

Globale artister i lokale festivaler: Glokale rom for musikalsk læring og utvikling av musikalsk identitet

Sidsel Karlsen

sidsel.karlsen@ltu.se

Musikhögskolan i Piteå, Luleå tekniska universitet

*Paper från ACSIS nationella forskarkonferens för kulturstudier, Norrköping 13–15 juni 2005.
Konferensrapport publicerad elektroniskt på www.ep.liu.se/ecp/015/. © Författaren.*

Abstract

Musikkfestivaler utgjør en stor del av kulturoffentligheten og har i liten grad blitt utforsket som arena for læring og identitetsutvikling. I dette paperet vil jeg i et musikkpedagogisk sosiologisk perspektiv diskutere hvordan muligheten for å bringe inn globale artister i lokale festivaler skaper glokale, sosialt og musikalsk differensierte rom. Videre vil jeg undersøke hvilken betydning disse rommene kan ha for publikums musikalske læring forstått i et situert perspektiv og for utvikling av musikalsk identitet. Et empirisk materiale hentet fra pilotstudien til forskningsprosjektet "Festspel i Pite Älvdal – en studie i festivalens betydning for identitetsutvikling" vil bli sett i lys av Anthony Giddens' teorier om det lokale og globale dialektikk, atskillelsen av tid og rom, frikobling og identitetsutvikling i det senmoderne samfunnet.

Innledning

I følge sosiologen Anthony Giddens (1990, 1991) lever vi i dag i et senmoderne¹ samfunn, en tid der vi opplever modernitetens uttrykk i sin ytterste konsekvens, og der modernitetens innebygde dynamikk omformer både samfunnsinstitusjoner og enkeltmenneskets basis for utvikling av identitet og selvforståelse i et stadig økende tempo. Årsakene til denne akselererende dynamikken er først og fremst å finne i tre forhold mener Giddens (1991), fenomener som vi i vårt senmoderne dagligliv mer eller mindre tar for gitt:

Atskillelsen av tid og rom (separation of time and space), det fenomen at tiden skilles ut som en separat enhet, medfører en abstrahert tidsforståelse som igjen muliggjør en abstrahert romforståelse. Dette fører til at handling kan frikobles fra kontekst og at tid og rom kan rekombineres på måter som gjør det mulig å koordinere sosiale aktiviteter uten å referere til fysisk eksisterende steder (ibid. s. 17).

Delokaliseringen som følger av atskillelsen av tid og rom fører til *frikobling* (disembedding) av sosiale institusjoner. Relasjoner, aktiviteter og tenkemåter løftes ut av tradisjonelle sammenhenger og plasseres i nye, skiftende rammer. Det som før var forankret i og begrenset til lokalsamfunnet blir nå løsrevet fra det lokale (ibid.).

Som et uventet biprodukt av vitenskapens jakt på den rasjonelle 'sannheten' finner vi samfunnets *institusjonelle refleksivitet* (institutional reflexivity), en kontinuerlig revisjon av moderne institusjoner på bakgrunn av ny informasjon og kunnskap (ibid. s. 20).

1 Jeg velger å se vår tid som en radikaliserings av det moderne, ikke som postmoderne (Lyotard, 2001). I vrimmelen av uttrykk som beskriver denne typen modernitet (blant annet høymoderne (Giddens, 1991) og refleksivt moderne (Beck, 1994)) vil jeg i dette paperet bruke betegnelsen senmoderne (Giddens 1990, 1991).

I tillegg innebærer moderniteten en stadig økende globalisering, et dialektisk fenomen der hendelser i en del av verden påvirker hendelser i et annet område (ibid. s. 22) og der sammenkoblingen av det lokale og det globale, glocaliseringen (Robertson, 1995), har en fremtredende plass.

Overført på kulturlivet kan disse fenomenene finnes igjen blant annet i musikkfestivalene, som i dag utgjør en stor og viktig del av kulturfeltet – i Skandinavia, i europeisk og også i internasjonal sammenheng. Som kulturuttrykk er festivalene på mange måter bærere av senmodernitetens kjennetegn:

Festivalprodusenter agerer i globale nettverk og globaliseringsprosesser, men også i sammenkoblingen av det lokale og det globale. Via musikkfestivalene bringes verdenskjente artister inn til små steder og avkrokers kulturelle særpreg eksporteres ut til storsamfunnet. Festivalenes posisjon som glocaliseringsaktører understrekes av festivalslagordene ”Verden i Norden” og ”Norbotten – mitt i världen”².

Den kontinuerlige revisjonen i lys av ny kunnskap gjør seg gjeldende i festivalverdenen som en stadig omprogrammering fra år til år ut fra hva som måtte finnes av nyheter på markedet, og som en uavbrutt refleksjon omkring egen virksomhet. I tillegg bidrar festivalene til en musikalsk normoppløsning. Ingen sjangere kan lenger sies å ha overherredømme, og alle stilarter kan blandes. Festivalene presenterer sjangermangfoldet, sjangernyhetene og de mulige og umulige kombinasjonene (Karlsen, 2004, s. 67).

