
Musikk og sosialt liv: En studie av musikalsk praksis i Berlin



Jonas Bøe Laastad

Mastergrad i sosialantropologi

Institutt for sosialantropologi ved Universitet i Bergen

Våren 2020

Takksigelser

Jeg vil takke mine veiledere, Mary Bente Bringslid og Synnøve Bendixen, som begge har bidratt med reflekterte og spennende antropologiske perspektiver på det jeg har opplevd i feltet. Deres kunnskapstyngde og evne til refleksjon har vært en stor resurs for meg i min skriveprosess. Tilbakemeldingene og samtalene har tatt teksten min opp på et nivå som jeg ikke hadde klart på egen hånd. Jeg vil også takke Instituttet for sosialantropologi ved Universitetet i Bergen, som har vist en forståelse for at både psykisk og fysisk helse er viktige ingredienser for å kunne både gjennomføre feltarbeid, og oppgaveskrivingen, på en god måte. Jeg takker for tålmodigheten! Jeg vil også takke min nærmeste familie som har støttet meg i mitt arbeid med å ferdigstille denne oppgaven. Jeg er heldig som har dere! Jeg vil gi en ekstra stor oppmerksomhet til mine foreldre, Helge Laastad og Anita Marie Bøe, som så lenge jeg kan huske har gjort meg bevisst hvilken glede det å spille musikk kan gi. Uten muligheten og støtten dere har gitt meg vet jeg ikke hvem jeg hadde vært i dag. Takk til alle mine venner som har vist interesse for min oppgave og som har bidratt med tanker og refleksjon. Takk til alle som brenner for den kreative kunstformen musikk, og som bidrar til å utforske potensialet som er i oss gjennom musikalsk samspill og sosialt engasjement. Og sist, men ikke minst, takk til alle i Berlin som har gjort det mulig å skrive denne teksten! Opplevelsene som jeg har fått ta del i, og kunnskapen som jeg har mottatt, kommer til å være med meg videre i livet.

Innholdsfortegnelse

Takksigelser	ii
Innholdsfortegnelse	iii
Kapittel 1: Introduksjon	1
Det moderne liv i storbyen: Individet i møte med det kollektive	3
Storbyen: et senter for myter og økonomisk vekst	6
Fremmedgjøring av individet gjennom det spesialiserte arbeidslivet	6
Fremmedgjøring av individet i Berlin?	7
Et kort historisk perspektiv – organisering og migrasjon	8
Tilhørighet, solidaritet og identitet i urban sosialvitenskap	9
Musikalsk identitet og sosial tilhørighet i urbant miljø	10
Metode	13
Mine egne forutsetninger for å bevege meg til Berlins rytme og takt	17
Etisk refleksjon rundt min rolle som deltagende observatør	18
Oversikt over studien	19
Kapittel 2: Gaten som scene i Berlins sosioøkonomiske landskaper	21
Gatemusikerens møte med byens variasjon	21
Warschauer Strasse – En uformell kulturell møteplass	23
Mauerpark – en ukentlig festival for kunst	26
Alexanderplatz – et senter for handel og turisme	28
Feltet for kulturell produksjon og feltet for makt	33
Gatemusikk som sosialt felt	34
Gatemusikkens møte med økonomiske krefter	36
Ulike muligheter i ulike sosioøkonomiske områder i Berlin	37
Gatemusikanten Steve: Et kort innblikk i hverdagen som gatemusikant	40
Busking med Steve: En gatemusikers hverdag	42
Sammendrag	45
Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?	47
En visjon om musikk som en karriere	48
Musikkens endrede betydning i vestlig kultur	53
Ulike visjoner knyttet til begrepet «konsert»	54
Ulike visjoner i forskjellige musikalske praksiser	58
Musikalsk praksis som en måte å utveksle kunnskaper på	60

Innholdsfortegnelse

Individuelle visjoner og kollektivt engasjement	61
Sammendrag	64
Kapittel 4: Musikk som deltagelse: Hva er musikalsk praksis?	65
Ulike tilnærminger for å nå musikalske mål	65
Individuell deltagelse i et fellesskap av lyd og uttrykk.....	68
Individuell tilhørighet til et fellesskap av lyd og uttrykk.....	70
Individuelle tilnærminger til musikk på en åpen scene	72
Åpen scene i Wedding	73
Interaksjon og kommunikasjon.....	77
Presentasjon i en kontekst preget av åpen deltagelse	78
«Å musisere» som et verb, fremfor «musikk» som et objekt	79
Åpen scene: et annerledes kulturtilbud.....	80
Konklusjon.....	81
Kapittel 5: Musikk som individuell opplevelse.....	83
Kroppsliggjort kunnskap med utgangspunkt i særegne, individuelle opplevelser	83
Sang på gaten: Å søke tilhørighet i et ukjent miljø	84
Peters historie: en drøm om «et annet liv»	86
Refleksjon rundt Peters forhold til musikk	88
Identitet og musikalske retninger	89
Flow: den optimale opplevelsen.....	91
Musikk som en måte å kommunisere individualitet på.....	91
Fra Venezuela til Berlin i søken på kreativ frihet og eksperimentering.....	93
Kreativ frihet i Berlin	94
Sammendrag	96
Kapittel 6: Oppsummering og avsluttende tanker.....	99
Bibliografi	105

Kapittel 1: Introduksjon

Denne oppgaven er en studie av musikk som en form for kommunikasjon som kan skape tilhørighet og sosialt nettverk i kontekst av urbant miljø. Studien baseres på et feltarbeid gjort i Berlin, Tyskland, fra juni til desember, 2018.

Jeg valgte å utføre feltarbeidet i Berlin grunnet byens mangfoldige og rike kulturliv. Jeg mener at byens historie preget av innskrenkning av frihet og kontroll av adferd, gjør Berlin til et spennende område for å studere kommunikasjon gjennom musikk.

I Berlin har musikk en stor betydning for mange mennesker. Arandelovic (2018, s. 23) skriver at Berlin er spesielt innflytelsesrik innenfor elektronisk musikk, og at musikkindustrien spiller en viktig rolle i den urbane økonomien. På 90-tallet utviklet klubb og musikkscenen i byen seg, noe som dannet grunnlag for de større media og musikkselskapene til å etablere seg i Berlin. Dette førte til økt tilstedeværelsen av kreative industrier i byen (Arandelovic 2018, s. 23). I Berlin blir man eksponert for musikk jevnlig. I matvarebutikken spilles de mest populære låtene. På gaten kan man høre musikanter i alle formasjoner og varianter. På byens kjente Techno-klubber, eller etablerte konsertscener, kan man oppleve musikk fremført av velrenommerte artister.

Utgangspunktet for min studie er en nysgjerrighet for hvilken rolle musikk kan spille i relasjonen mellom individ og kollektiv i et samfunn med over 3 millioner mennesker. Sentrale spørsmål for studien er;

- Hvordan virker musikk som et sosialt felt inn på menneskers følelse av tilhørighet og menneskers relasjon til samfunnet og hverdagen i Berlin?
- Hvordan skapes tilhørighet og relasjoner gjennom musikalsk praksis?
- Har det å praktisere musikk særegne positive innvirkninger på individers trivsel i urbant miljø?

Valget av storbyen Berlin som område for studien er videre motivert av teoretiske tilnærminger som problematiserer relasjonen mellom enkeltindivid og det kollektive i den moderne storbyen hva gjelder å føle nærhet og tilhørighet til miljøet. Etter å ha gjennomført feltarbeidet opplevdes det som tydelig for meg at problemer med «å føle seg hjemme» og i relasjon til miljøet, er noe mange kjenner seg igjen i, da endring og flyktighet kan fremstå som det mest konstante i Berlin. Beskrivelser av

Kapittel 1: Introduksjon

«ensomhet» og «det å føle seg alene» dukket stadig opp i samtaler med mennesker om hvordan de opplevde livet i Berlin. Dette til tross for at man sjeldent faktisk er rent fysisk alene i en slik storby.

I løpet av feltarbeidet har det også blitt tydelig for meg at det i en storby som Berlin er et stort potensial til å forme ens eget liv og hverdag ut fra egne preferanser. Som en multikulturell storby inneholder Berlin et enormt spekter av uttrykk, personligheter og holdninger. Dette åpner opp for enkeltpersoner til å knytte tilhørighet til sine individuelle liv og ulike miljøer på unike måter. I min studie er musikk den røde tråden som følges i møte med et variert utvalg mennesker med særegne historier, målsettinger og holdninger til det kollektive samfunn. Musikkens rolle i studien er først og fremst som en aktivitet, som noe mennesker praktiserer – sammen med andre eller alene – og hvordan dette preger valg og måter å orientere seg i Berlins sosiale, sosioøkonomiske og geografiske landskap.

I denne introduksjonen vil jeg skissere mitt teoretiske, metodologiske og personlige utgangspunkt for å studere møtet mellom det individuelle og det kollektive gjennom musikalsk praksis. Jeg vil innledningsvis ta opp et dilemma ved den moderne storby som et sosialt miljø, her representert ved den tyske sosiologen George Simmel. Videre vil jeg presentere Fran Tonkiss's argument om at byer tar form gjennom sosiale prosesser. Deretter vil jeg dra inn Walter Benjamins tanker, gjengitt av Gilloch, om storbyen som et senter for modernitet, hvor menneskelig samhandling former økonomiske strukturer som videre preger menneskelig samhandling. Jeg vil presentere Henri Lefebvres tanker om hvordan kapitalismen preger arbeidernes hverdager og skaper distanse til verdenen rundt. Videre vil jeg belyse nyere sosialvitenskapelige tilnærminger til «tilhørighet», «solidaritet» og «identitet», som for meg fungerer som inspirasjon til å drøfte musikk som en måte å knytte seg til andre på. Bourdieus sosiale felt setter en slags ramme for hvordan jeg videre i studien vil omtale musikk; som noe mange forskjellige mennesker praktiserer og forholder seg til, både individuelt men også som kollektive konsepter.

Mot slutten av introduksjonen vil jeg presentere Berlin i et historisk perspektiv med fokus på de sosioøkonomiske forhold som har vært preget av svært store endringer de siste 80 årene. Før jeg avslutter introduksjonen vil jeg presentere mine metodologiske tilnærminger til feltet, hva mitt eget utgangspunkt som deltagende observatør er for å forstå feltet og rent konkret hva som utgjør feltdataene for studien.

Det moderne liv i storbyen: Individet i møte med det kollektive

George Simmel (1971) drøfter det moderne liv og utviklingen av det moderne samfunn, med fokus på hvilke konsekvenser det har for individet. I det moderne samfunn fordeles ansvaret for individets overlevelse i større grad som et kollektivt ansvar, ved at arbeidsmarkedet spesialiseres for best å kunne nå spesifikke mål. Mens mennesker tidligere hadde måtte opparbeide seg bred kompetanse for å overleve, har moderniteten tatt form ved at mennesker opparbeider spesialkompetanse innenfor forskjellige felt. Til sammen bidrar alle disse formene for spesialisering til helt nye teknologiske muligheter. Det skapes rom for at individet kan spesialisere seg på enkeltområder, men likevel dra nytte av det totale samfunnets utvikling. En musiker kan spise varm mat hver dag selv om han/hun ikke selv kan lage maten. En travel kokk kan nyte musikk uten å måtte spille eller lage den selv. Mennesker oppnår nye muligheter for å dyrke individualitet og å oppnå individuelle mål samtidig som at mennesker stadig gjøres mer avhengige av samfunnsstrukturer og andre mennesker (Simmel 1971, s. 324). Forholdet mellom individ og samfunn er, hva Simmel forstår, det moderne livets dypest forplantede problem.

“The deepest problems of modern life derive from the claim of the individual to preserve the autonomy and individuality of his existence in the face of overwhelming social forces, of historical heritage, of external culture, and of the technique of life.” (Simmel 1971, s. 324)

Storbyen er senter for menneskelig aktivitet hvor utveksling av varer og eksponering for det fremmede, det som er annerledes fra en selv, er konstant. I storbyen formes et kontinuerlig psykologisk forhold mellom individet og de elementer av individets liv og hverdag som er utenfor dets fatteevne og tilgjengelighet (Simmel 1971, s. 325). Simmel (1971, s. 325-326) anså bygden og mindre byer for å være et miljø hvor dypere relasjoner ble knyttet mellom mennesker, hvor relasjoner tok en mer emosjonell form, til forskjell fra livet i storbyen hvor individene konstant må orientere seg rasjonelt. Videre skriver Simmel (1971, s. 326) at denne konstante måten å orientere seg, med rasjonalitet som utgangspunkt for alle ens valg i storbyen, endrer hvordan mennesker reagerer og forholder seg til miljøet; man går fra å skape rom for det dype indre livet til de ulike personlighetstypene til å heller forstå mennesker på basis av kalkulasjoner for å best beskytte seg selv.

Kapittel 1: Introduksjon

Pengeøkonomi har alltid vært mest utbredt i storbyen grunnet konsentrasjonen og mangfoldet av kommersiell aktivitet. Dermed har penger som medium for byttehandel oppnådd en viktighet i storbymiljøet som penger ikke hadde de samme forutsetningene for å oppnå på bygden (Simmel 1971, s. 326). Simmel (1971, s. 326) mener at pengeøkonomien fører til en økt forståelse av mennesker og ting med en kombinasjon av rettferdighet og ufravelig hardhet; alt og alle kan oversettes til objektivt målbare handels- og nytteverdier.

“The modern mind has become more and more a calculating one. The calculating exactness of practical life which has resulted from a money economy corresponds to the ideal of natural science, namely that of transforming the world into an arithmetical problem and of fixing every one of its parts in a mathematical formula.” (Simmel 1971, s. 327)

Simmel (1971, s. 326) skriver at produksjonen i den moderne storby er siktet mot markedet, noe som ytterligere distanserer menneskene fra hverandre og miljøet. Man knytter ikke kjennskap til produsentene og produksjonen; man går inn i butikken med penger for å få tilgang til et ferdigstilt utvalg av produkter. Til sammenligning ville det i mindre sosiale sirkler være kunden som bestiller noe hos produsenten, som danner utgangspunkt for en videre relasjon mellom de involverte menneskene (Simmel 1971, s. 326).

I Berlin er det estimert at det i 2019 bor 3,5 millioner mennesker (worldpopulationreview.com 2019). Dette er alle individer som daglig står ovenfor utfordringene som storbylivet kan representere. Hvordan gjøres dette? Hvordan formes det urbane liv? Som en måte å angripe dette på vil jeg introdusere Fran Tonkiss (2013) som, ved å peke på individenes egen agens, til en viss grad løsriver det urbane mennesket fra mekanismene som omgir dem. Tonkiss argumenterer for at mennesker på individnivå er viktige aktører som former det urbane miljø. Fran Tonkiss (2013, s. 10-11) beskriver, i “Cities by Design: The Social Life of Urban Form”, urbant liv som orientert først og fremst rundt det faktum at menneskene i samfunnene deler territorier, fremfor å forstå urbant liv som utelukkende et resultat av økonomiske og romlige utviklinger. Hun drar inspirasjon fra Henri Lefebvres (1996, s. 151) tanker om at å skape en by er en sosial prosess, et utfall av menneskelig relasjonsdannelser (Tonkiss 2013, s. 1).

«Focusing on the interplay between the social and the physical shaping of contemporary cities makes it possible to see how the material organization of urban space is crucial to the

Kapittel 1: Introduksjon

production and reproduction of social and economic arrangements, divisions and inequalities.”
(Tonkiss 2013, s. 1-2)

Tonkiss (2013) bidrar til å forstå det urbane liv som en gjensidig påvirkende prosess hvor mennesker står i senter og kontinuerlig former omgivelsene som igjen former hvordan menneskene forholder seg til og lever i omgivelsene.

“...thinking critically about the “design” of cities goes beyond seeing this as the task of architects, planners and engineers; it is equally the work of politicians and developers, landlords and householders, buyers and sellers, comers and go-ers.” (Tonkiss 2013, s. 24).

Hun setter de sosiale aktørene og deres agens i fokus for å forstå urbanitet, samt at hun åpner opp for et bredt spekter av ulike sosiale aktører og former for agens, som påvirker livet i byene (Tonkiss 2013, s. 10-11). Videre poengterer hun at det på det generelle plan er ulike menneskers interesser, ideer og praksiser, mer eller mindre effektive, mer eller mindre varige og mer eller mindre synlige, som former det urbane livet (Tonkiss 2013, s. 24).

Fran Tonkiss (2013) argumenterer for at studier av byer må gjøres med fokus på et bredt spekter av ulike aktører, former for agens og hvordan disse påvirker og former byen. Urbant liv kan ikke forstås gjennom å utelukkende vektlegge de økonomiske og romlige utviklingene.

“Cities are composed of physical structures, but also by pattering of urban life by social actors as this reproduces the city built in and unbuilt forms, and in more or less stable morphologies. Some of this is purposeful, much of it is routine, unintentional, even accidental.” (Tonkiss 2013, s. 8)

Som Tonkiss (2013) skriver er utvikling av en by en kompleks prosess. Prosessen preges av det sosiale i relasjon med de fysiske strukturer, både planlagt og ikke-planlagt, formelt og organisert, og ulik tilgang til trygghet.

Kapittel 1: Introduksjon

Storbyen: et senter for myter og økonomisk vekst

Gilloch (1996) skriver at Walter Benjamin anså urban kompleksitet for å være det viktigste området for modernitet. Storbyen er en enhet som omfatter alle karakteristikk ved moderne sosiale og økonomiske strukturer, noe som gjør storbyen til det stedet hvor man mest nøyaktig og entydig kan fortolke dem. Derfor valgte Benjamin storbyen, dens strukturerende prinsipper og praksis ved livet der, som sitt fokusområde for å kunne gi en fragmentarisk men kritisk og innsiktsfull vurdering av det moderne kapitalistiske samfunn (Gilloch 1996, s. 7-6). Som kapitalismens fokusområde er storbyen hva Walter Benjamin beskriver «et senter for myten om modernitet».

“The promises of endless progress and endless improvement are among the mystifications of capitalism. The city is home not to critical thought, but to the false consciousness engendered by bourgeois ideology, to the myths of the modern.” (Gilloch 1996, s. 12)

Det mytiske ved storbyen var ifølge Benjamin ikke utelukkende misoppfatninger og vrangforestillinger, det mytiske inneholdt også mange positive elementer og potensial. Han anså materialismen og forbrukerkultur for å vokse frem utav genuine ønsker og aspirasjoner. Også imitasjon, lek, rus og intuisjon kunne inneholde positive og utopiske aspekter. Benjamins mål med å belyse mytiske aspekter ved storbylivet og modernitet var å bekjempe monstrøse og bedragerske krefter, å bekjempe myten for å frigjøre de positive aspekter ved den (Gilloch 1996, s. 12). Som et sentralt aspekt ved moderne menneskelige samfunn representerer økonomi et spesielt forhold mellom individet og det kollektive. Simmels (1971) beskrivelse av «det moderne sinns» kalkulerende bevissthet sammen med økonomiens tendens til å restrukturere menneskelig samhandling er så omfattende at det lett kan fremstå som altslukende. Menneskelig overlevelse baseres på deltagelse i økonomien, både som arbeider og forbruker, men hva med det som ikke gjelder direkte overlevelse. Hva med det som omhandler det følelsesmessige og trivsel?

Fremmedgjøring av individet gjennom det spesialiserte arbeidslivet

I «The critique of every day life» presenterer Lefebvre (1991) sine tanker om den samfunnsmessige utviklingen hvor arbeidet er det mest sentrale for sosial samhandling og individets liv. Henri Lefebvre (1991) diskuterer «hverdagen» for å drøfte hva den representerer i kapitalismens tid. Han tar utgangspunkt i arbeiderklassen, mye inspirert av marxistiske tanker, og argumenterer for at hverdagen, for arbeideren, representerer en fremmedgjøring fra omgivelsene den utspiller seg i. Arbeid er ansett

Kapittel 1: Introduksjon

som den viktigste måten for mennesker å involvere seg i samfunnet som et sosialt fellesskap. Arbeid skaper kontakt mellom mennesker, gir tilgang til midler og kunnskap som videre danner grunnlaget for utviklingen av produksjon og sosial praksis. Samtidig mener Lefebvre at arbeideren blir fratatt muligheten til å utvikle egen personlighet (Lefebvre 1991, s. 38). Arbeideren blir pålagt krav som konsekvens av tekniske og sosiale forhold, ikke ut ifra egne bestemmelser og direkte behov (Lefebvre 1991, s. 39).

Gjennom arbeidet søker individet mot en forståelse av sin posisjon og systemet man er en del av. Samtidig frigjør arbeidet individet fra nødvendigheten med å forstå egen posisjon og systemet. Lefebvre skriver:

“Thus for the worker a dual need develops in respect of his own labour.

"On the one hand, the worker aspires to a *knowledge* of the system in which he plays an integral part: a firm, and also a global society. And this is already a means of not submitting, a freeing himself from imposed constraints, of mastering necessity.” (Lefebvre 1991, s. 39)

Med dette som bakgrunn fremstår «fritid» som desto viktigere. For Lefebvre fremstår «fritid» som viktig for å gi mennesker frihet til individuell utvikling av personlighet og forståelse av verdenen. Lefebvre poengter dog at grunnet samfunnsstruktureringen rundt arbeid, kan fritid også medføre ytterligere fremmedgjøring ved at mennesker, i søken etter å bli kjent med sin egen personlighet eller grunnet et behov for «å flykte» fra hverdagens krav på ens energi, blir mindre kjent med det samfunnet som man er en del av (Lefebvre 1991, s. 39-40). Lefebvres kritikk av hverdagslivet gjør meg nysgjerrig på hvordan musikalsk praksis preger forholdet mellom eget individuelt liv og samfunnslivet.

Fremmedgjøring av individet i Berlin?

Gjennom hele min periode i Berlin har en følelse av distanse fra omgivelsene vært et tilbakevendende tema i samtale med forskjellige mennesker. For noen har følelsen av distansering vært et større problem enn for andre. En ung kvinne fra England med indisk etnisk opphav, uttrykket at «Berlin er en by hvor ensomme mennesker møtes». En ung kvinne fra Hviterussland, som også holdt på med utdanning innenfor antropologi, fortalte meg at hun syns det var vanskelig å holde kontakt med folk grunnet de store mengdene mennesker hun stadig møtte på i forskjellige situasjoner. Til tross for at det stadig ble inngått avtaler var det sjeldent at det som var avtalt ble gjennomført. Dette førte til hun til en viss grad ga opp å lage avtaler. Hun fortalte:

Kapittel 1: Introduksjon

«Det er så mye forskjellig som skjer i Berlin, så mye forandring hele tiden og ting som dukker opp. Nye folk. Jeg vet jo ikke selv hva jeg kommer til å gjøre om noen dager, så da er det ikke så enkelt å få skikkelig gode relasjoner med folk.»

Likevel hadde hun noen gode venner som hun traff ofte. Hun sa: «Med tiden har jeg lært at det viktigste er å holde på med noe jeg trives med. På den måten treffer jeg folk med lignende interesser som det er lettere å møte igjen siden vi trekkes mot de samme tingene.» Hun deltok i organiseringen av en musikk-skole som tar sikte på å bruke musikk som et verktøy for å knytte relasjoner mellom mennesker som gjerne ellers ikke ville blitt kjent. Hun utdypet videre:

«Musikk er en fin måte å bli kjent med folk på. De som trives med det vi tilbyr ved musikk-skolen dukker opp jevnlig og blir kjent med hverandre ut ifra denne felles lidenskapen for musikk. De kan uttrykke seg selv og vise sider ved sine personligheter ved å uttrykke musikalske preferanser. Vi ser at dette gjør det enklere for mange å knytte relasjoner som varer lengre og som fremstår som svært dype og givende for dem som deltar.»

Min studie vil dra nytte av observasjoner fra musikk-skolen som et feltområde for å belyse og drøfte hvordan musikk kan oppleves som en måte å knytte mellommenneskelige bånd på.

Et kort historisk perspektiv – organisering og migrasjon

Berlin, Tysklands hovedstad, har en svært turbulent historie gjennom det tjuende århundre. Historien har satt preg på den sosioøkonomiske, geografisk og den arkitektoniske utformingen av byen. Som hovedkvarteret for det totalitære Nazi-Tyskland, og med den medfølgende ødeleggelsen i forbindelse med Nazismens fall, ble Berlin i 1945 inndelt i fire sektorer; en okkupert av USA, en av Sovjetunionen, en av Storbritannia og en av Frankrike. I perioden 1948-1950 ble Øst-Berlin hovedstaden for sovjetisk styrte Øst-Tyskland og Vest-Berlin ble en delstat i Vest-Tyskland uten fulle rettigheter. Som følge av arbeideropprør og masseflukt satte øst-tyske myndigheter i 1961 opp Berlinmuren som skilte øst fra vest. Perioden fra muren ble satt opp til murens fall var preget av store innskrenkninger av personlig frihet på østlig side, mens livet på vestlig side foregikk med relativ frihet. Mennesker ofret livet i fluktforsøk over muren fra øst til vest. I 1972 ble det tillat for vestberlinere å besøke slektninger i øst. I 1989 ble muren åpnet for fri utreise og det ble etablerert passeringspunkter ved muren. I 1990 ble øst og vest Tyskland samlet til et land, og Berlin ble Tysklands hovedstat (Bornstein, Askheim og Sanderud 2019).

Kapittel 1: Introduksjon

Migrasjonen til Tyskland det siste hundreåret har vært betydelig. Fra tidlig på 1950-tallet bestod migrasjonen til Tyskland og Berlin av et stort antall mennesker fra tidligere tyske områder. På slutten av 1980 tallet var det også mye migrasjon fra tidligere Sovjetunionen, Jugoslavia og Polen, grunnet voldelige konflikter i Øst-Europa. I tillegg til disse migrerte tyrkere, samt kurdere fra Irak og Tyrkia.

I 1989 bodde det rundt 4.9 millioner mennesker med ikke-tysk bakgrunn i Tyskland. I 2015 hadde tallene steget til 11.5 millioner mennesker med foreldre født utenfor Tyskland og 9.1 millioner mennesker som selv ikke er født i Tyskland. Av disse mottok Berlin 5% av den totale migrasjonen. I 2015 ble det registrert godt over 50 tusen asylsøkere i Berlin, noe som har avtatt siden. I 2016 ble det registrert ca. 17 tusen, i 2017 ca. 7 tusen og i januar 2018 720 asylsøkere i Berlin. Migrasjon, de siste årene, har hovedsakelig vært fra europeiske land. I 2015 var det av de ca. 33 tusen menneskene som migrerte til Berlin i ca. 15 tusen som kom fra europeiske land og i ca. 11 tusen som kom fra EU-medlemsland (OECD 2018, s. 25-27). Ifølge OECD er Berlin i 2018 hjemstedet til mennesker fra over 180 ulike nasjoner. Mennesker med utenlandsk bakgrunn utgjør totalt 27.7% av byens totale befolkning. Byen opplever en årlig befolkningsøkning på omtrent 48 tusen mennesker og regner i 2018 omtrent 3.5 millioner innbyggere totalt (OECD 2018, s. 25-27). Jeg anser det som viktig å forstå hvordan de sosioøkonomiske forholdene, preget av migrasjon, variasjon, samt Berlins spesielle historie, har formet Berlin som et distinkt tilfelle av menneskelig sivilisasjon.

Tilhørighet, solidaritet og identitet i urban sosialvitenskap

At livet i en storby som Berlin kan oppleves som ensomt har vært et tilbakevendende tema i sosialvitenskapelig forskning på og i analyser av urbane sosiale miljøer. Wirth (1938, s. 20) anså byer for å omfatte de tydeligste kontrastene mellom forskjellige personer og kulturer. Han beskrev de sosiale miljøene i byene som ofte de mest tolerante, men også som miljøer der likegyldigheten til andre mennesker var størst og kommunikasjon mellom mennesker var den mest begrensede. Robert Park (i Coleman 2009, s. 756) anså det som merkverdig og bekymringsverdig at mennesker i urbane områder ikke virket til å ønske nærhet til, forståelse av og enighet med hverandre. Parks (i Coleman 2009, s. 756) bekymring var begrunnet med at de politiske systemene var basert på at mennesker som delte lokasjon også hadde felles interesser og samarbeidsvilje med hverandre.

Så hvordan formes nære relasjoner mellom mennesker i en moderne urban kontekst, om i det heletatt? Coleman (2009, s. 757-758) presiserer at sosial orden og solidaritet har fortsatt å være et viktig

Kapittel 1: Introduksjon

felt for urban antropologi og sosiologi. Noen eksempler er: Whytes (1955) studie av struktur i en italiensk slum i Boston, USA; Stacks (1974) studie av overlevelse i et svart kvinnelig miljø i en by i USA og Jacobs (1992) studie av byen som en organisme. Disse sosialvitenskapelige tilnærmingene til urbanitet belyser hvordan nye former for organisasjon og samhold kan ta form i større byer. Coleman (2009, s. 758) og Youkhana (2015, s. 12) presiserer at termer som «solidaritet», «tilhørighet», «identitet» og «medborgerskap» (citizenship) har hatt skiftende implikasjoner for sosialvitenskapelig forskning, gjerne spesielt i urban kontekst. For Yuval-Davis (2006, s. 199; Youkhana 2015, s. 12) handler tilhørighet om sosiale lokasjoner som vokser frem langs flere maktakser og gjennom sosial kategorisering; hvordan personer identifiserer seg og knytter seg emosjonelt til hverandre og hvordan personer deler etiske og politiske verdier. Ved å tilnærme oss begrepet som interseksjonalt, kan vi forstå konstruksjon av tilhørighet som å vokse frem langs flere akser av forskjeller som klasse, rase, kjønn, livsstadier, seksualitet og evner (Yuval-Davis 2006, s. 199; Youkhana 2015, s. 12). Amin og Thrift (2002, s. 26-27) stiller seg skeptisk til tanken om at urbant liv er formet av ubegrenset variasjon og flyt, med fokus på fysisk nærhet og kontakt. I stedet foreslåes det en ontologisk tilnærming til urbant liv med fokus på lokal-global kontakt, ekspansjon og kontinuerlig nyskaping; at byen er skapt av faktiske og potensielle enheter, foreninger og former for samhold (Amin og Thrift 2002, s. 27).

Disse tidligere studiene er til inspirasjon for min oppgave ved at de gjør det mulig å forstå personers egne liv og opplevelser som avgjørende for hvordan følelser av tilhørighet oppstår. Videre bidrar disse studiene til å forstå urbant liv som strukturert gjennom relasjoner mellom personer og materielle forhold.

Musikalsk identitet og sosial tilhørighet i urbant miljø

Denne studien vil vektlegge musikk som en måte for forskjellige sosiale aktører å utøve agens i urbane Berlin. Studien vil også drøfte hvordan Berlin som sosioøkonomisk kontekst preger aktørenes måter å tilnærme seg og å praktisere musikk som en sosial aktivitet.

Small (1998, s. 9) argumenterer for fremfor å omtale musikk som et objekt som betegner kjente musikalske verk, heller å ta i bruk verbet «å musisere» for å beskrive musikalsk aktivitet. Med verbet «å musisere» inkluderer Small både lyttere og utøvere i musikalske praksis. Han anser dette for å være en mer berikende måte å omtale musikk på; som en aktivitet, tilgjengelig for alle mennesker (Small 1998). Smalls argument inspirerer min forståelse av musikk som først og fremst praksis. Videre åpner Small opp

Kapittel 1: Introduksjon

for å tenke på musikalsk praksis i en bred forstand, som noe de fleste personer på ulike måter involverer seg i.

Jeg har i denne studien dratt inspirasjon fra Bourdieus (1984; 1985) teori om sosiale felt for å drøfte hvordan individuelle musikere og musikkengasjerte forholder seg til musikk og opplever det å musisere i relasjon til miljøet de befinner seg i. Teorien baseres på tanken om at den sosiale verden kan ansees som et sosialt rom (social space) som inneholder mange forskjellige inndelinger av sosiale felt (social fields). Sosiale felt utvikler seg ved at forskjellige prinsipper preger og distribuerer makt innenfor feltet. Aktørene innenfor sosiale felt defineres i relasjon med hverandre ut ifra hvordan de er posisjonert i forhold til hverandre. Noe dominerer, andre blir dominert. Hvilken posisjon aktørene befinner seg i påvirker hvilken tilgang de har til forskjellige former for makt som preger feltet (Bourdieu 1985, s. 196).

Jeg mener at teoriens utgangspunkt i å utforske relasjonene mellom de forskjellige deltagerne og elementene som preger menneskelig aktivitet, i dette tilfellet musikk, er nyttig for å drøfte hvordan forventninger, normer, (uskrevne) regler og hierarkier tar form. I min studie vil jeg omtale musikk som et sosialt felt ved at musikalsk praksis omfatter et bredt spekter av aktiviteter som alle bidrar til å konstruere «musikk» som del av den sosiale verden. Samtidig er også musikk et medium som personer kan oppnå økonomisk, kulturell og symbolsk makt gjennom, alt ettersom hvordan man forholder seg til prinsippene innenfor musikk som et sosialt felt.

Teorien om sosiale felt gir et metodologisk verktøy for å forstå hvordan det innad i sosiale felt oppstår former for legitimitet, og hva som ansees for å være autentisk. Med det økonomiske felts vekst har også musikk som et sosialt felt blitt preget av kapitalistisk motiverte strukturer, som har dannet markeder hvor økonomisk vekst er sentralt. Bourdieus (1984; 1985, s. 196; 1993) teoretisk tilnærming kan bidra til å bedre forstå hvordan kulturell kapital, symbolsk kapital og økonomisk kapital er krefter som drar utviklingen i forskjellige retninger. For Bourdieu (1984) er sosial klasse avgjørende for å forstå fordeling av kapital i samfunnet. Han skiller mellom hovedsakelig «den dominante klasse» og «arbeiderklassen» i systemet som yrkeslivet utgjør. Den dominante klasse besitter størst tilgang til kapital gjennom deres dominans over arbeiderklassen, men det er gjennom arbeidet som arbeiderklassen utfører at kapital skapes (Bourdieu 1984, s. 128-129). Med kulturell kapital refererer Bourdieu (1984, s. 2) til kunnskaper og evner til å forstå kultur; en kompetanse for den logikk som former kulturen og evne til å «lese» den. Symbolsk kapital beskriver hvilket omdømme en aktør har. En aktør som besitter stor symbolsk kapital har et godt omdømme, blir sett på som kompetent, respektert og å besitte en innflytelsesrik posisjon i samfunnet (Bourdieu 1984, s. 291).

Kapittel 1: Introduksjon

Jeg anser det som hensiktsmessig å ta i bruk Bourdieus (1993) teori som omhandler forholdet mellom kulturell produksjon og makt for å drøfte konflikten mellom kunstneres artistisk/kunstnerisk visjoner og maktfeltets krav på økonomisk profitt og politisk innflytelse. Eksempelvis vil gjerne uetablerte musikere med en innovativ tilnærming til musikk ha gode muligheter for å tilføre noe nytt og spennende, noe autentisk. Etter hvert som musikerne etablerer seg, vil den innovative tilnærmingen kunne avta gjennom nærmere relasjon med, og større påvirkning fra, økonomiske mekanismer. En musikers legitimitet vil gjerne økes ved at flere og flere mennesker kjenner artistnavnet og produktet. Forventninger som oppstår kan virke både stimulerende og begrensende.

