

# Strømmekonsserter – mer enn nødløsninger?

Hendrik Storstein Spilker, Yngvar Kjus og Håvard Kiberg

Da Norge stengte ned på grunn av koronasituasjonen våren 2020 og konsertstedene ble utilgjengelige, var norske musikkartisters svar å arrangere strømmekonsserter. Fra de første, spredte opptredenene kringkastet fra artistenes stuer og bakgårder skjøt fenomenet raskt fart. I løpet av noen få vårmåneder fikk en stor del av norsk musikkbransje erfaring med en ny formidlingsform, en måte å presentere musikken og kommunisere ut til publikum på som få hadde tidligere erfaring med. Det ble investert i nytt teknisk utstyr og utviklet ny kompetanse. På arrangørsiden så flere nye digitale scener dagens lys, drevet av både etablerte konsertarrangører og nye aktører.

Bølgen av strømmekonsserter reiser interessante spørsmål om midlertidighet versus varighet, og det er det sentrale temaet for denne artikkelen. Vår hovedproblemstilling er: *Har fenomenet strømmekonsserter bare vært en nødløsning for artister og konsertarrangører i en unntakssituasjon, eller kommer strømmekonsserter i fremtiden til å innta en mer prominent rolle som formidlingsform på linje med etablerte formidlingsformer som livekonsserter, plateinnspillinger og musikkvideoer?*

Vår undersøkelse tar utgangspunkt i det van Dijk<sup>1</sup> har kalt musikkens «doble karakter» – at musikk i moderne samfunnsliv befinner seg i spennet mellom det å være et kunstnerisk og kulturelt uttrykk, og det å være et industrielt og økonomisk produkt. I tråd med dette perspektivet, som vil bli utdypet i teoridelen, vil vi analysere både de kunstneriske og kommunikasjonsmessige erfaringene med strømmekonsserter, og de økonomiske, organisatoriske, industrielle og teknologiske problemstillingene som formidlingsformen reiser.

Vi har utviklet fire underproblemstillinger med basis i perspektivet på musikkens «doble karakter». De to første knyttet til de kunstneriske og kommunikasjonsmessige utfordringene ved strømmekonsserter, de to siste til de økonomiske og industrielle:

- *Hva gjør strømmekonsserter med de musikalske presentasjonene?*
- *Hvordan har artistene forholdt seg til fellesskaps- og kommunikasjonsutfordringene ved strømmekonsserter?*
- *Hvilke inntjeningsmodeller har blitt utviklet for strømmekonsserter, og hva har de generert av inntekter?*
- *Vil strømmekonsertene kunne endre arbeidsmåter, rollefordelinger og maktstrukturer i musikkindustrien?*

Musikkverdenen har aldri vært stabil og statisk, men en verden som historisk sett bestandig har befunnet seg i spennet mellom transformativ og bevarende krefter. Hovedproblemstillingen om strømmekonsertenes midlertidighet eller varighet må derfor sees i lys av den videre musikkteknologiske og -organisatoriske utviklingen, spesielt de seneste tiårene. Strømmekonsserter er nyeste tilskudd til rekken av formidlingsformer som – fra de første noteannoteringene – på ulike måter har løsrevet musikken fra tiden og stedets umiddelbarhet og ført til mer eller mindre dyptgripende endringer i musikklivets organisering. Ikke minst har digitaliseringen de seneste tretti årene,

---

1 van Dijk 2012.

spesielt knyttet til fildelingsfenomenet på 2000-tallet og fremveksten av on-demand strømmeplassformer på 2010-tallet, medført betydelige forskyvninger i måtene musikk distribueres og konsumeres på. Samtidig har en del elementer i musikkverdenen vist seg både motstands- og tilpasningsdyktige – når det gjelder både de kulturelle formatene (for eksempel albumet) og de industrielle strukturene (for eksempel plateselskapene).<sup>2</sup>

Introduksjonen av nye formidlingsformer har alltid bragt med seg perioder av åpenhet og uorden. Det finner sted en destabilisering av praksiser og strukturer som tidligere har blitt tatt for gitt. Etablererte spilleregler blir åpnet for reforhandling. Teknologihistorikeren Pfaffenberger har, inspirert av antropologisk teori om overgangsriter, kalt slike perioder for «liminalfaser».<sup>3</sup> I slike faser åpnes nye muligheter og rom for at kreative og innovative løsninger kan få gjennomslag, samtidig som man kan oppleve både usikkerhet og frykt, uklarheter og paradokser. Etter en viss tid vil en stabilisering og en etablering av en ny orden og normaltilstand inntreffe, og denne kan enten innebære en endring av revolusjonær karakter eller tilbakevending til det gamle (eller noe midt imellom).

Det er rimelig å betrakte fremveksten av strømmekonsserter i lys av en slik forståelsesramme. Samtidig kan vi innledningsvis notere oss to potensielt viktige forskjeller fra tidligere liminalfaser. For det første er situasjonen som utløste strømmekonsertfremveksten, koronasituasjonen, fullstendig musikkkestern. Liminalfasen ble med andre ord ikke utløst av krefter med noen spesifikke interesser knyttet til musikk. For det andre er forsamlingsrestriksjonene som ble innført for å få kontroll med epidemien, og som altså var direkte utløsende for strømmekonsertfremveksten, ment å være av midlertidig art.

I denne studien har vi tatt utgangspunkt i et artist- og arrangørperspektiv. Vi har intervjuet elleve artister og fire konsertarrangører om

---

2 Se bl.a. Spilker 2012 og 2018; Wikström & DeFillippi 2016; Kjus & Spilker 2020.

3 Pfaffenberger 1992.

deres erfaringer med og synspunkter på strømmekonsserter. Intervjuene er foretatt i mai og juni 2020. Dette materialet vil selvfølgelig ikke gi oss fasiten til problemstillingen vår – fremtiden kan verken vi som medie- og musikkforskere eller noen andre si noe sikkert om. Samtidig utgjør artistenes og arrangørenes reaksjoner ett av premissene for hva som vil skje videre. Derfor utgjør erfaringene og synspunktene deres et gunstig utgangspunkt for å diskutere de kulturelle og økonomiske konsekvensene av strømmekonsertene.

## Teori: strømmekonsserter som kunstnerisk uttrykk og økonomisk produkt

Hva er strømmekonsserter? For å kunne skille strømmeoverføring fra nedlasting og andre overføringsformer som radio- og tv-overføring må vi bli litt tekniske. *Strømming* kan defineres som overføring og mottagelse av digitalt innhold som er lagret på og prosessert fra en fjernliggende server, og videre at overføringen skjer gjennom digitale nettverk basert på protokollen TCP/IP, den underliggende protokollen for all internett-trafikk.<sup>4</sup> Strømmingen kan enten være av innhold som formidles *live* eller *i opptak* og *på etterspørsel*.

I tråd med dette definerer vi strømmekonsserter som konsserter som overføres ved hjelp av strømmeteknologi, i audiovisuell form, enten live eller i opptak. Samtidig ser det ut til å være etablert noen kulturelle forventninger til hva som skal telle som en strømmekonsert og ikke for eksempel som et konsertopptak. Det er forventninger om at konsertene tas opp uredigert og sendes første gang direkte eller med kort forsinkelse fra opptakstidspunktet. Selv om avsender (eller andre) velger å la konserten bli liggende tilgjengelig for avspilling i etterkant, ligger denne forståelsen av den opprinnelige umiddelbarheten i bunn. Det er med andre ord forventninger til at strømmekonsserter har elementer av

---

4 Spilker & Colbjørnsen 2020.

*liveness*.<sup>5</sup> Samtidig vil vi understreke at strømmekonsserter er et begrep og et fenomen i utvikling, og et sentralt poeng i analysen vår er nettopp å undersøke hva slags meninger og praksiser artister og arrangører fyller det med.

De teknologiske løsningene har vært i omløp i lang tid, og begrepet strømming, slik vi har definert det, har vært i bruk fra i hvert fall tidlig på 1990-tallet.<sup>6</sup> Strømming begynte imidlertid først fra rundt 2010 å etablere seg som en dominerende distribusjonsform for musikk, og da fortrinnsvis i opptaks- og på-etterspørsel-form gjennom ulike plattformformer med Spotify og YouTube som spydspisser. Mens Spotify primært har vært og er en lydplattform, er YouTube en videoplattform, der musikk fra starten har blitt formidlet gjennom musikkvideoer, men også konsertopptak. I 2013 fikk YouTube også live-overføringsfunksjonalitet, og sammen med andre plattformformer som Twitch ble live-strømmete konsserter et fenomen med noe utbredelse. Det er likevel slik at strømmekonsserter, i *liveness*-varianten, var et spredt, perifert og marginalet fenomen både i norsk og i internasjonal sammenheng frem til 2020.

For den som vil nå ut med sin musikk, har det i moderne tid vært to hovedveier: *innspillinger* og *konsserter*. Det har vært et skiftende forhold mellom disse to opp gjennom historien, både kunstnerisk og kulturelt og økonomisk og industrielt.

*Kunstnerisk* har innspillinger stort sett vært sett på som populærmusikkens hovedmedium, på grunn av de kreative mulighetene som studioinnspillinger gir, og som følge av innspillingers potensial for spredning og varighet i tid og rom.<sup>7</sup> Det å spille konsserter, for et publikum som er til stede her og nå, har imidlertid hele tiden også vært en tungt trafikkert vei. Konsertscenen kan ansees som den viktigste kontaktarenaen mellom musikere og deres publikum. Mens innspillingen er et fiksert kunstnerisk objekt, er konsserter levende situasjoner

---

5 Crisell 2012; Kjus 2018.

6 Spilker 2005; Jones & Bennett 2015.

7 Maasø & Danielsen 2009.

der artist og publikum kan dele musikken og samhandle gjennom den.<sup>8</sup> Det er vanlig at både artister og publikum går til konserter med et mål om å formidle mer og oppleve noe annet enn det innspillingen gir. Innspillinger og konserter gir simpelthen ulike muligheter til å utforme, presentere og formidle musikk.