Atskillelsen av tid og rom og frikoblingen fører i festivalsammenheng til et mangfold av sosiale, musikalske og glokale kontekster: Et nyskrevet verk fungerer som en allegori over den klassiske konsertformen i det det fremføres på en offentlig parkeringsplass av Amcars. Mozart spilles i en bilhall av en internasjonalt anerkjent strykekvartett. En russisk fiolinist bringer med seg hele sin musikalske tradisjons patos inn i en svensk bygdekirke. Et makedonsk blåseorkester holder konsert i en norrbottensk bakgård, og får tilhørerne til å danse på usvensk vis.

Formålet med dette paperet er å, i et musikkpedagogisk sosiologisk perspektiv, diskutere hvordan mulighetene for å bringe inn globale artister i lokale festivaler skaper glokale, sosialt og musikalsk differensierte rom. Videre vil jeg undersøke hvilken betydning disse rommene kan ha for utvikling av musikalsk identitet (MacDonald, Hargreaves og Miell, 2002; Ruud, 2002; DeNora, 2000) og for publikums musikalske læring forstått i et situert perspektiv (Lave og Wenger, 1991; Wenger, 1998). Dette gjøres ved å ta utgangspunkt i et empirisk materiale hentet fra en pilotstudie³ til forskningsprosjektet *Festspel i Pite Älvdal – en studie i festivalens betydning for identitetsutvikling*. Forskningsprosjektet tar utgangspunkt i festivalen som musikkpedagogisk prosjekt, og utforsker dens innvirkning på individers og lokalsamfunns identitet og selvforståelse.

Om forskningsprosjektet – pilotstudiens problemstillinger og teoretiske utgangspunkt

Festspel i Pite Älvdal har sitt hovedkvarter i Piteå, men arrangeres samtidig i de fire ulike kommunene som til sammen utgjør elvedalen: Arjeplog, Arvidsjaur, Älvsbyn og Piteå. Festivalen presenterer, som den nordligste i Sverige, samtidsmusikk og klassisk musikk, men tilbyr også et rikt utvalg av andre sjangere. Pilotstudiens hovedproblemstilling er todelt, og har både et individ- og et samfunnsperspektiv. Området som skal behandles i dette paperet har først og fremst fokus på individet, og jeg har derfor valgt å utelate samfunnsperspektivet i denne sammenhengen. Den individrelaterte delen av studiens hovedproblemstilling lyder:

2 Disse autentiske slagordene er hentet fra festivalene Oslo World Music Festival og Festspel i Pite Älvdal.

3 Studien ble gjennomført under Festspel i Pite Älvdal 2004, fra 27. juni til 4. juli.

*Hvordan innvirker Festspel i Pite Älvdal på tilhørernes musikalske identitet?*⁴ Deltproblemstillingene som tilhører denne delen av hovedproblemstillingen fokuserer på hvilken betydning festivalen har for tilhørernes konstruksjon av musikalske livsfortellinger og utvikling og opprettholdelse av parallelle musikalske identiteter.

Innbefattet i den modernitetsteori som studien bygger på, ligger synet på utvikling og opprettholdelse av identitet som et refleksivt prosjekt (Giddens, 1991). Enkeltindividers identitet skapes og opprettholdes gjennom selvbiografiske fortellinger, og er å finne i "the capacity to keep a particular narrative going" (ibid. s. 54) og i de kontinuerlige revisjonene av disse fortellingene. Dette synet åpner også for muligheten av å ha flere, parallelle og gjensidig motstridende identiteter. I en slik forståelsesramme blir musikalsk identitet noe som konstrueres og rekonstrueres "by making comparisons with other people" (MacDonald, Hargreaves og Miell, 2002, s. 15), en livslang prosess der enkeltindividets musikalske identitet er å finne i den musikalske selvbiografien (Ruud, 2002). Denne omfatter, foruten viktige musikalske opplevelser, også "historier vi kan fortelle om musikk, foruten fortellinger om mennesker og situasjoner vi opplevde musikken i" (ibid. s. 13).

Kultur- og kunstopplevelser kan spille en viktig rolle i skapelsen av den selvbiografiske fortellingen fordi de har potensial til å åpne opp for sterke, følelsesmessige opplevelser (Giddens, 1991). I følge DeNora (2000) er musikk i den forbindelse en særlig egnet ressurs som mennesker vender seg til for "the project of constituting the self, and for the emotional, memory and biographical work that such a project entails" (ibid. s. 45). Musikkfestivaler, som både kan levere sterke, følelsesmessige opplevelser gjennom musikken, musikken i seg selv og samtidig fremstår som en arena for livsstilsvalg (Bocock, 1992), kan dermed ses å bidra til utviklingen av den enkelte publikummers selvbiografiske fortelling ved å tilby muligheter for definering, utvikling og forandring av selvet. Med andre ord, sett som separate og tidsbegrensede diskurser eller sosiale praksisfellesskap (Fairclough, 1995; Hall, 1992; Hruby, 2001; Wenger, 1998) tilbyr musikkfestivalene et mangfold av kontekster som muliggjør meningskonstruksjoner med innvirkning på publikums handlinger og forståelse av seg selv. Gjennom dette mangfoldet kan festivalene ha betydning for utvikling av parallelle og motstridende identiteter, ved å tillate enkeltmennesker å kultivere selvets mange uttrykk (Hall, 1992).

Metode

Pilotstudien som det empiriske materialet er hentet fra, er designet som en casestudie og kombinerer en spørreundersøkelse (enkätstudie) blant festivalens publikum med observasjon av festivalarrangementene.

