

## Musikkbegrepet som sort boks

### Et forsøk på en dekonstruksjon av begrepet musikk i vestlig tenkning, med utgangspunkt i en lærebok i musikk for ungdomsskolen

*Anders Rønningen*

#### **ABSTRACT**

##### ***Opening the Black Box of Music***

*The present article critically examines the concept of “music” as it is used in textbooks in Norwegian schools on grades 8-10 (Opus – Music for lower high school). How “music” is understood has relevance of course to both music as a school subject, and the more common sense public use of the term, particularly in relation to multicultural issues. By using Bruno Latour’s notion of Black Boxes – a concept developed to focus on how science and scientific facts often hide the action, interests and processes behind them and function like closed and neutral entities – it is argued that “music” is (wrongly) presented as culturally independent and universal. By hiding the culture- and power-related factors that constitute the concept, the dependence of Western thinking and understanding of the concept is exnominated. The black box of music is opened by using some of the insights gained from an article by Robert Walker, which discusses the Western ideology encapsulated in the notion of music. This is relevant in today’s global and multicultural context when “music” is also used to denote musics foreign to the Western concept, especially with regard to multicultural music education, in which the exnominated notion of music is in danger of systematically devaluating foreign musics, as their concepts may significantly differ.*

*Keywords: notions of music, black box, text book, deconstruction, Latour*

Finner man den sorte boksen etter en flyulykke, er sjansen stor for at man får mye på det rene angående hva som skjedde, hvem som sa hva, forsøkene på å holde flyet under kontroll, og kanskje også hva som forårsaket katastrofen. En slik sort boks (som for øvrig slett ikke er sort, men oransje) er ikke årsaken til katastrofen, men kan kaste lys over det som skjedde og gi svar på hvorfor det ble som det ble. Det er ikke boksen som sådan man er interessert i, men det den kan lære oss om hendelser som fikk store konsekvenser.

Jeg vil i denne artikkelen forsøke å se på vitenskapsfilosofen og sosialantropologen Bruno Latours bruk av metaforen “sort boks”<sup>1</sup>, og koble dette til en kritikk av musikkbegrepet slik det opptrer særlig innenfor en lærebok i musikkfaget. Jeg lar Robert Walker målbære momenter ved denne kritikken, gjennom hans artikkel fra 1996 (Walker 1996), og bruker teksteksempler fra læreboken *Opus – musikk for ungdomsskolen* (Andreassen 2006) for å konkretisere dekonstruksjonen. En lærebok kan sies å være et destillat av et område av samfunnets kunnskap, og vil derfor kunne fortelle ikke bare om hva skolen anser som viktig kunnskap som skal føres videre, men i en bredere sammenheng si noe om samfunnet. Selv om musikk er av fagene i Norsk skole som bruker læreverk minst (Bachmann m.fl. 2004:127), ser jeg på dette som viktig materiale, idet lærebøker og -verk som nevnt kan sies å inneholde destillert kunnskap<sup>2</sup>. De er både konstituert av samfunnet, og konstituerer samfunnet. Skolen er den institusjonen som mest formelt forvalter kunnskapsutvikling og -konservering i vårt samfunn, og legger slik både rammer for videre tenkning på dypere plan (f.eks. innen universitetsfaget musikkvitenskap), samtidig som det former allmennhetens begreper. Formålet med denne artikkelen er tosidig: å utrede et teoretisk tankeverktøy omkring konseptet sorte bokser basert på Latours vitenskapsfilosofi, og å bruke dette kritisk på konkrete tekster for å si noe mer om (det norske) samfunnet generelt, og det vestlige samfunnets musikkbegrep spesielt.

Begrepet “sort boks” blir brukt innenfor flere felt enn luftfart. Innen kybernetikken blir det brukt til å betegne en mekanisme/maskin, eller et sett med kommandoer som er for komplekst til å forklare, eller som ikke anses som relevant å skulle vise i sin utstrakthet. Innen fysikk blir begrepet brukt slik: “a black box is a system whose internal structure is unknown, or need not be considered for a particular purpose”<sup>3</sup>. Bruno Latour bruker metaforen om sorte bokser for å lede oppmerksomheten mot de ferdige og vel etablerte inskripsjonsverktøy og konsepter som det ikke (lenger) stilles spørsmålstegn ved; de komplekse redskaper som brukes uten at man (forskeren eller hvem som helst) behøver å betvile innholdet: Man *braker* nemlig sorte bokser, og konsentrerer seg kun om “input” og “output”. I kybernetikken tegnes slike komplekse mekanismer som små bokser, “which they need to know nothing about but its input and output” (Latour 1987:3). Latour viser i de første sidene i *Science in Action* hvordan en datamaskin og den doble DNA-spiralen for forskerne i Pasteur-instituttet fungerer som sorte bokser. Som verktøy og etablerte sannheter er de for komplekse til å åpnes for å se hva som er inni, og det anses heller ikke som nødvendig. Latour gir noen glimt tilbake i tiden fra da dette ble lansert som ideer, og kjempet fram til å kunne bli sannheter. Ved å studere kontroversene omkring (etableringen av) disse boksene vil vi kunne vinne ny kunnskap, og ved å se på hvordan disse boksene har blitt etablert og distribuert – fra antagelse til hypotese, gjennom styrket hypotese til etablert sannhet som ingen stiller spørsmålstegn ved – vil man kunne vinne god kritisk kunnskap om samfunnet som ellers sjelden belyses. Latour mener altså at vi bør studere *tilkomsten* eller åpningen av boksene for å vinne forståelse. I dette ligger også en forskjell i hvordan Latours konsept forholder seg til systemteoretikeren Luhmanns, hvor den sorte boksen er umulig å åpne<sup>4</sup>.