Strømmekonserter kan betraktes som en hybrid mellom innspillinger og konserter. Mens tradisjonelle konserter samler artister og publikum i samme tid og rom, så blir artist og publikum atskilt i strømmekonsertene, i rom og kanskje også i tid. For å analysere mer systematisk hvilke konsekvenser dette har hatt for artistene og arrangørene når de har planlagt og gjennomført strømmekonserter, skal vi benytte oss av et begrepspar som musikkviteren Tomas Turino har introdusert. Ifølge Turino består konserter av to elementer: «presentasjon» og «deltagelse».<sup>9</sup>

Med *presentasjon* tenker vi på de alle de ulike aspektene ved konsertenes musikalske innhold og uttrykk. Dette inkluderer valg av repertoar og dramaturgisk regi, samt alle scenografiske elementer fra antrekk og makeup til bruk av ulike visuelle elementer og effekter på scenen. Samlet utgjør dette artistenes presentasjon, artistenes fremføring av et musikalsk innhold i et scenemessig uttrykk. *Hva gjør strømmekonserter med de musikalske presentasjonene?*

*Deltagelse*-begrepet fanger opp den særegne dimensjonen ved konserter som utgjøres av det nærværende kommunikative fellesskapet som formidlingsformen etablerer. Ved fysiske konserter etableres et fellesskap gjennom at utøver og publikum er samlet her og nå rundt en begivenhet. Det er altså to nøkkelementer ved konsertenes deltagelsesdimensjon – fellesskap og kommunikasjon. Slike situasjoner gir en rekke eksplisitte og implisitte kommunikasjonsmuligheter, både ved at artister og publikum kan henvende seg direkte til hverandre, og ved at de kan betrakte, tolke og tilpasse seg til hverandres reaksjoner.

---

8 Kjus 2018.

9 Turino 2008.

For den som skal mediere konsserter, er avstanden til publikum et grunnleggende problem. Dette var en utfordring radio- og tv-produ-senter møtte på allerede tidlig i kringkastingshistorien, lenge før inter-nett. For å skape kontakt mellom artist og publikum begynte man å ta i bruk mange og bevegelige kameraer som til sammen fanget artistenes uttrykk, og man tok inn et publikum i studio og formidlet deres opple-velse og engasjement på en måte tv-seerne kunne identifisere seg med. I talentkonkurranser begynte man også å la seerne ringe inn og stemme på sine favoritter, noe som ble revitalisert da mobiltelefonen kom.

I forbindelse med strømmekonsserter utgjør også fraværet av den umiddelbare kontakten og det tilstedeværende fellesskapet med publikum en åpenbar utfordring. Samtidig byr dagens internett på et sett alternative interaksjonsmuligheter som ikke eksisterte for enveis medier som radio og tv. Vi har derfor vært nysgjerrige på i hvilken utstrekning artistene har benyttet seg av disse mulighetene. *Hvordan har artistene forholdt seg til fellesskaps- og kommunikasjonsutfordrin-gene ved strømmekonsserter?*

Også *industrielt og økonomisk* har forholdet mellom innspillinger og konsserter vært symbiotisk og skiftende opp gjennom populærmu-sikkens historie. Fra 1950-tallet av lå et tyngdepunkt på innspillinger, som ble sett på som musikkindustriens gravitasjonspunkt og det som genererte de største og mest «sentrale» inntektsstrømmene til musikk-industrien. Inntektene fra salg av innspillinger nådde en topp på slutten av 1990-tallet da cd-salget var på sitt høyeste. Men i de samme årene var en annen utvikling under full ekspansjon – en utvikling som under-minerte den økonomiske modellen med stykkprissalg av fonogram-mer. Fremveksten av nettbasert musikkdistribusjon, i form av bruker-til-bruker-baserte fildelingsnettverk, gjorde 2000-tallet til det mest turbulente i musikkindustriens historie, en turbulens som ikke roet seg før plateselskapene aksepterte abonnent- eller annonsebaserte strøm-meløsninger som en ny forretningsmodell.<sup>10</sup> Inntektene fra innspillinger

---

10 Se Spilker 2018.

sank dramatisk frem til 2010 og har først de seneste årene begynt å nærme seg nivået fra 1990-tallet igjen.<sup>11</sup>

Konserter har til alle tider utgjort en svært betydelig del av inntektsstrømmene i industrien, selv om man lenge har manglet systematiske måter å måle dette på. Tschmuck har for eksempel beregnet at billett-salget til konserter i Tyskland på siste halvdel av 1990-tallet – altså gullårene for salget av innspillinger – utgjorde temmelig nøyaktig en like stor del av industriens inntekter som platesalget.<sup>12</sup> Samtidig er det heller ikke noen tvil om at live-industrien ble viktigere utover 2000-tallet. De fleste beregninger fra årene før koronaepidemien fant at konserter genererte mer enn det dobbelte av hva innspillinger gjorde av inntekter.<sup>13</sup> Går vi ned på artistnivå, var forskjellene enda større. Wikström kom frem til at 85 prosent av inntektsgrunnlaget for en gjennomsnittlig artist stammet fra liveopptredener, mens omtrent ti prosent besto av inntekter fra innspillinger.<sup>14</sup>

Med slike tall som bakgrunn er konsekvensene av å bli avskåret fra mulighetene til å opptre for publikum åpenbare. De potensielle inntjeningsmulighetene i strømmeløsninger som alternativ til avlyste fysiske konserter var utvilsomt den viktigste faktoren for den boomen vi var vitne til under korona-nedstengningen. Man kunne ikke prate lenge med en artist om strømmekonserter uten at denne problemstillingen dukker opp. Spørsmålet om økonomi tvang seg uunngåelig frem i forbindelse med diskusjoner om de kunstneriske og kulturelle sidene ved slike konserter. Vi spør: *Hvilke inntjeningsmodeller har blitt utviklet for strømmekonserter, og hva har de generert av inntekter?*

I tillegg reiser erfaringene knyttet til strømmekonsertene også et tredje spørsmål knyttet til økonomi: *Hvordan skal inntektene fordeles?* Det siste spørsmålet kan også formuleres litt annerledes: *Har*

---

11 Tschmuck 2017.

12 Tschmuck 2017.

13 Se f.eks. Tschmuck 2017; Kjus 2018; Halmrast mfl. 2019; Wikström 2020.

14 Wikström 2020.



*strømmekonsertene et potensial til å endre arbeidsmåter, rollefordelinger og maktstrukturer i musikkindustrien?*

Det finnes en rekke modeller som på ulikt vis har blitt brukt til å kartlegge musikkbransjens komplekse arkitektur, hvor plateselskaper, managere, promotører, forlag og booking-agenter er eksempler på aktører som opererer i verdikjeden mellom artist og publikum.<sup>15</sup> Digitaliseringsprosesser på 2000-tallet utfordret disse strukturene gjennom online muligheter for lavterskel musikkdistribusjon som forkortet avstanden mellom produksjon og bruk, og som dermed åpnet for økt DIY-virksomhet og «amatørkreativitet».<sup>16</sup> Theberges<sup>17</sup> og Spilkers<sup>18</sup> studier av «nettverkstudioet» beskriver et nettverk av nye produksjons- og distribusjonsmuligheter som tilbyr artister en selvkontroll med et potensial til å forstyrre industriens mellomliggende struktur. Gjennom verktøy som potensielt reduserer de profesjonaliserte mellomleddenes betydning, har den etablerte musikkindustrien således blitt satt under press – og en fortelling om internetts «revolusjonerende og demokratiserende effekt» på musikkbransjen har vokst fram.<sup>19</sup>

Andre studier har imidlertid pekt på at det eksisterer sterke krefter mot radikale endringer: Den etablerte bransjen har bestått som en viktig kilde til både utstyr, nettverk og kontakter. Stadig flere snakker derfor om en økt profesjonalisering, snarere enn en demokratisering, hvor nettopp økonomiske ressurser, nettverk og annen digital kompetanse har blitt nøkkelingredienser for å «lykkes» som artist.<sup>20</sup> Spilker finner også at det å gå veien gjennom et profesjonalisert produksjons- og distribusjonsledd for mange artister fungerer som en «mental nødvendighet» for å kunne regne seg som en «profesjonell musiker».<sup>21</sup>

---

15 Se f.eks. Wikström 2020; Leyshon 2011; Burnett & Weber 1989.

16 Se f.eks. Hracs 2015.

17 Theberge 2004.

18 Spilker 2012.

19 Se f.eks. Hracs 2012; Lessig 2008; Kusek & Leonard 2006.

20 Kiberg 2020; Spilker 2018; Wikström & DeFillippi 2016.

21 Spilker 2012.

Samtidig er det liten tvil om at det profesjonelle bransjenettverket har endret seg gjennom årene med digitalisering, spesielt gjennom inntreden av og innflytelsen til ulike teknologiindustriaktører. Strømmeplassformer og sosiale medieplattformer er sentrale eksempler på nye teknologibedrifter som påvirker eller utgjør en del av dagens musikkindustri og hvordan den opererer. Når vi skal undersøke hvilken betydningen strømmekonsserter kan få for rollefordelinger og maktstrukturer i musikkindustrien, er det derfor viktig å ta i betraktning både den mulige overflødiggjøringen av eksisterende mellomledd og introduksjonen av nye.

## Metode

Undersøkelsen bygger empirisk på femten kvalitative dybdeintervjuer med norske artister og konsertarrangører. På artistsiden finner vi ulike bandkonstellasjoner og soloartister, fra ulike sjangre og publikumssegment innenfor populærmusikken. Vi finner rockeband som brenn. og Sløtface, som først og fremst appellerer til et yngre publikum, og vi finner veletablerte navn som Sigvart Dagsland, Silje Nergaard og D.D.E., som i større grad har en mer voksen følgerbase. Artister som Bendik HK og Aiming for Enrike tilhører et mer elektronisk musikalsk landskap, mens Torgeir Waldemar, Ingrid Olava og Marthe Wang dekker variasjoner innenfor folk og visesang. Stian Thorbjørnsen – bedre kjent som Staysman i duoen Staysman & Lazz – representerer en del av den brede, norskspråklige popmusikken.