En musiker som har opparbeidet seg høy kulturell – økonomisk – og symbolsk kapital vil kunne vedlikehold sin posisjon ved hjelp av godt omdømme, opparbeidet kunnskap og ressurser. For andre musikere kan gjerne økonomiske mekanismer ved markedet være i veien for hvordan man ønsker å praktisere musikk, og av den grunn være noe man bevisst vil frigjøre seg fra.

De ulike tilnærmingene og aktørers posisjon i «feltet musikk» vil forme ulike nettverk og måter å bygge solidaritet på. For de aktørene som er etablerte og besitter stor kapital vil det være fordelaktig å sikre sin posisjon ved å forhindre nykommere eller strukturelle endringer fra å «vippe dem av tronen». For de uetablerte vil det være gunstig å søke å løsrive seg fra sin posisjon som dominert av de etablerte strukturene, som for eksempel plateselskaper og deres krav på andeler av fortjenesten og krav til det rent musikalske og produktive.

I denne studien vil spesielt forholdet mellom dem som besitter muligheter, innsikter og forståelser av Berlin som et musikkmarked og dem som ikke besitter dette, belyses fra et slikt teoretisk perspektiv. Dette vil jeg gjøre i kapittel 2 og kapittel 3.

Samtidig som jeg er inspirert av teorien som sosiale felt vil jeg ikke låse denne studien til Bourdieus (1984;1985;1993) forståelse av menneskelig handlinger og relasjonsforming. Forskning på sosiale aspekter ved musikalsk praksis viser at vi mennesker har stort potensial til å koordinere lyder, individuelt og kollektivt (Finnegan 1989; Cohen 1991; 1993; Turino 2008; Waterman 1990; Small 1998). Med «musikk som sosialt felt» mener jeg at musikalske praksiser er sosialt formede virkeligheter som mennesker opplever forskjellig. Hvordan mennesker opplever musikk har konsekvenser for hvordan de selv interagerer med musikk og sosiale virkeligheter knyttet til musikk. Turino (2008) forstår ulike musikalske praksiser som særegne sosiale felt, med særegne prinsipper og organisasjonsformer. Ved å dra inspirasjon fra fenomenologisk perspektiver i antropologien (Jackson 1996) vil jeg rette fokus mot

Kapittel 1: Introduksjon

hvordan de musikkengasjerte personene jeg møtte i Berlin interagererte med musikk som noe gjerne svært personlig, men også som sosialt konstruerte virkeligheter. Fokus i min studie vil være hvilke observerbare sosiale konsekvenser de ulike interaksjonen har og hvordan personene involvert opplevde dem.

Metode

Feltarbeidet ble utført i perioden fra juni til desember i 2018. De første månedene av sommeren var preget av høye temperaturer og et myldrende offentlig byliv. På sommeren bodde jeg først lenge på vandrerhjem forskjellige steder i byen, med kort vei til de fleste sentrale områdene. Mot slutten av sommeren fikk jeg flere midlertidige leiekontrakter i forskjellige områder med lengre reiseavstand til de sentrale områdene av byen. Jeg bodde først en måned alene i en studenthybel Lankwitz, et stykke sørvest for sentrum. Jeg flyttet så til den østlige bydelen Marzahn-Hellersdorf en måned hvor jeg bodde i kollektiv med en annen, med kort reiseavstand til senter. Da høsten kom bodde jeg i den nordlige bydelen Reinickendorf i to måneder hos en godt voksen dame av asiatisk opprinnelse. På dette tidspunkt bar det offentlige bylivet preg av at sommer var blitt til høst da færre mennesker oppholdt seg utendørs. De siste to vintermånedene månedene bodde jeg i Zehlendorf sammen med en ung tysk mann, med 40 minutters reisetid til sentrum. Lave temperaturer i november og desember virket til å få mange til å tilbringe mer tid innendørs. Å stadig sørge for et sted å bo opplevdes som mer tidkrevende enn hva jeg hadde ønsket, noe mange av menneskene jeg har pratet med også selv hadde opplevd. Samtidig har boligjakten medført forskjellige møter med Berlin og personer som har preget feltarbeidet.

Svært mange av menneskene jeg møtte snakket bra engelsk, som er et språk jeg selv behersker. Likevel opplevdes det begrensende i mange situasjoner. Jeg tok derfor et intensiv tyskspråklig kurs i august for å forbedre mine tyskkunnskaper. Jeg opplevde at å kombinere engelsk og tysk ga nye muligheter til å gjøre meg selv forstått og til å forstå andre.

Hva gjelder kjønnsdimensjonen i studien min innser jeg at det her er en skeivfordeling hvor menn utgjør mesteparten av basisen for studien. Dette har ikke vært tilsiktet, men i mange av situasjonen som feltmaterialet er hentet ut fra har menn vært i flertall, for utenom ved musikk-skolen hvor organisatorene aktivt gikk inn for å oppmuntre kvinner til å innta en mer sentral rolle. Jeg opplevde også at det generelt var enklere å få kontakt med menn, da mange kvinner opplevdes som mer tilbaketrukkne i møte med en fremmed mann, som jeg tross alt var.

Kapittel 1: Introduksjon

Et så stort og variert sosialt og geografisk felt som storbyen Berlin utgjør for en kvalitativ antropologisk studie, medfører at mange av observasjonen er av spontane og flyktige situasjoner. Hannerz (1980, s. 5-6) poengterer det som viktig, når man beskriver urbanisme, å være tro mot den antropologiske arven som setter variasjon av form, fremfor «normalen», i fokus. I henhold til denne tanken søker jeg med min studie å belyse musikalsk aktivitet i en kontekst som er preget av flyktige opplevelser og endring. Studien min setter musikk i senter av et hav av menneskelig aktivitet. Den åpner opp for at musikalsk aktivitet er preget av variasjon, både på individnivå men også som utgangspunkt for sosial interaksjon. Studien presenterer enkeltindivider som jeg har knyttet nære relasjoner til og som har latt meg som antropolog, men også som musiker og menneske, ta del i deres hverdag i Berlin. Jeg har presentert meg selv som antropologistudent med et ønske om å kunne beskrive hvordan det å engasjere seg i musikk kan oppleves i konteksten Berlin. Det har vært opp til menneskene jeg har snakket med å selv avgjør hvor mye de har tillatt å slippe meg inn i deres liv og refleksjoner. Jeg har ved flere anledninger selv inntatt en rolle som musiker i møte med andre mennesker, men dette gjelder utelukkende situasjoner hvor jeg selv ikke har oppnådd tilgang til andre aspekter ved mennesker enn nøyaktig deres opptreden i situasjonene. Dermed mener jeg mine beskrivelser ikke trosser grenser for hva som er etisk forsvarlig å utgi av personlig data, da jeg var begrenset til å beskrive det som var tilgjengelig for den offentlige allmennheten å observere.

Jeg har valgt å ta i bruk en metode som er inspirert av Benjamins begrep «flanering», beskrevet av Gilloch (1996). Med begrepet sikter Benjamin til det å miste seg selv i det man vandrer gatelangs. Med en barnaktig tilnærming til omgivelsene er målet å frigjøre seg fra forestillinger om hvordan ting er da det hindrer en fra å være nysgjerrig på det man opplever som avgrensede (Gilloch 1996, s. 85). For meg har det å flanere i byen, å vandre rundt uten konkrete mål og meninger, bidratt til å danne et inntrykk og utgangspunkt for videre å utforske musikk i Berlin. Visse områder har vist seg som mer aktuelle enn andre grunnet hyppigere tilstedeværelse av musikk og mennesker med nær tilknytning til musikken. Stadige forandringer av musikkens omfang sosialt i bybildet har krevd at jeg som forsker har måtte forflytte meg i takt og fulgt rytmen og tempoet som musikken og dens mange representanter har vist meg.

George E. Marcus (1995) presenterer i sin tekst om «The Emergence og Multi-Sited Ethnography» frem ulike måter for å etnografisk beskrive sosiale forhold. For denne studien har spesielt hans metodologiske tilnærming til feltarbeid «å følge tingen» og «å følge folkene» vært svært viktige hjelpemidler for meg (Marcus 1995, s. 106). Å følge «tingen musikk» har hatt en viktig betydning for

Kapittel 1: Introduksjon

studien, spesielt i tidlig fase, som et holdepunkt og en nysgjerrighet som har drevet meg som forsker, men også musikkengasjert og utøver, i det jeg vandret i dette som for meg i utgangspunktet var et ukjent og spennende miljø. Etter hvert som «tingen musikk» viste Berlin på sine premisser ble Marcus (1995, s. 106-107) sin tilnærming til feltarbeid ved å «følge folkene» mer aktuell for å belyse tematikker og problemstillinger. Ved å følge enkeltdelegerte i det musikalske mangfold i Berlin har jeg fått innsikt til problematikker som sitter dypere i forholdet mellom det individuelle og det kollektive, og hvilken rolle musikalsk praksis spiller.

Å vandre i Berlin på egenhånd opplevdes for meg som svært spennende. De fleste steder jeg gikk var gatene full av folk, både folk som oppholdt seg mer eller mindre stasjonært og folk som i forskjellige tempo passerte meg. Jeg merket fort at mine fysiske og psykiske evner til å orientere meg var begrenset. Størrelsene, arkitekturene og historikken som ble kommunisert visuelt og fysisk i kombinasjon med den menneskelige bevegelsen jeg møtte i miljøet opplevdes i tidlig fase av feltarbeidet som overveldende. Jeg opplevde en sterk grad av det å miste meg selv ved å hele tiden observere og orientere meg etter det fysiske og visuelle rundt meg.

I startfasen ble det sosiale behovet mitt stimulert i kontakt med andre overnattende på vandrerhjemmet jeg bodde på. Midlertidige vennskap ble knyttet som skapte mulighet for å få pratet om alle de inntrykkene som det kokte over med. Samtidig gjorde enkelte av disse relasjonene det mulig å presentere meg selv for noen som hørte på og til å bli introdusert for andres historier og fortellinger om egne liv. I en hverdag hvor de fleste interaksjoner med andre var korte blikk, korte fraser i butikk/på pub/ved reise med kollektiv transport, var det svært stimulerende å få bekreftelse på at jeg faktisk er her; folk kan se meg, jeg har opplevelser av dette livet og dette miljøet. Disse relasjonene var dog korte, og de tok brått slutt når disse personene skulle videre til neste europeiske destinasjon. To uker på tre forskjellige vandrerhjem førte til mange av disse korte relasjonene, noen bedre og mer givende for meg personlig enn andre. Mike fra Minnesota, USA, var en av disse jeg knyttet meg til. Vi vandret i byen og oppdaget den sammen. Mye av tiden gikk med til å se typiske sightseeing-destinasjoner. Samtalen vår var preget av inntrykkene vi dannet oss av byen etter hvert som vi beveget oss i den. Spesielt etter å ha vært på Mauermuseet i Bernauer Strasse, hvor deler av Berlinmuren fortsatt stod, bar samtalen vår preg av Berlins historie. Vi snakket mye om hvordan det å leve i et undertrykket samfunn kan ha opplevdes for folk. Sterkt preget beveget vi oss videre i miljøet med en nysgjerrighet for hvilke spor den turbulente historien har satt på folk og samfunn.

Kapittel 1: Introduksjon

Et bekjentskap som jeg knyttet på vandrerhjem var med Susan, en ung intern fra Los Angeles, USA, som skulle etablere seg i Berlin etter å ha bodd utenfor USA i noen år allerede. Sammen opplevde vi Open Air scenen, klubber hvor det gjerne ble spilt Techno fra fredag ettermiddag til mandag morgen i lokaler som for eksempel gamle industribygg. Susan forelsket seg i konseptet som en arena for å være sosial og danse etter en lang uke på kontoret. Som antropolog med musikalsk aktivitet som fokus anså jeg technoklubbene som svært spennende for å danne en forståelse av musikk som del av sosialt liv. Mengden tid som gikk med på klubbene, den konstante flyten av mennesker og den musikalske praksis i form av DJ-ing og dans gjorde at jeg opplevde klubbene som utfordrende steder å gjøre en antropologisk studie av kommunikasjon gjennom musikalsk praksis. Samtidig mener jeg det er viktig å understreke at Techno er en form for musikk, og at dette var en musikalsk setting. Small (1999, s. 9) taler for at essensen av musikk ikke er store musikalske verk, men heller relasjonene som musikalsk aktivitet skaper mellom deltageren, enten man for eksempel danser, synger eller hører på. "To music is to take part in any capacity in a musical performance, and the meaning of musicking lies in the relationships that are established between the participants by the performance." (Small 1999, s. 9).

Med hensyn til Smalls (1999) poeng vil dansingen til musikken som ble spilt av DJ-en kunne omtales som en måte å etablere et forhold mellom deltager og fremføringen på og dermed kunne kalles for en måte å «musisere». Mangfoldet av mennesker som deltok, og engasjementet som de viste ved å stå å danse i flere timer i strekk i technoklubben, illustrerer for meg behovet for også på denne måten å sosialt samles rundt musikk. Ettersom at jeg ville forstå musikk mellom utøvere ble kontakten med Susan kortvarig. Susan ville på klubb når hun hadde fri, jeg leitet etter musikere som spilte musikk aktivt. Feltarbeidet mitt ble derfor gjennomført ved observasjon, deltagelse og samtaler med forskjellige musikere og gatemusikanter, og i tilknytning til en åpen scene og en åpen musikk-skole.

Jeg har loggført fortløpende underveis, ettersom livet og mulighetene som presenterte seg for meg i Berlin opplevdes i stor grad som uoversiktlige men engasjerende og innholdsrike. Enkelte av samtaler har tatt form som mindre strukturerte intervjuer, hvor jeg da kontinuerlig har notert underveis. I så tilfelle har jeg gitt fra meg kontaktinformasjon for å gjøre det mulig for dem å trekke seg fra prosjektet. Etter NSD's retningslinjer er alle navn på, både individer, organisasjoner og spesifikke eide lokasjoner, anonymisert. Enkelte informanter har sluppet meg mer inn sine liv enn andre og har dermed farget studien i større grad enn andre.

Jeg anser det som nødvendig å presisere at jeg som antropolog, men også som en person med et spesifikt forhold til musikk, hadde mine egne forutsetninger for å orientere meg og forstå både

Kapittel 1: Introduksjon

storbylivet og musikk, i det jeg dro til Berlin for å gjøre min feltstudie. Scholte (1972, s. 439) skriver: “The ethnographic situation is defined not only by the native society in question but also by the ethnological tradition “in the head” of the ethnographer.” Scholte (1972, s. 436-437) følger opp med en presisert nødvendighet for at antropologen anerkjenner og forholder seg kritisk til sin egen sosiokulturelle omstendighet og sine historisk filosofiske begrensninger for å kunne være frigjørende og normativ. Videre vil jeg i følgende avsnitt introdusere mitt eget forhold til musikk og hvordan det har utviklet seg gjennom årene.

Mine egne forutsetninger for å bevege meg til Berlins rytme og takt

For meg var musikk en viktig del av oppveksten i Bergen. Min far er en aktiv musiker som har praktisert musikk både hjemme for seg selv, og på scener rundt i Norge med band. I ungdomsalderen var det å lage sanger og bandplaner noe som knyttet meg i nær kontakt med enkelte på min egen alder. Jeg drømte om å kunne leve av å spille musikk, og å bli en «kjent musiker», en rolle som jeg så opp til.

Etter hvert ble prosjektene jeg deltok i en måte å treffe nye mennesker på. Jeg og min nærmeste venn startet et band hvor vi definerte musikken vår som «metal». I voksen alder gir valget av sjanger meg en innsikt i å føle seg litt som en «outsidere» i ungdomsmiljøet i Fyllingsdalen. Metall-sjangeren var noe jeg opplevde at mange så på som sært. Dette førte til en økt følelse av tilhørighet til sjangeren og drømmen som jeg og min kompis delte. I slutten av ungdomsalderen knyttet vi mange midlertidige bekjentskaper, i søken etter å finne bandmedlemmer som vi passet sammen med musikalsk og personlig. I tidlig voksenalder hadde vi samlet en gjeng som delte våre visjoner og som vi trivdes sammen med. Vi øvde ukentlig i perioden vi spilte sammen, vi lagde sanger som vi spilte inn i studio og vi spilte konserter når det dukket opp muligheter for det.

Etter hvert som tiden gikk endret fremtidsplanene til flere i bandet seg. Utdanning, arbeid og flytting skulle gjøre det vanskelig å fortsette å spille sammen. Med tiden og nye sosiale erfaringer åpnet interessen for musikk meg for nye sjangre (et begrep som for meg personlig nærmest er blitt vasket bort) og måter å holde på med musikk på. Mitt forhold til musikalske praksis har utviklet seg fra å lære gitar av min far som barn; til å spille trommer i metal band fra slutten av ungdomsskolen til tidlig voksen alder; å produsere musikk i digitale lyd studio for meg selv; og prøve meg som DJ på fest/kafe/restaurant i en periode.

Kapittel 1: Introduksjon

I voksen alder har jeg blitt bevisst at trommer og perkusjon er det som i størst grad dekker mine musikalske behov, noe som jeg har holdt på med mer eller mindre aktivt i flere band ved siden av jobb og studier. Nå som jeg er 28 år opplever jeg musikk som en sosial møteplass og en slags lekeplass hvor jeg kan teste ut egne ideer i kombinasjon med andres ideer. Musikken er en arena hvor jeg opplever selvrealisering og utvikling i interaksjon med andre. Gjennom musikalsk samspill lærer jeg av andre og om deres interesser og kunnskaper. Opplevelsen av å spille med andre handler for meg også om å være i kontakt med mennesker som jeg trives med. Musikk er et slags fartøy som tar meg med på reise inn i møter og relasjoner med mennesker som jeg gjerne ikke ville kommet i kontakt med, hadde det ikke vært for den felles interessen for ulike typer musikk.

Etisk refleksjon rundt min rolle som deltagende observatør

Jeg har innehatt en «dobbel rolle» i feltstudien da store deler av feltmaterialet er hentet ut fra situasjoner hvor jeg selv har vært aktiv deltager i det musikalske som har foregått. Det kan tidvis ha gjort det mindre tydelig for mine informanter at jeg er der for å studere det sosiale som foregår. Som jeg kommer inn på i kapittel tre er musikk en aktivitet som for mange gjør det lettere «å leve i øyeblikket» og å glemme bekymringer. Jeg er klar over at handlinger og samtaler kan ha forekommet i situasjoner hvor personer har vært «i situasjonens hete», også i situasjoner som har utspilt seg sammen med de informantene jeg har tilbragt mest tid og tydeligst informert om mine hensikter. Samtidig vil jeg presisere at det er musikk som et element ved urbant menneskelig liv som står i senter av studien min. Feltdataene jeg har samlet inn er sentrert rundt musikken som en sosial aktivitet. Jeg opplevde at informanter og andre personer i studien selv har ønsket å belyse dette temaet. At jeg selv har deltatt i situasjonene håper jeg også kan bidra til å frigjøre studien fra å utelukkende omtale og reflektere rundt andre personers handlinger, noe som de selv har den beste forståelse av uansett hvor mye jeg observerer dem og intervjuer dem.

Jeg ønsker å presentere en studie hvor også mine egne handlinger og interaksjon med andre mennesker er med, for så å drøfte interaksjonene ved hjelp av perspektiver og teorier fra antropologi. Jeg er ydmyk og takknemlig for at jeg har fått innsikter i mine informanternes forståelser og liv. Jeg har ønsket å trå varsomt for å ivareta deres eierskap til egne innsikter og forståelser, og å behandle det som de har vist og gitt meg med respekt. Alle refleksjoner og tolkninger jeg gjør er mine egne og ikke noe de skal måtte stå til ansvar for. Mennesker har et indre liv som jeg kan fortolke og reflektere rundt, men jeg

Kapittel 1: Introduksjon

vil ikke påstå at min fortolkning og refleksjon byr på objektive sannheter, noe jeg har søkt å tydeliggjøre i formuleringen av denne teksten.

Studien motiveres av et ønske om å forstå aktiviteten musikk, noe jeg mener at antropologisk refleksjon kan bidra til å gjøre på en god og verdig måte. Antropologien har, slik jeg opplever det, evne til å drøfte menneskelige forhold på en måte som ivaretar menneskers frihet og rettigheter til å definere egne handlinger i den konteksten som deres liv utspiller seg i. Etisk refleksjon har vært viktig for både å avgjøre hvilke situasjoner jeg har kunnet involvere meg i, hvordan det har vært forsvarlig å gjøre det i feltet og hva jeg kan ta med meg ut ifra situasjonene for å forme en antropologisk tekst. I skrivefasen har jeg stadig stilt meg selv spørsmål om hvorvidt ulike observasjoner kan gi innsikt til noe nyttig for en forståelse av musikk i forhold til det urbane livs utfordringer. Hvordan menneskene i observasjonene har forholdt seg til tematikkene som blir tatt opp har vært avgjørende for denne studien.

Oversikt over studien

Som en europeisk hovedstad og storby er Berlin et sted hvor de fleste stor verdensturnerende artister jevnlig holder konsert. Store scener som eksempelvis Mercedes Benz Stadium trekker gigantiske folkemengder jevnlig, for å oppleve disse etablerte artistene. Likevel er det ikke dette som utgjør hovedandelen av sosiale arenaene rundt musikk som en aktivitet. Denne studien vil fokusere på musikk som en aktivitet og hvordan dette virker inn på utøvere og deres organisering av sine sosiale liv rundt denne aktiviteten.

I kapittel 2 vil jeg utforske musikalsk aktivitet på åpen gate forskjellige steder i byen, for å drøfte hvordan forskjellige musikalske uttrykk formes og utvikles i interaksjon med omgivelsene. Livet som gatemusikant vil også bli representert gjennom en case hvor jeg selv deltok som perkusjonist med en engelsk omstreifende gatemusikant.

I kapittel 3 vil jeg se på hvordan ulike musikalske visjoner preger sosial omgang og i musikalsk praksis. Jeg vil fortelle om møtet med en kvinnelig musiker fra Israel som med en klar musikalsk visjon jobbet standhaftig for å etablere seg i Berlins musikkmarked. Hvordan preges sosial omgang av klare musikalske visjoner? Videre vil jeg fortelle om mitt samarbeid med to afrikanske menn om å arrangere en konsert, og hvordan ulike visjoner til slutt kom i veien for gjennomføringen. Kapittelet vil også inkludere et møte med en musiker og leder ved en musikk-skole. Kan visjoner om å gjøre karriere av musikk og å praktisere musikk som en sosial aktivitet kombineres?

Kapittel 1: Introduksjon

I kapittel 4 vil jeg se nærmere på deltagelse som en faktor i musikalsk praksis. Jeg vil presentere en casestudie fra en åpen musikk-skole, hvor musikalsk fellesskap skapes rundt ulike former for deltagelse. Videre vil jeg presentere mine egne erfaringer og observasjoner ved deltagelse på en åpen scene som alle som ønsket det kunne delta på.

I kapittel 5 vil jeg se nærmere på hvordan musikk oppleves individuelt. Jeg vil presentere historien om en ung mann fra Guinea, med flyktningstatus i Tyskland, og hans bruk av musikk som en form for kommunikasjon og terapi. Jeg vil også presentere møtet med tre deltagere ved en musikk-skole, og deres opplevelser av musikk i sine liv, i og utenfor Berlin.

Kapittel 2: Gaten som scene i Berlins sosioøkonomiske landskaper

Gatemusikerens møte med byens variasjon

I dette kapitlet vil jeg presentere og diskutere forskjellige tilnærminger til det å praktisere musikk på åpen gate. Ved hjelp av Bourdieus teori om «sosiale felt» vil jeg diskutere det å spille musikk for mer eller mindre tilfeldige forbipasserende som en alternativ retning for å kunne leve av, og med, musikk. I henhold til Bourdieus teori vil jeg drøfte hvordan musikers posisjon preger hvilke muligheter som er tilgjengelig for dem. Jeg vil presentere observasjoner, samtaler med forskjellige praktiserende gatemusikere og mine egne erfaringer fra deltagelse i musikalsk praksis på gaten. Jeg vil belyse valg av lokasjon, tidspunkt og kreativt uttrykk som utslagsgivende for «hvilket Berlin» musikerne møter gjennom sin praksis. Jeg vil også diskutere hvordan slike valg tas på basis av erfaringer, kunnskap og ambisjoner individuelle musikere innehar og hvordan kommunikasjonen med omgivelsene skaper relasjoner mellom de involverte partene.

Jeg ønsker å synliggjøre et dilemma ved livet som musiker som presenterer musikken sin offentlig; i et kapitalistisk samfunn må musikere forholde seg til de kapitalistiske strukturene i møte med potensielle lyttere. De må ta stilling til hvordan deres utøving som en form for kulturell produksjon skal inngå i markedet. Jeg anser det som nyttig å belyse dilemmaet ved å ta i bruk Bourdieus (1993) teori om «artistisk felt» for utøving, eller som han skriver; «produksjon av kulturelle produkt». Bourdieu setter opp et system som formulerer de ulike kreftene; økonomisk kapital, kulturell kapital og symbolsk kapital, som er i stadig konflikt og pregende på sosiale felt (som i denne studien «musikk» utgjør). Han skriver;

«...every position, even the dominant one, depends for its very existence, and for the determinations it imposes on its occupants, on other positions constituting the field; and that structure of the distribution of the capital of specific properties which governs success in the field and the winning of external or specific profits (such as literary prestige) which are at stake in the field.” (Bourdieu 1993, s. 30).

Bourdieu (1993, s. 38-39) argumenterer for at det innenfor feltet for kulturell produksjon er mulig å operere ut ifra hovedsakelig to prinsipielle tilnærminger til maktfordelingen; «det heteronome – og det autonome prinsipp». Det heteronome prinsipp omhandler det å tilpasse seg sin rolle i maktstrukturene som feltets forskjellige aktører utgjør. Det autonome prinsipp derimot omhandler det å operere på tross

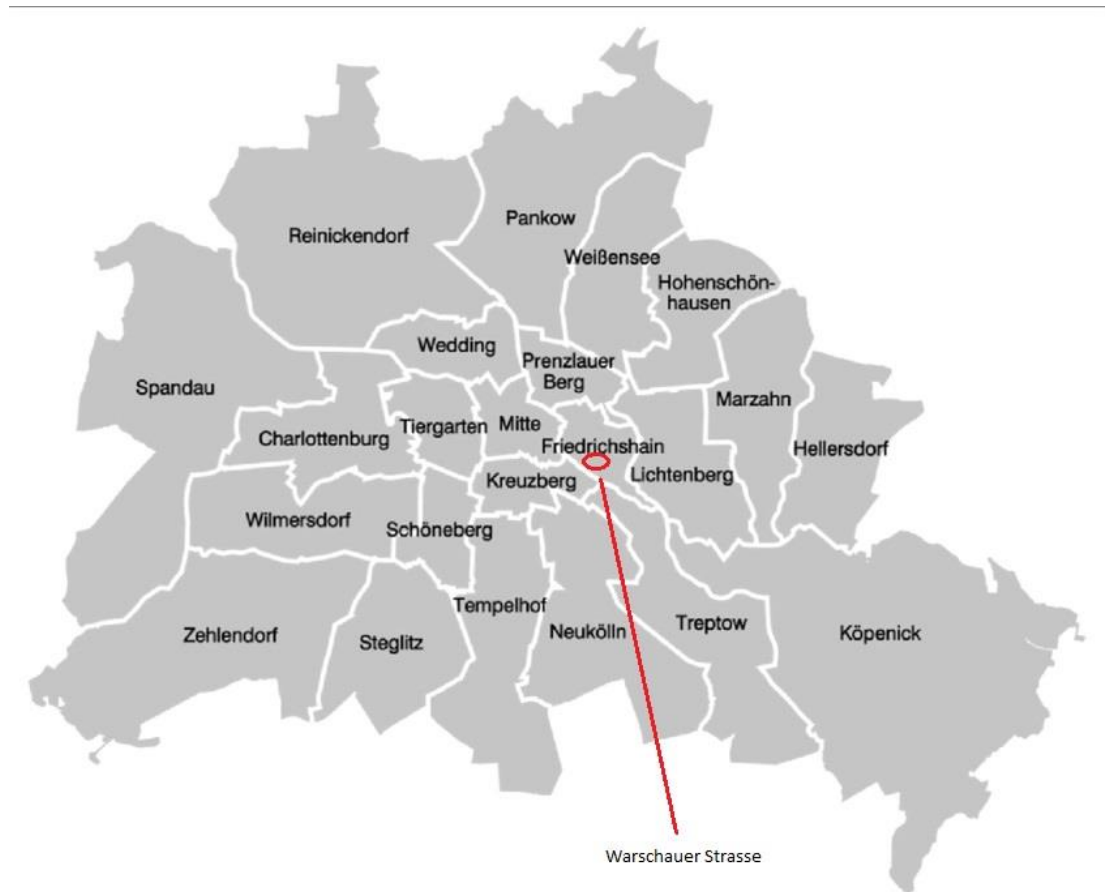
Kapittel 2: Gaten som scene i Berlins sosioøkonomiske landskaper

av maktstrukturene innenfor feltet. Jeg vil drøfte hvordan Bourdieus begreper passer med mine observasjoner av musikalsk praksis på et utvalg gater i Berlin.

Den tilsynelatende enkleste og mest tilgjengelige måten å presentere musikk for andre på er ved å lage en scene på et av de offentlige utearealene i en av byens mange gater. Byens geografiske utforming kan være utfordrende å orientere seg i grunnet byens størrelse og mange gater. Hvilke gater man spiller på vil også ha mye å si for hvilke sosioøkonomiske klasser menneskene rundt befinner seg i. Enkelte av byens gater er kjent som steder hvor det alltid vil være gatemusikk, andre ikke. Eksempelvis gater som Warschauer Strasse i bydelen Friedrichshain er svært populære for gatemusikanter.

Jeg har valgt å presentere tre forskjellige lokasjoner hvor musikk ble utøvet av forskjellige musikere. Lokasjonene jeg har begrenset meg til fremstod for meg nærmest som scener, grunnet den jevnlig tilstedeværelsen av musikk og forskjellige andre fremføringer. Lokasjonene jeg har valgt representerer forskjellige sosioøkonomiske områder som danner forskjellige utgangspunkt for kommunikasjon mellom musikerne og omgivelsene. Jeg vil presentere forskjellige gatemusikanter og problemstillingene de har uttrykket som mest avgjørende for sin egen aktivitet og deres sosiale omgang.

Warschauer Strasse – En uformell kulturell møteplass



(Barwick og Beaman, 2019, redigert av Jonas Bøe Laastad)

Warschauer Strasse ligger i tidligere Øst-Berlin, et stykke fra de mest kjente og populære sightseeing-destinasjonene og gatene for shopping og kaféer. Fraværet av de større kommersielle aktørene, og områdets varierte former for menneskelig aktivitet, ga meg inntrykk av et miljø som i stor grad ble formet av den aktiviteten som til enhver tid foregikk. Gaten ble benyttet jevnlig til å vandre i, skate i og å gå på klubb og er i størst grad bebodd av unge studenter (Ewert og Evers 2012, s. 23).

Warschauer Strasse var kjent både for musikere og store deler av befolkningen jeg møtte som et sted hvor det ofte ble spilt musikk. Ved gatens U-bahn-stasjon opplevde jeg å høre musikk nærmest på hvilket som helst tidspunkt som jeg befant meg der. Warschauer Strasse fremstod som en attraktiv lokasjon hvor man kunne spille for mange mennesker. Ofte møtte flere musikere opp samtidig, noe som krevde organisering. Musikerne snakket med hverandre kontinuerlig mellom sanger og dersom de ikke spilte. Enkelte virket til å avtale spilleplaner over hvem som skulle spille på hvilket tidspunkt og hvor lenge. Enkelte virket også til å avtale andre praktiske ting, som hjelp til å bytte gitar. Jevnlig stod

musikere med diverse utstyr og ventet mens andre spilte. Det virket til å oppstå en solidaritet mellom musikere, en vilje til å hjelpe hverandre. Jeg observerte at musikere hjalp hverandre med å samle penger, med å rigge til utstyret og å oppmuntre hverandre og publikum. Flere ganger observerte jeg også at musikere hjalp hverandre med å få publikum til å dempe seg for å gi rom for musikken.

På åpen gate er musikere sårbare for personer som oppfører seg påtrengende. Bråk eller fysiske forstyrrelser kan påvirke musikeres evne til å fremføre musikken slik de ønsker. Hjemløse og/eller rusavhengige kunne tidvis fremtre forstyrende på musikalske fremføringer, med uforutsigbar og uhemmet oppførsel, noe som også gjaldt festglade og i overkant berusede mennesker generelt. Jeg observerte at forstyrrelser kunne føre til kaos eller nedbrytning av fellesskapet rundt musikken, ved at personer i publikum virket til å bli ukomfortable og å trekke unna. Slike utfordringer oppstod jevnlig i forskjellig grad og det fremstod som noe mange gatemusikanter samarbeidet om å forhindre. Enkelte av musikerne snakket til publikum via mikrofon mens de spilte, eller de kunne snakke med eller gi beskjeder til enkeltpersoner. Interaksjonen mellom gatemusikere, rusavhengige og hjemløse hadde også positive sider. Gatemusikk skapte et sosialt rom hvor vanskeligstilte kunne nyte kulturelle tilbud, fri for kostnader, sammen med mennesker som gjerne ikke hadde de samme utfordringene som dem selv. Jeg observerte hjemløse og rusavhengige vise takknemlighet til gatemusikere ved å gi en øl, en sjokolade, noen euro eller et klesplagg.

Ved ankomst på området's togstasjon var selgere av pyntegenstander eller narkotiske stoffer noe av det første jeg møtte på. Ved en anledning skulle jeg møte noen i området. I kleddet jeg antok for å være nøytrale klær stod jeg i nærheten av togstasjonen og leste nyheter på telefonen mens jeg ventet. Etter en liten stund stilte en ung mann av tilsynelatende afrikansk opphav, iført klær som jeg like gjerne kunne gått i selv, seg fem meter unna. Etter en liten stund ropte han: «Ser du etter noe?», uten å se bort på meg. Jeg svarte «nei takk, jeg bare venter på noen». Da jeg hadde svart snudde han seg mot meg og spurte: «er du politi?». Etter at jeg svarte «nei» gikk han rolig tilbake i samme retning som han hadde kommet fra.

Området virket til å være et sted hvor aktivitet både innenfor og utenfor offisiell lovgivning til en viss grad ble organisert. Større grupper med unge mennesker som drakk, spiste, sang og spilte gitar. Grupper av mennesker tok opp enkelte områder av gangveiene. Med engasjement og fokus rettet mot hverandre innenfor gruppen fremstod de som nærmest upåvirket av den stadige flyten av mennesker rundt dem. Strømmen av folk som beveget seg forbi måtte gjerne gå omveier rundt grupper av mennesker som oppholdt seg på gangstiene, om de ikke selv ble værende. På samme måte opptok

musikere plass utenfor Ubahn-stasjonen, fokusert på egen aktivitet med en stadig flyt av mennesker rundt seg. Varierende antall personer hørte på, danset til, eller sang med til det musikerne gjorde. Musikere og tilskuere virket til å forme en ramme for hva som foregikk, som igjen virket til å gjøre det enkelt for forbipasserende å forholde seg til aktiviteten. Ikke alle forbipasserende stoppet, men de som gjorde det viste gjerne interesse for fremføringen.