Å forske på en eksisterende festival er å forsøke å forstå et komplekst sosialt fenomen, i følge Yin (2003) et godt utgangspunkt for å velge casestudie som forskningsstrategi (ibid. s. 13). Prosjektet er designet med et "embedded single-case design" (ibid. s. 39), der festivalen ses som det faktiske caset og der det finnes to underordnede analyseenheter, festivalens påvirkning på publikums konstruksjon, utvikling og opprettholdelse av *musikalsk identitet* og festivalens påvirkning på utviklingen av *lokal identitet*⁵.

Som et av hovedprinsippene i forbindelse med casestudiers datainnsamling, anbefaler Yin (ibid.) bruk av flere typer empirisk materiale, det han kaller "sources of evidence" (ibid. s. 85). I denne studien er dette prinsippet ivaretatt gjennom innsamlingen av tre ulike former for empiri: dokumentasjon (administrative dokumenter, avisutklipp og konsertprogrammer), data fra spørreundersøkelsen og loggbok ført under direkte observasjon.

4 Den fullstendige hovedproblemstillingen lyder: Hvordan innvirker Festspel i Pite Älvdal på tilhørernes musikalske identitet og på deres opplevelse av og forhold til sitt eget lokalsamfunn?

5 Som jeg allerede har nevnt går jeg ikke videre inn på samfunnsperspektivet i dette paperet.

Formålet med å gjennomføre en spørreundersøkelse som del av designen var å få et overblikk over publikums bruk av, relasjoner til og oppfatninger om Festspel i Pite Älvdal. Spørreundersøkelsen ble utført gjennom et spørreskjema⁶ som ble sendt til frivillige blant publikum umiddelbart etter festivalen. Disse informantene ble plukket ut i forkant av fem av festivalarrangementene, og den personlige kontakten som da ble oppnådd var antatt å skulle øke svarfrekvensen (Kruuse, 1996). De aktuelle arrangementene var valgt med et ønske om maksimal variasjon, både når det gjaldt musikkjanger og publikumstype. I alt ble 45 informanter plukket ut, 39 svarte, noe som gav en svarfrekvens på 87 prosent. Informasjonen fra spørreskjemaene ble delvis bearbeidet statistisk og delvis behandlet som kvalitative data⁷. Alle data ble analysert og deretter koblet til delproblemstillingene de enkelte spørsmålene i spørreskjemaet utgikk fra.

Gjennom observasjon ble det mulig å få et innblikk i, på en annen måte enn gjennom spørreundersøkelsen, hva festivalen dreide seg om. I løpet av festivaluken observerte jeg 33 arrangementer; en innvielsesseremoni, konserter, mesterklasser, workshops, 'festivalsamtaler' med utøverne på en lokal kafé og en mottakelse. Jeg førte en 'åpen' logg, og tillot meg selv å skrive ned det som falt meg inn, men forsøkte å holde fra hverandre det som faktisk skjedde og min tolkning av begivenhetene. Dette arbeidet gav et stort, håndskrevet materiale, som ble renskrevet i løpet av dagene umiddelbart etter festivalen. Som med informasjonen fra spørreundersøkelsen fungerte delproblemstillingene som sorteringsmekanisme. Hver problemstilling fikk utgjøre en egen kategori og i tillegg utviklet jeg en kategori for bakgrunnsinformasjonen.

I følge Adler og Adler (1994) er observasjon den minst påtrengende av alle informasjonsinnsamlingssteknikker. Slik føltet det også, der jeg satt som en del av det regulære festivalpublikummet. Siden jeg også tok del i begivenhetene jeg observerte, kan min forskerrolle beskrives som *observer-as-participant*⁸ eller *active-member-researcher* (ibid. s. 382).

Resultat

Resultatene som i hovedsak skal behandles her, er de sosialt og musikalsk differensierte rommene som ble skapt av festivalen. Før jeg tar fatt på beskrivelsen av disse rommene, vil jeg gi en kort oversikt over de viktigste funnene knyttet til hovedproblemstillingens to delproblemstillinger, samt gi noe generell bakgrunnsinformasjon om sammensetningen av informantene.

Konstruksjon av musikalske livsfortellinger

Festspel i Pite Älvdal berører mange⁹ menneskers liv, og selv om kun 3 av 39 informanter oppgav at festivalen var en viktig del av deres liv, hadde hele 12 informanter besøkt festivalen hvert år siden begynnelsen tidlig på 1980-tallet. Av disse oppgav åtte at dette var den eneste festivalen de noen gang hadde vært på. Dermed kan Festspel i Pite Älvdal antas å være en viktig kilde til 'opplevelsen av musikkfestival' ('the music festival experience', Karlsen 2005) for disse menneskene. Denne opplevelsen viste seg, gjennom observasjon, å ikke bare inneholde musikk, men også historier, myter og overbevisninger knyttet til musikk og

6 I arbeidet med å formulere spørsmålene i spørreskjemaet fungerte delproblemstillingene som hypoteser, der spørsmålene nærmet seg disse fra ulike vinkler. Spørsmål som skulle gi bakgrunnsinformasjon (alder, utdanning, årsinntekt etc.) om informantene ble også lagt til. Noen av spørsmålene var åpne, mens andre hadde faste svaralternativer. I tillegg fantes uttalelser som informantene skulle ta stilling til ved å krysse av på en gradert skala.