Blant arrangørene finner vi fire aktører som på hver sin måte var sentrale som distributører av strømmekonsserter under nedstengningen i 2020. Filip Roshauw er artist og initiativtaker bak Brakkesyke 2020, som tidlig etablerte seg som en av landets viktigste kanaler for livestrømming av undergrunnsmusikk. Plattformen genererte, gjennom frivillige donasjoner fra publikum via betalingstjenester som Vipps og PayPal, inntekter til flere hundre norske artister. En lignende modell med

donasjonsbasert betaling fant vi også hos det mer lokalt forankrede Tou Sessions, hvor artist Børge Fjordheim – fra miljøet i og rundt Tou Scene i Stavanger – var en sentral pådriver. Både Brakkesyke 2020 og Tou Scene har strømmet fra sine respektive Facebook-kanaler.

Der Brakkesyke 2020 og Tou Sessions var midlertidige prosjekter, har VIERLIVE og STREAMY valgt å satse mer langsiktig. Kristoffer Lo fra VIERLIVE var konsertsjef for festivalen «Et helt annet sted», som påsken 2020 avholdt et knippe velproduserte og direktesendte konsertvideoer plassert på ulike, unike locations rundt om i Oslo. VIERLIVE har fortsatt å arrangere strømmekonsserter med avanserte produksjoner. Pia Nordskaug representerer tjenesten STREAMY, som blant annet har strømmet drive-in-konsserter direkte fra Lillestrøm. Både VIERLIVE og STREAMY har etablert seg som selvstendige strømmeplasser som økonomisk baserer seg på billettløsninger snarere enn frivillige donasjoner.

Intervjuene var mellom femti og nitti minutter lange, og ble foretatt både over Zoom og ansikt-til-ansikt på utvalgte steder i Oslo. Samtlige ble gjennomført i mai og juni 2020.

Følgende informanter deltok:

Artist	Plattform
Bendik Hovig Kjeldsberg (Bendik HK)	VIERLIVE («Et helt annet sted»)
Edvard Smith Save og Rémy Malchère (brenn.)	«UKM gir tilbake»
Eskild Brøndbø (D.D.E.)	Egen stream
Ingrid Olava Eriksen	Koronerulling
Marthe Wang	Brakkesyke 2020 og egen stream
Sigvart Dagsland	Egen stream
Silje Nergaard	Egen stream
Simen Følstad Nilsen og Tobias Ørnes Andersen (Aiming for Enrike)	VIERLIVE («Et helt annet sted») og Brakkesyke 2020

Artist	Plattform
Stian Thorbjørnsen (Staysman)	Koronerulling og STREAMY
Tor Arne Vikingstad (Sløtface)	Brakkesyke 2020
Torgeir Waldemar	Brakkesyke 2020, Tou Sessions og Moskus Sessions
Arrangør	
Børge Fjordheim	Tou Sessions
Filip Roshauw	Brakkesyke 2020
Kristoffer Lo	VIERLIVE («Et helt annet sted»)
Pia Nordskaug	STREAMY

## Strømmekonsserter som kunstnerisk og kulturelt uttrykk

Vi har delt analysen vår inn i to deler: Strømmekonsserter som kunstnerisk og kulturelt uttrykk og strømmekonsserter som økonomisk og industrielt produkt. I denne første analysedelen behandler vi våre to første underproblemstillinger:

- *Hva gjør strømmekonsserter med de musikalske presentasjonene?*
- *Hvordan har artistene forholdt seg til fellesskaps- og kommunikasjonsutfordringene ved strømmekonsserter?*

*Hva gjør strømmekonsserter med de musikalske presentasjonene?* Det å arrangere og gjennomføre strømmekonsserter var en ny erfaring for alle våre informanter. Et unntak var Bendik HK, som en gang hadde spilt live på den engelske strømmepattformen Boiler Room, men da uten å være involvert i produksjonen. Et fascinerende funn i intervjuene

var alle de ulike sammenligningene med etablerte og familiære formidlingsformer som artistene og arrangørene benyttet når de skulle beskrive sine erfaringer med strømmekonsserter. «Vanlige» fysiske konsserter utgjorde rimeligvis den fremste referanserammen. Men det ble også trukket paralleller til en rekke andre typer formidling.

Eskild Brøndbo i D.D.E. nevnte tv-konsserter, Torgeir Waldemar direktespilling på radio, medlemmene i brenn. sammenlignet med «live-enerter» og «planlagte show» på sosiale medier, og Sigvart Dagsland omtalte strømmekonsserter som «en blanding av en podkast og en konsert». Kristoffer Lo i VIERLIVE uttalte at deres ambisjon mer var å lage «live musikkvideoer» eller «live musikkfilmer» enn strømmete konsserter. Simen Følstad Nilsen i Aiming For Enrike sammenlignet opplevelsen av å gjennomføre en god strømmekonsert med «følelsen etter en god bandøving», og Ingrid Olava mente tilsvarende at det «like mye minnet om en øving med ekstremt god lyd». Filip Roshauw i Brakkesyke reflekterte over sin erfaring som strømmekonsertlytter og innrømmet at den kunne ligne mer på å «sette på ei skive» enn på å være på «vanlig» konsert.

Alle disse koblingene forteller mye om arbeidet informantene måtte gjøre for å gi mening til en lite etablert formidlingsform, et fenomen i utvikling og uten fastfrosset innhold. Man kan ikke bare si «jeg skal gjøre en strømmekonsert» på samme måte som man kan si at man skal gjøre en konsert eller plateinnspilling. Artistene og arrangørene måtte lære seg selv og samtidig lære omverdenen opp i hva dette er for noe. Til dette brukte de erfaringer med allerede etablerte formidlingsformater.

Mange artister ser ut til å ha gått inn i strømmekonsertene med en forsterket bevissthet om *presentasjonen* av musikken. Noen negative aspekter av dette var økt frykt for å «spille feil» og en opplevelse av at det «ikke er noe å gjemme seg bak». Den økte selvbevisstheten handler også om den visuelle presentasjonen av artisten, som nå skal fanges av kamera og vises på folks skjermer. Artister og arrangører gjengir diskusjoner om ett versus flere kameraer, stillestående versus bevegelige og zoomende kameraer, og svart-hvitt versus farger. Det ble også gjort mange vurderinger knyttet til lyden, både hvordan den skulle fanges på

artistsiden, og hvordan den ville lyde gjennom publikums høyttalere. Mens artister og arrangører var godt vant med utfordringer knyttet til lyd-medieringen, fremstod den visuelle medieringen som en større utfordring, som innebar tyngre løft med tanke på både kompetanse og utstyr.

Artistene opplevde altså at presentasjonen av det musikalske innholdet måtte gjøres annerledes under strømmekonsserter enn de var vant til fra vanlige konsserter. De valgte ulike måter å løse dette på. I intervju materialet har vi identifisert tre ulike strategier som vi har valgt å kalle intimisering, intensivering og ekspansjon.

*Intimisering.* Én gruppe artister valgte å intimisere uttrykket. I den tidlige bølgen med strømmekonsserter finner vi en rekke soloartister innenfor sjangre som country, jazz og visesang, deriblant Torgeir Waldemar og Silje Nergaard. Disse artistene er vant til å opptre alene og ta ansvar for egen lyd- og iscenesettelse, noe som er med på å forklare hvorfor de var tidlig ute med å utforske mulighetene. I denne tradisjonen er det å uttrykke seg på en direkte og usminket måte er en verdi i seg selv, og dette var med på å farge innfallsvinkelen deres til strømmekonsserter. Silje Nergaard var blant dem som begynte å spille konsserter hjemmefra:

Jeg søkte etter en annen måte å komme nær publikum på og kjente at jeg kunne skape en form for intimitet gjennom skjermen [...] Jeg valgte å holde musikken litt nede for at den skulle være mere oversiktlig for lytteren på den andre siden. Det var nok også spennende for mine fans å se en konsert som gikk direkte fra stua mi.

Nergaard avholdt i tillegg konsert på konsertscenen til Sentralen, men la også der vekt på å intimisere uttrykket:

Da jeg spilte på Sentralen, spurte jeg de som filmet, om de kunne lage et mindre utsnitt, mye mindre av det rundt meg [...] Jeg ville ikke lage avstand med å stå ensom på scene uten publikum til stede.

Flere artister innenfor «singer-songwriter»-tradisjonen søkte i samme ånd å rendyrke det enkle og nedstrippede i presentasjonen. Torgeir Waldemar ønsket å ha kun ett kamera som stod fast og ikke zoomet, og som dessuten filmet i svart-hvitt. Han ønsket å la musikken snakke for seg selv, uten introduksjoner eller andre sammenknyttende elementer. Dermed skar han bort det som er et sentralt deltakende element innenfor den countryblues-tradisjonen har virker innenfor, nemlig å snakke mellom låtene.

Jeg følte at det var veldig vanskelig å bruke humor som virkemiddel. Jeg gjør mye det når jeg spiller solokonsserter, men da er jo det basert på den konkrete responsen fra publikum. Og det tar veldig kort tid før jeg vrir på ting, hvis jeg merker at responsen uteblir. Men når du da ikke har noen som helst mulighet til å vite om det du sier fungerer eller ikke, så valgte jeg å la være. Og så var jeg bare stille i stedet.

