gjorde meg som musikklinjeelev, og kor opne dei er for ulike musikkstilar.

I løpet av dei femten åra som har gått sidan eg var elev på musikklinja har det også skjedd ein teknologisk revolusjon når det kjem til musikklytting. I staden for å kjøpa ein CD på ein platebutikk treng ikkje ungdommen å gå lenger enn til mobilen for å finna musikken. Strøymetenester som Spotify har tatt over rolla som det dominerande mediet for musikklytting – i 2015 utgjorde til dømes lytting gjennom Spotify og konkurrentar som Apple Music og Tidal totalt 84 prosent av all marknaden i Noreg (Klavsen, 2015, s. 275). Med til saman 100 millionar brukarar verda over, er Spotify den dominerande aktøren blant musikkstrøymetenestene<sup>1</sup>. Strøymetenestene gir tilgang til fleire titals millionar låtar<sup>2</sup>, og har også konsekvensar for kor mykje me lyttar til musikk. Allereie i 2010 viste ei undersøking<sup>3</sup> blant 83 000 nordmenn at bruken av strøymetenester førte til at dei lyttar meir til musikk, og at dei lyttar til andre band og artistar enn dei gjorde før dei tok i bruk desse tenestene (Edgar-Lund, 2010). Undersøkinga blei utført på eit tidspunkt der CD-plata sitt hegemoni framleis ikkje var brote ned – berre to år etter at Spotify først blei lansert. Såleis er ho godt eigna til å gi eit bilete av kva bruken av strøymetenester gjer med lyttevanane til ein lyttar som tidlegare nytta fysiske medium.

Eg er også nysgjerrig på korleis ulike aspekt ved artistar og band spelar inn på musikklinjeelevar sin musikksmak. For ungdom flest finst det truleg mange faktorar som spelar inn på om ein liker ein artist eller ikkje. Popartistar som Justin Bieber eller Rihanna profilerer seg på fleire vis enn med berre musikken – image, visuell stil, haldningar og artistane sine personlege liv er stadig utbreitta i media og heng tett saman med musikken i ei slags popkulturell pakkeløysing.

---

<sup>1</sup> ”Music streaming is significantly more popular in Scandinavia.” *Nordic Startup Bits*. <http://www.nordicstartupbits.com/2015/03/18/music-streaming-is-significantly-more-popular-in-scandinavia/>

<sup>2</sup> ”Which Is the Best Music Streaming Service”, Digitalmusicnews.com. <http://www.digitalmusicnews.com/2016/03/28/what-is-the-best-music-streaming-service/>

<sup>3</sup> Undersøkinga blei utført av Norstat for den norsk-svenske strøymetenesta Wimp, som ikkje lenger eksisterer. Selskapet bak tenesta, Aspiro, blei i 2015 kjøpt opp av amerikanske Project Panther Bidco for kring 460 millionar svenske kroner (Eckblad & Tobiassen, 2015). Eigaren av selskapet er den amerikanske rap-artisten Jay-Z, og strøymetenesta eksisterer no under namnet Tidal.

Alt dette – både min eigen bakgrunn og den teknologiske utviklinga som har skjedd dei siste åra – har bidrege til at eg har fått lyst til å dykka ned i tematikken musikklinjeungdom og musikksmak. Eg har også bak meg ein yrkeskarriere som kulturjournalist og musikkmeldar, der eg melde både album og konsertar innan sjangrane rock, jazz og folkemusikk. Då prøvde eg så godt eg kunne å finna eit språk som kunne uttrykka musikken sine kvalitetar. Det reint deskriptive – kva som låg i sjølve musikken var ikkje den største utfordringa å setja ord på for meg, som musikalsk kompetent. Verre var det å på ein sakleg måte argumentera for kva som gjer musikk "god" eller "dårleg" – om han er verd å lytta til eller ikkje. Dette språket – å snakka om kvalitetane i musikk – står sentralt i kvart musikkinteressert menneske sin daglege omtale av musikk. Eg er interessert i korleis musikklinjeungdom stiller seg til dette.

Når det kjem til tematikken for oppgåva, musikklinjeelevar og musikksmak, meiner eg kunnskapar på dette området ikkje berre vil vera til nytte for lærarar og elevar på vidaregåande skule, men også for lærarar og elevar i musikkfaget generelt, til dømes i grunnskule eller kulturskule. Som musikkpedagog er det ein stor fordel å kjenna til korleis elevane stiller seg til musikk dei sjølve eller venene deira møter. Slik kan ein leggja opp eit undervisningsinnhald som både tilfredsstillar krava i ein gitt læreplan og møter elevane der dei står med sine egne musikkpreferansar som eit utgangspunkt. Særleg viktig er dette på ein institusjon som ei musikklinje på ein vidaregåande skule, der det mellom anna finst kompetansemål i læreplanen som tilseier at elevane må møta musikk frå ulike sjangrar og epokar (Utdanningsdirektoratet, 2006a). Forskarar som Börje Stålhammar skriv også om viktigheita av forskning innan utdanningsinstitusjonar som spesialiserer seg innan musikk, slik som musikklinjer på vidaregåande skular (Stålhammar, 2006, s. 8).

*Here research in musicology and in music education has a major role to play. The findings of this research and the work of teachers in creating curricula help to create a base for future social strategies within music education [...]*

(Stålhammar, 2006, s. 8)

Vidare i dette innleiingskapittelet vil eg først gå gjennom nokre studiar som relaterer seg til temaet mitt, før eg utdjuvar problemstillinga mi og legg fram korleis oppgåva er strukturert.

## 1.2 Relevant forskning

### 1.2.1 Studiar om musikklinjer

Det kan sjå ut til at det finst få studiar som direkte tar opp musikklinja som læringsstad og musikalsk arena. I masteroppgåva ”Klassisk sangpedagog vs. rytmisk repertoar” undersøker Ive Buch Romme (2012) korleis fordelinga i repertoaret i songundervisninga fordeler seg sjangermessig. Gjennom ei kvantitativ undersøking av 88 elevar ved 11 ulike musikklinjer finn ho at repertoaret på eksamensprogrammet besto av 40 % klassisk musikk, 25 % rytmisk, 18 % frå musikalar og 17 % frå andre kategoriar. Dette kan ha relevans for undersøkinga mi fordi ein ikkje kan sjå vekk frå at musikken elevane møter i skulen påverkar musikksmaken deira på eitt eller anna vis.

Ei anna undersøking frå ei musikklinje finn ein i Live Weider Ellefsen (2014) si avhandling ”Negotiating musicianship. The constitution of student subjectivities in and through discursive practices of musicianship in ’Musikklinja’”. Der gjer ho ei djupneundersøking ved ei norsk musikklinje bestående av deltakande observasjon, gruppeintervju og individuelle intervju. Ellefsen undersøker kva for ulike diskursar innanfor musikalitet og musisering som blir praktisert på denne musikklinja, og korleis elevane si deltaking i utøvande musikkaktivitetar gjer at dei oppnår legitime posisjonar innan desse diskursane (Ellefsen, 2014, s. iii). I undersøkinga finn ho at dei ulike diskursane er *dedikasjon, entreprenørskap, kompetanse, spesialisering* og ”connoisseurship” – at ein har kompetansen og ekspertisen som skal til for å kunna kallast ein *kjenner* av musikk. Eit funn er at elevane stadig navigerer og posisjonerer seg i desse diskursane – dei tilpassar seg og sjonglerer mellom dei på eit vis som gjer at dei får større legitimitet i eiga musikkfordjuping. Undersøkinga fokuserer på aktiv musikalsk praksis som tema, og skil seg på det viset frå mi. Sjølv om eg har elevane sin musikksmak som tema kan ein trekka linjer frå denne til utøving, som igjen er ein sentral musikalsk praksis på ei musikklinje. Til liks med meg nyttar Ellefsen kvalitativ teori i undersøkinga, med ein vesensskilnad i at mi er basert på individuelle intervju der ho supplerer dette med gruppeintervju og observasjon.

I avhandlinga nemner også Ellefsen at forskning på musikklinjer ved vidaregåande skular generelt har fått lite merksemd i nordiske forskingsmiljø – særleg på høgare akademisk nivå:

*Even if quite a few Norwegian and Danish master and bachelor degree theses and research assignments show an interest in music studies at high school levels, this interest does not seem to extend to doctoral or senior research projects.*

(Ellefsen, 2014, s. 18-19)

I arbeidet mitt med å finna relevante studiar har eg kome fram til den same konklusjonen. Likevel, og som Ellefsen skriv – det finst studiar relatert til den svenske motparten til det me i Noreg kjenner som den studiespesialisierende retninga i musikk, dans og drama i vidaregåande skule – nemleg Estetiska programmet (Ellefsen, 2014, s. 19; Skolverket, 2017).

Johan Nyberg (2011) har gjennomført ein kvalitativ studie av tjuei elevar som spesialisierer seg i musikk ved fire ulike svenske vidaregåande skular der han ser på korleis dei kommuniserer og formar konsept når det kjem til musikalsk kunnskap og læring. I undersøkinga finn han at ingen av elevane nokon gong er blitt bedne om å reflektera rundt akkurat dette emnet – kva dei ser på som musikalsk kunnskap og korleis dei skal læra. Dette uroar elevane seg over. For elevane utgjør musikalsk kunnskap også ein kombinasjon av teori, praksis og kjensleuttrykk som ikkje kan skiljast frå kvarandre. Nyberg har basert undersøkinga si på eit spørjeskjema som deretter har danna grunnlag for fokusgruppeintervju. Denne forskinga kan ha relevans for mitt eige prosjekt basert på den potensielle betydninga musikksmak kan ha for elevane si læring. Samtidig er det ulike tema eg sjølv undersøker når eg vil sjå på elevane sin musikksmak og identitet.

Olle Zandén (2010) har utført ei undersøking blant musikklinjelærarar i Sverige, der dei har fått diskutera videoopptak av elevar som spelar ulike typar musikk saman i ensemblefaget i skulen. Dei 21 lærarane var delt inn i fire grupper, og blei vist opptak der fire ulike ensemble av musikklinjeelevar spelte seg gjennom songar frå sjangrane reggae, hardrock, soul-pop og gospel. Blant funna i undersøkinga er at ein del av lærarane meiner musikken høyrst betre ut når læraren ikkje er involvert i ensemblespelet, særleg for elevane som spelar hardrock (Zandén, 2010, s. 143). Eit anna funn er at lærarane meiner at det er avgjerande kor fortruleg kvar elev er med ein gitt sjanger for evna eleven sjølv har til å bedømme musikk, og at musikklytting er ein veg til slik fortrulegheit (Zandén, 2010, s. 152). I mitt prosjekt kan Zandén si undersøking ha relevans fordi sjangerkjennskap kan vera ein veg til å utvikla musikksmaken sin, samtidig som det kan vera interessant å sjå på kva rolle skulen og læraren spelar i utviklinga av denne. Verdt å nemna er at det i undersøkinga også kjem fram funn

motstridande funn; nokre av dei 21 lærarane meiner til dømes musikken kan låta *betre* om ein lærar deltar i prosessen – dette er òg avhengig av kva sjanger elevane opererer i (Zandén, 2010, s. 152).

### 1.2.2 Studiar av ungdom og digitale lytteverktøy

Som med forskning med musikklinjer på vidaregåande skule som arena, er heller ikkje musikkstrøymetenester eit mykje utforska område i nordisk musikkpedagogisk forskning – ei mogleg årsak til dette kan vera at fenomenet er såpass nytt. Likevel ser ein at større undersøkingar har blitt gjort og er i gang i Norden. Ei av desse står Anja Nylund Hagen bak (Hagen, 2015). Ho har undersøkt bruken av musikkstrøymetenester gjennom ei undersøking der 12 informantar i alderen 17 til 60 over ein viss tidsperiode har rapportert korleis dei nyttar seg av desse. Eitt av hovudfunna er at den sentrale rolla musikken har i informantane sin kvardag blir forsterka ved bruk av strøymetenestene. Dagens ungdom nyttar seg i stor grad av desse tenestene, og såleis er dette funnet relevant for prosjektet mitt. Mi eiga undersøking skil seg blant anna frå Hagen si ved at alle informantane er skuleelevar. I tillegg er oppgåva mi meir retta mot korleis dei utviklar musikksmaken sin uavhengig av lytteverktøy. Hagen si avhandling er elles del av eit større prosjekt ved Universitetet i Oslo som dreier seg om bruk av nye digitale musikkmedium – ”Clouds & Concerts: Trends in Music Culture”.

I Sverige, strøymetenesta Spotify sitt heimland, er også eit større tverrfagleg forskingsprosjekt på gang, med professor Cecilia Ferm-Almqvist ved Luleå tekniska universitet i spissen. Prosjektet har til føremål å undersøka kva Spotify betyr for dannelsesutvikling (bildung) (Ferm-Almqvist, 2016). Våren 2017 er dette prosjektet framleis i startfasen.

Sjølv om det ikkje finst mange musikkpedagogiske undersøkingar om strøymetenester, er det blitt gjort undersøkingar i skulen som tar for seg emnet ungdom og musikksmak i samband med bruk av digitale medium. I masteroppgåva "Ungdom og bærbar musikk" (Sæle, 2007) undersøker Ingelin Sæle gjennom kvalitative intervju med tre tiandeklassingar kvifor dei lyttar til musikk på MP3-spelarane sine i klasserommet. Eitt av funna hennar er at det kan oppstå ein konflikt mellom kva musikk eleven lyttar til og kva slags identitet dei ønskjer å ha. Dette funnet kan tenkast å ha relevans i forhold til mitt eige prosjekt, då eg ønskjer å sjå musikklinjeelevane sin musikksmak i lys av identitetsomgrepet. Undersøkinga mi skil seg frå Sæle si på det viset at informantane kjem frå ei musikklinje på vidaregåande skule, og at fokuset mitt ikkje er spissa til å handla om det digitale og berbar musikk. I tillegg finst det eit

klart skilje i bruken av lyttemedium. I dag nyttar ikkje ungdom seg lenger av MP3-spelarar av typen Sæle omtaler, men heller av smarttelefonar med strøymeprogram som Spotify installert.

Jonas Langeby leverte i 2005 masteroppgåva "Preferansebygging : beskrivelser av hvordan internettaktive ungdommer bygger opp og argumenterer for sine musikkpreferanser" (Langeby, 2005). Gjennom kvalitative gruppeintervju med fem tiandeklassingar finn han at elevane nyttar fildelingstenester til å byggja musikksmaken sin, dei brenn egne CD-ar som dei utvekslar med kvarandre, og dei plukkar einskilte låtar framfor å høyra på album. Denne praksisen var vanleg for ungdom på midten av 2000-talet – ein oppdaga gjerne musikk gjennom meir eller mindre legitime fildelingstenester på nettet, der verken artistar eller plateselskap sat att med særleg kompensasjon for musikken som blei lasta ned. Langeby finn at ungdommane plukkar enkeltspor i forminga av musikksmaken sin – ein praksis ein lett kan sjå for seg er den same i dag, mellom anna på grunn av strøymetenestene sitt fokus på bruk av spelelister sett saman av brukaren sjølv. Undersøkinga har elles temaet ungdom og musikksmak til felles med mi eiga, men målgruppa er annleis. I kraft av å vera musikklinjeelevar er informantane i undersøkinga mi del av eit miljø der fellesnemnaren musikk står sterkare enn i ein ungdomsskuleklasse – samtidig er bruken av fildelingstenester av typen Langeby omtaler ikkje lenger aktuell. Denne måten å tileigna seg musikk på er utkonkurrert av strøymetenester.

### 1.2.3 Studiar av musikksmak og identitet

Tidlegare har eg omtalt korleis det finst relativt få akademiske undersøkingar med musikklinja som tema. Det finst derimot fleire om korleis ungdom utviklar musikksmaken sin, særleg i relasjon til identitetsforming. Eg vil nemna eit utval av desse.

I musikkpedagogisk tradisjon er spørsmålet om korleis elevane ser på musikken dei lyttar til på fritida samanlikna med den dei blir eksponert for i skulen eitt av dei som er utforska. Stålhammar har blant anna forska på dette gjennom ei undersøking med svenske og engelske ungdommar som informantar (Stålhammar, 2004). I undersøkinga "Experience and Music Teaching" (EMT) er tolv svenske og engelske femtenåringar intervjuet om nettopp korleis dei sjølv og omverda stiller seg til musikk. Både i Sverige og England skal innhaldet i musikkundervisninga ha som intensjon å spegla musikken i samfunnet, og målet med undersøkinga er å gjera tydeleg ungdommane sine musikalske erfaringar og musikksyn med tanke på sosial bakgrunn, omgjevnader, identitet og kulturelle grunnverdiar. I tillegg ville ein

gjennom undersøkinga utforska blant anna korleis elevane ser på musikkundervisninga i skulen, både i form og innhald. Blant funna er at elevane ikkje kjenner att musikksmaken dei utviklar på fritida i den musikken dei møter gjennom undervisninga på skulen. I Sverige er blant anna rock som sjanger tilpassa slik at det skal kunna gå inn i skulen si form – rockemusikken er ikkje den same elevane møter i arenaene utanfor skulen, og dermed kjenner ikkje elevane seg alltid att i undervisninga, samanlikna med deira eigne musikalske erfaringar. Dette viser seg òg med andre typar musikk – både svenske og engelske elevar koplar klassisk musikk til skule, tvang og styring. Likevel lyttar nokre av dei same elevane til klassisk musikk når dei vil slappa av. Informantane i undersøkinga skildrar òg fellesskap og sosiale samanhengar når det kjem til musikk, men legg òg vekt på å kunna vera for seg sjølve og gjera som dei vil. Intervju og observasjon er brukt som metodiske verktøy i Stålhammarundersøkinga, og arbeidet fann stad frå 2000 til 2004. Samanlikninga av musikkstilar ungdom blir eksponert for i skulen og den dei møter på fritida er eit relevant tema sett opp mot mi eiga undersøking, då ungdommane eg har intervjuar er utøvarar som møter undervisningsstoff samtidig som dei bringer med seg musikk dei sjølv vil spela inn i undervisninga. Samtidig skil undersøkinga mi seg på den måten at ho finn stad i eit miljø der alle elevane praktiserer musikkutøving. Det er heller ikkje usannsynleg at den teknologiske utviklinga som har funne stad frå 2004 og fram til i dag spelar også ei rolle når det kjem til lyttevanar og oppdaging av musikk.

I ei undersøking frå 2001 har Mark Tarrant sett på kva slags meiningar engelske tenåringsgutar har om musikksmaken til den sosiale kretsen dei sjølv høyrer til kontra smaken til grupper dei ikkje er ein del av (Tarrant et al., 2001). Denne viser at gutane favoriserer musikken til si eiga sosiale gruppe. Undersøkinga er relevant for mi eiga fordi den koplar musikksmak med sosialt samspel. På ei musikklinje er elevane del av ein større fellesskap med musikk som interesse. Det er heller ikkje usannsynleg at dei også kan vera del av fleire sosiale grupper, både på skulen og på fritida – kanskje har dei vener som ikkje er musikkinteresserte, eller som er interessert i andre musikkstilar enn dei sjølv er. Adrian C. North, David J. Hargreaves og Susan A. O'Neill finn i ei kvantitativ undersøking blant 2465 engelske tenåringar at nokre av dei viktigaste grunnane til at ungdommane har ein spesifikk musikksmak er biletet dei ønskjer å visa av seg sjølv for omverda (North, Hargreaves & O'Neill, 2000). Av informantane er femti prosent anten noverande eller tidlegare utøvarar av musikk. Forfattarane konkluderer med at undersøkinga viser at musikk er viktig for tenåringar, og at musikken gir dei sjansen til å framstilla eit image å visa fram, og til å få



tilfredsstilt dei emosjonelle sidene deira. Denne undersøkinga har til felles med mi at ho handlar om unge menneske sin musikksmak og korleis dei formar den. Likevel skil mi seg av fleire grunnar – den mest openbare er at min metode er kvalitativ med færre informantar. I tillegg er informantane henta frå ei anna målgruppe.

Det finst også undersøkingar som ikkje er utført eksklusivt blant ungdom, men i større grupper der dei er inkludert. Gjennom 52 djupneintervju med amerikanske og engelske kvinner mellom 18 og 28, ser Tia DeNora på korleis desse nyttar musikk som eit medium for såkalla "social agency" (Denora, 1999). Ho finn blant anna at fleire av dei har minne knytt til musikken dei lyttar til som gjer at dei tenker tilbake på ei viss tid i livet. Musikken gir dei nostalgiske assosiasjonar til ei tid som er forbi. Ei av informantane opplyser til dømes at ho tenker tilbake på ei viss tid i livet om ho høyrer bandet Roxy Music, men seier at ho ikkje lyttar til denne musikken lenger. Ein kan sjå for seg at ein slik situasjon kan vera tilfelle for ein musikklinjeelev. Kan henda høyrte ho på musikk under bilturar i barndomen – musikk ho ikkje nødvendigvis lyttar til lenger, men som framleis kan framkalla gledelege minne om ho skulle høyra han igjen.

### 1.2.4 Ei samanfating

Som me ser er ungdom, musikksmak og identitet eit felt der det finst relativt mykje forskning. I tillegg finst det nokre undersøkingar om ungdom sin bruk av digitale musikkmedium som lyttevektøy, samt nokre få undersøkingar frå musikklinjer i vidaregåande skule. Studiar av musikkstrøymetenester finst det også nokre få av.

Alle desse undersøkingane har i større eller mindre grad relevans for mitt eige prosjekt, blant anna fordi musikklinjeelevar også er ungdom og dei nyttar seg – sannsynlegvis – av strøymetenester og digitale musikkmedium. Mitt eige prosjekt har til formål å undersøka forming av musikksmak og relevansen for identitet blant sju norske musikklinjeelevar. Ei slik undersøking, der ein ser på tematikken musikksmak og identitet blant musikklinjeelevar er ikkje blitt utført tidlegare. Der tidlegare forskning har gitt svar på ulike aspekt ved musikksmak, identitetsforming og bruk av digitale medium, finst det ingen undersøkingar som ser på korleis dette stiller seg for musikklinjeelevar. Dette siktar eg på å bidra med gjennom mitt eige prosjekt.

### 1.3 Problemstilling

Som musikklinjeelev er ein del av ein kvardag der ein møter musikk i skulen, både som lyttar og utøvar. Dette går tydeleg fram av læreplanen (Utdanningsdirektoratet, 2006a). I tillegg er det ikkje urimeleg å anta at fleire musikklinjeelevar også møter musikk på fritida, og at musikk er noko som er sterkt til stades i liva deira. Eitt vesentleg poeng med å rekruttera informantar frå ei musikklinje er at dei alle er utøvarar. Musikksmak er noko alle kan ha, uansett om ein utøver musikk eller ikkje, og samanhengen mellom musikksmak og identitetsforming er noko fleire peikar på (Cook, 2000; Hargreaves, Macdonald & Miell, 2016; Ruud, 2013). Likevel er også musikkutøving vesentleg i ein identitetsskapande prosess, noko det og finst akademisk einigheit om (Davidson & Burland, 2006; Folkestad, 2017).

Til grunn for oppgåva mi ligg ei empirisk undersøking som består av individuelle intervju med sju musikklinjeelevar frå tre ulike vidaregåande skular. Eg freistar ikkje å gi svar på noko generelt om norske musikklinjeelevar sin musikksmak og identitet, men vil gi eit innblikk i denne tematikken når det gjeld dei sju informantane eg intervjuar. Når det er sagt – funna i undersøkinga kan forhåpentleg gi ein peikepinn på tematikken generelt.

Ut frå at musikklinjeelevane er både lyttarar og utøvarar med musikk som ei felles interesse, har eg kome fram til følgjande problemstilling:

- *Korleis formar norske musikklinjeelevar musikksmaken sin, og korleis kan ein sjå på denne i lys av identitetsomgrepet?*

### 1.4 Struktur på oppgåva

Oppgåva er delt inn i seks kapittel. I dette første har eg lagt fram kvifor eg har valt å gå inn på feltet musikklinjeungdom og musikksmak – i tillegg har eg lagt fram tidlegare undersøkingar innan felte musikksmak, identitet, musikklinjeungdom og digitale lytteverktøy. Eg vil no greia ut om korleis oppgåva vil vera strukturert vidare. I kapittel 2 vil eg gå gjennom relevant teori for prosjektet mitt. Teoriane dreier seg i hovudsak om identitetsforming, musikk og identitet og musikksmak. Det tredje kapittelet vil dreia seg om prosessen fram mot det empiriske arbeidet. Her vil eg gjera greie for kva slags perspektiv eg har valt å nytta meg av innanfor kvalitativ metode, korleis prosessen med å rekruttera musikklinjeelevar til undersøkinga var, og litt om relevansen av min eigen bakgrunn når det kjem til studium og

yrke. Etter dette er dei to neste kapitla via til funn i undersøkinga. I det første av desse – kapittel 4 – vil eg leggja fram funn relatert til det første spørsmålet i problemstillinga mi – korleis musikklinjeelevane formar musikksmaken sin. Eg vil deretter, i kapittel 5, gå inn på korleis ein kan sjå musikksmaken i lys av identitetsomgrepet – spørsmålet som utgjer den andre delen av problemstillinga. Det siste kapitlet, nummer 6, vil i hovudsak bestå av ei samanfatning og kva implikasjonar funna mine kan gi. Til slutt i oppgåva følgjer litteraturliste og appendiks.

## 2. Teori

### 2.1 Innleiing

I undersøkinga som ligg til grunn for oppgåva har eg intervjuet musikklinjeelevane om musikksmaken deira. Slik vil eg utforska korleis dei formar den, og eg sjå nærare på smaken i lys av identitetsomgrepet. Eg vil derfor leggja fram teori for å synleggjera korleis eg sjølv definerer omgrepa *musikksmak* og *identitet*. Samanhengen mellom musikksmak og ungdom si identitetsutvikling er omtalt av fleire (Hargreaves, North & Tarrant, 2006; North et al., 2000; Ruud, 2013). Såleis grensar teoriar om musikksmak og teoriar om identitet gjerne mot kvarandre. Det vil derfor vera ei viss grad av overlapping av omgrepa under kvart delkapittel i denne delen av oppgåva. Som tidlegare nemnt er ikkje musikklinjeelevar berre lyttarar, men også utøvarar. Ein eigen seksjon i denne delen av oppgåva vil derfor dreia seg om teori kring musikkutøving og identitetsutvikling.

I problemstillinga mi formulerer eg det slik at eg vil undersøka korleis musikklinjeungdom formar musikksmaken sin og korleis ein kan sjå denne i lys av identitetsomgrepet. Omgrepet *musikksmak* blir her omtalt før *identitet* – dette fordi det er ein føresetnad å veta noko om elevane sin musikksmak før ein trekker inn eit identitetsomgrep. I teorikapittelet vil eg derimot presentera teoriar kring desse omgrepa i omvendt rekkefølge – identitet først, deretter musikksmak. Dette er av praktiske omsyn, då eg ser det som naudsynt å leggja fram identitetsrelatert teori før eg introduserer teoriar kring musikksmak – desse refererer gjerne til kvarandre.

### 2.2 Identitet

#### 2.2.1 Tre identitetsmodellar

Historisk sett finst det to ytterpunkt som står i kontrast til kvarandre når det kjem til korleis me ser på identitetsomgrepet. Det eine er at identiteten vår er noko statisk som me er fødte med og utviklar gjennom vår eigen person, og det andre er at identitet er i stadig utvikling i samspel med omgjevnadene (Hall, 1992). På ei musikklinje er ein gjennom skulefaga i stadig samhandling med andre gjennom musikk. Med det spelar musikkutøving, -samtalar og lytting ei rolle for individet i samspel med venene i klassen.

Den britiske sosiologen Stuart Hall viser til tre modellar når det kjem til kva identitet er: *opplysningsmodellen*, *den sosiologiske modellen* og *den postmoderne modellen*<sup>4</sup> (Hall, 1992). Han skriv at opplysningsmodellen baserer seg på oppfatninga om at menneska sin identitet først og fremst består av ei slags indre kjerne som i hovudsak ikkje endrar seg livet gjennom. Denne modellen oppstod først i samband med opplysningstida<sup>5</sup>, og Hall omtalar perspektivet som eit svært individualistisk konsept (Hall, 1992). Ein hadde ei oppfatning om at ein var fødd med eigenskapar som i det store og heile ikkje forandra seg livet gjennom (Hall, 1992, s. 275).

I kontrast til dette ”individualistiske konseptet” står den sosiologiske modellen. Den seier at me skaper vår eigen identitet gjennom samspelet mellom vårt eige indre og omgjevnadene rundt. Me har framleis ei indre kjerne og ei kjensle av kven me sjølv er, men dette blir forma og endra i ein kontinuerleg dialog med omverda, og dei identitetane som måtte ligga der (Hall, 1992, s. 276). Ifølgje Hall er begge desse definisjonane – den klassiske sosiologiske modellen og den opplysningsbaserte – i endring. Me står i ei identitetskrise, meiner Hall, og legg fram ein tredje definisjon – den postmoderne, der ein formar fleire identitetar, ikkje berre ein.

*The fully unified, completed, secure and coherent identity is a fantasy. Instead, as the systems of meaning and cultural representation multiply, we are confronted by a bewildering, fleeting multiplicity of possible identities, any one of which we could identify with – at least temporarily.*

(Hall, 1992, s. 277)

Hall argumenterer for at me ikkje har ein enkelt identitet – i kraft av kompleksiteten og mangfaldet i det moderne samfunnet har me utvikla fleire, som me igjen vekslar mellom. Til dømes kan ein og same person vera både lærar, muskar, journalist, forelder, ektemann og ha ulike eigenskapar knytt til kva identitet han til kvar tid er eller har. Han kan òg ha identitetar der han opptrer på ein bestemt måte, der formålet kan vera at andre skal oppfatta han slik han sjølv vil. Ein musikklinjeelev er ikkje berre elev på ei musikklinje. Ho kan til dømes òg

---

<sup>4</sup> På originalspråket *enlightenment subject, sociological subject* og *post-modern subject*.

<sup>5</sup> Henta frå Geir Johansen sine omtalar av Hall sine definisjonar (Johansen, 2010).

identifisera seg som dotter, kjærast, ven eller fotballspelar – alt etter kva roller ho måtte ha i livet sitt, og kva samanhengar ho opptrer i.