## Musikk som naturgitt kategori

Mitt prosjekt i denne artikkelen blir å tenke musikkbegrepet slik det brukes i *Opus* gjennom sort boks-metaforen. I daglig bruk er det lett å glemme at en sort boks har et innhold som *ikke* er nøytralt eller ubetydelig, at den sorte boksen har et innhold som er forhandlingsbart i det hele tatt. Ved å åpne slike bokser kan vi ofte finne at det ikke lenger bare handler om hva som (vi ofte forledes til å tro at) “naturlig” hører hjemme der, som et faktum som skulle stå i et én til én-forhold til verden, vi ser også faktorer som har med økonomi å gjøre, eller med ideologi, ære og konkurranse, for å nevne noe. I det ferdige “produktet” (som i dette tilfellet da blir *begrepet* “musikk”) er alle disse ting som var så viktige ved tilblivelsen av boksen luket ut; de synes ikke lenger. I en kritisk analyse vil formålet være å avdekke naturliggjort ideologi som er lagret i slike bokser. Ideologi vil jeg her forstå slik den kritiske diskursanalytikeren Norman Fairclough skriver, som “betydninger/konstruksjoner af virkeligheden (den fysiske verden, sociale relationer, sociale identiteter), der er bygget ind i forskellige dimensioner af diskursive praksissers form/mening, og som bidrager til produktion, reproduktion og transformation af dominans-relationer”. Han skriver videre om ideologier at de “som er indlejrede i diskursive praksisser, er mest effektive, når de bliver naturaliserede og opnår status af “common sense””<sup>5</sup> (Fairclough 2008:46) og dette foregår gjennom såkalt “Ideological-discursive formation”, som har en ““capacity to naturalize” ideologies, i.e. to win acceptance for them as non-ideological “common sense”” (Fairclough 1995:27). Vi ser her også likheten mellom Latours bruk av begrepet *sorte bokser* og Faircloughs *common sense*, ved at de begge inneholder ideologi som er fordekt og naturliggjort, men at innholdet likevel fremtrer som nøytralt og naturlig. Det er derfor viktig å studere prosessen og kontroversene bak de sorte boksene, eller den ideologisk-diskursive formasjonen av selvfølgelighetene. Metoden som foreslås er på mange måter den samme, ved at man går *bak* det etablerte, og ser på da etableringen skjedde eller hva som har vært på spill i perioder hvor det etablerte har vært omdiskutert eller i forandring. Jeg har i undertittelen for denne artikkelen brukt ordet “dekonstruksjon”, og det antyder også en metode. Begrepet slik jeg bruker det (nokså lemfeldig), er kommet nokså vanlig i bruk, men er hentet fra Jacques Derridas omfattende vokabular, og er uløselig knyttet til hans filosofi. I denne artikkelen hevder jeg ikke å gjøre rettferdighet til begrepet, men et sitat fra Dyndahls artikkel fra 2006, om dekonstruksjon og musikkpedagogisk forskning, kan informere om mitt perspektiv, så vel som det også forklarer mitt formål med analysen: “Gjennom å dekonstruere tatt-for-gitt-holdninger til multikulturalitet og diversitet, vil et etisk aspekt ved forskningsfeltet – som åpenbarer hva det kulturelt innforståtte blikket overser – bli fokusert” (Dyndahl 2006:72). Men hva er så dekonstruksjon? Det er en nokså utbredt misforståelse å tenke at dekonstruksjon er noe ned-byggende, det å plukke begreper fra hverandre for å skulle forsøke å ta dem ut av bruk, eller legge dem i ruiner. Derrida skriver selv:

Naturligvis dreier det seg ikke om å “forkaste” disse begrepene. De er nødvendige, og i alle fall er det slik for oss i dag at vi overhodet ikke kan tenke uten dem. Det dreier seg først om å vise den systematiske og historiske solidariteten mellom ideer og tankeganger, som man ofte mener det går an å holde fra hverandre ustraffet.[...] Innenfor denne innhegnede avslutning, gjennom en skrå og alltid farefull bevegelse som hele tiden risikerer å falle tilbake i det den dekonstruerer, må man omringe begrepene med en varsom og omhyggelig diskurs, markere betingelsene, omgivelsene og grensene for deres virkefelt, være nøye med å påvise at de tilhører maskinen som de lar oss dekonstruere; og i samme øyeblikk peke på den sprekk som vi kan skimte lyset gjennom. (Derrida & Gundersen 2006:64)

Metodisk lar jeg meg videre inspirere av Latours metoderegler fra *Science in Action*. De er skrevet med tanke på de mer harde vitenskaper – nettopp for å understreke det diskursive også ved disse, men jeg mener de er gode tankeverktøy, som lar seg bruke i analysen/dekonstruksjonen. La oss se på Latours første metoderegel:

We study science *in action* and not ready made science or technology; to do so, we either arrive before the facts and machines are blackboxed or we follow the controversies that reopen them. (Latour 1987:258)

Det å bedrive vitenskapelig praksis, sier Latour, er å transformere utsagn i modalitet med lav sikkerhet, til modalitet med høy grad av sikkerhet. Det dreier seg ikke om det å *ha* rett, men om det å *få* rett. Spesifikt for vårt musikkbegrep vil analysen av begrepet ikke dreie seg om hvorvidt én definisjon er *riktigere* enn en annen fordi den knytter begrepet nærmere den verden det skulle representere (gjennom f.eks. å bygge på målbare akustiske eller fysiske beskaffenheter (natur), eller avlede begrepet ut i fra sosiale aktiviteter og handlingsmønstre (kultur). Disse illusjonene skal begge ses nærmere på snart), men hvordan begrepets innhold har vunnet fram og blitt etablert med det innhold det har i dag. Og her kan Latours andre metoderegel allerede bringes inn:

To determine the objectivity or subjectivity of a claim, the efficiency or perfection of a mechanism, we do not look for their *intrinsic* qualities but at all the transformations they undergo *later* in the hands of others. (Latour 1987:258)

Hvorvidt det refererer til faktiske forhold er altså ikke viktig (fordi det evt. også umulig kan sies noe om). Det som studeres er nivået mellom språket og verden. Om språket *konstituerer* verden, eller om det *beskriver* en verden, er heller ikke saken her, selv om det i denne forbindelse gjerne kan presiseres at en av de vanlige misforståelsene angående Latour og hans kollegaers arbeider innenfor det som er blitt hetende *Aktør Nettverk Teori*, er at det kun dreier det seg om retorikk, om tekstuelle strategier, om skrift, om iscenesettelse, om semiotikk. Det dreier seg om det (også), men “i en ny form som griper inn både i tingenes natur og i deres samfunnsmessige kontekst, dog uten å la seg redusere til verken det ene

eller det andre” (Latour & Myklebust 1996:14). Vitenskap – forstått som forflytningen fra antagelser eller spekulasjoner til etablerte, uomtvistelige sannheter (eller hva jeg med Latour kaller *sorte bokser*) – er i dette lyset interessant å studere, fordi det gir innsikt i en prosess som konstituerer sannheter, en naturaliseringsprosess.

## Eksnominasjon

Før vi tar for oss musikkbegrepet må vi dvele litt ved ett gjennomgående aspekt ved sorte bokser. I og med at sorte bokser først og fremst *brukes*, behøver de sjelden å forklares. De behøver ikke en gang benevnes, de kan forbli *eks-nominert*. Eksnominasjon er det fenomen som oppstår der majoriteten, eller (definisjons-)makthaverne ikke navngir de naturaliserte og selvfølgeleggjorte ideologier som fungerer som målestokk eller mulighetsbetingelser for en type ytringer. Eksnominasjonsbegrepet er lansert av den franske semiologen Roland Barthes (Barthes 1973)<sup>6</sup>, og betegner en tilstand der usynliggjort ideologi er naturliggjort og skjult, og unnslipper kritikk idet den holdes navnløs og derfor blir uangripelig. Mennesker tenker gjerne i termer av hva ting *er*, i stedet for hvordan ting *benevnes i den dominante diskursen*. Alle benevnelser, så vel som alle vitenskapelige fakta, inneholder imidlertid avleiringer av kulturelle forhold, men denne ideologien er usynlig for oss, altså har eksnominasjonen lyktes. Den etterlater så å si ingen fingeravtrykk. John Fiske bruker begrepet oftest knyttet opp mot whiteness studies<sup>7</sup> i hans analyser av mediakultur, og sier det slik:

Exnomination is the means by which whiteness avoids being named and thus keeps itself out of the field of interrogation and therefore off the agenda for change. (Fiske 1994:42)

Det som er usynlig er også vanskelig å angripe, og det er det eksnominertes privilegium.