*Intensivering.* Noen av de andre artistene valgt en strategi som handlet om å intensivere uttrykket. De artistene som opplevde overgangen til strømming som mest utfordrende og «absurd», var artister innen sjangre som pop og rock, der det å danse, juble og syngende med er sentralt. Å rendyrke presentasjonen av musikken ser ut til å ha vært en måte å kompensere for bortfall av deltagelse på. Noen av artistene i de sistnevnte sjangrene løste dette gjennom å øse på med større intensitet og effektbruk. Et godt eksempel på en artist som vanligvis har et feststemt publikum, er Stian Thorbjørnsen aka Staysman:

Du må holde energien oppe på en annen måte. Du må dundre løs og eie situasjonen, på en måte. Når du kommer deg på en konsert og du har masse pyro med deg og du har bandet ditt der og du bare trykker løs, liksom – så kan man ha en dårlig dag på jobb uten at noen i publikum vil skjønne det. Men du kan ikke ha en dårlig dag på jobb i et tomt strømmelokale. Da må du «opp i ringa», ikke sant. Ellers så blir det jævlig pinlig og kleint. Jeg føler faktisk at de litt rølpete greiene jeg driver med passer litt til dette formatet.

Det å intensivere uttrykket kan sees på som en måte å kompensere for bortfallet av energi fra publikum. Dette setter imidlertid større krav til den lydige og visuelle presentasjonen, og til et større apparat fra arrangørenes side.

*Ekspansjon.* En tredje tilnærming handler verken om intimisering eller intensivering av uttrykket, men snarere om å utforske og utvikle nye uttrykk tilpasset strømming. Det sentrale eksempelet vårt her er festivalen VIERLIVE som ble arrangert i påsken 2020. Den ble formet av både arrangører og artister som ville tilby noe unikt, en ambisjon mange har for vanlige konserter, og som her ble videreført til strømme-konserter. For flere av artistene innebar dette et forsterket fokus på visuelle og narrative aspekter ved konsertene, noe Bendik Hovig Kjelsberg beskriver slik:

Jeg ville heller lage en performance som handlet mer om visuelle inntrykk og en slags historiefortelling, enn at folk bare kunne sitte og se på at jeg spilte. Jeg spilte mer skuespill, på en måte. Det jeg på en måte sitter mest igjen med, som jeg ble litt overrasket over, det er at jeg begynte først å tenke på selve musikken, kun et par dager før vi skulle spille. Jeg tenkte jo kun på bilder og narrativ og hvem jeg ville jobbe med og hva vi skulle ha på oss og hva vi skulle gjøre ...

Bendik legger til at han tidlig oppfattet en viss tretthet med konserter der man simpelthen spiller musikken sin foran et kamera, mens VIERLIVE ønsket å sette regissør og musiker sammen for å lage noe nytt og interessant for publikum. Mange av konsertene i VIERLIVE-regi er karakterisert av en utforskning av narrative og scenografiske muligheter. Ikke minst er de kreative i bruk av nye lokaliteter for fremføringene – bort fra konsertscenene (og hjemme hos-konseptet). Påskefestivalen «Et helt annet sted» gjorde blant annet opptakene sine i en hotell-suite, utenfor den amerikanske ambassaden, og på en nedlagt motorveibro.

*Hvordan har artistene forholdt seg til fellesskaps- og kommunikasjonsutfordringene?* I teoridelen delte vi deltagelsesaspektet ved



konsserter opp i to komponenter – en fellesskapsdel og en kommunikasjonsdel. Tok artistene noen grep med tanke på fellesskaps- og kommunikasjonsutfordringene ved strømmekonsserter? I hvilken grad tok de i bruk nettbaserte løsninger for kommunikasjon og fellesskapsdannelse som erstatning for bortfallet av fysisk nærvær?

Det første samtlige artister trekker frem når disse temaene kommer på banen, er savnet av publikum. Det føltes rart og uvant å spille for en tom sal, og de savnet energien de vanligvis får fra publikum. «Det var jo en veldig unaturlig situasjon», sa Tobias Ørsnes Andersen i Aiming For Enrike, «en følelse av å være veldig alene». Torgeir Waldemar fortalte at han mistet helt følelsen med tid og spilte mye fortere enn han pleier. Medlemmene i brenn. var klare på at deres livestrømmete konsert var en dårlig erstatning, og at mangelen på publikum gjorde at det «sugde» (selv om det «var gøy på sin måte»). Slik beskriver de avslutningen på konserten:

Altså, jeg har ikke noe annet å si enn at når hele konserten var ferdig, så tok vi av «in-earene» våre, tok av alt sammen, og så var det helt stille i rommet, og så fikk vi latterkrampe. Det var sånn at det var ubehagelig stille, liksom. [...] Så når det er drithøyt i monitor og det føles som om man spiller drithardt og fort, og at alt er skikkelig kaos liksom, og så kobler man bare rett ut av det til to folk som står der med kameraene sine og smiler ... [ler]. Det var en veldig rar opplevelse.

Adjektivet «rart» var i det hele tatt den hyppigst brukte beskrivelsen av opplevelsen. Marthe Wang fortalte at hun hadde tenkt nøye på hvordan hun skulle forholde seg til publikum, og at hun ikke ønsket å gjøre et poeng ut av at det var en rar og annerledes opplevelse å gjøre en strømmet konsert:

Jeg så jo en del konsserter selv og jeg ble etter hvert litt lei av at folk snakket om at: «Å, dette var rart.» Fordi jeg opplever jo at publikum der hjemme ikke opplever det like rart som man selv gjør da ... Jeg prøvde

å være litt bevisst på å ikke snakke så mye om det. Og jeg forberedte meg veldig mentalt på at det er sånn det er. Men når jeg var i situasjonen selv, så synes jeg at det var utrolig rart. Så det kan godt være at jeg sa det en gang [ler], at dette var litt rart.

På tross av at formidlingssituasjonen var uvant, ga intervjuene inntrykk av at artistene gikk til strømmekonsertene med en offensiv innstilling. De betraktet dem som en ny kunstnerisk utfordring, en mulighet til å prøve ut noe annet og tilegne seg ny kompetanse. De fleste hadde reflektert over mulige strategier for å kompensere for fraværet av et fysisk publikum – eller sagt på en mer positiv måte, for å håndtere tilstedeværelsen av et online publikum.

Sosiale medier, som Instagram, Facebook, Snapchat og TikTok har det seneste tiåret blitt en viktig arena for kommunikasjon mellom artister og publikum. I forbindelse med strømmekonsserter muliggjør sosiale medier kontakt mellom artist og publikum både *før, under og etter* konsertene.

*Før konsertene.* Mange fortalte at de hadde vært mer aktive på sosiale medier i forkant av konsertene. Det var strategisk for å promotere konsertene, men også for å engasjere publikum og for å få tilbake en følelse av nærhet og kontakt med fansen. Det ser ut som om en større del av fellesskapsarbeidet – det å etablere et «oss» i forbindelse med en situasjon eller begivenhet – ble gjort før selve konsertene. Simen Følstad Nilsen i Aiming For Enrike trakk frem et viktig skille mellom strømmekonsserter og ordinære konsserter: Ved ordinære konsserter er publikum definert ved dem som har kjøpt billett, og som er til stede fysisk. Ved strømmekonsserter er publikum potensielt uavgrenset i antall og uavhengige av geografi. «'Pushet' var derfor et annet – siden man snakker til hele verden og prøver å få dem til å komme på en konsert.»

*Under konsertene.* Det var store forskjeller mellom artistene på hvordan de løste publikumskommunikasjonen under selve konsertene. Sigvart Dagsland fortalte at han snakket mer og løsere til publikum enn vanlig, og la vekt på å formidle en uformell stemning. Han opplevde at det

var noe publikum likte, og at de virkelig fikk en følelse av å komme «hjem i stua» hans. Marthe Wang gjorde tilsvarende kommunikasjonen med publikum via chat til et sentralt element i konserten. Hjemmekonserten hennes ble arrangert som et release-party for hennes nye plate:

Det fungerte kjempebra. Det var rett og slett en skikkelig opptur. Jeg hadde invitert folk til å spise kake og feire da. Også kunne de kjøpe plater og jeg kunne signere plater underveis og vi kunne snakke litt. Og jeg har fått veldig mange gode tilbakemeldinger på at folk følte at de ble bedre kjent med meg, og at de fikk ta del i den feiringen som foregikk hjemme i stuen min.

Sløtface og D.D.E. hadde hyret inn eget mannskap til å sile chatten, som både kunne svare på spørsmål selv og formidlet noen av spørsmålene videre til artistene. Staysman, som spilte Koronerulling-konsert på Sentralen, fortalte at Christer Falck løp rundt «som en jojo» under konserten med plakater om hvor mange som så på strømmen, og hvor mye som var kommet inn av donasjoner.

Mens noen syntes det fungerte bra å bruke chat som en redskap til å kommunisere med publikum, var andre negative. Medlemmene i brenn. forsøkte å ha en chat oppe mens de spilte, men opplevde at «det skar seg», og at denne måten å kommunisere på ble veldig kunstig sammenlignet med en normal konsertsituasjon. En del av artistene valgte bevisst bort muligheten for å chatte med publikum. Aiming For Enrike og Ingrid Olava sa at dette for dem var naturlig – de kommuniserer ikke så mye digitalt med publikum i forbindelse med ordinære konsserter heller. Silje Nergaard kunne ikke tenke seg å chatte med publikum og omtalte det som «en veldig fjern tanke». Torgeir Waldemar valgte bevisst å ikke forholde seg til chat eller lignende former for direktekommunikasjon med publikum under konsertene, fordi han ikke ønsket «å bli opphengt i hvor mange som så på».

Det er vanskelig å lese noe mønster knyttet til disse svært ulike måtene å forholde seg til publikumskommunikasjon på under

strømmekonsertene. Forskjellene ser først og fremst ut til å være knyttet til artistenes personlige stil og innstilling til konsertene.