Også filosof og lingvist James Paul Gee tar for seg ei tilnærming til identitetar som liknar Hall sin karakteristikkk av skiftande identitetar (Gee, 2000). Når me som menneske opptrer i ulike samanhengar, ser andre på oss slik at me er ein bestemt ”type” person, skriv han – me kan bli oppfatta som å vera alt frå barnehagelærarar til kriminelle, akademikarar eller heimlause. Me ser her ekkoet av Hall sin postmoderne ståstad – den typen person me blir oppfatta som kan endra seg avhengig av tid og stad, eller kva for sosial samanheng ein står i. Desse identitetane, skriv han, kan òg vera tvitydige eller ustabile (Gee, 2000, s. 99). Ein kan nemna at det ligg ein vesensskilnad i at Hall skriv om identitet som noko me sjølv nyttar oss av og kler på oss, medan Gee snakkar om dei typane identitet andre kan oppfatta at me har – kanskje uavhengig av kva me sjølv meiner. For å nytta det tenkte dømet med ein musikklinjeelev igjen, kan ein sjå for seg at ho har ein viss måte ho ønskjer at andre skal oppfatta ho som – ho kan bruka musikk eller andre ”verktøy” for å oppnå dette. Denne prosessen kan ein knyta til omgrepet *identitering*, som Tiri Bergesen Schei (2007) introduserer. Identitet treng ikkje vera noko som er knytt til notida, som noko me *er* eller *har*. Schei skriv at det i sjølve identitetsomgrepet ligg at ein kan både *vera*, *ha* og *søkja* identitet. Ho forklarar det å *vera* ein identitet med å stå i ein bestemt kultur, der ein handlar intuitivt – du er ein del av ein flokk. Om du *har* ein identitet, inneber det at du tar på deg ei rolle der du er medviten på at publikum, dei som ser deg, er avgjerande for korleis opplevinga di av individuell identitet er. Den tredje moglegheita, å *søkja* identitet, handlar meir om kva ein ønskjer å oppnå enn kva ein allereie *er* eller *har*.

*Å søke identitet er handlinger som uttrykker individets drømmer om ønsket fremtid, hva slags retning livet skal ta, hvem man ønsker å fremstå som, hvilken rolle man skal spille, og hva slags image som passer med rollen.*

(Schei, 2007, s. 186)

Ein musikklinjeelev kan som ungdom flest ha mange ønskje om kva ”retning livet skal ta” og ”hvem man ønsker å fremstå som”. Kanskje har ho lyst til å spela rolla som musikar, og ha eit image som passar til det. Dette imaget kan ho blant anna oppnå gjennom musikk – ho kan nytta musikksmaken sin til å forma ein eigen identitet. Slik er identitetssøkinga Schei omtaler relevant i mi undersøking.

### 2.2.2 Musikalsk identitetsforming

I og med at denne oppgåva handlar om musikksmak og identitet har eg etablert ei kopling mellom desse omgrepa. At det her finst ein sterk samanheng er mykje omtalt av fleire (Hargreaves et al., 2006; North et al., 2000; Ruud, 2013). Det er ikkje usannsynleg at musikk kan ha ein ekstra stor plass i livet for ungdom med særskild musikalsk kompetanse samanlikna med andre. Ein kan også anta at desse ungdomane i større grad enn annan ungdom nyttar musikk til å utvikla identitetane sine. Då eg ønskjer å sjå nærare på musikklinjeelevane sin musikksmak i lys av identitetsomgrepet, vil teoriar kring musikk og identitet få ein stor plass.

Even Ruud skriv om korleis me relaterer oss til musikk gjennom fire ulike rom – det personlege, det sosiale, rommet for tid og stad, og det transpersonlege rom (Ruud, 2013). Her skriv han høvesvis om koplinga mellom musikken og eins eige indre, korleis musikk kan vera ein sosial identitetsmarkør, korleis musikken kan utløysa minner og relatera seg til tid, og korleis musikk kan setja ein i ein tilstand der ein blir tatt med til ein annan stad, metafysisk sett. På ei musikklinje vil ein finna alle desse romma i spel, og ein kan undra seg over om nokre rom er viktigare enn andre for elevar som også er musikkutøvarar. Blir det transpersonlege rommet ekstra viktig, sidan dei fordjupar seg i musikken gjennom utøving? Kor viktig er musikksmaken som sosial identitetsmarkør i ein klasse som består av utøvarar? Samstemmer eins eigen indre identitet med den ein ønskjer å ha i ei sosial gruppe? Det blir derfor naturleg å sjå nærare på samspelet mellom personleg identitetsutvikling i samband med omgjevnadene. Til dette kan ein nytta seg av sosial identitetsteori (SIT) – ei retning innan psykologien som først blei innført av Henri Tajfel, og som Hargreaves, North og Tarrant set i samanheng med ungdom og musikksmak (Hargreaves et al, 2006; Tarrant, North & Hargreaves, 2002). Det sentrale prinsippet er at *grupper* er viktige for folk si sjølvkjensle. Slike grupper kan vera alt frå familiar til fotballag eller korps. Gruppene gir kort sagt ein sosial identitet. Ein kan hevda at klassen til musikklinjeelevane i undersøkinga utgjer ei slik gruppe. Med utgangspunkt i sosial identitetsteori er det ikkje unaturleg å sjå for seg at elevane sin musikksmak kan vera prega av det sosiale samspelet i ei gruppa der alle har den same interessa og fordjupar seg i denne. I ein musikklinjeklasse har medlemmene ei felles interesse – musikk. Den sosiale identiteten i gruppa kan vera prega av interesse og kompetanse innanfor musikk –i kapittel 1.1 av denne oppgåva skildrar eg korleis ein som ønskjer å søka musikklinja på vidaregåande skule ifølgje Utdanningsdirektoratet bør vera musikalsk og god til å synga eller spela eit instrument. Eg omtaler også korleis musikkfaga utgjer ein betydeleg

del av undervisninga for tredjeklassingar på musikklinja – 48,5 %. Det vil såleis ikkje vera unaturleg viss elevar på ei musikklinje skulle ha større kompetanse innan musikkfaget enn andre på skulen. Heller er det ikkje usannsynleg å tenka seg at dei lyttar til andre typar musikk når det kjem til sjanger, musikalsk kompleksitet og liknande samanlikna med medelevar som ikkje fordjupar seg i musikkfag. Samtidig er det heller ikkje usannsynleg å sjå for seg at det i ein musikklinjeklasse kan oppstå ulike sosiale grupper basert på kva for musikk elevane føretrekkjer. Elevane kan ha ulike haldningar til medelevane sin musikksmak – kanskje meiner enkelte elevar at klassisk musikk er snobbete, til dømes, andre at rock er harry, og folkemusikk er gammaldags – for å nemna nokre tenkte døme. Ein skal heller ikkje gløyma at musikklinjeelevane ikkje nødvendigvis berre omgir seg med vener med dei same interessene – dei kan også ha vener som ikkje nødvendigvis deler musikkinteressa.

Også Stålhammar skriv om kva rolle musikk spelar i samspel med andre, og hevdar at musikk utgjer *koplinga*<sup>6</sup> mellom personen og samhandlinga med omgjevnadene (Stålhammar, 2004). Han viser også til ulike *rom* musikk kan skapa for ungdommane – individuelle, interne og imaginære rom. I desse romma kan musikk vera både grunnlag for individuelle opplevingar, noko som knyter vennskap og ein markør for stil, oppførsel og haldningar – noko ungdom gjerne nyttar for å forma identitetar.

Tidlegare i dette kapittelet har me sett korleis forskarar som Hall og Gee argumenterer for at me kan ha fleire identitetar (Gee, 2000; Hall, 1992). Hargreaves, Dorothy Miell og Raymond MacDonald er blant dei som skriv at musikk har ei stor rolle i korleis me formar og uttrykker desse (Hargreaves, Miell & MacDonald, 2002). Dei viser også til at musikken har blitt ein større del av folk sine liv i takt med den teknologiske utviklinga. Både fans, lyttarar, komponistar og utøvarar omgir seg med musikk på mange fleire vis enn ein har sett tidlegare. Sidan Hargreaves et.al. formulerte dette i 2002 har det skjedd ei drastisk utvikling i teknologien me nyttar til å lytta på musikk, som eg omtaler i kapittel 1.1. Strøymetenester som Spotify har aldri vore meir brukt. Ein kan derfor anta at rolla musikken spelar i utviklinga av identitetar er desto større – kanskje særleg for musikklinjeelevar, som ikkje berre lyttar til musikk gjennom tenester som Spotify, men som også er aktive utøvarar av musikk. Musikken har ein stor plass i liva deira.

---

<sup>6</sup> Mi omsetjing. På originalspråket: "knuten".



Me bruker ikkje berre musikk til å uttrykka vår eigen identitet, men også til å påverka korleis me vil at andre skal oppfatta oss, skriv Hargreaves, Miell og MacDonald (Hargreaves et al., 2002), og forsterkar denne påstanden med ei utsegn frå Cook: "In today's world, deciding what music to listen to is a significant part of deciding and announcing to people not just who you 'want to be' ... but who you are [...]" (Cook, 2000, s. 5). Tidlegare har eg omtalt omgrepet *identitering*, og korleis ein kan nytta musikk som verktøy til å oppnå identitetar ein ønskjer å ha (Schei, 2007). Ein kan her trekka tydelege linjer mellom Cook, Hargreaves et al. og Schei sine teoriar, og igjen går tankane til korleis ein musikklinjeelev gjerne kan ønskja å oppnå ein identitet. Han kan til dømes sjå opp til ein favorittartist eller utøvar, og ønskja å bli som denne personen – både gjennom musikk, visuell stil og andre estetiske element eller haldningar. Såleis kan musikken utgjera ein identitetsmarkør.

På musikklinja blir ein også gjennom undervisning eksponert for ei rekkje ulike sjangrar. Kvar elev vil her møta noko nytt, med mindre dei har ein ekstraordinær musikalsk bakgrunn med stor kjennskap til all verdas musikk. Kan henda byrjar nye musikklinjeelevar å ta til seg nye typar musikk, medan dei gir slepp på den dei hørte på tidlegare. Ruud omtaler dette fenomenet – at ein byter ut "gammal" musikk med ny – når han skriv at me opererer med fleire musikalske identitetar (Ruud, 2013). Gjennom livet vel me ut ulike musikalske identitetar ved at me forkastar ein viss type musikk, og tar med oss andre vidare. I dette arbeidet kan det skje at me devaluerer delar av vår eigen ungdomskultur, til dømes ved at me ikkje lenger set pris på den musikken me hørte på i tenåra, og undrast over kvifor ein lytta til den. Ruud skriv om korleis denne devalueringa kan skje i høgare musikkutdanning der visse musikkformer gjerne er sett på som meir høgverdige enn andre, innanfor utdanningssystem der "musikalske høykulturer som klassisk musikk og jazz opphøyes på bekostning av populærkulturen" (Ruud, 2013, s. 260). Her kan ein trekkja linjer til ei musikklinje på vidaregåande skule, der det kan tenkast at undervisninga legg vekt på andre musikk sjangrar enn elevane sjølv føretrekkjer, jamfør funna i undersøkinga utført av Stålhammar, omtalt i kapittel 1 i oppgåva mi (Stålhammar, 2004). Romme (2012) si undersøking av repertoaret for songelevar på musikklinjer (omtalt i kapittel 1.2.1) gir også eit bilete av at dei fleste songane er henta frå klassisk musikk, medan songar som høyrer til rytmisk musikk og musikalar ikkje er like utbreidde. Sjølv om ein ut frå dette ikkje kan slå fast at enkelte musikk sjangrar blir "opphøyet", slik Ruud skriv om, ser me at éin musikk sjanger – den klassiske – ser ut til å vera mest vektlagt.

Blant anna på grunn av sjangermangfaldet og dei mange musikalske møta som oppstår, kan ein tenka seg at ein musikklinjeelev gjerne operer med fleire ulike musikalske identitetar. Kanskje identifiserer han seg éin dag som klassisk gitarist, ein annan som rockemusikar i band og ein tredje som arrangør og komponist. Hargreaves, Miell og MacDonald tar i bruk dei to omgrepa *identitetar i musikken* (IIM) og *musikk i identitetar* (MII)<sup>7</sup> når dei omtaler korleis ein formar slike ulike musikalske identitetar (Hargreaves et al., 2016; Hargreaves et al., 2002). IIM handlar om dei typane musikalske identitetar som er sosialt definerte gjennom kulturelle roller og musikalske kategoriar. Å seia at ein ikkje er musikalsk, ein er tonedøv, eller at ein liker å spela Beatles-låtar på gitar no og då er alle døme på sosiale konstruksjonar som ligg rundt musikken (Hargreaves et al., 2016). I alle musikklinjeklassar vil det sannsynlegvis vera ulikt nivå på musikalsk dugleik blant elevane. Såleis er det ikkje ulogisk å trekkja slutninga at elevane har visse oppfatningar om eigen og andre elevar sine musikalske evner, og gjer seg tankar kring dette basert på IIM. Musikk i identitetar – MII – handlar på den andre sida om korleis me nyttar oss av musikk i utviklinga av andre aspekt ved identitetane våre. Musikksmak er ein signifikant del av dette. Me har alle ein musikksmak som både påverkar og er influert av breiare aspekt av identitetsprosessen vår. Såleis spelar han inn på fleire faktorar som kan vera viktige identitetsmarkørar for ungdom, som venekrinsar, klede og så vidare: ”Music plays a critical role in the formation of friendship groups, in digital media usage, in choice of clothes and of places to socialize (all important markers of identity)” (Hargreaves et al., 2016, s. 760).

Forfattarane skriv også at dei to definisjonane av musikalske identitetane – MII og IIM – i praksis gjerne kan overlappa kvarandre. Ein kan sjå for seg at dette vil vera tilfelle for ein musikklinjeelev, som ikkje berre *lyttar* til musikk, men også er ein *utøvar*. Han jobbar med musikkutøving som fag i skulen – kanskje driv han også med musikk på fritida. Såleis blir musikkutøvinga ein vesentleg del av eleven sine musikalske identitetar. Utøvinga henger saman med musikksmaken, noko forskarar som Davidson & Burland (2006) peikar på (Davidson & Burland, 2006). Når me omtalar musikk som identitetsskapande arbeid handlar det ikkje berre om lytting og smak, men også utøving.

Göran Folkestad gjer også ei kopling mellom musikkutøving, lytting og identitetsforming (Folkestad, 2017). Han skriv om korleis musikk fungerer som identitetsskapar for oss ikkje

---

<sup>7</sup> På originalspråket *identities in music* og *music in identities*.

berre som individ, men også som aktørar i ei større gruppe (Folkestad, 2002). Ved å introdusera omgrepet *personal inner musical library* (PIML) skriv han om korleis me nyttar alle våre tidlegare musikalske erfaringar når me utøver musikk, og skapar våre eigne identitetar som utøvarar (Folkestad, 2012, 2017). Blant det som utgjer desse musikalske erfaringane er ”all music ever heard, collected, and stored in the mind and body of that person” (Folkestad, 2017, s. 129). Eins eigen musikksmak er såleis ein betydeleg bidragsytar i denne samanhengen. Når me utøver musikk hentar me erfaringar frå vårt eige PIML, og bidrar med desse. Såleis blir musikksmaken ein vesentleg del av utøvinga vår, også for musikklinjeelevar.

### 2.3 Musikksmak

For prosjektet mitt kan ulike teoriar kring forming og utvikling av musikksmak vera relevante. Hovudvekta av teori vil liggja på det som skjer i det sosiale samspelet ungdom imellom. Musikklinjeelevar er del av ei sosial gruppe der musikk gjennom undervisninga på skulen står svært tydeleg som ei felles interesse, og er noko dei såleis alle møter i kvardagen.

Før eg går inn på dei ulike teoretiske perspektiva vil eg gi ei avklaring av omgrepa *musikksmak* og *musikkpreferansar*, som begge blir nytta i forskingslitteratur om kva musikk me liker eller ikkje. I desse omgrepa ligg det ein vesensskilnad som Hargreaves, North og Tarrant set ord på (Hargreaves et.al., 2006). *Musikksmak* blir brukt når det handlar om det generelle mønsteret av musikktypar ein lyttar liker over ein lengre tidsperiode, medan *musikkpreferansar* viser til om ein lyttar liker eitt bestemt stykke musikk. Oppgåva mi handlar i hovudsak om musikklinjeelevar sin generelle musikksmak – den musikken dei set pris på over lengre tid, ikkje spesifikke musikkstykke. Eg vil derfor nytta meg av omgrepet musikksmak.

#### 2.3.1 Sosiale relasjonar

Ein kan hevda at musikk som felles interesse, og stor grad av samspel og sosial interaksjon på skulen kan gi eit sterkt sosialt samhold. Musikk er kultur, og gir ei stor kjensle av fellesskap. For nokre elevar er musikklinja på vidaregåande skule også det siste steget før dei går inn i høgare musikkutdanning, og med det byrjar på ein yrkeskarriere som musikalr. Ellefsen skriv mellom anna om dette (Ellefsen, 2014). Musikklinja skal førebu elevane slik at dei har

moglegheita til å gå vidare med utdanning og spesialisering innanfor musikkfaget – det er eit steg på vegen til å bli medlem av ein større musikkelite (Ellefsen, 2014, s. 5).

I kvar musikklinjeklasse finst også utøvarar innan mange ulike sjangrar – til dømes alt frå klassisk til jazz, rock og folkemusikk. Meiniane om kva musikk som er god eller dårleg er minst like mange. Som alle andre ungdommar lar også musikklinjeelevar seg påverka av vener. Teoriar kring korleis det sosiale spelar ei rolle for danning av musikksmak er derfor relevante i samanheng med undersøkinga mi. Hargreaves, North og Tarrant slår fast at musikksmak er svært viktig for ungdommar sin sosiale identitet, og har sett på utviklinga innan moderne forskning på emnet (Hargreaves et al., 2006). Dei forklarar dei ulike teoriane ut frå tre tilnærmingar: eksperimentell estetikk, utviklingstilnærmingar og sosial identitetsteori – den sistnemnde omtalt i kapittel 2.2.2. Gjennom desse tre tilnærmingane omtalar dei blant anna korleis det ikkje er nok med eit reint psykologisk standpunkt når ein skal vurdere dei grunnleggjande mekanismene i utvikling av musikksmak – det er ikkje berre slik at ibuande musikalske kvalitetar i seg sjølv spelar ei rolle. Utvikling av musikksmak er eit resultat av samspillet mellom personen, musikken og den sosiale og kulturelle konteksten. Eit slikt samspel er ikkje usannsynleg å sjå for seg på ei musikklinje – der ein finn sterke sosiale relasjonar kan ein også finna samanhengar mellom kollektiv og individuell smak. Det skal nemnast at andre faktorar er i spel i utvikling av smak – til dømes kunne ein ha peika på skilnader i ungdom sin sosioøkonomiske bakgrunn. Om undersøkinga mi hadde tatt utgangspunkt i informantar henta frå eit breiare felt enn musikklinja kunne dette ha fått større plass i oppgåva mi. Ein kan hevda at sosial bakgrunn kan vera med å påverka kor vidt ein musikklinjeelev liker ulike musikk sjangrar, som rock eller klassisk musikk, men dette er likevel ikkje fokuset i oppgåva mi. Slik eg ser det ville det ha kravd ei anna tilnærming med ei større kartlegging av informantane sin bakgrunn. Ein kan også stilla spørsmål ved kor relevant musikklinjeelevar sin sosiale bakgrunn og status er når det kjem til korleis dei formar musikksmaken sin. Det er ikkje umogleg at ungdom som begynner på ei musikklinje møter ei ny verd av musikk dei kan setja pris på, uavhengig sosial bakgrunn.

### 2.3.2 Smak og avsmak

Det er ikkje ein omstridd påstand å hevda at elevar på ei musikklinje jamt over kan ha meir musikalsk kunnskap enn elevar på andre studieretningar ved same skule. Med musikk som ei stor interesse følgjer ikkje berre meiniane om kva musikk ein liker, men også den ein *ikkje* liker. Ruud er blant dei som legg vekt på dette – han viser til Bourdieu, som seier at smak er

avsmak – det er ikkje mogleg å ha preferansar for eitt bestemt kulturelt uttrykk om ein ikkje tar avstand frå andre (Ruud, 2013, s. 39).

Musikklinjeungdom skil seg frå andre elevar på vidaregåande ved at dei aktivt utøver musikk i skulekvardagen sin – det ligg i læreplanen. Gjennom skulegongen får dei formell opplæring i eit estetisk felt som ingen av dei andre elevane får. Såleis kan ein argumentera for at dei på kvar sine skular kan utgjera ein slags ”musikkelite” – i det minste utgjør dei medlemmer i ei gruppe (musikklinjeklassen) som sit med ferdigheiter innan musikkutøving. Musikken har potensialet til å vera ein fellesnemnar for elevane, og gjennom samspel og felles musikkfordjuping kan han vera eit sosialt lim. Dermed er det heller ikkje usannsynleg at musikk kan vera gjenstand for daglege samtalar elevane mellom. Simon Frith omtaler slike samtalar når han skriv at kunstverk og kritikk<sup>8</sup> av popkulturelle uttrykk er gjenstand for daglege konversasjonar oss menneske imellom (Frith, 1996). Til dømes kan me snakka om TV-seriar, musikk eller film, og me omtaler dei gjerne som ”gode” eller ”dårlege”, eller synonym av desse (”bra”, ”elendig”, og så vidare). Slike samtalar finn ein følgeleg også mellom vener og klassekameratar på ei musikklinje, der ein fortløpande kjem med synspunkt på kva for musikk som er ”god” eller ”dårleg”. Spørsmålet om kva som verkeleg *er* betre eller dårlegare finst det elles ikkje noko klart svar på, verken for musikk eller noko estetisk uttrykk, skriv Frith. Han stiller blant anna spørsmålet om kven eller kva musikken eventuelt skulle vera betre *for* (Frith, 1996).

Frith identifiserer òg tre faktorar som er i spel når me avgjer kva musikk me liker eller ikkje. Desse tre er kor vidt musikken blir sett på som autentisk, om me meiner han er prega av dårleg smak, eller om han blir sett på som upassande, i form av potensielt støytande innhald. Av desse er spørsmålet om autenticitet den mest vanlege grunnen folk viser til når dei omtaler kvifor dei ikkje liker bestemte typar musikk, skriv han – lite autentisk musikk er som regel dårleg (Frith, 2004, s. 28). Dette referer ofte til den musikalske produksjonen, og gjer seg særleg gjeldande når det kjem til musikkjangrar med eit kommersielt preg. Blant dei som omtaler musikk med eit slikt preg, er North og Hargreaves (1999), som skriv om at det finst ulike typar popmusikk – nemleg *listepop*<sup>9</sup> og *indiepop*. Der indiepop først og fremst har eit

<sup>8</sup> Det er verdt å merka seg at omgrepet *kritikk* rommar det omtale av positive aspekt såvel som det negative. Verbet *å kritisera* har også to tydingar: det kan tyda å lasta nokon og klaga, men også å koma med kritikk og gje ei vurdering av noko.

<sup>9</sup> På originalspråket: *chart pop*.

kunstnarleg preg, er listepopen først og fremst kommersiell: ” the primary feature of [chart pop] is that it is 'commercial'.” (North & Hargreaves, 1999, s. 77). Det er ikkje utenkeleg at ein musikklinjeelev med særskild kompetanse innan musikkfeltet kan nedvurdera musikk med eit tydeleg kommersielt preg. Alle som lyttar til musikk har på eitt eller anna tidspunkt vist avsmak for ein artist fordi han eller ho er for lik andre, eller for at artistane på det viset prøver å dra økonomisk nytte av ein velkjend musikalsk formel, skriv Frith (Frith, 2004, s. 21).

Eg har tidlegare nemnt at musikklinjeelevar som utøvarar gjerne spesialiserer seg innanfor ulike musikkjangrar. Når ein held seg til sjangrar gjer spørsmålet om kva musikk som er autentisk eller ikkje seg gjeldande i om musikken er stilrein nok til å vera ”innanfor” i sjangeren. Christopher J. Washburne omtaler spørsmålet om kven som sit med definisjonsmakta når det kjem til dette, og viser til at utøvarar innan dei respektive sjangrane sjølv kan meina dei sit med denne makta (Washburne, 2004). Dette viser han til gjennom eit døme frå notidas jazzmiljø, der det rådar ein slags konsensus om at artistar som har gjort musikken sin meir tilgjengeleg og kommersiell ikkje er ”verdige” statusen som jazzmusikar<sup>10</sup>. Her peikar Washburne på at utøvarane i sjangeren sjølv meiner dei sit med definisjonsmakta over kva som er innanfor og ikkje – ergo kva som er ”bra” eller ”dårleg”. Han stiller seg spørjande til dette, og viser til Frith, som argumenterer for at *alle* aktørar i den populærkulturelle sektoren kan hevda å ha den same definisjonsmakta, trass i at nokre folk kan hevda at deira eigen kunnskap og erfaring gjer at dei har større autoritet enn andre (Frith, 1996, s. 9). Som musikklinjeelev og utøvar sit ein i all hovudsak inne med meir kunnskap og erfaring kring musikk enn dei som ikkje fordjupar seg i musikkfaget. Ein kan sjå for seg at ein med det kan vera blant dei som hevdar å kunna ha betre dømekraft slik Frith skildrar her. Spørsmålet om definisjonsmakt kan henga saman med kritikk av musikk – her kan også haldningar ein måtte ha til ulike sjangrar basert på kvalitetane som ligg i dei spela inn. Til dømes er det ikkje lenge sidan musikkritikarar nedvurderte den estetiske verdien som låg i all musikk som falt inn under omgrepet popmusikk, noko Peter Larsen (2002) peikar på i omtale av sjangeren: ”Populærmusik var simpelthen ’underlødige musik’, musik som kunne skilles fra den ’rigtige’, ’lødige’ musik ved en summarisk vurdering af musikalsk kvalitet.” (Larsen, 2002, s. 107).

---

<sup>10</sup> Washburne illustrerer dette med jazzgitarist Pat Metheny sin omtale av saksofonisten Kenny G sin musikk.

### 2.3.3 Meininger i musikken

Når me utviklar musikksmaken vår er det ikkje berre våre oppfatningane av dei ibuande kvalitetane i musikken som spelar ei rolle. Også andre faktorar, som til dømes ein artist sitt image, kva haldningar eit band står for og kva slags visuelt uttrykk dei har, er i spel. Dette er like relevant for ungdom med særskild kompetanse på musikkfeltet som for alle andre. Elevar på ei musikklinje har ei spissa interesse for musikk. Som all annan ungdom kan dei vera opptatt av korleis andre ser på dei, og korleis dei framstiller seg sjølv. Her er fleire meininger med musikken i spel.

Særleg i populærmusikken er slike meininger til stades – image og andre uttrykk spelar inn, blant anna gjennom korleis artistane presenterer seg sjølv i ulike medium. Blant dei som omtaler dette er Jon Mikkel Broch Ålvik, som i doktorgradsavhandlingsa "Scratching the surface : Marit Larsen og Marion Ravn : popular music and gender in a transcultural context" (Ålvik, 2014) har forska på korleis dei norske artistane Marit Larsen og Marion Ravn skaper seg eit image som artistar – sin "persona". Ålvik argumenterer for at det finst eit skilje mellom artist og person, mennesket bak. Me kan seia at denne imagebygginga er ein utanommusikalsk kvalitet, med tanke på at det ikkje dreier seg om sjølve musikken. Såleis ser me at popartistar sin musikk kan ha fleire meininger.

Lucy Green har definert to ulike meningskategoriar for å sortera musikalske meininger: *inherent meanings* og *delineated meanings* (Green, 1996). *Inherent meanings* kan ein omsetja til "ibuande meininger" på norsk. Dei handlar om dei reint musikalske komponentane i eit musikkstykk eller ein viss sjanger – harmonikk, melodi, lydbilete, rytmar og så vidare. *Delineated meanings* handlar om dei kvalitetane som ligg utanfor sjølve musikken. Ein kan seia at det dreier seg om alt som ligg rundt, og det kan dreia seg om image og haldningar eit band har, slik eg har omtalt over. Samtidig kan det dreia seg om haldningar ein som lyttar trur andre måtte ha til den musikken ein lyttar til, kva assosiasjonar musikken gir, kva for minner den vekker, og så vidare<sup>11</sup>. Ho argumenterer også for at all musikk er sosiale konstruksjonar. Me kan derfor ikkje skilja dei ibuande meiningerane frå dei utanommusikalske meiningerane som er *delineated* – all musikk står i ein sosial kontekst (Green, 2008). Dette viser òg Sidsel

---

<sup>11</sup> Omgrepet *delineated* er ikkje enkelt å samanfatta i eitt ord på norsk – ein kan kalla det musikken sine *avleira* meininger eller snakka om *utanommusikalsk* mening, men det vil likevel ikkje bli fullstendig dekkjande. Eg vil derfor nytta det slik det står på originalspråket.

Karlsen (2011) til. Ho skriv at trass i at musikkutøvarar og -lyttarar er i stand til å identifisera soniske byggeklossar i musikken, kan den aldri bli oppfatta som musikk på ein måte som ekskluderer det utanommusikalske, og berre har i seg dei ibuande musikalske meiningane (Karlsen, 2011, s. 113-114).

Som for alle andre blir også dette aktuelle spørsmål for musikklinjeelevar. Er smaken min til dømes for kommersiell, slik Frith omtaler? Synest kanskje andre elevar i klassen at musikken eg høyrer på er teit? Er han for spesiell? Høyrer eg på gammalmodig musikk viss eg liker Count Basie? Har Chris Brown haldningar eg ikkje står inne for sjølv om eg liker musikken hans? Og kva betyr i så fall det? Slike spørsmål handlar om *delineated* og utanommusikalske meiningar, slik Green omtaler dei, og om imagebygging og artistframstillingar slik Ålvik skildrar.

Det skal elles nemnast at Green også nyttar omgrepet inter-soniske meiningar som eit synonym for ibuande meiningar (Green, 2008). I dette legg ho at det er naudsynt at lyttaren aller først må kunna kjenna lydar att som musikk, før han eller ho kan ta til seg musikken og få ei musikalsk oppleving: "In order to have a musical experience, the listener must be able to mentally pattern music so as to make it recognizable as music to him or her." (Green, 2008, s.87). Lyttaren må med andre ord inneha eit visst kompetansenivå og vera familiær med musikkstilen han eller ho lyttar til. Berre slik kan dei få ei musikalsk oppleving. Når denne opplevinga er til stades kjem så dei ibuande meiningane i musikken til syne. Som tredjeklassing ved ei musikklinje er det naudsynt med ein viss musikalsk kompetanse for å få bestått karakter i musikkfaga. Sidan det er her eg har rekruttert informantar til undersøkinga kjem eg til å leggja vekt på omgrepet *ibuande* musikalske meiningar i staden for *inter-soniske*. Eg legg til grunn at elevane har kompetansen som skal til for å identifisera musikken sine ibuande meiningar.