One of the conditions of postmodern oppression is a regularity of material effects whose ordinary source is so immaterial as to appear be absent. Effect without a cause leaves a black hole of uncertainty, a vacuum of not knowing that makes it difficult to take an oppositional stance. That which cannot be seen all too readily becomes that which cannot be opposed. (Fiske, i Radano & Bohlman 2000:607)

Eksnominasjonsbegrepet forholder seg til Latours vitenskapsfilosofi på den måten at de sorte boksene – som har nådd den sikreste modaliteten hvor man ikke lenger presenterer det som en teori, men bare *braker* det uten å reflektere over tilkomsten – er eksnominerte *a priori*. Bakgrunnen for det vitenskapelige faktum – eller her: et begrep – er blitt navnløst, og tegnes kun som en sort boks hver gang det aktiviseres.

## Hva er musikk?

Jeg arbeider for tiden med å analysere lærebøker i musikk fra et flerkulturelt perspektiv. Det slår meg at “musikk” der opptrer som et fast konsept, som naturgitt. Selv om leseren i bøkene oppfordres til å reflektere over hva musikk er, mener jeg å finne at begrepet gjennom sitt bruk avslører at det har et ideologisk innhold som er lukket inn i den sorte boksen, og ikke åpnes for leseren, og det er dette jeg i det følgende vil forsøke å belyse<sup>8</sup>. Brekkstangen for dette lar jeg være en artikkel fra 1996 der Robert Walker problematiserer musikkbegrepet, og åpner slik sett denne boksen litt på gløtt for oss. Artikkelen hans er en kritikk av vestligsentrismen i musikkbegrepet, og han mener at det kun er egnet til å beskrive de kulturspesifikke aktiviteter og produkter som vi i vesten kaller musikk, og ikke nødvendigvis kan brukes som begrep som beskriver andre kulturers tilsynelatende liknende aktiviteter eller produkter. La oss se på et lengre sitat derfra:

We in the West talk of music, art and the aesthetic. Few other cultures have word for such things. For the people of Bali, for example, there is no word for art or music in their language any more than there is in the languages of many North American Indian peoples or Australian Aborigines. If a culture has no word for music, for example, then logically follows that it has no concept of music. Most cultures use music in trance or possession rituals [...], but to equate this with the western 19<sup>th</sup> century aesthetic response would be a distortion of both. Moving further down this road, we can claim to have no good reason for including non-western activities which seek to educate in music. We can argue, therefore, that it is illogical to include such activities in an implied terminological umbrella or pluralities such as ‘musics’ or ‘musicing’. It is rather like including apples, oranges, carrots and potatoes as examples of fruits or fruitings. We would certainly put all of them under the generic term ‘food’, but the term ‘music’, my argument goes, is comparable with the term ‘fruit’ in this respect, not the term ‘food’. (Walker 1996:7)

Walker refererer genealogisk til musikk-termens opphav i det gamle Hellas, hvor *mousike* ble brukt om musenes aktivitet, altså innenfor både dans, drama, sang, og poesi. Senere, etter antikken, fikk den latinske termen *musica* en betydning som var knyttet mer opp til matematikk og metafysikk enn det vi nå bruker vårt ‘musikk’ til. Enda senere ble termen betydende ‘sang’, og etter hvert også instrumental musikk<sup>9</sup>. Andre kulturer har forskjellige virkelighetsforståelser og terminologier for aktiviteter som uttrykker deres kulturelle systemer og forestillinger, men problemet ifølge Walker er at vi i Vesten har “a habit of making everything fit our terminology and our concepts” (Walker 1996:7).

Musikken på Bali (for å bruke et av eksempelene til Walker<sup>10</sup>) er fra vestens synsvinkel “musisk” fordi den ser ut til å ha vestens sentrale “musiske” attributter, som tonehøyde, rytme, kontrapunkt og andre lydorganiserende prinsipper som vi er kjent med her, og som utgjør vår musikkforståelse. Modernismens musikk, som ble kalt umusikalsk og atonal, er interessante momenter inn i dette fordi den tøyte grensene for hva som kunne betegnes

som musikk. Dette ble – etter en periode med motstand – med på å *utvide* musikkbegrepet. Denne motstanden har tildels stilnet, og man kan tydelig se i lærebøkene at avantgarde-musikken som kunne bli betegnet som ikke-musikk (eller med skjellsordet *a-tonal*), nå med selvfølgelighet opptrer i musikkpensum. Den sorte boksen har således vært åpnet og sluppet inn ny mening. Spørsmålet er selvfølgelig om denne utvidelsen av musikkbegrepet nødvendigvis gjør det mer anvendelig på andre kulturers “musikker”? Og det er dette Walker behandler. Med hvilken rett, spør han, kan vi ta gamelan bort fra dens livgivende sosiale kontekst og gjøre den til en del av et pluralistisk vestlig sett av aktiviteter som vi kaller musikk? Og det å skulle spille gamelanmusikk på piano er like lite vellykket som å skulle spille en Mozart pianosonate med et gamelanorkester. Poenget mitt ved å se på musikkbegrepet som en sort boks vil her være at man, som tidligere skrevet, kun ser på input og output når man bruker den sorte boksen. Her vil det å anvende musikkbegrepet på en annen kulturs aktiviteter gjøre noe med utkommet, det vil farge den meningen som medieres. Helt konkret kan vi si at mye av det u håndgripelige, som kan være viktig for musikkaktørene, kan falle utenfor og forsvinne i det øyeblikk det prosesseres gjennom det vestlige musikkbegrepet.

Et parallelt, litt smalere og enklere avgrenset, eksempel omkring *notasjon*, vil her kunne være avklarende. Schippers skriver om en strategi innenfor den flerkulturelle musikkundervisningen, at det søkes *best mulig* notasjoner av musikk, og at man hvis transkripsjonene er så gode kan tolke dem *som om de skulle være vestlig musikk*. “The reasoning behind this is limited and simple: if the transcription is well done, the notes are authentic, and consequently so is the music. In fact, this suggests aspects of “universality” in music: once notated, we are dealing with music that can be interpreted by anyone.” I praksis, sier han, forblir alle u håndgripelige aspekter ved musikken unoterte, og de blir da byttet ut med vestlige tolkninger (Schippers 2006:340). Innskripsjonsanretningen – den sorte boksen notasjon – gir “udiskutable” resultater som ingen vil stille spørsmålstegn ved. Det som mates inn er den *klingende* musikken, det hørbare. Notasjon fremstilles som nøytral og naturlig gjengivelse av universell natur. Musikkbegrepet i dette eksempelet vil da kunne sies å privilegere de musikalsk-auditiv objekter som lar seg notere og avlese fra notasjon.

Her kan et annet tilfang, fra Latours bok *Vi har aldri vært moderne*, berike tanken. Latour mener skillet mellom natur og kultur, som kjennetegner modernismen og samtidig definerer den vestlige kultur som den overlegne, er falskt. Modernismen har forsøkt å kolonisere naturen, og å beherske naturen gjennom vitenskapen. Latour mener vi heller bør tale om *naturer-kulturer*. Kulturer *produserer* natur, men er også i en dialog med naturen. “I praksis viser det seg imidlertid at så snart naturen opptrer uten å være knyttet til en partikulær kultur, er det en tredje modell som man alltid underhånden anvender, nemlig den universalisme jeg vil kalle “partikulær”. Ett samfunn – og det er alltid vårt eget – definerer det generelle rammeverk for naturen som de andre samfunn blir situert i forhold til” (Latour & Myklebust 1996:137). Med dette får vi understreket at selv om musikkbegrepets referanse også (selvfølgelig) kan relatere til natur, så vil uansett representasjonen av naturen være kulturelt mediert og “kolonisert” gjennom musikkbegrepet.