*Etter konsertene.* Informantene forteller at de ble overrasket over alle tilbakemeldingene de fikk etter konsertene. Tilbakemeldingene gjennom artistenes sosiale mediekanaler overgikk langt «normalen». Det finnes sannsynligvis to forklaringer på dette. For det første kan det ha sammenheng med at publikum satt foran skjermene sine når de overvar konsertene, og slik hadde en tilbakemeldingskanal til artistene umiddelbart for hånden. For det andre kan det ha sammenheng med den nasjonale (og internasjonale) solidaritetsånden som oppsto i forbindelse med korona-nedstengningen våren 2020 – at publikum ønsket å vise ekstra støtte til artister som befant seg i en kunstnerisk og økonomisk vanskelig situasjon.

Et moment som tidlig ble trukket frem i media i tilknytning til strømmekonsertene, var at de kunne åpne opp for konsertopplevelser for folk som vanligvis ikke kom seg på konserter – enten det var på grunn av geografisk avstand, alder, fysiske handicap eller sosial angst. Dette ble også reflektert i tilbakemeldingene noen av artistene fikk. Torgeir Waldemar mente for eksempel at «strømmekonserter har åpnet noen interessante aspekter», og nevnte en kar i «skauen i Kongsvinger» som kontaktet ham etter en slik konsert og sa at «dette var det beste som hadde skjedd noensinne». Eskild Brøndbo i D.D.E. reflekterte også over dette og påpekte: «Det har åpnet seg et annet marked [...] Ja, du kan nå ut til folk på en annen måte.»

## **Strømmekonserter som industrielt og økonomisk produkt**

I den videre analysen skal vi skifte fokus over mot de økonomiske og industrielle aspektene ved livestrømming. Nedenfor tar vi for oss de to siste underproblemstillingene våre:

- *Hvilke inntjeningsmodeller har blitt utviklet for strømmekonsserter, og hva har de generert av inntekter?*
- *Vil strømmekonsertene kunne endre arbeidsmåter, rollefordelinger og maktstrukturer i musikkindustrien?*

*Hvilke inntjeningsmodeller har blitt utviklet, og hva har de generert av inntekter?* De første strømmekonsertene var spontane reaksjoner på nedstengningen formidlet fra artistenes egne stuer eller bakgårder via artistenes Facebook-sider og med stor takhøyde for lyd- og billedmessig prøving og feiling. De første betalingene, i form av donasjoner, var sannsynligvis like spontane uttrykk for solidaritet og støtte fra publikumet til disse happeningene. I løpet av få uker dukket det så på rekke og rad opp en rekke ulike arrangører og scener som tilbød ulike former for assistanse til artistene til produksjon, distribusjon, markedsføring og betaling.

Vi kan skille mellom fire ulike modeller som ble utviklet for gjennomføring av strømmekonsserter.

*Gjør-det-selv-med-litt-hjelp-modellen.* I denne modellen sto artistene for det meste eller alt av det arrangementsmessige og kreative selv. Konsertene foregikk fra artistenes hjem eller andre ikke-ordinære konsertlokaler. Artistene formidlet dem gjerne på egen hånd via sine hjemmesider og sine profiler på sosiale medier. Eller de benyttet noen av de digitale plattformene eller «hubbene» som ble etablert for slik formidling. Betaling har vært frivillig og donasjonsbasert, og artistene har selv tatt seg av også dette, enten det er via Vipps, PayPal, Spleis eller annet. *DigitalScenen* er en av aktørene som var med på å formidle denne typen konsserter. Det scenen har tilbudt, er i hovedsak å kunne strøme via en Facebook-gruppe med 150 000 følgere. Plattformen drev moderering for å forsikre seg om at det er liveopptredenen av musikk eller annen kunstnerisk virksomhet og ikke noe annet som presenteres, men var ellers åpen for alle som måtte ønske å strøme der. *Brakkesyke* drev etter samme prinsipper, men var mer involvert med å utvikle en tydeligere profil opp mot jazz- og folkemusikkpublikumet.

Den har var også i tettere dialog med artistene og bisto med blant annet teknisk rådgivning i forbindelse med konsertene. Begge foretakene hevdet at de er idealistiske, ikke-profitt foretak (selv om Digital-Scenen er registrert som et AS).

*Ferdig-rigget-scene-modellen.* Dette er modellen som ble utviklet av de etablerte konsertscenene som har arrangert strømmekonsserter under pandemien. Også det mye omtalte initiativet *Koronerulling*, konsertserien som Christer Falch dro i gang, faller inn under denne kategorien. Konsertene foregikk (i hovedsak) på de tradisjonelle konsertscenene til arrangørene, og arrangørene stod for full rigg – scene, lys, lyd og overføring. Arrangementene ble markedsført via arrangørenes tradisjonelle kanaler, og strømmingen har blitt formidlet fra arrangørenes Facebook-plattformer. Betaling, som også i dette tilfellet var frivilling og donasjonsbasert, ble også håndtert av arrangørene. Artistene opptredte under en break even-avtale og en splitt, for eksempel 80/20, på eventuelle inntekter over det. Børge Fjordheim fra Tou Sessions fortalte at produksjonskostnadene i snitt lå på 10 000–15 000 kroner per konsert.

*Musikkvideo-format-modellen.* Den mest ambisiøse modellen for strømmekonsserter er det utvilsomt *VIERLIVE* som representerer. Av mangel på noen bedre betegnelse bruker vi deres egen betegnelse på at det de har ønsket å få til ikke er strømmekonsserter, men «live musikkvideoer». *VIERLIVE* skiller seg også fra de to nevnte modellene ved at de har utviklet en selvstendig strømmeløsning uavhengig av Facebook eller andre internasjonale aktører, samt at de økonomisk baserer seg på forhåndssalg av billetter. De slo på stortrommen og lanserte seg som «verdens første fullstrømmete musikkfestival» kalt Et helt annet sted i påskeuken. Festivalen omfattet ti toppnavn fra norsk musikkliv, blant andre Sigrid og Aurora. Hver av opptredenene ble arrangert på ulike lokaliteter – en hotellsuite, en nedlagt motorveibro, utenfor den amerikanske ambassaden – med avansert dramaturgisk regi og utstrakt kostyme- og kulisseriebruk. Det var altså snakk om svært påkostete produksjoner som formmessig befant seg et sted mellom konsserter

og musikkvideoer. Kristoffer Lo fra VIERLIVE anslo at hver produksjon kostet mellom 400 000 og 700 000 kroner. Over 200 personer var involvert i festivalarrangementet totalt. Artistene opptrådte med et minstehonorar på 100 000 kroner og en break even-avtale, som ingen nådde opp til da festivalen solgte betydelig færre billetter enn forventet (8500 festivalpass totalt). VIERLIVE har siden fortsatt med enkeltstående konserthappeninger og «minifestivaler», med noe nedskalert produksjon, men med samme grunnleggende filosofi og ambisjon.

*Oppå-vanlig-konsert-modellen.* Oppstartsforetaket STREAMY kan representere det vi har skilt ut som en fjerde modell. Som VIERLIVE har STREAMY utviklet en selvstendig strømmepattform og en modell basert på forhåndssalg av billetter. De første arrangementene deres fant sted allerede før påsken 2020 og var, som alt annet da, rene strømmekonsserter. Forretningsmodellen har imidlertid helt fra starten vært å kunne avholde konsserter og andre arrangementer som både finner sted med et fysisk publikum i salen, og som er tilgjengelig via strømming. Pia Nordskaug forklarte at ideen er å kunne tilby strømming av konsserter som enten er utsolgte eller som publikum av en eller annen grunn ikke kan delta på, enten fordi «de bor i Hammerfest, har et fysisk handikap eller sosial angst». I motsetning til VIERLIVE har STREAMY ikke ønsket å involvere seg i det kreative, men tilby tekniske løsninger, plattform og kompetanse for å kunne selge billetter til strømmeoverføringer av «vanlige» konsserter.

De fire modellene vi har skissert ovenfor, representerer fire ulike måter å organisere strømmekonsserter på. Den mest iøynefallende forskjellen i økonomisk forstand går mellom de to første modellene, hvor konsertene i utgangspunktet er fritt tilgjengelige og donasjonsbasert, og de to siste, der det legges opp til ordinært forhåndssalg av billetter. Det er imidlertid også flere andre forskjeller mellom praksisene som har betydning for hva artistene (og andre aktører i musikkbransjen) sitter igjen med økonomisk og kunstnerisk.

Strømmekonsserter varet sentralt samtaletema blant artister og alle andre aktører i musikkbransjen i 2020. Spørsmålet om inntjening var

stadig tilbakevendende i intervjuene vi gjorde, selv når informantene i utgangspunktet snakket om andre temaer. Alle hadde fått med seg – og noen hadde opplevd – at betalingsviljen blant publikum var høy i starten av nedstengningen, men at den raskt viste en fallende kurve. Simen Følstad Nilsen i Aiming For Enrike påpekte det paradoksale i situasjonen utover våren, hvor den stadig økende profesjonaliteten og kvaliteten på strømmekonsertene ble møtt med en stadig synkende betalingsvilje.

På produksjonssiden har kostnader og ressursbruk knyttet til strømmekonsserter vært avhengig av hvordan de blir satt opp – fra enkle hjemmeproduksjoner via sceneproduksjoner til mer omfattende produksjoner med filmatiske og dramaturgiske elementer. Et av hovedargumentene til Christer Falck i Koronerulling har vært at strømmekonsserter kan gi større inntekter til artistene fordi de kan arrangeres uten alle de unødvendige og fordyrende mellomleddene som opererer i det ordinære konsertmarkedet. Når det gjelder de rene kostnadene ved å arrangere strømmekonsserter, hevdet flere av artistene at disse ikke hadde vært noe mindre enn for vanlige konsserter, snarere motsatt. Det var mer omfattende produksjoner enn vanlige live-opptredener – og følgelig mer jobb med lyd, lys, kamera, regi og overføring. At det var behov for å bruke egne smitteverneksperter i flere sammenhenger, bidro til å øke kostnadsnivået. Gjennomgående sa informantene at det ikke har vært noe god økonomi i å gjøre strømmekonsserter.