Også Nicholas Cook skriv om ulike musikalske meiningar når han omtaler korleis me tillegger ulike typar musikk tydingar utover det reint musikalske (Cook, 2000). Rock kan til dømes representera opprør, medan somme typar klassisk musikk symboliserer det trygge og ufarlege (Cook, 2000, s. 4). Ein kan sjå for seg desse assosiasjonane og konnotasjonane som ligg i musikken sine utanommusikalske meiningar i spel på ei musikklinje – nokre identifiserer seg som rebell, andre har lyst til å virka som ei stødige klippe i venegjengen, med andre igjen vil vera den sofistikerte utøvaren, for å nemna nokre døme.



## 2.4 Ei samanfatning

I dette kapitlet har eg presentert teoriar kring høvesvis identitet og musikksmak. Me har sett at det finst ulike identitetsomgrep – Hall og Gee omtaler at me har fleire identitetar (Gee, 2000; Hall, 1992), og at me formar desse i eit samspel mellom vårt eige individ og dei sosiale omgjevnadene. Me kan også *søkja* identitetar, ved at me ønskjer å *bli* eller *vera* som andre (Schei, 2007). I tillegg ser me at fleire viser til korleis musikksmak spelar ei rolle i samanheng med identitetsutvikling, særleg for ungdom (Hargreaves et al., 2016; Hargreaves et al., 2006; Ruud, 2013; Stålhammar, 2006). Eg har også omtalt korleis musikkutøving kan vera ein vesentleg del av eins musikalske identitetar (Folkestad, 2012, 2017; Hargreaves et al., 2016).

Angående musikksmak ser me at denne kan bli forma basert på fleire faktorar. Eg har lagt fram korleis sosiale relasjonar kan spela inn på korleis ungdom formar musikksmaken sin (Hargreaves et al., 2006) – i tillegg ser me at det er naudsynt å definera kva ein ikkje liker for å veta kva ein set pris på; smak og avsmak henger saman (Frith, 1996, 2004; Hylland, 2012; Ruud, 2013; Washburne, 2004). Fleire musikalske meiningar er også ein faktor som kan vera til stades når me avgjer kva musikk me liker og ikkje (Cook, 2000; Green, 1996, 2008; Ålvik, 2014).

I oppgåva kjem eg til å nytta meg av relevante teoretiske perspektiv både når det kjem til spørsmålet om korleis musikklinjeelevane formar musikksmaken sin, og korleis ein kan sjå dette i lys av identitetsomgrepet. Det er derfor nødvendig å leggja fram min eigen ståstad i forhold til nettopp dette omgrepet – identitet. Eg kjem til å basera meg på ein post-moderne identitetsmodell basert på Hall (1992), på det viset at musikklinjeelevane har eigne, individuelle identitetar som dei utviklar i samspel med omgjevnadene. Slik vil eg leggja fram samanhengen mellom elevane sin musikksmak og korleis dei byggjer ulike identitetar.

### 3. Metodeval og datainnsamling

#### 3.1 Innleiing

For å finna ut korleis musikklinjeelevar formar musikksmaken sin fann eg at den beste og mest utbyterike metoden ville vera kvalitativ. Eg vurderer det som meir innsiktsfullt å gå i djupna på nokre få informantar heller enn å kartleggja eit breitt utval elevar, der ein kunne ha nytta seg av kvantitativ metode. Aksel Tjora (2010) gir ei utdjuping av korleis forholdet mellom kvalitativ og kvantitativ forskning stiller seg.

*Når vi tenker generelt på kvalitativ forskning, er det vanlig å legge vekt på hvordan slik forskning skiller seg fra kvantitativ forskning. En rekke forhold blir da tatt fram, slik som vektlegging av forståelse snarere enn forklaring, nærhet til dem man forsker "på", med en åpen interaksjon mellom forsker og informant heller enn avstand til sine respondenter [...]*

(Tjora, 2010, s. 15)

I dette kapittelet vil eg gjera greie for metodevalet i arbeidet mitt. Eg vil òg gjera greie for prosessen rundt å gjera utval av informantar, og den konkrete framgangsmetoden eg nytta meg av i samband med dette. Til slutt vil eg gjera greie for analysen og arbeidet med å organisera datamaterialet. I tillegg kjem nokre refleksjonar kring datainnsamlinga og forskningsetiske aspekt.

#### 3.2 Det kvalitative forskingsintervjuet

Innan kvalitativ forskning kan ein velja ei rekke metodar for å gjera undersøkingar, blant anna ulike former for observasjon og intervju. Eg har vald meg det kvalitative forskingsintervjuet som metode, då eg ønsker at elevane sjølv skal skildra korleis dei formar musikksmaken sin. Eit slikt intervju gir anledning til å gå i djupna kring emnet, og gir ein type informasjon ein ikkje ville fått tilgang på om metoden til dømes hadde vore å observera elevane sine lyttevanar og haldningar til ulike musikksgangrar. Steinar Kvale definerer det kvalitative forskingsintervjuet som noko som "søker å forstå verden sett fra intervjupersonenes side" (Kvale, Brinkmann, Anderssen & Rygge, 2015, s. 20). Eg ønskjer å finna ut av kvifor informantane gjer som dei gjer og korleis dei tenker rundt det – ikkje berre *kva* dei gjer.

Eg har valt å bruka individuelle forskingsintervju i arbeidet mitt, i motsetnad til gruppeintervju. Dette er mellom anna fordi eg vil forsøka å sikra meg at informantane er så ærlege om emnet som mogleg. Ein del av tematikken dreier seg om kor vidt tenåringen lyttar til musikk han eller ho held skjult for venene, og eg ser det som sannsynleg at det ville ha vore vanskeleg å få ærlege svar på dette med vener til stades. God struktur på samtalen og eigen fridom til å koma med oppfølgingsspørsmål er også ein stor grunn til at intervju er individuelle.

Intervjuforma eg har valt er eit halvstrukturert forskingsintervju, nærare bestemt eit semistrukturert livsverdenintervju. Årsaken til dette er at eg ønskjer å samtala om eit bestemt tema der eg sjølv set rammene for kva me snakkar om, og har spørsmål til eleven. Innanfor desse kan eg og informanten føra ein open samtale med eit utforskande preg der ein står fritt til å stilla oppfølgingsspørsmål. Eg nytta meg av ein intervjuguide<sup>12</sup> i intervjuet, der eg hadde formulert dei ulike emna me skulle innom i løpet av samtalen. I guiden var også forslag til spørsmål formulert under kvart av desse emna (Kvale et al., 2015, s. 156). Dette for å gi meg kontroll på intervjuet og bidra til at eg skulle vera viss på at me hadde vore innom alle emna når intervjuet var over.

## 3.3 Informantar og kontakt

### 3.3.1 Strategisk utval

For å finna svar på spørsmålet om korleis musikklinjeelevar formar musikksmaken sin, er det ein sjølv sagt føresetnad å rekruttera informantar frå ei slik studieretning. I tillegg sette eg det som ein føresetnad at elevane måtte kunna uttala seg fritt om sin eigen musikksmak, og at dei hadde eit reflektert forhold til musikken dei lytta til. Tjora viser til at informantane si evne til å kunna uttala seg på eit reflektert vis er hovudregelen for utval i kvalitative intervjustudiar (Tjora, 2010, s. 128). Slike utval blir kalla *strategiske* eller *teoretiske*, skriv han vidare. I slike tilfelle er heller ikkje informantane tilfeldig valt ut for å representera ei større gruppe, slik ein gjerne ser i kvantitative undersøkingar. Dette stemmer overeins med mi eiga undersøking. Eg kan berre gjera greie for det eg får ut av mine sju informantar, og svara på forskingsspørsmål ut frå empirien undersøkinga mi gir. Samtidig håpar eg undersøkinga kan gi eit visst bilete av korleis jamgamle norske ungdommar i same utdanningsløp held seg til tematikken. Dette er i

---

<sup>12</sup> Lagt ved i appendiks.

tråd med det Tjora skriv vidare om strategiske utval, i og med at informantane i nokre tilfelle *kan* stå som representantar for ein posisjon. "I noen tilfeller vil en informant representere først og fremst seg selv, men vil også i den senere analysen kunne stå fram som representant for et syn eller en posisjon." (Tjora, 2010, s. 128).

Kriteriene eg har sett til informantane kan minna om dei Langeby nyttar i si masteroppgåve frå 2005 om ungdom si preferansebygging når det kjem til musikk. "De bør ha et bevisst forhold til egen musikksmak, og dessuten kunne språklig uttale seg om denne med et ukjent samtalemedlem [...]" (Langeby, 2005, s. 35). Der han formulerer det slik at elevane må kunna språkleg uttala seg om musikksmaken sin, har eg brukt formuleringa at dei *ikkje må vera redde for å fortelja* om han. Sjølv om formuleringa er annleis, ser eg dette som ein variasjon av Langeby sitt kriterium.

#### 3.3.2 Informert samtykke

Elevane i undersøkinga blei i forkant av kvart intervju informert gjennom eit skriv<sup>13</sup> utforma i tråd med nasjonale forskningsetiske retningslinjer (NESH, 2016). Skrivet er på førehand godkjent av Norsk senter for forskingsdata (NSD), og inneheld informasjon om følgjande punkt:

- Bakgrunn og formål for studien
- Kva deltaking i studien inneber
- Kva som skjer med informasjonen om deg
- Frivillig deltaking

Skrivet og informasjonen er i tråd med prinsippet informert samtykke, som tyder at deltakarane blir informert om undersøkinga sitt overordna føremål, hovudtrekk i designen, samt moglege risikoar og fordelar med å delta (Kvale et al., 2015, s. 104). I skrivet blir det opplyst at alle personopplysingar vil bli behandla konfidensielt, at lydopptaka frå intervjuet blir oppbevart sikra med passord, og at dei vil bli sletta frå alle einingar så snart kvar transkripsjon er utført.

Sjølv om ikkje alle informantane er myndige, har eg likevel vurdert det slik at dei sjølv kan

---

<sup>13</sup> Lagt ved i appendiks.

vurdera om dei vil delta i undersøkinga eller ikkje. I dei forskningsetiske retningslinjene heiter det at "mindreårige som har fylt 15 år, kan som hovedregel selv samtykke til at forskeren kan innhente og bruke deres egne personopplysninger." (NESH, 2016, s. 20). Informantane er også omtalt med pseudonym i oppgåva – det same gjeld skulane dei er rekrutterte frå. I tillegg er informasjon som potensielt kan gi til kjenne kor skulane ligg sensurert i intervjutranskripsjonane. Døme på dette er stadnamn, konsertarenaer og liknande. Dette er for å sikra deltakarane sitt personvern, og at dei ikkje skal kunna bli identifisert. Dei blir ikkje bedne om å gi frå seg sensitiv informasjon som politiske synspunkt, legning eller liknande, og NSD har vurdert personvernet som tilstrekkeleg.

Det skal nemnast at prosjektet mitt originalt hadde sterkare vekt på elevane sin bruk av digitale lytteverktøy, og korleis dei eventuelt nyttar seg av defunksjonar i desse. Dette var også presisert i informasjonsskrivet elevane fekk utdelt. I tillegg var tematikken i starten av arbeidet med oppgåva retta mot musikkinteressert ungdom generelt – ikkje nødvendigvis elevar på ei musikklinje, sjølv om det var der dei blei rekruttert frå. Etter kvart fann eg det naturleg å ha eit breiare perspektiv når eg ville undersøka korleis musikklinjeelevar formar musikksmaken sin. Eg har vurdert det slik at skiftet i fokus frå bruk av digitale medium til ei meir overordna tilnærming til musikksmak ikkje er tilstrekkeleg drastisk til at eit nytt informasjonsskriv skulle vera nødvendig.

Alle elevane signerte informasjonsskrivet utan vidare spørsmål, bortsett frå ein av dei – Gerd. Ho uttrykte litt skepsis då ho las gjennom skrivet, tok seg ekstra god tid då ho las det, og spurte korleis eg skulle bruka intervjuet. Ho underteikna likevel skrivet etter å ha tenkt seg om. Skepsisen har eg i etterkant tolka som eit meir generelt uttrykk for å vera varsam enn at det var noko særskild med undersøkinga mi.

#### 3.3.3 Kontakt med informantane

Utvalet mitt består av sju elevar i alderen 17-18 år, som alle er tredjeklassingar ved musikklinjer på vidaregåande skular i ulike fylke i Noreg. Dei er rekrutterte frå tre ulike institusjonar:

- Alvenes skule: Anders, Amalie og Anton
- Grønløkka skule: Gunnhild og Gerd

- Bølervåg skule: Bente og Bjarne

Før direkte kontakt med informantane vende eg meg til leiinga ved dei ulike skulane ved å senda e-post til rektor med førespurnad om å få gjennomføra undersøkinga mi der. Lagt ved var informasjonsskriv godkjent av NSD og intervjuguide. Rektor viste meg så vidare til avdelingsleiar for musikkseksjonen ved skulen, som eg igjen bad finna informantar som passa dei nemnde kriteriene eg sjølv hadde sett. I bruken av denne framgangsmåten kan ein peika på eit punkt ein kan ha innvendingar mot, i og med at det var opp til avdelingsleiar ved skulane å finna elevar som kunne oppfylle kriteria eg hadde sett. Med det gir eg frå meg kontrollen til ein tredjepart, som jobbar ved skulen. Ein kunne også ha argumentert for at det ikkje er sikkert desse avdelingsleiarane kjenner elevane godt nok til å veta om dei oppfyller dei aktuelle kriteria. Ei alternativ tilnærming kunne ha vore å nytta seg av ei open påmelding gjennom ei lysing på skulen, slik Langeby gjorde i si oppgåve. Då ville elevane sjølv få moglegheita til å vurdera om dei passar kriteria. Dette kunne òg ha hatt sine svake sider. Det kan henda gode potensielle informantar ville ha vore tilbakehaldne og unnlate å melda seg på, og kanskje ville dei som melde seg på visa seg å ikkje inneha eigenskapane eg sette som kriterier for å delta. Til slutt vurderte eg det slik at avdelingsleiareren sat inne med den beste kompetansen til å vurdera kva elevar som ville eigna seg til studien min. Sjølv om det er vanskeleg å slå fast kor vidt eg kunne ha fått betre eigna elevar, erfarte eg at dei som ville delta oppfylte kriteria eg hadde sett meg.

Dato og klokkeslett for intervju med elevane blei også avtalt i samarbeid med avdelingsleiar. På den eine skulen – Alvenes – fekk eg òg telefonnummeret til elevane, slik at me kunne finna kvarandre på det aktuelle tidspunktet.

## 3.4 Intervju

### 3.4.1 Før intervju

Før kvart intervju starta hadde eg og informanten ein kort oppvarmingssamtale. Føremålet med denne var å etablera ein kontakt og å sikra at eleven skulle kjenna seg trygg i samtalen med ein framand person. Samtalen kunne gjerne dreia seg om kva instrument eleven spelte, skulebygget, korleis miljøet var på skulen, eller liknande. I dei tilfella der informasjonen var

relevant for det transkriberte intervjuet, noterte eg dette i starten av transkripsjonen. Eitt døme på dette er frå intervjuet med Anders:

*Me har før intervjuet byrja hatt ein samtale om musikk og ulikt for å bli så vidt kjent. Informanten speler trompet, går i tredje klasse og speler i storband, har han fortalt. Han nemnde òg at han bruker Spotify.*

Alle intervju blei utført på undervisningsrom på dei ulike skulane, gjerne øvingsrom eller grupperom. Ingen av informantane var tilsynelatande hemma av omgjevnadene. Intervjua blei tatt opp med eit opptaksprogram på min eigen telefon, noko informantane blei informert om før intervjuet starta.

#### 3.4.2 Intervjuguide

Til bruk under intervjua nytta eg meg av ein intervjuguide der eg hadde fordelt tema og spørsmål etter ulike emne som seinare skulle danna grunnlag for arbeidet med å analysa intervjua. Emna var følgjande:

- Musikksmak
- Vener, musikk og identitet
- Lytteverktøy
- Sosiale funksjonar på nett

Guiden var til god hjelp i intervjua, og eg hadde nytte av å kunna sjekka den undervegs – særleg mot slutten av samtalane, for å sikra meg at me hadde vore innom alle dei aktuelle emna. Spørsmåla blei formulerte i eit språk informantane kunne relatera seg til, og var frie for akademiske formuleringar (Kvale et al., 2015).

#### 3.4.3 Utvikling av intervjuteknikk

Etter kvart av dei første intervjua gjorde eg meg erfaringar eg drog nytte av. Blant anna var det første intervjuet prega av mange korte svar, som igjen gav relativt lite utfyllande informasjon i første omgang. Først då eg stilte oppfølgingsspørsmål utdjupa eleven – Anders – meir. Noko av årsaken til dette kunne eg sjå under transkripsjonsarbeidet – nokre av spørsmåla eg stilte var gjerne av ein slik karakter at det var mogleg å gi korte svar. Intervjuet

var også eit av dei kortaste eg gjorde – samtalen varte i ein dryg halvtime. Det er også mogleg samtalen bar preg av at informanten ikkje var førebudd på at han skulle bli intervjuet akkurat den dagen. Opphavleg hadde eg avtale med ein annan informant – Amalie, som var blitt sjuk. Dermed tok avdelingsleiar initiativ til å finna Anders, som stilte opp på sparket. Han visste at han skulle bli intervjuet til undersøkinga, men det skulle etter planen ikkje skjje før to dagar seinare i veka.

Intervjuopplevinga fekk meg til å reflektera over måten eg stilte spørsmål på, og gjorde at eg blei meir medviten på dette. Dette førte òg til at eg i dei følgjande intervjuet blei meir vand med intervjuguiden, og kunne etter kvart riva meg meir laus frå den undervegs. Tjora skildrar det på eit vis eg kjenner meg att i:

*Alle intervjuere [vil] "modnes" med intervjuguiden ganske fort. Etter 2-3 intervjuer er det vanlig at intervjuere får intervjuguiden såpass "under huden" at de er i stand til å frigjøre seg fra den. Da blir det enklere å engasjere seg 100 % i samtalen mellom forsker og informant og oppleve en større flyt.*

(Tjora, 2010, s. 119)

Kvale omtaler at ein som intervjuar gjerne stiller opne spørsmål i starten av intervjuet, før dei meir direkte kjem mot slutten (Kvale et al., 2015, s. 167). Denne tilnærminga nytta eg meg meir av etter kvart som eg blei vand med både intervjuguide og intervjusituasjon. Bruken av opne spørsmål i starten og meir direkte spørsmål mot slutten førte gjerne til at informanten byrja å reflektera meir over tema me var innom. Eit døme på dette finn me i intervjuet med Amalie. Undervegs i intervjuet snakkar me om korleis det er å kunna bruka Spotify. På spørsmål om kva ho synest om det, seier ho at det er "veldig bra", mellom anna fordi det då er enkelt for ho å lytta til musikk når ho er på jobb. Eit direkte oppfølgingsspørsmål frå meg får ho til å gi eit svar eg ikkje hadde venta – ho kjem inn på korleis det var før i tida, då ho måtte bruka CD-ar som medium.

**Harald:** *Har den noko med musikk å gjera – jobben?*

**Amalie:** *Nei, nei, eg jobbar i butikk, så me har berre på høgtalar i bakgrunnen. Men altså ... ja, eg veit ikkje ... det kjennest jo ganske ... altså – før Spotify så brukte eg YouTube veldig mykje, og før det var det jo CD-ar og sånt. Men då me hadde CD-ar,*



*så var det ganske – det har eg eigentleg ikkje tenkt over, men det var eigentleg ganske avgrensa.*

**Harald:** *Utval av ...?*

**Amalie:** *Ja. For du måtte på ein måte kjøpa CD-ar, og det var ganske dyrt. Men no, så ... det kjennest eigentleg ganske godt å ha tilgang til all verdas musikk.*

Som nemnd var Kvale si omtalte tilnærming noko eg nytta meg meir av etter kvart som eg utførte intervju. Ei potensiell innvending mot dette kan vera risikoen for at det kunne ha oppstått skilnader i kor utbyterikt kvart intervju ville vera. Kunne eg ha risikert at dei første intervju blei mindre utbyterike enn dei siste? Sjølv om dette kan vera ei legitim innvending, fann eg ikkje at det var tilfelle. Slik eg ser det er det betre å dra nytte av å utvikla intervjuteknikken sin enn å la seg avgrensa av fastsette rammer som ikkje fungerer like godt som ein skulle tru. Alle intervju viste seg å gi tilfredsstillande informasjon om musikksmaken elevane hadde. Om dette ikkje hadde vore tilfelle, kunne eit alternativ ha vore å gå tilbake til dei første elevane og stilla fleire spørsmål. Dette fann eg ikkje naudsynt.

#### 3.4.4 Forskaren sin musikkfaglege bakgrunn

I og med at eg sjølv er musikkutøvar og har gått på musikklinja på vidaregåande skule, har eg ein del felles med informantane. Dette kan vera både ein fordel og ei ulempe, og eg vil her gå gjennom korleis eg handterte dette.

Eg er interessert i både musikk og teknologi, noko som gjer at eg deler ei rekke referansar og kunnskap med elevane. Som både lyttar og utøvar nyttar eg meg av digitale verktøy som Spotify, Facebook og liknande – noko det er rimeleg å anta at ungdom på vidaregåande skule også gjer. Dette kan gjera det freistande å delta i samtalen på ein måte som gjer at eg viser at eg veit kva dei snakkar om, noko det også hende at eg gjorde. Likevel – i desse tilfella var det slett ikkje alltid at samtalen blei meir utfyllande – tvert imot. Derfor fann eg etter kvart ut at det beste stort sett var å halda inne dei kunnskapane eg sat med som var felles med informanten sine. Viss informanten til dømes måtte forklara meg korleis noko fungerte, blei gjerne samtalen meir utbyterik. Eit døme på dette er frå intervjuet med Amalie, der ho forklarte meg om ein funksjon i Spotify og sjølv veit korleis fungerer, nemleg korleis programmet legg til rette for at brukaren skal kunna oppdaga ny musikk. I staden for at eg gir uttrykk for at eg allereie kjenner til det ho snakkar om, får eg informasjon om korleis ho bruker denne funksjonen.

*Harald: Men når det er på Spotify, kva meiner du då?*

*Amalie: Når det er på Spotify?*

*Harald: Ja – eller når du seier at du oppdagar ny musikk på Spotify.*

*Amalie: Det kan eg visa, skal me sjå. Då går eg inn her. (Ho viser på mobilen). Der er det noko som heiter "Browse". Ja, no er eg offline<sup>14</sup>, då. Men så er det slik ... eg veit ikkje om det er folk som jobbar i Spotify som har laga det eller om det er folk frå heile verda, men det er i alle fall spelelister kor du kan velja pop eller andre sjangrar, kva humør du er i, og andre ting. "Solskinnsdag", "Regnværsdag". Altså – du kan velja alt, på ein måte."*

Amalie opplyser at ho oppdagar musikk basert på tenestene Spotify tilbyr, og at desse gir ho fleire alternativ til kva ho skal velja. Det er nærliggande å tru at eg ikkje ville fått denne informasjonen – og innsikta om at ho sjølv har kunnskap om denne Spotify-funksjonen – om eg hadde brote av og sagt at eg kjenner til oppdagingstenesta ho omtalar.

Trass i dette er det ein fordel for forskaren om han har mykje kunnskap om det aktuelle temaet, noko både Kvale og Tjora omtaler (Kvale et al., 2015; Tjora, 2010). Tjora nemner òg at det kan vera ei ulempe, ved at ein kan ha gjort seg opp meiningar om emnet på førehand (Tjora, 2010, s. 176). Sjølv har eg det også til felles med informantane at eg har vore musikklinjeelev – rett nok for femten år sidan. Som eg nemner i innleiinga av oppgåva har eg mine egne erfaringar med korleis meg og klassekameratane mine på den tida forma musikksmaken vår – musikken var gjerne prega av at utøvarane var virtuosar på sine instrument. Ein kan innvenda at mine egne erfaringar med undersøkinga sin tematikk – musikklinjeelevar og musikksmak – kunne ha danna eit grunnlag for at eg ville ha gjort meg opp meiningar om emnet, slik Tjora viser til. Kunne til dømes måten eg sjølv hadde forma musikksmaken min påverka kva spørsmål eg stilte til elevane i undersøkinga? Ville eg ha vektlagt andre ting viss eg ikkje hadde hatt desse erfaringane? Tjora skriv at ein måte å sikra seg at ein ikkje påverkar undersøkinga på denne måten er å ha eit reflektert forhold til sin eigen forkunnskap: "For å styrke prosjektets pålitelighet blir det viktig å reflektere over om man har noe til felles med informantene, eller om man har spesiell kunnskap og engasjement" (Tjora, 2010, s. 176). Då eg gjekk inn i prosjektet var eg klar over at eg som musikklinjeelev

---

<sup>14</sup> "Offline" tyder at ho ikkje har internettkopling til telefonen, og dermed ikkje kan visa "Browse"-funksjonen ho snakkar om.

og utøvar hadde dette til felles med informantane. Dette gjorde at eg kunne reflektera over at eg hadde det, og såleis sikra at undersøkinga mi skulle bli truverdige. Når ein i tillegg ser at det er ein stor fordel med mykje kunnskap om det aktuelle temaet, slik eg nemner over at Tjora skriv, er det tydeleg for meg at min eigen bakgrunn ikkje var noko hinder for å gå inn i temaet musikklinjeelevar og musikksmak. Kvale omtaler blant anna slik kunnskap som ein fordel med tanke på at eit kvalitativt intervju gjerne ikkje er veldig strukturert.

Bakgrunnskunnskapen om samtaleemnet kan vera til hjelp for å ta raske avgjerder som vil vera naudsynte å fatta undervegs i eit halvstrukturert intervju. "Mange metodologiske beslutninger [må] fattes på stedet, mens intervjuet pågår. Dette krev et høyt ferdighetsnivå hos intervjueren, som må kunne mye om intervjutemaet [...]" (Kvale et al., 2015, s. 35).

#### 3.4.5 Forskaren sin journalistiske bakgrunn

Eg har også bakgrunn som journalist, og har jobba som det i fleire år. Gjennom yrket er eg såleis vand med å intervju folk i journalistisk ærend. Dette kan virka som ein openbar fordel, men før eg skulle ta til på prosessen med forskingsintervju, var eg redd for at erfaringa mi kunne ha sine ulemper, av di eg som journalist har jobba mest med intervju som skal nyttast til kortare former enn ei masteroppgåve. Eg har ikkje gått i djupna på same viset som ein gjer i kvalitative forskingsintervju.

Som journalist er eg vand med å utføra intervju der du vil ha svar på noko særskild, men eg har også utført intervju som har eit meir ope preg. Det sistnemnde kan vera meir utforskande, og såleis likna på det kvalitative forskingsintervjuet. Likevel skil det journalistiske intervjuet seg frå det forskingsbaserte på fleire vis. Kvale er også inne på likskapane og skilnadene mellom eit journalistisk intervju og eit forskingsintervju, og korleis desse nærmar seg kvarandre (Kvale et al., 2015, s. 21). Samtidig nemner dei nokre viktige skilnader mellom journalistikk og forskning.

*Samfunnsvitenskap er riktignok ikke det samme som journalistikk. En av forskjellene er forskerens ansvar for å forklare prosedyrene som brukes ved redigering og analysering av intervjuet. Journalisten har også rett til å beskytte sine kilder, noe som strider mot prinsippet om vitenskapelig kontroll.*

(Kvale et al., 2015, s. 313)

Som journalist pliktar ein å halda seg til dei retningslinjene ein finn i Ver Varsam-plakaten (Norsk Presseforbund, 2015). Her finst mykje felles med pliktene ein har som forskingsintervjuar, som mellom anna krav til korrekte opplysingar og at intervjuobjekt (informantar, i forskingsverda) skal vera klar over premissa for intervjuet på førehand.

Alt i alt finn eg at journalistbakgrunnen min var ein fordel i arbeidet, særleg med tanke på at eg er vand med sjølve intervjusituasjonen og å føra ein samtale med naturlege oppfølgingsspørsmål. Som journalist er ein gjerne nysgjerrig og villig til å finna ut av ting – iallfall var eg det i mitt virke. Dette er eigenskapar som heilt klart kjem til nytte også som forskar.

## 3.5 Analytiske tilnærmingar

### 3.5.1 Ein tredelt prosess

Analyseprosessen av datamaterialet er kritisk for å koma fram til svar som er relevante for problemstillinga i ei oppgåve. Denne prosessen startar gjerne i intervjusituasjonen, i og med at ein som forskar tar stilling til og analyserer utsegn fortløpande i samtalen. I denne delen av kapittelet vil eg gjera greie for analysearbeidet som blei utført i etterkant av intervjuet. Dette var ein prosess som besto av tre delar: transkripsjon, organisering av tekst og til slutt tolking.

### 3.5.2 Transkripsjon

Intervjuet er transkribert i to omgangar. Først ordrett, og deretter ein ny transkripsjon der formuleringane ligg tettare opp til eit skriftleg språk enn eit munnleg. Ein slik metode der ein gjer talespråk om til skriftspråk er ifølgje Kvale meir eit spørsmål om kva val ein tar enn kva reglar ein følgjer.