## Musikalske grunnkonsepter

Musikkbegrepet i læreboken brukes om alle typer musikk<sup>11</sup>, men det er liten tvil om at det refererer til mye arvegods fra det klassiske musikkparadigmet. Nicholas Cook ser historisk på bakgrunnen for den *klassiske* musikken, og starter ved opprettelsen av det musikalske museum i årene etter Beethovens død (1827). *Det musikalske museum* er en kraftig metafor som er gjort kjent av Goehr gjennom hennes artikkel fra 1992 (Goehr 1992). Den betegner den praksis som startet i tiden hvor eksemplarer av “stor kunst” (malerier, dekorative og etnografiske objekter) ble samlet og gjort tilgjengelig for publikum, og senere gikk over i dagens praksis hvor man kan se store samlinger på museer. Det faktum at det musikalske museum aldri har eksistert som noe fysisk, bare som et forestilt museum, svekker ikke dets betydning. Det som klassiske musikere kaller “repertoaret” (eller som gjerne refereres til som “kanon”), er musikken som er valgt ut til å bevares og vises fram i dette museet.

[...] as the musical museum came into being, as musical works ceased to grow old and musical time began to stand still, so the term ‘classical music’ came into common currency. Borrowed from the ‘classical’ art of Greece and Rome, which was seen as the expression of universal standards of beauty, this term implied that similar standards had now been set in music, against which the production of all other times and places must be measured. (Cook 2000:30ff)

Begrepet “klassisk musikk” har derfor – selv om klassisk musikk har mistet mye av sitt hegemoni i skolen – bakt forståelser av dette kulturelle hegemoni inn i musikkbegrepets sorte boks.

Musikkbegrepet slik vi kjenner det er bygget opp av flere attributter som det også sjelden knyttes problematiseringer til. De første kapitlene i *Opus* er delt inn etter musikalske konsepter, og disse fremstilles som universelle musikalske grunnsteiner: Melodi, Harmoni og Rytme. På samme måte finner vi de musikalske arbeidsområdene, altså hvordan man arbeider med musikk: Komponering, musisering og lytting. Dette er også naturalisert som selvfølgelig grunnkonsepter, og som ikke tilfeldig er knyttet til den klassisk-vestlige musikkforståelsen hvor det eksisterer tre musikalske roller: Komponisten, musikeren og tilhøeren. Denne måten å tenke om musikkens grunnsteiner på, er ingen oppfinnelse av *Opus*’ forfatter, men finnes svært klart formulert i nasjonale planer<sup>12</sup>. Den er knyttet til “vår” musikkforståelse, men dette navngis ikke. Den er “naturliggjort”, og eksnominert. Denne *concept approach* har vært den gjeldende tilnæringsmåten innen for musikkpensumet og lærebøker gjennom flere år. Kanskje er det et ønske om å åpne mer opp for et bredere syn på musikk, hvor ikke det vestlige musikksynet skal ligge som målestokk under all annen musikk (enten det er populærmusikk eller musikk fra andre land og kulturer), som har ført til dette. Denne kan ses i norske fagplaner<sup>13</sup>, men enda tydeligere i andre lands pensum. Konsept-tilnærmingen går ut på at alle musikalske konsepter (som melodi, rytme, harmoni, klang osv) kan og bør behandles gjennom et bredt utvalg stilarter og musikktyper, og på





## Musikkbegrepet som sort boks

---

den måten kan musikken sidestilles, og slik motarbeides et musikalsk hierarki. Der hvor elevene skal lære om harmonikk, kan man like gjerne bruke Beatles som Beethoven, der klang er temaet kan man like gjerne bruke Overtonesang som Opera, eller ved læring omkring konseptet rytme kan man både bruke Didjeridoo og Dvojâk (eller, som vi skal se, også stjernenes og planetenes rytme). Konsept-tilnærmingen skal altså sikre at alle “musikker” kan likestilles. Men som vi har sett hos Walker, vil vårt musikkbegrep ikke passe på alle “musikker”, og dermed risikere å devaluere momenter som ikke er viktige i et annet kulturelt fortolkningsfelleskap, mens andre viktige faktorer i disse “musikkene” ikke kommer med – fordi de ikke favnes av musikkbegrepet slik det brukes. Bowman sier det slik:

...I think that at the heart of the matter lies a set of assumptions about the nature and value of music that wrongly segregates the “truly musical” from things with which music may somehow become associated... (Bowman 2007:111)

Jeg vil nå se på hvordan disse bakenforliggende teoretiske inspirasjoner forholder seg til dette essayets empiri; musikkbegrepet slik det formes i *Opus*.

## Musikkbegrepet i *Opus* – Rytme

*Opus* (Andreassen 2006) er det mest brukte læreverket i musikkfaget for trinn 8-10, i norsk skole. Det er et komplett sett pedagogiske ressurser for musikkundervisningen i Norsk ungdomsskole. Verket består av én tykk bok for elevene, som dekker hele ungdomsskolen, og er bygget opp tematisk og slik at man ikke nødvendigvis følger den fra perm til perm. I tillegg finnes et omfattende tillegg med musikkseksempler, samt en lærerveiledning i form av en perm med kopieringsoriginaler, veiledning og tips omkring vurdering og noe tilleggsstoff. *Opus* er delt inn i kapitler som omhandler musikalske elementer (som rytme, melodi, harmoni, klang etc), musikkhistorie (afroamerikansk musikk), eller mer musikk sosiologiske emner (musikk og reklame, musikkvideo). Innledningen til hvert kapittel består av til dels filosofiske og poetiske tekster. Jeg tar utgangspunkt i disse tekstene for kapitlene som omhandler musikkens “grunnelementer”, når jeg nå skal forsøke å se hva som ligger inni musikkbegrepet i *Opus*. La oss først se på innledningsteksten til kapitlet om rytme:

I universet har stjernene og planetene sin egen rytme. Urkreftene i naturen sørger for at vi deler tida vår inn med døgnets rytme og årets rytme. Denne grunnrytmen i naturen har gitt oss følelsen av at tida ubønhørlig går sin gang. Alt levende har en rytme som er tilpasset rytmen i universet. Vi spiser og sover, arbeider og hviler. Denne rytmen gir oss en følelse av å leve: Livet pulserer.



Rytmen bringer også liv i musikken. Den pisker melodiene, tekstene og akkordene framover og får oss til å danse og synge – men også til å stoppe og lytte. Det fins tusenvis av rytmer og tusenvis av måter å bevege seg på, men alle bygger på det samme, på pulsen som fins i alt liv, i alle mennesker, i all bevegelse, i all musikk. (Andreassen 2006:10)

Vi legger merke til at avsnittet henter sin begynnelse i *naturen*, så uavhengig av mennesket og kultur som mulig; i universet. Ved å starte i universet, og deretter henviser til urkreftene, er musikkbegrepets – eller i dette tilfellet konseptet rytme, som kapittelet handler om – etablert som ontologisk realitet *utenfor* kulturen. Slik gir det et inntrykk at musikkbegrepet referer til noe naturgitt – noe uforanderlig og universelt.