I Warschauer Strasse var illegal omsetting av narkotiske stoffer ganske synlig. Dette medførte at det var relativt hyppig tilstedeværelse av politiet. Jeg observerte ofte en slags «katt og mus» situasjon, hvor aktørene i det ulovlige markedet stadig måtte evakuere området. I uroen som oppstod de gangene politiet rykket ut for å pågripe selgere måtte jeg som fotgjenger følge nøye med for ikke å gå i noen.

Politiet sørger for ro og trygghet, men med tanke på hvor uregulert store deler av den sosiale omgangen i Warschauer Strasse fremstod som, representerer politiet også en viss form for utrygghet og kaos gjennom konfrontasjoner og frykt for konfrontasjoner. I samtaler med personer i området ble det tydelig for meg at en stor andel av dem oppholdt seg i Warschauer Strasse var der nettopp grunnet mulighetene som oppstod i fravær av særlig reguleringer av det offentlige rom.

Mauerpark – en ukentlig festival for kunst



(Barwick og Beaman, 2019, redigert av Jonas Bøe Laastad)

Mauerpark, som ligger i tidligere Øst-Berlin i bydelen Prenzlauer Berg, var i perioden jeg gjennomførte feltarbeidet, et område i bymiljøet hvor offentlig utøving av musikk var svært synlig. Som et resultat av at private aktører innenfor eiendomsbransjen har renoverert og bygget ut nye dyre leiligheter, er Prenzlauer Berg er en bydel hvor det i størst grad bor mennesker av høyere sosioøkonomisk klasse (Levine 2004, s. 103). Mulighetene for musikere (og utøvere av andre kunstformer) til vise seg for folk var mange. Parken var, mer eller mindre, hver søndag et sted hvor mange slags kunstformer ble utøvet. Enkelte presenterte musikken sin med ønske om å bygge publikum. Andre praktiserte musikk som en uformell aktivitet som alle kunne delta i. Store trommersirkler med opptil 30 personer (om ikke flere), solister, band og danseoppvisninger er bare noe av det jeg observerte i parken.

Kapittel 2: Gaten som scene i Berlins sosioøkonomiske landskaper

Gjennom hele mitt feltarbeid var den sosiopolitiske situasjonen noe som jeg ble gjort bevisst. I Mauerpark ble det det arrangert konserter som rettet fokus mot eiendomsaktørene som en trussel for et annet Berlin, et Berlin som verdsetter mangfold, uttrykksfrihet og medmenneskelighet. Brosjyrer, musikere og kunstnere formidlet budskaper om å ta var på de vanskeligere stilte i samfunnet og frihet til kreativt å velge hvordan man selv lever. Den opplevde problemstilling blant mange var at eiendomsaktørene brukte anklager som «Mauerpark er kaos» og «Mauerpark er et åpent marked for kriminelle» som argumenter mot parkens mangfold og verdsetting av kreativitet. Folk som deltok i aktivitetene og som oppholdt seg i området virket som å verdsette mangfoldet av kreativ utfoldelse. Jeg observerte småbarnsfamilier, ungdomsgjenger, unge voksne og eldre par vandrende, oppmerksomme på forskjellige fremføringer. Rundt omkring i parken satt grupper av personer med all aktiviteten som et bakteppe i det de pratet, spilte kort eller slappet av. Enkelte sparket ball, kastet frisbee og holdt på med andre aktiviteter. Politiet var jevnlig innom og observerte hva som foregikk, samtidig som de synliggjorde sin tilstedeværelse. Jeg observerte ikke at politiet så seg nødt til å gripe inn i musikalsk eller annen kunstnerisk aktivitet. Musikere og kunstnere pratet med hverandre om logistisk plassering, for ikke å forstyrre hverandres fremføringer.

Alexanderplatz – et senter for handel og turisme



(Barwick og Beaman, 2019, redigert av Jonas Bøe Laastad)

Alexanderplatz er et senter for shopping og handel hvor flere kommersielle aktører som klesbutikker, restauranter, kaféer, kontorer og hoteller holder til. Områdets stasjon for offentlig transport gjør det mulig å reise videre derfra til svært mange områder av Berlin. Med det varierte tilbudet er området et sted hvor svært mange forskjellige mennesker oppholder seg midlertidig og over lengre perioder. Jeg merket meg spesielt en tydelig tilstedeværelse av turister, barnefamilier og grupper av ungdommer.

Gatemusikk av forskjellig slag var også et jevnlig innslag på Alexanderplatz, men samtaler med enkelte musikere ga inntrykk av stedet som til en viss grad utilgjengelig for enkelte musikere. Flere fortalte at de kommersielle aktørene i området definerte hvilken musikk som var akseptert.

En av musikerne jeg snakket med sa:

«Bare det å bli anklaget for å gjøre noe er i seg selv en trussel. Hvis noen sier til politiet at det man holder på med ikke er bra kommer de bort for å prate med deg og da er blir man fort sett

på som et problem. Musikken fanger folk sin oppmerksomhet, men det er ikke alltid positiv oppmerksomhet».

Weszkalnys (2007) beskrev at allerede i starten av 2000-tallet var det en økt tendens at private økonomiske aktører kontaktet politiet for å forhindre uønsket adferd i området.

«Businesspeople in Alexanderplatz frequently appealed to the police and private security services to call punks to order. They feared that these people “loitering” in Alexanderplatz would scare away potential customers. Some people called for the intervention of the social office and social workers, the experts of the social. Others took matters into their own hands.»

(Weszkalnys 2007, s. 218)

Tilstedeværelsen av politi i området var konstant i form av fotpatruljer og politibiler, stasjonert eller i bevegelse. Politiet hadde også et lite kontor sentralt i området. Gatemusikanten Steve fra England fortalte at om han begynte å spille i området kom politiet raskt bort til han for å si at han hadde et gitt tidsrom, gjerne ikke mer enn 10-15 minutter, på å gjøre seg ferdig. Også det som ble kalt «ordensvakter» patruljerte området. Ordensvakter var gjerne uniformert personell som var lønnet av de forskjellige butikkene og næringsdrivende i området. Flere musikere uttrykket frustrasjon over at ordens-vaktene oppførte seg som politiet. En ung bulgarsk gatemusikant fortalte: «De sa at dersom de ser meg her igjen så konfiskerer de utstyret mitt».

Til tross for at mange musikere uttrykket skepsis til reguleringer i området var det nesten alltid en form for musikalsk fremføring som pågikk ved Alexanderplatz. Enkelte av fremføringene jeg observerte opptok liten plass i et kort tidsrom, andre samlet store folkemengder over lengre tid. Jeg fikk inntrykk av at hvordan de musikalske fremføringene ble mottatt av publikum var avgjørende for hvilke muligheter som ble gitt de individuelle musikerne.

Ved en anledning på dagtid på sensommeren observerte jeg en australsk mann som spilte kassegitare og sang, midt på det store arealet mellom de langstrakte bygningene som huser hoteller og butikker. Mannen hadde med seg en forsterker for både kassegitaren og vokal, som spredte lyden av hans fremføring rundt i stor omkrets. Da jeg ankom stedet hadde en stor, relativt rolig og stille folkemengde samlet seg rundt musikeren. Jeg assosierte musikken med pop, rock, country og funk. Musikeren satt på en krakk. Han hadde forsterkeren ved sin side og baggen til kassegitaren åpen foran seg. Ved siden av baggen på et teppe lå det flere CD-er. I baggen lå det mynter og pengesedler som økte i antall gjennom opptreden. Jeg merket meg at det oftest var barn som kom fram og la penger i

baggen, før musikeren smilte tilbake og eventuelt sa raskt «takkt» dersom han ikke var opptatt med å synge. Han spilte sang etter sang og presenterte seg mellom sangen for de eventuelt nye tilskuerne. Etter hver sang fikk han mye applaus fra store deler av folkemengden. Musikeren viste humoristisk sans ved at han sa ting som at «nå må jeg snart gi mer før politiet stopper meg», noe som fikk mange i folkemengden til å le. En god stund ut i fremføringen, om lag 15 minutter etter min ankomst, annonserte han at han nå spilte de siste sangen før han måtte komme seg bort for å unngå problemer med politiet. Han fortsatte å spille i det jeg registrerte som 10 minutter. Etter fremføringen ble musikeren værende på stedet. Han solgte CD-er og å prate med tilskuere og opptok fortsatt ganske mange personers oppmerksomhet i ytterligere 10 minutter. Gjennom hele hendelsesforløpet registrerte jeg ingen inngripen av politiet, til tross for at fremføringen hadde foregått ikke langt unna deres kontor.

Situasjonen beskrevet over stemte ikke overens med beskrivelsene som Steve, en annen gatemusikant, hadde gitt meg av det å opptre på Alexanderplatz. Han unngikk å spille der, noe han begrunnet med at det ikke er lov til å spille i mer enn 10-15 minutter. Ifølge Steve var politiet alltid klar til å avbryte fremføringen mens man holdt på. Steve sa: «Det er ikke et kult sted å spille, det er så mye stress på Alexanderplatz. Det er ingen frihet der!».

Området hvor den australske gatemusikanten spilte i er omgitt av butikker og reklamer. Den australske musikerens fremføring virket til å samle folk. Fokuset blant mesteparten av menneskene virket til å være rettet mot fremføringen. Underveis var området mindre preget av bevegelse og lyder på alle kanter enn hva jeg normalt opplevde på Alexanderplatz. Det hele opplevdes for meg som oversiktlig og rolig, noe som gjorde at jeg opplevde det som mindre stressende å oppholde meg i området. Samtidig manglet atmosfæren noe av spenningen som oppstår når mye forskjellig skjer på samme sted. Ved andre anledninger preget nettopp variasjon og mangfold aktiviteten ved Alexanderplatz.

DeNora (2000, s. 9) beskriver i sin bok «music in everyday life» hvordan musikk kan være med på å skape en estetisk opplevelse av trygghet. Dette tas i bruk av blant annet flyselskaper for å skape ro blant passasjerer som kan føle seg utrygge under flyvningen. Hun utdyper at ambiguis musikk gjerne fremprovoserer nervøsiteten, og at under flyreiser må musikk som får passasjerene til å føle uro og utrygghet unngås (DeNora 2000, s. 14). Jeg tolker DeNoras bruk av ordet «ambiguis» som tilsvarende til ordet «uforutsigbar». Hva som oppleves som uforutsigbar og forvirrende musikk ikke er lett definerbart. Jeg forstår DeNoras (2000) poeng som basert på at enkelte musikkformer er mer utbredt enn andre, og at hun med begrepet «ambiguis musikk» sikter til musikk som ikke gir tydelige og ønskelige assosiasjoner for et bredt utvalg av befolkningen. DeNora (2000, s. 13-14) skriver at enkelte former for

musikk har en større tendens til å gjør folk oppmerksomme på eksempelvis beskjeder som blir gitt ombord i fly. Videre mener hun at noen former for musikk har en tendens til å forvirre folk og gjøre det vanskelig for dem å ta imot beskjeder som blir gitt under flyvningen. I lys av DeNoras (2000) beskrivelser, kan man forstå situasjonen på Alexanderplatz som formet av de samme prinsippene som regulerer hva som blir spilt under flyreiser?

Som Weszkalnys (2007) viser er det ønskelig for forretningslivet på Alexanderplatz å opprettholde visse former sosial omgang for å hindre folk, potensielle kunder, i å forlate området. Den australske musikeren trakk til seg et stort publikum til forskjell fra mange andre gatemusikanter. Jeg opplevde at musikken ble fremført med relativt klare rammer for hva som kunne forventes av den, og den var ikke vanskelig å forstå. Den australske musikeren holdt et høyt musikalsk nivå og fremførte sine sanger uanstrengt og overbevisende. Han kunne endre uttrykk og spillestil på en naturlig måte, noe han høstet applaus for. Stemningen rundt hans fremførelse virket jevnt over lystig og lett. Folk flest smilte og fremstod som konsentrerte om fremføring. Weszkalnys (2007) påpeker at ikke alle grupper mennesker og former for adferd er verdsatt av næringslivet ved Alexanderplatz. Den australske gatemusikerens opptreden var av en slik art at hverken politiet eller ordensvaktene virket til å finne det nødvendig å gi han restriksjoner.

Bourdieu (1993, s. 37-38) omtaler kunst (som musikk) som et sosialt felt med relativt stor autonomi i forhold til de eksterne kreftene som påvirker feltet. I praksis forstår jeg det slik at musikk kan spilles på forskjellige måter og oppnå innflytelse på mennesker, selv om den gjerne er laget eller spilles uten hensyn til økonomiske og/eller politiske diskurser. Også det jeg opplevde som mer sære musikalske fremføringer, fant sted på Alexanderplatz, men da gjerne med et begrenset antall publikummere.

En ung bulgarsk gatemusikant, Andrei, oppnådde allikevel ofte et stort engasjement av kaotisk eller livlig art. Hans musikalske stil bar preg av en innovativ tilnærming til musikk. Han spilte musikk som for meg var vanskelig å definere; tidvis lignet det pop, rock, indie, hip hop, støyrock, funk og visesang. Ved flere tilfeller fremstod han som inspirert av kulturer som personer i publikum gjorde han bevisst. Eksempelvis spilte han pakistansk inspirert musikk ved en anledning da mange i publikum var fra Pakistan. Han hadde en tendens til å blande sammen elementer fra ulike sjangre i samme sang. Andrei sin fremføring var svært energisk, med mye kroppslig bevegelse og tilsynelatende spontanitet i møte med publikum. Jeg observerte at tilskuere lo, og gjerne kikket på eller pratet med hverandre, i det noe som for meg var uventet skjedde. Slik respons ble ofte etterfulgt av rytmiske bevegelser og dans. Andrei snakket mye med publikum. Han virket til å oppnå en nær kontakt med mange av dem. Flere personer

utvekslet kontaktinformasjon med ham, la han til på sosiale medier eller tilbragte tid med han på gaten. Den kaotiske og åpne tilnærmingen til begrepet «musikk» virket til å ha en energigivende, inspirerende effekt på mange. Latter, dans, roping og sang var de mest gjentakende reaksjonene jeg observerte under fremføringene. Tidvis var det vanskelig å skille mellom hvem som var en del av fremføringen og hvem som var publikum. Andrei oppfordret ofte andre personer, musikere eller ikke, til å synge eller å spille med. Han fremstod for meg som avslappet innstilt til egen fremføring og mer interessert i å ha det gøy enn å følge en plan. Interaksjonene mellom personer var mange og ga meg følelsen av å være på fest. Om man ser på Andrei sin fremføring fra et perspektiv som verdsetter fred og ro i gatene, er det lett å forstå disse situasjonene som en potensiell trussel. Hvorvidt Andrei selv ønsket å skape kaos stiller jeg meg skeptisk til. De store flokkene av mennesker som tidvis samlet seg rundt han, og engasjerte seg for det han gjorde, vitner for meg om at det ikke eksisterte en total enighet om hva folk ønsket av den sosiale situasjonen på Alexanderplatz. Enkelte grupper mennesker virket mer åpne for «sære» musikalske uttrykk.

Mange forskjellige musikere og personer som tilbød underholdning av forskjellig slag prøvde sin lykke ved Alexanderplatz. Antallet mennesker som normalt oppholdt seg i området virket til å være attraktivt for å bygge opp et større publikum. Spesielt på kveldstid observerte jeg det jeg anser som mer uvanlige musikalske fremføringer i området. På kvelden var det færre barnefamilier og personer som skulle shoppe tilstede. Når butikker og kafeer stengt virket det som at det var større aksept for kulturelt mangfold og variert aktivitet. Det var i større grad festglade mennesker og mennesker som tilbragte hele døgnet på gaten som opptok det sosiale rommet. Folk som oppholdt seg på Alexanderplatz på kveldstid oppførte seg ofte engasjert i forhold til musikalske fremføringer. Interaksjonene mellom fremmede virket mer engasjert enn hva som var tilfellet på dagtid og det sosiale rommet rundt musikerne virket som en møteplass.

Feltet for kulturell produksjon og feltet for makt

Bourdieu begreper «heteronome prinsipp» og «autonome prinsipp» beskriver to forskjellige former for hierarki som preger det artistiske feltet. Det heteronome prinsipp omtaler artister som styres av salgstill, hvor mange fremføringer man får gjennomført, tildelinger av ulike anerkjennelser og muligheter for å inngå samarbeidsavtaler. Det autonome prinsipp formuleres som evnen til å styre ens eget forløp, prosjekt og produktivitet, noe som forutsetter artistisk prestisje. Med artistisk prestisje innehar artister selv makt til å vurdere hva eller hvem som er legitime kilder å motta anerkjennelse og tilbakemeldinger fra. Artister som opererer ut ifra det autonome prinsipp er mer frigjort fra det eksterne maktefeltet som stiller krav til feltet for kulturell produksjon (Bourdieu 1993, s. 38-39). Maktefeltet beskrives abstrakt som relasjoner mellom agenter eller institusjoner som innehar nødvendig kapital for å dominere ulike felt (Bourdieu og Wacquant 1992, s. 300). Maktefeltet er videre omfattet av feltet for sosiale klasserelasjoner (relasjonene innad i den brede befolkningen), men er posisjonert positivt i forhold til feltet; maktefeltet har stor innflytelse på feltet for sosiale klasserelasjoner. En artist som opparbeider seg prestisje vil ha innflytelse på maktefeltet, som igjen har innflytelse på feltet for sosiale klasserelasjoner. En artist som operer ut ifra det heteronome prinsipp befinner seg negativt plassert i forhold til maktefeltet og vil i stor grad bli styrt av maktefeltet i sitt møte med feltet for sosiale klasserelasjoner (Bourdieu 1993, s. 38-39).

De to hovedformene for kapital som artister innenfor feltet for kulturell produksjon kan opparbeide seg og inneha er «symbolsk kapital» og «økonomisk kapital». Tilgang til disse to formene for kapital er i stor grad preget av hvordan artister, i sin produksjon, forholder seg det heteronome og det autonome prinsipp. En heteronom artist som tilpasser sin produksjon de eksterne kravene som stilles fra maktefeltet (relasjonen mellom agenter eller institusjoner som besitter kapital som dominerer feltet) vil gjerne ha lettere for å oppnå økonomisk kapital ved å basere produksjonen på allerede etablerte og lønnsomme markedsprinsipper. En autonom artist, derimot, som løsriver seg fra eksterne krav til produksjon står fritt til å produsere etter egne visjoner. Dette kan øke sannsynlighet for å skape noe nytt som skiller seg ut i markedet og kan da potensielt oppnå symbolsk kapital.

At autonome artister ikke tilpasser seg de eksterne kravene som maktefeltet stiller til produksjonen gjør det gjerne mer utfordrende å oppnå økonomisk kapital; markedet har gjerne ikke enda formet det samme behovet for produktet som hva heteronome artister operer med som utgangspunkt for sin produksjon. Den symbolske kapitalen kan til tross for dette føre til at den autonome artisten oppnår innflytelse på andre artister innenfor feltet for kulturell produksjon, at andre

inspireres og at nye trender oppstår innad i feltet for kulturell produksjon. Innflytelse på maktfeltet kan oppnås ved at maktfeltets agenter eller institusjoner ser potensialet for å profitere økonomisk på kulturelle produkter som innehar symbolsk kapital (Bourdieu 1993, s. 38-40).

En artist som har stor økonomisk suksess vil muligens kunne løsrive seg fra de markedsprinsippene som har bidratt til suksess og da oppnå symbolsk kapital. Jeg forstår disse prinsippene som å, fremfor å definere ulike artister i to kategorier, beskrive tendenser innad i feltet for kulturell produksjon. Disse begrepene kan bidra til å belyse hvordan de to kreftene (symbolsk kapital og økonomisk kapital) kan oppnås og hvordan de påvirker feltet.

Gatemusikk som sosialt felt

Gatemusikantene er gjerne musikere som har brukt mye av sin tid på å lære seg et spesielt instrument, skrive sanger, lære seg en spesiell stilart og/eller utforme måte å underholde på. Hvordan de oppnår gjennomslag i markedet som Berlins gater utgjør, kan forståes å avhenge av sammensetninger av økonomiske, kulturelle og symbolske krefter. De næringsdrivende som holder til i områder som Alexanderplatz utgjør en økonomisk kraft, en maktstruktur som virker pregende på gatemusikantenes muligheter.

Jeg vil argumentere for at musikere som forholder seg til markedskreftene som styrende og formende på eget produkt i større grad blir tildelt muligheter grunnet maktinnehaveres potensiale for å profitere på musikken deres. Musikk som er preget av markedstendensene (normer og trender) er gjerne lett tilgjengelig for et stort publikum. Ved at musikken gjøres lett tilgjengelig øker sannsynligheten for en viss suksess. Jeg vil påpeke at artisten gjerne har ektefølt lidenskap for musikken sin, men at å basere produksjonen på allerede etablerte normer samtidig avgrenser ens eget kreative spillerom. Jeg forstår det som gjerne mer attraktivt for et større utvalg mennesker å oppholde seg i områder hvor musikk som «høres kjent ut» spilles.

Andrei representerer for meg en musiker som stritter imot de økonomiske kreftene som ønsker å kontrollere hans musikalske produkt for å kunne profitere på det, mye i likhet med Bourdieus (1993, s. 38-39) beskrivelse av det «autonome prinsipp». Ved å spille på kveldstid når butikkene er stengt ved Alexanderplatz, eller i Warschauer Strasse, muliggjør Andrei det å opparbeide seg symbolsk kapital. Han tiltrekker seg den del av befolkningen som er nysgjerrig på et originalt uttrykk, frigjort fra en del av normene som populærmusikken baseres på. Det kan også tenkes at interessen for hans særegne form

for musikk oppstår til dels som et resultat av at han skiller seg ut i forhold til mer tradisjonelle popmusikere. Musikken som fenger et bredt utvalg av byens befolkning fenger nok likevel ikke alle. Min forståelse er at det oppstår et behov for mer «utfordrende», uforutsigbar musikk og at Andrei er en av dem som kjenner på dette behovet og søker å møte det. Både den australske gatemusikanten og Andrei representerer begge «feltet musikk» og «feltet for kulturell produksjon», og dermed kreftene som eksisterer i feltet, men de forholder seg til maktfeltet ulikt (Bourdieu 1993, s. 30).

Gatemusikantene gjør seg lett tilgjengelig for mer eller mindre tilfeldige forbipasserende. Publikum består da av mennesker som ofte gjerne ikke har noen annen forutsetning for å forstå musikerne og deres musikk på enn at de gjerne har en formening om hva musikk er, hva de selv liker og hva de synes om gatemusikk generelt. Jeg forstår dette som både avgrensede på musikantenes muligheter for å oppnå suksess, men at det også gir muligheter. Sannsynligheten for å vekke interesse blant de forbipasserende er et konstant potensial. Forbipasserende som liker det de hører og opplever av gatemusikk vil kunne videreformidle sitt engasjement i sine sosiale kretser, og på denne måten bidra til at gatemusikanter oppnår former for kapital. Gatemusikantene gjør gaten til sitt marked. Deres begrensninger, økonomiske og med tanke på nettverk innad i musikkbransjen eller mangel på en etablert merkevare, er ikke nødvendigvis et hinder på gaten. På gaten kan de ta i bruk de ressurser som de besitter, og som de har opparbeidet seg nettopp på gaten. Ressurser som er særegen for deres posisjon kan være; selvtillit, erfaring med å møte forskjellige mennesker som ikke kjenner dem fra før; frihet til å gjøre det de selv ønsker og føler for, da de ikke opplever de samme forventningen til sin form og utførelse som mer etablerte artister; og et særegent nettverk bestående av andre i samme posisjon som de kan utveksle erfaringer, forståelse og potensielle muligheter med. Personer som deler posisjon vil også gjerne ha en lav terskel for å hjelpe hverandre. Jeg observerte at musikalske samarbeid ofte oppstod mellom individuelle gatemusikanter som i utgangspunktet opptrår separat.

Gatemusikantenes posisjon kan gi fordeler ved at de tilbringer mye av tiden sin på gaten og kan oppnå en kommunikasjon med gatemiljøet, som i Berlin omfatter svært forskjellige mennesker. Variasjonen av mennesker som de møter og får relasjon til kan medføre at de oppnår aksept blant personer som løsriver seg fra «tradisjonelle måter å overleve på». Variasjonen av tilskuere og deres visuelle karakteristikk vitner for meg om at man ikke nødvendigvis må være gatemusikant, hjemløs, ruset eller uetablert for å nyte gatemusikk som en kunstform.

Gatemusikkens møte med økonomiske krefter

En av de største utfordringene for gatemusikken som en kunstform og som en måte å livnære på, er slik jeg har observert det, regulering. Autoriteter som politi og ordensvakter, på oppfordring fra de næringsdrivende, samarbeider om å holde det sosiale rom innenfor visse rammer for «siviliserte sosial omgang» (Weszkalnys 2007). Dermed hindres gatemusikantene tidvis fra å overskride de eventuelle mulighetene som posisjonen deres gir dem (Bourdieu 1993). Det virker til å finnes, grunnet disse kreftene, grenser for hvor stor suksess gatemusikanter kan oppnå til enhver tid. Om folkemengdene som samler seg rundt musikerne blir for stor vil deres opptreden stå i fare for å bli avbrutt, grunnet potensialet for kaos og hemningsløs oppførsel blant tilskuere og musikerne selv. Unntak jeg har observert er tilfeller hvor musikken har fremstått som noe store deler de tilstedeværende samles rundt og som virker beroligende fremfor å virke engasjerende. Gatemusikerne har ikke det samme apparatet av personell og tilrettelagte lokaler som det er vanlig å ha på etablerte konsertscener.

Den store kommersielle suksessen er nok vanskelig å oppnå for en gatemusiker. Jeg vil påstå at det aller viktigste for gatemusikanten er at de liker, eller å brenne for, det de gjør. Som Benjamin (2008, s. 214-239) poengterer i sitt essay «Kunstverket i reproduksjonsalderen» er det i nyere tid blitt økt vektlegging på reproduksjon av kunstneriske verker, noe som skiller seg fra tidligere historie innenfor kunst. Benjamin poengterer at kunstverket før reproduksjonens tid var noe unikt, noe man ikke kunne nyte med mindre man var tilstede der hvor det ble presentert. For gatemusikantene som brenner sterkt for selv å spille musikk må, slik jeg forstår det, denne unike verdien av å uttrykke seg gjennom musikk være en viktig motivasjon. Dette er også tenkelig som en av årsakene for at det faktisk går an å livnære seg på denne måte å drive med musikk på. De forbipasserende møter noe unikt, et personlig uttrykk som de ikke møter andre steder. De stopper gjerne opp. Noe som er avgjørende for musikeren både økonomisk og kunstnerisk.

Ulike muligheter i ulike sosioøkonomiske områder i Berlin

Berlin som by utgjør et spesielt sosioøkonomisk område for kulturell utveksling og økonomiske muligheter.

“Berlin’s former long-term mayor (2001–2014), Klaus Wowereit, often used the word creativity when he wanted to explain his pride in the unique creativity that Berlin possesses. Wowereit became world famous for his quote that Berlin is “poor, but sexy (arm, aber sexy)” which very quickly became a slogan used for marketing purposes to promote Berlin as a city with a low cost of living but rich nightlife combined with its unique artistic scene.” (Arandelovic 2018, s. 9).

En stor andel av byens befolkning er tilreisende som gjerne kommer med begrensede økonomiske forutsetninger og et ønske om å finne nye muligheter. I starten av feltarbeidet var flere av de jeg ble kjente med nyankomne personer som enten hadde jobber de skulle begynne i, internships eller avtalt intervjuer med flere selskaper. Svært mange personer i byen har begrensede økonomiske forutsetninger, eller er tidlig i prosessen med å etablere seg i byens jobbmarked. Til tross for manglende økonomisk kapital eksisterer det et behov også hos disse menneskene for å uttrykke seg selv og å danne seg inntrykk av den kulturen som de tar del i. I de områdene hvor ikke aktører med stor økonomisk kapital dominerer, skapes det store muligheter for å kommunisere og å uttrykke sin kulturelle kapital. En musiker som driver med en stilart som har sitt opphav fra steder utenfor Tyskland og Berlin kan presentere særegen musikk for et publikum bestående av personer av mange forskjellige kulturelle bakgrunner. Dermed er det en økt sannsynlighet for at noen kjenner igjen det som blir uttrykket og at dette vekker interesse hos noen.

Det faktum at mange personer har kommet til Berlin for «å starte nye liv» danner et godt utgangspunkt for «å gjenoppfinne sin kultur» ved å bli eksponert for aspekter ved andres kultur og velge ut ting som man vil bære med seg videre. Musikere som bulgarske Andrei kan på denne måten kommunisere med sitt publikum bestående av personer av nærmest ubegrenset variasjon av kulturelle bakgrunner. Han kan implementere aspekter av det han opplever rundt seg i sin egen kulturelle identitet, og opparbeide seg en symbolsk verdi i form av å spille en type musikk som forteller noe særegent om Berlins gater og folk.

Kapittel 2: Gaten som scene i Berlins sosioøkonomiske landskaper

Mitt inntrykk er at ikke alle musikere klarer å forsørge seg ved å spille på gaten. En formiddag i september observerte jeg en mann av tilsynelatende indisk etnisk opphav. Han spilte klassisk musikk på fiolin til en trommebeat som han selv hadde programmert. Til tross for presisjon på instrumentene sine var det, i løpet av de 30 minuttene jeg observerte ham, bare en annen litt eldre mann som var oppmerksom på fremføringen. Dette var ved Hackerscher Markt, et svært sentralt og befolket område, ikke langt fra Alexanderplatz, med mange shoppinggater, parker, kaféer og lignende. Mannen som hørte på fremstod riktignok som svært begeistret for fremføringen. Mangelen på respons som han opplevde vitner om at det ikke er alt som engasjerer folk, og at livet som gatemusikant nok kan være utfordrende.

Som Bourdieu (1993, s. 3) poengterer er aktørens posisjon noe som gir spesielle krav og muligheter til hvordan å forholde seg til markedet for kulturell produksjon. Bulgarske Andrei, som spiller svært variert musikk, kan forståes å tilby musikk som samsvarer med mange av innbyggernes behov. Med en opparbeidet kulturelle kapital om Berlin som by, gjør han beslutninger om hvor han kan spille musikken sin for å oppnå det han ønsker med den. Som gatemusikant i de spesielle kontekstene som noen av gatene i Berlin kan utgjøre, har han et produkt som fremstår som legitim for mange. Mitt inntrykk er at han er en slags symbolsk representant for store deler av byens ikke fullt så rike, eller etablerte, befolkning. På denne måten kan det tenkes at han oppnår en artistisk prestisje i den posisjonen han befinner seg i, en autonomi i relasjon med maktinstanser som ordensvakter og andre reguleringer (Bourdieu 1993, s. 38-39). Han får støtte fra folk til tross for at han ikke alltid blir tillatt å spille enkelte steder..

Den indiske fiolinisten spilte klassisk musikk som gjerne ikke oppnår den samme grad av legitimitet i kontekst av å bli fremført på en åpen, trafikkert gate. Bourdieu (1984) argumenterer for at hva forskjellige mennesker, som forbrukere, definerer som «legitim kunst» er det som tydeligst klassifiserer mennesker. Videre legger han fram tre «smaks-soner» som han mener samstemmer grovt sett med utdanningsnivåer og sosial klasse; legitim smak (kunststykker og kunstnere som er legitime og fortsatt i legitimeringsprosessen; som i størst grad nytes av den dominante klassen, mennesker med høy utdanning og sosial klasse), gjennomsnittlig smak (oversatt fra 'middl-brow'; en samling, sammensetning av små stykker komponert av de legitime kunstnerne som i størst grad nytes av middelklassen) og populær smak («lett» musikk eller klassisk musikk som har mistet sin verdi gjennom popularisering, musikk som totalt mangler ambisjonene og pretensjonene som den legitime kunst innehar) (Bourdieu 1984, s. 16). Kan det ha seg at menneskene ved Hackersher Markt ikke tilhørte den sosiale klassen som i

størst grad nyter den type musikk som fiolinisten fremførte? Muligens utgjør ikke Hackersher Markt et sosialt rom hvor mennesker ønsker å nyte slik musikk.

Simon Frith (1990, s. 97) mener at det er akademiske institusjoner og universiteter som vedlikeholder og artikulerer den klassiske musikk sine verdier. Firth (1990, s. 98) omtaler konserter med klassisk musikk som å presentere lytterne for noe spesielt, separert fra dagliglivet og normale opplevelser. På Hackersher Markt er det gjerne vanskelig å overbevise og å gi de forbigående en musikalsk opplevelse som kan separeres fra dagliglivet som preges av trafikkstøy, shoppere, hjemløse, rusavhengige, kaféer, butikker og restauranter og deres daglige drift.

En dag da jeg spaserte i området Unter der Linten observerte jeg en konsert som trakk til seg en stor folkemengde. Omgitt av store bygninger som huser Humboldt Universitet, Berlin State Opera, ambassader, museer og andre former for høykultur, ble det fremført operastykker av høy kvalitet. Som et populært turistområde trekker stedet til seg store antall mennesker, som nok utgjorde mye av publikummet for konserten. Jeg snakket med en kvinne på rundt 30 år. Hun hadde bodd i Berlin i lengre tid og var jevnlig i området på sommerstid, da det ofte ble arrangert konserter der. Området er relativt dyrt å oppholde seg i noe som gjenspeilet seg i at det i størst grad var turister og tilsynelatende velstående mennesker som oppholdt seg der.

I området rundt Hackerscher Markt møtte jeg et tilsynelatende blandet utvalg av sosiale klasser, noe som mulig ikke ga den klassiske musikken det samme utgangspunktet for å lykkes som i Unter der Linten. Bourdieu (1984, s. 43) skriver at mennesker fra arbeiderklassen ikke liker eksempelvis klassisk musikk grunnet en manglende forståelse for dens intensjoner og evne til å kunne skille en tilgjort versjon fra en ektefølt. Muligens er utvalget av mennesker som tilbringer mest tid ved Hackersher Markt for generelt, bestående av store andeler mennesker av arbeiderklasse. Disse personene har gjerne ikke interesse av å forstå klassisk musikk og hva som er intensjonen med den, noe som kan forklare hvorfor nesten ingen stoppet for å høre på den indiske fiolinisten. I så tilfelle eksemplifiserer fiolinisten viktigheten kulturell kapital utgjør. Mangel på forståelse av Berlin som en by, hvilke sosiale rom den omfatter og hvordan ulike rom fungerer, gjør det vanskelig å bygge opp både symbolsk og økonomisk kapital. Musikere som derimot innehar kulturell kapital vil lettere kunne forstå hvor deres musikk har høyest sannsynlighet for å oppnå det musikeren selv ønsker med musikken.