*Transkripsjon fra lydopptak til tekst er forbundet med en rekke tekniske og fortolkningsmessige problemstillinger – spesielt angående ordrett talespråkstil versus skriftspråkstil – som det ikke finnes mange standardregler for, men snarere en rekke valg som skal treffes.*

(Kvale et al., 2015, s. 207)

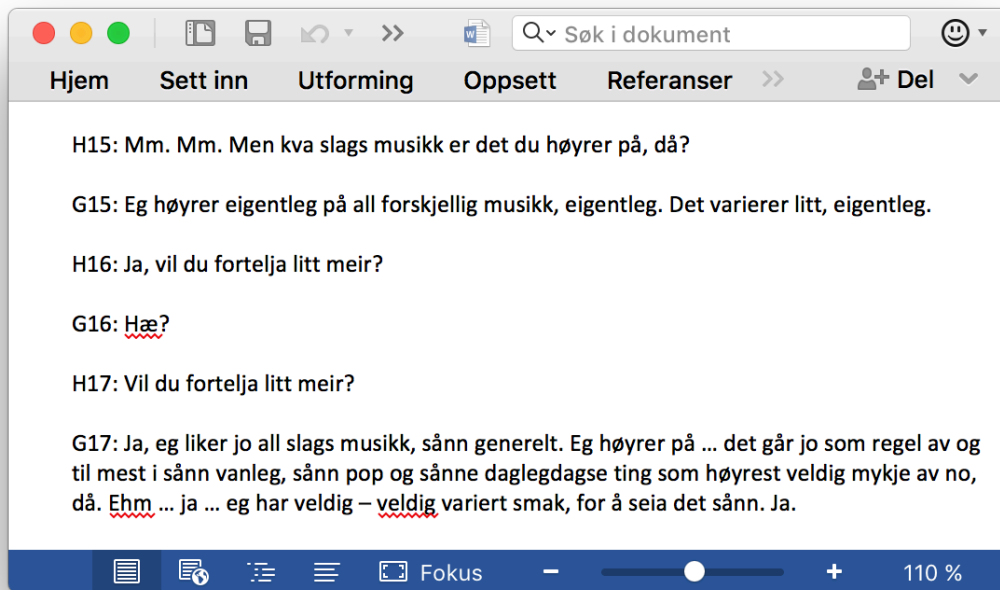
Med tanke på dette har eg vore konsekvent gjennom alle transkripsjonane når det kjem til graden av omgjering frå tale- til skriftspråk, som ikkje er større enn det eg ser som naudsynt for å få fram meiningsinnhaldet. Gjennom heile transkripsjonsarbeidet har eg elles nytta meg av iPhone-applikasjonen Transcribe+, som gjer det mogleg å senka hastigheita på lydopptaka utan tap av lyd kvalitet.

I det vidare arbeidet med analysen baserte eg meg i hovudsak på intervju og inntrykka eg sat att med frå dei. Transkripsjonane fungerte som eit verktøy for å hugsa dette, og har til formål å gjera intervju betre eigna for analyse (Kvale et al., 2015).

#### 3.5.3 Organisering av datamaterialet

Etter å ha ferdigstilt transkripsjonane gjekk eg inn i prosessen med å organisera materialet på ein måte som gjorde at eg kunne orientera meg i det på best mogleg vis, og gjera det enklast mogleg å finna utsegn som hadde relevans for problemstillinga og problemområdet mitt.

Det første eg gjorde var å nummerera alle utsegna med tal og forbokstav. Før mine eigne sitat står ein "H", for Harald, og før eit elevsitat forbokstaven hans eller hennar. Bak kvart utsegn er tal i kronologisk rekkefølge. Føremålet var å gjera det enklare å orientera seg og søka opp utsegn i kvar transkripsjon i den vidare analyseprosessen. Måten dette blei gjort på kan ein sjå i figuren under, som viser transkripsjonsdokumentet frå intervju med eleven Gunnhild.

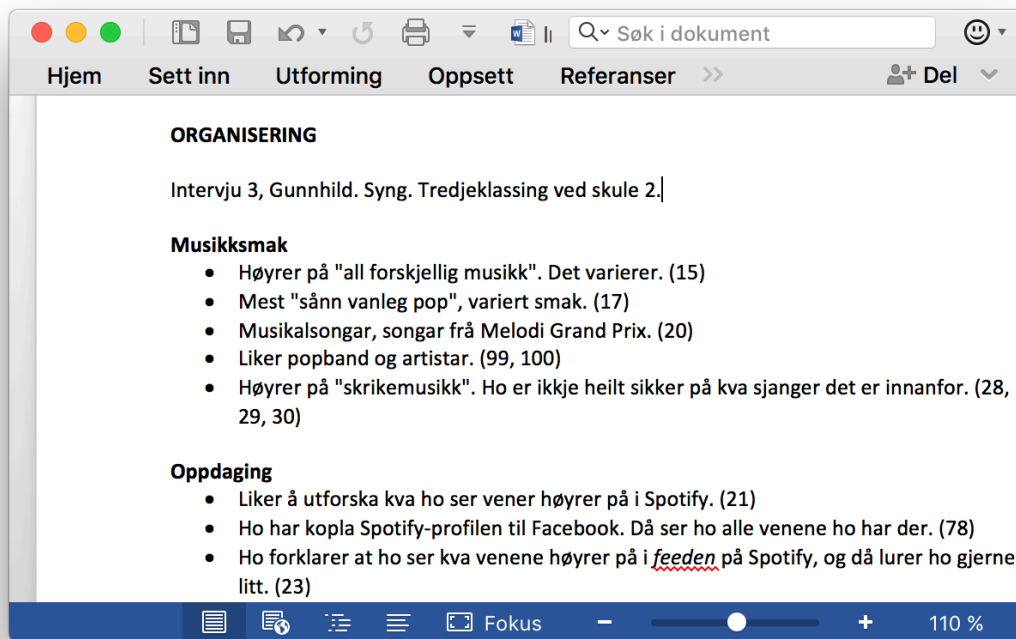


*Døme på transkripsjonsdokument, her frå intervju med eleven Gunnhild. Utsegn er kopla til forbokstav og tal.*

Vidare valde eg å definerer ulike nøkkelord som eg igjen kunne kopla til elevane sine utsegn. Desse orda danna eg med utgangspunkt i intervjuguiden, der eg hadde notert kva for tema me skulle vera innom i kvart intervju. Til slutt sat eg att med følgjande nøkkelord:

- Musikksmak
- Lytteverktøy
- Oppdaging
- Lyttevanar
- Vener
- Ymse

Desse nøkkelorda kopla eg så til elevane sine utsegn gjennom å laga egne Word-dokument til kvart intervju der eg putta konsentrerte samandrag av elevane sine utsegn under kvart enkelt nøkkelord. Bak kvar setning som skulle gi ei samanfating av utsegna plasserte eg talet som refererer til kor i intervjutranskripsjonen eg finn den komplette utsegna. I dømet under ser me dette i organiseringsdokumentet for eleven Gunnhild.



*Døme på dokument for organisering - her frå intervjuet med eleven Gunnhild. Her viser tala bak kvart samanfatta utsegn til talet kopla til utsegna i transkripsjonen.*

På dette viset fungerte organisasjonsdokumentet som eit slags oppslagsverk der eg kunne gå inn og sjå kort kva dei ulike elevane hadde fortalt før eg fann dei fullstendige utsegna i transkripsjonen.

Bruken av slike nøkkelord kjenner ein att i omgrepet koding, som innan kvalitativ forskning har som føremål å gjera det enklare å halda oversikt over datamaterialet. Kvale definerer koding som at ein ”knytter et eller flere nøkkelord til et tekstsegment for å tillate senere identifisering av en uttalelse” (Kvale et al., 2015, s. 226). Kvale omtaler også koding som viktig i kvalitativ forskning der tilnærminga er basert på såkalla *grounded theory*. I mitt eige prosjekt spelar ikkje kodinga noka anna rolle enn å hjelpa meg med oversikta over datamaterialet.

### 3.5.4 Tolgingsprinsipp

Etter å ha organisert empirien gjekk eg inn i den siste delen av analyseprosessen, nemleg tolking av datamaterialet. Her har eg basert meg på Kvale sine tre tolkingstekstar

*sjølvforståing, kritisk forståing basert på sunn fornuft og teoretisk forståing* (Kvale et al., 2015, s. 241).

- *Sjølvforståing* handlar om at eg som fortolkar skal prøva å forstå det informanten sjølv oppfattar som meininga med utsegnene sine.
- I den *kritiske forståinga* set eg informasjonen elevane kjem med inn i ei større samanheng. Tolkingane kan ha ei breiare ramme enn den intervjupersonen sjølv har. For å ta eit døme: eleven Gunnhild seier ho høyrer på "vanleg pop". Dette tolkar eg slik at eg oppfattar det som hennar eiga meining. Men det gir ei utvida meining om ein samanliknar det med musikksmaken dei andre informantane i undersøkinga har – dei kan til dømes lika heilt andre typar musikk. Ved å gjera den koplinga blir forståingshorisonten utvida – Gunnhild sin musikksmak skil seg frå dei andre informantane sin.
- I tolking av datamaterialet gjennom ei *teoretisk forståing* ser eg på det i lys av teori omtalt i kapittel 2.

#### 3.6 Kritiske kommentarar

Ei vanleg innvending mot kvalitativ forskning er at ho lett kan få eit anekdotisk preg, noko som blir påpeikt av blant andre Hugh Mehan (Mehan i Silverman, 2011). Funn i kvalitativ forskning kan vera snakk om einskilde tilfelle forskaren har gjort – tilfelle som ikkje gir akademisk informasjon verdt å omtala. Denne innvendinga kunne i mi meining ha vore relevant for mitt eige prosjekt dersom eg hadde hevda å gi svar på noko generelt om alle norske musikklinjeelevar sitt forhold til musikksmak og identitet. Som omtalt i kapittel 1.3 i denne oppgåva forsøker eg ikkje å gi noko slikt svar – eg vil gi eit innblikk i korleis informantane som deltar i undersøkinga i dette prosjektet formar musikksmaken sin, og sjå nærare på denne i lys av eit identitetsomgrep. Gjennom desse sju informantane ligg det sjølv sagt eit håp om at funna skal gi eit bidrag til å forstå forholdet musikklinjeelevar flest har til musikksmaken sin, men det vil ikkje vera meir enn ein peikepinn.



## 4. Korleis elevane formar musikksmaken sin

### 4.1 Innleiing

Problemstillinga eg skisserer i kapittel 1 er delt inn i to forskingsspørsmål: eitt som handlar om korleis musikklinjeelevane formar musikksmaken sin, og eitt om korleis ein kan sjå denne i lys av identitetsomgrepet. I dette kapitlet vil eg sjå nærare på funna relatert til det første spørsmålet i problemstillinga: korleis elevane formar musikksmaken. Under dette spørsmålet kan det liggja fleire andre og meir detaljerte element, som blant anna kva tankar elevane har om ulike musikksgangar, og kor vidt musikken dei liker må skilja seg frå det allmenne og kommersielle.

I undersøkinga mi viser det seg at tre ulike aspekt spelar inn på korleis elevane formar musikksmaken sin: ulike musikalske *dimensjonar*, utanommusikalske meiningar og digitale lyttemedium. Desse vil eg omtala i kvar sine delkapittel. Før desse vil eg gi ein kort presentasjon av elevane sin musikksmak, før det til slutt kjem ei samanfatning.

Eg ser det som nødvendig å gi svar på den første delen av problemstillinga – korleis elevane formar musikksmaken sin – før eg går inn i ein analyse av den andre delen – korleis ein kan sjå denne smaken i lys av identitetsomgrepet. Som omtalt i metodekapitlet vil eg i analysearbeidet mitt nytta meg av Kvale et.al (2015) sitt tredelte tolkingsprinsipp: *sjølvforståing*, *kritisk forståing* og *teoretisk forståing*. I kapittel 4 vil eg leggja vekt på dei to første kontekstane for å leggja fram funna – den teoretiske forståinga vil eg i nokre tilfelle henta inn for å styrka analysen der det er relevant.

### 4.2 Presentasjon av elevane og musikksmaken deira

Eg har vald å presentera elevane sine eigne utsegn om musikksmak og lyttevanar med korte portrett. Dette er for å gi eit innblikk og ei grovskisse av kvar elev sin musikksmak og lyttevanar før eg går vidare i og presenterer funna i undersøkinga. Gro Anita Kamsvåg gjer det same grepet i avhandlinga "Tredje time tirsdag: musikk" (Kamsvåg, 2011), og argumenterer for det med at ho vil gi eit bilete av det ho kallar "levd virkelighet". Ved å bruka elevportrett ønskjer eg å oppnå noko av det same – føremålet er at lesaren skal kunna få eit tydeleg inntrykk av informantens musikkvanar frå starten av lesinga, og ha dette med seg vidare. Elevportretta kan også bli sett på som ei form for meiningsfortetting, som Kvale og

Brinkmann omtaler som "en forkortelse av intervjupersonens uttalelser til kortere formuleringer" (Kvale et al., 2015, s. 232).

##### 4.2.1 Elevar frå Alvenes skule

###### *Anders*

Anders speler trompet og høyrer for det meste på jazz. Sjølv speler han i storband og korps på fritida, og er ikkje veldig opptatt av det han kallar vanleg popmusikk. Blant favorittartistane hans er Roy Hargrove og Wynton Marsalis – begge anerkjende trompetistar. Elles liker han også å høyra på klassisk musikk, nærare bestemt orkestermusikk og symfoniar.

###### *Anton*

Anton speler gitar, og er ein stor fan av EDM – elektronisk dansemusikk. Saman med ein kamerat produserer han og musikk innan denne sjangeren. Elles høyrer Anton mest på John Mayer<sup>15</sup>, som er hans absolutte favorittartist. Mayer har både pop og blues i musikken sin, noko Anton liker godt. Han meiner òg at han som gitarist til dels ligg i blueslandskapet sjølv.

###### *Amalie*

Amalie seier ho høyrer på veldig mykje forskjellig musikk. Ho kjem frå ein musikalsk familie og speler bass, både i band, orkester og storband. Indiepop, funk og litt eldre jazz er favorittmusikken. Ho liker musikk der bassen er kul – då blir ho inspirert.

##### 4.2.2 Elevar frå Bølervåg skule

###### *Bente*

Bente syng og er glad i jazz. Favorittartisten hennar er den amerikanske vokalisten og bassisten Esperanza Spalding, som ho også syng ein del låtar av. For tida høyrer ho ein del på roleg jazz, men ho kan også høyra på listepop iblant. Eigentleg er ho ikkje så veldig begeistra for det, seier ho, men det kan fenga av og til.

###### *Bjarne*

Bjarne speler saksofon, og har jazzsaksofonisten Marius Neset som favorittartist. Jazz er favorittmusikken å spela – då gjerne musikken til favorittartisten. Den siste tida har han

---

<sup>15</sup> Amerikansk popartist og gitarist.

nesten berre høyrte på Neset, fortel han. Han kan også like andre artistar som spelar saksofon og jazz.

##### 4.2.3 Elevar frå Grønløkka skule

###### *Gunnhild*

Gunnhild er vokalist, og fortel at musikk har ein stor plass i livet hennar – ho kunne ikkje ha gått ein dag utan å høyra på musikk. For det meste syng ho musikalsongar og klassisk musikk, og ho liker å høyra på all forskjellig musikk. Vanleg pop og daglegdagse ting går igjen, men òg songar frå musikalar. "Les Misérables" er ein favoritt.

###### *Gerd*

Gerd syng, men spelar også nokre andre instrument – mellom anna fløyte, piano, gitar og bass. Fellesnemnaren for musikken ho liker er at det skal handla om kjensler, uansett sjanger. Ho høyrer ikkje mykje på pop og den slags, og seier ho har liten kjennskap til musikk som går på radio. Sjølv liker ho blant anna å dra på konsertar med klassisk musikk – gjerne aleine. Ho liker òg ein del rock med litt mørk stil.

#### 4.3 Fire smaksformande dimensjonar

##### 4.3.1 Om dimensjonane

Undersøkinga mi viser at elevane orienterer seg på forskjellige måtar når dei utviklar musikksmaken sin og formar den. Dei legg vekt på ulike sider ved musikk og artistar, og kjem med utsegn relatert til desse. Basert på undersøkinga har eg kome fram til fire typar dimensjonar som spelar inn når elevane formar musikksmaken sin. Desse fire har eg valt å kalla *utøvardimensjonen*, *den emosjonelle dimensjonen*, *refleksjonsdimensjonen* og *den allmenne dimensjonen*.

I det eg har kalla *utøvardimensjonen* er den musikalske dugleiken og instrumentferdigheitene til ein artist, band, gruppe eller komponist det sentrale. Virtuositet, teknikk og godt utvikla ferdigheiter på instrumentet er viktige faktorar her. Når ein orienterer seg etter *den emosjonelle dimensjonen* er kjenslene i musikken avgjerande. Musikk som vekker ulike kjensler i deg sjølv – alt frå glede og lykke til tårer og melankoli – vil bli sett pris på. I *refleksjonsdimensjonen* står musikk som set i gong tankane sentralt. Fleire ulike parameter

som tekst, tonar, harmonikk, rytmikk, eller andre musikalske meiningar som vekker ulike tankar og refleksjonar hos lyttaren kan gjera at han eller ho får større sans for musikken. I *den allmenne dimensjonen* er den breie og lett tilgjengelege appellen i musikk det viktigaste. Når ein snakkar om at noko er *allment* kan det tyda at det dreier seg om noko som er felles for alle<sup>16</sup>. Såleis må det allmenne – i dette tilfelle musikk – ha i seg eigenskapar og kvalitetar som appellerer til mange. Ein kan argumentera for at musikk med slike kvalitetar er tilgjengeleg for dei fleste av oss – nemleg gjennom popmusikk med eit kommersielt preg og tilgjengeleg tilsnitt, som me blir eksponert for i offentlege rom, på radio, TV eller i butikkar.

I dei neste fire delkapitla vil eg leggja fram korleis dei fire dimensjonane spelar inn på elevane si utvikling av eigen musikksmak.

#### 4.3.2 Utøvardimensjonen

For fire av dei sju elevane i undersøkinga mi er utøvardimensjonen den mest sentrale når dei avgjer kva musikk dei liker og ikkje. Desse elevane – Anders, Anton, Amalie og Bjarne – legg vekt på artistane og banda sine musikalske ferdigheiter når dei fortel om musikken dei liker. Elevane ønskjer også gjerne å tileigna seg desse musikalske dugleikane sjølv, og vil kunna framføra musikken dei lyttar til på sitt eige instrument. Felles for alle er at dei spelar same instrument som favorittartisten. Eg vil no leggja fram nokre utsegn som knyter elevane til dimensjonen.

Trompetisten Anders liker å spela jazz, er med i eit storband, og har dei moderne jazztrompetistane Wynton Marsalis og Roy Hargrove som favorittartistar. Han viser tidleg i intervjuet til kva som er viktig for han når han lyttar til musikk.

*Harald:* [...] Er det sånn å forstå at det er dei musikalske kvalitetane, altså instrumentet, som er viktigast for deg når du høyrer på musikk?

*Anders:* Ja, altså – det blir jo litt sånn at eg liker å høyra at folk er flinke å spela trompet. Så det merkar eg jo. Det har veldig mykje å seia når eg høyrer på musikk.

---

<sup>16</sup> Bokmålsordboka | Nynorskordboka, Universitetet i Bergen:  
[http://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=allmenn&ant\\_bokmaal=5&ant\\_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge](http://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=allmenn&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge)

Det har ”veldig mykje å seia” for han at folk er flinke å spela trompet. Med denne utsegna stadfestar han at dei musikalske kvalitetane relatert til instrumentet er det viktigaste for han når han lyttar til musikk. Desse kvalitetane er ofte basert på ferdigheiter som knyt seg spesifikt til instrumentet, og dreier seg gjerne om idiomatiske teknikkar. For Anders sin del er ikkje berre desse instrumentspesifikke aspekta viktig om han skal utvikla seg som muskar gjennom å lytta. Han peikar også på at det kan vera viktig å lytta til musikk som nyttar seg av andre instrument enn hans eige. Sjølv seier han at han ikkje er så flink til det, og gir uttrykk for at det er noko han ideelt sett burde ha vore. Dette er utsegn han kjem med i ein periode av intervjuet der me snakkar om å høyra på musikk ein sjølv spelar.

*Anders: Eg synest jo at ein burde høyra på alt, eller – alle instrument. Men ...*

*Harald: Kva er grunnen til det?*

*Anders: For at det ... altså, du liksom ... å, det er eit vanskeleg spørsmål.*

*Harald: Ja, det er det. (Latter frå begge).*

*Anders: Men OK – viss du vil bli betre å spela, då. Så høyrer du masse på instrumentet du spelar, men du har kanskje mykje å henta på å høyra korleis andre instrument eller songarar gjer det. Musikalsk sett også. Du får litt meir inntrykk, eller vokabular, eller kva du skal kalla det.*

Anders meiner han kan ha mykje å henta på å høyra korleis muskarar med andre instrument enn hans eigen trompet utøver musikken sin. Han ønskjer ikkje berre å tileigna seg favorittartistane Hargrove og Marsalis sine trompetferdigheiter, men også andre instrumentalistar og songarar sine. Såleis viser han eit ønskje om å henta inspirasjon frå fleire kjelder og sjangrar enn dei han sjølv – i hovudsak – opererer innanfor. Han forklarar dette med at ”du kan liksom høyra på andre ting, og [at] du liker meir det som er musikalsk i det”. Samtidig seier han at han får meir ”vokabular”, musikalsk sett – med dette er det mogleg han meiner å kunna få eit meir variert uttrykk i eiga speling gjennom å la seg inspirera av musikken.

Gitaristen Anton er klassekamerat med Anders, og viser mykje av den same haldninga når han omtaler favorittmusikken sin – artisten sin dugleik på instrumentet er viktig. Han har artisten John Mayer som favorittartist. Mayer er både gitarist og vokalist, og i omtale av artisten nemner ikkje Anton berre det totale musikalske uttrykket Mayer har, men også den spesifikke innverknaden artisten sitt gitarspel har på musikken.

**Harald:** *Kva var det du likte best med John Mayer sin musikk?*

**Anton:** *Eg trur det var det at ... det er veldig knytt opp mot gitar, men ikkje mot det å skulla "skillsa" eller spela fortast mogleg, eller berre spela sånn show-off og shredda<sup>17</sup>. Det er meir valet av tonane han spelar. Og korleis gitarspelet påverkar resten av musikken hans, då. Viss du skjønner.*

For Anton er ikkje berre Mayer si gitarspeling ein viktig grunn til at han liker musikken – det er det han liker best. Anton si oppfatning av at Mayer ikkje vil visa seg fram unødige i musikken – "skillsa" eller "spela sånn show-off" er avgjerande for at musikken hans fell i smak. På eit anna tidspunkt i intervjuet omtaler Anton kva som er viktigast for han når han lyttar til musikk – lydbilete og *sound*. Dette er kvalitetar i musikken som ein kan hevda at først og fremst ikkje handlar om melodi, men meir om klangar og rytmikk, toneleie, rytmiske element og liknande. Når han vidare omtaler korleis gitarspelet til Mayer påverkar musikken snakkar han om korleis artisten nyttar gitarspelet sitt til å forma eit viktig rytmisk aspekt i musikken, nemleg *grooven*.

**Anton:** *[...] han har ein groove. Når det gjeld mi eiga gitarspeling er det kanskje der han har påverka meg mest. Det med groove og sånt. Og så det med val av tonar, og det med timing. Når det skjer og når det ikkje skjer, i staden for at han berre spelar masse ... ja, show-off, då, om du skjønner.*

Anton nemner korleis visse element av favorittartisten Mayer sitt gitarspel har påverka hans eiga utøving – blant anna gjennom groove, toneval og timing: "Når det skjer og når det ikkje skjer, i staden for at han berre spelar masse ...", som Anton seier. Når han fortel at desse tre elementa i John Mayer si speling har påverka hans eige gitarspel mest, kan ein seia at han vil tileigna seg artisten sin musikalske dugleik. Dette fenomenet – å la seg inspirera av andre gitaristar – fortel Anton litt meir om. Han seier han er opptatt av å setja seg inn i ulike stilartar og måtar å spela på, ikkje berre John Mayer sin. Blant anna fortel han om korleis han tidlegare har førebudd seg til hovudinstrumentundervisninga på skulen ved å setja seg inn i ulike gitaristar sine spelestilar. I gitartimane nyttar han og læraren ei lærebok som inneheld døme frå mange ulike kjende gitaristar der formålet er at eleven skal kunna tileigna seg desse

---

<sup>17</sup> Engelsk uttrykk – å spela fort på gitar.

musikalske ferdigheitene og teknikkane. Anton fortel at han tidlegare førebudde seg ekstra godt til timane med å fordjupa seg i undervisningsstoffet.

*Anton:* [Eg] hugsar at eg gjekk gjennom alle lærebøkene, skreiv opp alle artistane og laga ei speleliste med tre songar frå alle artistane. Eg tok dei tre mest populære songane deira på Spotify, og la dei i ei speleliste, og skulle høyra på det så eg hadde referansane i hovudet då eg kom til timen, viss [gitarlæraren] tok noko frå boka, då.

Gjennom å ”laga ei speleliste med tre songar” på Spotify prøver Anton å læra seg korleis gitaristane desse speler, på same vis som han gjer med John Mayer sin musikk. På spørsmål om han har tatt til seg musikken han har sett seg inn i på dette viset, svarer han at han ikkje kan hugsa om han beit seg merke i noko spesielt. Såleis er det ikkje nødvendigvis ein samanheng mellom kor vidt han *liker* musikken han høyrer på og den han vil utøva sjølv for å utvikla seg som muskar. Likevel er artistane sin spelestil ein motivasjon til å lytta på dei, fordi han ønskjer å utvikla seg sjølv som instrumentalist og utøvar.

Denne samanhengen ser me også hos bassisten og klassekameraten Amalie. Ho forklarar at ho rett og slett kjenner seg nøydd til å spela songar ho lyttar til:

*Amalie:* Eg er veldig glad i å spela den musikken eg høyrer, då. Eg har alltid vore det. Viss det er ein song eg berre elsker, så blir eg skikkeleg opphengt i han. Då må eg læra meg han på eitt eller anna instrument. Viss ikkje blir eg heilt ... ”krise”.

Av utsegna ser me den tydelege koplinga mellom lytting og utøving. Dette er ei kopling som også går begge vegar – ho forklarar på eit anna tidspunkt i intervjuet at ho ”høyrer veldig mykje på musikken ho speler”. Dette kan tyda på at ho ikkje alltid skil nemneverdig mellom musikken ho liker å spela og den ho liker å høyra på. Ho fortel også om fleire artistar og musikksgangrar: ”Jimi Hendrix og funk og – kva er det det heiter – Jaco Pastorius, Jamiroquai – dei er jo veldig kule”. Gjennom denne utsegna viser Amalie ho liker musikk i ein stilart der bassen speler ei stor rolle, nemleg funkmusikken – ein sjanger bandet Jamiroquai kan seiast å høyra til i. Når det kjem til dei to andre artistane ho nemner er Jaco Pastorius kjend som ein av opphavsmennene til moderne bruk av elbass, og Jimi Hendrix den same for moderne elgitarspel. Amalie har tidlegare i intervjuet også forklart korleis ho liker å spela musikken til Hendrix saman med faren, som er gitarist. Ho seier òg at ho ser opp til artistane ho høyrer på

– ikkje berre på grunn av rolla bassen spelar i musikken deira, men òg fordi artistane er gode låtskrivarar.

*Amalie: Sånn som Fleetwood Mac og Fay Wildhagen – eg liker musikken deira. Så eg har lyst til å skriva sånn musikk. Og med Jamiroquai – der er det på grunn av bassen. Det er dritkul bass, liksom. Så det er på ein måte litt forskjellig. Ja. Anten er det på grunn av kul bass, eller at eg har lyst til å skriva sånn musikk, som dei lagar.*

Me ser at Amalie ser opp til artistane av to grunnar: låtskrivinga og rolla bassen spelar i musikken. Som utøvar og musikalr ønskjer ho ikkje berre å kunna *spela* som artistane og gruppene ho lyttar til – ho ønskjer også å tileigna seg dei musikalske ferdigheitene og dugleikane dei har som låtskrivarar og komponistar.

Saksofonisten Bjarne orienterer seg også etter utøvardimensjonen når han avgjer kva musikk han liker og ikkje. Han fortel at han liker å spela jazz, og gjerne musikk som høyrer til undersjangeren han kallar progjazz – progressiv jazz<sup>18</sup>. Favorittbandet er JazzKamikaze – ei moderne jazzgruppe som hentar inspirasjon frå så ulike kjelder som Bach, Miles Davis og Radiohead<sup>19</sup>. I bandet spelar den norske saksofonisten Marius Neset, som igjen er Bjarne sin favorittartist. Undervegs i intervjuet fortel han at han stort sett berre har høyrte på Neset sin musikk den siste tida, og kva han liker med den.

*Bjarne: Det har vore ein lang periode kor eg nesten berre har høyrte på det. Så sånt sett har det blitt ganske einseitig, i det siste. Men eg liker for så vidt mykje anna òg, sånn som Jacob Collier og ... eh ... ja. Men det har for det meste gått i Marius Neset i det siste.*

*Harald: Kva er grunnen til det?*

*Bjarne: Det er at musikken hans, den – det var berre noko heilt nytt med han. Noko eg aldri har høyrte før, og det var rett og slett berre noko som: "dette her var noko eg likte*

---

<sup>18</sup> Omgrepet ”progressiv jazz” kan historisk sett referera til storbandmusikk frå femtitalet: [http://snl.no/progressiv\\_jazz](http://snl.no/progressiv_jazz). Når Bjarne omtalar sjangeren er det etter alt å dømma ikkje denne definisjonen han tenker på, men heller moderne jazzmusikk der ein gjerne hentar element frå mange ulike sjangrar.

<sup>19</sup> ”JazzKamikaze – About”: [https://www.facebook.com/pg/JazzKamikaze-30353918405/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/JazzKamikaze-30353918405/about/?ref=page_internal)



*skikkeleg godt", og desto meir eg hørte på det, desto meir skjønte eg musikken òg. Og desto meir gøy blei det.*

**Harald:** *Så det var litt avansert?*

**Bjarne:** *Det ... det er litt avansert, ja.*

For Bjarne er det viktig at Marius Neset sin musikk representerte noko som for han sjølv var "heilt nytt", og som han aldri hadde høyrte før. Bjarne viser også til Jacob Collier som ein artist han liker. Collier – ein 23 år gammal jazzmusikar – er allereie anerkjend som eit talent i jazzverda, og Bjarne omtaler også dei musikalske ferdigheitene hans når han fortel om artisten.

**Bjarne:** *Han driv hovudsakleg med vokal og clusterakkordar. Så han held på heilt aleine, då, og speler inn alt sjølv, liksom. Og så bruker han sånn harmonizer. Som er ein ganske kul måte å forma vokalen på. Skaper jo ganske mange kule akkordar ... samtidig som han har eit veldig rytmisk preg.*

Igjen er fleire element relatert til musikkutøving sentrale i Bjarne si skildring av artisten – det handlar om korleis Collier nyttar seg av ulike typar akkordar, korleis han formar vokalen, og det rytmiske preget i musikken hans. Bjarne legg også vekt på andre musikalske ferdigheiter når han omtaler andre artistar han høyrer på, blant anna teknikken til Michael Brecker og tonen til Bendik Hofseth (begge saksofonistar).