De fleste av artistene vi intervjuet, var enige om at hvis strømmekonsserter skal fortsette på sikt, må en eller annen betalingsløsning komme på plass. Flere uttrykte sterk skepsis til «gratiskulturen» på internett, med referanse til musikkbransjens tidligere negative erfaringer med fildeling. Torgeir Waldemar sa for eksempel: «Musikkbransjen har gjort seg selv en bjørnetjeneste ved å legge seg selv ut til gratis bruk [...] Jeg synes det er veldig dumt å fortsette å lære opp folk til at musikk er gratis.» Marte Wang mente også at det virket «lite bærekraftig for bransjen å gjøre gratiskonsserter». Samtidig syntes hun, som flere andre, at det var vanskelig å se for seg gode økonomiske



modeller for hvordan man kan gjøre strømmekonsserter med billettløsninger og lignende. Mange uttrykte skepsis til inntjeningspotensialet i strømmekonsserter på sikt. Det ble pekt på at en «digital konsert» i utgangspunktet ikke kan behandles som en «vanlig konsert», fordi det ikke er den samme opplevelsen for publikum. Som Rémy Malchère Pettersen i brenn. formulerte det: «Jeg skulle jo ønske at det kunne blitt behandlet som livekonsserter, men jeg forstår jo så inderlig godt at de ikke kan det.»

*Vil strømmekonsertene endre arbeidsmåter, rollefordelinger og maktstrukturer i musikkindustrien?* Internt i musikkbransjen har fremveksten av strømmekonsserter utløst noen til dels sterkt opphetete diskusjoner om unødvendige bransjeledd og endring av bransjestrukturer. De ulike strømmemodellene vi presenterte i forrige avsnitt, belyser ulike aspekter ved slike diskusjoner gjennom både måten de er organisert på og rasjonalet bak etableringen av dem. *Brakkesyke* og *DigitalScenen* kan sies å være de minst strategiske og gjennomtenkte av initiativene i denne sammenhengen. De har, for å bruke rockesjargong, vært preget av mer en kick-ass-tilnærming, som handler om å ikke bare sitte og sutre, men snu krisen til en anledning til å gjøre noe nytt og gøyalt. Samtidig fremhever Filip Roshau i *Brakkesyke* at de har tenkt konsertene som et «studieprosjekt», en mulighet til å lære noe nytt, utvikle kompetanse som kan komme til nytte senere. *STREAMY* har heller ikke inntatt noe eksplisitt musikkpolitisk standpunkt, men representerer like fullt et interessant entreprenørskap, et eksempel på et foretak som forsøker å etablere og utvikle en ny tjeneste som en ny situasjon og et nytt marked åpner mulighetene for.

*Koronerulling* og *VIERLIVE*, derimot, er begge initiativ som har hatt tydelige og eksplisitte musikkpolitiske begrunnelser bak etableringen, og som representerer diametrale motpoler i bransjediskusjonen. For Christer Falck var ideen bak *Koronerulling* å hjelpe *artister og andre scenearbeidere* i en krisesituasjon. Samtidig ønsket han å rette søke-lyset mot og røske opp i det han ser som unødvendige og fordyrende mellomledd i musikkbransjen:

Jeg tror de som har *minst* å tjene på denne situasjonen, er managere og bookingselskaper som sitter og tenker «Hva faen gjør vi nå?» Som artist ville jeg tenkt: «Hvor avhengig er jeg *egentlig* av dem?» Dette er jo å piske oppunder dårlig bransjestemning, men det finnes mange aktører som ikke trenger å være der. Dette mente jeg også før korona, men det blir veldig tydelig nå [...] Det er det jeg tenker om plateselskaper også [...] Det er jævlig mange som er overflødige i denne bransjen. Folk som lever på at artister er uvitende om hvor mye billigere og mer effektivt de kan gjøre ting.<sup>22</sup>

I kontrast til dette var utgangspunktet for VIERLIVE å involvere *hele bransjen*, ut fra en tankegang om et behov for å stå sammen og vise solidaritet for at flest mulig skulle komme mest mulig velberget gjennom krisen. Kristoffer Lo forklarte:

I motsetning til Christer Falck, som syntes det var helt idiotisk at han ble ringt ned av en sint bookingagent fordi han hadde tatt kontakt direkte med artisten, så skulle alle avtaler her gjøres med den helt vanlige metoden som når man booker et band eller en artist til en hvilken som helst klubb eller festival. Helt vanlig. Alle ledd, hele næringskjeden skulle tas med.

De ulike tilnærmingene til strømmekonsserter som Koronerulling og VIERLIVE representerte, dannet utgangspunkt for en i skrivende stund fremdeles pågående bransjediskusjon.

Artistene vi intervjuet, var delt i synet på denne diskusjonen. Ingrid Olava uttalte for eksempel: «Jeg tror Christer har en poeng i at mange artister sikkert vil få noen aha-opplevelser når en slik situasjon oppstår, i forhold til hvor mange mellomledd som egentlig er nødvendig.» Flere artister påpekte at strømmekonsserter ikke var omfattet av de ordinære avtalene de hadde med bookingselskapene. Kristoffer Lo utdypet alle de nye problemstillingene strømmekonsserter reiste:

---

22 Sitert i Bamle (2020).

Fordi alle de vanlige reglene, alle de vanlige bookingkontraktene, de opphører. Fordi plutselig kan konserten leve evig. Hvem eier rettighetene til konserten? Er det en film eller er det en konsert? [...] Hvordan er det med billettsalg? Fordelingsnøkler? Hvordan skal man måle hvor mange mennesker som kommer inn og ser den ene konserten?

Slike forhold gjorde at enkelte av artistene hadde valgt å holde bookingselskapene sine helt utenfor i forbindelse med strømmekonsertene ut fra argumentet om at de ikke hadde vært involvert i arrangementene.

Andre artister tok avstand fra Christer Falcks posisjon. Tor Arne Vikingstad i Sløtface sa for eksempel: «Jeg er delvis uenig med Christer Falck som sier 'la oss revolusjonere musikkbransjen' [...] Fra mitt ståsted så er de som jobber i plateselskapet, bookingbyrået vårt og alt rundt, mine kollegaer.» Seks av de elleve artistene vi intervjuet, hadde valgt å dele inntektene fra strømmekonsertene med bookingbyrået sitt (mens D.D.E. driver booking selv, så problemstillingen er ikke relevant). Dette valgte de å gjøre selv når bookingen hadde foregått utenom byrået, de selv hadde vært mye mer involvert i arrangementet enn vanlig og/eller donasjonene eller honoraret hadde gått rett til dem. Argumentet for å gjøre det slik på tross av at det var utenfor de ordinære avtalene, handlet om solidaritet og relasjonsvedlikehold. Torgeir Waldemar peker også på hvordan bookingagenten hans ikke bare hadde tapt alle inntektene på avlyste konserter, men også fått mye ekstraarbeid: «Å flytte hele sommerfestival-turneen er jo en kjempejobb, som de da ikke ser en krone av før neste sommer.»

Ingrid Olava håper krisen vil føre til at både bransjen selv og samfunnet rundt får en større forståelse for *økosystemene rundt musikken*. Hun mener at den offentlige debatten rundt musikkbransjen i lang tid har vært basert på feil premisser:

Mange mener utrolig mye om musikkbransjen basert på det lille de ser av den. Og av suksesshistorier hvor de ikke forstår at det er en

underskog [...] Men alt er egentlig del av et økosystem. Og det er økosystemet som skal – det skal ikke overfinansieres heller [...] Men det å ha en grunnleggende forståelse for at det ligger mye trøkk bak en suksess, som ikke bare handler om det som har vært direkte medårsak til den ene, men at det handler om hele miljøer, det er viktig.

I hennes øyne har koronasituasjonen bydd på «interessante kunstneriske diskusjoner» som kan føre til at offentligheten får en bedre forståelse av musikkbransjen, og at disse diskusjonene «dypest sett er det største» akkurat nå – diskusjonene om «hvordan vi forsvarer og forvalter det vi driver med best mulig». I tråd med dette trakk noen av artistene trakk frem at de har fått et nytt syn på betydningen av *fagorganisering*, og at et sannsynlig utfall av nedstengningen, etter deres syn, var at fagorganisasjonene ville få en styrket rolle.

## Diskusjon: Fra mangelfulle konserter til mer enn konserter?

Det som skjedde våren 2020, var bemerkelsesverdig. Det er nesten utrolig å tenke på at alle disse ulike initiativene og modellene vi har beskrevet, ble utviklet og var oppe og sto i løpet av noen få korte uker. Det har, som vi tidligere har påpekt, eksistert løsninger for og foregått livestrømming av musikk i mange år, men strømmekonserter har vært et spredt, perifert og marginalt fenomen i både norsk og internasjonal sammenheng. Sånn sett representerte våren 2020 en bråmodning og en forsering av en utvikling som ellers sannsynligvis ville tatt flere år (eller ikke funnet sted i det hele tatt).

Vår hovedproblemstilling dreier seg om hvorvidt denne utviklingen bare var en nødløsning for artister og arrangører i en unntakssituasjon, og sånn sett først og fremst vil bli stående som en parentes i musikkformidlingshistorien. Eller om formidlingsformen videre kommer til å innta en mer prominent rolle på linje med allerede etablerte

formidlingsformer også etter at perioden med smitteverntiltak er over. Nedenfor skal vi gå gjennom fire hovedfunn fra analysen.<sup>23</sup>

1. *Fra rop om revolusjon til tilbake til normalen.* Det mest omdiskuterte og kontroversielle utspillet i norsk musikkliv våren 2020 var utvilsomt Christer Falcks angrep på det han omtalte som unødvendige og fordyrende mellomledd i det ordinære konsertmarkedet. Strømmekonsserter, mente han, ga artistene mulighet til å gjøre opptredener uten å gå veien om disse mellomleddene og dermed beholde en større del av inntektene selv. Som vi så, var artistene delt i synspunktene på Falcks utspill. Noen mente at han rettet et viktig søkelys mot forhold som koronasituasjonen aktualiserte, og for enkelte var situasjonen en invitasjon til å tenke nytt om verdiproduksjonsnettverkene og fordelingsnettverkene i bransjen. Andre mente Falck var «helt på jordet» – det situasjonen krevde mer enn noen gang, var bransjesolidaritet og samhold på tvers i bransjen.