Gatemusikanten Steve: Et kort innblikk i hverdagen som gatemusikant

Som antropolog anså jeg det som viktig å oppleve livet som gatemusikant «tettere på kroppen» enn hva observasjoner i det offentlige rom ga meg tilgang til. Muligheten til det oppstod da jeg møtte den engelske gatemusikanten, Steve. Steve hadde ankommet Berlin etter å ha reist rundt i Europa og spilt musikk på gaten som eneste inntektskilde. Jeg møtte han på et vandrerhjem som jeg bodde på i starten av mitt opphold i Berlin. Etter å ha båret all min bagasje, som på stort sett bestod av klær og en Cajon, (et perkusjonsinstrument med opprinnelse fra Spania), kom jeg i snakk med Steve. Da jeg fortalte at jeg er fra Norge sa han: «vakker natur, men alle spør bare om jeg bruker Vipps, ingen har cash». Samtalen var raskt i gang. Han virket ikke så veldig nysgjerrig på meg, noe jeg opplevde som greit å forholde meg til siden jeg lå i sengen og var sliten. Steve fortalte at han lever av å *buske*, som er det å spille musikk på gaten for å tjene penger. Jeg fortalte at jeg spiller trommer, og om mitt antropologiske prosjekt i Berlin. «Bra for deg, få deg en skikkelig utdanning, ikke vær gal som meg». Etter kort tid var han på vei ut døren igjen. «Jeg skal ut og spille i Kreuzberg. Det var en av de beste plassene å buske før, men færre folk har tid og cash nå. Alle går rundt med hodetelefoner nå vet du».

Neste gang jeg møtte Steve spurte jeg om jeg kunne være med han på gaten for å spille og å samle data. Først svarte han skeptisk: «Det er mange som bare prater vet du». Den samme kvelden møtte jeg han igjen på rommet etter at jeg hadde vandret i bydelen vi befant oss i, Charlottenburg. Han drakk vodka fra en miniatyrflaske mens han romsterte med trådløse hodetelefoner på ørene som var koblet til en telefon hvor en film ble spilt av. Da han så meg tok han av hodetelefonene og sa: «Jeg har tenkt litt. Hvis du er god så kan vi kanskje prøve det ut litt, se hva som skjer». Vi avtalte å sette oss i en park og spille neste morgen.

Morgenen etter bestemte Steve seg for at vi like greit kunne sitte på gaten rett utenfor inngangsdøren til vandrerhjemmet og øve litt. Da kunne vi ordne kaffe med vannkokeren som de hadde på vandrerhjemmet. Steve fortalte at det mest lønnsomme var å spille kjente sanger, før han viste meg sangene han pleide å spille. Mens vi satt og spilte, etter hvert mer synkroniserte, merket jeg at folk som passerte ga oss oppmerksomhet. Enkelte så på oss med steinansikt, uttrykksløst, mens andre smilte eller lo. Enkelte stoppet opp et øyeblikk og kommenterte kort før de gikk videre. Andre ble værende og pratet med oss en liten stund. Jeg merket at Steves engasjement for spillingen gjorde det lettere for meg selv å engasjere meg, noe som virket til å igjen gjøre ham enda mer engasjert. I løpet av økten var relasjonen vår endret, vi kommenterte på hverandres måter å gjøre ting på og hadde lettere for å prate løst om andre ting som ikke hadde med musikk å gjøre.

Vi planla å prøve oss ut på gaten som Steve foretrakk, men han forklarte at han var nødt til å tjene pengene sine og derfor måtte spille aleine først. Jeg sa at jeg ikke trengte å ta noe av fortjenesten, men det forstod ikke Steve helt, eller han ville ikke forstå det. Han sa: «Jeg tar ikke imot veldedighet, kompis». Her møtte jeg et dilemma som antropolog i det jeg ønsket å henge med Steve men samtidig å ikke forulempe hans inntekt til livsopphold. Jeg forstod hvor viktig hver euro og cent var for han. Jeg forklarte at jeg holdt på med et forskningsprosjekt som jeg fikk økonomisk støtte til å gjennomføre. Jeg gjorde det tydelig at det er i den forbindelse jeg er i Berlin, og at det også er utgangspunktet mitt for å ville prøve ut livet som gatemusikant sammen med ham.

Til tross for min egen tilnærmingen som forsker utviklet meg og Steve en relasjon, et vennskap, noe som gjorde det utfordrende for meg å ha en analytisk distanse til hva som skjedde og Steve som person. I en senere samtale utdypet Steve sine tanker i forhold til å dele fortjeneste med meg og rundt hans livsstil;

«Jeg er kanskje rar, men vi er kompis, og kompis deler. Jeg eier ikke mye, men jeg er ikke redd for å dele det lille jeg har med dem jeg er med. Jeg sitter pris på å ha noen med meg her ute, å ha noen å prate litt dritt med, å kødde med. Jeg har et inntrykk av at mange som har veldig mye er livredd for å miste noe. For min del er livet på gaten med musikken det eneste jeg har. Jeg har jo valgt dette livet. Hjemme i England jobbet jeg som kokk, men jeg orket ikke det lengre. Mange tenker nok at jeg er gal som forlot et sånt liv med sikkerhet og stabilitet. Jeg tenker gjerne at de som tenker sånn er gal. Jeg merker at mange andre som ikke har mye heller ikke er redde for å dele. Livet er det som er her og nå, framtiden kommer uansett hvordan man forbereder seg. Jeg vil leve hver dag på mine egne premisser».

Etter samtalen innså jeg at å tilbringe mye tid med Steve kunne ha konsekvenser for ham som han selv ikke virket til å ta særlig innover seg. Det gjorde at jeg var påpasselig med å kontakte han og å ikke kreve for mye av tiden hans. Jeg ble også bevisst på hvor lite Steve forventet i relasjon med enkeltpersoner. Det virket som han først og fremst søkte mot folk som ga han en god følelse, som ga ham respekt og tiden sin. Han fortalte stadig om nye folk han hadde møtt. Foruten om damer som var av romantisk interesse for Steve, virket han til å være fornøyd med å ha tilbragt tid sammen og å ha hatt det gøy med folk. Det virket ikke som om han forventet noe mer enn gode opplevelser, og å få gjøre som han selv følte for. I forhold til damer virket Steve til å være mer selvbevisst og reflekterende rundt hvordan han ble oppfattet av dem, med hans noe unormale livsstil.

Busking med Steve: En gatemusikers hverdag

Steve og jeg avtalte å møtes ved Bergmannkiez en tidlig formiddag, gaten Steve foretrakk å buske i. Bergmannkiez ligger i den del av bydelen Kreuzberg hvor man finner mye hippe, trendy restauranter, kaféer og butikker. Området huser også mange leiligheter i byggene over de trendy gatene.

Solen varmet i det jeg med min cajon på ryggen reiste til den avtalte plassen. Da jeg nærmet meg hørte jeg lyden av gitar og sang tydeligere skille seg fra den konstante lyden av mennesker og biler i bevegelse. Steve stod ved veikrysset med sin lille 30 watts forsterker, med gitaren i en stropp rundt overkroppen og et mikrofonstativ med en mikrofon foran seg. Han tok en pause fra spillingen og vi hilste på hverandre.

Skyene begynte snart å dekke himmelen over oss. Det var ikke noe nevneverdig publikum rundt han. Steve sa: «Det begynner å regne snart, men jeg tenker vi kan spille litt til her før vi beveger oss». Vi befant oss ved et veikryss med konstant trafikk av biler, busser, sykler og fotgjengere. Litt bortenfor langs hovedveien var det noen kafeer og restauranter. Jeg spurte: «Er ikke det litt mye lyd fra trafikken her?» Steve svarte: «Dette pleier å være et bra sted å tjene penger, det er mange som vandrer rundt her». Mens vi spilte passerte det en del småbarnsforeldre med unger og vogner. Ungene var nysgjerrige på hva som foregikk, flere av foreldrene stoppet opp for å la ungene høre og se på. Foreldrene smilte til oss samtidig som de fulgte med på ungene. Noen av foreldrene ga ungene mynter som de puttet i Steves gitarsekk. De hørte gjerne en sang eller to før de beveget seg videre. Like ved var det et overgangsfelt som krysset hovedveien. Når det var rødt lys for fotgjengere hendte det at større grupper mennesker stoppet opp og observerte oss. Enkelte unge voksne stoppet opp og smilte til oss mens vi spilte. Grupper av ungdommer danset i det de gikk forbi oss, og lo til hverandre, uten at de stoppet opp.

Etter at vi hadde spilt i ca. 20 minutter kom en eldre mann, tilsynelatende i 50-60 årene, gående. Han stoppet opp da han var 3 meter unna oss. Mens meg og Steve avsluttet en sang kom han rolig bort til oss.

Den eldre mannen spurte: «Hvor er dere fra?». Steve svarte: «England». Jeg svarte: «Norge». Den eldre mannen så på Steve og spurte videre: «Hvorfor er dere her?». Steve svarte: «Jeg lever av å spille musikk på gaten, drar fra by til by, land til land». Den eldre mannen rettet blikket mot meg. Jeg svarte: «Jeg er her som antropologistudent. Jeg studerer musikk som en sosial arena». Den eldre mannen stirret på mens han meg spurte: «Burde jeg reise til Norge?». Jeg svarte: «Ja, det er veldig fint, spesielt mye flott natur, men som turist er det mange som mener det er litt dyrt». Den eldre mannen

fortsatte å stirre med det jeg oppfattet som et irritert uttrykk i ansiktet, mens han spurte: «Tror du ikke jeg har råd til det? Se på klærne mine. Tror du ikke jeg har råd til det?». Jeg svarte: «Jo, det var ikke det jeg mente. For meg er det mye billigere å leve her enn det er i Norge». Den eldre mannen beveget blikket mellom Steve og meg og spurte: «Røyker dere?». Jeg svarte: «Nei». Steve svarte: «Noen ganger. Jeg tar gjerne en om du tilbyr». Den eldre mannen svarte så, med det jeg opplevde som et oppgitt ansiktsuttrykk: «Jeg har ikke. Jeg liker ikke at dere holder på med dette tullet, det er så mye sånt tull i denne byen. Kom dere hjem!». Etter å ha sagt dette gikk mannen videre i samme tempo som han ankom i.

Meg og Steve var med det første svært forvirret, men Steve lo det raskt bort. Han gliste mens han sa: «Det er en del sånne gamle gretne typer her som tror de kan bestemme over alt som foregår i områdene hvor de bor. Ikke tenk på det!». Det begynte å regne mer. Steve ble bekymret for sitt utstyr så vi ble enige om å ta en pause med litt drikke og noe lett å spise.

Vi beveget oss bort fra hovedveien og inn i et område med mange kafeer og spisesteder. Underveis møtte Steve på en bekjent som trillet rundt på en barnevogn. Steve spurte engasjert: «Har du fått deg unge? Gratulerer mann! Får jeg hilse på?» Steves bekjente svarte smilende: «Ja, sånn ble det. Klart det! Så du holder fortsatt på med musikken?» Steve svarte: «Ja, du kjenner meg. Jeg er en galning! Dette er livet mitt!» De pratet litt videre mens jeg spiste. Etterpå fortalte Steve at det var en kompis som han kjente fra tidligere opphold i Berlin. Mannen spilte en del gitar før, men nå levde han familielivet med jobb, kone og barn. Steve fortalte at han ofte traff bekjente når han busket og at kvelden hans ofte endte med å drikke øl med folk som han møtte gjennom spillingen på gaten, både nye og gamle bekjente.

Interaksjonen mellom Steve og mannen med barn, ga meg inntrykk av at mannen var annerledes nå enn hvordan Steve husket han. Mannen trillet rundt på en barnevogn og virket til å ha tilpasset seg et liv som forelder og det som følger med for å kunne gi et barn en trygg oppvekst. Steve fortalte meg at de hadde drukket mye øl, spilt og funnet på mye gøy sammen. Han fortalte at mannen «pleide å spille gitar», noe som ga meg inntrykk av at Steve nå oppfattet mannen på en annen måte. Samtidig fremstod det som tydelig at mannen oppfattet Steve i tråd med hvordan Steve faktisk var på dette tidspunktet. Mannen lo mye og var ikke redd for å tulle med Steve, noe Steve virket til å verdsette ved at han smilte og lo selv. Mannen virket til å verdsette Steve som den karakteren han; en underholdende og spennende person som han ville introdusere sitt barn for. Steve virket tilfreds med rollen som en

«raring». Han tøyset og sang for det lille barnet. Inntrykket vitnet for meg om noe konstant ved væremåten til Steve, hans karakter.

Jeg fikk inntrykk av at det for Steve var viktig å bestemme selv hvordan han oppførte seg i møte med andre. Han opptok oppmerksomheten til enkelte forbipasserende med noe som han selv ønsket å presentere, noe han selv likte å gjøre; å spille musikk. Han kunne hverken forutse eller bestemme hvordan de forbipasserende skulle oppleve ham som person eller som en musiker, men det virket heller ikke til å være noe han prøvde på eller ønsket. Tidvis tok han også sang-forespørsler fra folk, så lenge han kunne sangen og var komfortabel med det. Steve fortalte at det gjerne førte til at han tjente litt ekstra penger. Jeg opplevde selv dette på et tidspunkt da en vennegjeng på fem unge voksne, som skulle ut og feste, stoppet opp og hørte på oss. Etter hvert spurte de om vi kunne forskjellige sanger. Dialogen med tilskuerne, ved at de forslo sanger som vi vurderte, førte til et økt engasjement både fra Steve og vennegjengen. Vennegjengen virket svært begeistret ved at de ropte: «wow», «veldig bra» og tidvis sang med på de sangene vi klarte å spille. Grensen mellom hvem som var utøver og hvem som var tilskuer var til dels borte. Steve snakket med gjengen om hva planen deres var, og de svarte utfyllende.

På et senere tidspunkt, da Steve og jeg busket en sen kveld i september, samlet det seg mange unge voksne rundt oss. De drakk øl, pratet og sang med mens vi spilte. Mengden økte gradvis ettersom flere satt seg ned i det de oppdaget ansamlingen av mennesker. Etter hvert opplevdes det hele som en stor fest. I pausene mellom sangene begynte en ung mann med beat-boxing, en ung dame tok en sang som hun ønsket at Steve skulle akkompagnere, noe han var velvillig til. Vi ble påspandert øl, vodka og mat av folk og følte at et midlertidig felleskap oppstod med helt fremmede mennesker som vi antok trivdes med musikken vi spilte. Etter hvert kjente Steve at han måtte spare på stemmekraften sin, så vi ga oss med spillingen og deltok i samtalene mellom enkelte av dem som var der.

Sammendrag

Jeg har i dette kapitlet søkt å belyse utøving av musikk som en form for kulturell produksjon, med hovedfokus musikk som presenteres offentlig på gaten i Berlin. Ved å dra inn Bourdieu sin teori (1993) har vi sett at musikk som et sosialt felt orienterer musikerne i et felt hvor ens posisjon krever forskjellige strategier for å overleve og videre bygge en karriere. Dette har jeg i hovedsak beskrevet ved hjelp av det Bourdieu betegner som det autonome prinsipp og det heteronome prinsipp som to ulike måter å forholde seg til kreftene som dominerer feltet (representert ved forskjellige agenter eller institusjoner som besitter kapitalen som tillater dem å dominere feltet).

Dersom man ønsker å leve av musikk er man avhengig av å ha et publikum, at noen velger å dedikere tid til å høre på musikken man lager og til gjengjeld betale penger for det. Det heteronome prinsipp tillater artister å dra nytte av allerede eksisterende tendenser og strukturering av markedet som gjerne gjør det enklere å oppnå en viss økonomisk suksess. Det at ens musikk ikke beveger seg lang bort ifra normene vil i mange tilfeller gjøre det enklere for musikere å få spillejobber, og treffe behovene til et større antall mennesker. Å følge normene vil også kunne gjøre det vanskelig å skille seg ut i mengden. Om man ikke følger normene men heller følger det autonome prinsipp, vil man gjerne sette fra seg et tydeligere «avtrykk» i markedet og dermed skille seg tydeligere fra resten, på godt og på vondt. Å ikke følge normene vil kunne gjøre det vanskelig å opparbeide seg et større publikum.

Fra starten av 2000-tallet ble Berlin markedsført som en by hvor de kreative aspekter stod i sentrum (Arandelovic 2018, s. 8). Byens varierte og sterke tilstedeværelse av subkulturer regnes av Bader and Scharenberg (2010) som hovedårsaken for at byen etter hvert har blitt en «world media city». Mitt feltarbeid i Berlin har gitt en opplevelse av at subkultur og kreativitet fortsatt står sterkt i store deler av Berlins befolkning; Berlin fremstår som et sted hvor det er relativt gode muligheter for å overleve som musiker ved å skille seg ut fra det etablerte. Spesielt gatemusikanten fra Bulgaria eksemplifiserer dette. Ved å spille musikk på gaten opparbeider han seg symbolsk og økonomisk kapital gjør det mulig å kjøpe instrumenter og å reise til musikk studioer utenlands for å spille inn CDer som han selger på gaten. Berlin virker å tillate en intuitiv tilnærming til fremføring av musikk, noe som også fenomener som musikkscenen i Mauerpark viser. Samtidig virker dette til å være avhenge av hvorvidt man kjenner sin posisjon i det sosioøkonomiske miljøet, og hvordan man utnytter sine muligheter.

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

Hvordan preger ulike **visjoner** sosial omgangen i musikalsk aktivitet? I dette kapitlet vil jeg se ulike visjoner for musikalsk praksis som grunnlag for å kommunisere musikk på forskjellige måter sosialt.

Som nevnt er musikk en relativt autonom praksis i forhold til maktstrukturer som preger sosiale felt. Kreativ frihet i musikalsk praksis kan virke stimulerende på individnivå. Frihet til å følge egne ønsker og målsettinger kan tenkes å medføre at sosial omgang i musikalsk praksis omfatter individuelle, potensielt avvikende, visjoner. Hvordan preges følelser av sosial tilhørighet av sterke individuelle musikalske visjoner?

Jeg vil presentere tre etnografiske eksempler hvor musikernes ulike visjoner for musikalsk praksis fremstod som svært tydelig og sentralt for hvordan de involverte tilnærmet seg musikk som praksis, både sosialt og rent praktisk musikalsk.

I det første eksempelet vil jeg fortelle om en ung kvinne fra Israel som skrev sin egen musikk med ønske om å bygge karriere som musiker. I min studie representerer hun en ambisiøs og dedikert musiker som ønsker å tilby sine evner og sitt arbeid i musikkmarkedet ved å spille konserter på offentlige, etablerte scener. Eksempelet gir innsikter i hvordan en tydelig musikalsk visjon kan være både en styrke og en utfordring. Hennes visjon for musikken stiller visse krav til samarbeidspartnerne, krav som kan være vanskelig å innfri dersom man ikke deler visjon.

Jeg vil drøfte hvordan musikalske visjoner kan kommuniseres på forskjellige måter, mellom musikere og mellom musikere og publikum.

Videre vil jeg presentere mitt samarbeid med to unge afrikanske menn om å arrangere en konsert. Med denne casen ønsker jeg å belyse hvordan motstridende visjoner gjør det vanskelig å nå konkrete mål. Casen vil lede studien inn i en diskusjon om hva musikk er; En sosial aktivitet eller en form for kulturell produksjon?

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

Møtet med musiker og daglig leder ved en musikksskole bidrar med innsikt i hvordan musikalske visjoner om musikk som kulturell produksjon og som en sosial aktivitet kan tjene hverandre. Gjennom et intervju lærte jeg at musikk som en praksis gjør det mulig og å utveksle erfaringer og kunnskaper. Mange drømmer om å gjøre karriere av musikk, men det kan være vanskelig å realisere. På musikksskolen ble musikere som ikke hadde oppnådd sine musikalske visjoner og sine individuelle mål ansett som en ressurs.

En visjon om musikk som en karriere

I mitt feltarbeid møtte jeg en ung israelsk kvinne, Adah på 25 år, som spilte en form for popmusikk som hun forklarte at hun hadde ispedd elementer fra sin kulturelle bakgrunn. Hennes tilstedeværelse gjennom sosiale medier vitnet om en tilsynelatende suksess med å spille konserter på etablerte scener for relativt store publikum. Ved å fortelle om møtet med Adah ønsker jeg å belyse at musikalsk praksis kan forstås som til en viss grad industrialisert. Videre vil jeg drøfte hvordan musikere gjerne må inngå kompromiss mellom markedstendenser og egne visjoner. Jeg møtte Adah gjennom sosiale medier, og vi avtalte å ta en samtale på en pub i nordlige del av bydelen Neukölln hvor hun holdt til. Neukölln er et område preget av innvandring hvor det bor 135 tusen mennesker med 160 forskjellige nasjonaliteter (Huning og Schuster 2015, s. 743) Hun sa:

«Jeg får veldig god respons på musikken min og de israelske pregene ved den. Folk vil alltid ha mer av det! Sånne elementer er veldig populære blant mange her i Berlin. Det er noe av det jeg liker best med byen».

Adah hadde vært i kontakt med et selskap som jobbet med å promotere artister og å arrangere konserter. På det tidspunktet jeg møtte henne hadde hun nettopp avsluttet samarbeidet. Perioden som kontrakten deres gjaldt var over. Hun sa: «Det var deilig å slippe å tenke på noe annet enn musikken og spillingen. Det var alltid mye folk der når jeg kom, og folk var forberedt på hvilken musikk jeg spiller, og de likte den!». Av økonomiske årsaker hadde hun midlertidig ikke mulighet til å fortsette samarbeidet med selskapet etter at kontrakten hadde gått ut. Hun fortalte:

«Prosentene de skulle ha for hver konsert gjorde det vanskelig å spare opp penger. Til tross for at det var deilig å kunne fokusere på musikken føles det jo litt feil å måtte gi fra seg så mye penger for noe man selv har laget og leverer. Jeg ble etter hvert litt lei av at de skulle ha så mye å si på hva jeg skulle gjøre, hvordan jeg skulle gjøre det og når.»

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

Hun fortalte at hun var svært fornøyd med at musikken hennes ble så godt mottatt som den ble, noe som gjorde at hun fikk relativt frie tøyler til å lage musikken slik hun selv ønsket. Hun forklarte: «Hvis de ikke hadde akseptert musikken min ville jeg nok ikke ha samarbeidet med selskapet i utgangspunktet». På dette tidspunktet livnæret hun seg på småjobber og spillejobber som hun selv sikret seg. Hun fortalte at hun om to dager skulle spille i et bryllup. Livet uten noen som tok seg av å promotere og å finne steder hvor hun kunne holde konsert, fremstod som travelt. Konsertene hun holdt nå var mest i forbindelse med forskjellige arrangementer som hadde behov for musikalske innslag. Hun sa:

«Det er vanskelig å få til skikkelige konserter hvor folk kommer hovedsakelig for å høre min musikk. Det er så mange artister og musikkarrangementer i Berlin. Nå for tiden må jeg bare tenke på å overleve. Heldigvis er det mange arrangementer og mye som skjer her i byen som jeg kan bidra med musikk til. Det føles jo ikke like bra å vite at folk ikke egentlig er der for å høre musikken min, men man må jo overleve!».

Hun skrev musikken selv, og hun hadde med seg et band som akkompagnerte henne. Hun beskrev det som utfordrende å finne flinke musikere som forstod nøyaktig hva hun ønsket av dem. Å være avhengig av andre fremstod som en stressfaktor. Hun fortalte:

«Folk har sine liv og prioriteringer. Noen dager er folk syke, andre dager må de jobbe eller ta seg av noe i sine personlige liv. Det at jeg skriver musikken min selv gjør at jeg har klare tanker i hodet mitt om hvordan det endelige produktet skal høres ut, men det er ikke alltid enkelt å formidle til folk. De synes jo også sitt selvfølgelig, og de har ting som de selv ønsker å gjøre.»

Utfordringer med å være avhengig av andre hadde fått henne til å ønske å lære seg å programmere akkompagnementet selv. Da ville hun mer nøyaktig kunne presentere musikken slik hun selv ønsket. Adah utdypet at å ikke være avhengig av andre musikere ville ha økonomiske fordeler: hun ville kunne spille oftere uten å måtte dele lønnen med fire andre personer. Ikke lang ut i samtalen vår ble hun oppringt av en fra bandet sitt. Hun sa med det jeg oppfattet som en noe oppgitt mine i ansiktet: «Resten av bandet føler seg ikke klare til konserten som er om to dager. De sier vi må øve! Jeg må gjøre meg klar nå! Beklager!».

Møtet med Adah vitnet om en svært travel hverdag som musiker. Man er avhengig av å tilpasse ens prosjekt til musikkmarkedet, ens egne økonomiske ressurser og utstyr, og hvilket nettverk man er i kontakt med. Som Adah forklarte er det mulig å få hjelp fra promotører, plateselskaper og lignende. Problemet med slike samarbeid er at dette også er aktører som selv må tjene penger for å overleve.

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

Møtet med Adah gir innsikt i hvordan det sosiale livet som musiker preges av behovet for å tjene penger på musikken. Som Adah eksemplifiserer er det gjerne svært utfordrende å inngå kompromisser mellom samarbeidspartneres visjoner og ens egen visjon. Adah fremstod som bevisst på å forme et tydelig produkt, noe som avgrenset mulighetene for innspill fra de andre medlemmene: det krevde at de andre tilpasset seg og anstrengte seg for å strekke til og ta imot instruksene hennes. Adah uttrykket at hun ikke var tilfreds med situasjonen hun befant seg i for øyeblikket. Hun måtte nærmest slippe alt hun holdt på med for å komme deres behov i møte da resten av bandet var usikre på hvordan de skulle gjennomføre den kommende konserten.

For mange er det gjerne attraktivt å erstatte «uforutsigbare» mennesker med digitale hjelpemidler. Om man vet hvordan man bruker dem riktig, kan digitale hjelpemidler gjerne lettere og mer konsist gjengi musikk slik som artisten har planlagt eller tenkt den. Enkelte former for sosialt samhold innad i, og rundt, prosjektet kan nedprioriteres til fordel for den musikalske visjonen. Benjamin (2008, s. 217) mener at reproduksjon har blitt et mål i seg selv innenfor kunst i nyere tid. Videre skriver han at teknisk reproduksjon står mer selvstendig ovenfor manuell reproduksjon, grunnet de mulighetene en teknisk reproduksjon gir: I et fotografi (som en form for teknisk reproduksjon) vil det være mulig å fremheve aspekter ved originalen (for eksempel et maleri) som ikke er tilgjengelig for det menneskelige øyet. Eksempelvis vil bruk av en linse som stilles inn på et nøye valgt brennpunkt kunne tilføre et bilde noe nytt.

Teknisk reproduksjon gjør det mulig å presentere originalen i kontekster som tidligere ikke var mulig. «Katedralen forlater sin plass, og mottas i kunstlenskerens atelier; korverket, som ble framført i en konsertsal eller under åpen himmel, kan lyttes til i et vanlig rom.» (Benjamin 2008, s. 217). I Adahs tilfelle vil bruk av digitalt programmert akkompagnement gjøre det mulig å mer konsist og konsekvent presentere musikken i tråd med egen visjon. Benjamin (2008, s. 217) mener at manuell reproduksjon står i fare for å bli oppfattet som en forfalskning. Musikere med egne visjoner vil kunne forstyrre Adahs musikalske visjon: Musikernes manglende forståelse, og individuelle visjoner, vil med høy sannsynlighet føre til at de tar andre valg under spillingen enn hva Adah selv ønsket.

Benjamin (2008, s. 221) nevner videre to måter å tildele kunst verdi; «Det ene planet har sitt grunnlag i kultverdien, det andre i kunstverkets utstillingsverdi». Han formidler kultverdien som tett knyttet til det rituelle og åndelige;

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

«Man må anta at det er viktigere at disse bildene er til, enn at de blir sett. Elgen som steinaldermennesket malte på huleveggen, er et magisk instrument. Han stiller det riktignok ut for sine medmennesker; men det er i første rekke beregnet på åndene.» (Benjamin 2008, s. 221-222).

Presentasjonsverdien derimot er verdien som kunstverket innehar noe å presentere for personer som ikke har tilknytning til kunstverkets opphav. Videre skriver Benjamin (2008, s. 222) at teknisk reproduksjon har økt kunstverkets utstillingsmuligheter og endret dets funksjoner. Adah vil lettere og oftere kunne fremføre sin musikk ved bruk av teknisk reproduksjon av akkompagnementet sitt. Hun vil da være avhengig av disse digitale hjelpemidlene som kan fremstå som mer forutsigbare enn hva andre musikere vil være. Benjamin (2008, s. 222) skriver at verkets kultverdi virker mindre relevant i nyere tid.

I 2018 har vi mange muligheter for å høre musikk til enhver tid; gjennom radio, sosiale medier og offentlige arrangementer for å nevne noen eksempler. Mitt inntrykk er at musikk i større grad blir vurdert ut ifra hvor populær den blir, hvilken utstillingsverdi den har. Utstillingsverdien kan prioriteres til en viss grad på bekostning av verdien musikken har ved å simpelthen bli laget, dersom visjonen er kommersiell suksess. Hun beskrev musikken som i hovedsak en form for pop, en svært bred musikk sjanger. De tradisjonelle elementene kan ha medført at musikken fremstod som mystisk, og samtidig lett tilgjengelig ved at den fulgte populære normer. Musikken hadde inspirasjon fra noe som har hatt (og for mange fortsatt antagelig har) rituell betydning. Likevel var det gjerne ikke det rituelle ved musikken som var høyest prioritert. Jeg vil argumentere for at Adah tok i bruk kultverdien ved hennes kunstneriske tilnærming til musikk (elementer fra Israelsk tradisjon) for å øke presentasjonsverdien musikken hennes hadde i markedet; musikken var ikke nødvendigvis rettet mot Israelere, den var rettet mot et bredere publikum. Adah fremviste kulturell kapital ved å tilføre musikken noe tradisjonelt, og som for mange kan tenkes som noe nytt. Men hun kjent også til markedet i Berlin og nyttet sin kulturelle kapital ved å sikte seg inn mot dette markedet gjennom populærmusikken.

Adah beskrev responsen hun mottok for sin musikk som positiv. Bruken av kulturelle elementer virket til å være en suksessoppskrift i formingen av et musikalsk uttrykk i Berlin. For Adah selv kan kultverdien ved musikken tenkes å være svært reell og viktig, som en måte å være i kontakt med sin historie fra Israel. Som Benjamin (2008, s. 222) skriver er presentasjonsverdien blitt mer og mer viktig. Som artist er presset stort dersom man ville lykkes. Adah posisjon i musikkens sosiale felt krever dedikert arbeid med å øke presentasjonsverdien musikken har. Det er svært mange som kjemper om å etablere seg i musikkmarkedet. Konkurransen er hard.

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

Sett i lys av Bourdieus (1993, s. 38-39) teoretiske tilnærming til kulturell produksjon vil jeg argumentere for at artister som Adah befinner seg i en posisjon hvor økonomiske aspekter er avgjørende for hvordan det musikalske uttrykk blir formet, og videre hvordan en forholder seg til markedet og maktfeltet (promotører, managere, studio, scener og plateselskaper og andre former for politiske og økonomiske krefter og innehavere av kapital). Evner og muligheter til å gjennomføre konserter og å få avspillinger av videoer og sanger gjennom sosiale medier (eller andre formidlingskanaler) avgjør i hvor stor grad artistens navn formidles til den brede befolkningen. Foreløpig virket musikerlivet som svært hektisk i Adahs tilfelle. Hun måtte kontinuerlig arbeide med å opparbeide seg økonomisk kapital. Hun måtte dedikere mye av sin tid til å følge sin musikalske visjon og for å oppnå sitt ambisiøse mål. Hvordan hun forholdt seg til musikken sin sosialt i møte med andre virket også å være svært preget av hennes visjon. Musikk fremstod som et produkt hun ønsket å selge, fremfor å være en aktivitet som hun søkte å knytte personlige sosiale relasjoner gjennom. Adah opplevde det som problematisk å være avhengig av andre musikere. Å dele lønnen fra spillejobber med et helt band hadde konsekvenser for hennes økonomiske situasjon. Videre fremstod det som at de andre musikerne ikke tildelte Adah den artistiske prestisjen hun følte et behov for som artist. Adah selv virket heller ikke til å anerkjenne bandet hun jobbet med som noen å ta imot tilbakemeldinger fra; hun selv visste best hvordan musikken hennes skulle være.

Samtidig fremstod Adah som å operere til en viss grad ut ifra det autonome prinsipp: hun hadde en klar visjon for sin musikk og hvordan hennes navn og kulturelle produkter skulle presenteres, til tross for at hun måtte ta hensyn til økonomiske forhold og politiske aspekter i musikkbransjen. Med de politiske aspekter sikter jeg til; hvilke scener som er populære, hvilke sjangre som er populære, hvilke krav som stilles til kvalitet, hvilke formidlingskanaler som er attraktive og politisk diskurs. Dersom hun oppnår prestisje innad i det kunstneriske feltet vil hun i større grad kunne gjennomføre sine visjoner grunnet hennes autonomi. I praksis kan det tenkes at hun da vil kunne samarbeide med musikere som hun selv anerkjenner som profesjonell og gode samarbeidspartnere, som møter kravene hun stiller til dem og som anerkjenner hennes posisjon. I forhold til markedet vil hun da antagelig i større grad kunne sette opp konserter etter eget ønske. Potensielt vil hun også kunne være attraktiv for promotører og management. Hun vil kunne oppnå forskjellige former for kapital ved at aktører innenfor maktfeltet anerkjenner hennes artistiske prestisje og lar henne bevare sin autonomi. Aktører eller institusjoner vil da kunne potensielt bistå med å formidle hennes prestisje og videre bygge henne symbolske, kulturelle og økonomiske kapital.

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

Adahs visjon for musikalsk praksis virker til å være inspirert av musikkmarkedet som en del av moderne kultur og samfunn. Jeg anser det som interessant å drøfte hvordan industrialiseringen av musikalsk praksis preger kulturelle forståelser av «hva musikk er». Har den samfunnsmessige utviklingen endret hvordan vi forstår musikk og dermed også forutsetningen for individuelle utvikling av musikalske visjoner?

Musikkens endrede betydning i vestlig kultur

Turino (2008, s. 24.) skriver at musikk som en populærkultur har gjennomgått store forandringer i løpet av de siste 200 årene. Han skriver: «If we briefly consider the products of music industry over time, we can glimpse cosmopolitans' gradual shift in thinking of *music making* as a social activity to *music* as an object.” (Turino 2008, s. 24). Turino utdyper at i det nittende århundre og i starten av det tjuende århundre omfattet populærmusikkindustrien i stor grad salg av noteark og instrumenter. Folk flest handlet instrumenter slik at de selv kunne spille musikk hjemme i sin fritid. De færreste hadde mulighet til å spille av ferdigstilte musikalske verk.