For Bjarne og dei andre elevane eg har omtalt til no – Anders, Anton og Amalie – verkar utøvardimensjonen å vera dominerande for måten dei formar musikksmaken på. Det er den viktigaste musikalske dimensjonen av dei fire eg har skissert. Dei ønskjer alle å spela musikken dei lyttar til, og vil tileigna seg den musikalske dugleiken favorittartistane sit inne med. Samtidig speler utøvardimensjonen også ei rolle for alle dei resterande elevane, men desse orienterer seg i hovudsak etter ein av dei tre andre dimensjonane eg har skissert.

Gunnhild er blant dei som forklarar samanhengen mellom musikken ho lyttar til og den ho utøver. Ho fortel at ho høyrer på all forskjellig musikk – for det meste går det i musikalsongar og songar frå Melodi Grand Prix, men også ein del av det ho kallar "vanleg pop". Songane liker ho gjerne å synga, fortel ho. Ho speler også litt piano, og liker å søka opp versjonar av låtane på YouTube for å finna ut korleis ho kan spela dei. Då lærer ho seg gjerne ikkje ein

heilt låt, men ”liker å kunna delar av songen”, som ho seier sjølv. I hovudinstrumentfaget på skulen syng ho som regel anten klassisk musikk eller musikalsongar. Gjennom songundervisninga har ho også fått større sans for musikalsjangeren.

***Gunnhild:** [...] eg likte jo veldig godt å synga klassisk, men eg har oppdaga at eg liker meir og meir musikalar. Det visste eg ikkje før eg byrja på musikklinja. Så visste eg ikkje at eg likte det så godt.*

***Harald:** Å, ja. Korleis var det du fann ut at du likte det?*

***Gunnhild:** Nei, eg fekk – eg hugsar ikkje akkurat kva song eg fekk, men det var vel at eg fekk nokre musikalar frå songlæraren min, då. Og så song me på det, og så fekk eg – eg trur eg fekk i oppdrag å finna nokre musikalar som eg likte. Og då likte eg veldig godt ”The Phantom of the Opera”.*

Utøvinga og opplæringa i det førte til at Gunnhild fekk ei utvida forståing for sjangeren musikal, og verkeleg fekk augo opp for denne. Ho både lyttar til og syng musikk frå musikalar som ”Les Misérables” – blant anna fortel ho at ho skal syngja songen ”I Dreamed a Dream” på huskonsert ikkje lenge etter at intervjuet finn stad.

For Gunnhild sin del verkar koplinga mellom musikken ho lyttar til og den ho utøver å liggja i at ho rett og slett set pris på å kunna utøva han, ikkje nødvendigvis ved at ho ønskjer å tileigna seg den musikalske dugleiken artistane ho høyrer på har som vokalistar. Her skil ho seg frå måten elevar som til dømes Anton og Bjarne omtaler musikken. Desse gir uttrykk for at dei ønskjer å tileigna seg dei musikalske evnene artistane har, og snakkar om kor gode dei er til å spela, medan Gunnhild ikkje gir uttrykk for noko anna enn at ho *liker* å lytta til musikken, og ho *liker* å syngja han. Skildringar av musikalsk uttrykk eller teknikk hos artistane ho lyttar til er ikkje til stades slik dei er hos dei elevane som orienterer seg sterkast etter utøvardimensjonen – ho snakkar til dømes ikkje om songteknikken eller andre musikalske ferdigheiter hos artistar ho høyrer på. Poenget med å utøva musikken ho liker verkar heller å vera at ho opplever glede gjennom det.

Slik er det også til dels for Bente, som opplyser at ho sjølv syng låtane til favorittartisten Esperanza Spalding, som er jazzvokalist og -bassist. Ho legg rett nok vekt på artisten sin musikalske dugleik når ho seier at ho har ei ”sjuk” stemme og spelar ”skikkeleg bra” bass, men utøvardimensjonen er likevel ikkje i hovudfokus når det kjem til kvifor ho liker

musikken hennar. Når ho snakkar om kva musikk ho liker å synga, er Spalding den einaste artisten ho nemner. Såleis kan ein slå fast at utøvardimensjonen verkar å spela ei klar rolle i måten ho formar musikksmaken sin på sjølv om ein annan dimensjon kan seiast å vera meir tydeleg – noko eg vil komma inn på seinare.

Gerd er ein av elevane med minst tydeleg uttalt kopling til utøvardimensjonen. Ho omtaler ikkje direkte artistar og korleis ho liker å synga låtar frå repertoaret deira – i staden for orienterer ho seg etter utøvardimensjonen gjennom visse fellesnemnarar i musikken ho lyttar til og den ho liker å utøva. Desse har med den emosjonelle dimensjonen å gjera – det er viktig for ho å formidla kjensler, noko ho også set pris på når ho lyttar til musikk. Her kan ein sjå for seg ei kopling til eit spørsmål eg stiller i kapittel 2. Spørsmålet handlar om Ruud (2013) sin teori om at me relaterer oss til musikk gjennom fire ulike rom, og kva rolle det *transpersonlege* rommet får om ein både er utøvar og lyttar. Når ein relaterer seg til musikk gjennom dette rommet kan ein nemleg få ei kjensle av å gå inn i ein slags sanseleg dimensjon<sup>20</sup> som berre eksisterer i metafysisk forstand ”bortenfor de nære tids- og romdimensjoner” (Ruud, 2013, s. 236). Ein kunne ha tenkt seg at ein som både er utøvar og lyttar lettare kan oppnå denne kjensla. I undersøkinga mi er det vanskeleg å gje eit eintydig svar på dette. Likevel kan ein sjå for seg at dette kan vera tilfelle for Gerd sin del, sidan ho nyttar seg av både utøvardimensjonen og den emosjonelle dimensjonen når ho formar musikksmaken sin. Sidan ho liker å både lytta til og utøva visse typar kjensler kan ein sjå for seg at desse forsterkar kvarandre, og gjer at ho lettare kan gå inn i den omtalte sanselige dimensjonen. Dette treng ikkje vera tilfelle, men det er i det minste ein potensiell moglegheit.

#### 4.3.3 Den emosjonelle dimensjonen

Kjensler i musikk og formidling av desse høyrer til den emosjonelle dimensjonen ved musikkverk og sjanrar. Oppleving av det emosjonelle er, som me ser omtalt i førre delkapittel, den mest tydelege dimensjonen for ein av elevane, nemleg Gerd. Ho har band som Crown the Empire og Pierce the Veil blant favorittane – band som høyrer til sjanrane hardcore og pop-punk<sup>21</sup> – sjanrar som tradisjonelt sett er prega av mørkare estetikk og eit

---

<sup>20</sup> Ruud nyttar omgrepet ”dimensjon” på sitt vis. Dette må ikkje forvekslast med mine fire smaksformande dimensjonar.

<sup>21</sup> I mangel av andre kjelder som skildrar desse banda på objektivt vis viser eg til Wikipedia. Pierce the Veil (Wikipedia): [https://en.wikipedia.org/wiki/Pierce\\_the\\_Veil](https://en.wikipedia.org/wiki/Pierce_the_Veil), Crown the Empire (Wikipedia): [https://en.wikipedia.org/wiki/Crown\\_the\\_Empire](https://en.wikipedia.org/wiki/Crown_the_Empire).

meir aggressivt uttrykk. Samtidig liker ho å lytta til klassisk musikk av romantiske komponistar som Berlioz, og ho reiser gjerne av garde på konsertar med symfoniorkester aleine. For ho er kjenslene i musikken det viktigaste – ho relaterer seg til musikken gjennom dei. Desse kjenslene har som regel eit negativt preg. Dei kan ikkje vera positive og glade. ”[...] eg klarer ikkje relatera meg til på ein måte gode kjensler, for det ... [...] det er ikkje noko eg har så mykje av”. Ho fortel vidare om dette då ho først oppdaga musikk ho verkeleg følte ho kunne kjenna seg att i.

***Gerd:** Eg var liten og hørte på musikk. Og så hørte eg noko musikk som faktisk uttrykte noko. For det eg hadde hørt før var berre sånne radiosongar – berre ”boom boom” og ”livet er kjekt”. Men livet er ikkje kjekt. (Ho ler litt). Så ... då trur eg var liksom det at det var noko musikk som faktisk kunne relaterast til røynda.*

***Harald:** Kva tenker du på då? Kva uttrykte den musikken?*

***Gerd:** Eh ... mm. Pain. Ja. (Ho smiler litt.)*

Ho fortel også om korleis ho sjølv kan tolka at musikk uttrykker negative kjensler der andre kan meina den har eit positivt preg. For å illustrera dette viser ho til korleis ho kan tolka uttrykket i klassisk musikk frå romantikken, samanlikna med korleis andre tolkar det.

***Gerd:** [...] det eg på ein måte liker med den klassiske musikken og sånn og, altså, eigentleg, spesielt frå romantikken og utover, då – det er det at det er på ein måte ganske mykje kjensler i det, og så kan du på ein måte tolka det slik du vil. Eller, sånn – eg kan høyra på, liksom eg kan setja på noko i stova, og så kan mamma tenka at dette var veldig glad, dette var sånne gladgreier. Så tenker eg gjerne det er i ein setting der det er forventa at du skal vera glad, men så er det liksom melankoli inni, liksom. Så ein kan tolka det heilt forskjellig, og då ... Og det synest eg er veldig ... greitt, då. For det at det er ikkje nokon fasit, og det er ikkje nokon ... ord som fortel deg kva du skal føla.*

Gerd viser til at mora hennar kan tenka at ho lyttar til glad musikk, medan ho sjølv finn melankolien i han. Ho synest det er positivt at ein kan tolka denne musikken slik ein sjølv vil – gjerne heilt forskjellig frå andre. Det er ingen som ”fortel deg kva du skal føla”.

Det sterke fokuset på kjensler går også igjen når Gerd framfører og utøver musikk. Såleis kan ein som nemnt hevda at ho også orienterer seg etter utøvardimensjonen når ho formar musikksmaken sin. Samtidig er det kjenslene som står i fokus – ikkje artistane sine musikalske ferdigheiter. Ein skal likevel ikkje undervurdera viktigheita av å kunna formidla kjensler som ein musikalsk dugleik – det er utan tvil sentralt. Gerd snakkar elles ikkje mykje om utøving, sett bort frå kjensleformidling. Med det vurderer eg det slik at for Gerd har kjenslene eit så sterkt fokus at det er denne dimensjonen ho i hovudsak orienterer seg etter. Ho fortel om korleis det viktigaste for ho når ho framfører musikk, er å få lyttarane til å reagere med tårer: ”Altså, når det kjem til å synga så liker eg eigentleg berre alt som kan få folk til å grina, for det er kjempegøy”. Ho viser blant anna til ein song ho tidlegare har framført på ein tentamen der ho seier ho fekk to sensorar til å grina. Songen – ”Your Daddy’s Son” – handlar ifølgje Gerd om ei mor som har gravlagt ungen sin levande. Ho snakkar blant anna om korleis ho formar sitt eige uttrykk for å formidla kjenslene.

***Gerd:** Det er ikkje noko skjønnsong, liksom. Det er ikkje sånn ... det er ikkje sånn eg syng for at det skal vera fint.*

***Harald.** Nei?*

***Gerd:** Det er sånn ... det er sånn at ein nesten prøver å tvinga fram ein voicecrack<sup>22</sup>. Fordi det skal berre høyrast ut som eg grin og skrik. Du skal ikkje tenka at det er songen, liksom. Du skal berre formidla, liksom.*

Songen skal ikkje leta fint – det skal heller høyrast ut som ho ”grin og skrik”. Slik får ho formidla kjenslene i songen. Dette ser ho som eit bevis på at ho har klart å nå fram til lyttaren. ”Når du gjer musikk, så vil du at folk skal reagere på det”, seier ho.

Også Gunnhild gir uttrykk for at kjensler i musikken kan vera viktig for ho, med då med positiv forteikn. Ho set pris på songar der teksten har romantisk innhald og er prega av kjærleik. Dette nemner ho når ho snakkar om spesielle element som gjer at ho tenker ho vil sjekka ut bestemte artistar: ”Viss det er songar om kjærleik og sånt, typisk, sant. Så viss tittelen på dei har noko med det å gjera, så interesserer det meg litt meir til å kanskje utforska akkurat den songen og det som den artisten har skriva”.

---

<sup>22</sup> At stemma sprekk.

Bjarne omtaler også korleis favorittartisten Marius Neset legg ”heile seg” i musikken og gjer den ”så ekte”. Gjennom å leggja ”heile seg” i musikken kan det liggja at Neset legg heile sin *person* i musikken, med alt det inneber av kjensler, uttrykk, evner og så vidare. Ein kan også hevda at for å gjera musikken ”ekte” er det ein føresetnad å leggja kjensler i framføringa – noko som står sentralt i den emosjonelle dimensjonen. Når Bjarne nemner at Neset legg ”heile seg” i musikken og gjer han ”så ekte”, er det tydeleg at denne dimensjonen er i spel. Samtidig har me tidlegare sett at utøvardimensjonen er den som er mest tydeleg når Bjarne skildrar korleis han formar musikksmaken sin. Utsegna om Neset relatert til den emosjonelle dimensjonen kjem også Bjarne med på spørsmål om kor vidt han ser opp til Marius Neset, og kvifor. Dette viser at det for Bjarne sin del kan eksistera ei kopling mellom den emosjonelle dimensjonen og utøvardimensjonen, i form av at han ikkje berre ønskjer å tileigna seg favorittartisten sin teknikk, men også dei delane av det musikalske uttrykket hans som er kjensleprega. Som eg har nemnd kan ein hevda at å leggja kjensler i framføringa er ein føresetnad for å gjera musikken ”ekte” (slik Bjarne nemner). Likevel er det ikkje gitt at ein uttaler desse sidene, slik Bjarne gjer. Der Anton til dømes snakkar om groove og timing og rolla gitaren speler for musikken, nemner Bjarne kjenslerrelaterte faktorar som å ”leggja heile seg” i musikken og gjera han ”ekte”.

#### 4.3.4 Refleksjonsdimensjonen

Tidlegare i kapittelet har me sett at denne dimensjonen speler ei vesentleg rolle for to av musikklinjeelevane. For Bente er refleksjonsdimensjonen den som er mest tydeleg til stades når ho formar musikksmaken sin, medan den for Anders er ein underordna dimensjon. Me kan først sjå nærare på korleis Bente orienterer seg etter denne dimensjonen. Når ho fortel om favorittartisten Esperanza Spalding viser ho til korleis musikken hennar får ho til å tenka.

***Bente:** [Ho] har så mykje forskjellig musikk, på ein måte. Ho viser så mykje i musikken, på ein måte er det både dritkult og så er det noko som på ein måte er litt sånn: ”er dette berre ... er dette merkeleg, eller er dette sært, eller”, ikkje sant. Du får ... du byrjar å tenka skikkeleg mykje. Mm.*

***Harald:** Kva tenker du på då?*

***Bente:** Det er veldig forskjellig. Ofte etter kva eg humør eg er i, og kva låtar eg høyrer på og ... eh ... ja. Eg veit ikkje heilt om eg kan setja ord på kva eg tenker.*

***Harald:** Men er det ... er det musikken som gjer at du tenker?*

***Bente:** Ja. Det er nok det. Mm.*

Bente seier musikken får ho til å tenka ”skikkeleg mykje”, og at ho ikkje heilt kan ”setja ord på kva eg tenker”. Kva ho tenker på varierer også etter humør – tankane kan ha ulikt preg ut frå dette. Bente trur også det er sjølve musikken som gjer at ho tenker, og kjem med utsegn som kan tyda på at ho ikkje heilt forstår musikken – ”Er dette merkeleg? Er det sært?”. Av intervjuet kan ein ikkje seia mykje om kva tankane dreier seg om; dei varierer etter humøret, og Bente klarer ikkje setja ord på dei. Uansett kan ein sjå for seg at tankane ho får oppstår som følgje av det ”sære” eller ”merkelege” ho finn i musikken.

Når det gjeld Anders har me tidlegare i kapitlet sett korleis utøvardimensjonen er den mest sentrale når han formar og utviklar sin eigen musikksmak. Likevel speler ikkje denne ei like stor rolle for all musikken han høyrer på. Vanlegvis høyrer han på musikk nærast kor han helst ved hjelp av telefonen sin. Når han lyttar til symfoniar gjer han det ikkje heilt på same måte.

*Anders: Eg liker å høyra på bussen og når eg ikkje har noko anna å gjera på. Og så hender det at viss eg ikkje har så mykje å gjera så kan det henda eg set meg ned og høyrer litt på musikk.*

*Harald: Er det då slik at du berre høyrer på musikk, eller gjer du noko anna samtidig?*

*Anders: På symfoniar og sånt, då liker eg veldig godt å lesa partituret samtidig som eg høyrer på det. Så det hender det at eg gjer.*

Me ser av Anders sine utsegn at han liker å følgja med på notebiletet i partituret når han lyttar til klassiske symfoniar. I partituret finn han den fullstendige oversikta over kva alle dei ulike instrumenta i stykket speler. Dette kan tyda på at han liker å ”gå inn i musikken”, gjennom å sjå grundig og nøye på dei ulike instrumenta. Undervegs i intervjuet nemner også Anders at han liker Gustav Mahler sine symfoniar spesielt godt, sidan komponisten nyttar seg mykje av messinginstrument. Såleis kan det vera eit element frå utøvardimensjonen som speler inn her, nemleg at Anders kan følgja med på kva trompetane speler i musikken. Gjennom å lesa partituret har han også moglegheita til å analysere andre harmoniar, toneval, uttrykk og ei rekkje andre musikalske parameter. Musikken har med det eit potensial til å vekka tankar i han, og såleis orienterer han seg etter refleksjonsdimensjonen.

Det kan sjå ut til at Anders og Bente orienterer seg på to ulike vis etter refleksjonsdimensjonen. For Anders sin del kan det tyda på at tankane han får dreier seg om det reint musikalske; dei ibuande musikalske meiningane (Green, 1996). Han følgjer med på partituret og ser på notane kva kvart instrument i symfonien spelar. Når det kjem til Bente, er det meir uklårt kva tankane hennar kan dreia seg om. Gjennom intervjuet får me veta at ho ikkje heilt klarer å setja ord på kva ho tenker, og at tankane kan variera etter kva humør ho er i. Dette kan tyda på at tankane ikkje nødvendigvis avgrensar seg til å handla om det ho høyrer i musikken – for den del kan dei like gjerne dreia seg om heilt andre ting. Tar ein utgangspunkt i dette, kan det tyda på at Bente si orientering etter refleksjonsdimensjonen handlar om å vekkja tankar som ikkje berre tar utgangspunkt i musikken sine ibuande musikalske meiningar, men kanskje har større vekt på dei utanommusikalske (Green, 1996). Musikken kan ha eit potensial i seg til å leia ho inn på andre tankar. Anders og Bente sine ulike måtar å orientera seg etter refleksjonsdimensjonen viser at tankane musikken vekker kan handla om både musikken i seg sjølv, og eventuelle assosiasjonar den måtte gi lyttaren.

##### 4.3.5 Den allmenne dimensjonen

Når det eg har valt å kalla den allmenne dimensjonen er i spel, er det kor vidt musikken er fengande og enkel å setja pris på ein legg vekt på som lyttar. Når elevane omtaler musikk med slike kvalitetar, snakkar dei for det meste om popmusikk. På bakgrunn av dette kunne ein ha stilt spørsmål ved kvifor eg ikkje har kalla dimensjonen den *populærmusikalske* dimensjonen eller eit liknande namn som peikar på popmusikk som sjanger. Dette kan vera ei forståeleg innvending, då popmusikk i mange tilfelle kan ha i seg kvalitetar som gjer han enkel å setja pris på, noko som igjen kan bidra til at sjangeren får brei appell. Grunnen til at eg vel å kalla dimensjonen *allmenn* er at eg meiner ein kan finna dei aktuelle kvalitetane i fleire musikkjangrar. Eg ønskjer heller ikkje å definera dimensjonen etter éin bestemt musikkjanger. Det er ikkje berre popmusikk som kan vera fengande og enkel å setja pris på, sjølv om den openbart er ein musikkjanger med brei appell.

Viss me ser på korleis elevane orienterer seg etter den allmenne dimensjonen, ser me at den er mest tydeleg for Gunnhild. Ho fortel at ho høyrer mest på ”vanleg pop”, og musikk som er relativt utbreidd i samfunnet elles: ”[...] det går jo som regel mest i sånn vanleg, sånn pop og sånne daglegdagse ting som høyrest veldig mykje av no, då.”. Ho fortel også at ho gjerne høyrer på ”det første som dukkar opp” når ho er inne på Spotify og leitar etter musikk.



Også eleven Anton omtaler korleis han kan leggja vekt på kvalitetar i musikk ein kan kopla til den allmenne dimensjonen. Me har tidlegare sett at han set pris på EDM og John Mayer – ein musikkjanger og ein artist som kan gå inn under paraplyen popmusikk. Han viser også teikn til å orientera seg etter den allmenne dimensjonen når markerer avstand til medelevane sine haldningar til popmusikk – dei meiner ifølgje Anton at det er noko ein ikkje skal høyra på som musikklinjeelev. ”Du skal vera annleis, sant. Så med ein gong noko blir *populært*, så er det ikkje kult nok å høyra på det, sant. Sjølv om det *er* kult, sant, eigentleg. Iallfall etter min smak.”.

Dei andre fem musikklinjeelevane i undersøkinga viser elles ikkje særlege teikn til at den allmenne dimensjonen ved musikk er særleg viktig for dei. Nokre av dei kjem også med diverse argument for kvifor dei ikkje liker popmusikk. For Amalie sin del er ”dagens musikk” for finprodusert, Bente meiner listepop er for kjedeleg reint musikalsk sett, og Gerd fortel at ho ikkje klarer å relatera kjenslene sine til musikken ho høyrer på radioen.

Trass i at nokre av elevane kjem med negativt lada karakteristikkar av popmusikk finst det likevel andre kvalitetar dei kan setja pris på i denne typen musikk. Dette leiur oss inn på det neste delkapittelet, der eg vil omtala korleis nokre av dei kvalitetane som ligg *rundt* sjølve musikken spelar inn på korleis elevane formar musikksmaken sin.

#### 4.4 Ulike meiningar i musikken

Me har no sett korleis elevane orienterer seg etter fire ulike dimensjonar når dei tar stilling til kva musikk dei liker og ikkje. Denne praksisen står sentralt i elevane sin prosess med å forma musikksmaken sin. Samtidig finst det ein annan praksis som verkar inn på denne prosessen, nemleg korleis elevane legg vekt på ulike meiningar som måtte eksistera i musikken.

Undersøkinga mi viser at dette er noko som spelar inn på elevane sin musikksmak samtidig som dei orienterer seg etter dei ulike musikalske dimensjonane.

Eg har i kapittel 2 omtalt forskarar som Green (1996, 1999) og Cook (2000) sine teoriar om slike meiningar. På forenkla vis kan ein seia at det dreier seg om at det finst fleire lag i musikken – all musikk har både ibuande og utanommusikalske meiningar, og begge to er alltid til stades (Green 1996, 1999). Dette er i undersøkinga mest tydeleg i elevane Bente,



Amalie og Gunnhild sine intervju. Eg vil i dette delkapittelet omtala korleis.

Me har tidlegare sett at Bente orienterer seg etter både utøvardimensjonen og refleksjonsdimensjonen når ho formar musikksmaken sin. Ho liker å synga låtar av favorittartisten Esperanza Spalding (biletet), og ho liker korleis musikken får ho til å tenkja. Samtidig trekkjer ho fram eit anna element ved artisten – ho seier ho har ”heile pakka”. På spørsmål om kva ho meiner med det, trekkjer Bente fram eit aspekt ved Spalding som ikkje handlar om musikken i seg sjølv, nemleg korleis ho ser ut.

*Bente:* [...] og så har ho på ein måte eh ... det er litt teit å seia – eg er litt imot det – men på ein måte ho har jo utsjånaden til å vera ein så bra artist, liksom.

*Harald:* Ho ser kul ut?

*Bente:* Ja.

At Spalding ”ser kul ut” dreier seg ikkje om musikken i seg sjølv, men om noko som ligg utanfor og rundt sjølve musikken – konteksten han står i. Her kan ein trekka linjer til Green (1996, 1999) sine teoriar om ibuande musikalsk meining og meiningar som er *delineated* – dei me kan kalla utanommusikalske. Spalding sin utsjånad og sceneframtoning er slike utanommusikalske meiningar som ligg i sjølve musikken – framtoningen og imaget hennar utgjør *delineated meanings*. Samtidig er ikkje berre oppfatninga Bente har av korleis artisten ser ut og ter seg nok til at ho set pris på Spalding som artist – dei ibuande musikalske kvalitetane er vel så viktige. Ho omtalar stemmekvalitet og visuelt image om kvarandre – grensene for musikken sine ibuande og utanommusikalske meiningane er flytande for Bente som lyttar. Me ser eit tydeleg døme på korleis desse to typane musikalske meiningar spelar inn på kor vidt ein bestemt artist og musikken hennar fell i smak hos ein lyttar. Dette er i tråd

med Green sin påstand om at ingen musikk kan ha meining i seg sjølv – dei utanommusikalske meiningane er alltid til stades, fordi musikken alltid vil stå i ein kontekst.

Korleis slike utanommusikalske meiningar spelar ei rolle for Bente ser me også når ho omtaler kvifor ho liker den norske artisten Maria Mena. Ho fortel blant anna om at ho liker å følgja artisten på Facebook.

***Bente:** Ho har eit sånt prosjekt der ho på ein måte skal gjera noko i kvar by ho kjem til når ho reiser rundt no, på turné. Det synest eg er veldig gøy å følgja med på, kva på ein måte folk skriver til ho. Og kva ho finn på rundt. Ho legg ut mykje bra.*

***Harald:** Kvifor er det gøy?*

***Bente:** Nei, det fenger jo folk. Det er sånn: ”oi, kva skal ho gjera no, då?”. Og kva ... kult.*

***Harald:** Mm. Eh ... men det har jo ikkje noko med musikken hennar å gjera?*

***Bente:** Nei, men det ... kan jo ikkje berre synga (ikkje høyrleg), heldt eg på å seia. (Ler litt).*

***Harald:** Kvifor ikkje? (Ler litt).*

***Bente:** Nei, altså ... eh ... altså, du blir jo ikkje noko på ein måte stort viss du berre har songen eller viss du berre har – sant. Eg føler iallfall at du må kunne meistra ein del andre ting som får folk til å: ”oi, dette var festleg”. Eller kult. Eh ... og dette altså, viss, ja. ”No vil me invitera Maria Mena på det”, eh ... så det skaper jo liksom ... interesse.*

Her gir Bente direkte uttrykk for kva ho meiner må til om du som artist vil bli ”noko stort”. Du blir ikkje det ”viss du berre har songen”. Bente ser det slik at ein artist må kunna meistra ”ein del andre ting” som får folk til å reagere positivt, og som skaper interesse for artisten sjølv. Når ho forklarar dette er det som argument for kvifor ho sjølv liker å følgja artisten Maria Mena på Facebook. Denne forklaringa synleggjer også Green sin teori om ulike musikalske meiningar – meiningar som er ibuande og *delineated* er alltid til stades – her eksemplifisert ved den ibuande meininga *songen* og den utanommusikalske: Facebook-aktiviteten der Maria Mena viser fram kva ho sjølv gjer når ho er på turné. Bente omtaler også måten Mena har kome seg gjennom utfordringar i livet på når ho forklarar kvifor ho ser opp til henne.

**Harald:** *Klarer du setja ord på kva det er det ho ser opp til ho for?*

**Bente:** *Eh ... det er vel det at ho har klart mykje. Og ... kome seg gjennom mykje, og har den stemmen ho har.*

**Harald:** *Kva har ho kome seg gjennom?*

**Bente:** *Nei, ho har vel hatt eit tøft liv. Med sjukdom og forskjellig.*

Bente nemner altså to grunnar til at ho ser opp til artisten. Den første handlar om ein musikalsk kvalitet, nemleg hovudinstrumentet – ho har ei god stemme. Såleis er det ein ibuande kvalitet i musikken ho set pris på. Den andre grunnen – at artisten har vore gjennom eit tøft liv, kan ein sjå på som ei avleira meining med musikken. Det handlar ikkje om musikken i seg sjølv, men om artisten sitt personlege liv, som igjen har kome ut i det offentlege. Dette syner igjen at begge meiningane spelar inn når ein lyttar avgjer om ho liker ein bestemt type musikk eller ikkje. Dei to artistane Bente omtaler har også framtoningar og kvalitetar ein kan hevda er særleg eigna for å fremja utanommusikalske kvalitetar. I Esperanza Spalding sitt tilfelle er det det utprega visuelle imaget som er hovudsaken: ho har eit tydeleg visuelt særpreg som artist, med ein hårsveis og ulike klede som gjer at ho skil seg ut frå mengda. I Maria Mena sitt tilfelle er det evna ho har til å komma seg gjennom vanskelege tider i livet, noko ho også har formidla gjennom media. Ho nyttar sine eigne personlege erfaringar og koplar dei til virket som artist. Slik byggjer ho opp ein profil som artist, slik Ålvik (2014) omtaler at andre popartistar gjer.

Også for Amalie spelar utanommusikalske meiningar ei rolle når ho avgjer kva musikk ho liker og ikkje. Ein av favorittartistane hennar er jazzsongarinna Nina Simone, og ein av grunnane til at ho liker musikken hennar er basert på utøvardimensjonen – ho skulle ønskja ho kunne synga slik Simone gjer. Samtidig seier ho at ho også ser opp til ho fordi ho som artist kjempa for svarte sine rettar i USA. Dette seier ho i ein del av intervjuet som handlar om kvifor ho ser opp til ulike artistar. På spørsmål om det finst grunnar som ikkje har med musikk å gjera, trekkjer ho fram Simone sin aktivisme.