Vitenskapsdisiplinen musikk, musikkbegrepet som *common sense*, eller musikkfaget (jeg mener at de i stor grad konstitueres av hverandre, men at lærebokteksten som “destillert kunnskap” er enklest å analysere), fremstiller seg her som å være oppstått som en konsekvens av “musikken”, at “musikken” nærmest ligger der og venter på sitt fag og sitt institutt på universitetet. Det kan virke som om musikkfaget presenteres som naturgitt i forhold til sitt innhold på samme måte som matematikkfaget eller biologien lett kan tenkes overfor sitt, og selv disse disipliner er heller ikke naturlig avgrensede, men et produkt av våre naturer-kulturer. Kortslutningen blir å tro at disipliner konstitueres ved det naturinnhold den studerer. Dette utfordres prinsipielt også av Foucault, som skriver: “En disiplin er ikke summen av alt det sanne man kan si om en ting, det er ikke engang samlingen av alt det som i kraft av et koherens- eller systemiseringsprinsipp kan aksepteres med hensyn til samme kjensgjerning” (Foucault & Schaanning 1999:19). Selv om musikkfeltet ikke eksisterer som noe a priori gitt, er det én gang konstruert og siden opprettholdt som dette<sup>14</sup>. Her passer det å bringe inn Latours tredje metoderegul: “Since the settlement of a controversy is the *cause* of Nature’s representation, not its consequence, we can never use this consequence, Nature, to explain how and why a controversy has been settled” (Latour 1987:258). Litt omskrevet inn i vårt fokus her, vil vi kunne si at musikkens naturlighet (eller musikk*disiplinens* naturlighet) er en konsekvens av at musikkbegrepet er etablert, det er ikke slik at musikkbegrepet har oppstått som ren representasjon av musikken (her: naturen). Å se til naturen for å si noe om hva musikk er, vil være å begynne i feil ende hvis vi følger Latour, og denne kritikken rammer *Opus*-teksten hardt, som henter sin legitimitet til musikkbegrepet blant stjerner og planeter. Ifølge Latour og Foucault er det altså ikke slik at disiplinene svarer til forhold i naturen, de “produserer” dem som diskursive sannheter. Som vi ser av sitatet fra *Opus*, fremstilles det som om musikken var først, deretter kom musikkbegrepet.

## Musikkbegrepet i *Opus* – Tonen

La oss se på et annet eksempel fra *Opus* på hvordan et annet musikalsk grunnkonsept, *tonen*, representeres:

En tone er et lite stykke musikk – med en begynnelse, en slutt og noe midt i mellom. [...] Tonenes verden er full av klanger og melodier. Med de tolv tonene vi har til rådighet, kan vi skape uendelig mange toneganger, klangfarger og akkorder. (Andreassen 2006:31)

Her ser vi at tonen først defineres som musikk, og deretter at den gis essensiell verdi, gjennom at det tales om *tonens verden*. Dernest brukes frasen “de tolv tonene vi har til rådighet”, og dette er et klart eksempel på naturligjøring av et vestlig-kulturelt fenomen – oktavens inndeling i 12 tonetrinn, som jo slett ikke er representert i naturen på samme måte som vi kan si at planetene og stjernene har sin rytme. Vi kan legge merke til at begrepet musikk her brukes som om det naturgitt refererer til et system bestående av 12 toner. De ovenfor kommenterte musikkens grunnelementer, som var et forsøk på å “nøytralisere” den vestligkulturelle slagsiden i musikkutdanningen, fungerer her i stedet normativt, og konstruerer musikkbegrepet som om det skulle være slik at musikk nødvendigvis og naturligvis består av disse grunnkonseptene. Her ser vi at Walker har et godt poeng når han sier at: “The term ‘music’ is as culturally laden with Western traditions of the last several hundred years as the term ‘gamelan’ with Balinese traditions” (Walker 1996:11).

Her kan det være lett å igjen gjøre en kortslutning, og tenke at vi bare ved å være bevisst hva slags sosiokulturelle aktiviteter eller produkter som danner grunnlaget for musikkbegrepet derved kan rette opp den vestlig-kulturelle slagsiden ved å insistere på at musikkbegrepet nettopp er et produkt av de sosiokulturelle forholdene i vår kultur, og slik komme unna ved å si at det finnes flere sosio-kontekster og dermed flere musikker. Og det er dette Walker kritiserer med sin kritikk av bruken av musikk-begrepet i flertall. Her kan Latour også igjen hjelpe oss. Tar vi en snarvei, og sier at musikkbegrepet betegner det sett med aktiviteter og objekter vi i det vestlige samfunnet kaller musikk har vi i så fall har vi bare forflyttet oss fra én kortslutning om at det finnes et fysisk objekt som musikkbegrepet bare navngir, til å tro at det finnes et sosialt objekt, eller en sosial praksis som vi navngir med musikkbegrepet. Dvs. at det er en antagelse om at det finnes *sosiale* praksiser som så og si “ligger ferdige” og kan gis et navn; *musikk*. Vi kan altså lett forledes til å tro at det finnes noe i det sosiale (slik vi ovenfor så at lærebøkene fant det i naturen og universet) som er et “ferdig produkt”. Isteden utfordres vi med Latour til å tenke at musikkbegrepet *skaper* sitt innhold, og ikke at det er et a priori innhold som benevnes. Dette belyses i hans 4. metoderegulering:

Since the settlement of a controversy is the *cause* of Society’s stability, we cannot use Society to explain how and why a controversy has been settled. We should consider symmetrically the efforts to enrol human and non-human resources. (Latour 1987:258)

Omskrevet til vår situasjon kan denne setningen se slik ut: Siden diskursive prosesser er grunnen til at musikkbegrepet er stabilt, kan vi ikke se til sosio-musikalsk praksis for å finne hvordan og hvorfor musikkbegrepet ble etablert, vi bør heller se systematisk på bestrebelsene på å engasjere menneskelige og materielle ressurser som bygger opp under dette. Han vil ha oss til å se etableringen av begrepet, ikke begrepets referanse. Selv om Walker i sin artikkel argumenterer for at musikkbegrepet må defineres ut i fra sosiokulturelle akustiske fenomener framfor autonom transkulturell lyd (Walker 1996:11) sier det lite om det som er Latours anliggende, at musikkbegrepet her må forstås som konstituerende i samfunnet, ikke bare som konstituert av det aktuelle samfunnet det springer ut fra.

## **Musikkbegrepet i *Opus* – Oppdagelse av natur og kulturell evolusjon**

La oss gjennom et siste eksempel videre belyse hvordan musikkbegrepet etableres ved å gjøre en slutning mellom natur og (vår vestlige) kultur, og hvordan kulturspesifikke aspekter naturaliseres inn i begrepet. Vi går til innledningen til kapittel nr. 4 “Lyd og musikk – form og struktur”:

Fra naturen er vi mennesker utstyrt med fem sanser. Gjennom dem kan vi oppfatte omverdenen, unngå farer og finne det vi trenger for å overleve og være lykkelige – mat, klær, hus, familie og venner. Etter hvert som vi lærte å beherske omgivelsene, ble livet gradvis enklere.

Menneskene fikk tid til å undre seg over alle inntrykkene sansene gav dem – av stemningsfulle solnedganger, herlig duftende roser, eksotisk smak av bergmynte og den gode følelsen i hånden av å holde om en stein, slipt gjennom millioner av år. De oppdaget også fuglekvitteret og bølgebruset mot stranda. Og de kjente hvordan lyden av kjærestens stemme kunne gjøre dem varme om hjertet. Menneskene ikke bare sanset, de begynte å oppleve.