7 Dette gjaldt svarene på spørreskjemaets åpne spørsmål samt fritekstkommentarer.

8 Jeg deltok bare som en del av publikummet, ikke som utøver.

9 I 2004 besøkte 5405 mennesker festivalen, et anselig antall i et relativt sparsomt befolket område.

musikere. I tillegg oppgav godt over halvparten av informantene (59 %) at de, under festivalkonsertene, hadde hatt sterke, følelsesmessige opplevelser knyttet til musikk: ”Under konserten med [fiolinduo] spelade de ett stycke om smärta, jag rös och fick tårar i ögonen. De fick fram toner som starkt berörde mig”.

Utvikling og opprettholdelse av parallelle musikalske identiteter

Gjennom et bredt utvalg av sjangere, presentert på overraskende og ofte uortodokse arenaer, la festivalarrangørene til rette for publikums utvikling og opprettholdelse av parallelle musikalske identiteter. Festivalgjengerne ble også, gjennom annonser, direkte oppfordret til å utfordre sin egen musikalske smak. På tross av dette oppgav informantene at de i hovedsak besøkte konserter de på forhånd visste de ville like. Ved å sammenlikne informantenes (oppgitte) musikalske smak med arrangementene de faktisk besøkte, ble det tydelig at de fleste bekreftet sine tidligere preferanser. Bare én informant oppgav at han bevisst og ofte oppsøkte festivalkonserter med musikk i sjangere han ikke vanligvis lyttet til. På bakgrunn av dette virker det som om festivalen, for de 39 informantene, var mer egnet til å opprettholde enn til å utvikle nye, musikalske identiteter. Dette var imidlertid ikke tilfelle for alle. En annen av informantene uttrykte det slik: ”[Musiker som hadde deltatt på festivalen i flere år] fikk meg att upptäcka ’världsmusiken’”.

Informantene

Informantene fra spørreundersøkelsen var spredd over et stort område, både når det gjaldt alder, utdanning, yrke, inntekt og musikalsk smak. 59 % var kvinner og 41 % menn, noe som også gjenspeilet kjønns sammensetningen blant publikum. Om noe skulle kunne regnes som spesifikt, må det være at hovedtyngden av informantene (59 %) var mellom 50 og 69 år, omtrent halvparten (51 %) uttrykte preferanser for klassisk musikk og halvparten spilte et instrument¹⁰ eller sang selv.

Sosialt og musikalsk differensierte rom

Viktig for dette paperet, og også et interessant funn i undersøkelsen som sådan, var mangfoldet og kontrastene når det gjaldt de ulike festivalarrangementene, både i forhold til det tidligere nevnte brede utvalg av sjangere og de varierte og ofte uortodokse arenaene og i forhold til antall og type mennesker som besøkte arrangementene, de ulike formene for publikumsdeltakelse og publikums generelle atferd. Slik jeg ser det, skapte festivalen *ulike sosiale rom for musikalske aktiviteter*, der hvert rom hadde sine uformelle regler og standarder for atferd. Jeg vil her vise fire eksempler, hentet fra loggmaterialet: Festivalens innvielsesseremoni, åpningskonsert, en konsert med samtidsmusikk samt en bakgårds-konsert med et makedonsk sigøynerorkester. Eksemplene er valgt ut etter ønsket om ’maksimal variasjon’ (Miles og Huberman, 1994) når det gjelder de ovennevnte variablene. Ved å bruke relativt mye av den opprinnelige loggteksen, håper jeg å gi leseren et utfyllende bilde av hvert enkelt ’rom’.

Innvielsesseremoni:

Festivalens innvielseskonsert ble holdt på en stor, offentlig parkeringsplass nær en båthavn og inkluderte et nyskrevet stykke for amerikanske V8-motorer, fremført av lokale ’bilmusikere’ i Amcars. Etter fremførelsen fulgte en offisiell innvielse ved landshøvdingen i Norrbotten. Jeg siterer fra loggteksen:

Det er varmt, alle har tynne sommerklær. Mange tilhørere/tilskuere kommer på MC, i

10 Dette var utøvere både på profesjonelt nivå og på amatørnivå.

veteranbiler eller Amcars. Den oppbygde tribunen er full¹¹, mange står langs sidene. Det er mange barnefamilier her med små barn. (...) Det er også temmelig mange unge mennesker til stede, vennegjenger. Folk hilser, prater og mange virker som om de kjenner hverandre fra før. Festivaladministratorer løper omkring og fikser, noen deler ut festivalaviser. (...) Enorme høytalere på parkeringsplassen. Folk kommer i rullestol. Stedet har et preg av sommerlig uteliv og barna lufter sine bekymringer høylytt. En valp snuser. (...) Inn kommer amerikanske 'flak' i alle farger. Det lukter bensin. Dirigenten står på et lasteplan, stilriktig antrukket med svart skjorte og caps. Bilene stiller opp i halvsirkel, som et symfoniorkester. Bilen med dirigenten på 'skrider' inn på podiet, tar applaus. Publikum ler, bilmusikerne flirer. (...)

Sats I: VROOOM.

Sats II: Alle smeller med dørene.