I midten av det tjuende århundre ble det mer utbredt å kunne høre høykvalitets gjengivelse av musikk. Gjennom apparater som radioen ble det mulig å høre profesjonelle musikere hjemme i stuen. Apparatene ble markedsført som en måte for folk til å høre tro *representasjon* av det som ellers hadde blitt fremført i konsertlokalene. Turino tar utgangspunkt i Nord Amerika og utdyper denne gradvis endrede måten å forstå musikk på som tetter knyttet til innspilling. Amerikanere går fortsatt på konserter i det tjueførste århundre, men dette er gjerne fordi man allerede har hørt musikken til bandet eller artisten i innspilt format. For artistene har konserter fortsatt å være en viktig side ved deres praksis, som en anledning for å selge billetter, CD-er, T-Shorter og andre produkter til deres målgrupper.

Videre har markedets utvikling ført til at flere og flere utelivsaktører ser det som økonomisk gunstig å hyre DJ-er som på forskjellige måter presenterer allerede innspilt musikk for publikum. Utviklingen har på mange måter vært på bekostning av de mer tradisjonelle bandene, bestående av utøvende instrumentalister og musikere. Turino mener at presentasjon av innspilt musikk har gjennomgått store endringer: Fra å tidligere ha bli ansett som en **representasjon** av musikk har presentasjon av innspilt musikk oppnådd status som «den ekte varen», på lik linje med musikken som spilles på instrumenter (Turino 2008, s. 23-25).

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

I dagens vestlige samfunn omgir musikk oss konstant, ikke bare ved at vi bevisst setter musikk på hjemme eller at vi går på konsert; musikk er ofte i bakgrunnen når vi kjører bil, tar bussen, sitter på restaurant eller når vi handler i butikken. Musikk er en del av omgivelsene hvor våre hverdager utspiller seg; den danner en del av lydlandskapet (Burnett 1996, s. 1). «Indeed, whereas consumption of other media products is often limited by geographical availability and consumer income, almost anyone anywhere can listen to popular music, often regardless of whether they want to or not.» (Burnett 1996, s. 1).

Som både Turino (2008) og Burnett (1996) beskriver har hvordan vi kollektivt praktiserer musikk i stor grad endret seg i vestlig kultur. Økt tilgjengelighet og konsum får meg til å stille spørsmål ved hvordan musikalsk praksis preges på det individuelle plan av de samfunnsmessige endringene. I neste del vil jeg presentere en casestudie hvor ulike visjoner for musikk møtes. For meg eksemplifisere casen at endringene som har preget musikalsk praksis i vestlig kultur kan forståes som nettopp dette; endringer i vestlig kultur.

Ulike visjoner knyttet til begrepet «konsert»

Første gang jeg møtte Peter var ved et afrikansk kulturmarked i bydelen Friedrichshain. Markedet fungerer også som et konsertlokale for afrikanske musikere og det ble jevnlig holdt arrangementer hvor afrikansk kultur ble fremført på en stor scene. Peter er en afrikansk mann i slutten av 20-årene. Han er fra Guinea, og hadde etter lengre reise i Europa endt opp i Berlin. Peter uttrykket tidlig et stort engasjement for musikk. Han beskrev seg selv som en sanger, men han nevnte også at han ikke anså seg selv som «profesjonell». Peter uttrykket at han opplevde musikk som sosialt samlende, noe som fikk frem mellommenneskelig kjærlighet blant folk. Etter å ha utvekslet kontaktinformasjon og felles interesser for musikk ble Peter fort en nær venn for meg. Han tok stadig kontakt og vi tilbragte mye tid sammen i parker, på gaten og i forbindelse med forskjellige arrangementer.

En søndag på sensommeren inviterte Peter meg med til Mauerpark. Han ba meg ta med cajonen i tilfelle vi skulle spille. Peter fortalte at han hadde avtalt å møte en «bror», Ibrahim, og at de to skulle samarbeide om et musikalsk prosjekt. Vi møtte en gruppe afrikanske menn i utkanten av parken og Peter pratet med gjengen på fransk, engelsk og tysk. Etter hvert startet Peter å synge, noe som førte til mye positiv respons fra gruppen i form av utrop som «Wow!», «Vakkert!» og «Mektig stemme!». Peter ba meg bli med å spille på cajon. Ikke lenge etter ankom Ibrahim. Han fortalte at han ønsket å starte et kreativt musikalsk kollektiv ved kulturhuset som han jobbet ved. Han trengte musikere til å gjennomføre

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

det. Ibrahim ønsket å arrangere en konsert hvor Peter skulle stå i senter med et band i ryggen. Jeg meldte min interesse som perkusjonist og fikk straks positiv tilbakemelding på det. Vi avtalte å møtes ved kulturhuset førstkommende tirsdag for å planlegge videre.

Da tirsdagen kom tok jeg med alt jeg eide av utstyr og møtte til avtalt tid. Da jeg ankom kulturhuset var Peter og Ibrahim der allerede, og vi startet straks med å rigge opp nødvendig utstyr for å kunne spille. Vi varmet så opp med litt improvisert samspill. Ibrahim spilte ikke instrument aktivt selv, han ønsket å bidra med planlegging og tilbakemeldinger til musikken.

Ibrahim spurte Peter hva han vil spille, hvilke sanger. Peter svarte med å si: «Jeg kan synge denne» før han startet å synge. Jeg merket ganske raskt at sangen hørtes kjent ut, med lignende setninger og melodi som jeg hadde hørt han synge ved flere anledninger. Måten han strukturerte og dynamisk fremførte sangen på var annerledes. Han aksentuerte de forskjellige ordene annerledes enn hva jeg tidligere hadde hørt. Hvordan han justerte lydnivået og energinivået sitt gjennom sangen var også nytt for meg.

Ibrahim satt stille og hørte på før han ropte: «Nydelig!». Et stykke ut i øvingen ble det tydelig for Ibrahim at han ikke visste helt hvordan han kunne bidra med konstruktiv kritikk. Han kommenterte: «Jeg liker det veldig godt! Det er mektig! Jeg skjønner ikke helt hvordan sangen skal være, men jeg liker det jeg hører». Jeg spurte Peter om han syntes at det jeg spilte hørtes greit ut, noe han svarte med å si: «du spiller bra, jeg liker det! Spill Jonas-trommene». Ettersom Peter var hovedpersonen i prosjektet ønsket jeg å tilpasse meg Peter, for å best kunne bidra.

Neste øving foregikk på mye den samme måten som sist; Peter sang lidenskapelig med mye innlevelse og jeg spilte lignende rytmer som det jeg hadde gjort sist. Jeg merket den samme tendensen som ved forrige øving i form av mangel på kontinuitet i strukturen og dynamikken. Ibrahim kommenterte at: «Dere spiller bra men det er vanskelig å komme med tilbakemelding, for jeg kjenner ikke igjen noen struktur i det». Peter svarte: «Dette er musikken. Sånn synger jeg, og med Jonas sine trommer blir dette bra». Jeg sa at jeg merket mangelen på struktur, men at så lenge det passet i forhold til rytmen jeg spilte så var jeg fornøyd.

Ibrahim oppfordret Peter til å skrive ned teksten for å bedre kunne strukturere sangen, noe Peter gikk med på etterhvert. Ibrahim nevnte at vi trengte andre instrumentalister for å danne et band til konserten. Peter svarte: «jeg kjenner mange gode musikere. En mann som spiller Kora veldig bra sa at han ville spille med meg. Jeg skal snakke med han». (Kora er strengeinstrument som brukes mye i

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

afrikansk musikk). Mens vi gjorde oss klare til å forlate stedet avtalte vi å møtes for å ta noen bilder for å markedsføre konserten.

Da vi møttes for neste øving fortalte Peter at en venn som bodde i Hamburg spilte gitar og kunne være med i bandet. Det eneste problemet var at han ikke kunne komme til Berlin for hver øving. Peter sa at han hadde snakket med mange dyktige musikere men at det var vanskelig å få tak i dem igjen. «Folk sier så mye rart» sa Peter, før han forklarte at han ofte lagde avtaler med musikere uten å høre noe mer fra dem.

Angående de å strukturere sangen vi jobbet med viste Peter oss et akkompagnement fra en Youtube-video, hvor det jeg opplevde som et repetitivt reggaeakkompagnement med små variasjoner ble spilt kontinuerlig. Han ønsket at vi skulle spille sånn som i den, slik at han kunne synge til det. Jeg hørte sangen noen ganger og prøvde å gjenskape trommene mens Peter sang.

Da vi hadde repetert det noen ganger kommenterte Ibrahim: «Jeg vet ikke om jeg liker dette helt! Skal sangen være sånn?». Peter svarte insisterende: «Dette er reggae bror! Folk elsker det når jeg synger reggae. Dette er skikkelig musikk». Ibrahim virket ikke overbevist og svarte: «Jeg trodde vi skulle samle andre musikere som kunne være med å spille. Dette er jo en sang du har funnet på Youtube. Skal du spille med Youtube på?» Peter virket noe forvirret og svarte ikke. Jeg spurte: «Peter, mener du at vi skal spille med musikk fra Youtube i bakgrunnen, eller skal vi spille omtrent sånn som den sangen går, uten at Youtube er i bakgrunnen?». Peter svarte: «Ulf (fra Hamburg) skal være med å spille, så spiller vi sånn som i denne sangen. Ikke med Youtube». Ibrahim gikk med på det, men engasjementet som han hadde vist tidligere for hva Peter fikk til med stemmen sin kom ikke fram like tydelig lengre. Resten av øvingen fremstod Ibrahim som noe resignert, engasjementet hans til hva vi holdt på med var mindre tydelig. Han ble sittende passivt å lytte, og stilte ikke lengre spørsmål til hvordan sangen skulle bli.

En morgen fikk jeg beskjed via Whatsapp om at vi skulle spille inn en musikk video for å promotere konserten. Ulf som spilte gitar var i Berlin, og Ibrahim disponerte et rom i kulturhuset hvor vi kunne spille og filme. Vi møttes ved kulturhuset og rigget oss til i rommet. Etter hvert som meg og Peter hadde spilt oss varm kom Ulf og ble med. Peter fremstod svært engasjert og klar, han pratet masse og kom med ertende, tøysete kommentarer. Vi spilte inn sangen slik som Peter ønsket å gjøre den, med utgangspunkt i Youtube-videoen, men uten playback. Ulf spilte et repetitivt akkompagnement, med en del variasjoner der hvor han fant plass til det. Oppgaven fremstod som lite anstrengende for ham. Jeg spilte repetitiv perkusjon slik som jeg hadde lært fra videoen, med små variasjoner ut ifra hvor det fremstod som mulig for meg i forhold til de to andre musikerne. Ibrahim var opptatt med filmingen

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

gjennom hele prosessen og kom ikke med innspill til annet enn det som hadde med selve filmingen å gjøre. Etter vi var ferdig virket alle fornøyde; vi lo og pratet engasjert, til tross for at vi var sliten etter å ha spilt så lenge. Ibrahim spurte Peter om han kunne skrive en selvbiografi slik at vi kunne promotere konserten. Peter fremstod som noe skeptisk. Ibrahim sa at promotering ville hjelpe med å få publikum til å bli nysgjerrig på arrangementet. Peter ble etter hvert enig med Ibrahim om at det var viktig å prøve å samle et publikum til konserten.

I etterkant av øvingen ringte Peter meg via Whatsapp og uttrykket en skepsis til Ibrahims intensjoner. Han sa:

«Jeg vet ikke om jeg stoler på han. Han sier jeg skal skrive ned en selvbiografi og alle tekstene mine. Han er flink med data og tekniske ting. Kanskje han vil stjele historien min og musikken min. Vi møtes bare for å arbeide. Alltid i kulturhuset, ikke vennskapelig hending andre plasser. Jeg kjenner han ikke så godt.»

Jeg ble svært overrasket over den plutselige endringen av Peters innstilling til prosjektet og Ibrahim. Jeg skjønnte ikke hvor han fikk det fra, og fortalte at jeg selv syntes at Ibrahim virket fokusert og smart i forhold til å arrangere konsert, og at det var noe Peter kunne ha nytte av som musiker og artist.

Ved neste øving møtte jeg først Ibrahim aleine i lokalet. Jeg gjorde meg klar slik som vanlig og Ibrahim bistod å gjøre klart utstyret vi trengte. Etter en god stund kom en noe innadventd Peter inn i rommet. Det første han sa var at han hadde vondt i magen, noe både jeg og Ibrahim beklaget. Vi startet øvingen med å spille sangen vi hadde jobbet med, men jeg merket tydelig at Peter ikke viste samme innlevelse som han hadde gjort tidligere. Ibrahim virket også til å merke det. Han spurte om noe var i veien. Peter svarte:

«Det er mange musikere jeg kan samarbeide med, men mange holder på med sine egne greier. Folk er positive når jeg snakker med dem og når vi spiller sammen, men jeg får ikke tak i dem til å gjøre denne konserten. Det blir for mye planlegging. Musikk er ikke jobb. Musikk gjør folk glad, de slipper å bekymre seg og planlegge alt. Det blir mye stress sånn som vi gjør det. Jeg har spilt mange konserter! Jeg kan synge masse forskjellig musikk, jobbe med rappere, kora-instrumentalister eller gitarister. Folk elsker musikk og de blir glad når jeg synger. Jeg kan spille konsert på gaten og mange folk kommer og danser og hører på, det er kjærlighet. Endten det er med musikere eller med Youtube-playback, folk elsker musikk!»

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

Ibrahim svarte:

«Musikk er ikke jobb, men hvis vi vil at folk skal komme på denne konserten må folk vite hva vi skal gjøre. Ellers vil ingen bli interessert! Du kan ikke si at du gjør alt og spiller all type musikk. Du må si nøyaktig hva du skal gjøre og hva folk kan forvente. Det er slik konserter er her i Berlin! Jeg synes ikke at å spille på gaten er skikkelig konsert. Konsert er noe vi må lage og planlegge slik at publikum kommer med forventninger om hva som skal skje på scenen. Ikke noe tilfeldig. Vi må lage noe ferdig som folk kan huske og forstå. Vi må fortelle en historie. Jeg synes det er det viktigste, å jobbe kreativt med å skrive sanger, slik at de blir bra og at folk som hører på husker sangen og vet hvordan den er. Jeg synes ikke det bare er jobb. Hvis vi gjør forskjellige ting hver gang vil ikke folk skjønne hva vi gjør, de vil glemme det!»

Etter at Peter og Ibrahim avsluttet diskusjonen uten å ha kommet til en enighet, fortsatte Peter å synge uten særlig engasjement. Jeg merket at jeg spilte noe uengasjert ettersom opplevde en usikkerhet om hva som var planene videre. Vi avsluttet øvingen med en tydelig forvirring i gruppen. Før vi dro fortalte Peter meg: «Man kan ikke stole på noen. Musikk er jobb. Ingen er vennlige».

På vei hjem fra øving fikk jeg en melding fra Peter hvor det stod: «Jeg skal gjøre konserten med Youtube playback, ikke Ibrahim og ikke musikere». Det var det siste jeg hørte om arrangementet. Jeg holdt kontakten med både Peter og Ibrahim etter hendelsen, men de hadde ikke lengre kontakt med hverandre. I samtale med Peter ble det tydelig for meg at skepsisen han opplevde til Ibrahim var årsaken for manglende kontakt fra hans side. Ibrahim forklarte for meg at han fortsatt anså Peter som en svært så talentfull sanger, men at han opplevde holdningen hans som vanskelig å forholde seg til.

Ulike visjoner i forskjellige musikalske praksiser

Turino (2008, s. 25-26) drar inspirasjon fra Bourdieus teori om sosiale felt når han selv skiller mellom ulike sosiale felt for artistisk praksis i forbindelse med å skape musikk. Turino (2008) omtaler *musikalsk fremføring åpen for deltagelse* (oversatt av meg fra *participatory performance*) som et eget musikalsk felt, hvor skillet mellom publikum og artist vaskes ut og erstattes av «deltagere» og «potensielle deltagere»; en kontekst hvor alle lyder og bevegelser som dans, klapping, sang og det å spille instrument, til sammen utgjør musikken. Fokus er rett mot aktivitet, «å gjøre», fremfor musikken som et endelig resultat. Den musikalske kvaliteten er viktig først og fremst for å inspirere andre til å **delta** i det

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

musikalske samspillet. Fokuset for de deltagende musikerne er rettet innover i gruppen av deltagere. Med deltagelse som ideal er mangel på engasjement den største utfordringen (Turino 2008, s. 28-29).

Et annet sosialt felt for artistisk praksis Turino (2008, s. 28-29) beskriver i forbindelse med å skape musikk er *presenterende musikk* (oversatt av meg fra *presentational performance*). Når musikk **presenteres** for et publikum skapes verdiene ved å holde på interessen til et publikum som selv ikke deltar. En konsert med presenterende musikk kan ikke i like stor grad baseres på repetisjon og synkronitet som de viktigste elementene, da publikum ikke vil stimuleres av dette i samme grad de som utøvende deltagere. Presentert musikk må i større grad formes som et helhetlig verk som inneholder presise og detaljerte variasjoner, som bygger spenning og forventninger og som videre utløser dette i klimatiske høydepunkt (Turino 2008, s. 54-65). I kontekster hvor musikk presenteres rettes musikernes fokus utover mot publikum eller mot egen utførelse. En gruppe musikere som skal forme og presentere musikken sin for et publikum som selv ikke deltar, vil gjerne starte prosessen med det samme utgangspunktet som musikalsk aktivitet åpen for deltagelse; over tid vil musikken endres fra å være repetitiv og synkron til å inneholde mer variasjon og detaljer (Turino 2008, s. 59-61).

Turino skriver at forskjellige kulturer har forskjellige forhold til musikk som et presenterende medium og musikk som en aktivitet åpent for deltagelse. Eksempelvis påpeker han at mange nordamerikanere selv sier at de ikke er musikalske. Mange slutter å praktisere musikalitet i voksen alder. Til sammenligning vil dette være et svært merkelig utsagn å overhøre for et menneske som selv kommer fra en kultur hvor deltagende musikk er en del av det sosiale liv (Turino 2008, s. 98).

Musikk kan forstås som en sosial aktivitet, det å spille musikk sammen, og som produkter eller verk som presenteres for publikum. Jeg anser Benjamins (2008, s. 221-222) forståelse av at kunstverket som relevant når han skriver at kunsten møtes på hovedsakelig to ulike verdiplan; utstillingsverdi og kultverdi. Musikk som presenteres for et publikum kan tenkes å ha større gjennomslag dersom den har høy utstillingsverdi. Musikalsk aktivitet hvor deltagelse er idealet kan forstås som å være avhengig av at deltagerne ser verdien i aktiviteten i øyeblikket; at de tildeler den høy kultverdi. Min oppfatning er at hvordan man forstår begrepet virker inn på hvilke visjoner man utvikler.

Kan det ha vært nettopp den ulike forståelse av musikk som har preget Peter og Ibrahim på forskjellige måter i eksempelet hvor vi samarbeidet om å arrangere en konsert? Ibrahim sin tilnærming var fokuser på produktets utstillingsverdi, mens Peters fokus var på egen musikalsk opplevelse eller utfoldelse, kultverdien. «Det er slik jeg synger», uttalte han. Min forståelse er at Peter, Ibrahim og jeg

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

hadde ulike visjoner for den musikalske praksisen, og at det var dette som til slutt gjorde det vanskelig å oppnå et resultat som tilfredsstilte alle parter.

I neste del vil jeg presentere et intervju som for meg viser at ulike oppfatninger av «hva musikk er» ikke nødvendigvis er uforenelig i musikalsk praksis. Som både musiker og daglig leder ved en åpen musikksskole representerer Paul et møtepunkt mellom musikk som en form for industri og musikk som en sosial aktivitet. Intervjuet gir innsikt i en visjon om musikk som en sosial aktivitet som kan fungere som utgangspunkt for utveksling av kunnskaper.

Musikalsk praksis som en måte å utveksle kunnskaper på

På leting etter sosiale arenaer og steder hvor musikk hadde en stor betydning for de tilstedeværende og de sosiale interaksjonene, ble jeg observant på et tilbud om gratis musikkundervisning ved en musikksskole i Neukölln, ikke langt unna hvor jeg hadde møtte Adah (kapittel 3). Jeg fant plakater om tilbudet i det jeg vandret i byen.



(Barwick og Beaman, 2019, redigert av Jonas Bøe Laastad)

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

En kikk på organisasjonens nettside ga en innsikt i deres ideologi og praksis; Musikkskolen er en del av en større organisasjon som gjennom ulike tilbud som matlagingskurs, musikk-kurs, kunstkurs, språkkurs, jobbsøkerkurs og kurs i skrivekunst, ønsket å skape et møte mellom mennesker med ulike bakgrunner og erfaringer. Organisasjonens offisielle oppstart var i 2013.

Den overordnede organisasjonens motiv var å oppfordre og å muliggjør utvikling av nettverk, og dialog på tvers av kulturer. Dette i håp om å inspirere til utvikling av gressrotprosjekter for sosial innflytelse, som den åpne musikkskolen er et eksempel på. På organisasjonens nettside står det at prosjektets overordnede mål er å «få verdener til å møtes», motivert av at Berlin er en by med en stor migrantbefolkning. På nettsiden ble det også oppgitt at migrantfiendtlige holdninger og bevegelser er en del av utfordringene de ønsker å stå imot, i et håp om å skape en bedre by for alle. Økonomisk baserer organisasjonen seg på donasjoner.

Individuelle visjoner og kollektivt engasjement

Da jeg ankom adressen som var oppgitt på nettsiden til musikkskolen ble jeg invitert inn på kontoret til skolens daglige leder, Paul. Jeg forklarte min interesse for musikkskolen som en del av det sosiale feltet «musikk» i Berlin, noe en travel Paul fremstod som svært positiv til. Før jeg forlot kontoret hadde vi avtalt et intervju slik at jeg kunne stille han noen spørsmål om organisasjonens filosofi og utvikling. Vi møttes etter noen dager på en kafe ikke langt unna kontoret, mellom bydelene Kreuzberg, Schillerkiez, Neuköln og Alt-Treptow. Under samtalen noterte jeg ned i en blokk som jeg hadde foran meg, noe som gjorde at samtalen tok form som et semistrukturert intervju. Samtalen foregikk på engelsk.

Paul er en ung mann på rundt 30 år. Han er selv musiker og turnerte med bandet sitt i Europa i en periode mens mitt feltarbeid foregikk. Paul fortalte at musikkskolen startet i 2015 basert på et noe naivt ønske om å bistå da flyktningkrisen var på sitt verste. Han var allerede med i et kreativt fellesskap hvor folk samlet seg for å holde på med graffiti, maling, musikk og dans. Han utdypet at de pleide å ha fester og samlinger hvor alle holdt på med sitt, men sammen, i parker, i bakgårder eller hjemme hos folk. Han beskrev organiseringen på det tidspunkt som organisk. Folk som var interessert og som følte en tilhørighet til fellesskapet som oppstod kontaktet hverandre og møttes for å holde på med sine kreative lidenskaper, eller for å henge og sosialisere.

Paul beskrev utgangspunktet til fellesskapet som nokså kaotisk; Alle holdt på med sitt, det fantes ikke noe opplagt plan eller mål utover det å finne sammen og ha det gøy. Han fortalte at mange trivdes

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

med mangelen på struktur og det å ha frie tøyler til å selv bestemme hva det betød for dem og hvordan de ville gjøre det. De noe kaotiske tendensene ble etter hvert noe Paul og andre i miljøet så som en utfordring. Paul sa:

«Det var ikke klare rammer for hva vi holdt på med. Mange av deltagerne var musikere og folk som gjerne drømte om å bli musikere men som enda ikke hadde realisert drømmen. Også mange har vært mye involvert i rus og rusmiljøer. Mangelen på rammer og en tydelig retning førte til at rus også ble en utfordring som preget felleskapet.»

Paul og enkelte andre i miljøet forstod etter hvert at kontinuitet og trygghet var viktig for å skape et felleskap som var tilgjengelig for nye deltagere. Mange deltagere var i sårbare og usikre situasjoner i livene sine. En kaotisk organisasjonsform kunne potensielt motvirke ambisjonene ved prosjektet om å hjelpe mennesker med å finne sin plass i Berlin. Han sa: «Folk trengte noe mer enn bare å ha det gøy, det var et behov for stabilitet. Det var starten på å legge planene for musikkskolen.»

Paul forklarte at musikk var en viktig del av miljøet fra starten. Han fortalte om øyeblikket som skulle inspirere tanken om å starte musikkskolen; En kveld da de satt rundt et bål spilte enkelte person gitar og sang, noe som spredte seg blant flere av de oppmøtte. Siden alle holdt på med ulike ting, var det vanskelig å høre musikken tydelig. Likevel sang de som kunne sangen, med. Også folk som ikke kunne sangen sang med, noe som gjorde det enda mer utfordrende for de som kunne sangen å holde følge med hva som skjedde. Paul sa at situasjonen fikk ham til å innse potensialet musikk hadde for å knytte folk sammen. Paul sa:

«Veldig mange av deltagerne hadde et nært forhold til musikk. Mange var nysgjerrige på musikktrendene her i Berlin og ønsket å utforske nye musikkstiler. Mange hadde også med seg erfaringer og stilarter fra sine hjemsteder som de ønsket å jobbe videre med, og å vise frem.»

Balansen mellom å jobbe målrettet og å ha det gøy var under stadig vurdering både i organiseringsprosessen og blant hver enkelt av kurslederne. Paul sa: «Det er viktigste er at deltagerne trives med det vi jobber med». Han presiserte at å skape rom for utvikling bidro til å øke trivselen blant deltagerne. Paul fortalte at enkeltdeltagere slet med å sette seg inn i hva som foregikk, men at flertallet fulgte med i kursledernes opplegg, noe som gjorde det mulig for andre deltagere å hjelpe hverandre. Kurslederen var gjerne aleine om å undervise grupper på opptil 20 personer på en gang, noe som gjorde kursets struktur avhengig av at deltagerne selv tok et visst ansvar for egen progresjon. Skillet mellom hvem som holdt kurset og hvem som deltok forsvant til en viss grad, noe Paul mente førte til at deltagerne lettere kunne føle eierskap til musikkskolen.

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

Mange av kurslederne var musikere som ikke hadde nådd målene sine med å gjøre karriere av musikken, og det å undervise virket til å ha en god effekt på musikerne som ikke hadde hatt kommersiell suksess. Paul mente at å undervise kunne hindre musikere uten kommersiell suksess fra å gå i mer destruktive retninger i forhold til rus og lignende. Han presiserte at kurslederne var mennesker som hadde store ressurser i form av kunnskap og erfaringer, men at de gjerne trengte hjelp til å innse det. Paul anså det å undervise som svært positivt for musikere, da de fikk muligheten til å se verdien egne evner og kunnskaper kunne ha for andre. De destruktive tendensene og levemåtene han hadde observert blant enkelte hang, slik han forstod det, sammen med følelser av meningsløshet og manglende innsikt i eget potensiale som en del av samfunnet.

På spørsmål om hvem som var målgruppen for kurset, svarte Paul at det i utgangspunktet hadde vært hovedsakelig flyktninger, men at organisasjonen etterhvert forstod at det var flere enn bare flyktninger som kunne ha nytte av tilbudet. Paul sa at det å ekskludere grupper fra å delta kunne ha negative effekter på prosjektets ambisjoner om å skape kontakt mellom mennesker som kanskje ikke ellers ville hatt noe med hverandre å gjøre.

Dersom bare flyktninger deltok på kursene ville ikke flyktningene fått muligheten til å møte eksempelvis tyskere. Å holde skolen åpen for alle bidrar til en gjennomsiktighet og dermed også til at folk kunne se at det ikke er noen grunn for å være skeptisk til prosjektet. Paul forklarte at organisasjonen ønsker å gjøre forskjellene blant folk til en styrke for helheten; at deltagerne får mulighet til å utveksle erfaringer og å vise seg selv for hverandre.

Paul anså det som viktig for miljøet at også mennesker som hadde bodd i Berlin over lengre tid deltok. Han forklarte at mange av deltagerne hadde vanskelig for å forstå Berlin som en by. Disse utfordringene kunne komme av språkvansker, vanskeligheter for å knytte relasjoner og vanskeligheter for å orientere seg. Paul sa: «Musikk er et universalspråk. Det at man ikke kjenner til visse stilarter eller tradisjoner er ikke et problem, det er en mulighet.»

Samtalen med Paul ga meg inntrykk av en sterkt idealistisk holdning til prosjektet og dets sosiale virkninger. Paul fremstod for meg som en dedikert og engasjert person som selv hadde et svært personlig forhold til musikk. Samtalen ga meg også inntrykk av en svært fleksibel holdning til hvordan å nå de målene som han og organisasjonen hadde satt seg. Før vi skilte veier sa Paul at jeg kunne delta på alle kursene jeg ønsket for å gjennomføre studien min.

Som Paul nevnte er det svært mange som drømmer og har visjoner om å oppnå kommersiell suksess med sin musikk. Som jeg har vist ved å beskrive møtet med Adah kan dette være en drøm som

Kapittel 3: Musikk som visjon: Hva er ønsket med musikk og hvordan kommuniseres det?

krever hardt arbeide og mye dedikasjon. Mange som følger sine visjoner når ikke sine mål, og kan føle seg mislykket og nærmest verdiløse i samfunnet. Paul var bevisst dette, og hans visjon for skolen og musikk fokuserte på hvordan kunnskaper og erfaringer kan kommuniseres mellom mennesker gjennom musikalske praksis.

Intervjuet med Paul om musikkskolen viste at møte mellom folk med ulik kulturell bakgrunn og ulike visjoner, kan danne et sosialt fellesskap, hvor erfaring, kunnskap og ferdigheter utveksles. Kanskje kunne konserten med Peter, Ibrahim og meg, blitt en realitet om øvingen og forberedelsene hadde funnet sted på musikkskolen, under den visjon og de rammene som var der.

Sammendrag

Jeg har i dette kapittelet belyst hvordan ulike visjoner for musikk som praksis danner ulike grunnlag for å kommunisere gjennom, og om, musikk. Musikk kan være en karrierevei, motivert av et ønske om å holde på med en lidenskap på heltid, som en profesjon. Musikk er en form for kulturell produksjon som kan motiveres av et ønske om å skape noe spesifikt. Musikk kan være en aktivitet som man ønsker å møte andre gjennom.

De mange måtene det er mulig å praktisere musikk på, og hvor bredt begreper som «musikk», «musiker» og «konsert» strekkes for å beskrive forskjellig aktivitet, gir meg inntrykk av musikk som et aspekt ved samfunnet med store potensialer, både individuelt og kollektivt. Det at vi mennesker besitter evnen til å selv bestemme hva vi ønsker med musikken, sammen med andre eller hver for oss, gir oss mulighet til å skape noe unikt og personlig. Hvilke visjoner man som individ har for denne praksisen som vi kaller «musikk», danner ulike grunnlag for å knytte oss til ulike kollektiv av individer. Eksemplene som jeg har presentert i dette kapittelet får meg til å tenke at det gjerne er lettere å knytte seg til andre som deler visjon med en selv. Deler man visjon vil man antagelig også se for seg de samme målene, selv om kan ha ulike oppfatninger om hvordan å nå målene.

Jeg vil i neste kapittel fokusere på en annen faktor som for meg har fremstått som viktig for å forstå musikalsk praksis som et aspekt av sosialt samfunn. Jeg vil da se på ulike tilnærminger til hvordan å **delta** i musikalsk praksis, og de sosiale konsekvensene som jeg selv har observert i ulike kontekster i Berlin.

Kapittel 4: Musikk som deltagelse: Hva er musikalsk praksis?

Hva vil det si å **delta** i musikalsk praksis? Hvordan kommuniserer vi mennesker gjennom musikk, og hvilke konsekvenser har det for vår tilknytning til hverandre? For å se på dette vil jeg vise tre ulike caser hvor flere mennesker deltok i prosessen med å spille, og å skape, musikk.

Den første casen jeg vil vise er fra musikkskolen som Paul (kapittel 3) er leder for. Med dette eksempelet ønsker jeg å belyse en form for musikalsk praksis hvor deltagerne arbeidet individuelt, men mot felles mål. Situasjonene jeg vil beskrive representerer for meg det at individuelle tilnærminger til hvordan å løse utfordringer kan benyttes som en ressurs i et fellesskap.

En annen case jeg vil vise er fra en åpen scene hvor de oppmøtte, gjennom kontinuerlig kommunikasjon, formet musikalske uttrykke. Ulike tilnærminger til «hvordan å delta i musikalsk praksis» gjør dette til en interessant kontekst for å drøft hvordan individuelle handlinger gir sosiale utslag. Casen vil også fungere som utgangspunkt for å drøfte hva det «å delta i musikalsk praksis» vil si. Hvordan kan vi forstå menneskelige handlinger og praksis? Er valgene vi tar basert på strategisk og abstrakt refleksjon, eller kan ulike måter å interagere med verdenen være et resultat av at vi opplever verden forskjellig?

Ulike tilnærminger for å nå musikalske mål

En kveld i august møtte jeg opp på musikkskolens adresse i Neukölln. Jeg ringte på en dørklokke med skolens logo på. Etter å ha blitt låst inn, fant jeg et lite rom hvor en gruppe på fire mennesker satt i sirkel, med hver sin bassgitar i fanget.

Gruppen bestod av to menn og to kvinner; Lena (deltager), Mia (deltager), Roberto (deltager) og Abbad (kursleder). Jeg presenterte meg selv for gruppen, som antropolog og perkusjonist. Jeg fortalt dem om mine intensjoner med å delta, at jeg ønsket å studere musikk som en sosial aktivitet. Min første samtale med gruppen var hovedsakelig med kursleder. Mens de andre deltagerne spilte individuelt, spurte kursleder hvilke erfaringer jeg hadde med bassgitaren. Jeg fortalte at jeg har vokst opp med gitarer, også bassgitar, tilgjengelig og har spilt for meg selv i perioder. Han spurte meg så om det var noe kjente sanger jeg kunne tenke meg å lære, eller om jeg kunne noen.

Jeg nevnte Smells Like Teen Spirit av Nirvana, og prøvde ut ifra gehør og hukommelsen å spille den på bassgitaren som han hadde gjort klar til meg.

Kapittel 4: Musikk som deltagelse: Hva er musikalsk praksis?

Mens jeg spilte observerte han teknikken min, spilte det samme og kommenterte hvordan han selv mente sangen gikk. Han kommenterte at han merket at jeg spilte trommer på hvordan jeg holdt takt med foten. I mellomtiden ble de andre deltagerne oppmerksom på hva vi gjorde og prøvde ut det samme. Kursleder stilte da et spørsmål til hele gruppen; «Hvilken rolle har bass i musikk?». Den mannlige deltageren svarte: «Dybden, de dype tonene!». En av de to kvinnelige deltagerne svarte «kraften». Kurslederen svarte at bassen utgjør de elementene som var nevnt, men at det han anså som det viktigste var hva han kalte «groove». Han sa: «Bassen er som en tromme samtidig som den er et melodisk instrument». Han illustrerte ved å spille med ekstra trykk på enkelte noter mens han holdt foten gående med jevn tramping. De andre deltagerne prøvde det samme før kursleder fortsatte å forklare:

«Bassen og trommene i en sang er det som utgjør groove. I musikk bestemmer dette hvilken måte sangen beveger seg på, hvordan du kjenner den i kroppen. Selv om gitaren spiller raske noter eller vokalen er rask rapping kan trommene og bassen spille en treg groove, og sangen vil da føles sakte eller seig. Dersom bassen og trommene spiller en rask groove kan dette få en sang med lange toner på gitar, keyboard eller vokal til å føles rask. Det er dette som avgjør hvordan man for eksempel danser til en sang, hvordan sangen føles i kroppen helt fysisk.»