**Amalie:** *Ho var veldig flink til å ... eh ... til å ha – det har jo litt med musikk å gjera, då – men ho var veldig politisk aktiv òg. Ho var veldig god til å få det inn i musikken sin, utan at det blei sånn aggressiv, politisk musikk, heldt eg på å seia. Det var det der rasegreiene på sekstitalet i USA.*

**Harald:** *Ja.*

***Amalie:** Der har eg faktisk sett veldig opp til Nina Simone. Eg har lyst til å også kunna ha ein bodskap i mine songar (ler).*

***Harald:** Kva slags bodskap ville du hatt, då?*

***Amalie:** Eg veit ikkje, det er det som er problemet (ler). Eg har liksom ... foreløpig så har eg ikkje veldig mykje å kjempa for.*

I utsegna til Amalie ser me også eit døme på korleis ei meining som er tydeleg avleira og utanommusikalsk spelar inn på lyttaren si eiga utøving. Slik Simone på sekstitalet brukte musikken til å kjempa for svarte sine rettar i USA, ønskjer Amalie at ho kunne få til det same med sin eigen musikk. Det einaste ho manglar er kanskje det viktigaste ho trenger – noko å kjempa for.

Slik utanommusikalske meiningar kan telja positivt for ein artist eller ein musikk sjanger, kan dei også telja negativt. Eit døme på dette finn me når Gunnhild omtaler den amerikanske popartisten Justin Bieber. I ein del av intervjuet der samtaleemnet er å vera fan av ein artist, fortel ho at fleire av venene hennar er fans av Bieber.

***Harald:** Kva synest du om at dei er fans av han, då?*

***Gunnhild:** Eg synest det er flott for dei, eg. Eg liker songane til Justin Bieber, eg og, men eg synest berre ein del av oppførselen hans til å vera ein artist er litt på trynet. (Ho ler).*

***Harald:** Kva tenker du på då?*

***Gunnhild:** Nei, det er jo korleis han behandlar fansen sin og alt mogleg. Eg las nett ein artikkel om at ... eh ... han hadde – det var meet and greet-greier ... for at, i utgangspunktet så var meet and greet 17 000 [kroner], for berre å møta han. Men så hadde han tidlegare i år trekt tilbake, at han ikkje ville ha meet and greet. Så då trakk han det ned til 8000 – meet and greet. Og då fekk du sjå korleis han hadde det backstage – du fekk sjå kleda som han brukte. Og så fekk du ta bilete med ein pappfigur. Og då tenker eg: "Hallo!". (Ler). Pappfigur!*

Gunnhild fortel at ho liker songane til Justin Bieber, men det er tydeleg at ho ikkje vil rekna seg som fan av artisten, trass i at ho har fleire vener som gjer det. Ho synest svært lite om oppførselen hans som artist – den er "litt på trynet", seier ho, og viser til korleis han behandlar fansen. Såleis ser me at ei utanommusikalsk meining – korleis artisten oppfører seg og

behandlar folk som lyttar på musikken hans – kan ha negativ innverknad på kor vidt potensielle lyttarar tar til seg musikken eller ikkje.

### 4.5 Bruk av ulike lyttemedium

#### 4.5.1 Tileigning av musikk

Til no i kapittelet har eg gjort greie for to ulike aspekt knytt til sjølve musikken når det kjem til korleis elevane formar musikksmaken sin, nemleg bruk av fire musikalske dimensjonar, og ulike musikalske meiningar som finst i musikken. Eg vil no sjå på eit aspekt som spelar inn på musikksmaken uavhengig av sjølve musikken og meiningane i den, nemleg kva medium musikklinjeelevane bruker til å lytta på musikk.

Alle dei sju informantane nyttar seg primært av strøymetenesta Spotify til å lytta på musikk, fortrinnsvis gjennom ein app på mobiltelefonen. Strøymetenesta gir elevane rask tilgang til eit stort utval artistar og band – ein tilgang ein ikkje ville hatt om ein berre hadde nytta seg av fysiske medium som LP-plater eller CD-ar. Når tenesta i tillegg gjer det enkelt å dela musikk med vener digitalt, gjer det sitt til at eit endå større utval musikk er tilgjengeleg gjennom ein enkel app på mobilen.

#### 4.5.2 Bruk av spelelister

For alle elevane er bruk av spelelister i Spotify viktig. Dette er lister sett saman av låtar frå ulike artistar eller album, og er anten laga av tenesteleverandøren Spotify, eller av brukarane sjølve. Spelelister er ikkje noko nytt fenomen i teknologisk samanheng – bruken oppstod etter kvart som MP3-formatet fekk fotfeste og tok over for CD-plata som det dominerande mediet for musikklytting på starten av 2000-talet. Sidan den gong har strøymetenestene forsterka bruken av desse. Spotify er blant dei som legg mest tydeleg opp til at brukarane skal nytta spelelister, blant anna gjennom å gjera sentrale funksjonar relatert til spelelister tydeleg for brukaren. Slike funksjonar inkluderer å kunna lagra enkeltlåtar i lister, spela dei av, dela dei med andre, og samarbeida med andre brukarar om innhaldet. Ikkje alle strøymetenester legg i like stor grad som Spotify opp til dette – nokre har valt å leggja opp til at brukaren nyttar seg av album i staden for. Anton, ein ivrig brukar av spelelister, fortel om korleis han opplevde det då han ein kort periode prøvde ut Spotify-konkurrenten Apple Music då den blei lansert i 2015.

*Anton: Eg synest det var kjempetungvindt å laga spelelister i. Eg fortalte<sup>23</sup> korleis eg opererte når eg finn artistar og legg til i spelelister og sånn. Det funka då ikkje optimalt for meg i det heile tatt. Synest det var veldig tungt design og det var ... ganske vanskeleg. [...] eg ser jo at dei satsa, sånn eg forstod det satsa dei veldig på at ein skulle høyra på album framfor spelelister, då. Som kanskje var meir vanleg før. Men, ja, som sagt, med den måten eg fann musikk og vel musikk eg skal høyra på, så var ikkje det optimalt for meg, då.*

Anton gir uttrykk for frustrasjon over kor vanskeleg det var for han å laga spelelister i den nye strøymetenesta. Han seier også at han har forstått at Apple, selskapet bak, satsa ”veldig på at ein skulle høyra på album framfor spelelister”, og omtaler denne praksisen – å høyra på musikk gjennom album som noko som ”kanskje var meir vanleg før”. Den siste utsegna kan tyda på at han ikkje er særleg vand med å lytta til musikk gjennom album – det var noko andre dreiv med før i tida. Han fortel at for hans eigen del må han lika ein artist ”veldig godt” for at han skal høyra på eit heilt album. Å i det heile tatt skulle høyra gjennom ei heil plate i eitt strekk utan å hoppa over ein låt er noko han fortel han nærast må gjera ein innsats for å få til. Dette viser seg når han omtaler korleis han hadde blitt tipsa av ein kamerat om at EDM-artisten Kygo skulle sleppa sitt første heile album. Sjølv om Anton hadde sett fram til å høyra albumet kjende han på kor fristande det var å hoppa over låtar som ikkje fall i smak ved første lytt.

*Anton: [Eg hugsar] at eg tvang meg sjølv til å – eg skulle høyra kvar song av dei tretten songane. [...] eg hadde verkeleg lyst til å byta til neste song, fordi eg synest rett og slett ikkje det var bra nok til å – altså – til å bruka tid på å høyra på. Eg ville vidare til neste, fordi eg visste – han hadde jo gitt ut nokre singlar på førehand, som eg likte, så eg ville at dei skulle komma, men ...*

Årsaken til at han ville vidare til neste var at han visste det ville komme songar han hadde høyrte før, og som han visste han ville setja pris på. Denne praksisen kan minna om korleis ein opererer med bruk av spelelister der ein sjølv vel kva låtar som kjem. For Anton sin del er

---

<sup>23</sup> Apple Music har ein funksjon der du legg inn kva artistar du liker frå før og foreslår musikk basert på det.

spelelista *norma* – det er denne måten han vanlegvis lyttar til musikk på. Dette viser seg mellom anna når han svarer på korleis han trur musikksmaken hans ville vore dersom han hadde vore nøydd til å lytta på musikk ved å kjøpa CD-ar, og ikkje kunne nytta seg av spelelister. Anton trur musikksmaken då ville ha vore smalare, basert på formatet sine avgrensingar.

*Anton:* [...] *då ville eg liksom ikkje ha moglegheita til å blanda fleire artistar og songar frå ulike album i same speleliste eller rekkefølge, sant. Då blir jo på ein måte spelelista berre albumet, og du må høyra på det albumet, då. [...] eg ville jo då ha høyrte mykje meir på dei enkelte artistane framfor no når eg blandar mange, fleire tusen artistar.*

Å sjølv blanda artistar og songar i rekkefølge er i Anton sine auge eit vesentleg element for å ha ein vid musikksmak. Slik han ser det vil ei CD-plate fungera som ei slags avgrensa speleliste med berre låtar frå ein og same artist eller band – ”då blir jo på ein måte spelelista berre albumet”. Samtidig trur han også at han ville ha høyrte meir på kvar artist i staden for å høyra på eit så vidt utval – ”fleire tusen artistar”, som han seier sjølv. Å kunna fordjupa seg på dette viset refererer han også til når han omtaler kvifor han ”tvang” seg sjølv (sitat) til å lytta gjennom alle songane på Kygo-plata – ”ein del musikk treng liksom litt sann ... modning for at du skal lika det”. Andre elevar uttaler seg også om dette, blant anna Anders. Han nemner det same Anton gjer: han ville ha fordjupa seg meir i kvar enkelt song om han ikkje hadde hatt tilgang til medium à la Spotify. Samtidig ser han ein fordel med tilgangen Spotify gir han til ny musikk, nemleg at han får større variasjon i kva han lyttar til: ”du blir ikkje lei av dei songane du liker fordi du høyrer ikkje dei ein million gongar”.

Elevane deler også spelelister med kvarandre slik at dei sjølv og venene kan leggja inn dei låtane dei sjølv vil. Amalie gir eit døme på korleis ho nytta seg av dette når ho omtaler ein bursdagsfest ho nyleg var på saman med venene.

*Amalie:* *Det var ein som hadde bursdag, og så sa han berre ”legg til songar her”. Det var ein i klassen, då. Så då var det mykje forskjellig. (Ho ser på lista på mobilen). Her var det slikt som ”Daddy Cool”, ”Hey Ya!”. Så er det jo Highasakite – det er kult – og ”U Can’t Touch This”, ”September”, eh ... ”Dancing Queen”, ”I’m Every Woman”. Ja, det er veldig mange gøye, gamle songar.*



*Harald:* [...] Men det var slik at de sat på fest og la til låtar?

*Amalie:* Mm. Mm.

*Harald:* Og så var det éin sin telefon som spelte av musikken – eller ein maskin?

*Amalie:* Ja. Ho hadde PC-en sin, og så delte ho denne spelelista med alle i klassen.

”Legg til songane”, som me kan spela. Men så ender det jo alltid med at nokon pluggar i telefonen, og så ... (Ho ler og ristar på hovudet).

Ved å samarbeida om spelelistene gjennom å bruka mobiltelefonane kunne alle festdeltakarane bidra med sin eigen musikksmak når dei var samla. Amalie gir uttrykk for at dette er positivt, og at det er kjedeleg når éin enkelt person får styra musikken – ”det ender jo alltid med at nokon pluggar i telefonen”.

Gjennom det Anton, Anders og Amalie fortel ser me at bruken av spelelister påverkar musikken musikklinjeelevane høyrer på. Anton si utsegn om spelelister viser til mengda artistar, band og musikksjangrar han blir eksponert for og får tilgang til – ”fleire tusen”. Anders snakkar også om at det er ein fordel med variasjon så han slepper å høyra på musikken sin ”ein million gongar”. Amalie si forteljing om bursdagsfesten viser korleis ungdommane gjennom å samarbeida om spelelister får eksponert sin eigen musikksmak for venene, samtidig som dei også får høyra musikk venene liker. Alle desse er faktorar som påverkar musikken – elevane blir gjennom bruk av spelelister eksponert for ny musikk, enten ved at dei har stor tilgang gjennom Spotify, eller ved at dei deler lister og samarbeider med kvarandre om innhaldet.

#### 4.6 Samanfating

I dette kapitlet har me sett at musikklinjeelevane i undersøkinga i hovudsak formar musikksmaken sin basert på tre ulike aspekt: dei orienterer seg etter ulike musikalske dimensjonar, dei lar seg påverka av fleire musikalske meningar, og dei lyttar på musikk gjennom spelelister i strøymetenesta Spotify. Eg vil gå kort gjennom desse her, før eg presenterer eit meir konsentrert svar på rolla dei tre faktorane spelar.

Me kan slå fast at av dei tre aspekta er éin dominerande og tydeleg hos alle elevane: måten dei orienterer seg etter fire ulike dimensjonar i musikken. Blant dimensjonane peikar ein seg ut

som mest tydeleg, nemleg *utøvardimensjonen*. Alle sju elevane orienterer seg etter den, og den er også mest tydeleg hos fleirtalet av dei.

DIMENSJON	ELEVAR
<i>Utøvardimensjonen</i>	<b>Anders, Anton, Amalie, Bjarne, Bente, Gunnhild, Gerd</b>
<i>Den emosjonelle dimensjonen</i>	<b>Gerd, Gunnhild, Bjarne</b>
<i>Refleksjonsdimensjonen</i>	Anders, <b>Bente</b>
<i>Den allmenne dimensjonen</i>	Anton, <b>Gunnhild</b>

*Namn i feit skrift indikerer mest tydelege dimensjon for kvar elev.*

Når det gjeld rolla utanommusikalske meiningar spelar, viser dette seg i undersøkinga mest tydeleg hos Bente, Amalie og Gunnhild. For desse kan artistane sitt image, personlege erfaringar og haldningar vera avgjerande, ikkje berre i positiv forstand, men også negativt sett. Alle elevane nyttar seg også av Spotify som lyttemedium. Dette gir dei tilgang til eit stort utval musikk, så vel som å kunna høyra på musikk gjennom spelelister.

Basert på funna i undersøkinga kan me konkludera med at musikklinjeelevane i hovudsak formar musikksmaken sin basert på utøvarrelaterte kvalitetar dei finn i musikken. Samtidig spelar artistar sitt image, personlege erfaringar og haldningar ei rolle for nokre av dei – desse kan telja både positivt og negativt. Gjennom bruken av strøymeprogrammet Spotify får elevane tilgang til millionar av låtar, noko som kan gi eit potensial for ein breiare musikksmak.

## 5. Musikksmak og identitetsforming

### 5.1 Innleiing

I førre kapittel har eg omtalt korleis elevane formar musikksmaken sin, og såleis gitt svar på første del av problemstillinga. I dette kapittelet vil eg gi svar på det andre spørsmålet, nemleg korleis ein kan sjå musikksmaken i lys av identitetsomgrepet. Dette omgrepet spring ut frå ståstaden eg i kapittel 2.4 har omtalt at eg nyttar meg av, nemleg ein ståstad basert på ein post-moderne identitetsmodell som lener seg meir mot eit sosiologisk perspektiv enn eit individualistisk (Hall, 1992). Sett i samanheng med undersøkinga mi, vil dette bety at eg ser det slik at musikklinjeelevane har eigne individuelle identitetar som dei utviklar i samspel med omgjevnadene. Der kapittel 4 ber preg av å leggja fram korleis kvar enkelt elev formar musikksmaken sin, vil dette kapittelet handla meir om korleis elevane sin musikksmak verkar i samspel med omgjevnadene.

Kapittelet vil også bera preg av det siste elementet i det primære tolkingsprinsippet eg nyttar meg av i oppgåva, nemleg Kvale (2015) sin tredelte metode for kvalitativ analyse, som dreier seg om *teoretisk forståing*. Dei to andre tolkingskontekstane – *sjølvforståing* og *kritisk forståing* vil eg også nytta meg av, men då som føresetnader for ein analyse basert på teoretisk forståing.

Når eg no drar inn identitetsomgrepet, vil eg nytta det for å sjå på to spesifikke element eg har henta frå kapittel 4. Desse vil eg omtala i kvart sitt delkapittel. I tillegg vil eg utdjupa kvifor eg har vald å fokusera på desse framfor andre i eit første delkapittel.

### 5.2 Utgangspunktet for identitetsanalysen

I samanfatinga av kapittel 4 konkluderer eg med at elevane formar musikksmaken sin basert på tre aspekt: i hovudsak orienterer dei seg etter ulike *musikalske dimensjonar*, medan *utanommusikalske meiningar* og bruk av *digitale lyttemedium* verkar supplerande. I og med at det er det tydelegaste aspektet, vil eg leggja mest vekt på korleis elevane orienterer seg etter *dei musikalske dimensjonane* når skal sjå elevane sin musikksmak i lys av identitetsomgrepet. Eg vil ta utgangspunkt i to av dei fire musikalske dimensjonane, då begge desse skil seg ut på kvart sitt vis. Den første er den som viser seg aller mest tydeleg av dei fire, nemleg *utøvardimensjonen*. Berre den går igjen hos alle elevane, og den er også den mest tydelege for

flest elevar når dei skal forma musikkmaken – både Anders, Anton, Amalie og Bjarne orienterer seg først og fremst etter denne. Uttøvarrelaterte kvalitetar i musikken er med andre ord ekstra viktig for desse når dei avgjer kva for musikk dei liker. Elevane i undersøkinga er alle aktive utøvarar i form av å vera musikklinjeelevar, og eg ser derfor samanhengen mellom musikksmak og utøving som ekstra relevant – dei står i eit utdanningsløp der dei gjennom opplæringa får sjansen til å gå vidare i høgare musikkutdanning, og kan såleis byggja seg karrierar som utøvande musikarar. Når eg koplpar identitetsomgrepet opp mot musikkmaken til elevane som orienterer seg etter denne dimensjonen vil eg sjå nærare på korleis dei formar egne identitetar som utøvarar basert på musikksmak. Her vil teori frå Folkestad (2012, 2017) og Hargreaves et.al. (2002, 2016) danna grunnlaget.

Den andre dimensjonen eg vil ta utgangspunkt i er *den allmenne*, og korleis elevane på ulikt vis stiller seg til denne. Dimensjonen skil seg ut på det viset at sjølv elevar som ikkje orienterer seg etter denne også har meiningar om og tar stilling til musikk som er prega av element ein finn i den allmenne dimensjonen – til dømes listepop og kommersiell musikk. I denne analysen vil *sosial identitetsteori* – SIT - (Gee, 2000; Hall, 1992; Hargreaves et al., 2002; Hargreaves, North & Tarrant, 2006) stå sentralt. Slik håpar eg å visa kva eventuell påverknad sosiale identitetar kan ha for korleis kvar enkelt musikklinjeelev formar identitetane sine.

I og med at hovudvekta av analysen i kapittel 5 vil ta utgangspunkt i korleis elevane nyttar seg av musikalske dimensjonar, er det ein naturleg konsekvens at dei to andre aspekta som spelar inn på musikkmaken – utanommusikalske meiningar og bruk av digitale lyttemedium – ikkje blir lagt like sterkt vekt på. Det kunne sjølvsagt ha vore mogleg å ta utgangspunkt i desse for å sjå musikklinjeelevane sin musikksmak i lys av identitetsomgrepet eg har skissert. Likevel har eg valt å la vera, då dei som nemnt ikkje spelar hovudrolla i korleis elevane i undersøkinga eg har utført formar musikkmaken sin. Utanommusikalske meiningar spelar til dømes ikkje ei tilsynelatande tydeleg rolle for fleire elevar enn Bente, Amalie og Gunnhild – særleg om ein samanliknar med dimensjonsfaktoren. Likevel spelar slike meiningar inn på haldningar elevane har til musikk, særleg den som høyrer til den allmenne dimensjonen. På det viset er dette aspektet relevant i den vidare analysen.

Når det kjem til bruken av digitale lyttemedium som Spotify er dette tydeleg til stades i undersøkinga, sidan alle elevane nyttar seg av programmet. Påverknaden denne bruken har, er

først og fremst at den gjennom enkel tilgang til eit stort utval av musikk gir eit potensial for å forma ein breiare musikksmak. Dette ser me att i Langeby (2005) si masteroppgåve der han undersøker korleis ungdom byggjer musikkpreferansar gjennom bruk av fildelingstenester, som gir noko av den same tilgangen til musikk som Spotify gir. Han skriv at det kan henda denne teknologien kan ha mindre å bety for korleis elevane byggjer opp musikksmaken sin, men peikar på korleis utvalet spelar inn.

*[...] informantene fremholder at fildelingsprogram gir en billig tilgang til alle tiders musikk – noe som fører til at de har mye mer og variert musikk. Det er derfor kanskje mer riktig å hevde at fildelingsprogram kan virke supplerende overfor ens musikalske refleksjonsgrunnlag og preferansebygging.*

(Langeby, 2005 s. 91)

Langeby konkluderer med at det kan henda fildelingsprogramma verkar supplerande for elevane si preferansebygging. Basert på undersøkinga mi har eg kome fram til at det same gjeld for elevane sin bruk av Spotify – den store tilgangen på musikk verkar som ein supplerande faktor. Spotify blir ein smaksdannar i form av omfanget av musikk elevane har tilgang til heller enn sjølve musikken sitt innhald og meiningar. Igjen kunne dette ha vore eit mogleg utgangspunkt for ein identitetsanalyse, men det er ikkje fokuset i denne oppgåva. Samtidig kan det nemnast at Langeby sitt funn om at elevane gjennom å setja saman spelelister av ulike låtar byggjer musikkpreferansane sine på post-moderne vis også gjeld i mi undersøking – skilnaden er at dei nyttar Spotify i staden for fildelingsverktøy og andre digitale musikkmedium. Denne praksisen er sjølvstøtt eit element i oppgåva mi, men den står ikkje i fokus.

Eg har vald å leggja meir vekt på kva rolle kvalitetane som finst i musikken spelar når musikklinjeelevane avgjer kva musikk dei liker og ikkje. Når dette er sagt – det er klart at bruken av Spotify ligg under som eit teppe når elevane snakkar om musikksmaken sin. Nokre av dei oppdagar også ny musikk gjennom funksjonar innebygd i tenesta, og gjennom spelelister kan dei både dela musikk med kvarandre, og samarbeida om kva låtar dei skal høyra på når dei lyttar til musikk saman. Dette samarbeidsaspektet kunne ein klart ha tatt utgangspunkt i for å sjå korleis elevane utviklar musikksmak i sosialt samspel med kvarandre. Likevel er det mest tydelege i undersøkinga at bruken av Spotify utgjer ein smaksformar i form av at elevane får tilgang til eit breitt utval musikk, noko som igjen kan opna for at

elevane kan utvikla ein breiare musikksmak. Alt i alt vurderer eg det slik at Spotify-bruken er supplerande i elevane sin prosess når dei formar musikksmaken sin. Den betyr ikkje meir enn dei to andre aspekta eg har skissert.

For å samanfatta: hovudvekta av den vidare analysen vil liggja på elevane si orientering etter to av dimensjonane: utøvardimensjonen og den allmenne. Dei andre smaksformande aspekta vil spela ei rolle på kvar sine vis: Spotify-bruken som eit underliggjande element, og dei utanommusikalske meiningane som eit element i delen av analysen som handlar om den allmenne dimensjonen.

### 5.3 Musikksmak og utøvaridentitet

Utøvardimensjonen skil seg ikkje berre ut ved å vera den einaste som spelar ei rolle for alle sju musikklinjeelevane – han er i tillegg den mest tydelege for fleirtalet av dei . Både trompetisten Anders, gitaristen Anton, bassisten Amalie og saksofonisten Bjarne legg mest vekt på denne når dei omtaler sin eigen musikksmak. I kapittel 2 har eg omtalt korleis forskarar som Davidson & Burland (2006) og Folkestad (2017) omtaler samanhengen mellom musikksmak og utøving. Dei omtaler at på same vis som lyttarar, nyttar også utøvarar musikk i arbeidet med å forma identitetar. Eg vil i dette kapittelet gå nærare inn på elevane der denne dimensjonen er tydelegast for forming av musikksmaken, og kva rolle den kan spela for elevane sine musikalske identitetar.

Elevane med sterkast tilknyting til utøvardimensjonen omtaler blant anna korleis dei har eit ønske om å spela musikken dei lyttar til. Anders snakkar om viktigheita av å lytta på fleire typar musikk for å bli ein betre trompetist, Anton om korleis favorittgitaristen sin sans for groove og timing har påverka hans eiga musikkutøving, Amalie om korleis ho ønskjer å kunna både spela og komponera som favorittartistane, og Bjarne om korleis han spelar musikken til favorittartisten. For desse elevane henger musikksmaken tett saman med eiga utøving – ut frå måten dei omtaler musikksmaken sin og argumenterer for denne er det mogleg å trekka slutninga at for dei finst det ikkje alltid noko stort skilje i utøving og smak. Dei to kan i nokre tilfelle vera eitt. Eitt døme på dette ser me i måten trompetisten Anders ordlegg seg på når han referer til annan musikk enn den som er direkte relatert til hans eige hovudinstrument: ”Eg er kanskje ikkje så flink å høyra på musikk som ikkje har trompet i seg”. Når han seier han ikkje er ”flink” til det, er det nærliggjande å tru at han meiner han

*burde* høyra på andre typar musikk. Først seinare i intervjuet forklarer han kvifor han meiner ein bør det – då kan du bli flinkare å spela. Når han først omtaler praksisen nemner han ikkje dette – for han er motivasjonen underliggjande og treng ikkje bli uttalt: han vil oppsøka ny musikk for å bli ein betre utøvar. Me ser også denne underliggjande, implisitte koplinga i intervju med andre elevar: Anton nemner på eige initiativ måten favorittartisten sine musikalske ferdigheiter verkar på hans eiga utøving når han forklarer kvifor han liker han, og Bjarne nemner at han *speler* musikken til favorittartisten før han fortel at han høyrer på han.

Når musikken dei høyrer på og musikken dei utøver eksisterer i eit så tett samspel ser me i praksis korleis Hargreaves et.al (2002, 2016) sine omgrep *identitetar i musikken* (IIM) og *musikk i identitetar* (MII) overlappar kvarandre. Anton speler til dømes gitar, og har med det ein identitet som *gitarist* – dette er ein identitet i musikken (IIM). Når ein formar ein identitet med utgangspunkt i IIM, kan den basera seg på at ein ser seg sjølv som ein viss type musikkutøvar, noko Anton gjer som gitarist. På den andre sida står MII, som dreier seg om korleis ein lager seg identitetar ved å bruka musikk som identitetsmarkør. Her kjem musikksmaken inn – ein kan identifisera seg som *fan* eller som ein som liker å lytta til ein bestemt artist eller musikksjanger. Anton har artisten John Mayer som favorittartist – med det får han ein identitet som er basert på musikk i identitetar (MII). Denne identiteten dreier seg om at han er ein som lyttar til den bestemte artisten. Som gitarist og utøvar – Anton sin andre identitet – lar han seg også påverka av artisten si musikkutøving. Slik får han ikkje berre ein identitet i form av at han er ein lyttar med ein viss type musikksmak – lyttinga hans påverkar også identiteten han som gitarist allereie har i musikken (IIM). Med andre ord – musikksmaken påverkar korleis han utøver musikk, og korleis han uttrykker seg gjennom denne. Dette synleggjer samanhengen mellom smak (MII) og utøving (IIM), og viser at grensene for desse kan vera uklare og at dei kan flyta over i kvarandre, slik Hargreaves et.al omtaler (2016). Her er Anton brukt som døme, men tilfellet vil vera det same for dei andre informantane som ytrar ønske om å utøva musikken dei liker å lytta til. Bjarne lar seg som saksofonist inspirera av favorittartisten Marius Neset, og me ser i kapittel 4.3.2 at han omtaler korleis han i det siste har hatt ein «lang periode der han nesten berre har høyrte på» Neset sin musikk. På det viset uttrykker han ein tydeleg identitet basert på MII – han *er* ein som lyttar til denne musikken. Han trekkjer også fram korleis han liker å spela den same musikken. Det same ser me hos trompetisten Anders og bassisten Amalie. Anders ønskjer å la seg inspirera av dei virtuose kvalitetane favorittartistane innehar, medan Amalie set pris på all musikk med ”kul bass”. For alle desse elevane er samanhengen mellom identitetane i musikk (MII)

og musikk i identitet (IIM) tydeleg. Musikksmaken påverkar uttrykket dei sjølv har som musikalske utøvarar.

Det er heller ikkje urimeleg å anta at musikklinjeelevar med eit sterkt ønske om å tileigna seg visse typar musikalsk dugleik i større eller mindre grad vil klara å oppnå det. Elevane får kvar veke undervisning i instrument og utøving gjennom fag som instrument, kor og samspel (Vilbli.No, 2017a), der dei har visse krav til å få bestått karakter. Det er heller ikkje ulogisk at dei vil leggja inn musikalsk dugleikar dei sjølv er motiverte for å tileigna seg i desse faga, kanskje særleg hovudinstrumentfaget. Såleis er koplinga mellom musikksmak og utøving endå sterkare – smaken kan ha ein direkte innverknad på eleven si musikalske utøving. Ein kan sjå samanhengen mellom elevane sin musikksmak og utøving i lys av Folkestad (2012, 2017) sin teori om korleis me alle har eit *personal inner musical library* (PIML) der me samlar alle musikalske erfaringar me gjer oss. Dette biblioteket nyttar me oss blant anna av når me utøver musikk. Folkestad introduserer omgrepet i samband med større sosiale grupper, og tar utgangspunkt i korleis ulike typar musikk fungerte som samlande, nasjonale identitetsmarkørar etter 22. juli-angrepa i Noreg i 2011 (Folkestad, 2017). I undersøkinga mi er informantane henta frå ein musikklinjeklasse. Dei omtaler medelevane som vener, og møter dei kvar dag gjennom skulen. Såleis kan ein hevda at klassen utgjer eit kollektiv av typen Folkestad snakkar om når han omtalar korleis musikk fungerte samlande for Noreg si befolkning etter 22. juli (Folkestad, 2017). Såleis kan ein snakka om at det finst ein *kollektiv identitet* i denne gruppa der dei alle deltar som individ, og formar ulike identitetar<sup>24</sup> – i denne samanhengen kan dei forma eigne identitetar som utøvarar med eit visst musikalsk særpreg. Gjennom å vera både utøvarar og lyttarar gjer dei seg musikalske erfaringar på mange forskjellige vis – dei spelar kvar for seg eller saman med andre, lyttar til kvarandre, øver, blir eksponert for musikk gjennom radio, TV og andre medium, og lyttar til band, artistar og komponistar dei sjølv set pris på. Både musikksmaken og utøvinga deira er med andre ord med på å skapa desse musikalske erfaringane, som igjen blir samla i kvar elev sitt PIML. Dette biblioteket, som utgjer ei komplett samling av all musikk kvar elev nokon sinne har møtt og tatt til seg, dannar ein slags database eleven kan henta ferdigheiter og skapa musikalsk dugleik frå når han eller ho opptrer som utøvar. Anton vil til dømes kunna «henta»

---

<sup>24</sup> Dette vil visa seg meir i kapittel 5.4, der eg vil sjå på elevane si identitetsforming i lys sosial identitetsteori (SIT).



dei spesifikke elementa han set pris på i favorittartisten sin musikk – groove og timing – frå sitt eige PIML når han som gitarist er i ei utøvarrolle.