Sats III: Alle lukker dørene presist, på tegn fra dirigenten.

Sats IV: Setter på stereoene en etter en. Crescendo mot total kakofoni.

Sats V: Motorene settes på mykt, en etter en, en liten 'burning', deretter decrescendo.

Sats VI: Tuting i horn. To toner danner til sammen en stor ters.

Sats VII: VROOM. To biler spinner voldsomt og tåkelegger hele parkeringsplassen.

Etter stykket er det blomster til dirigenten. Landshøvdingen holder tale og betoner at det er hyggelig at så mange unge mennesker har funnet veien til konserten. Han siterer [komponisten]: Amcars står for frihet, attityde, marginalitet.

Åpningskonsert:

Åpningskonserten ble holdt i salgshallen til et bilfirma som hadde vært med i samarbeidet omkring bestilling og fremføring av V8-komposisjonen til innvielsesseremonien. Ved hjelp av løse stoler og plattformer var det bygget opp et lite amfi. På programmet stod en strykekvartett av Haydn, en klarinettkvintett av Mozart og et nyskrevet verk, også det for klarinettkvintett, alt fremført av en svensk, anerkjent strykekvartett og en svensk klarinettist med stor internasjonal suksess og med base i utlandet. Fra loggboken:

Vi sitter i en bilhall. Bilene står fremdeles her, i båser eller omkring i lokalet. Det er varmt og fuktig. Ute holder noen på å sette opp fikabord. Musikerne varmer opp i bilselgerens kontor. Bare to barn. (...) Det er ca. 70 mennesker i lokalet. (...) Dette er et helt annet publikum enn på innvielsesseremonien. Noen av bilmusikerne er her også. De kommer sent, men godt. En av dem kommer med en kommentar i det han går inn: "Fränt!" (...) Jeg har konserthusstemning i en bilhall. Publikum oppfører seg som i et vanlig konserthuslokale. (...) [Det nyskrevne verket] er en blanding av Stravinskij, TV-musikk (engelsk krim), blues, Balkan-klarinet og jazz. (...) Det svinger som helvete! Pause. Fika i pausen. Sosial omgang utenfor bilhallen. (...) Det spilles Mozart etter pausen. (...) Gjennomsnittsalderen på publikum er godt over 50 år. (...) Amcar-gjengen [bilmusikerne] har forsvunnet i pausen. (...) Publikum er veloppdragne. De klapper ikke mellom satsene.

¹¹ Det var i alt 650 tilskuere ved innvielsesseremonien.

Konsert med samtidsmusikk:

Samtidsmusikkonserten ble holdt i Akva, en 'kupolbiograf' tilhørende Pite Havsbad, med 180 graders lerret og et ekstraordinært lyd- og lysanlegg. Repertoaret var kun det som kan beskrives som 'samtidig kunstmusikk', både ren elektronisk musikk, formidlet gjennom lydanlegget, akustisk musikk fremført av en internasjonalt anerkjent fiolinduo¹² og musikk for fiolinduo og innspilt lyd. Fra loggen:

Lokalet er fylt med rødt lys, 'skummel' lyd og stemning. Det er max. 30 mennesker i lokalet. Konserten åpner med elektronisk musikk. Stykke I: Klangflater. Stykke II: Blipp-blopp. Akvas lydanlegg blir godt utnyttet. (...) Her fremføres vestlig samtidsmusikk med et internasjonalt lydbilde. (...) Stykke III: Fragmentert og todelt. Lange, gnislende partier avløst av voldsomt spill. Utøverne snakker om himmelske vibrasjoner. (...) Musikerne har uortodokse sceneklær. Han: Sort bukse, rosa- og blåmønstrete skjorte. Hun: Leopardmønstret skjørt og overdel. Sitrongul topp under, med sitrongule, lange hansker. (...) De har små introduksjoner mellom stykkene. [Navn på komponisten]: et stykke med fioliner og elektronikk. Kuppelen tas i bruk og 'live'-bilder av musikerne projiseres opp i taket. Surroundsystemet brukes til den elektroniske delen. Zoom-effekt samtidig i bildet og i musikken.

Bakgårdskonsert med makedonsk sigøynerorkester:

Denne konserten fant sted i bakgården til en lokal café. Der fantes, foruten en stor, oppbygd scene, benker og bord som publikum kunne slå seg ned ved. Det foregikk også salg av grillmat og øl. Utøverne var flere denne kvelden, blant annet et oppvarmingsband bestående av et folklørensensemble fra en nærliggende folkehøgskole samt medlemmer fra et lokalt damekor. Som hovedattraksjon spilte et svensk balkanensemble sammen med sine venner fra Makedonia, konsertens egentlige 'stjerner'. Underveis ble arrangementet avbrutt av en stor folkeparade, arrangert i sammenheng med Piteå Summer Games¹³. På grunn av overlappende konserter måtte jeg forlate bakgården omtrent på dette tidspunktet. Hva som siden skjedde, dekkes derfor opp av sitater fra lokale aviser. Fra loggboken:

Det er mye folk. (...) God stemning i bakgården. Sol og fint vær. Et damekor varmer opp ved siden av meg. Jeg har også sett [det makedonske ensemblet]. (...) Det er jazz på [lyd]anlegget. (...) Konferansieren kommer opp og forteller anekdoter fra Gällivare. Deretter kommer [damekoret] og [folklørensensemblet] opp på scenen. [Lederen av ensemblet] snakker om at verden krymper og at vi nå skal få høre en kompott fra Makedonia. (...) Konferansieren kommer opp. Ensemblet skal spille på en festival i Makedonia. [Lokal bank] gir dem økonomiske støtte. (...) Så kommer fotballparaden forbi. Snakker om parallelle verdener!