Det har i første rekke vært oppgavene til bookingagentene som har vært i søkelyset i forbindelse med strømmekonsertene. Trenger man et slikt mellomledd når man setter opp konsertene selv og får betalingen direkte fra publikum? Som flere av artistene påpekte, var ikke strømmekonsserter omfattet av standardavtalene artister tegner med bookingagenter. I praksis så vi at artistene forholdt seg svært ulikt til dette forholdet. Noen brukte ikke agenter til vanlig, noen holdt agentene utenfor nå, noen lot agentene få sin ordinære splitt selv om de ikke hadde vært involvert i konsertavviklingen, mens noen involverte agentene på helt vanlig vis fra starten.

Vi kan imidlertid observere et tydelig mønster: Mens de første strømmekonsertene ble behandlet som ekstraordinære begivenheter, falt ting mer tilbake til normalen utover våren. Det vil i denne sammenheng si at stadig flere begynte å behandle strømmekonsserter på linje med ordinære konsserter. Noe som igjen vil si at bookingagentene

---

23 Disse svarer til hver av underproblemstillingene våre, behandlet i motsatt rekkefølge fra analysen.

oftere og av flere ble involvert på vanlig vis (av den majoriteten som brukte bookingagenter til vanlig). Det ser dermed ut til at strømmekonsertene så langt i beskjeden grad har ført til bortfall av eksisterende mellomledd i musikkindustrien.

Derimot kan vi observere eksempler på introduksjonen av nye mellomledd. Enhver «strømmekonsertarrangør» er i utgangspunktet et nytt mellomledd, men når etablerte konsertscener, som Tou Scene i vår undersøkelse, setter opp strømmekonsserter, er det bare det samme mellomleddet som opptrer i en ny rolle. På den andre siden er både Brakkesyke, Koronerulling og VIERLIVE eksempler på nye konstellasjoner av aktører, men i hovedsak fra den etablerte musikkbransjen, som setter opp en ny tjeneste (de to første som et midlertidig tiltak, VIERLIVE med ambisjon om å operere på permanent basis). STREAMY, endelig, eksemplifiserer et forsøk fra nye aktører utenfra på å etablere en ny tjeneste innenfor musikkindustrien.

Vi har i denne artikkelen i liten grad omtalt strategiene til de store internasjonale sosiale medie- og strømmepattformene. På vårparten 2020 fremsto det som om disse i stor grad ble tatt på senga av strømmekonsertboomen. Utover høsten 2020 så vi imidlertid fremstøt fra flere av disse, med utvikling av nye tjenestetilbud innrettet mot å gjøre seg attraktive som arrangører og formidlere av slike konsserter. For eksempel kom Facebook med løsning for forhåndsbetaling av konsserter, Twitch gjorde flere oppkjøp av strømmekonsertplattformer, og Spotify kom med redesign og økt satsing på sin «konsert-seksjon».<sup>24</sup> Det er derfor rimelig å forvente at slike teknologiaktører fremover vil få en mer dominerende posisjon som mellomledd i strømmekonsertsammenheng, slik de allerede har for innspilt musikk.

2. *Gode betalingsmodeller mangler.* Spørsmålene om rolle- og maktskyvninger, både innenfor musikkindustrien og i forholdet mellom musikkindustrien og teknologiindustrien, er sentrale for *hva slags*

---

24 Agha 2020; Wilson 2020; Nicolaou 2020.

effekter strømmekonsertfremveksten vil ha på lang sikt. De forutsetter imidlertid at strømmekonsertene vil etablere seg som en betydningsfull formidlingsform. Og nøkkelkriteriet for dette er inntektene de genererer – altså ikke hvordan inntektene skal fordeles, men hvor mye det er å fordele. Det er liten tvil om at dette har vesentlig betydning for artistenes motivasjon til å utforske strømmekonsert-formatets potensial.

Av de fire modellene vi identifiserte for gjennomføring av strømmekonsertter, var to donasjonsbaserte og to forhåndsbetalingsbaserte. De donasjonsbaserte er de som har vært økonomisk mest vellykkete, men det skyldes nok i stor grad den solidaritetsbaserte betalingsviljen hos publikum i perioden like etter nedstengningen, og den viste senere på vårparten en sterkt dalende kurve. Forhåndsbetalingsmodeller har så langt ikke levd opp til aktørenes forventninger – det har vært vanskelig å få publikum til å betale for strømmekonsertter med prising som på vanlige konsertter, noe både STREAMY, VIERLIVE og etablerte konsertarrangører har fått erfare. I tillegg til donasjoner og billettsalg har artistene i noen tilfeller fått inntekter fra annonsører (mer internasjonalt enn hjemme) og gjennom sponsorer (som for eksempel når DNB gjennom sommeren 2020 sponset en serie digitale festivalkonsertter).

Det finnes andre alternative modeller som vi kanskje vil se mer av fremover. En av dem er et system med mikrobetalinger, som gir mulighet for å kombinere forhåndsbetaling (for eksempel en svært lav inngangsbillett), underveisbetaling (for eksempel for gode prestasjoner eller låter spilt på oppfordring) og etterkantbetaling (for eksempel for å bli en premiumsupporter med visse fordeler). Så langt er det live-strømme-plattformen Twitch som har implementert det mest avanserte systemet for mikrobetaling, og plattformen har hatt stor suksess med bruk av dette i forbindelse med spill-strømming. En annen modell er signering til plattformer, slik det lenge har vært utbredt for eksempel at YouTube har signert gode og populære videoskopere, eller mer nylig at Spotify har signert podkastere, og der det altså er plattformene som lønner artistene.

En annen finansieringsform er offentlige støtteordninger til kultur av ulike slag. Det offentlige har ytt betydelig støtte til kulturlivet under koronakrisen. Mye av støtten har hatt en innretning mot å stimulere til fortsatt aktivitet, men fortrinnsvis rettet mot fysiske arrangementer, ikke til å utvikle digitale formidlingsformer. I forbindelse med støttepakken på 900 millioner som kulturminister Abid Raja lanserte i oktober 2020, var for eksempel et hovedbudskap at «julekonsertene var red-det» – altså at artister ville få støtte så de kunne gjennomføre fysiske julekonserter selv med strenge publikumsbegrensninger. En slik ikke-digital innretning på koronastøtten føyer seg inn i en lengre tradisjon for offentlige støtteordninger på medie- og kulturfeltet, for eksempel hvordan pressestøtten lenge var eksklusivt knyttet til papiraviser<sup>25</sup> eller hvordan allmennkringkasterstøtten til TV2 er knyttet utelukkende til deres lineær-tv-tilbud, ikke til deres strømme-tv-tilbud.<sup>26</sup>

3. *Må være noe mer enn vanlige konserter.* Hva så med det kunstneriske aspektet? På samme måte som det eksisterte betydelig skepsis rundt økonomien i strømmekonserter, ga en god del av artistene vi intervjuet uttrykk for dårlig erfaring med den kunstneriske opplevelsen – strømmekonserter var en mangelfull erstatning for fysiske konserter og et nødvendig onde i en nødsituasjon. Men selv de med mest negative erfaringer trodde at koronasituasjonen hadde åpnet et nytt marked – at strømmekonserter ville få en større plass også i fremtiden og under mer normale omstendigheter.

Uavhengig av egen opplevelse var det unison enighet blant artistene om at strømmekonserter må være *noe mer og noe annet* enn vanlige konserter, hvis de skal ha en fremtid. Som Rémy i brenn. sa: «Jeg tror det er en veldig ødeleggende tanke, ved hele det livestream-konseptet, at man skal gjøre det så likt som en konsert som mulig. Det blir jo å se bort fra både mulighetene og begrensningene ved formatet.»

---

25 Spilker 2005.

26 Enli & Syvertsen 2017; Spilker mfl. 2020.



Så hva er *noe mer og noe annet*? I analysen identifiserte vi tre ulike strategier for å utvikle strømmekonsertformatet til en selvstendig uttrykksform: *ekspansjon, intensivering og intimisering*.

Ekspansjonsstrategien er den som på mest iøynefallende vis skiller seg fra fysiske konsserter, spesielt representert ved konsertene i regi av VIERLIVE. Deres «live musikkvideo»-konsept utforsket strømmekonsertenes muligheter til å løsrive seg fra konsertscenenes begrensninger gjennom valg av overraskende lokaliteter, mulighet for stedsforflytninger, mer utstrakt bruk av koreografi og vekt på det visuelle, samt muligheten til gjennom kameraføring å ikke bare velge hvordan ting skal se ut, men også hva folk skal se på. Et annet eksempel på ekspansjonsstrategien er representert ved D.D.E., som under en strømmekonsert, som opprinnelig skulle vært avholdt fysisk på Fauske, la inn intervjuer med en skiløper og en tidligere fotballspiller fra distriktet.

Intensiveringsstrategien dreide seg om å kompensere for bortfallet av publikum gjennom å rendyrke presentasjonen av musikken gjennom større intensitet og konsentrasjon om det musikalske. Som Staysman uttrykte det: «[D]u kan ikke ha en dårlig dag på jobb i et tomt strømmelokale. Da må du 'opp i ringa'».