Undringen over lydens virkning på sinn og følelser fikk noen til å skape sine egne lyder. Kanskje begynte det med to steiner og en rytme, eller med et ulykkelig rop som ble en klagestrofe. Jaktbuen var kanskje den første gitaren? Veiene fra lyd til musikk har vært mange.

Etter hvert ble musikken mer raffinert – instrumentene ble bedre, de kunne spille flere og vakrere toner. Musikerne ble flinkere og oppdaget hvordan de skulle få folk til å lytte, og hva de skulle gjøre for å holde publikum i ånde. Tilhørerne ble flinkere til å lytte, de visste mer om hva det var de hørte, men de ble også mer klar over hva de ville høre. Musikk ble en kommunikasjonsform som fulgte sine egne naturlover. Ønsket om å kommunisere med publikum har fått musikkmakerne til å utvikle et utall av musikktyper, sjangrer og stiler.

Men alle har en ting felles – de må følge de samme musikalske lovene enten de lager rockete dansemusikk eller et preludium som skal innlede en gudstjeneste.  
(Andreassen 2006:84)

Først legger vi merke til hvordan ordet natur opptrer i teksten. “Fra naturen er vi utstyrt med fem sanser”, henviser oss allerede i første setning til et universelt likt utgangspunkt for alle mennesker. Det etablerer et sted som er felles og udiskutabelt. Fra dette stedet skisseres en evolusjon fra følelse og lyd, fram til oppdagelsen av musikk. Herfra “raffineres musikken” og finner sine “egne naturlover”. Dermed kan denne teksten forstås dit hen at musikken var der, og bare måtte oppdages, eller settes inn i en a priori struktur, et system med egne “naturlover”. Videre finner vi svært evolusjonistiske perspektiver ispedd: Evolusjon – frem mot musikk som kommunikasjonsform, med et dedikert publikum, og den *klingende musikken* som objekt, mål og medium. Dette bygger under en (kulturelt betinget) forestilling om at musikkens egentlige mål er å bli lyttet til, og en ditto underkommunisering av musikalsk aktivitet, prosess og intensjon. Dette representerer her inntoget av 1700- og 1800tallets estetikkforståelse, som vi her ser at gis den høyeste verdi i den musikalske evolusjon. David Elliott skriver at kunstbegrepet i antikken var mer prosess- enn produktrelatert, men at det var ved ønsket om å forene musikk med poesi, arkitektur, skulptur og billedkunst i “The Fine Arts” at estetikkbegrepet – som fokuserte på *verket*, etter hvert kunne brukes på musikk. (Elliott 1995:22). Jan Sverre Knudsen er kritisk til en ny vektlegging av estetisk erfaring som vi finner i norske lærerplaner, og mener det kan være en “velment vektlegging som kanskje har til intensjon å heve musikkfagets status”, men som “kan være problematisk i forhold til de uttalte ambisjonene om å forholde seg til de flerkulturelle utfordringer musikkfaget står ovenfor” (Knudsen 2010:158). I slutten av *Opus*-teksten konkluderes det igjen med at all musikk har én ting felles: De samme musikalske lovene. Dette er en svært vanskelig påstand på flere nivåer. For det første relaterer det til – som jeg har vært inne på – en forestilling om musikk som natur, og at det finnes et sett med universelle regler som gjelder for musikken, og at disse reglene er avdekket (av oss), altså at naturen er “oppdaget”, og gitt navn; *musikk*. På den annen side er eksemplene fra denne musikkens naturverden kun hentet fra et svært smalt utvalg av det vi kaller musikk i det vestlige kulturfelleskapet. Rock og orgelpreludium kan høres ut som diametrale musikalske motsetninger, men de er begge trygt plassert innenfor den samme vestlig-kulturelle musikktradisjon og estetikk. Slik legitimeres tradisjonell estetikk og det *vestlige* perspektivet som universelt gyldig. Musikkbegrepet er kolonisert. Det er selvfølgelig mye mer som også kan bemerkes med teksten overfor, men jeg skal begrense meg til å stille noen kritiske spørsmål som også belyser poenget mitt i denne artikkelen, men som jeg lar henge i luften: Hvem har her eierskap til musikkbegrepet slik det er formidlet i *Opus*, og hvilke maktrelasjoner er fordekt er musikkens sorte boks? Hvem oppdaget musikken, og hva er kriteriene for evolusjon?

## Coda

Jeg oppfatter Latour dit hen at han vil betone aktørenes rolle (forskere/vitenskapsmenn/makthavere etc.) i etableringen av fakta som sorte bokser, og at beskrivelser av disse derfor ikke bare må konsentrere seg om ferdige produkter hvor aktørene er fjernet, men som nettverk av aktører, diskurser og materialitet. Der hvor aktørene er borte, og “systemet” brukes som forklaringsmodell bærer det galt av sted<sup>15</sup>. Dette er en farlig fallgrube også innenfor det som er mitt analyseområde. Det kan ofte se ut som om “samfunnet selv” har frembrakt de begreper og konsepter man kritisk skal åpne og kritisere, og mennesket blir i dette nesten usynlig, men dette skulle Latours 4. metoderegulering ovenfor ha satt riktig for oss.

Walkers artikkel, og vår vei ut av den vanskelige situasjonen ved å forsøke å dekonstruere musikkbegrepet og slik avsløre den vestlige kultursentrismen som er innbakt i det, går ikke uventet i samme retning som Latour i det han sier: “Se på aktørene!” Musikk lærerne må også “make their music content commensurate with what musicians are actually doing now. Pedagogically, we should strive to be both ‘where the musicians are’ and ‘where children are’ (Walker 1996:14). I stedet for å bygge opp under et musikk og kulturhegemoni som ligger bevart i musikkbegrepets sorte boks, må vi gå til aktørene og se hvordan de samhandler, beskriver og forhandler om (det vi tidligere kalte) musikk. Ved en slik tilnærming vil musikkbegrepet stadig fylles med det innhold som den sosiale praksisen til enhver til relaterer det til. Dette garanterer ikke for et større *kulturelt mangfold* i musikkbegrepet, men gir mulighet for å forstå musikkbegrepet som en del av vår naturkultur, kjempet frem og opprettholdt mellom sosiale maktrelasjoner i relasjon til kulturelt medierte verdensbilder. Da setter man også navn på det eksnominerte, og det gjør det igjen mulig å gå i dialog med begrepet.

Robert Walkers artikkel forsøker å åpne den sorte boksen som musikkbegrepet er, og jeg har forsøkt å tittle litt inn i den slik den fremstilles i *Opus*. Dersom kritikken og debatten skulle stilne, og boksen lukker seg igjen, kan vi ikke si at det skjer på grunn av at den virkeligheten musikkbegrepet refererer til er sosialt stabil (jf. metoderegulering 4). Det er heller en diskursiv kamp som har stilnet (eller er kneblet), og stabiliteten er frembrakt diskursivt, ikke som en konsekvens av musikkbegrepets ontologi.