De lokale avisene rapporterte:

Avis I:

Oj, oj, oj! Vilken kväll det blev bakom [caféen] på fredagen. Svängig musikfest med balkanförftecken där mässingen glödde och spontan ringdans uppstod. (...) Det är en offensiv brassmusik med zigenarprägel som skjöljer över publiken. Med trumpet, klarinett, sax, bastrumma och en uppsättning tubor av olika storlek, brassar man på i taktarter som ingen dödlig medelsvensk kan klappa med i – utan att öva, vill säga.

12 Duoen består av en svensk og en tysk fiolinist.

13 Sveriges nest største ungdomsturnering i fotball.

Avis II:

Pitebor är kända för många saker. Spontan romsk dans har traditionellt inte hørt dit men efter gårdagskvällen kanskje det blir ännu en merit. På den andra av Festspelens gårdsfester bjöds på vild balkansk blåsfest vilket också är en bra beskrivning av vad det faktisk blev.

Diskusjon

Som resultatdelen viser, bidro Festspel i Pite Älvdal til å skape ulike sosiale rom for musikalske aktiviteter ved å tilby et mangfold av kombinasjoner mellom musikk og konsertsteder, deri inkludert de uformelle reglene og standardene for atferd som var nært forbundet med musikkjangrene og konsertstedenes særpreg. Ser vi de fire, ovenfor beskrevne rommene i lys av Giddens' (1991) begreper presentert i innledningen, blir det mulig å beskrive dem i senmoderne termer og dermed ramme dem inn begrepsmessig.

Felles for alle fire rom var en utpreget, overgripende *refleksivitet* i forhold til den klassiske, vestlige konsertformen. De fire arrangementene var, hver på sitt vis en utprøving og overprøving av den tradisjonelle konsertformen som institusjon, både når det gjaldt musikken (og hva som i det hele tatt kan regnes som musikk) og rammene omkring konserten, valg av arena. Innenfor dette hadde hvert arrangement sitt begrepsmessige tyngdepunkt.

Innielsesseremonien bar først og fremst preg av *frikobling*. Et nyskrevet, flersatsig stykke ble løst fra et tradisjonelt instrumentarium og fremført av biler. Disse var også frigjort fra sin tradisjonelle funksjon som redskaper for frakt og fungerte i denne sammenhengen som musikkinstrumenter, medium for komponistens musikalske intensjoner. Noe av den tradisjonelle symfoniorkesterkonsertens form var det fremdeles mulig å etterspore. Bilene var plassert i halvsirkel i likhet med et orkester. Det fantes også en dirigent som kom 'skridende inn' på scenen og som tok applaus på tradisjonelt vis, noe som utløste latter hos både publikum og utøvere. Imidlertid var disse formprinsippene løftet ut av konserthuset og over til en støvete, forblåst parkeringsplass. I stedet for kjole og hvitt var dirigenten kledd i sort skjorte og caps. Bilene, eller instrumentene, var utelukkende Amcars, noe som, foruten å være et lokalt trekk ved Piteå og Norrbotten, også gav en kobling til det globale, en globaliseringseffekt, og et perspektiv utover, til en større sammenheng.

Åpningskonserten var også i hovedsak preget av frikoblingsmekanismer. Et tradisjonelt, klassisk ensemble var tatt ut av konserthus- eller kammersalkonteksten og plassert i en bilhall. Bilene fantes fremdeles i lokalet og fikk mer preg av å være rekvisitter enn salgsobjekter. I stedet for et øvingsrom 'backstage' i skjermede omgivelser, fikk musikerne varme opp i bilselgerens kontor, synlige (og hørbare) for konsertpublikummet gjennom en glassdør. Repertoaret var wienerklassisk, med verker av Haydn og Mozart. I tillegg fantes et nyskrevet verk, preget av refleksivitet i form av sjangermangfold og -blanding og med gjenkjennbare, musikalske referanser til andre stilarter og verker. Det lokale elementet var her først og fremst plasseringen av en internasjonalt anerkjent klarinettist i en lokal bilhall.

Konserten med samtidsmusikk hadde ikke vært gjennomførbar uten et betydelig innslag av *atskillelse av tid og rom*. Forhåndsinnspilt, elektronisk musikk ble fremført samtidig med forhåndsprogrammert lyssetting av rommet. Musikerne samspilte også senere i 'realtime' med det forhåndsinnspilte lydmaterialer samtidig med at elektronisk bearbejdede bilder av utøverne ble projisert opp i taket på lokalet. Sammenkoblingen av lokalt rom med teknisk utstyr 'på plass' og internasjonale musikere gav en global, helhetlig 'performance' mer enn en konsertsituasjon, i seg selv ikke preget av frikobling i betydning løftet ut av en tradisjonell sammenheng, derimot gjenkjennelig som et universelt rom for fremføring av samtidsmusikk. I loggen noterte jeg: " Dette kunne ha vært hvor som helst i verden".