Kurslederen observerte oss når vi spilte. Han kom med kommentarer til det vi gjorde. Jeg følt meg straks komfortabel og avslappet i situasjonen, da alle virket å være opptatt med hva de selv gjorde. At kurslederen hadde lagt merke til og kommentert at jeg holdt takt med foten fikk meg til å føle meg inkludert, da noe jeg hadde gjort lagt merke til som noe relevant for de andre.

På kursene lærte vi teknikker, om forskjellige stilarter og kjennetegn ved dem. Bassgitar-kursene var kurset som hadde færrest deltagere i snitt. Det førte til alle deltagere fikk mye direkte oppfølging av kurslederne, og at samtalen mellom oss var rolig og avslappet. Kurslederen som oftest var til stede var Abbad; en mann på rundt 30 år, fra Syria. Han beveget seg rundt i rommet, stort sett alltid med bassgitaren over skuldrene. Abbad fremstod selvsikker, erfaren og avslappet. Han drakk te, rulte seg sigaretter og sjekket telefonen hyppig, samtidig som han virket til å være bevisst hva vi andre holdt på med. Han var hurtig med å kommentere dersom han oppdaget noe som han vil kommentere, og var ikke redd for å avbryte folk sine øvelser.

Dynamikken i gruppen bar preg av forskjellige tilnærminger til både kurset i seg selv, og måten å håndtere bassgitarer på. Mia er også rundt 30 år, og opprinnelig fra Tyskland. Hennes deltagelse i kurset var svært aktiv og oppmerksom. Blikket hennes beveget seg rundt i hele rommet. Hun anstrengte seg

Kapittel 4: Musikk som deltagelse: Hva er musikalsk praksis?

tydelig for å høre sin egen forsterker som stod på gulvet ved siden av henne. Hun rynket nese og bryn jevnlig. Dette ga meg inntrykk av at hun ikke hørte hva hun spilte, noe som fikk meg til å senke volum på egen forsterker, eller å ta en pause fra spillingen for å observere. Mia kommenterte ofte, og stilte mange spørsmål om det rent tekniske. For det meste var spørsmålene hennes rettet mot Abbad, men om han var opptatt spurte eller observerte hun oss andre.

Roberto, en italiensk mann også på rundt 30 år, hadde blikket sitt rettet ned på gripebrettet nesten hele tiden, utenom i det noen pratet til han eller da han selv stilte spørsmål. Ved kommentarer fra Abbad rettet han blikket opp og fortsatte å holde grepet på gripebrettet. Roberto holdt blikket sitt på gitaren og spilte det mønsteret som Abbad viste oss. Ved flere anledninger forklarte Roberto hva han gjorde ut høyt, noe Abbad registrerte og kommenterte når han syntes det var nødvendig. Jeg merket meg at Roberto sjeldent spurte andre enn Abbad om spesifikke ting. Roberto virket ikke til å bli preget av de andre i rommet eller lydene særlig. Roberto var på det jevne fokusert på hva han selv gjorde. Han tok imot instruksene som ble gitt i plenum, for så å jobbe med det og å stille spørsmål til Abbad etter eget behov. Han var også den som fikk mest kommentarer fra Abbad uten selv å ta initiativ.

Lena, en kvinne på rundt 20 år, også av tysk opprinnelse, var den som pratet mest. Hun lyttet og kommentert på alles spilling. Foruten å ta instruksjoner fra Abbad, var hun mesteparten av tiden observant på hva vi andre deltagere gjorde dersom hun lurte på noe. Hun virket til å observere hvordan vi andre spilte før hun spilte selv. Hun fremstod som avslappet ved å le av egne feil og stadig gi komplimenter til oss andre. Hun kom med kommentarer som: «dette må jeg øve på i noen uker for å få til» og fremstod som uanstrengt i forhold til oppgavene. Ved en anledning nevnte Abbad for henne at noen ting kom etter hvert som forståelsen av teknikken sank inn. Han fulgte opp med å si:

«Noen ganger er det viktig å ta det sakte slik at du ikke lærer feil teknikk i starten og dermed pådrar deg smerter i ledd. Jeg ser at noen er så ivrig på lære ting, at de ikke er så opptatt med å gjøre det riktig, men det er faktisk en grunn for at noen teknikker er mer brukt enn andre. Det er så kjedelig å føle at man er kommet langt for så å innse at man gjør noe grunnleggende feil, og at man da må gå langt tilbake i utviklingen og rette på det».

Samtaler med Lena handlet ikke nødvendigvis om bassgitar eller musikk. Hun var svært tilgjengelig sosialt, og virket til å være observant på det meste som skjedde i rommet. Jeg opplevde at hun fulgte med oss andre og tilpasset seg hva vi gjorde.

Min erfaring med å spille bass gjorde det mulig for meg å jobbe med øvelsene samtidig som jeg observerte og overhørte hva som ble sagt og gjort. Jeg anstrengte ikke meg veldig for å få til alt perfekt.

Kapittel 4: Musikk som deltagelse: Hva er musikalsk praksis?

Jeg var bevisst på å bli en del av gruppens dynamikk. Jeg stilt spørsmål, kommenterte på det som ble gjort og engasjerte meg i øvelsene. De andre kommenterte tidvis på hva jeg gjorde og pratet med meg om sin egen opplevelser.

Bass som et instrument benytter det nedre registeret av frekvenser. Dette gjorde det enkelt å snakke sammen selv om noen spilte. Når to personer spilte samtidig ble lydene vanskelig å skille fra hverandre. Det gjorde det utfordrende å høre om man spilte rett eller galt. Flere av deltagerne håndterte uklar lyd med å rette blikket ned på gitarens gripebrett. Kurslederen spilte uten å måtte se ned. Han holdt blikket på oss deltagere når han skulle korrigere oss eller vise oss noe. Den begrensede mengden deltagere på disse kursene gjorde at vi hadde mye tid til å prate og å bli kjent med hverandre.

Over tid følte jeg at jeg ble godt kjent med hvordan vi jobbet med oppgavene på forskjellige måter. Det var tydelig at de tre andre deltagerne hadde møttes over lengre tid. De refererte stadig til forskjellige oppgaver og hvordan de hadde løst dem. Hvis jeg hadde glemt hvordan jeg skulle starte en sang kunne jeg observere hvordan Lena spilte den. Ut ifra inspirasjon fra Lena husket jeg gjerne mer enn hva Roberto hadde husket, og kunne da vise han et senere parti i sangen om han trengte det.

Individuell deltagelse i et fellesskap av lyd og uttrykk

Det ukentlige gitarkurset var et av kursene ved musikkskolen med flest deltagere. Vanligvis var det om lag 10 deltagere tilstede, men ved tilfeller var det lille rommet hvor kurset ble holdt fullt, med om lag 20 deltagere. Blant kurslederne var to av dem rundt 40 år, en av tysk opprinnelse, den andre fra England. Tre yngre menn deltok på kursene som både hjelpere og deltagere, alt ettersom om noen hadde behov for ekstra oppfølging.

Kursene ble strukturert av kursleder ved at det innledningsvis ble diskutert i felleskap hvilke sanger vi skulle lære. Kursleder foreslo sanger ut ifra hva som var tilgjengelig på noteark. Enkelte deltagere foreslo sanger de kunne eller som de hadde lært på et tidligere kurs. Utfordringsnivå og preferanser ble vektlagt i diskusjonen. Det ble så delt ut papirer med oversikt over akkordene til de forskjellige sangene. Sang for sang gikk vi igjennom akkordene. Kurslederne prøvde etter beste evne å observere og å høre hvordan deltagerne spilte. Flere av deltagerne virket til å kjenne hverandre fra før ved at de førte samtaler kontinuerlig gjennom kurset.

Mange deltagere virket til å nærmest utelukkende se på kurslederne og egen gitar. Jeg merket meg spesielt godt deltagere som ikke fulgte med i undervisningen. En ung mann, som jeg senere lærte at

Kapittel 4: Musikk som deltagelse: Hva er musikalsk praksis?

nylig hadde ankommet Berlin fra Syria, brukte tiden til å spille noe helt annet enn resten av gruppen. Hans spilling var konstant og ivrig, han dro fingrene opp og ned over strengene hurtig, selv om resten av gruppen fulgte leders instruksjoner. Mange av de andre deltagerne rettet blikket mot han jevnlig, for så å rette det tilbake mot egen gitar, leder eller deltagerne ved sin side. Mange av deltagerne var stille, foruten lyden de lagde med gitaren.

En ung indisk kvinne fortalte meg at hun ikke hadde spilt særlig mye gitar før, men at hun hadde lyst å lære seg det da hun nå hadde muligheten. Hun fremstod for meg som svært forsiktig i det hun spilte på gitaren. Jeg satt ved siden av henne i sirkelen av deltagere og hørte ikke henne gjennom lydene som ellers preget rommet. Kurslederen virket til å observere hennes forsiktighet. Han fulgte henne opp mens resten av gruppen fortsatte øvelsen. Det at kurslederen som tidligere hadde pratet til hele gruppen nå hadde tatt sin oppmerksomhet bort fra gruppen, førte til at enkelte deltagere gjorde øvelsen raskere eller saktere, og enkelte spilte plutselig noe helt annet. Jeg merket at de som hadde pratet mest gjennom kurset brukte muligheten til å spille ting de allerede kunne for å vise hverandre det.

Rommet var preget av konstant lyd. For å høre min egen gitar måtte jeg holde gitaren nærmere opp til hodet slik at lydhuset midt på gitaren var rettet mot øret. Den indiske kvinnen som fikk oppfølging fra kursleder lagde høyere lyd etter hvert som leder oppfordret henne til det. Etter hvert som hun fikk til det leder viste henne trakk leder seg tilbake og rettet oppmerksomheten mot resten av rommet. Lydnivået var nå blitt så høyt i rommet at leder måtte tydelig anstrenge seg for å få kommunisert med gruppen.

Det som jeg beskriver her var et typisk scenario på gitarkursene. De fleste deltagerne virket til å ha egne måter å tilnærme seg kursene på. Mangel på oppfølging og instruksjoner fra kursleder ledet fort til at et lydkaos av forskjellige sanger og lyder ble spilt samtidig. Kursleder Mohamed, en mann på godt over 20 år fra Tunisia, fortalte meg at lydnivået tidvis kunne bli slitsomt. Likevel var han en av kurslederne som oftest var tilstede.

Mohamed var i konstant bevegelse og kommunikasjon med deltagere. Både ører og øyne ble brukt for å orientere seg i gruppens progresjon. På denne måten vurderte han hva som var neste handling, hvem som skulle følges opp, og hvordan. Gitaren og musikk fremstod for meg som et felles utgangspunkt. Kommunikasjon oppstod etter hvert mellom folk som ved kursets oppstart ikke virket pratsomme eller utadventt. Ved flere anledninger observerte jeg at deltagere snakket om hva som ble

Kapittel 4: Musikk som deltagelse: Hva er musikalsk praksis?

gjort forrige gang og hvordan de opplevde det. Det kunne da oppstå øyeblikk hvor deltagere viste sin egen progresjon og lærte hverandre hvordan man selv løste utfordringer.

På vei hjem fra et av kursene slo jeg følge med Mohamed som fortalte at han på dagtid var leder for et selskap som utviklet apper. Han arbeidet på kontor og han beskrev det som spennende men stressende. Hans posisjon i firmaet ga han stort ansvar som han uttrykket en viss frustrasjon over. Han sa:

«Jeg må alltid mase på folk og fortelle dem hva de skal gjøre. Det er ikke alltid folk fullfører oppgavene sine, noe som fører til at jeg må jobbe ekstra med å fullføre dem eller få andre til å gjøre det.»

Mohamed uttrykket en stor glede ved å komme hjem til leiligheten sin på kvelden. «Ingenting er bedre enn å komme hjem til en ensom leilighet etter en dag med mye lyd.» Han var ikke musiker på fulltid og tjente pengene sine gjennom arbeidet i selskapet. Musikk var en hobby som han brukte fritiden sin på. Han sa: «For tiden lærer jeg meg å spille funk bedre.» Hans aktive deltagelse på musikkskolen gjorde at han ble godt kjent med de andre kurslederne.

Individuell tilhørighet til et fellesskap av lyd og uttrykk

Latter, prat og sang preget kursene. Musikken virket til å stå sentralt for strukturen til kursene. Det fremstod også for meg som tydelig at det sosiale fellesskapet var viktig for mange, og at musikken på en måte inspirerte folk til å uttrykke seg kreativt ovenfor hverandre, også i samtale. Nivået av konsentrasjon som preget folk, sammen med de relativt frie tøylenes til å selv bestemme, virket til å inspirere en kontinuerlig verbal og kroppslig kommunikasjon. Enkelte engasjerte seg ved å tulle med hverandre; eksempelvis kunne man spille på en måte som skapte latter blant andre.

Ved flere anledninger var personer som ikke deltok i spillingen tilstede. Ofte var dette venner av noen som deltok på kursene. Disse snakket med eller observerte de aktive deltagerne, og kom gjerne med reaksjoner på det som skjedde. Den sosiale omgangen fremstod for meg som svært kreativ, både når det gjaldt hvordan å sosialisere og hvordan å spille musikk. Mia fra basskurset fortalte at hun over lengre tid hadde hatt lyst til å spille bass. Å delta på kurs, som en del av hverdagsrutinene, hadde en terapeutisk nytte for henne. Hun nevnte at spesielt det å kunne gjøre det sammen med andre, uten å være redd for å gjøre feil, opplevdes som befriende.

Mange av deltagerne ankom kursene alene. Når kursene var over forlot mange lokalet sammen, pratende med hverandre. Jeg observerte at det ble gjort mange feil i forhold til hva kurslederne

Kapittel 4: Musikk som deltagelse: Hva er musikalsk praksis?

illustrerte. Det fremstod for meg som sosialt forløsende å ha muligheten til å gjøre feil og motta tilbakemeldinger. Man valgte selv hvordan man ville forholde seg til det som ble sagt. Mengdene lydkilder og ulike uttrykk ga mulighet til å rette ens oppmerksomhet mot det man opplevde som interessant. Samtidig måtte man forholde seg til uttrykk man selv gjerne ikke forstod. Jeg fikk følelsen av å befinne meg i en slags jungel av uttrykk, som gjorde at jeg ble klar over hva jeg selv likte og ønsket å gjøre. Holdningen til kurslederne virket til å være bevisst deltagerens evne til å slippe seg løs og ha det gøy med å lage lyd. Hva som var teknisk korrekt fremstod ikke som det viktigste for dem.

På et kurs hvor det var omtrent 20 deltagere foreslo kurslederen å trampe i takt og synge samtidig som vi spilte for å trene på rytme og takt. Da alle de om lag 20 deltagerne ble med på å synge og trampe, tok det ikke lang tid før høy tramping hørtes fra naboeligheten over. Vi forstod dette som et tegn på at vi var for høylytt. Reaksjonen i gruppen var masse latter og prating om at vi kanskje måtte roe oss ned litt. Jeg fikk inntrykk av at det felles engasjementet blant deltagerne ble tydelig for deltagerne selv, i det vi fikk respons fra omgivelsen. Det virket for meg som at vi kollektivt levde oss inn i det vi holdt på med sammen og at vi glemte omgivelsene vi befant oss i. Ved ankomst opplevde jeg mange i gruppen som litt innadvendt og tilbakeholdne, noe som andre gjerne også oppfatte meg som. En stund ut i kursenes forløp fremstod svært mange som mer avslappet i forhold til resten av gruppen, og ens egen rolle i den.

Musikkskolen representerer i denne studien en kontekst hvor musikk stadig redefineres gjennom individers ulike måter å delta i, og å praktisere, musikk sammen med andre. Skolen var hovedsakelig en kontekst hvor personer deltok for å lære seg å spille. Det var en kontekst med mye rom for å individuelt bestemme hva man ønsket å gjøre.

I neste del vil jeg beskrive en situasjon hvor jeg opplevde terskelen som litt høyere for å individuelt delta som man ønsket. På den åpne scenen som jeg vil beskrive, fremstod kommunikasjon gjennom deltagelse som avgjørende for muligheten man som individ hadde til å følge egne visjoner.

Individuelle tilnærminger til musikk på en åpen scene

Gjennom samtaler med musikkengasjerte mennesker, gatemusikanter og andre musikere ble jeg observant på byens mange åpne scener som interessant for å studere hvordan musikk og engasjement for musikk kan sette rammer for sosial omgang. Jeg ble fortalt at åpne scener var et potensielt sted for; å presentere musikk for publikum; for å knytte bekjentskap til andre musikere; og et sted hvor man kunne eksperimentere med musikk.

I Berlin ble ofte arrangementer som dette markedsført som «Open stage» eller «Open Mic». Arrangementene var åpne for alle som ønsket å delta. De fleste arrangementene foregikk på kveldstid og utover natten. Jeg dannet meg et inntrykk av at tilbudet var mest populært blant musikere og personer som likte å spille selv. Disse personene fremstod som svært trofast til arrangementene. Flere av de jeg observerte og pratet med deltok ukentlig, enten ved å spille, sosialisere eller å høre på andre som spilte. Mange ankom alene og brukte hele kvelden på å sitte og nikke til musikken mens de drakk øl og førte korte samtaler med andre. Setting bar preg av at mange gjerne ikke hadde forberedt nøyaktig hva det er de vil spille. Enkelte virket til å ha forberedt seg, eller bestemt seg for, hva de skulle spille.

Åpen scene i Wedding

Den åpne scenen jeg hyppigst deltok på ble arrangert på en pub i Reinickendorfer Strasse, i bydelen Wedding.



(Barwick og Beaman, 2019, redigert av Jonas Bøe Laastad)

Bydelen ble tidligere delt av Berlinmuren, og er nå et område preget av et høyt antall innvandrere og høy mobilitet (Döring og Ulbricht 2018, s. 15-16). I nyere tid har hyppig utskiftningen av befolkning kommet som et resultat av økt sosioøkonomisk velstand blant ny tilflyttede. Dette på bekostning av den delen av befolkningen som ikke har arbeid, som mottar statlig støtte (Döring og Ulbricht 2018, s. 17-18).

Det første bekjentskapet jeg knytte på en den åpne i Wedding var med en ung mann som jeg vill kalle «Yusuf». Han er av tyrkisk opprinnelse. Han fortalte om sin musikksmak og opplevelsen hans av den åpne scenen i Wedding:

«Jeg liker å prøve ut ting, litt grenseløst og rått. Det verste jeg vet er når folk spiller de samme gamle blues-greiene om og om igjen. Det blir så kjedelig. Noen ganger må man bare gå opp og si ifra om at man vil spille. Det er ikke noe poeng i å tenke på hva alle syns til enhver tid. Hvis du ikke sier ifra om at du vil spille, kommer de til å fortsette hele kvelden. Her kan man ikke være forsiktig, det er ingen poeng i det».

Vi hadde nettopp hørt litt på to eldre menn som ut ifra språk og etniske trekk virket til å være av tysk opprinnelse. Mennene spilte blues. Den ene spilte melodi og den andre akkompagnerte med akkorder og rytme. Mens de eldre tyske mennene spilte var det jevnlig utbytning av trommeslager mellom sangen, og jeg spilte selv litt med dem. Jeg hadde ikke spilt trommesett på lenge så jeg begynte litt forsiktig for å tilpasse meg det de allerede var i gang med. Det virket til å gå greit.

Mennene fortsatte i stilen de hadde spilt tidligere. Etterhvert følte jeg at de mer og mer gikk bort i fra det vi hadde spilt. De kommuniserte med blick og lure smil. Også jeg begynte å eksperimentere litt mer med rytmene jeg spilte. Den eksperimenterende tendensen som oppstod gjorde meg mer observant på de andres spilling. Jeg gikk inn i en mer åpen modus, hvor jeg gjorde meg klar for det uventede. Jeg følte at de andre skapte rom for at også jeg kunne utforske den kreative siden ved min egen musikalitet. Vi fortsatte å spille en stund før de to mennene nikket til hverandre og meg, et signal jeg tolket som at de var fornøyde foreløpig.

Da de to eldre tyske mennene hadde forlatt scenen ba Yusuf meg om å være med ham å spille litt. Jeg ble med og vi satt i gang, uten egentlig å ha pratet om hva det var vi skulle gjør, annet enn om våre musikalske preferanser. Yusuf sa: «La oss bare prøve noe rart, noe som det er litt trøkk i». Med dette som det eneste utgangspunktet startet jeg med å spille en rytme som jeg selv liker, en rytme med inspirasjon fra hip-hop og funk, blandet med rock for å få litt ekstra trøkk. Yusuf begynte å spille til dette på keyboard, men jeg merket fort at jeg ikke forstod hvordan han tenkte. For meg opplevdes tonene som dissonante i forhold til hverandre. Retningen på det vi gjorde ble etter hvert veldig utydelig for meg. Med hender og bein som hadde kriblet etter å spille på et skikkelig trommesett fortsatte jeg. Jeg prøvde å lytte i håp om å kunne forstå retningen musikken vår tok, og hvordan jeg best kunne tilpasse meg.

Kapittel 4: Musikk som deltagelse: Hva er musikalsk praksis?

Tiden gikk. Til tross for mange forsøk på å kommunisere ved hjelp av blikkontakt og variasjoner i spillestilen min, følte det aldri helt riktig for meg. Yusuf virket høyst konsentrert på det han selv gjorde. Han viste ikke noen tegn til usikkerhet. Dette økte min følelse av forvirring rundt hva vi holdt på med. I løpet av tiden vi spilte kom det flere personer inn i det lille rommet hvor den åpne scenen ble arrangert. Til tross for det relativt store antallet mennesker som nå var til stede, merket jeg lite respons til musikken vi spilte. Rommet var preget av lyden av mennesker som pratet. Jeg fikk inntrykk av at folk ikke nødvendigvis lyttet særlig nøye til musikken. Med folkemengden kom det også mange som selv ønsket å spille. Etter en liten stund kom det en ung tysk mann opp på scenen som ønsket å spille gitar. Yusuf pekte mot forsterkeren og gitaristen startet med å koble til sin medbrakte gitar.

Gitaristens deltagelse forandret dynamikken på scenen nokså drastisk slik jeg opplevde det. Han begynte forsiktig med å prøve å tilpasse seg tonene som kom fra keyboardet og rytmene som jeg spilte på trommesettet. Jeg prøvde å tilpasse meg den nye deltageren ved å konsekvent spille en rytme uten særlige variasjoner. Jeg prøvde å være forutsigbar. Etter en liten stund observerte jeg at gitaristen pratet til Yusuf. Det virket som det oppstod en uenighet. Begge pratet med insisterende uttrykk i fjeset, og rynkede bryn. Etter hvert virket Yusuf frustrert. Han svarte gitaristen oppgitt og trakk hendene bort fra keyboardet. Ikke lenge etter gikk han ned fra scenen.

Gitaristen ba meg så om å spille rolige indie inspirerte trommer i en vanlig 4/4 takt. Jeg gjorde som han hadde bedt om og merket fort at musikk fikk en, for meg, tydelig retning. Det tok ikke lang tid før flere musikere deltok på andre instrumenter. Gitaristen spilte akkorder som ga meg klare assosiasjoner og forventninger. En konsekvent rytmisk strukturering av akkordene gjorde det enkelt å spille til trommer til. Samtidig merket jeg at de klare tydelige rammene begrenset mine muligheter for å være kreativ. Det ble tydeligere nøyaktig hvor det var spillerom for mer kreativ utfoldelse. Og det hele ble forutsigbart. Dermed oppnådde det hele en grad av forutsigbarhet. Jeg opplevde at noe av spenningen som hadde preget musikk tidligere var borte. Det opplevdes etter hvert for meg som litt kjedelig. De tydelige rammene virket til å motta positiv respons fra publikum. Lyden i rommet var mindre preget av småprat. Vi mottok mer respons på smånyanser i musikken. Da vi avsluttet applauderte publikum. Mange musikere ønsket å delta, og jeg ga fra meg plassen bak trommesettet.

Eksempelet med Yusuf som spilte keyboard i min case representerer et unikt utgangspunkt for deltagelse på den åpne scenen i Wedding. Hans måte å spille på fremstod for meg som ukjent. Jeg skjønnte ikke hva som ble kommunisert med det han gjorde, annet enn at jeg ikke forstod det. Det opplevdes nærmest som å snakke med en person med et annet språk. Nyansene i det han gjorde ble

ikke tydelig for meg. Det ga meg ikke informasjon om hvordan å respondere. Jeg endte opp med å gjøre noe jeg kjente fra før. Yusufs kontinuerlige og insisterende spilling opplevdes for meg som å signalisere: «jeg vet hva jeg driver med». Jeg forstod kroppsspråket hans slik: «dette er meningen», «bare fortsett». Mangelen på særlig publikum til stede da vi startet å spille gjorde at jeg forstod situasjonen utelukkende gjennom kommunikasjonen mellom Yusuf og meg.

Med min antropologiske og musikalske nysgjerrighet som utgangspunkt, opplevde jeg det å spille med Yusuf som svært spennende. Jeg ikke visste hva jeg kunne forvente. Da det etter hvert var ankommet en del mennesker som observerte og lyttet til hva vi holdt på med, merket jeg selv en voksende usikkerhet om hva vi spilte. Mangelen på særlig respons fra andre i lokalet sa meg ingenting mer om musikken vi spilte. Da gitaristen etter hvert deltok hadde vi en til person med sine særegne vaner, evner og preferanser å forholde oss til. At gitaristen ikke «kom inni i musikken», signaliserte ytterligere for meg at Yusufs spillestil var vanskelig å forstå og å tilpasse seg. Dette gjorde meg enda mer usikker på hva det egentlig var vi holdt på med og hvor vi, eller jeg, ville med det. Da det hele endte i konflikt mellom gitarist og keyboardist forstod jeg at det manglet en viktig kommunikasjon i det sosiale og musikalske samspeillet. Den antropologisk og musikalske nysgjerrigheten som jeg selv hadde kjent på var ikke nok.

Yusuf spillestil virket ikke til å kommunisere noe kjent i den sosiale situasjonen. Yusuf oppholdt seg i lokalet ofte, men jeg så ham ikke på scenen igjen. Det kan tenkes at han ikke hadde særlig erfaring med samspill. Mangelen på kroppslig og musikalsk kommunikasjon vitnet om en manglende forståelse av hvordan andre oppfatter hva han gjør. At blikket hans og fokuset var rettet ned mot tangentene som han trykket på kunne vitne om en manglende beherskelse av instrumentet. En mer erfaren keyboardist ville gjerne kunne spille uten å hele tiden rette blikket ned for å se hvor hvilke tangenter er. En mer erfaren keyboardist ville da potensielt rettet blikket sitt opp mot meg og gitaristen, og ved hjelp av kroppsspråk og mimikk se at vi var usikker på hva vi holdt på med. Å konsentrere seg om hva man selv spiller og samtidig være bevisst kommunikasjonen fra de man spiller med koster energi. Det krever en viss beherskelse av det å spille sammen med andre. Jeg vil påstå at hans fremføring var innholdsrik, men hans forsøk på kommunikasjon med oss andre var utelukkende knyttet til det som han selv spilte.

Jeg assosierer hans tilnærming til musikk med det Bourdieu (1993, s. 37-38) beskriver som «det autonome prinsipp»; løsrevet fra forventningene og kravene som stilles til den kulturelle produksjonen. Hans spillestil var en rå og original sammensetning av hans egne oppfatninger av, og forventinger til, musikk. Den virket til å mangle de mer faste holdepunktene som for mange utgjør viktige prinsipper for

musikalsk samspill. Dette gjorde det utfordrende å få til gjensidig kommunikasjon. Jeg assosierer gitaristen som spilte med Yusuf og meg, og som senere spilte indiemusikk, med Bourdieus (1993, s. 37-38) beskrivelse av «det heteronome prinsipp»; han tok i bruk normer for å kommunisere noe som publikum og jeg, som utøvende deltager, kunne forstå og forholde meg til. Jeg vil påstå at Yusufs tilnærming til musikk bar mer preg av hans egne musikalitet ved at han ikke tilpasset seg normene innenfor musikken som et sosialt felt. Denne mangelen på tilpasning i forhold til normene, vitnet om en manglende forståelse av musikken som et sosialt felt hvor nettopp interaksjon mellom musikerne er vesentlig.

Interaksjon og kommunikasjon

Ved flere anledninger denne kvelden tok musikken en svært eksperimentell form. Personer som virket til å allerede kjenne hverandre godt, enten personlig eller musikalsk, fordelte styringsansvaret og tilpasset seg hverandre. De benyttet tydelig kroppslig kommunikasjon i form av øyekontakt, kommentarer, bevegelser. Jeg fikk inntrykk av deltagernes oppmerksomhet var rettet mot gruppen som helhet og lyden de ga fra seg individuelt og kollektivt. Mitt inntrykk var at det stort sett var personer som kjente hverandre fra før, og som hadde tiltro til hverandres egenskaper, som utfordret hverandre med eksperimentering. Muligens var dette musikere som anerkjente hverandre, som tildelte hverandre artistisk prestisje, og derfor var nysgjerrig på hvilken respons de vil få av hverandre på ulike nyanser i spillingen.

Jeg assosierer den eksperimentelle tendensen som tidvis viste seg med det autonome prinsipp; Musikere som hadde kulturell kapital (kunnskap om musikk) og symbolsk kapital (at andre musikere anerkjente deres talent) stod gjerne friere til å gjøre som de selv ønsket. Musikere som ikke hadde dette, måtte i større grad benytte seg av etablerte normer for å kunne spille med andre og motta god respons fra publikum.

På publikums respons å dømme, fikk jeg inntrykk av at musikk som for meg opplevdes som konkret, som ga assosiasjoner til noe allerede kjent, ble godt tatt imot. Musikken fungerte som bakgrunnsmusikk til det sosiale som foregikk, eller som noe man kunne danse, klappe, trampe eller nikke i takt med. Både personer som fulgte med på scenen og personer som holdt på med andre aktiviteter, applauderte etter de forskjellige sangene. Situasjoner hvor noe tilsynelatende uventet skjedde, førte til tydeligst engasjement blant publikum. Responsen kunne da være engasjerte utrop midtveis i fremføringen, eller at det oppstod en stillhet som brøt ut i intens applaus i det fremføringen

var over. Stemningen i rommet blant de tilstedeværende fremstod som svært avgjørende for den musikalske aktiviteten. I tilfeller hvor responsen fra publikum var positiv, virket utøvere på scenen mer motivert til å enten fortsette som før, eller å eksperimentere mer. Jeg opplevde publikum som aktive deltagere i å forme det musikalske uttrykket.

Presentasjon i en kontekst preget av åpen deltagelse

Tidvis var det også musikere til stede ved på den åpne scenen som hadde laget egne sanger og ønsket å fremføre dem for et publikum. Ved en anledning tidligere hadde jeg spilt litt funk med en afrikansk mann, Jamir, som spilte bass. Vi merket en felles entusiasme for funk og begynte å prate sammen. Da jeg traff Jamir igjen, fortalte han at han jobbet med et album og holdt på å spille det inn i studio. Han kunne tenke seg å prøve musikken ut for et publikum, hvis jeg ville være med å spille trommer.

Vi pratet, så godt som det lot seg gjøre i det lydfulle lokalet, om hvordan sangen vi skulle spille gikk og hva han ønsket av trommene. Da det etter en stund ble ledig på scenen gikk vi opp og spilte, med Jamir på bass og vokal i ledelsen. Jeg brukte litt tid til å høre rytmen som han spilte på bassen før jeg selv begynte å spille. Mens vi spilte holdt vi jevnlig øyekontakt og en kroppslig kommunikasjon mellom oss; jeg tok til meg kroppslig gitte instruksjoner på hvor det var passende å spille roligere, hvor jeg kunne spille med mer energi og når jeg skulle stoppe.

Fremføringen førte til at publikum i stor grad fremstod som lyttende og relativt stille. Sangen vi spilte hadde en helhetlig utforming, noe som virket til å fange de fleste tilstedeværende sin oppmerksomhet. Den hadde et tydelig uttrykk, med repetisjon og en spenning som bygget forventninger, som førte til et høydepunkt i sangen. Responsen i det vi var ferdig var tydelig entusiastisk med mye applaus og tilrop fra publikum. Jeg har observert at det som regel var lav terskel for musikere til å gå opp å delta midtveis under ulike fremføringer, men i tilfellet hvor vi spilte Jamirs sang skjedde ikke dette.

«Å musisere» som et verb, fremfor «musikk» som et objekt

Christopher Small la i 1998 frem en kritikk av hvordan musikk-begrepet tas i bruk i vestlig kultur.

«Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing "music" is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely».

(Small 1998, s. 2)

Small argumenterer for å heller ta i bruk begrepet «musicking» for å beskrive musikk som en aktivitet, tilgjengelig for alle mennesker gjennom sang, lytting, dans og alt annet av lyd som mennesket skaper i bevegelse og kontakt med sine omgivelser og hverandre. Turino (2008, s. 25) skriver at han har pratet med mennesker som har deltatt i musikalske aktiviteter men som i senere samtale har presisert: «Jeg er ikke musiker». Vi blir stadig eksponert for musikk som presenteres som ferdige produkter, levert av profesjonelle musikere som lever av å spille inn og presentere musikken. Turino (2008, s. 25) begrunner tankegangen hos enkelte om at «jeg er ikke musiker» i det bredere verdisystemet som holder profesjonalitet som standard. Small (1998) opplever en tendens til at «de store musikalske verkene» blir ansett som den rettmessige formen for musikk og at musikk dermed blir noe den allmenne person må tilnærme seg gjennom disse musikalske verkene.

I lys av Small (1998, s. 9), vil jeg argumentere for at åpne scener muliggjør deltagelse for alle de oppmøtte. Det er en situasjon hvor musikk konstant bli redefinert ved at nye sammensetninger av mennesker med sine særegne vaner, evner og preferanser kontinuerlig kommunisere disse med hverandre og publikum. Jeg opplevde publikum som aktive deltagere i den musikalske praksisen på den åpne scenen. Responsen de ulike fremføringene mottok blant publikum opplevdes for meg som definerende for hva det var som foregikk på scenen. Utover dette var også lyd som klapping, sang og andre lyder fra publikum en del av den totale opplevelsen av musikken.

Turino (2008, s. 93-95) beskriver en situasjon i bilen med sine barn hvor hans datter ønsket at de skulle høre på «hennes musikk». Turino, som selv er aktiv musiker, forklarer at om han skulle sagt det samme ville han ment «musikk som han selv har vært med på å lage», til forskjell fra datteren som mente at hun ville høre på «musikken som hun liker». Han skriver at vi tar til oss vaner som vi både identifiserer oss med ovenfor oss selv og ovenfor andre (Turino 2008, s. 95). Som både Small (1998, s. 9) og Turino (2008, s. 28) argumenterer for kan det «å lytte» forstås som en form for deltagelse.