I tråd med Latour vil jeg derfor mene at det postmoderne syn på kultur, som selvfølgelig har vært avhengig av et forutgående moderne syn, bygger på feil forutsetninger, idet det tar for gitt at *vi er mer annerledes* enn de andre kulturene, fordi vi oppfant vitenskapen (eller her: musikkvitenskapen), som kan gi en eksklusiv tilgang på naturen (her: musikken som natur). Vi har dermed kolonisert representasjonen av naturen. La oss mot slutten av dette essayet koste på oss et lengre Latoursitat for å underbygge dette:

Vi vestens mennesker er fullstendig forskjellig fra andre” – slik lyder de modernes seiersrop, eller lange klage. “Det Store skille” mellom Oss, vi fra Vesten, og Dem, alle de andre, fra Kinahavet like til Yucatan, fra inuittene like til Tasmanias aboriginer, har ikke sluttet å plage oss. Samme hva de gjør, frakter Vestens mennesker med seg

Historien i skroget av sine karaveller og kanonbåter, i sylindrene på sine teleskoper og i stemplene på sine vaksinasjonssprøyter. Den hvite manns byrde bærer de snart som en oppglødende utfordring, snart som en tragedie, men alltid som en skjebne. De hevder ikke bare at de er forskjellige fra andre slik siouxene er forskjellige fra algokin-folket, eller baulene fra lappene, men at de er radikalt, ja, absolutt forskjellige, i den grad man på den ene siden kan plassere vesterlendingen, og på den andre siden alle kulturer, fordi alle kulturer har det til felles at de nettopp er kulturer blant andre kulturer. Vesten, og alene den, skulle ikke være en kultur, ikke bare en kultur. [...] Vi Vestens mennesker kan ikke være en kultur blant flere, siden vi også mobiliserer naturen. Vi mobiliserer ikke, som de andre samfunn, et bilde eller en symbolsk representasjon av naturen, men naturen slik den er, eller i det minste slik vitenskapene kjenner den, vitenskaper som forblir i bakgrunnen, ustudert, umulige å studere<sup>16</sup> (Latour & Myklebust 1996:128ff).

“Musikk” – begrepet vi her har i tale, enten vi snakker om skolefaget musikk, vitenskapsfaget musikk, eller en allmenn forståelse av begrepet – slipper ikke unna dette: Ved å bygge et skolefag ut i fra en vitenskap vil mekanismene ovenfor tre i kraft, og især der vi har å gjøre med musikk fra andre deler av verden vil det etablerte musikkuttrykket farge vår oppfattelse av disse musikkene. For vitenskapene om musikken gir inntrykk av å studere (og formidle) musikken slik den “virkelig” er, og konseptualiserer den dermed som et vitensobjekt som andre kan ha tilgang til dersom de bare blir som Oss<sup>17</sup>. “Gi et mikroskop til de primitive og de vil tenke som oss”, sier Latour ironisk (ibid), for dette mikroskopet vil presenteres som kulturløst og ahistorisk, selv om det i fungerer som en sort boks. På samme måte vil musikkbegrepet plassere seg utenfor De Andres kultur, og selv om det kan læres og brukes, vil Latours argument ramme like hardt her som i hans vitenskapsfilosofiske essay: “Denne transcendens tillater en relativisering av alle kulturer, deres så vel som våre. Med den ene forskjell at det nettopp er vår kultur, og ikke deres, som blir konstruert ved hjelp av musikkbegrepet.”<sup>18</sup>

Den store globale katastrofen, som der hvor musikkbegrepet fullstendig mistet oppdriften i det flerkulturelle samfunnet, og styrtet ned i et opprørt ideologisk verdenshav, har ikke inntruffet. Det er altså ingen grunn til å tråle bunnen etter noen sort boks i denne forstand, for å finne ut hva som gikk så galt. Det har ikke gått så galt. Allegorien til luftfartens sorte bokser har forlenget stoppet opp i denne artikkelen. Men, som jeg mener å ha vist, kan det å åpne den sorte boksen “musikk”, identifisere og avsløre kulturavhengigheten i begrepet, og gi gode korrektiver til tatt-for-gitt-heter og ideologier som er nedfelt i begrepet, og slik forebygge skjevheter og mulige katastrofer overfor de utfordringene vi møter i et mer flerkulturelt samfunn med større krav til flerkulturell tilnærming også i musikkfaget. Skal vi nå likevel til slutt holde oss allegorisk til luftfarten, gir det heller mening å si at musikkbegrepet slik det er formidlet gjennom læreboken, plasserer seg selv som i et globalsamfunnets fly på stødig kurs mot fremtiden, høyt svevende der under stjerner og planeter, langt over ideologienes bunnløse hav. Fra denne høyden kan landsbyene virke små og ubetydelige; menneskene knapt synlige.

## Noter

<sup>1</sup> Begrepet er brukt av mange, og ble første gang brukt innen vitenskapssosiologien i 1972, dog i en noe annen betydning enn slik vi finner det hos Latour (Whitley 1972).

<sup>2</sup> Dette kan oppfattes å være i motsetning til Johansen, som skriver at lærebøker (i musikk) tenderer til å “have greater impact than the formal curricula” (Johansen 2010:57).

<sup>3</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_box](http://en.wikipedia.org/wiki/Black_box) (Lest April, 2010).

<sup>4</sup> I boken *Nicklas Luhmann's Modernity: The Paradoxes of Differentiation*, gjøres i et intervju forskjellen klar mellom Latours sorte bokser og hvordan Luhmann selv bruker begrepet: “Can I ask you, Professor Luhmann, about your black box? In a sence, your black box is operational closure, beyond which you will not go” (Rasch 2000).

<sup>5</sup> ... men han advarer riktignok mot at “denne stabile og etablerende egenskap ved ideologier” kan overdrives (Fairclough 2008:47).

<sup>6</sup> som selv benytter begrepet svært sjelden.

<sup>7</sup> Selve feltet *whiteness studies* kan sies å være en strategi mot eksnominasjon, da rase på grunn av eksnominasjonsstrategier tidligere alltid har vært et spørsmål om farge, på samme måte som kjønnsforskning tidligere dreide seg om kvinner (mens menn beholdt sin normative status). Ved å rette oppmerksomheten tilbake på seg selv (som hvit, mann osv), kan man bidra til å avsløre eksnomineringene. Det er imidlertid alltid en fare der man i god mening vektlegger motsatsen, for at man likevel forsterker de konstruerte kategorier man ønsker å problematisere.

<sup>8</sup> Spørsmålet kan oppfattes som et totalt åpent spørsmål, men, som Øivind Varkøy forbilledlig påpeker omkring musikkbegrepet i sin bok *Musikk – Strategi og Lykke*, der han mener at spørsmålet “Hva er musikk” allerede er et “uttrykk for en tradisjonell diskurs innenfor vestlig kunstmusikk” fordi det privilegert musikkens objekt karakter framfor musikalsk handling og musikalsk prosess, er spørsmålet likevel ikke fritt for kulturspesifikke implikasjoner og føringer (Varkøy 2003).

<sup>9</sup> Vi ser her at han på denne måten følger Latours oppskrift idet han ser på begrepets tilkomst og ikke først og fremst hva det representerer i dag.

<sup>10</sup> Det er svært populært å henvise til kulturer som ikke har noe som tilsvarer konseptet “musikk” som en del av et argument for å problematisere innholdet, slik Walker her gjør. Jeg vil sette spørsmålsteget ved om det i dagens globale samfunn er så lett å finne slike kulturer, og om eksemplet er et uttrykk for sentimental eksotisme. Walkers eksempel – Bali – er i nok ikke lenger gyldig som noe annet enn et historisk eksempel, da det på Bali i dag også er legitimt også å bruke musikkbegrepet. Poenget kan imidlertid være like godt, fordi det gjør det helt klart at det vestlige musikkbegrepets innhold ikke nødvendigvis tilsvarer andre kulturers konsepter og begreper for sine “musikkliknende” aktiviteter og prosesser. Det samme poenget kunne for øvrig også vært gjort innenfor norske kulturer, hvor man vil kunne finne utsagn som f.eks. “jeg driver ikke med musikk – bare spiller slåtter”.