Det fjerde og siste festivalrommet var først og fremst preget av *glokaliseringsmekanismer*, her i betydningen to fjerntliggende lokaliteter møter hverandre: Makedonsk sigøynerensemble- og musikk møter norrlandsk bakgård og publikum og en helt ny kontekst oppstår. I dette ligger også innebygd en rekke frikoblingsmekanismer. Her ble musikk som tradisjonelt spilles ved lokale, makedonske bryllup og andre festligheter fremført i en annen lokal, (men også festlig) sammenheng, bare noen hundre mil nordover. Skopje møtte Piteå og makedonske musikere møtte svenske utøvere. ”Verden krymper”, som en av utøverne selv uttrykte det.

De sosiale/musikalske festivalrommene, på ulike måter preget av atskillelsen av tid og rom, refleksivitet, frikobling¹⁴ og globalisering, kan også beskrives som diskursive (Fairclough, 1995; Hall, 1992; Hruby, 2001). Den ene teoretiske forståelsen utelukker ikke den andre, men sammen danner de et strukturelt raster, et perspektivmessig rutemønster for mer inngående forståelse av festivalens kontekster.

I et diskursivt perspektiv kan hvert rom ses som en tidsbegrenset diskurs ”with its own particular repertoire of (...) settings, participants (their identities and relationships), goals, topics and so forth” (Fairclough, 1995, s. 38). Slike rom vil være sosiale kontekster der ”meanings, values and identities are taught and learnt” (ibid. s. 219).

Fairclough anser at litterære sjangre er ”a socially ratified way of using language in connection with a particular type of social activity” (ibid. s. 14). Etter min mening er dette også gyldig for musikalske sjangere, og det kausale forholdet kan snus motsatt vei: Om hver sjanger ses som en artefakt, vil den bli assosiert med konvensjonelle atferds- og bruksmønstre. Dermed vil musikalske sjangere *muliggjøre* ”forms of activity” (DeNora, 2000, s. 35), og fungere som musikalske ”pre-texts’ for action” (ibid. s. 110).

Musikalske sjangere spiller en viktig rolle i møbleringen av festivalrommene. På samme måte kan konsertstedet sies å utgjøre basis for denne møbleringen. I likhet med sjanger kan også *sted* forstås som ”providing materials through which action – and agency, understood as capacities of action – is produced” (ibid. s. 120). Gjennom kombinasjonen av aktiviteter muliggjort av sjanger og handlinger produsert på bakgrunn av stedet, oppstår et nytt raster innenfor den diskursive delen av rutemønsteret: De strukturelt muliggjorte atferdsmønstrene som publikum forholder seg til i en ’realtime’, sosial kontekst, her gjenkjent som musikkfestivalen.

I forhold til eksemplene i resultatdelen er det interessant å se hvordan publikums atferdsmønster forandres ettersom musikk sjanger og konsertsted varierer, og hvordan dette påvirkes av hvorvidt variablene er forutsigbare, tydelig låst til bestemte atferdsmønstre, eller uforutsigbare, utydelige og derfor ”åpne”. Under innvielsesseremonien var stedet ”åpent” som konsertarena. Ingen så ut til å vite hva slags konsertatferd som var vanlig eller ønsket på en offentlig parkeringsplass, og resultatet var et mylder av løpende barn og hunder, travle festivalarrangører, publikum som satt på motorsykler og i biler, og en del som stod eller satt på de oppbygde tribunenene, de fleste uformelt pratende med hverandre. Musikken, i form av mer eller mindre systematiserte billyder, var også ubestemmelig, men formen, den tydelige allegorien over den klassiske symfonikonserten, var forutsigbar, og utløste konvensjonell applaus i det dirigenten ”skred inn”.

Åpningskonserten fant også sted på en ukonvensjonell konsertarena. Imidlertid var den musikalske sjangeren tydelig, såpass forutsigbar at konserten like godt kunne foregått i et tradisjonelt konserthus, om man skulle dømme etter publikums atferdsmønster. Dette var antakelig en av grunnene til at innvielsesseremoniens 650 tilhørere krympet til 70¹⁵ og at

14 Eller snarere *omkobling* (reembedding). Fenomener løftes ut av sin opprinnelige sammenheng og settes sammen på nye måter.

15 Åpningskonserten var lagt umiddelbart etter innvielsesseremonien, og arrangørene hadde lagt opp til at langt flere skulle få med seg begge arrangementene.

bilmusikerne, som hadde gratis adgang til åpningskonserten, valgte å forlate arrangementet i pausen.

Under konserten med samtidsmusikk var repertoaret konvensjonelt, innenfor samtidsmusikkens rammer. Det var også stedet, sett i forhold til den musikalske sjangeren. Som før nevnt, noterte jeg at ”dette kunne ha vært hvor som helst i verden” og helheten fremstod for meg som en universell, lett gjenkjennelig samtidsmusikkontekst. I loggen hadde jeg også notert at det var ”max. 30 mennesker i lokalet”. Ser jeg på festivalens egne publikumstall var det faktisk ikke flere enn 13 betalende tilhørere på denne konserten. Kombinasjonen av sjanger og sted virket altså inkluderende bare på et fåtall.