Anton sin praksis er på linje med korleis Folkestad skriv at me hentar frå desse erfaringane me har samla her når me utøver musikk, og såleis bidrar med det som utøvarar. I og med at musikksmaken er ein del av dette, kan ein seia at elevane nyttar musikksmaken til å forma sine eigne identitetar som utøvarar av musikk. Dette ser me tydeleg i måten elevane omtaler korleis dei lar eiga utøving bli påverka av musikalske kvalitetar favorittartistane sit inne med.

I kapittel 4 ser me også Anton fortelja om korleis han aktivt går inn i lærebøkene i hovudinstrumentundervisninga for å utvikla seg som gitarist. Målet er nettopp dette – han driv med lytting og fordjupar seg i enkelte artistar si musisering for sjølv å bli ein betre utøvar. Samtidig fann han ikkje mykje musikk han kunne tenkja seg å lytta til utover det. Som han seier sjølv: ”eg hugsar ikkje om det var noko som eg eigentleg beit meg spesielt merke i som eg tok med vidare.”. Han set ikkje nødvendigvis pris på musikken han fordjupar seg i, men går aktivt inn for å utvida sitt eige PIML med nye musikalske erfaringar. Såleis kan ein hevda at det ikkje er relatert til musikksmaken hans, i den forstand at han ikkje nødvendigvis set pris på det han lyttar til. Likevel kan ein argumentera for at det finst ei kopling her, i med tanke på Bourdieu sitt prinsipp om at avsmak er like viktig som smak. Spørsmålet om Anton si oppsøking av ulike spelestilar henger saman med musikksmaken hans blir dermed eit definisjonsspørsmål av korleis ein ser på omgrepet *musikksmak*. Dersom avsmak betyr like mykje for smak i ein slik samanheng, opnar det også for musikk ein *ikkje* set pris på kan relaterast til musikksmakomgrepet. Såleis er også Anton si oppsøking av musikk gjennom læreboka eit musikksmakrelatert bidrag til hans eige PIML. Slik kan han nytta det han har erfart gjennom å fordjupa seg i dei ulike gitaristane sin spelestil som utøvar. Det er også viktig å presisera at når ein lyttar til musikk ein *ikkje* set pris på, vil også det vera ei musikalsk erfaring. Såleis legg musikklinjeelevane også desse erfaringane inn i kvar sine PIML. Ein kan hevda at desse sannsynlegvis ikkje vil gjera seg direkte uttrykk i kvar enkelt si musikkutøving – dei færaste vil ha eit ønske om å framføra musikk dei ikkje liker, med mindre det ligg spesielle grunnar bak. Negative musikalske erfaringar kan heller spela inn på musikkutøvinga ved at ein vel å unngå å uttrykka desse. Ein utøvar kan bli meir medviten på kva som *ikkje* er stilreint å spela innan visse sjangrar, kva som utgjer ein dårleg tone i instrumentet, kva som ikkje er ei ønskjeleg klang i songstemma, og så vidare. Slik ser me at *heile* musikksmaken, med både positive og negative preferansar inkludert, er med på å påverka utøvinga. Såleis kan

ein hevda at ved å vera medveten på det ein *ikkje* liker kan ein styrka innverknaden til det ein faktisk set pris på. Ved å unngå det negative gir ein det positive større plass.

Slike val – å avgjera kva ein vil leggja vekt på i spelninga kan gjerne vera relevant for ein elev som prøver å halda seg stilrein innanfor ein gitt sjanger. Han eller ho kan til dømes ønskja å forma ein identitet som ein bestemt type utøvar – kanskje som jazzgitarist, klassisk pianist, rocketrommis, og så vidare. Her kan ein sjå på bruken av musikksmak i forhold til utøving som eit post-moderne identitetsprosjekt slik Hall (1992) omtaler modellen. Me har ulike identitetar avhengig av tid, stad eller sosial kontekst. Me kan vera brannmenn på jobb, forelder i heimen og hobbymusikar på fritida. Ein kan seia at dei ungdommane i undersøkinga mi som i sterkast grad orienterer seg etter utøvardimensjonen når det kjem til musikksmak kler på seg ein identitetsdrakt som musikarar, kanskje særleg i den sosiale gruppa klassen utgjør. I dette kan det også ligga at ein ønskjer å skapa ein eigen identitet som utøvar innan ein viss sjanger – til dømes kan Anders ha eit stort ønskje om å vera jazztrompetist, i og med at han liker musikk frå den sjangeren og omtaler det som favorittmusikken. Det er likevel ikkje gitt at medelevane deler hans eiga meining om at han *er* ein jazzutøvar – kanskje meiner dei til dømes han først og fremst er ein korpstrompetist, sidan han speler i korps på fritida. I eit slikt potensielt tilfelle finn me skilnaden i korleis Hall (1992) og Gee (2000) omtaler identitetsforming – Anders sin identitet som jazztrompetist er ein han skaper sjølv, og er såleis i tråd med Hall sine teoriar. Likevel kan medelevane til dømes sjå på han med andre auger; at han har ein annan identitet enn den han sjølv meiner han har. Dei kan sjå han som ein korpsmusikar i staden for, og med det gi han ein annan identitet enn han sjølv meiner han har. Dette peikar såleis på ein dimensjon Gee tilfører Hall sin modell. Andre kan nemleg oppfatta oss annleis enn oss sjølv. Såleis kan ein hevda at me har fleire identitetar enn dei me sjølv forfektar. I tilfellet Anders ser me at han ønskjer å bli ein betre utøvar og å utvikla sine eigne musikalske ferdigheiter. Dette viser han ikkje berre når han snakkar om trompetmusikk, men også om viktigheita av å høyra på andre typar musikk. I dette ønsket om å bli ein betre utøvar kan ein peika på Schei (2007) sitt omgrep *identitering*. Anders søkjer kanskje å oppnå ein identitet som profesjonell trompetist. Ein kan også kopla dette omgrepet til elevane som snakkar om artistar dei ”ser opp til” – slik til dømes Amalie gjer med Nina Simone og Fleetwood Mac på grunn av låtskrivinga deira, Bjarne til saksofonistar som Michael Brecker og Bendik Hofseth på grunn av instrumentalferdigheitene deira og Bente til Maria Mena på grunn av stemma hennar og det artisten har gått gjennom i livet. Med unntak av Bente si beundring av korleis Maria Mena har takla personlege utfordringar, handlar alle beundringane

om musikalske kvalitetar: låtskriving, teknikk og stemmebruk. Alle desse elevane – Amalie, Bjarne og Bente orienterer seg etter utøvardimensjonen, og det er ikkje usannsynleg å sjå for seg at dei ønskjer å ta til seg dei kvalitetane dei ser opp til hos artistar dei sjølv pris på. Såleis kan ein hevda at dei kan la seg påverka som utøvarar basert på kvalitetar dei ser opp til hos artistane dei lyttar til. Dette kan ein også sjå på som ei form for søking av nye identitetar – dei ønskjer å utvida sine eigne eigenskapar som musikalske utøvarar, og kan potensielt sett posisjonera seg som ein bestemt *type* utøvar – Amalie som ein låtskrivar med politisk lada budskap, slik ho snakkar om at Nina Simone er, Bjarne som ein teknisk dyktig og virtuos saksofonist, og Bente som ein songar med ei stemme som Maria Mena. Ein kan sjå desse utøvartypene som visse identitetar elevane ønskjer å ta til seg – dei *søker* identitetar, slik Schei omtaler. Gjennom å la seg inspirera av favorittartistane og freista å ta til seg dei musikalske dugleikane dei sit inne med kan ein seia at elevane utfører ”handlingar som uttrykker individets drømmer om ønsket fremtid” og ”hvem man ønsker å fremstå som” (Schei, 2007, s. 186).

### 5.4 Musikksmak og sosial identitet

#### 5.4.1 Ulike haldningar til allmenn musikk

Som omtalt i kapittel 5.2 vil eg også ta for meg den allmenne dimensjonen når eg skal kopla elevane sin musikksmak opp mot identitetsomgrepet. Me har sett i kapittel 4 at kvalitetar som gjer musikken fengande og enkel å setja pris på blir lagt vekt på når ein orienterer seg etter denne dimensjonen. Ein kan hevda at kvalitetar som gjer musikk fengande og enkel å setja pris på kan bidra til at han får ein breiare appell, slik til dømes popmusikk har. I omtale av musikk som ber preg av kvalitetar i den allmenne dimensjonen snakkar også elevane om denne musikksjangeren. Her ordlegg dei seg på ulikt vis – nokre snakkar om ”vanleg pop”, andre om ”noko som er populært”, og andre igjen om ”listepop”. Slik omtaler dei popmusikk på eit relativt generelt grunnlag, medan sjangeren i realiteten kan seiast å vera svært mangfaldig og romma fleire undersjangrar som igjen kan ha ulike musikkuttrykk. Likevel – ein kan tenka seg at elevane orienterer seg etter popmusikk basert på ulike *typar*. North og Hargreaves (1999) nemner, som omtalt i kapittel 2.3.2, to slike typar popmusikk: ”chart pop” – på norsk *listepop* – og indiepop. Desse har igjen ulike kvalitetar: listepop er gjerne produsert med eit meir kommersielt formål, medan indiepopen ber preg av ein større kunstnarleg visjon. Indiepop stiller også strengare krav til lyttaren enn listepopen – sjangeren er ”more difficult to

comprehend” (North & Hargreaves, 1999, s. 77). Såleis er ikkje elevane sin meir generelle omtale unaturleg. Det kan til dømes henda dei skil mellom listepop og andre typar pop, sjølv om dei ikkje uttaler det direkte.

Sjølv om mange av elevane sine utsegn ein kan knyta til den allmenne dimensjonen tar utgangspunkt i popmusikk, har eg som tidlegare nemnt valt å ta høgde for at også musikk i andre sjangrar kan få plass i denne. Ein finn musikk med kvalitetar som kan gi brei appell i mange andre sjangrar, ikkje berre popmusikk. Likevel – popmusikk er sjangeren som gjer seg mest tydeleg i undersøkinga mi, og får såleis ein stor plass.

I undersøkinga opplyser elevane Bente, Amalie, Anders og Gerd at dei ikkje set pris på popmusikk. Somme av dei snakkar også nedsetjande om ibuande musikalske kvalitetar dei meiner ein finn i denne musikk sjangeren – han er for lite komplisert, han er for ”glatt” produsert, det er for få akkordar, og så vidare. Slike negativt lada karakteristikkar er også unike for musikk som soknar til den allmenne dimensjonen. Ein finn dei ikkje når musikklinjeelevane snakkar om musikk med kvalitetar frå dei andre musikalske dimensjonane; det er til dømes ingen elevar som seier at muskarane er *for dyktige* (utøvardimensjonen), at dei hatar musikk som formidlar kjensler (den emosjonelle dimensjonen), eller at dei misliker musikk som får dei til å tenka (refleksjonsdimensjonen).

Samtidig finst det elevar som orienterer seg etter den allmenne dimensjonen på positivt vis når dei formar musikksmaken sin, og lyttar til popmusikk – nemleg Anton og Gunnhild. Slik ser me at elevane har ulike haldningar til musikk som har kvalitetar tilhøyrande den allmenne dimensjonen – nokre er negativt innstilte, og andre meir positive. Fordelinga kan ein sjå i tabellen under.

<b>Positiv innstilling til allmenn dimensjon</b>	<b>Negativ innstilling til allmenn dimensjon</b>
Anton, Gunnhild.	Amalie, Anders, Bente, Gerd.

Desse ulike haldningane til éin bestemt musikalsk dimensjon danner grunnlaget for analysen i dette delkapitlet. Her vil eg sjå elevane sine utsegn i lys av ulike identitetsteoriar, og sjå nærare på samspelet mellom sosiale og individuelle identitetar som kan eksistera basert på musikksmak.

## 5.4.2 Klassen sin sosiale identitet

Som me ser kjem fire av elevane med karakteristikkar av popmusikk som signaliserer at det ikkje er noko dei set pris på. Desse elevane er henta frå alle tre musikklinjeklassane som er representert i undersøkinga. Eg vil visa at slike haldningar har eit potensial til å utgjera ein felles sosial identitet for ein musikklinjeklasse som sosial gruppe. Dette vil eg gjera gjennom å sjå fenomenet i lys av sosial identitetsteori (Hargreaves et al., 2006; Tarrant et al., 2002). Før eg går inn på dette, vil eg referera kort til korleis elevane omtaler popmusikk på negativt vis. Som regel er det ibuande musikalske kvalitetar som blir nemnt – musikken er for lite komplisert. Dette ser me blant anna i Bente sin omtale av det ho kallar listepop.

*Bente: Det er så kjedeleg. Det er berre det same som du kan – det er berre fire akkordar, så du kan jo setja inn kva som helst song på ein song. Så ... nei, det er litt for døvt. (Ler). For lite interessant.*

*Harald: Eh ... så det må vera litt komplisert for at du skal lika noko?*

*Bente: Det må ikkje, men eh ... det må ha fleire faktorar enn kva ein listepoplåt har.*

Listepop er ”kjedeleg”, ”døvt”, har ”berre fire akkordar” og er ”for lite interessant” – alle saman ibuande musikalske kvalitetar. Også Amalie omtaler ”dagens musikk” – etter alt å dømma dagens *popmusikk* – som for finprodusert og ”perfekt”. Gerd tar avstand frå kjenslene ho finn i popmusikken – ho klarer ikkje relatere seg til dei, medan Anders raskt konkluderer med at han ikkje liker slik musikk. Anton omtaler også korleis han meiner medelevane har haldninga at ein ikkje skal lika ”noko som er populært”, og reagerer på dette. Me ser med andre ord at seks av sju musikklinjeelevar viser avsmak for eller viser til at det finst negative haldningar til musikk som er populær.

Desse utsegna gir ikkje grunnlag for å konkludera med at negative haldningar til popmusikk er noko som er sterkt til stades i nokon av klassane. Likevel opnar det for at det *kan* vera tilfelle – me kan konkludera med at det iallfall finst elevar som har slike haldningar. Såleis er det heller ikkje umogleg at desse haldningane kan vera vanlege i musikklinjeklassane. Om det er tilfelle kan ein argumentera for at ei *negativ haldning til popmusikk* – ein musikksjanger ein kan hevda inneheld mange av kvalitetane som finst i den allmenne dimensjonen – kan utgjera ein slags sosial identitet for musikklinjeklassane som sosiale grupper, noko som er eit sentralt prinsipp i sosial identitetsteori, SIT (Hargreaves et al., 2006; Tarrant et al., 2002). Innanfor denne teoretiske retninga tar ein utgangspunkt i at me alle er medlemmer i sosiale

grupper – alt frå store kategoriar som kjønn eller etnisitet til mindre grupper av likesinna, der ein sjølv må fortjena å få innpass (Tajfel, 1981 i Hargreaves et.al 2002, s. 137). Når ein er med i ei særskild gruppe, blir denne omtalt som ei ”in-group”, at ein er *innanfor*, og det er naturleg at andre individ er ekskludert frå gruppa. Desse blir kategorisert som medlemmer av ei ”out-group” – dei står *utanfor*<sup>25</sup>. For musikklinjeelevane i undersøkinga mi blir klassen ei naturleg sosial gruppe dei er medlemmer av, og såleis står innanfor, medan dei som ikkje går i klassen høyrer til ei anna gruppe – dei står *utanfor*. Ein kan hevda at ein sosial identitet relatert til musikksmak – at popmusikk er dårleg – kan vera styrande for kvar enkelt elev sin identitet. Dette finn me støtte i når ein tar utgangspunkt i Hargreaves et al. sin omtale av korleis sosial identitetsteori stiller seg når det kjem til ungdom og musikksmak, nemleg at gruppemedlemmer kan la seg styra av normer. ”[...] expressions of musical preference in adolescence seem to be guided by *group norms* that can be drawn upon in contexts in which social identity needs are salient” (Hargreaves et al., 2006, s. 147-148). Ein sosial identitet kan med andre ord vera retningsgivande for medlemmene, og igjen påverka deira identitetar. Såleis kan ein sjå for seg at haldningar til ein viss musikk sjanger kan bli utbreidd og etablera seg hos fleire av elevane i klassen. Slike haldningar kan igjen stå i motsetnad til dei som ikkje er medlemmer av den sosiale gruppa klassen utgjer, til dømes dei av elevane sine vener som ikkje går i klassen. Eit liknande tilfelle kan ein sjå i Tarrant (2001) si undersøking om musikksmak blant 149 engelske tenåringsgutar mellom 14 og 15. Med utgangspunkt i sosial identitetsteori ville ein i undersøkinga finna ut av kva for fritidsinteresser tenåringane assosierte med både sine eigne ”in-groups” og såkalla ”out-groups”. Undersøkinga viser at gutane favoriserer musikken til sine eigne sosiale grupper. Dei ser også på andre sosiale grupper som ”kjedelege”, basert på den musikken dei gjekk ut frå at dei lytta til – i dette tilfellet country og klassisk musikk (Tarrant et al., 2001, s. 606). I undersøkinga mi er det ikkje grunnlag for å hevda at elevane ser på dei som ikkje går i klassen som kjedelege basert på musikksmaken deira (gitt at desse lyttar til ein musikk sjanger dei karakteriserer på negativt vis). Likevel skal ein ikkje sjå vekk frå at å snakka nedsetjande om musikksmaken til andre også kan handla om noko meir. Som omtalt i kapittel 2.1 er det brei einigheit om at musikksmak henger saman med identitetsforming (Hargreaves et al., 2006; North et al., 2000; Ruud, 2013). Ruud er blant dei som eksemplifiserer dette – han omtaler korleis me gjerne nyttar musikksmak når me snakkar om andre: ”Heftigheten som oppstår når vi skal forsvare

---

<sup>25</sup> *Innanfor* og *utanfor* er mine eigne omsetjingar relatert til ”in-group” og ”out-group”. Eg vil derfor referera til det slik vidare i oppgåva.

vår musikksmak, vitner om at noe viktig står på spill. Ikke minst har vi stor glede av å karakterisere ”de andre” gjennom musikken de foretrekker.” (Ruud, 2013, s. 7). Basert på dette er det ikkje urimeleg å anta at musikklinjeelevane med negative haldningar til popmusikk også karakteriserer dei som lyttar til slik musikk som personar når dei omtaler musikken dei lyttar til. Om dei markerer sosial *avstand* eller ikkje er eit anna spørsmål – det er ikkje mogleg å påvisa gjennom undersøkinga. Uansett er det mogleg, blant anna gjennom Ruud sine utsegn, å sjå at musikksmaken kan spela ei rolle når me karakteriserer kvarandre.

#### 5.4.3 Motstridande sosiale identitetar i klassen

Me har no sett at det kan eksistera ein felles, sosial identitet i ein musikklinjeklasse. Samtidig er det eit faktum at det i sjølve musikklinjeklassen kan eksistera fleire sosiale identitetar. I kvar ei sosial gruppe finn ein igjen fleire mindre grupper. Me er til dømes alle medlemmer av menneskerasen, men me er også medlemmer av ulike nasjonar, kjønn, interessegrupper og liknande – alle saman store eller små sosiale grupper. Såleis kan det også vera fleire grupperingar i ein musikklinjeklasse med kvar sine sosiale identitetar. Desse kan vera baserte på musikksmak og haldningar til ulike sjangrar, og gjerne stå i konflikt med kvarandre. Dette finn me eit døme på i undersøkinga mi, då eleven Anton omtaler korleis han ser på medelevane sin musikksmak. Han er blant elevane med ei relativt positiv innstilling til musikk med kvalitetar knytt til den allmenne dimensjonen, og går i klasse med Anders og Amalie, som begge opplyser at dei ikkje høyrer på popmusikk. Anton er av oppfatninga at fleire av klassekameratane hans meiner popmusikk er dårleg. Sjølv høyrer han på musikk som kan seiast å tilhøyra denne sjangeren – ein sjanger som har i seg mange av dei musikalske kvalitetane som ligg til den allmenne dimensjonen. Anton uttrykker frustrasjon over det han meiner er medelevane sine haldningar.

*Anton: På denne skulen er det veldig mange som er opptatt av at du ikkje skal lika det som er mainstream. Det kan vera alt frå klede til musikksmak til filmsmak, og så vidare. Du skal vera annleis, sant. Så med ein gong noko blir populært, så er det ikkje kult nok å høyra på det, sant. Sjølv om det er kult, sant, eigentleg. Iallfall etter min smak. Så då er det gjerne sånn at når nokon finn noko som er ganske alternativt, og så er det ganske bra, liksom, men – eg synest ikkje det er like bra som mykje av det beste, men dei får det til å verka som det beste fordi det er alternativt, og det er ”ganske” bra.*

Utsegna viser at Anton har tydelege tankar om kva andre i klassen meiner: ein skal ”vera annleis”, og når noko blir populært er det ikkje ”kult nok” å høyra på det. Haldningane han tillegger medelevane sine har noko til felles med dei Bente uttaler: popmusikk er dårleg. Med utgangspunkt i at det skulle eksistera ein sosial identitet i Anton sin klasse som seier at popmusikk er dårleg, kan ein sjå det slik at Anton tar avstand frå denne sosiale identiteten. I førre delkapittel omtaler eg korleis Hargreaves et al. (2002) viser til at ungdom kan la seg påverka av normer når det kjem til å forma sin eigen musikksmak. Hargreaves et al. skriv at dette gjerne skjer i samanhengar der den sosiale identitetstrongen er sterkt til stades – ”in contexts in which social identity needs are salient” (Hargreaves et al., 2006, s. 148). I sosial identitetsteori opererer ein med eit skilje i korleis medlemmer av sosiale grupper driv med identitetsforming – ein snakkar om at dei i identitetsarbeidet anten legg vekt på sin eigen personlege identitet eller om det er den sosiale identiteten som er i førarsetet (Tarrant et al., 2002, s. 137). Dette treng ikkje bety at elevane som baserer seg mest på sosial identitet berre lar denne stå for utviklinga av eins eigen identitet, men det sosiale er tyngre vektlagt for desse enn for elevane der den personlege identiteten er styrande. Når Anton kjem med uttaler som tilseier at han er frustrert over den sosiale identiteten i klassen, kan ein sjå teikn til at han driv eit identitetsformande arbeid der den personlege identiteten kan vera vektlagt. Såleis ser me også at det sosiale samspelet som angår identitetsforming kolliderer med kvarandre internt i klassen som sosial gruppe.

### 5.5 Ei samanfatning

I dette kapitlet har me sett at elevane nyttar musikksmaken sin til identitetsforming på ulike vis. Dette har eg lagt fram gjennom å ta utgangspunkt i to av dei ulike musikalske dimensjonane elevane baserer seg på når dei formar musikksmaken sin – *utøvardimensjonen* og *den allmenne dimensjonen*.

Felles for alle er at dei på ulike vis orienterer seg etter *utøvardimensjonen* i musikk. Dei skaper alle identitetar basert på musikksmaken sin, og har moglegheiter til å definera seg sjølv som lyttarar av bestemte artistar eller musikksjangrar. Slike identitetar baserer seg på *music in identities* (MII) (Hargreaves et al., 2002). Samtidig bidrar dei også frå desse identitetane når dei opptre som utøvarar, og skaper seg identitetar ut frå dette. Desse identitetane baserer seg på *identities in music*-perspektivet (IIM). I tillegg koplpar dei musikksmaken sin til utøving gjennom å danna seg musikalske erfaringar basert på musikken dei lyttar til, og leggja dette til



i sitt eige *personal inner musical library* (PIML) – eit konsept utarbeidd av Folkestad (2012, 2017). Når dei utøver musikk hentar dei erfaringar frå dette – såleis skaper dei egne identitetar som utøvarar gjennom å forma uttrykk delvis basert på eigen musikksmak.

Ved å gå nærare inn på korleis elevane stiller seg til musikk ein kan hevda innehar kvalitetar ein finn i *den allmenne dimensjonen* har me sett at det kan eksistera fleire *sosiale* identitetar internt i ein musikklinjeklasse, og at desse igjen kan basera seg på musikksmak.

Undersøkinga viser at elevane har både positive og negative haldningar til musikk som baserer seg på kvalitetar tilhøyrande den allmenne dimensjonen. Gjennom å sjå på dette i lys av sosial identitetsteori (SIT) kan me synleggjera at slike sosiale identitetar har potensialet til å påverka kvar enkelt musikklinjeelev sitt identitetsarbeid.

## 6. Veggen vidare

### 6.1 Konklusjonar og refleksjonar

I innleiinga av oppgåva skisserer eg at eg gjennom prosjektet ønskjer å gi eit innblikk i kva tankar ungdom med særskild musikalsk kompetanse gjer seg om ulike musikkstilar, kva som avgjer om dei liker bestemte typar musikk, og korleis dei kan byggja ulike identitetar ut frå eigen musikksmak. Desse spørsmåla har eg søkt å finna svar på gjennom ei todelt problemstilling – «Korleis formar musikklinjeelevar musikksmaken sin, og korleis kan ein sjå på denne i lys av identitetsomgrepet?». I kapittel 4 har me sett at tre ulike aspekt spelar inn på korleis elevane i undersøkinga formar musikksmaken sin:

- Musikalske dimensjonar: elevane orienterer seg etter fire ulike dimensjonar i musikken: utøvardimensjonen, den emosjonelle dimensjonen, refleksjonsdimensjonen og den allmenne dimensjonen
- Utanommusikalske meininger: nokre elevar omtaler favorittartistane sitt image, personlege erfaringar og haldningar som positive.
- Bruk av strøymetenester: elevane nyttar seg av strøymetenesta Spotify, som gir eit rikt tilfang av musikk.

Av desse tre er bruken av dimensjonar det mest tydelege – alle elevane orienterer seg på eitt eller anna vis i ein eller fleire av desse. Ein av dimensjonane skil seg ut som den mest tydelege, nemleg utøvardimensjonen. Den går igjen for alle sju elevane, og er også den mest prominente hos fire av dei.

Dei utanommusikalske meininga spelar ei underordna rolle for tre av elevane, medan bruken av Spotify er med på å forma musikksmaken i form av å gi tilgang til store mengder musikk. Såleis gir den eit potensial for å danna ein breiare musikksmak.

Ut frå det undersøkinga viser om bruken av dei ulike aspekta kan me samanfatta kort korleis elevane i hovudsak formar musikksmaken sin på dette viset. I svaret legg eg vekt på dei viktigaste og mest tydelege aspekta, og vel å gi eit tredelt svar på spørsmålet om korleis dei formar musikksmaken sin, der eitt av svara er overordna:

- Musikklinjeelevane formar musikksmaken sin gjennom å leggja vekt på utøvarrelaterte kvalitetar dei finn i musikken.
  - Enkeltartistar sitt image, personlege erfaringar og haldningar spelar ei underordna rolle for nokre av dei.
  - Gjennom bruk av Spotify kan dei danna ein breiare musikksmak.

Så til det neste spørsmålet i problemstillinga: korleis kan ein sjå elevane sin musikksmak i lys av identitetsomgrepet? Her har eg valt å fokusera på to element: det eine relatert til det overordna svaret på korleis dei formar musikksmaken sin: dei legg vekt på utøvarrelaterte kvalitetar i musikken. Dette er ei direkte vidareføring av eit formulert svar på første delen av problemstillinga. Det andre elementet eg har lagt vekt på, er dei ulike haldningane musikklinjeelevane viser til musikk som høyrer til den allmenne dimensjonen – i hovudsak musikk som er populær og allment tilgjengeleg. Dette elementet er ikkje like sterkt lagt vekt på som det første, men er likevel eit interessant tema å gå nærare inn på. Då eg først og fremst vel å sjå nærare på ei direkte formulering av svaret på spørsmålet om musikksmak – bruken av utøvarrelaterte kvalitetar – ser eg det som uproblematisk at eg går inn på eit aspekt som ein finn ved ei nærare analyse av undersøkinga.

I undersøkinga av korleis elevane orienterer seg etter utøvardimensjonen når dei formar musikksmaken sin, kjem eg fram til at dei nyttar musikksmaken til å forma egne identitetar som utøvarar. Gjennom lyttinga og musikksmaken skaper dei seg ein identitet basert på Hargreaves et al. (2002) sitt omgrep *musikk i identitetar* (MII), slik at dei *er* lyttarar som liker ein viss type musikk. Samtidig er dei også musikalske utøvarar som spelar instrument – ein identitetstype basert på prinsippet om *identitetar i musikk* (IIM) (Hargreaves et al., 2002). Dei legg vekt på utøvarrelaterte kvalitetar, og ønskjer å tileigna seg desse som utøvarar. Her ser me samspelet mellom musikksmak og utøvaridentitet. I tillegg til dette legg dei inn musikken dei lyttar til i sine egne *personal inner musical libraries* (PIML) – eit konsept konstruert av Folkestad (2012, 2017). Han argumenterer for at dette biblioteket utgjer ein slags database me hentar element frå når me utøver musikk, og bidrar med vår eiga stemme musikalsk. Dette biblioteket forsyner elevane seg av og hentar erfaringar frå når dei igjen utøver musikk og såleis formar sine egne identitetar som musikarar. Musikksmaken spelar inn på dette ved at han er ein del av kvar elev sitt eige PIML.