<sup>11</sup> Jeg beklager tautologiene her, men det er ingen vei utenom. Et artig eksempel på et forsøk på en slik vei utenom hentet fra nær musikkhistorie, er artisten Prince, som i en lengre periode nektet å kalle seg Prince, og i stedet skapte et utsigelig tegn som sitt symbol/begrep/navn. I praksis ble han derfor hetende “the artist formerly known as Prince”, noe som selvfølgelig hadde sin referanse i det samme som Prince-navnet, og tautologien er dermed aktivisert. Likevel satte det et fokus



på problematikken, og det også mitt formål med denne artikkelen. Vi må selvfølgelig fortsette å referere til det som musikk, men evt. gi det et nytt innhold, men jeg uttrykker det slik her for stadig å bevisstgjøre på de føringer som er nedfelt i musikkbegrepet. Kanskje burde vi gjøre som Walker, og bruke andre begreper i tillegg, for å fokusere på musikkbegrepets utilstrekkelighet. Derrida viser også hvordan vi er avhengige av de begreper vi dekonstruerer, og sier at vi “desto mindre [bør] gi avkall på disse begrepene som de er uunnværlige for å rokke ved den arv de inngår i” (Derrida & Gundersen 2006:65).

<sup>12</sup> Både de musikalske grunnelementene (puls, rytme, tempo, klang, melodi, dynamikk, harmoni og form) og musikkens “hovedområder” (komponering, musisering og lytting + tildels dans) er forholdsvis nye i sin nåværende form, men fremstilles som universelle sannheter. Kunnskapsdepartementet (2006) I *Læreplanverket for Kunnskapsløftet*. [Oslo], Kunnskapsdepartementet; Utdanningsdirektoratet.

<sup>13</sup> Se f.eks. kompetansemål for 10.kl: Eleven skal kunne “bruke musikkens grunnelementer”. Her brukes dette i den sterkeste modaliteten, og de musikalske grunnelementer er altså blackbox`et.

<sup>14</sup> ...“man er bare i det sanne når man adlyder et diskursivt “politis” regler som man må reaktivere i hver av sine diskurser” (Foucault & Schaanning 1999:21).

<sup>15</sup> Han går rett i strupen på strukturalismen (Latour 2008).

<sup>16</sup> For å trekke opp igjen et begrep jeg tidligere brukte: Vitenskapen fremstilles som universell, mens vitenskap som kulturelt produkt er *eksnominert*.

<sup>17</sup> Jf. Opus` utsagn: “Alle må følge de samme musikalske lovene”.

<sup>18</sup> Dette er sterkt modifisert for å konkretisere og passe det inn under artikkelens tema. Originalitet er som følger: “Denne transcens tillater en relativisering av alle kulturer deres så vel som våre. Med den ene forskjell at det nettopp er vår kultur, og ikke deres, som blir konstruert ved hjelp av biologi, elektronmikroskop og telekommunikasjonsnettverk” (Latour & Myklebust 1996:30).

## Referanser

- Andreassen, Gjermund (2006). *Opus: musikk for ungdomstrinnet* [Opus: music for comprehensive school]. Oslo: Samlaget.
- Bachmann, Kari Elisabeth, Hopmann, Stefan, Afsar, Azita & Sivesind, Kirsten (2004). *Hvordan formidles læreplanen?: en komparativ evaluering av læreplanbaserte virkemidler – deres utforming, konsistens og betydning for læreres praksis*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Barthes, Roland (1973). Myth today. In *Mythologies* (pp. 109-159). St. Albans: Paladin.
- Bowman, Wayne (2007). Who is the “We”? Rethinking Professionalism in Music Education. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 6(4) [internett] Tilgjengelig fra: [http://act.maydaygroup.org/articles/Bowman6\\_4.pdf](http://act.maydaygroup.org/articles/Bowman6_4.pdf) (lest: 20.01.2009).
- Cook, Nicholas (2000). *Music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

- Derrida, Jacques & Gundersen, Karin (2006). *Dekonstruksjon: klassiske tekster i utvalg*. Oslo: Spartacus.
- Dyndahl, Petter (2006). Dekonstruksjon av/og/eller/i musikkpedagogisk forskning – noen sentrale perspektiver. In F. V. Nielsen & S. G. Nielsen (eds.) *Nordisk musikkpedagogisk forskning: Årbok* Vol. 8 (pp. 59-75). Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Elliott, David J. (1995). *Music matters: a new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press.
- Fairclough, Norman (1995). *Critical discourse analysis: the critical study of language*. Harlow: Longman.
- Fairclough, Norman (2008). *Kritisk diskursanalyse: en tekstsamling*. Hans Reitzels Forlag.
- Fiske, John (1994). *Media matters: everyday culture and political change*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, Michel & Schaanning, Espen (1999). *Diskursens orden: tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 2. desember 1970*. Oslo: Spartacus.
- Goehr, Lydia (1992). *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Johansen, Geir (2010). Music Education from the Perspective of System Theory. In R. Wright (ed.) *Sociology and music education* (pp. 51-62). Farnham: Ashgate.
- Knudsen, Jan Sverre (2010). Musikkulturelt mangfold – forskjeller og fellesskap. In G. Salvesen & J. H. Sætre (eds.) *Allmenn musikkundervisning: perspektiver på praksis*, (pp. 156-178). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Kunnskapsdepartementet (2006). I *Læreplanverket for Kunnskapsløftet*. [Oslo], Kunnskapsdepartementet; Utdanningsdirektoratet.
- Latour, Bruno (1987). *Science in action: how to follow scientists and engineers through society*. Milton Keynes: Open University Press.
- Latour, Bruno, Borch, Christian, Rask Madsen, Mikael & Østergaard, Claus Bratt (2008). *En ny sosiologi for et nyt samfund: introduktion til aktør-netværk-teori*. København: Akademisk forlag.
- Latour, Bruno & Myklebust, Ragnar Braastad (1996). *Vi har aldri vært moderne: essay i symmetrisk antropologi*. Oslo: Spartacus.
- Rasch, William (2000). *Niklas Luhmann's modernity: the paradoxes of differentiation*. Stanford, Calif: Stanford Univ. Press. (Cultural memory in the present)
- Schippers, Huib (2006). Tradition, authenticity, and context: The case for a dynamic approach. *British Journal of Music Education*, 23 (3), 333-349.
- Varkøy, Øivind (2003). *Musikk – strategi og lykke: bidrag til musikkpedagogisk grunnlagstenkning*. Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Walker, Robert (1996). Music education freed from colonialism: a new praxis. *International Journal of Music Education*, 27, 2-15.
- Whitley, Richard D. (1972). Black Boxism and the Sociology of Science: A Discussion of the Major Developments in the Field. *Sociological Review Monograph*, 18, Seksjon: 61, 61-92.

## Musikkbegrepet som sort boks

---

Research scholar  
Anders Rønningen  
Vestfold University College  
P.O. Box 2243,  
N-3103 Tønsberg, Norway  
ar@hive.no  
anders@bbpost.no