Bourdieu (1993, s. 34-35) refererer til sosiologen Becker sin argumentasjon for å beskrive «feltet for kulturell produksjon». Becker bryter med tankene om den «individuelle skaper» av kunst ved å åpne opp for å forstå alle dem som bidrar til at et kunststykke blir som det blir som skapere av kunsten; personen som lager instrumentene, publikum og kritikerne, for å nevne noen (Bourdieu 1993, s. 34-35).

Åpen scene: et annerledes kulturtilbud

Den åpne scenen åpner opp for å drive med, å skape, og å oppleve, musikk sammen med andre. Det kan være med utgangspunkt i improvisasjon, kjente sanger, eller musikk som soloartister eller grupper har laget selv. Stedene som dette arrangeres på har som regel en bar hvor man kan kjøpe forskjellige drikkevarer. Blant de ansatte var flere musikalsk. De deltok i spillingen når de hadde pause, eller på fridager. En stor del av pubens klientell hadde tydelige etniske røtter fra utenfor Tyskland, men det var også en liten, men jevn, etnisk tysk tilstedeværelse der.

Som en næringsdrivende pub tjenes det penger på at folk kjøper drikkevarer og annet fra baren. Mange kom med et ønsket om å spille selv. Andre kom for å høre andre spille mens de drakk noen øl og sosialiserte. Den jevne driften ga meg inntrykk av et behov for slike steder som et alternativ til andre puber og utesteder. Variasjonen av etnisiteter fortalte meg at behovet ikke var begrenset til noe etnisk gruppe.

Kan det være konseptet «musicking» (Small 1998) som er appellerende med slike åpne scener? Det er ingen garanti for at man som musiker treffer på andre musikere som ønsker å spille det samme som en selv når man drar på åpen scene. For publikum er det heller ingen garanti for at de får høre det de selv ønsker å høre. Jeg vil argumentere for at det er opplevelsen av å delta i en musikalsk setting som er appellerende med åpen scene. De oppmøtte «musiserer» i interaksjon med alle lyder som danner lydlandskapet rundt dem.

Det som foregår på scenen er ikke nødvendigvis preget av den rollefordelingen som andre konserter er preget av. Det er ikke et tydelig skille mellom utøvere og publikum. På den åpne scenen er alle tilstedeværende potensielle deltagere, alt etter ens egne behov og ønsker. Åpen scene gir deltagerne noe som gjerne ikke kan oppnås på samme måte ved å høre på musikk som utelukkende ferdige presenterte produkter. Det er en scene hvor mennesker som har latt seg inspirere av musikk som de har hørt på radio eller gjennom andre medier, kan møte mennesker som har erfaring med å spille i band. Det som fremstår som det viktigste i situasjonen er evnen til å lytte og å tilpasse seg og samtidig være bevisst ens egne evner og preferanser. Det er en situasjon hvor musikk som en sosial

aktivitet er utgangspunktet, men også hvor musikkens verdi som noe å lytte til for publikum stadig vurderes og preger musikken.

Konklusjon

Jeg har i dette kapittel ønsket å synliggjøre hvordan forskjellige mennesker tilnærmer seg aktiviteten musikk, er svært individuelt. Ved musikkskolens mange kurs kunne man som enkeltperson delta og la seg inspirere av de som underviste, men også de andre deltagerne. Situasjonene var preget av vidt forskjellige måter å spille, og å delta i den sosiale omgangen på. Med ulike tilnærminger ble ulike utfordringer og mål møtt. Jeg opplevde at hvert individ, gjennom engasjement og deltagelse, bidro til et innholdsrikt og åpent miljø. Personenes særegenheter kom lett til syne og ble varmt tatt imot.

Den åpne scenen eksemplifisere kommunikasjon som en viktig faktor i musikalsk praksis. Som jeg har drøftet ved hjelp av Small (1998) og Turino (2008) kan musikk, å musisere, forstås og praktiseres på nærmest ubegrenset mange måter. Ved å lytte til andre kan man la seg inspirere og engasjere av ideer som man gjerne ikke hadde kommet på selv. Som mottager av informasjonen som blir presentert, velger man hvordan å forholde seg til den; Man kan videreutvikle den, glemme den eller gjenskape den. Ved å engasjere seg i ulike former for musikalsk praksis, enten som utøvende musikere eller lytter, tar man også del i den.

Musikk som en form for kulturell produksjon er avhengig av at folk praktiserer og engasjerer seg i den. Desto høyere presentasjonsverdi musikken har, desto større er sannsynligheten for at flere finner verdien av dens eksistens. Personer som følger etablerte kulturelle normer vil gjerne kunne knytte seg til flere gjennom sin musikalske praksis. Personer som søker å løsrive seg fra etablerte normer vil potensielt ha vanskeligere for å finne likesinnede, eller de kan finne sammen rundt det å uttrykke seg uavhengig av normer.

Teorien om «sosiale felt» formulert av Bourdieu (1984;1993) kan bidra til å forstå at mennesker besitter forskjellige muligheter til å handle, ut ifra hvilken situasjon man befinner seg i. Likevel mener jeg at en tilnærming til menneskelig praksis som vektlegger strategier og maktfordelinger ikke gir det hele bildet av musikk som en sosial aktivitet. Jackson (1996, s. 20-21) kritiserer Bourdieus teoretiske tilnærming til praksis med fokus på strukturer som styrende for menneskelig adferd. Til tross for begrepets mange nyttige bidrag til å diskutere forholdet mellom individ og kollektiv, anser jeg teorien som begrensende hva gjelder å belyse ulike individers særegne tilnærminger til musikalsk praksis.

Kapittel 4: Musikk som deltagelse: Hva er musikalsk praksis?

Fenomenologiske tanker kan bidra til å forstå hvordan mennesker forholder seg til, og opplever, den samme verdenen på forskjellige måter. Jackson (1996, s. 22) skriver: “No matter what significance we attach to discourse or culture, the phenomenal world of human consciousness and activity is never reducible to that which allegedly determines the condition of its possibility”. Slik jeg forstår Jackson kan vi ikke begrense vår interesse til strukturelle forutsetninger. Jeg forstår de spontane og lekne musikalske samarbeidene på den åpne scenen som et møte mellom mennesker med ulike opplevelser og kunnskaper.

Da jeg skulle spille med Jamir, den afrikanske bassisten og vokalist, var utgangspunktet mitt hans egne verbale formulering av sin musikk. Det han sa skapte forventninger hos meg, men det var i det vi spilte sammen at jeg forstod hva jeg **kunne** og **ville** gjøre. Dersom eksempelvis Yusuf, den tyrkiske keyboardisten, skulle spilt sammen med Jamir hadde resultatet nok vært et annet. Yusuf hadde **kunnet** og **villet** gjøre noe annet enn meg. Opplevelsen av, og kunnskapen om, Jamirs musikk var utgangspunktet mitt for å interagere med den.

Min forståelse av musikk som et sosialt felt er at felles interesse og engasjement for musikk gjør det mulig å interagere med mennesker uten å kjenne personene man samhandler med fra før. Interesse for musikk virker strukturerende for situasjonen, men betydningen musikk har for hver av deltagerne er individuell. Den åpne scenen fremstår for meg som en kontekst hvor deltagerne søker å stimulere sin kreativitet, sin musikalitet og egen opplevde trivsel. Spontanitet og lekenhet tydeliggjorde for meg at til tross for inspirasjonen man får fra det kollektive man deltar i, er likevel måten man opplever, forstår og interagerer med inspirasjonene svært individuelle.

Kapittel 5: Musikk som individuell opplevelse

Som jeg har vist i kapittel 3 og 4 er musikk noe vi mennesker har ulike visjoner for, og måter å delta i. Ved å videre se på hvordan **individuelle opplevelser** preger formingen av musikalske visjoner og praksiser, ønsker jeg å vektlegge det komplekse ved menneskelig liv og oppfattinger av verden.

Ved hjelp av et fenomenologisk perspektiv vil jeg diskutere hvordan opplevelser av verden også må forstås som kunnskaper om den, med reelle konsekvenser. Et slikt perspektiv vil kunne bidra til innsikter i hvordan ulike former for musikalsk praksis skapes, vedlikeholdes og videreutvikles av mennesker i interaksjon med hverandre og omgivelsene.

Jeg vil presentere en annen fortelling om Peter som i eksempelet i kapittel 3 var sentral i forbindelse med forberedelser til en konsert på et kulturhus. Ved å fortelle om Peters personlige opplevelse av både musikk og sosialt liv, i og utenfor Berlin, ønsker jeg å belyse musikkens terapeutiske potensialer som også utslagsgivende sosialt. Jeg vil fortelle om hvordan Peters sang virket til å endre hans opplevelse av en situasjon som i utgangspunktet hadde fremstått som problematisk i positiv retning. Jeg vil så drøfte hvilke konsekvenser dette kan tenkes å ha for hans sosiale omgang og følelse av tilhørighet til mennesker i Berlin.

Videre vil jeg presentere 3 mennesker som jeg møtte ved musikkskolen, hver av dem med unike historier og opplevelser av liv, samfunn og musikk. Eksemplene de representerer vil lede oppgaven inn i en drøfting av hvordan musikk som praksis kan brukes for å kommunisere individuelle kunnskaper og opplevelser, og potensialet dette har som utgangspunkt for å føle tilhørighet til andre i urbane miljøer.

Kroppsliggjort kunnskap med utgangspunkt i særegne, individuelle opplevelser

Jackson (1996, s. 2) mener at intellektuelle forklaringsmodeller i vestlig vitenskapelig tradisjon ikke har nytteverdi i møte med hverdagslige og praktiske utfordringer dersom den vestlige vitenskapen, her antropologien, ikke anerkjenner alle opplevelser også som former for kunnskap. Videre skriver han at kunnskapen vi mennesker operer ut ifra i våre daglige liv, er annerledes enn kunnskapen som benyttes for å forklare abstrakte, intellektuelle og konseptuelle problemstillinger (Jackson 1996, s. 2-3). Min tolkning av Jacksons argumentasjon er at kunnskap oppstår i møte med verden og gjennom interaksjon med den. Daglig møter vi på mange problemstillinger som vi opplever og forholder oss til på individuelle

Kapittel 5: Musikk som individuell opplevelse

måter. Dersom vi skulle stoppet opp og reflektert i møte med enhver problemstilling, ville det blitt nærmest umulig å gjøre noe.

Jackson (1996, s. 2) mener det er viktig å sidestille ulike opplevelser i antropologiske studier. "Rather than examine the epistemological status of beliefs it is more important to explore their existential uses and consequences." (Jackson 1996, s. 6). Slik jeg forstår Jackson fremstår det som essensielt for antropologiske studier å anerkjenne alle opplevelser av verdenen som former for kunnskap om den. Vi opplever og for former kunnskap ulikt, noe som fører til at vi handler ulikt og dermed preger verden på unike måter.

Inspirert av fenomenologien vil jeg nå presentere en situasjon som oppstod en av de mange ettermiddagene jeg tilbragte sammen med afrikanske Peter i Berlins gater.

Sang på gaten: Å søke tilhørighet i et ukjent miljø

Peter og jeg avtalte å møtes utenfor Primark, en klesbutikk som selger billige og gode klær. Peter fortalte at det var her han pleide å kjøpe nye klær. Området er omringet av store bygninger. Mange av Alexanderplatz Bahnhofs utganger går via underganger som føres inn i dette området.

En av disse utgangene er rett utenfor Primark. I det jeg nærmet meg butikken så jeg en "lomme" med en ansamling mennesker. Blant dem ble fort Peters høye figur synlig. Han hadde på seg øretelefoner og solbriller. Håret var som vanlig nøye dandert og klærne hadde et «røft» preg. Jeg oppdaget han før han oppdaget meg. Han pratet i telefon. Etterhvert så han meg, smilte og strakte hånden i været. Etter å ha hilst, stod vi litt og betraktet omgivelsene, begge med en tilsynelatende åpen innstilling til hva vi skulle gjøre. Vi kommenterte gatemusikantene som kunne høres som et konstant bakteppe, med perkusjonister, gitarister og sangere.

Vi bestemte oss for å vandre videre for å finne oss en billig øl og matbit. Mens vi beveget oss spurte jeg om hvordan han hadde det. Peter begynte straks å fortelle om ting som plaget ham. Han beskrev Berlin som en rasistisk by og at han ved flere anledninger opplevde at folk så på han med «hat i blikket». Han la til: «Men de kjenner meg ikke!» Peter fortalte at penger var det viktigste for mange mennesker i byen, noe han beskrev som «et mentalt slaveri». Til tross for at han hadde fremstått med godt humør da vi møttes var det tydelig at mye med livet i Berlin var vanskelig for Peter. Jeg opplevde hele hans væremåte som lite energisk, og han uttrykte frustrasjon da han fortalte det han opplevde som

Kapittel 5: Musikk som individuell opplevelse

problematisk. Jeg spurte om han hadde sovet godt, og om han hadde hatt en god morgen. Da fortalte at han ikke trivdes med sine boforhold, og at han savnet sin familie og hjemlandet.

Vi vandret i retning av katedralen på Alexanderplatz, hvor vi fant et gatekjøkken med billig øl og mat. Da vi hadde fått maten satte vi oss på en benk rett foran en fontene. Området var preget av en jevn flyt av folk. Grunnet det store åpne arealet og fraværet av de store bygningene, opplevde jeg stemningen som langt mer avslappende enn hva jeg opplevde utenfor Primark. Jevnt fordelt utover den store plassen var det ulike former for menneskelig aktivitet.

Jeg spurte Peter om hvordan det gikk med musikken. Jeg merket meg at han trakk litt på smilebåndet da han sa at han hadde funnet et band. Nysgjerrig spurte jeg om detaljer. En fransktalende afrikansk kvinnelig artist ville ha han til å synge med henne. Han snakket med engasjement om at hun var en "powerful queen" som lagde rap/hiphop musikk. Konserten var i anledning en festival. Jeg spurte om hvordan det hadde blitt avtalt. Peter svarte engasjert at hun kjente ham fra hjemlandet. Han fortalte at mange kjente stemmen hans og elsket den. Han smilte og så seg litt rundt. Jeg opplevde ham som nærmest insisterende i det han gjentok det siste han hadde sagt. Han ble så stille en stund og virket til å gruble litt, mens han så seg rundt. Plutselig begynte Peter å synge litt forsiktig.

Da Peter sang hadde han øynene lukket. Han registrerte antagelig ikke så mye av det som skjedde rundt ham. Hans sang fremstod for meg som svært lidenskapelig. Han virket følelsesmessig engasjert. Hans intensitet og lydnivå i stemmen økte etter hvert ut i sangen. Jeg opplevde ham som insisterende og sårbar. Der jeg satt ved siden av ham observerte jeg folk som passerte forbi. Mange av de som oppholdt seg i området nærme oss ble oppmerksom på Peter og hans stemme. Enkelte fremstod som engasjert og lyttet konsentrert. Andre, spesielt litt yngre personer i grupper, kikket på oss før de lo seg imellom. Noen eldre mennesker virket til å være imponert. De stoppet opp i sin rolige vandring forbi oss for å høre på. Flere mennesker passerte i full fart og virket til å nærmest himle med øynene eller å glise kjapt mens de så på oss. En ung mann i dress gikk fort forbi oss, men rakk likevel å stirre på meg med et spørrende blick i øynene i det han hastet forbi.

Peter hadde øynene lukket og virket til å nærmest forsvinne bort, som om han drømte. Iblant åpnet han øynene og smilte kort dersom folk kommenterte, eller om han oppdaget personer som fulgte med og hørte på ham. Jeg trommet på lårene, engasjert av Peters lidenskap og stemmeprakt. Jeg ønsket også å gjøre det tydelig for Peter at jeg syntes det han gjorde var flott. Da han avsluttet sangen åpnet han øynene gradvis. Han så på meg og lo mens han strakte ut hånden for å håndhilsne engasjert.

Kapittel 5: Musikk som individuell opplevelse

Jeg merket at humøret hans virket til å ha endret seg. Han smilte, lo og svarte engasjert på kommentarer fra mennesker rundt oss. Han sa ting som: «Alle elsker musikk» og : «kjærlighet til folket». Etter hvert bestemte vi oss for å bevege oss videre. I det vi gikk, hilste han på mange av dem som var blitt oppmerksom på ham. Han virket veldig glad og interessert i å prate med folk, noe han ikke hadde vært tidligere. Han beveget seg på en mer fleksibel og avslappet måte mens han smilte og kommenterer lattermildt på ting og folk rundt oss. Han fremstod tilfreds med situasjonen.

Peters sang virket til å ha en terapeutisk effekt på ham. Det hadde jeg opplevd ved flere anledninger. Hans sang virket til å ta han bort fra de aspekter som var ubehagelig i forskjellige situasjoner, og få ham til å oppleve situasjoner på en annen måte. I situasjoner hvor han ofte uttrykket stress og slit med å forholde seg til hverdagen og livet i Berlin, virket musikken til å løsrive han fra å fokusere på problemene. Ved hjelp av sang formet han situasjonen til noe som han selv var komfortabel med, til noe kjent. Peter var ofte svært imøtekommende med fremmed. Når han sang virket det til å oppstå en tilsynelatende gjensidig positivt opplevd interaksjon mellom Peter og fremmede. Mange fremstod som mer imøtekommende og positive mot Peter. Det oppstod et samsvar mellom Peters behov og situasjonen.

Ikke alle menneskene rundt oss uttrykket engasjement når Peter sang. Mange hadde ikke noen direkte synlig reaksjon. Flere fortsatte med det de holdt på med, tilsynelatende upreget. Enkelte stirret på Peter, noe som han ved flere anledninger uttrykte at han opplevde som ubehagelig. Likevel var det i situasjoner som den beskrevet over, oftest positive verbale interaksjoner som opptok Peters oppmerksomhet. Flere klappet, ropte, plystret, eller kom bort til Peter for å prate med ham. Det var disse som opptok hans bevissthet. Jeg opplevde ikke noen dramatikk i form av konfrontasjoner eller aggressive ytringer i situasjoner hvor Peter sang. Peters fokus virket til å ha flyttet seg fra det ukjente og ubehagelige ved Berlin til potensialet for å være seg selv i møte folk som aksepterte ham.

Peters historie: en drøm om «et annet liv»

Peter fortalte ofte om reisen hans i Europa før han nådde Berlin. Han viste bilder fra da han bodde i telt sammen med en gruppe på rundt 20 personer i en spansk skog, med store mangler på mat og drikke i tre uker. Peter omtalte stadig seg selv som “traveling man”. Han forklarte at han ønsket å lære og å utforske, at han ikke passet til å ha en fast 9 til 4 jobb på kontor. Han viste bilder fra kontoret han jobbet på i Guinea, et statlig kontor. Familien hans i Guinea var svært velstående, og han hadde masse fordeler

Kapittel 5: Musikk som individuell opplevelse

og ressurser i forhold til den allmenne befolkning. Det fikk meg til å spørre hvorfor han ønsket å forlate velstanden. Hans direkte svar på spørsmålet var at han ikke er opptatt av penger og materialistiske ting. Han sa:

«Penger får folk til å gjøre dumme ting. Jeg bryr meg ikke særlig om penger, men det er det mange som gjør i Guinea. Jeg var kanskje litt vel gavmild og uforsiktig. Folk som ikke hadde det så bra brukte meg. Jeg vil bare hjelpe folk, men plutselig hadde jeg gitt bort, eller mistet, masse penger. Derfor ville jeg dra fra Guinea. Myndigheten undertrykker og hjernevasker folk. Jeg vil ikke være en del av det.»

Peter ble definert som flyktning av myndigheten. Han bodde i en brakkeleilighet hvor han delte rom med en annen ung mann som også var flyktning. De hadde hver sin seng, adskilt fra hverandre med en halv meter. Kjøkken og bad ble delt mellom Peter, hans romkamerat og to personer som delte et tilsvarende rom på andre siden av kjøkkenet. Leiligheter som den Peter bodde i stod på rekke vegg i vegg, med en asfaltert gangsti imellom hver av rekkene. Alle leiligheten var bebodd av flyktninger, fortalte Peter. Området var inngjerdet. Utenfor brakkeleiligheten var det en basketballbane og et gressområde. Rundt området var det bilveier og boligblokker. For å gå inn og ut av området måtte man gå gjennom en liten brakke som fungerte som et kontrollpunkt. Der måtte alle som gikk inn og ut identifisere seg. Gjester som skulle besøke noen måtte legge fra seg legitimasjon når de var på besøk. Området lå med kort gåavstand til nærmeste tilbud for kollektiv transport.

Peter opplevde det som problematisk å bo slik. Han sa, med en insisterende tone:

«Det er ikke et skikkelig liv. Vi blir gjerdet inne som dyr. Jeg er ikke flyktning, jeg har valgt å reise. Svarte eller hvite, ingen mennesker er ulovlige! Det er mye fine folk her. Men alle her mangler papirer. Mange har det vanskelig og er sliten og lei. Vi får ikke vår frihet før papirene er i orden. Jeg trenger pengene som jeg får av myndighetene, men jeg liker ikke at jeg bare får penger til å spise men ikke frihet til å lage mitt eget liv. Jeg er et fritt menneske!»

Peter gikk på kurs for å bli bedre i tysk, og han deltok i yrkesrettet undervisning, på oppfordring fra myndighetene. Da jeg spurte om han trivdes med det svarte han:

«Jeg liker å lære. Det var derfor jeg reiste fra Guinea. Lærerne er hyggelige! De skryter av meg. Men ellers har jeg ikke kontakt med noe andre studenter. Jeg snakker bare med læreren i løpet av undervisningen. Mange folk ser på meg, men ingen prater med meg».

Kapittel 5: Musikk som individuell opplevelse

Peters forhold til myndigheter og samfunnsstrukturer kom stadig opp som tema i samtalene våre. Han brukte betegnelsen «mentalt slaveri» for å beskrive kapitalismens virkning på folk. I en samtale om hvordan han opplevde livet i Berlin fortalte han:

«Jeg liker ikke hvordan penger er så viktig i livene til mange. Det er så mange folk her i denne byen, men nesten ingen smiler og er vennlig med hverandre. Alle tenker på seg selv og hvordan de kan tjene penger. Alle stresser og har det travelt. Se rundt oss! Store bygninger, biltrafikk overalt. Folk som ikke bryr seg om hverandre. Kapitalismen er ikke bra for mennesker. I mitt hjemland er folk mer avslappet og vennlige, men mange afrikanere og mennesker i Guinea lever også i mentalt slaveri! Egentlig er landet vårt rikt. Vi har mange ressurser og bra folk. Koloniseringen har hjernevasket folk. Alle vil ha mer. Ny bil. Nye klær. Finere kone. Bedre betalt. Det er ikke lett å skjønne hvem som er ærlig og hvem som har egoistiske planer.»

På det svarte jeg med å spørre om dette ikke bare er en del av det menneskelige samfunn hvor alle vil overleve. At folk egentlig bryr seg, men at vi trenger et system når vi er så mange mennesker som alle vil overleve. Han svarte da:

«Det trenger ikke å være sånn. Alle mennesker er familie. Jeg er ikke religiøs, jeg stoler ikke på religion. Musikk og kjærlighet er min religion. Musikk gjør at folk glemmer de uviktige tingene. I Guinea sang jeg på gaten, og plutselig var hele gaten full av glade mennesker og kjærlighet. Alle må passe på hverandre og dele. Hvis jeg har noe så deler jeg det med deg om du trenger det. Hvis jeg trenger noe så vil jeg at du deler det med meg. Vi trenger ikke så mye.»

Refleksjon rundt Peters forhold til musikk

Peter var blant personene jeg tilbragte mest tid med i Berlin. Han fremstod som svært søkende, med mange opplevelser og erfaringer som preget hvordan han praktiserte musikk. For Peter er musikk en måte å vise andre, og seg selv, hvem han er. Hans situasjon i Berlin var preget av mye usikkerhet og manglende muligheter for å være selvstendig. Gjennom musikalsk praksis oppnådde Peter å skape situasjoner som løsrev han fra alle de begrensningene som han så tydelige ikke trivdes med. Det fremstod som svært viktig for Peter å beholde sin musikalske identitet.

I kapittel 3 beskriver jeg en situasjon hvor vi øvde til en konsert. Konserten ble det til slutt ingen ting av. Kan det tenkes at kravene Ibrahim stilte til den kulturelle produksjonen ga Peter assosiasjoner til det han opplevde som fremmed, truende og problematisk? Ibrahim ønsket å skape et konkret kulturelt

kunstverk. For Peter handlet musikk om å møte nye mennesker, om å være seg selv og å bli akseptert som han den han føler seg som.

Peter virket oftest til å ta i bruk musikk som en måte å kommunisere sine egne følelser for seg selv og for andre. Ved hjelp av sang møtte Peter mennesker som hadde et engasjement for det samme som ham. I løpet av mitt feltarbeid har Peters sang preget de fleste relasjonene han har knyttet og opprettholdt, også relasjonen med meg. Da jeg møtte hans nye kjæreste fortalte han meg at de pleide å synge sammen, og at hun lærte å synge på Peters morsmål. Det er tydelig for meg at for Peter handlet musikalsk praksis om mer enn bare musikken. Det handlet om å følge en lidenskap, leve i øyeblikket og å skape en identitet. I en kontekst som Berlin, hvor mye opplevdes som fremmed og truende, fremstod meningen og opplevelsene som han skapte gjennom musikalsk praksis som desto viktigere.

Identitet og musikalske retninger

Ruth Finnegan (1989, s. 297) mener lokale musikkformer har stor betydning for menneskers oppfattelse av samfunnet de lever i, klasseproblematikk og opplevelsen av tid, sted og kontinuitet i kontekst av et moderne urbant miljø. Hun utførte en studie blant «gjemte musikere» (oversatt av meg fra «hidden musicians») i en engelsk by. Finnegans studie har gitt innsikter i hvordan musikk som en praksis i lokalsamfunnet fører mennesker i kontakt med hverandre.

Få personer er aktive musikere gjennom anerkjente og aksepterte formidlingskanaler for profesjonell musikk. Likevel anser Finnegan (1989, s. 299) engasjementet i musikalske praksiser blant lokalbefolkningen som avgjørende for musikkens betydning lokalt. Ved å spille musikk i fritiden sin kommer folk i kontakt med sosialt anerkjente musikalske retninger (oversatt av meg fra musical «pathways»). De ulike retningene fører personer i kontakt og relasjon med samfunnet i byen sin (Finnegan 1989, s. 299). «The participation in local music described in this book followed a series of known and regular routes which people chose – or were led into – and which they both kept open and extended through their actions.” (Finnegan 1989, s. 305)

Finnegan mener at å fokusere på musikalske retninger minner oss om at personer gjerne dedikerer tid til mange retninger, periodevis eller samtidig, og at folk gjerne fortsetter å følge ulike retninger på forskjellige tidspunkt i sine liv. Finnegan fant ut at svært mange personer tildelte musikalske retninger høy verdi sammenlignet med retninger knyttet til andre forhold i sine liv. Likevel

Kapittel 5: Musikk som individuell opplevelse

var retninger knyttet til arbeid, boforhold og sivilstatus av en overordnet viktighet. De musikalske retningene var heller noe personene identifiserte seg med som verdige medlemmer av samfunnet.

Musikken hadde en dyp betydning for dem som mennesker. Videre skriver hun at å fokusere på musikalske retninger tydeliggjør at forskjellige musikalske tradisjoner kan ha fellestrekk og krysningspunkter. Finnegan skriver at også nye musikalske retninger skapes ved å gjenoppfinne og å utvide etablerte musikalske retninger (Finnegan 1989, s. 306). De musikalske retningene var som «stier man kunne starte på»; de var på en måte allerede der som eksisterende kulturelle former. Deltakerne trengte ikke å kalkulere hver lille detalj i forkant av hver musikalsk aktivitet (Finnegan 1989, s. 307). Finnegan (1989, s. 325) presiserer at de musikalske retningene eksisterer som kulturelle former ved at personer skaper dem og opprettholder dem gjennom sin praksis.

Et annet viktig aspekt som belyses i «Hidden Musicians» er at musikalsk aktivitet ikke er begrenset til å utelukkende handle om det musikalske. Gjennom musikalsk aktivitet kan man eksempelvis komme i situasjoner hvor man får venner eller fiender, hvor man knytter romantiske relasjoner eller hvor man kan unnslipp press i hjemmet (Finnegan 1989, s. 328).

Sara Cohen (1993) har latt seg inspirere av Finnegans (1989). Hun argumenterer for at antropologisk etnografi vil kunne bidra til å forstå populærmusikk (som er hennes hovedanliggende) som skapt, brukt og fortolket på forskjellige måter av forskjellige individer og grupper (Cohen 1993, s. 127). Cohen argumenterer for at personers opplevelser av musikk, hvilken nytte musikk har og hvilke meninger som dannes rundt og gjennom musikk, henger sammen med hvilke spesifikke sosiale kontekster man tar del i; hvilken spesifikk tid og historiske øyeblikk man er en del av og hvilke spesifikke nettverk man er en del av. Derfor mener hun at et holistisk perspektiv er viktig for å kunne forstå musikk og dens rolle i individuelle menneskelige liv, i kultur og i samfunnet (Cohen 1993, s. 135).

Jeg forbinder både Finnegans og Cohens tilnærming til musikk som en sosial aktivitet med fenomenologiske perspektiver. Musikk som et fenomen skapes gjennom menneskelig praksis. Musikk er et fenomen med et svært stort omfang i menneskelig kultur, men hvordan musikk oppleves og praktiseres er svært individuelt.

Gjennom menneskelig samhandling, ved at vi spiller sammen i fysisk nærhet, samarbeider om å skape noe over internett, eller om vi lar oss inspirere av noe som noen andre har laget før oss, gjenoppfinnes, utvikles og vedlikeholdes musikk som et fenomen i våre sosiale verdener. For meg inspirerer disse tilnærmingen til en forståelse av musikk som en måte å kommunisere følelser med hverandre, og å relatere til hverandres følelser.

Flow: den optimale opplevelsen

Hva er det som engasjerer med aktiviteten musikk? Turino (2008, s. 4) ser til psykologien for å forklare hvordan kunst og musikk får mennesker til å oppnå en mer fullstendig psykisk integrering av selvet. Med begrepet «Flow» refererer Turino til en intensiv opplevelse av forhøyet konsentrasjon; opplevelsen av å være så engasjert i det man gjør at alle tanker, bekymringer og distraksjoner forsvinner og det eneste som opptar en er øyeblikket «her og nå» (Turino 2008, s. 4). Opplevelsen fører til at man mister begreper om tid, man føler seg frigjort fra «normal tid» og sitt «normale selv» (Turino 2008, s. 4). Til tross for at slike opplevelser helst oppstår i ganske så ekstreme situasjoner, som for eksempel ved fjellklatring, oppleves tilstanden som avslappende og frigjørende (Turino 2008, s. 4). En forutsetning for å skape denne opplevelsen er at det kreves et balansert forhold mellom det som oppleves som utfordrende og det som er på ferdighetsnivået til aktøren (Turino 2008, s. 4). En annen forutsetning er at man stadig øker utfordringsnivået i takt med ens progresjon og en tredje forutsetning er å strukturere i hvilket tidsrom man skal holde på med denne aktiviteten slik at man slipper å tenke på noe annet (Turino 2008, s. 5). Videre skriver Turino at forskjellige måter å skape musikk på inneholder unike og spesifikt uttrykkede måter å oppnå «flow»-tilstanden på (Turino 2008, s. 5).

Som nevnt tidligere, hadde jeg mange opplevelser av Peters sang. Da Peter sang, med lukkede øyner, så handlet det kanskje nettopp om å nærme seg denne tilstanden.

Jeg vil i neste, avsluttende del av denne studien introdusere enkeltdeltagere ved musikkskolen. Disse deltagerne fortalte om ulike opplevelser av det å drive med musikk, både på skolen i Berlin men også andre stadier av sine liv.

Musikk som en måte å kommunisere individualitet på

Roberto, en av de som deltok i bass undervisningen som jeg beskrev i kapittel 4, viste tidlig en interesse for at jeg til vanlig spiller trommer. Han fortalte meg allerede ved første møte at han ønsket å spille med andre instrumentalister, og at trommer var det han hadde sett for seg som mest naturlig å begynne å spille til. Han hadde tidligere vært en aktiv deltager på pianokursene, men grunnet hans arbeid hadde han måtte konsentrere seg om et instrument; bassgitar.

Roberto hadde bodd i Berlin i 4 år og jobbet freelance med webdesign fra sitt hjemmekontor. Han fortalte at deltagelsen på musikkskolen dekket et følelsesmessig behov. Han hadde knyttet mange

Kapittel 5: Musikk som individuell opplevelse

vennskap gjennom skolen og lært mye om seg selv ved å lære seg å lytte. Han sa: «Det er noe spesielt med dette miljøet og atmosfæren som oppstår når vi samler oss for å jobbe med det samme men hver for oss». Roberto spilte også på et basketballag som han beskrev som den andre sosiale arenaen han deltok på og knyttet relasjoner gjennom. Han fortalte:

«Vi pleier ha fester ukentlig og gå ut sammen, men jeg føler ikke det miljøet er helt min greie. Ofte blir disse kveldene med basketballgjengen veldig like. Vi treffes hjemme hos en av oss, bare menn, og de fleste blar gjennom Tinder og leter etter fine damer de vil ha. Typisk guttemiljø. Jeg synes de samtalen vi har blir så kjedelig i lengden, så det hender at jeg bare stikker hjem når de andre skal ut på klubb. Alle blir liksom så like, det er lite spenning utenom det å konkurrere om å finne fine damer på byen.»

Roberto sa at de beste festene var de som ble arrangert av musikkskolen med jevne mellomrom. Han fortalte om musikkskolens fester:

«Vi møtes for å drikke øl og å spille for hverandre. De forskjellige kursgruppene viser frem hva de har jobbet med. Alle sitter stille og hører på. Ofte har noen enkeltdelegere jobbet med egne sanger, eller de har noe de kan allerede. Alle er interessert i å høre på og alle får masse applaus når de har fremført.»

Roberto fortalte at samtalene han hadde med folk fra musikkskolen opplevdes som givende. Han beskrev et variert miljø preget av aksept for det som er annerledes. Han sa: «Det er så lett å bli nysgjerrig og føre spennende nye samtaler om ting jeg ikke har kjennskap til eller som jeg kjenner til men som er nytt for andre».

Samtaler med Roberto ga meg inntrykk av at musikk for ham handlet om nysgjerrighet og åpenhet for det som er annerledes. Hans beskrivelse av musikk som en aktivitet hvor emosjonelle bånd lettere oppstår tross for, eller gjerne på grunn av, det unike ved hvert individ og muligheten som skapes til å uttrykke ens individualitet.

Jeg vil i neste del presentere en samtale som oppstod mellom meg, kursleder Abbad og nyankomne Carlos fra Venezuela. Samtalen fungerer for meg som et eksempel på det Roberto beskrev.