Når det kjem til spørsmålet om korleis elevane stiller seg til musikk i den allmenne dimensjonen ser me potensialet sosiale grupper kan bety for kvar enkelt musikklinjeelev. Undersøkinga viser teikn til at elevane kan ha motstridande haldningar til popmusikk, ein musikk sjanger som ber preg av element ein finn når ein orienterer seg etter den allmenne dimensjonen. Nokre elevar meiner denne sjangeren inneheld musikk som er for lite komplisert til at han er interessant, og viser såleis ei negativ haldning til musikk som ber preg av kvalitetar ein finn i den allmenne dimensjonen. Ein av elevane taler imot haldninga som seier at musikk som er populær ikkje kan vera bra, i kraft av at den er populær. Han meiner det ikkje er ein motsetnad. Sjølv om funna her ikkje er eintydige på at slike haldningar faktisk eksisterer i dei ulike musikklinjeklassane, gir dei klare nok teikn til at ein kan drøfta korleis sosiale grupper og identitetar tilhøyrande desse er i spel. Gjennom sosial identitetsteori (SIT) sett i ein musikalsk samanheng (Hargreaves et al., 2006) kan ein sjå for seg at slike haldningar kan vera med på å påverka sjølvkjensla og identiteten til kvar enkelt medlem av den aktuelle sosiale gruppa. Haldninga om at popmusikk nær sagt per definisjon er ”dårleg musikk” kan seiast å ha eit potensial til å påverka og definera medlemmene i ei sosial gruppe sin identitet, gjennom at ei slik haldning kan utgjera ein sosial identitet for gruppa. Viss haldninga er slik i ein musikklinjeklasse, kan den også føre til kollisjonar når det kjem til korleis ein ser på seg sjølv. Ein elev som går imot ei slik haldning kan i så fall tenkjast å ha identitetsformande prosessar som først og fremst baserer seg på hans *personlege* identitet, i motsetnad til den *sosiale* (Tarrant et al., 2002). I eit slikt tilfelle vil identitetsutviklinga basera seg meir på eins eiga oppfatning av seg sjølv heller enn å la seg påverka av den sosiale identiteten til gruppa ein er del av. Med andre ord kan ein sjå for seg at eleven som går imot ein potensiell sosial identitet i ei gruppe formar identiteten sin på eit meir uavhengig vis enn det andre kan gjera. Ein kan konkludera med at undersøkinga viser teikn til at det finst ein sosial identitet i gruppene som seier at musikk med musikalske kvalitetar ein finn i den allmenne dimensjonen ikkje er verdt å høyra på, basert på at desse ikkje er gode nok, eller kompliserte nok. Gjennom å sjå ein enkelt elev sine motstridande haldningar til dette, kan ein stilla seg spørsmålet om dei negative haldningane utgjer ein sosial identitet i musikklinjeklassane som ikkje alle elevane seier seg einige i.

## 6.2 Implikasjonar for musikkundervisning

Hovudfunnet når det kjem til korleis musikklinjeelevane formar musikksmaken sin, er at dei alle orienterer seg etter utøvarrelaterte kvalitetar. I dette kan det liggja ein innsikt som kan

vera til bruk i vidaregåande skule, så vel som andre institusjonar som driv musikkutdanning – kulturskule, folkehøgskule, og så vidare. Ifølgje læreplanen er kjennskap til musikk som har danna grunnlag for nye stilartar og blitt ein del av musikkhistoria eit sentralt element i musikkutdanninga på vidaregåande skular (Utdanningsdirektoratet, 2006a). Faget Musikk i perspektiv skal blant anna ”bidra til å fremme forståelse av musikkens utvikling og ulike funksjoner”, samtidig som at ”kjennskap til musikkens kunstneriske uttrykksformer skal bidra til å utvikle fantasi og kreativitet” (Utdanningsdirektoratet, 2006b, s. 2). I læreplanen for hovudinstrumentfaget er også to av kompetansemåla at elevane skal kunna ”framføre et repertoar med musikk fra ulike sjangrer og/eller epoker”, og at dei skal kunna ”knyta ulike uttrykksmåter til sjangrer og epoker” (Utdanningsdirektoratet, 2006a, s. 5).

Med andre ord: det finst krav i læreplanen til at elevane skal ha kjennskap til det me kan kalla sjangerdefinerande musikk i både instrumentfag og i faget musikk i perspektiv. For å oppnå dette er det ein føresetnad at læraren kjenner til kva for utøvarar, band og komponistar som har vore sentrale i gitte sjangrar, både klassiske, rytmiske og tradisjonelle. Det er min påstand at kjennskapen om at elevane sin musikksmak er direkte relatert til utøving kan gjera dette lettare. Folkestad skriv blant anna om prinsippet å byggja ei bru mellom kunnskapen elevane allereie har og nye erfaringar dei kan gjera seg (Folkestad, 2017, s. 127). Han skriv også om kor viktig det er å møte elevane der dei står musikalsk.

*[...]what we should do as music educators is to meet the students where they stand, musically and elsewhere, but then not stop there, but take them by the hand and lead them on a journey of new musical endeavours and experiences.*

(Folkestad, 2008, s. 502)

Tar ein utgangspunkt i elevane sin musikksmak gjer ein nettopp dette. Gjennom den kan ein leia dei til nye musikalske oppdagingar og erfaringar. Musikalske kvalitetar som ligg til ein bestemt artist ein elev har sans for kan ofte sporast tilbake til musikk som i større grad har i seg sjangerdefinerande kvalitetar. I tråd med Folkestad sitt sitat kan favorittartistane sin musikk fungera som ein slags ”inngangsportal” til anna undervisningsmateriale som gir dei nye musikalske erfaringar. Folkestad (2017) utdjupar også dette vidare, og forklarar korleis all musikk er intertekstuell, og hentar musikalske element frå det som har vore før. Han argumenterer for korleis denne intertekstualiteten kan ha ei rolle i musikkpedagogisk samanheng, nettopp gjennom å trekkja trådar vidare frå det som allereie er kjent for eleven.

*If the construction of knowledge requires that the new is connected to something already learnt, acquired and assimilated, this connection rests on intertextuality. This implies that intertextuality might be a powerful pedagogical tool – the already known and the introduction of new intertextual references become the point of departure for knowledge information on the "journey of new musical endeavours and experiences"*

(Folkestad, 2017, s. 133)

Ein slik mogleg praksis kan ein illustrera gjennom undersøkinga mi. Tar ein utgangspunkt i gitaristen Anton sin musikksmak, har me sett at favorittartisten hans er John Mayer – ein artist som lagar bluesinspirert popmusikk. Kjenner ein til inspirasjonskjeldene som ligg bak Mayer kan ein lettare gi eleven musikalske erfaringar som er meir sjangerdefinerande, slik målet i læreplanen er formulert. Han kan også få erfaringar som gjer at han blir eksponert for fleire sjangrar, dersom artisten han liker har fleire ulike musikalske inspirasjonskjelder.

### 6.3 Plassering i forskningstradisjonen

I kapittel 1 har me sett kva for undersøkingar som allereie finst relatert til temaet i denne oppgåva, musikklinjeelevar, musikksmak og identitetsbygging. Der det ikkje er mangel på undersøkingar som tar for seg desse emna kvar for seg, har eg ikkje funne nokon som kombinerer alle desse tre. Såleis meiner eg oppgåva mi kan gi eit lite bidrag til musikkpedagogisk forskning. Innsikta om kva utøving kan bety for musikklinjeelevar sin musikksmak er etter det eg har funne ikkje påvist nokon annan stad – det same gjeld dei ulike haldningane musikklinjeelevar måtte ha til musikk med eit relativt allment preg. Musikksmak i sosiale grupper er utforska av fleire (North et al., 2000; Stålhammar, 2004; Tarrant et al., 2001), men ikkje med fokus på ungdom som er utøvar med særskild musikalsk kompetanse, slik tilfellet er for informantane i mi undersøking.

Det finst undersøkingar der informantane er rekruttert frå musikklinjer i Noreg eller tilsvarande i Sverige (Ellefsen, 2014; Nyberg, 2011; Zandén, 2010), men desse fokuserer ikkje på musikksmak på same måte mi gjer. Funna i undersøkinga mi meiner eg såleis gir eit bidrag til forskning på musikklinjeelevar.

Studiane ein kanskje kan hevda har mest til felles med mitt eige prosjekt, er dei som handlar om ungdom, musikksmak og bygging av desse – blant anna Langeby si masteroppgåve (2005). I den kvalitative undersøkinga hans er informantane rekrutterte frå tiande klasse ved ein ungdomsskule. Såleis er ikkje musikkutøvinga ein like tydeleg faktor i undersøkinga som ho er i mi her heller. I sum ligg det eit potensial i funna mine som dreier seg om musikklinjeelevane si orientering etter dei utøvarrelaterte kvalitetane som finst i musikken når dei avgjer kva dei liker og ikkje. Sjølve modellen der eg omtaler ulike dimensjonar i musikk er også ein modell eg ikkje har sett på same vis i eksisterande forskning om *kvifor* ein liker den musikken ein liker.

#### 6.4 Kritikk av eiga forskning

Det finst mange teoriar kring både identitet og musikksmak, og det er ikkje til å koma vekk frå at eg har nytta meg av og presentert eit utval av desse. Ei mogleg innvending mot oppgåva mi er at eg kunne ha presentert fleire slike teoriar før eg argumenterte for kvifor eg valde å nytta meg av nokre spesifikke. Eit anna kritikkverdig punkt kan liggja i korleis eg har presentert teorien i kapittel 2, der eg legg fram teori om identitet før musikksmak – noko som gjer at den første delen av problemstillinga; korleis elevane formar musikksmaken sin – kjem sist snarare enn først i presentasjonen. Resonnementet bak dette valet ligg i at mykje av teorien om musikksmak refererer til identitetsteori. Det er ikkje sikkert alle er einige i at dette er det mest gunstige valet sjølv om eg ser det slik.

Andre moglege innvendingar kan vera bruken av døme frå undersøkinga i kapittel 5, der formålet er å sjå elevane sin musikksmak i lys av identitetsomgrepet. Her har eg ikkje berre referert til funn omtalt i kapittel 4, men også introdusert nye tilvisingar til empirien. Dette er gjort for å retta søkelys på sjølve identitetsbygginga heller enn musikksmaken isolert sett. Empiribruken er tenkt å gjera det lettare for lesaren å setja seg inn i prinsippa eg omtaler. Likevel kan somme meina at graden av empiri ikkje bør ha like stor plass i eit analysekapittel som baserer seg på teoretisk tolking heller enn å leggja fram funn gjort i ei kvalitativ undersøking.

I tillegg vil det vera mogleg å kritisera måten eg i kapittel 4 har omtalt nokre av dei musikalske dimensjonane. Ein kunna ha peika på at nokre av desse kunne ha vore tydelegare definert. Særleg gjeld dette *den allmenne dimensjonen*, som ein kan innvenda at er meir vagt

definert enn dei andre tre. For å gjera denne meir tydeleg kunne eg ha nytta meg meir av relevant teori, noko som ville ha styrka analysen i kapittel 5.

### 6.5 Vidare forskning

I oppgåva mi har eg gjennom ei kvalitativ undersøking utforska korleis musikklinjeelevar formar musikksmaken sin, og korleis ein kan sjå på denne i lys av identitetsomgrepet. I arbeidet har det vore naturleg å ta nokre val basert på funna i undersøkinga. Det finst fleire moglege vis ein kan utforska emnet vidare på.

Det første er å gjera ei undersøking som famnar vidare enn mi eiga. Empirien min gir svar på korleis eit mindre utval musikklinjeelevar – sju – stiller seg til spørsmåla omtalt i problemstillinga. Såleis gir det ikkje noko tydeleg svar på korleis dette stiller seg for majoriteten av musikklinjeelevane i Noreg. Ein kan sjå for seg at vidare forskning kan kombinera ei kvantitativ undersøking der ein gjennom spørjeskjema ber eit større utval musikklinjeelevar greia ut om kva musikk dei høyrer på, kvifor dei liker denne og kva dei legg vekt på når dei avgjer om dei liker musikk eller ikkje. Til dette kunne ein blant anna tatt utgangspunkt i modellen om orientering etter ulike musikalske dimensjonar, som eg har lagt fram i denne oppgåva. Dette er ein modell som har potensialet i seg til å bli vidareutvikla, særleg viss det skulle dukka opp nye element i undersøkinga kring korleis elevane formar musikksmaken sin. Eit eventuelt tilleggselement til ei slik undersøking kunne ha vore å be nokre elevar om å rapportera kva for musikk dei høyrer på over ein viss tidsperiode, slik Hagen (2015) gjer i doktorgradsavhandlinga om bruk av musikkstrøymetenester. Dette kunne ha gitt eit innblikk i elevane sin musikksmak som er meir omfattande og moglegvis korrekt enn det ein får gjennom spørjeskjema eller kvalitative intervju. Ein kan også sjå for seg at ei slik undersøking kunne ha blitt kombinert med kvalitative intervju der funna i den kvantitative undersøkinga blei utforska nærare. Slik kunne ein både ha fått eit større innblikk i korleis fleire musikklinjeelevar formar musikksmaken sin over tid, og djupare innsikt i tematikken.

Ein kunne ha gått djupare inn i samanhengen mellom elevane si musikkutøving og musikksmak, og fått meir kunnskap om korleis dei orienterer seg etter dette. Djupare utgreingar frå musikklinjeelevar om emnet kunne potensielt sett ha gitt ei vidare innsikt i dei didaktiske konsekvensane av samanhengen. Desse konsekvensane er også noko som kunne ha



vore forska på effekten av, til dømes gjennom aksjonsforskning. Det kunne ha vore interessant å utforska korleis ein undervisningsmetode der ein tar utgangspunkt i elevane sin eksisterande musikksmak for å oppnå måla i læreplanen om nye musikalske, grunnleggjande erfaringar ville ha fungert i praksis. Ein mogleg metode kunne ha vore å kombinera observasjon over tid med kvalitative intervju for å dokumentera kva effekt undervisning som spring ut frå funnet om samanhengen mellom utøving og musikksmak kan gi. Her finst det fleire didaktiske teoriar ein kunne ha trekt inn, blant anna ulike danningsteoriar. Funna i undersøkinga mi kunne i slik forskning ha blitt nytta som eit utgangspunkt og ha gitt eit grunnlag for ei slik vidare utforsking.

## Litteratur

- Carpenter, S. (2016, 14.09). Spotify Passes 40 Million Subscriber Mark, Crushes Apple Music. *Forbes Magazine*. Henta frå <http://www.forbes.com/sites/shelbycarpenter/2016/09/14/spotify-40-million-subscribers-apple-music/> 15.01.2017.
- Cook, N. (2000). *Music : a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Davidson, J. W. & Burland, K. (2006). Musician identity formation. I G. E. McPherson (red.), *The Child As Musician* (s. 475-490). New York: Oxford University Press.
- Denora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, 27(1), 31-56.
- Eckblad, B. & Tobiassen, M. (2015, 30.01). Jay-Z kjøper Wimp. *Dagens Næringsliv*. Henta frå <http://www.dn.no/etterBors/2015/01/30/0926/Strmming/jayz-kjper-wimp> 27.04.2016.
- Edgar-Lund, A. (2010, 16.08). Mer musikk med streaming. *Computerworld Norge*. Henta frå <http://www.cw.no/artikkel/fotovideo/mer-musikk-med-streaming> 27.04.2016.
- Ellefsen, L. W. (2014). *Negotiating musicianship. The constitution of student subjectivities in and through discursive practices of musicianship in "Musikklinja"* (Doktorgradsavhandling), Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Ferm-Almqvist, C. (2016). *Evolving Bildung in the nexus of streaming services, art and users - Spotify as a case*. (Upublisert prosjektskildring), Luleå tekniska universitet.
- Folkestad, G. (2002). National Identity And Music. I R. A. R. MacDonald, D. J. Hargreaves & D. Miell (red.), *Musical Identities* (s. 151-162). New York: Oxford University Press.
- Folkestad, G. (2008). Review article: music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy, by Lucy Green. *Music Education Research*, 10 (4), s. 499-503.
- Folkestad, G. (2012). Digital tools and discourse in music: The ecology of composition. I D. J. Hargreaves, D. Miell & R. A. R. MacDonald (red.), *Musical imaginations : multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception* (s. 193-205). Oxford: Oxford University Press.
- Folkestad, G. (2017). Post-National Identities in Music. I R. A. R. MacDonald, D. J. Hargreaves & D. Miell (red.), *Handbook of Musical Identities* (s. 122-136). Oxford: Oxford University Press.

- Frith, S. (1996). *Performing rites : evaluating popular music*. New York: Oxford University Press.
- Frith, S. (2004). What is Bad Music? I C. Washburne (red.), *Bad Music: The Music We Love to Hate* (s. 15-36). New York: Routledge.
- Gee, J. P. (2000). Chapter 3 : Identity as an Analytic Lens for Research in Education. *Review of Research in Education*, 25, 99-125.
- Green, L. (1996). Gender Identity, Musical Experience and Schooling. I R. Wright (red.), *Sociology and Music Education* (s. 139-153). Farnham: Ashgate.
- Green, L. (2008). Music, Informal Learning and the School : A New Classroom Pedagogy *Ashgate Popular and Folk Music Series*.
- Hagen, A. N. (2015). *Using Music Streaming Services: Practices, Experiences and the Lifeworld of Musicking*. (Doktorgradsavhandling), Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, Oslo.
- Hall, S. (1992). The question of cultural identity. I S. Hall, D. Held & A. G. McGrew (red.), *Modernity and its Futures* (s. 274-316). Oxford: Polity in association with the Open University.
- Hargreaves, D. J., Macdonald, R. A. & Miell, D. (2016). Musical Identities. I S. Hallam, I. Cross & M. Thaut (red.), *Oxford Handbook of Music Psychology* (2 utg., s. 759-774). Oxford: Oxford University Press.
- Hargreaves, D. J., Miell, D. & Macdonald, R. A. (2002). What are musical identities, and why are they important. *Musical identities*, 1-20.
- Hargreaves, D. J., North, A. C. & Tarrant, M. (2006). Musical preference and taste in childhood and adolescence. I G. E. McPherson (red.), *The Child as Musician* (s. 135-154). New York: Oxford University Press.
- Hylland, O. M. (2012). The rhetorics of bad quality. *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, 15, 7-25.
- Johansen, G. (2010). Modernity, Identity and Musical Learning. I R. Wright (red.), *Sociology and Music Education* (s. 155-164). Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Kamsvåg, G. A. (2011). *Tredje time tirsdag: musikk : en pedagogisk-antropologisk studie av musikkaktivitet og sosial organisasjon i ungdomsskolen*. (Doktorgradsavhandling), Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Karlsen, S. (2011). Using musical agency as a lens: Researching music education from the angle of experience. *Research Studies in Music Education*, 33, 107-121.

- Klavsen, C. (2015, 18.03). Music streaming is significantly more popular in Scandinavia. *Nordic Startup Bits*. Henta frå <http://www.nordicstartupbits.com/2015/03/18/music-streaming-is-significantly-more-popular-in-scandinavia/> 28.04.2016.
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M. & Rygge, J. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg., 2. oppl.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Langeby, J. (2005). *Preferansebygging : beskrivelser av hvordan internettaktive ungdommer bygger opp og argumenterer for sine musikkpreferanser*. (Mastergradsavhandling, Høgskolen i Bergen) Bergen: Høgskolen i Bergen.
- Larsen, P. (2002). Populærmusikken og de andre musikalske genrer. I J. Gripsrud (red.), *Populærmusikken i kulturpolitikken* (s. 106-128). Oslo: Norsk kulturråd.
- NESH (2016). Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, humaniora, juss og teologi *Retningslinjer – NESH*. Lasta ned frå [https://www.etikkom.no/globalassets/documents/publikasjoner-som-pdf/60125\\_fek\\_retningslinjer\\_nesh\\_digital.pdf](https://www.etikkom.no/globalassets/documents/publikasjoner-som-pdf/60125_fek_retningslinjer_nesh_digital.pdf) 20.04.2016.
- North, A. C. & Hargreaves, D. J. (1999). Music and adolescent identity. *Music education research*, 1(1), 75-92.
- North, A. C., Hargreaves, D. J. & O'Neill, S. A. (2000). The importance of music to adolescents. *British Journal of Educational Psychology*, 70(2), 255-272.
- Nyberg, J. (2011). *Man kan aldrig kunna allt om musik-det känns verkligen stort: en pragmatisk studie om gymnasieungdomars begreppsliggörande av kunskap och lärande i musik*. KMH-förlaget.
- Presseforbund, N. (2015). Ver Varsam-plakaten Henta frå <http://presse.no/pfu/etiske-regler/vaer-varsom-plakaten/vvpl-nynorsk/> 05.05.2016
- Romme, I. B. (2012). *Klassisk sangpedagog vs. rytmisk repertoar: en undersøkelse av sangundervisning i videregående skole*. (Mastergradsavhandling, Norges musikkhøgskole).
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet* (2. utg.). Oslo: Universitetsforl.
- Schei, T. B. (2007). *Vokal identitet En diskursteoretisk analyse av profesjonelle sangers identitetsdannelse*: The University of Bergen.
- Skolverket. (2017). Utbildningsinfo. Estetiska programmet Henta frå <http://www.utbildningsinfo.se/gymnasieskola/gymnasieskolans-program/nationella-program/estetiska-programmet-1.959> 08.12.2016.

- Stålhammar, B. (2004). Musiken – 'deras' liv – några svenska och engelska ungdomars musikerfarenheter och musiksyn. *Nordic research in music education yearbook vol. 7, 2004:3(7)*.
- Stålhammar, B. (2006). *Musical identities and music education*. Achen: Shaker.
- Sæle, I. (2007). Ungdom og bærbar musikk. Bergen: Høgskolen i Bergen.
- Tarrant, M., North, A. C., Edridge, M. D., Kirk, L. E., Smith, E. A. & Turner, R. E. (2001). Social identity in adolescence. *Journal of Adolescence, 24(5)*, 597-609.
- Tarrant, M., North, A. C. & Hargreaves, D. J. (2002). Youth Identity and Music. I R. A. R. MacDonald, D. J. Hargreaves & D. Miell (red.), *Musical Identities* (s. 134-150). Oxford: Oxford University Press.
- Tjora, A. H. (2010). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis* (1. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Utdanningsdirektoratet. (2006a). Læreplan i instrument, kor, samspill, programfag i utdanningsprogram for musikk, dans, drama, programområde for musikk. *Kunnskapsløftet*.
- Utdanningsdirektoratet. (2006b). Læreplan i musikk i perspektiv, programfag i utdanningsprogram for musikk, dans, drama, programområde for musikk.
- Vilbli.no. (2017a). Fag- og timefordeling - Musikk, dans og drama - Vg2 - Vidaregående trinn 2 | vilbli.no. Henta frå <https://www.vilbli.no/?Lan=1&Program=V.MD&Side=1.2&Kurs=V.MDMDD1----V.MDMUS2----V.MDMUS3----> 15.01.2017
- Vilbli.no. (2017b). Utdanningsprogram - Musikk, dans og drama | vilbli.no Henta frå <https://www.vilbli.no/?Program=V.MD&Side=1.0&ValgtInteresstest=26&IsHum=26&Falang=&Lan=1> 15.01.2017
- Washburne, C. (2004). Does Kenny G Play Bad Jazz? I C. Washburne & M. Derno (red.), *Bad Music: The Music We Love to Hate* (s. 123-147). New York: Routledge.
- Zandén, O. (2010). *Samtal om samspel. Kvalitetsoppfattninger i musklärares dialoger om ensemblespel på gymnasiet*. Academy of Music and Drama; Högskolan för scen och musik.
- Ålvik, J. M. B. (2014). *Scratching the surface : Marit Larsen og Marion Ravn : popular music and gender in a transcultural context*. (Doktorgradsavhandling), Institutt for musikkvitenskap, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, Oslo.

## Nettsider

---

Bokmålsordboka | Nynorskordboka, Universitetet i Bergen. <http://ordbok.uib.no>

Progressiv jazz – Store Norske Leksikon (Bergh, Johs). [http://snl.no/progressiv\\_jazz](http://snl.no/progressiv_jazz)

JazzKamikaze – About. *Facebook*. [http://www.facebook.com/pg/JazzKamikaze-30353918405/about/?ref=page\\_internal](http://www.facebook.com/pg/JazzKamikaze-30353918405/about/?ref=page_internal)

Pierce the Veil (Wikipedia): [https://en.wikipedia.org/wiki/Pierce\\_the\\_Veil](https://en.wikipedia.org/wiki/Pierce_the_Veil)

Crown the Empire (Wikipedia): [https://en.wikipedia.org/wiki/Crown\\_the\\_Empire](https://en.wikipedia.org/wiki/Crown_the_Empire).

## Foto

---

Framsidedfoto: Harald A. Espeland

Side 65: Vegar Valde.

## Appendiks

### Vedlegg 1: Informasjonsskriv og førespurnad om deltaking i undersøking

## Førespurnad om deltaking i forskingsprosjektet

*"Kva påverkar ungdom sin musikksmak, og korleis deler dei musikk med andre?" -  
masteroppgåve ved Høgskolen i Bergen 2016/2017*

### **Bakgrunn og formål**

Formålet med studien er å undersøkje kva som påverkar ungdom sin musikksmak. Korleis ungdom deler musikk med kvarandre er eit vesentleg element i oppgåva. Eitt av formåla blir å finna ut korleis dei bruker digitale medium til å dela musikk med kvarandre.

Empirien vil bestå av kvalitative intervju med andre- og tredjeklassingar ved ei musikklinje [REDACTED]. Utvalet blir bestemt i samarbeid med rektor/faglærer ved skulen. Personane blir spurte om å delta fordi dei er ungdom med tydeleg musikkinteresse.

### **Kva inneber deltaking i studien?**

Deltaking i studien inneber eitt eller fleire individuelle, munnlege intervju med forskar og student Harald Espeland. Spørsmåla vil handla om musikksmak og deling av musikk.

### **Kva skjer med informasjonen om deg?**

Alle personopplysningar vil bli behandla konfidensielt. Student og fagleg rettleiar ved HiB er dei einaste som får tilgang til opplysningane. Intervjua vil bli tatt opp på lydopptak på mobil opptakseining, før dei så vil bli transkribert, anonymisert og lasta opp på Høgskolen i Bergen (HiB) sin sikre forskingssserver. Lydopptaka vil deretter bli sletta frå alle mobile einingar og opptaksutstyr. Før det skjer vil dei vera passordbeskytta. Deltakarane skal vera anonymiserte i publikasjon.

Prosjektet skal etter planen bli avslutta 01.08.2017. Då skal alle personopplysningar og intervjuopptak vera sletta, og all data anonymisert.

### **Frivillig deltaking**

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekkja ditt samtykke utan å gi nokon grunn. Dersom du trekk deg, vil alle opplysningar om deg bli anonymisert.

Om du ønskjer å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med Harald Espeland på telefon [REDACTED] eller h109210@stud.hib.no. Rettleiar Catharina Christophersen kan også bli kontakta på e-post, crc@hib.no. Studien er meldt til Personvernombodet for forskning, NSD - Norsk senter for forskingsdata AS.

## Samtykke til deltaking i studien

Eg har motteke informasjon om studien, og er villig til å delta.

---

(Signert av prosjektdeltakar/stad, dato)



## Vedlegg 2: Intervjuguide

### Intervjuguide

Harald Espeland

Tema: oppgåva handlar om kva som speler inn på ungdom sin musikksmak, og korleis dei deler musikk med kvarandre. Fokus på digitale tenester.

Innleiing, snakkar litt om speling. Kor lenge har du spelt, korleis er miljøet på skulen. Kva musikk liker du å spela, speler du i band, og liknande.

#### Musikksmak

- Kva musikk høyrer du på
- Kor høyrer på musikk
- Oppdagar musikk kor hen
- Forstår rett at musikk veldig viktig
- Forhold mellom musikk du speler og den du lyttar til
- Tankar rundt å vera musikklinjeelev og utøvar og musikksmak
- Kva gjer at liker musikken

#### Vener, musikk og identitet

- Kva slags musikk venene høyrer på
- Deler mykje, korleis deler
- Kva musikk har å seia for venskap/å bli kjent
- Musikk du kanskje ikkje er så open om at du høyrer på?
- Høyrer musikk saman

#### Verktøy

- Bruker mest til å høyra på musikk – og kva før
- Kva synest om strøymetenester

- Viss lytta til musikk – korleis er prosessen
- YouTube til musikk
- Eigarskap til musikk som kjem frå strøymetenester

### Sosiale funksjonar på nett

- Kva sosiale medium bruker
- Snakka om kor oppdaga musikk. Tips via nett?
- Tankar rundt å sjå kva vener høyrer på, kor mykje dela

### Oppsummering

Sjekka fått med alt. Noko vil leggja til?

## Vedlegg 3: Søknadssvar frå NSD



Catharina Christophersen  
 Avdeling for lærerutdanning Høgskolen i Bergen  
 Postboks 7030  
 5020 BERGEN

Vår dato: 09.05.2016

Vår ref: 48260 / 3 / AGH

Deres dato:

Deres ref:

## TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 07.04.2016. Meldingen gjelder prosjektet:

48260	<i>Kva spelar inn på musikkinteresserte tenåringar sin musikksmak, og kor mykje betyr det digitale? - ein studie av ungdomar og musikksmak.</i>
Behandlingsansvarlig	Høgskolen i Bergen, ved institusjonens øverste leder
Daglig ansvarlig	Catharina Christophersen
Student	Harald Espeland

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstillter kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 01.08.2017, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Kjersti Haugstvedt

Agnete Hessevik

Kontaktperson: Agnete Hessevik tlf: 55 58 27 97

*Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.*

Vedlegg: Prosjektvurdering  
Kopi: Harald Espeland h109210@stud.hib.no

## Personvernombudet for forskning



### Prosjektvurdering - Kommentar

---

Prosjektnr: 48260

Utvalget rekrutteres via rektor. Ved rekruttering via skolens ledelse og lærere, er det spesielt viktig at forespørsel rettes på en slik måte at frivilligheten ved deltagelse ivaretas. Vi anbefaler at de som ønsker å delta i prosjektet, etter å ha mottatt forespørsel, tar direkte kontakt med deg.

Utvalget informeres skriftlig og muntlig om prosjektet og samtykker til deltagelse. Informasjonsskrivet er godt utformet.

Hovedregelen når det registreres opplysninger til forskningsformål om ungdom under 18 år, er at det må innhentes samtykke fra foreldrene. I dette prosjektet vurderer personvernombudet det imidlertid slik at ungdommer over 15 år kan samtykke til deltagelse på selvstendig grunnlag. Dette ut fra en helhetsvurdering av opplysningenes art og omfang.

Det behandles enkelte opplysninger om tredjeperson. Det skal kun registreres opplysninger som er nødvendig for formålet med prosjektet. Opplysningene skal være av mindre omfang og ikke sensitive, og skal anonymiseres i publikasjon. Så fremt personvernulempen for tredjeperson reduseres på denne måten, kan prosjektleder unntas fra informasjonsplikten overfor tredjeperson, fordi det anses uforholdsmessig vanskelig å informere.

Personvernombudet legger til grunn at forsker etterfølger Høgskolen i Bergen sine interne rutiner for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal lagres på privat pc/mobile enheter, bør opplysningene krypteres tilstrekkelig.

Forventet prosjektslutt er 01.08.2017. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger som f.eks. bosted/arbeidssted, alder og kjønn)
- slette digitale lyd-/bilde- og videoopptak