Intimiseringsstrategien handlet om på ulike vis å la publikum slippe enda nærmere innpå artisten enn det som er mulig ved ordinære konsserter. Marthe Wangs «bursdagskonsert» fra stuen sin, der hun inviterte publikum til å bli med på å spise kake og chattet flittig med dem underveis, er et godt eksempel. Silje Nergaards hjemmekonsertserie – «Silje's living room sessions», der hun inviterte en ny gjest hver gang – viser også hvordan en slik intimiseringsstrategi kan åpne opp for originalt musikalsk innhold, treffpunkter, eksperimenter og improvisasjon som av flere grunner ikke kunne vært gjort i så rendyrket form i en vanlig konsertsammenheng.

4. *Strømmekonsserter som et format for spesielle anledninger*. Et siste funn vi vil poengtere, er noe flere av informantene trakk frem når vi spurte dem om strømmekonsertenes fremtid: Alle savnet å opptre

for et tilstedeværende publikum og var enige om at strømmekonserten under normale omstendigheter aldri vil kunne erstatte fysiske konserten. De fleste hadde også betydelige spesielt økonomiske, men også kunstneriske motforestillinger mot strømmekonserten som en bred åpening for fremtidig musikkformidling. Derimot trodde flere at strømmekonserten vil kunne finne sin plass som et supplement i spesielle situasjoner, altså at de er egnet til spesifikke typer bruk. Og da gjerne typer bruk der man så bort fra det økonomiske aspektet – altså som gratis konserten der økonomisk vinning eventuelt ville være en langsiktig effekt.

Sigvart Dagsland mente for eksempel at strømmekonserten kan egne seg godt for spesielle stunts og markeringer, eksempelvis i tilknytning til plateslipp eller jubileer, og Bendik HK nevnte at slike konserten kan egne seg til «referansebruk». Tilsvarende ser Ingrid Olava en fremtid for strømmekonserten som «promoverktøy»: «Hvis jeg for eksempel har laget et konseptalbum av noe slag eller noe slikt, så kunne jeg kanskje laget en type strømmet konsert som var kryssklippet med at jeg sitter og diskuterer noe med en journalist – om plata eller noe lignende.»

## Konklusjon: muliggjørende momenter

Koronanedstengningene førte musikklivet inn i det Pfaffenberger betegner som en «liminalfase»: en periode med usikkerhet, ustabilitet og uorden, men som også åpner noen nye muligheter.<sup>27</sup> I sin bok *Da musikken stilnet* dokumenterer Arvid Skancke-Knutsen og Per Ole Hagen de mange negative konsekvensene nedstengningen har hatt for de fleste aktørene i den norske musikkbransjen.<sup>28</sup> Fremveksten av strømmekonserten fremstår i denne sammenheng som et positivt aspekt. Studien vår viser hvordan slike konserten har utløst kreativitet

---

27 Pfaffenberger 1992.

28 Skancke-Knutsen & Hagen 2020.

på en rekke nivåer – industrielt, økonomisk, kommunikasjonsmessig og kunstnerisk. Samtidig har også formidlingsformen skapt mye diskusjon om aktører, om rollefordelinger, om forretningsmodeller, om distribusjonsformer, om kunstneriske uttrykk.

Vi våger allikevel å konkludere med at strømmekonsserter ikke vil bli noen omvelter for musikkindustrien – de vil ikke endre konsertformatet på samme måte som først fildelingsnettverkene og siden strømmepattformene endret distribusjonen av musikk i opptak.<sup>29</sup> Til det er det heftet altfor mye økonomisk usikkerhet ved slike arrangementer. Strømmekonsserter vil sannsynligvis bli mer utbredt som formidlingsform enn før koronakrisen, men likevel med et avgrenset og forholdsviss beskjedent bruksområde, og mer som supplement enn som erstatning. Samtidig kan vi forvente at strømmekonsertene i kunstnerisk forstand i enda tydeligere grad vil finne sin unike og selvstendige form, som noe annet enn ordinære live-konsserter. De tre strategiene vi identifiserte i denne sammenheng – intimisering, intensivering og ekspansjon – viser noe av det kunstneriske mulighetsrommet for strømmekonsertformatet.

Funnene i denne studien er basert på intervjuer med aktører på «produksjonssiden» av strømmekonsserter – artister og konsertarrangører. Fremtiden til strømmekonsserter er imidlertid ikke bare i hendene deres – publikums opplevelser og synspunkter er (minst) like viktige, og bør derfor være gjenstand for like stor oppmerksomhet for videre forskning. Videre har vi utover høsten 2020 og våren 2021 sett en utvikling der nye aktører, ikke minst fra teknologiindustriene, utvikler strategier og initiativ for å posisjonere seg som mellomledd – som tilretteleggere og distributører – i strømmekonsertmarkedet. Tradisjonelle konsertarrangører møter konkurranse fra nye aktører, både innenfor og utenfor musikkindustrien, og både nasjonale og internasjonale aktører. Sannsynligvis vil kamparenaen i dette markedet fremover i første rekke stå mellom den tradisjonelle konsertsektoren og de store, internasjonale teknologiindustriaktørene.

---

29 Se Spilker 2018; Wikström 2020.

## Litteratur- og kildeliste

- Agha, W. (2020, 30. april). Facebook Is Now Allowing Musicians To Charge For Live Concerts Online! *Bingedaily*. <https://www.bingedaily.in/article/facebook-is-now-allowing-musicians-to-charge-for-live-concerts-online>
- Burnett, R. & Weber, R.P. (1989, august). Concentration and diversity in the popular music industry 1948–1986. Paper presentert på The 84<sup>th</sup> Annual American Sociological Association Conference, San Francisco, CA.
- Crisell, A. (2012). *Liveness and recording in the media*. Red Globe Press.
- Enli, G. & Syvertsen, T. (2017). 25 år med kommersiell kringkasting. TV 2s historie gjennom redaktørblikket. *Norsk medietidsskrift*, 24(3), 1–17.
- Halmrast, H.H., Sjøvold, J.M., Røed, T.S., Slemdal, L.I. & Stampe, P.L. (2019). *Kunst i tall 2019: Inntekter frå musikk, litteratur, visuell kunst og scenekunst*. Kulturrådet.
- Hracs, B.J. (2012). A creative industry in transition: The rise of digitally driven independent music production. *Growth and change*, 43(3), 442–461. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-2257.2012.00593.x>
- Hracs, B.J. (2015). Cultural intermediaries in the digital age: The case of independent musicians and managers in Toronto. *Regional Studies*, 49(3), 461–475.
- Jones, A. & Bennett, R.J. (2015). *The digital evolution of live music*. Chandos Publishing.
- Kiberg (2020). Personaliserte anbefalinger og musikalsk mangfold – en umulig kombinasjon? *Norsk medietidsskrift*, 107(3), 1–18. <https://doi.org/10.18261/ISSN.0805-9535-2020-03-03>
- Kjus, Y. (2018). *Live and Recorded: Music Experience in the Digital Millennium*. Palgrave Macmillan.
- Kjus, Y. & Storstein Spilker, H. (2020). Lyden av digitalisering: Preludium om musikk og medier. *Norsk medietidsskrift*, 107(3), 1–10.
- Kusek, D. & Leonard, G. (2006). *The future of music: Manifesto for the digital music revolution*. Berklee Press.

- Lessig, L. (2008). *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. The Penguin Press.
- Leyshon, A. (2001). Time-space (and digital) compression: Software formats, musical networks, and the reorganization of the music industry. *Environment & Planning*, 33, 49–77.
- Maasø, A. & Danielsen, A. (2009). Mediating music: Materiality and silence in Madonna's «Don't Tell Me». *Popular Music*, 28(2), 127–142.
- Nicolaou, A. (2020, 15. septemner). Spotify to push live streaming concerts in response to Covid-19. *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/973f8676-705f-4b88-9394-9c4a8bc08485>.
- Pfaffenberger, B. (1992). Technological Dramas. *Science, Technology, and Human Values*, 17(3), 282–312. <https://doi.org/10.1177/016224399201700302>
- Richards, D. (1996). Elite interviewing: Approaches and pitfalls. *Politics*, 16(3), 199–204.
- Skanche-Knutsen, A. & Hagen, P.O. (2020). *Da musikken stilnet*. Oslo: Absolutt Forlag.
- Spilker, H.S. (2005). Den store oppdragelsen: Utviklingen av kommersielle internettjenester i Norge ca. 1997–2003 [doktorgradsavhandling]. NTNU.
- Spilker, H.S. (2012). The Network Studio Revisited: Becoming an Artist in the Age of «Piracy Cultures». *International Journal of Communication, Special Ed. on Piracy Cultures*, 6(22), 773–794. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/1087/730>
- Spilker, H.S. (2018). *Digital Music Distribution: The Sociology of Online Music Streams*. Routledge.
- Spilker, H.S. & Colbjørnsen, T. (2020). The dimensions of streaming: Towards a typology of an evolving concept. *Media, Culture & Society*, 42(7–8), 1210–1225. <https://doi.org/10.1177/0163443720904587>
- Spilker, H.S., Johannessen, M. & Morsund, E. (2020). Samfunnsoppdrag i forvirring? En analyse av sjangermangfold og programleggingsteknikker i NRK og TV2 på lineær-tv og strømme-tv. *Norsk Medietidsskrift*, 4(27).
- Theberge, P. (2004). The network studio: Historical and technological paths to a new ideal in music making. *Social Studies of Science*, 34, 759–780.

- Tschmuck, P. (2017). *The Economics of Music*. Agenda Publishing.
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. University of Chicago Press.
- van Dijk, J. (2012). *The Network Society: Social Aspects of New Media* (3. utg.). Sage.
- Wikström, P. (2020). *The Music Industry: Music in the Cloud*. John Wiley & Sons.
- Wikström, P. & DeFillippi, R. (2016). *Business Innovation and Disruption in the Music Industry*. Edward Elgar Publishing.
- Wilson, Z. (2020, 18. september). Beatport is the latest music platform to partner with Twitch. *The Music Network*. <https://themusicnetwork.com/beatport-partners-with-twitch/>.