Fra Venezuela til Berlin i søken på kreativ frihet og eksperimentering

En kveld da vi skulle avslutte bassundervisningen ankom Carlos, som opprinnelig kommer fra Venezuela. Han fortalte at han nettopp hadde ankommet Berlin og at han søkte et musikkmiljø å bli med i. Carlos spilte vanligvis trommer, og ble nysgjerrig på miljøet da han oppdaget musikkskolen. Han møtte opp i håp om å treffe likesinnede. Abbad fortalte han at han gjerne måtte komme på neste kurs, men at vi dessverre var ferdig for kvelden og at han måtte låse lokalet og gi fra seg nøkkelen.

Abbad, Carlos og jeg slo følge sammen ut av lokalet mens vi snakket litt om musikk, og generelt om livet. Carlos sa: «Jeg måtte bare dra fra Venezuela, landet er helt forferdelig å bo i. Vi kunne risikere å bli skutt på åpen gate dersom vi spilte musikk, og spesielt om vi spilte feil type musikk.» Han fortalte om en regjering som presset befolkningen inn i fattigdom. Han beskrev situasjonen som musiker i Venezuela slik:

«Den eneste musikken som er tillatt, er musikk som er knyttet til regjeringens propaganda. All annen musikk ses på som en trussel. Regjeringen ønsker ikke at folket skal ha egne meninger og uttrykke dem. Musikk som ikke føyer seg etter regjeringens krav om føyelighet til regimet sees på som en potensiell trussel. Musikk er en veldig samlende og sosial aktivitet. Regjeringen ønsker ikke at folket skal samle seg, og derfor stopper de alle kreative former for musikalsk aktivitet. De ser på det som en risiko for opprør mot staten. De stopper alle som prøver seg. Det er helt ødeleggende på følelsen av fellesskap. Folk blir paranoide. Selv om kanskje ikke regjeringens patruljer oppdager musikere og ser den potensielle trusselen de utgjør ved å samle seg, kommer naboen din til å anmelde deg for å verne seg selv.»

Carlos var helt rolig mens han fortalte. Jeg fikk inntrykk av at han nærmest smilte, mulig som en reaksjon på ansiktsuttrykket mitt, sjokkpreget som det må ha sett ut med tanke på hvor fjernt det han fortalte var fra mine egne erfaringer. Carlos sa: «Jeg har hørt at Berlin er noe helt annet!».

Abbad forholdt seg avslappet da Carlos snakket. Jeg merket at heller ikke hans ansiktsuttrykk sammenfalt med min egen oppfattelse av alvorlighetsgraden i det som ble sagt. Jeg oppfattet ansiktsuttrykket hans som om han skulle til å le. Abbad svarte Carlos med å fortelle om sine erfaringer fra Syria:

«Det er helt sykt! Samme som i Syria. Jeg har sittet i fengsel fordi jeg spilte metal da jeg var yngre. All form for uttrykk som ikke føyer seg etter de som har makten blir med engang sett på

Kapittel 5: Musikk som individuell opplevelse

som opprør. Vi var en gruppe som spilte konserter som vi arrangerte selv, men dette ble også sett på som et opprør. Vi var kanskje litt sinte og frustrerte, men det eneste vi gjorde var å samles for å spille musikken som vi følte for. Metal var den sjangeren som ga utløp for de følelsene. Men regjeringen kunne ikke la oss uttrykke følelsene våre og la oss samles rundt dem. Det eneste som gjaldt for oss da var å komme oss bort så fort som mulig!».

Nærmest i sjokk overhørte jeg fortellingene. Den rolig avslappede måten de snakket på gjorde at jeg følte meg som en del av samtalen, men jeg kunne ikke annet enn si ting som «det er helt sykt!». Hvordan kunne jeg som kommer fra trygge Norge, hvor alle får lov til å spille den musikken de selv ønsker, delta i en samtale som har et så alvorlig preg? Jeg fortalte dem at i Norge kan folk spille det de selv ønsker, og at det å spille og uttrykke seg offentlig er en viktig del av samfunnet og folkets liv. Jeg sa at i Norge kan man oppnå stor innflytelse ved å stå frem som den man er, og ved å trosse eventuell skepsis. Jeg opplevde at stemningen endret seg etter jeg hadde snakket. Både Abbad og Carlos holdt blikket på meg og hørte på det jeg sa. Jeg fryktet at de ikke kunne relatere seg til den virkeligheten jeg beskrev, men responsen overrasket meg. Carlos sa: «Det er fantastisk, det er sånn det skal være!». Abbad smilte med øynene, men sa ingenting.

Før Carlos dro av sted spurte han oss om kontaktinformasjon. Han ønsket å starte et nytt prosjekt. Uten å konkret si hva han vil spille, sa han at han alltid er interessert i nye folk å eksperimentere om musikk sammen med. Vi holdt kontakten gjennom sosiale medier, men våre travle liv hindret oss fra å realisere planene.

Kreativ frihet i Berlin

Abbad og jeg slo følge til stasjonen. Abbad fortalte at han og flere venner bodde sammen ikke så langt unna. De delte en leilighet hvor de hadde forskjellige instrumenter som de også delte på. Abbad fortalte at han for tiden øvde på å spille synthesizer i forbindelse med et av sine prosjekter. De spilte inn musikk i leiligheten på egenhånd. Han sa: «Vi har egentlig alt vi trenger, utenom plass». Han beskrev musikken de spilte som en form for psykedelisk pop, en sjanger med få regler. Han sa:

«Vi elsker å leke med musikken og blande elementer fra ulike sjangre. Jeg er veldig glad i musikk som overrasker meg! Jeg gidder ikke sånn radio pop som bygger på de samme elementene, om og om igjen, bare i forskjellige rekkefølger og med ny sminke på».

Kapittel 5: Musikk som individuell opplevelse

Abbad hadde vært en del av miljøet som nå var blitt til musikkskolen helt siden han ankom Berlin. Hans bakgrunn fra Syria som musiker gjorde at han visste hva han leitet etter da han ankom Berlin. Han bodde med gjengen som han hadde reist fra Syria med, en godt sammensveiset gjeng som hadde mange felles opplevelser og erfaringer fra de turbulente tidene. Han sa: «Hele gjengen har fått erfare hvor tungt det er å ikke få lov til å leve ut egne drømmer og ønsker. Vi gjorde det allikevel, men flere av oss ble arrestert for det.» Han fortalte at livet i Berlin tillot dem å være seg selv, noe de levde ut til det fulle.

Han sa:

«Jeg har ikke noe særlig behov for at andre nødvendigvis skal like det jeg holder på med. Det er så masse rare folk her. Ingenting skiller seg ut. I Syria ble vi sett på som opprørere bare fordi vi var oss selv og spilt musikken vi følte for. I Berlin kan vi gjerne få rare blikk eller frekke kommentarer, men det har ingenting å si for oss. Så lenge vi liker det vi holder på med og går fullt inn for det, kommer noen andre til å like det også».

Vi pratet litt videre om hvordan han opplevde musikkulturen i Berlin. Han fortalte:

«Techno er den store greien i Berlin. Jeg liker det selv også, men for meg handler det mer om dansingen, bevegelsen. Techno som en musikkjanger er jo veldig begrenset på en måte. Det skal ikke være så intrikate melodier, det handler om rytme. Folk går på klubb for å danse og bevege seg. Det blir nesten som en treningsøkt.»

Han fortalte at han gikk sjeldent på klubb for å danse men at gjengen kunne gjøre det bare for å ha det gøy iblant. Han sa:

«Det er en så stor del av kulturen i Berlin. Men det er liksom ikke helt musikk slik jeg ser forstår musikk. De holder på hele helgen, natt og dag. Å gå der ofte hadde tatt tid bort fra våre egne prosjekter. Det spilles mye spennende musikk her. Mesteparten av tiden bruker jeg og gjengen til å holde på med egne greier. Hvis vi føler oss uinspirert kan vi gå ut å høre noen andre spille. Når vi hører på andre spille kan vi få ideer. Ofte kommer ideene når vi hører kule elementer i andres musikk som vi kan bruke på en annen måte selv, eller ved at vi høre hva vi ikke vil gjøre selv.»

Da vi ankom stasjonen hørte vi musikk og så etter hvert en gruppe mennesker sittende sammen rett på bakken ved en av rulletrappene. De spilte kassegitar og sang mens de drakk øl. Abbad la også merke til gruppen, og vi var stille et lite øyeblikk mens vi observerte. Før Abbad gikk videre sa han: «Det er musikk overalt i denne byen, men ikke alt er kul musikk» mens han smilte lurt.

Sammendrag

Individer opplever musikk og musikalske praksiser på individuelle måter, selv om lydfrekvensene som oppstår er de samme. Hvordan vi velger å delta i ulike musikalske praksiser forstår jeg som et resultat av hvordan vi opplever dem, i relasjon med tidligere erfaringer. Som eksempelet Peter illustrerer er musikalitet noe kroppslig som kan anvendes i situasjoner som i utgangspunktet gjerne ikke er tilrettelagt for musikk. Jeg forstår dette som noe av kraften Peter opplever ved musikk og sang. I situasjoner hvor alt oppleves som fremmed, uvant, forvirrende og/eller, truende benytter han musikken for å ta kontroll over sin egen opplevelse. Ikke bare tar han kontroll over sin egen opplevelse; han preger også andres opplevelser, og hvordan de interagerer i situasjonen. Musikalsk spontanitet var et viktig aspekt ved relasjonen som Peter og jeg knyttet. Jeg opplevde det som en lekenhet i møte med alt det ukjente i byen, som en måte å kreativt forholde seg til det urbane miljøet.

Min studie viser bare et lite representativt av hvordan musikk kan praktiseres i Berlin. Musikalsk, kreativ praksis er en måte for fremmede til å engasjere seg i kommunikasjon med hverandre. Som Finnegan (1989) og Cohen (1993) viser er musikalsk praksis ikke begrenset til det musikalske. Musikk er en måte å skape kontakt med andre på, men gjennom kontakten kommuniseres mer enn musikalitet. Ved å finne glede av å interagere med hverandre klarer vi å relatere til hverandre, til tross for at våre liv og erfaringer er forskjellige. Gjennom musikalsk lek og samspill vekkes en nysgjerrighet for det man gjerne tidligere oppfattet som fremmed. Vår felles menneskelighet blir tydeligere.

Som Turino (2008) beskriver er musikk en aktivitet som får oss til å komme i kontakt med oss selv. Ulike former for musikalsk praksis eller musikalske retninger stimulerer ulike, individuelle behov. Roberto, Carlos og Abbad fra musikkskolen har sine egne, individuelle, opplevelser av musikk. For Roberto handlet musikk om å komme i kontakt med personer som var annerledes enn han selv, og se perspektiver som han enda ikke hadde sett. For Carlos virket musikk til å handle om å kunne uttrykke seg fritt i kommunikasjon med andre, noe han opplevde som svært vanskelig i Venezuela. Hans tidligere erfaringer, kunnskaper og opplevelser danner et særegent grunnlag for Carlos til å oppleve musikk i Berlin. Abbad hadde et stort behov for å uttrykke seg gjennom musikk. Selv om han hadde blitt arrestert i Syria på bakgrunn av eget musikalsk uttrykk, fortsatte han å uttrykke seg gjennom musikk. I Berlin kunne Abbad og hans venner fra Syria praktisere musikk som de ønsket, i kommunikasjon med omgivelsene og hverandre. Mitt inntrykk er at deres felles opplevelser av musikk knyttet de tett til hverandre og gjorde det mulig for dem å kreativt interagere og kommunisere med hverandre musikalsk og sosialt på en personlig måte.

Kapittel 5: Musikk som individuell opplevelse

Ikke alle mennesker oppnår dype relasjoner gjennom musikalsk praksis med hverandre. Interaksjonene må stimulere noen behov. Det som for meg fremstår som det viktigste er behovet for å kunne handle i øyeblikket uten å la seg bekymre av utfordringer, usikkerhet og problemer; det å kunne uttrykke seg fritt. Hvilke musikalske praksiser som stimulerer dette behovet for oss er individuelt. Jeg mener at musikk som en form for kreativ kommunikasjon kan bidra til at vi blir kjent med våre egne, og andres, måter å interagere med ulike elementer. Musikalsk praksis tillater oss å legge hemmende og begrensede opplevelser til side, og å oppleve det som skjer i øyeblikket på måter som stimulerer våre kreative interaksjoner med omverdenen. Til og med interaksjoner som ikke møter våre behov kan gjøre oss bevisst på hva våre behov er, og hvordan vi kan stimulere dem.

Kapittel 5: Musikk som individuell opplevelse

Kapittel 6: Oppsummering og avsluttende tanker

Som jeg innledet denne teksten med kan ensomhet og emosjonell distanse i urbant miljø være en påkjenning. I et samfunn med over 3 millioner kan jeg lett forstå at mange av personene jeg møtte, for ikke å snakke om meg selv personlig, tidvis hadde vanskelige for å føle tilhørighet til omgivelsene.

Det enorme antallet mennesker som deler en viss geografiske lokasjon i en by som Berlin er personer med individuelle interesser, evner og måter å leve på. Som vist i kapittel 2 er Berlin et stort og variert sosioøkonomisk landskap hvor ulike forhold preger sosial omgang. Jeg har ønsket å gi et innblikk i ulike musikalsk praksis og se om, og hvordan, møter rundt musikk kan skape sosiale relasjoner.

Bourdieu (1993) «autonome» og «heteronome prinsipp» har inspirert min drøfting av hvordan ulike mennesker forholder seg til samfunnet og dets fordeling av ulike former for kapital (symbolsk, kulturell og økonomisk) i møte med hverandre. Tilgang til ulike former for kapital gir ulike muligheter. Som musiker kan man oppnå forskjellige former for kapital ut ifra hvordan man forholder seg til normene som er sosialt etablerte. Man kan søke å løsrive seg fra normene (det autonome prinsipp) eller man kan slutte seg til dem (det heteronome prinsipp). Mine felldata viser at det på mange måter er lettere å følge etablerte normer, da man da gjerne lettere blir forstått av flere mennesker. Det musikalske mangfoldet i flere av Berlins gater ga meg likevel inntrykk av at det å bli forstått og nå frem til et stort publikum ikke er det viktigste for alle. For mange er musikk en kreativ aktivitet i stadig forandring som man ønsker å utforske sammen med andre. Jeg tror relasjonene og de sosiale båndene knyttet gjennom den type musikalsk samarbeid ofte kan bli sterke og viktige for det enkelte individ.

I kapittel 3. så jeg hvordan ulike visjoner for musikalsk praksis preger musikk som en sosial aktivitet. Møtet med Adah ga en innsikt i tankegangen til en person som ønsker å etablere seg som musiker i byens musikkmarked. Med en klar visjon for musikken, var det å være avhengig av andre problematisk for Adah. Promoteringselskaper kunne bidra til å bygge symbolsk og kulturell kapital, men krevde til gjengjeld en stor andel av hennes økonomiske profitt. Samarbeid med andre musiker var også problematisk da det var vanskelig å få dem til å forstå og å følge hennes visjon. Adah vurderte å ta i bruk digitale hjelpemidler for å oppnå sine mål. Benjamin (2008) skiller mellom manuell og teknisk reproduksjon i reproduksjonens tid. Jeg argumenterer for at manuell reproduksjon er det musikere som Adah opplever når musikere som ikke deler visjonen hennes skal spille musikk hun har skrevet. Teknisk reproduksjon, beskriver Benjamin (2008), er å ta i bruk ny teknologi som gir mulighet for å presentere musikken på nye måter, med nye effekter. Adah ønsket å teknisk reproducere sine musikalske visjoner

Kapittel 6: Oppsummering og avsluttende tanker

for å oppnå sine ambisjoner, noe som forteller om hvor viktig en felles visjon kan være for sosial musikalsk aktivitet.

Jeg har tatt opp at kunst og musikk tildeles verdi på forskjellige måter. En form for verdi, som Benjamin (2008) nevner, er presentasjonsverdi; at kunsten appellerer til, og er tilgjengelig for, flest mulig mennesker, uavhengig av deres tilknytning til selve skapelsen av verket. Den andre formen for verdi som Benjamin (2008) nevner, er kultuverdi; verdien selve prosessen med å skape kunsten har for de involverte. Min oppfatning er at disse to formene for verdiskaping gjennom kunst og musikk danner ulike utgangspunkt for sosial omgang. Visjonene de individuelle deltagerne har for sin praksis må samsvare til en viss grad for å skape et godt samarbeid.

Videre presenterte jeg Turinos (2008) forståelse av utviklingen musikk har vært igjennom som en populærkultur. Han skriver at gjennom de siste 200 årene har hvordan den brede befolkning forholder seg til musikk, endret seg; Fra å kjøpe instrumenter selv for å praktisere musikk hjemme konsumerer vi nå innspilt musikk i større grad. Også musikere har mer og mer tatt i bruk innspillingsverktøy i den kulturelle produksjon sin, og konsertmarkedet har blitt mer preget av personer som presenterer innspilt musikk for publikum. Turino mener at denne utviklingen har ført til at musikk nå forstås som et objekt mer enn tidligere i historien.

Et annet eksempel jeg benyttet meg av for å drøfte betydningen ulike visjoner har for musikalsk praksis er tatt fra da Peter, Ibrahim og jeg skulle arrangere en konsert. For Peter var målet med musikk å føle seg bra og å skape gode opplevelser sammen med andre. Ibrahims visjon for musikk var å skape et konkret kulturelt kunstverk som han kunne være fornøyd med, som kunne formidle et budskap til lyttere. I løpet av forberedelsesprosessen oppstod det uenighet om hvordan konserten skulle gjennomføres, noe som resulterte med at Peter valgte å trekke seg fra prosjektet. Til tross for at samarbeidet pågikk en stund, var visjonen så forskjellige at våre individuelle måter å delta i prosjektet på ikke opplevdes som meningsfulle. Med utgangspunkt i dette eksempelet lot jeg meg inspirere av Turinos (2008) skille mellom musikk som lages for å presentere den for mennesker som selv ikke deltar, og musikk som skal inspirere mennesker til selv å delta i den musikalske prosessen. Turino viser hvordan disse to ulike visjonene for musikk danner ulike forutsetninger for sosial omgang. Videre skriver Turino (2008) at ulike kulturer har ulike forhold til musikk som en sosial praksis.

Musikeren og lederen for en musikkskole, Paul, bidrog til studien min med et intervju hvor han gjorde det tydelig for meg at en visjon for musikk som en form for kulturelle produksjon og som en sosial

Kapittel 6: Oppsummering og avsluttende tanker

aktivitet kan kombineres. I intervjuet kom det frem at mange musikere som søker mot en karriere i musikkbransjen ikke når sine visjoner, og at det kan oppleves som ødeleggende for ens selvfølelsen. Ved musikkskolen ble slike musikere sysselsatt på en måte som ga dem mulighet til å ta i bruk sine erfaringer og kunnskaper i kommunikasjon med andre, noe som hadde en meningsfull betydning for musikerne, deres elever og skolen som et fellesskap.

I kapittel 4 så jeg nærmere på hvordan ulike former for deltagelse i musikalske praksiser preger sosial omgang. Ved å delta på noen av kursene som ble holdt ved musikkskolen som Paul (fra kapittel 3) er leder for, opplevde jeg å bli en del av et fellesskap hvor kroppslig uttrykk av individuelle erfaringer og opplevelser stod sentralt i kommunikasjonen med andre. Kursene var sosiale rom hvor individuelle opplevelser og erfaringer ledet deltagerne i kommunikasjon med hverandre, og til å relatere til hverandre.

Inspirert av Small (1998) drøftet jeg hvordan objektiviseringen av musikk kan oppleves som begrensende på den brede befolkningens muligheter for å selv praktisere musikk, eller som Small skriver: «å musisere». Small argumenterer for at å musisere må forstås som en aktivitet som omfatter både de som spiller musikken, men også de som lytter til den. Turino (2008) skriver at mennesker som lytter til musikk kan føle eierskap til musikken og integrere den i sin selvoppfatning og sine handlinger.

Jeg har presenterte observasjoner og erfaringer fra min egen deltagelse på en åpen scene. Scenen var åpen for alle som ønsket å spille, og ble tatt i bruk av mennesker med vidt forskjellige tilnærminger til hvordan å spille musikk. Situasjonene var preget av en kontinuerlig kommunikasjon mellom musikere som kjente hverandre eller som ikke gjorde det, og publikumet som hørte på. Eksempelet ledet meg inn i en drøfting av hvordan mennesker opplever og interagerer med de samme elementene ulikt, som videre ledet studien i retning av en fenomenologisk forståelse. Et annet viktig element som ble synlig ved den åpne scenen var at publikum var aktive deltager i å forme musikken ved å respondere ulikt på forskjellig musikk. Dette får meg til å se nytten av Smalls (1998) poeng om at musikk er noe både lyttere og musikere skaper gjennom kommunikasjon med hverandre, noe også Turino (2008) og Bourdieu (1993) er bevisst.

Musikalsk praksis involverer individuelle opplevelser, noe som var sentralt i min argumentasjon i kapittel 5. Ved å beskrive de ulike opplevelsene som mange av de musikkengasjerte menneskene jeg har møtt i Berlin har av livet, samfunnet og musikk, har jeg drøftet hvordan menneskelig kunnskap formes gjennom våre interaksjoner med verden. Våre kunnskaper om hvordan vi tilnærmer oss ulike elementer

Kapittel 6: Oppsummering og avsluttende tanker

oppstår i det daglig gjennom kontinuerlig kontakt med omgivelsene, det være seg menneskene eller det materielle. Ved hjelp av et fenomenologisk perspektiv kan alle interaksjoner forstås som meningsfulle. Vi gjør det vi gjør av en grunn, gjennom kontinuerlig interaksjon, og opplevelsen av interaksjonene, med ulike elementer av verden. Jeg mener at et slikt perspektiv er svært nyttig for å forklare hvordan vi mennesker gjør musikk om til et betydningsfullt aspekt i våre liv, enten det er som publikummere eller som musikere. Gjennom å høre på, danse til, skape eller å gjenskape musikk, tar vi del i musikalske praksiser som er avhengig av vårt engasjement for å i det hele tatt eksistere. Våre individuelle måter å oppleve musikalsk praksis leder oss videre til å delta i praksisen på særegne måter, og til videre forstå hva vi ønsker av deltagelsen.

Bourdieu's teori om sosiale felt, i kombinasjon med fenomenologiske tilnærming til menneskelig interaksjon, belyser musikk som et aspekt ved sosialt liv som kan knytte individer sammen. Teoriene bidrar også til å forstå hvordan musikalsk praksis i noen tilfeller kan hindre individer fra å føle tilhørighet til hverandre. Jeg mener at det er viktig å forstå at sosiale felt er i stadig endring, ettersom at menneskelige opplevelser av sosiale felt skaper, opprettholder og videreutvikler feltene. Det jeg oppfatter som sentralt er hva personer ønsker med musikk, hvordan de praktiserer musikk, og hvordan de opplever musikalske praksiser i de livssituasjonene de er i.

Menneskelige opplevelser og kunnskap oppstår og formes i møte og interaksjon med omgivelsene. Musikk kan forstås som et sosialt felt preget av maktfordelinger som definerer musikerne i feltet musikk ut ifra hvor de befinner seg i feltet, hvilken tilgang de har til ulike former for kapital. Det er ikke dermed sagt at musikk som et sosialt felt utelukkende omhandler makt og strategisk tankegang. For enkelte vil kanskje maktfordelinger og egen posisjon være noe man er svært bevisst og tar valg på bakgrunn av. For andre kan kanskje egen posisjon og maktfordelinger vise seg i øyeblikk, uten at man tenker særlig over det.

I denne studien har jeg presentert ulike musikalske praksiser i urbant miljø i relasjon til ulike former for krefter som skapes gjennom mellommenneskelige forhold. Gatemusikanten Andrei fra Bulgaria (kapittel 2) er et eksempel på at musikk kan praktiseres kreativt i interaksjon med ulike mennesker. Gatemusikanten Steve fra England (kapittel 2) viser hvordan det å møte mennesker gjennom musikalsk praksis kan oppleves som befriende og identitetsbyggende. Gatemusikanten ved Alexanderplatz fra Australia (kapittel 2) viser at å følge normene i musikkmarkedet kan være en måte å kommunisere og nå ut til mange mennesker på. Låtskriveren og musikeren Adah fra Israel (kapittel 3) viser hvordan en sterk musikalsk visjon kan skape forventninger til andre. Den åpne scenen i Wedding

Kapittel 6: Oppsummering og avsluttende tanker

(Kapittel 4) viser hvordan musikk skapes og formes gjennom kommunikasjon, ikke bare mellom musikere men også de som lytter til den. Musikkskolen i Neukölln (kapittel 3 og 4) viser at musikk praktiseres på individuelle måter og danner utgangspunkt for kreativ kommunikasjon med andre. Peter fra Guinea (kapittel 3 og 5) viser at musikk kan oppleves som en måte å være i kontakt med seg selv og andre. Alle disse musikalske praksisene har konsekvenser for musikk som et sosialt felt og fordelingen av ulike former for kapital.

De individuelle deltagerne i musikalsk praksis former hva musikk er og hvordan maktfordelingen preger feltet gjennom sine opplevelser og sin påvirkning av feltet. Samtidig er musikkmarkedet pregende på deres opplevelser av musikk som et sosialt felt; alle de andre individuelle opplevelsene mennesker har av musikk som et sosialt felt preget av maktfordeling i Berlin, danner rammer for hvordan opplevelser og kunnskap om musikk kan praktiseres.

Det er tydelig for meg at musikk kan bety svært mye for det sosiale mennesket. Antropologer som Finnegan, Cohen og Turino har vist at musikk kan omfatte mange forskjellige, men også nært beslektede musikalske praksiser. I likhet med hvordan nyere antropologiske tilnærminger til temaet «tilhørighet» drøfter hvordan vi mennesker konstruerer opplevelsen av tilhørighet dynamisk i møte med verdens mangfold av forskjeller, viser Finnegan, Cohen og Turino hvordan ulike former for musikalske praksiser oppstår som konsekvens av at mennesker opplever og forstår det som andre har gjort før dem, men på individuelle måter og med forskjellige konsekvenser for videre praksis. På den måten skapes nye former for musikalsk praksis som igjen oppleves og videreutvikles fra individ til individ, og fra kollektiv til kollektiv.

Musikk er en kreativ kunstform. Musikk er en aktivitet. Musikk er et sosialt manifestert aspekt av samfunnet som personer forholder seg til på ulike måter. For musikere som Adah (kapittel 3) kan musikk være en lidenskap og en profesjon som gjør det mulig å forsørge sine materielle behov i Berlin. Nøyaktig hvordan Adah opplever musikk, og har kunnskap om å interagere med musikk, er det bare hun selv som vet. Gjennom hennes interaksjon med musikk som et sosialt manifestert aspekt av samfunnet, blir hennes kunnskap noe andre kan interagere med ut ifra hvordan de selv opplever og forstår det Adah gjør. Jeg tenker at dette skaper muligheter for personer til å knytte seg til Adah, ved at de opplever det hun gjør som i tråd med sine egne visjoner og måter å praktisere musikk på.

Min forståelse er at vi mennesker knytter oss til hverandre gjennom handling. Dersom interaksjonen mellom oss oppleves som meningsfull i forhold til våre individuelle visjoner, vil vi med høy sannsynlighet oppsøke hverandre, eller de samme miljøene, flere ganger. I det urbane miljøet i Berlin

Kapittel 6: Oppsummering og avsluttende tanker

kan variasjon og mangfold benyttes av det søkende mennesket som en mulighet til å bli kjent med sider av samfunnet som kanskje ikke er like lett tilgjengelig i mer rurale områder. Mangfoldet og variasjonen vil også gjøre oss kjent med nye sider av oss selv. Til tross for at mye kan oppleves som fremmed og utilgjengelig i det urbane miljøet, vil noe oppleves som mer interessant, spennende eller engasjerende enn noe annet. Våre opplevelser av variasjonen og mangfold leder oss i kontakt med miljøet på individuelle måter.

Musikalske praksiser leder mennesker, med gjerne svært forskjellige opplevelser av livet i urbane Berlin, i kontakt med hverandre. Opplevelsen av musikken som vi praktiserer sammen vil kunne være forskjellig og samtidig stimulere våre individuelle behov. Gjennom kontinuerlig interaksjon og individuelle opplevelser utvikler vi vår kunnskap, som videreutvikler oss og hvordan vi opplever verden. Som Finnegan og Cohen har vist, og som jeg mener min egen tekst er eksempel på, er musikk mer enn bare musikk for mange. Musikk kan være en måte å forme identitet og tilhørighet ut ifra hvordan man opplever musikk som en del av den totale kunnskapen om, og opplevelsen av, det å være et sosialt menneske. I kontekst av en urban storby som Berlin er potensialet stort for å interagere med nye mennesker og nye former for musikalitet, for så å redefinere hvordan vi mennesker knytter oss til hverandre gjennom musikalsk praksis.

Bibliografi

- Amin, Ash og Nigel Thrift. 2002. *Cities. Reimagining the urban*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Arandelovic, Biljana. 2018. *Public Art and Urban Memorials in Berlin*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing.
- Bader, Ingo og Albert Scharenberg. 2010. "The Sound of Berlin: Subculture and the Global Music Industry." *International Journal of Urban and Regional Research* Vol 34 2010 (no1): s. 76-91.
DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2009.00927.x>
- Barwick, Christine og Jean Beaman. 2019. «Correction to: Living for the neighborhood: marginalization and belonging for the second-generation in Berlin and Paris» Bilde. 20.03.2020. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40878-019-0119-5>
- Benjamin, Walter. 2008. «Kunstverket i reproduksjonsalderen» I *Estetisk teori: En antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Ryff, s. 214-239. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Oversatt av Richard Nice. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1985. "The Social Space and the Genesis of Groups." *Theory and Society* Vol. 14 1985 (No. 6): s. 723-744.
- Bourdieu, Pierre. 1993. «The Field of Cultural production, or: The Economic World Reversed." I *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, redigert av Randal Johnson, s. 29-73. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre og Loïc J. D. Wacquant. 1992. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bornstein, Arvid, Askheim, Svein og Gunnar Sanderud. 2019. «Berlin». Store Norske Leksikon.
<https://snl.no/Berlin>
- Burnett, Robert. 1996. *The Global Jukebox: The International Music Industry*. London & New York: Routledge.
- Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.

Bibliografi

- Cohen, Sara. 1993. "Ethnography and Popular Music Studies." *Popular Music* Vol. 12 1993 (No. 2): s. 123-138.
- Coleman, Leo. 2009. «Being Alone Together: From Solidarity to Solitude in Urban Anthropology» *Anthropological Quarterly* Vol. 82 2009 (No. 3): s. 755-777.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Döring, Christian og Klaus Ulbricht. 2018. "Gentrification Hotspots and Displacement in Berlin A Quantitative Analysis." I *Gentrification and Resistance*. Springer VS, Wiesbaden redigert av Ilse Helbrech, s. 9-35. DOI: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-658-20388-7_2#aboutcontent
- Ewert, Benjamin og Adalbert Evers. 2012. «City Report: Berlin, Friedrichshain-Kreuzberg» *WILCO Publication* 2012 (no. 15): s. 1-34. DOI: http://www.wilcoproject.eu/wordpress/wp-content/uploads/WILCO_WP3_Berlin1.pdf
- Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, Simon. 1990. "What is Good Music?" *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, Vol. 10 (No. 2): s. 92–102. DOI: <https://doi.org/10.7202/1014887ar>
- Gilloch, Graeme. 1996. *Myth and metropolis: Walter Benjamin and the city*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Hannerz, Ulf. 1980. *Exploring the City: Inquiries Toward an Urban Anthropology*. New York: Columbia University Press.
- Huning, Sandra og Nina Schuster. 2015. "'Social Mixing' or 'Gentrification'? Contradictory Perspectives on Urban Change in the Berlin District of Neukölln." *International Journal of Urban And Regional Research* Vol. 39 2015: s. 738-755. DOI: <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12280>
- Jackson, Michael. 1996. "Introduction: Phenomenology, Radical Empiricism, and Anthropological Critique" I *Things As They Are: New Directions in Phenomenological Anthropology*, redigert av Michael Jackson, s. 1-51. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.
- Jacobs, Jane. 1992. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage.

Bibliografi

- Lanza, Joseph. 1994. *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-listening, and other Moodsongs*. New York: Picador.
- Lefebvre, Henri. 1996. "The right to the city", i *Writings on cities*, redigert av Eleonore Kofman og Elizabeth Lebas, s. 147-160. Cambridge, Massachusetts: Wiley-Blackwell.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Critique of Everyday Life VOLUME I*. Oversatt av John Moore. London og New York: Verso.
- Levine, Myron A. 2004. "Government Policy, the Local State, and Gentrification: The Case of Prenzlauer Berg (Berlin), Germany." *Journal of Urban Affairs* Vol. 26 2004 (no 1): s. 89-108. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.0735-2166.2004.007.x>.
- Marcus, George E. 1995. "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography." *Annual Review of Anthropology*, vol. 24 1995 (No.1): s. 95-117. DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev.an.24.100195.000523>
- OECD. 2018. *Working Together for Local Integration of Migrants and Refugees in Berlin*, Paris: OECD Publishing, <https://doi.org/10.1787/9789264305236-en>
- Scholte, Bob. 1972. "Toward a Reflexive and Critical Anthropology." I *Reinventing Anthropology* redigert av Dell Hymes, s. 430-457. New York: Pantheon.
- Simmel, George. 1971. "The Metropolis and Mental Life" I *Georg Simmel on Individuality and Social Forms* redigert av Donald N. Lavine, s. 324-339. Chicago: University of Chicago Press.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Small, Christopher. 1999. "Musicking — the meanings of performing and listening. A lecture" *Music Education Research*, Vol. 1 1999 (No.1): s. 9-22. DOI: <https://doi.org/10.1080/1461380990010102>
- Stack, Carol. 1974. *All Our Kin: Strategies For Survival In A Black Community*. New York: Basic Books.
- Tonkiss, Fran. 2013. *Cities by Design: the social life of urban form*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Bibliografi

- Waterman, Christopher Alan. 1990. "Our Tradition Is a Very Modern Tradition: Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity." *Ethnomusicology* Vol. 34 1990 (No.3): s. 367-379.
- Whyte, William Foote. 1955. *Street Corner Society: The Social Structure of an Italian Slum*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wirth, Louis. 1938. "Urbanism As a Way of Life." *The American Journal of Sociology* Vol. 44 1938 (No. 1): s. 1-24.
- Youkhana, Eva. 2015. "A conceptual shift in Studies of Belonging and the Politics of Belonging." *Social Inclusion*. 2015, Volume 3, Issue 4, s. 10-24.
- Yuval-Davis, Nira. 2006. Belonging and the politics of belonging. *Patterns of Prejudice*, 40(3), s. 197-214.
- Weszkalnys, Gisa. 2007. "The Disintegration of a Socialist Exemplar: Discourses on Urban Disorder in Alexanderplatz, Berlin" *Space and Culture* vol. 10 2007 (no. 2): s. 207-230.
DOI:<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1206331206298552>
- Worldpopulationreview.com. 2019. "Berlin Population". Oppdatert 2019.05.12 URL/DOI:
<http://worldpopulationreview.com/world-cities/berlin/>