Under bakgårdsconcerten med det makedonske sigøynerorkesteret var stedet, bakgården, mangetydig. Sjangeren var tydelig, men uvanlig og ukjent for de fleste. Kombinasjonen resulterte i helt uventet atferd, antakelig fremkalt av musikken, men også ”tillatt” av stedet. Spontan ringdans oppstår ikke så ofte, særlig ikke i Piteå.

Avsluttende kommentarer – rom for identitetsutvikling og læring

”Opplevelsen av musikkfestival” inkluderte, som vist gjennom resultatene under overskriften ”Konstruksjon av musikalske livsfortellinger”, historier, myter, overbevisninger, verdier og ikke å forglemme musikken i seg selv. Alt dette inngår som bidrag til den musikalske selvbiografien (Ruud, 2002) nødvendig i konstruksjonen av musikalske identiteter (MacDonald, Hargreaves og Miell, 2002). Festivalkonteksten tilbød også et rikt materiale for det musikkrelaterte emosjonelle, minne- og biografiske arbeidet som DeNora (2000) vektlegger som essensielt i forhold til å definere, utvikle, forandre og dermed konstituere selvet. Slikt arbeid ble også nevnt av informantene, særlig i forbindelse med utsagnene omkring sterke, følelsesmessige opplevelser knyttet til konsertsituasjoner under festivalen.

I et situert perspektiv (Lave og Wenger, 1991; Wenger, 1998) er identitetsarbeid nært forbundet med læring. Disse prosessene er integrerte, gjensidig avhengige og overlappende, både i tid og innhold. Å forstå læring som legitim perifer deltakelse (legitimate peripheral participation, *ibid.*) i sosiale praksiser gjør det mulig å anse at læringsprosesser leder til forandringer i deltakelse og posisjon, noe som igjen krever en kontinuerlig revisjon av den selvbiografiske fortellingen, en viktig prosess når det gjelder identitetsutvikling (Giddens, 1991). Å se festivalen som en sosial praksisarena som tilbyr muligheter for identitetsarbeid blir derfor uunngåelig å se den som en arena for læring.

I lys av det ovenstående vil jeg hevde at lokale festivaler, her representert ved Festspel i Pite Älvdal, gjennom å bringe inn globale artister, og ved hjelp av en rekke andre strategier og tiltak som er beskrevet ovenfor, skaper glokale, sosialt og musikalsk differensierte rom. Dermed skaper de også former for sosialt fellesskap og interaksjon, mangefasetterte, diskursivt rike, senmoderne kontekster som kan være vesentlige for utvikling av musikalsk identitet og læring.

Litteratur

- Adler, Patricia A. og Peter Adler (1994): "Observational Techniques", i Norman K. Denzin og Yvonna S. Lincoln (red.), *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks: Sage Publications, s. 377–392.
- Beck, Ulrich (1994): "The Reinvention of Politics: Towards a Theory of Reflexive Modernization", i Ulrich Beck, Anthony Giddens og Scott Lash (red.), *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge: Polity Press, s. 1–55.
- Bocock, Robert (1992): "Consumption and Lifestyles", i Robert Bocock og Kenneth Thompson (red.), *Social and cultural forms of modernity*, Cambridge: Polity Press, s. 119–167.
- DeNora, Tia (2000): *Music in everyday life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fairclough, Norman (1995): *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language*, London: Longman.
- Giddens, Anthony (1990): *The Consequences of Modernity*, Stanford, California: Stanford University Press.
- Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford, California: Stanford University Press.
- Hall, Stuart (1992): "The Question of Cultural Identity", i Stuart Hall, David Held og Anthony McGrew (red.), *Modernity and its futures*, Oxford: Polity in association with the Open University, s. 273–325.
- Hruby, George G. (2001): "Sociological, postmodern and new realism perspectives in social constructionism: Implications for literary research", i *Reading Research Quarterly*, 36:1, s. 48–62.
- Karlsen, Sidsel (2004): "Musikk, identitet og modernitet. Musikkfestivalen som arena for iscenesettelse av det senmoderne selvet", i Geir Johansen, Signe Kalsnes og Øivind Varkøy (red.), *Musikkpedagogiske utfordringer. Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, s. 57–72.
- Karlsen, Sidsel (2005): *Festspel i Pite Älvdal. A study on the festival's impact on identity development*, Piteå: Musikhögskolan i Piteå, 2005:01.
- Kruuse, Emil (1996): *Kvantitative forskningsmetoder*, København: Dansk psykologisk Forlag.
- Lave, Jean og Etienne Wenger (1991): *Situated learning. Legitimate peripheral participation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lytard, Jean-François (2001): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester: Manchester University Press.
- MacDonald, Raymond, David J. Hargreaves og Dorothy Miell (2002): *Musical identities*, Oxford: Oxford University Press.
- Miles, Matthew B. og A. Michael Huberman (1994): *Qualitative Data Analysis*, Thousand Oaks: Sage Publications.
- Robertson, Roland (1995): "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity", i Mike Featherstone, Scott Lash og Roland Robertson (red.), *Global Modernities*, London: Sage Publications, s. 25–44.
- Ruud, Even (2002): *Musikk og identitet*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Wenger, Etienne (1998): *Communities of Practice. Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Yin, Robert K. (2003): *Case Study Research. Design and Methods*, London: Sage Publications.

