

Historier fra Etnia

Representasjon av kulturell annerledeshet i lærebøker i musikk for norsk ungdomsskole

Anders Rønningen

ABSTRACT

Stories from Ethnia: Representation of cultural difference in textbooks for music in Norwegian comprehensive school.

The article deals with representation of minority music and culture in Norwegian textbooks for comprehensive school. Using taxonomy from Schippers (2010) to identify different ways of understanding world music, both texts, pictures and audio materials are analyzed. Analyzes are in no way exhaustive, and the main goal is to pinpoint some processes that are ideologically loaded. Through several examples from texts, pictures and audio, it is shown that a psychological distance between majority and minority cultures is constructed. This is done through processes of exotification and othering of minority cultures on the one side, and normalizing and exnominating of majority culture on the other. The examples are analyzed with inspiration from critical discourse analyze and social semiotics. Showing that the textbooks representation of these musics and cultures are driven from premises of difference and otherness, a metaphor – Ethnia – as a place for projecting pure otherness and distance to majority culture, is suggested.

Keywords: World Music, Music textbook, Multicultural perspectives, Critical analyzes, Exotification

Denne artikkelen undersøker representasjoner av hva jeg foreløpig vil kalle *minoritetskulturell musikk* i de tre tilgjengelige læreverkene i musikk for norsk ungdomskole, *Alle Tiders Musikk* (Refvik 1998), *Tempo* (Hjertaas og Johansen 2000; 2001; 2002) og *Opus* (Andreassen 2006). Utvalget av analyse materialet er gjort ved en gjennomgang alle de tilgjengelige lærebokseriene for musikk i norsk ungdomsskole, der jeg har identifisert det jeg betegner som representasjon av minoritetskulturelle uttrykk. Dette er så kritisk analysert med bakgrunn i flerkulturell teori. Formålet er å identifisere og kommentere prosesser av "andregjøring". Analysen trekker veksler på diskursanalyse, postkolonialisme, sosialsemiotikk og poststrukturalistiske perspektiver.

Teorier omkring andregjøring og eksotisme

Andregjøring handler om å skape avstand mellom hvordan et "vi" ser på oss selv som forskjellige fra andre gjennom å ta hånd om definisjonen av nettopp "de andre". Andregjøringen er et nødvendig element i enhver gruppedannelse, for å avgrense og skape et mer enhetlig "vi". Antropologen Fredrik Barth fokuserer på etnisitet i den kjente *Ethnic Groups and Boundaries* der han skriver om hvordan etniske grupperinger ikke defineres av det kulturelle innholdet, men av grenseoppganger opp mot andre grupper og etnisiteter (Barth 1996). I kraft av forskjelligheten til andre, henter etniske grupperinger sin identitet.

Prosesser av andregjøring har fått spesielt kritisk fokus gjennom orientalistisk teori, slik det særlig er gjort kjent gjennom Edward W. Said (1978). Han kritiserer representasjonen av Orienten for å tilskrive annerledeshet gjennom å fokusere på det som er forskjellig fra Vesten. Representasjonen beherskes av Vesten, og de som er representert kommer ikke til orde, men låses fast i bildet som tegnes av vestlige krefter. Orientalisme kan også handle om andre kulturturområder enn Orienten, og tenkningen kan da betegnes som postkolonialisme. Den beskjeftiger seg med de samme prosessene, og det brukes ofte diskursanalytiske verktøy og begrepsapparat idet man kritiserer maktforhold og undertrykkende mekanismer, særlig omhandlende etnisitet.

Andregjøring kan sies å være nødvendig prosess for å styrke gruppeidentitet og indre enhet. I avgrensingsarbeidet som alle etniske grupper må gjøre, og som vi med Barth kan forstå som det som konstituerer gruppen, må det etableres kulturelle tegn, som kan samle og synliggjøre den etniske gruppen i storsamfunnet. De enkelte gruppene er avhengig av stereotype symboler som kan selges inn i kampen om oppmerksomheten, en oppmerksomhet som er helt nødvendig for å bygge identitet utad. Den svenske etnologen Owe Ronström skriver om en flerkulturell scene i Sverige, om

hvordan lyder og instrumenter kan fungere som tegn, og hvordan musikk "can be used as a means of expressing "we are different, we are an ethnic group, we have our own culture"" (Ronström 1995:94)

Den amerikanske etnomusikologen Mark Slobin har sammen med den svenske etnologen Owe Ronström kalt dette *kulturell varemerking* (Slobin og Ronström 1989). Dette er en prosess som kommenteres inngående i boka til sosiologene Lash og Lury, *Global culture industry: the mediation of things* (Lash og Lury 2007). Til forskjell fra frankfurterskolens kritiske fokus på kultur som vare, og et fokus på identitet forstått som *avgrensethet*, tilbys det nå et nytt fokus, der *forskjellighet* er det som gir verdi. Dette er konsistent med den produksjon av forskjeller i det flerkulturelle samfunnet som kan forklares slik:

Gaining self-awareness has the effect of standardizing, objectifying and fixing the group's collective distinguishing features, which are given, clear symbolic characteristics. By cultural brand-naming, well worked out, clearly defined group-specific cultural markers — brands — are established. (Lundberg m.fl. 2003: 28)

Varer kan gis verdi gjennom likhet til andre varer, deres forskjellighet er kun forskjelligheten i det pengebeløp den byttes i. *Varemerker* derimot er ikke like. De har kun verdi gjennom sin ulikhet. Som en forbruker kan man ikke kjøpe seg et varemerke. Varemerket er ikke summen av de objektene som bærer merket, men individens *relasjoner* til merket er det som utgjør verdien. Bruksverdi og vareverdi er kvaliteter som henger ved produktet. Symbolverdien og varemerket er kvaliteter av opplevelse (Lash og Lury 2007).

Musikkfilosofen Kofi Agawu diskuterer andregjøring i forbindelse med representasjon av afrikansk musikk. Han problematiserer binære opposisjoner (som for eksempel sort – hvit eller kontemplativ - funksjonell) og dekonstruerer flere slike innenfor musikkfeltet. På den andre siden sier han at "Without difference there can be no meaning", og dette utsagnet attribueres til Saussure (Agawu 1997: 163). Selv om det hos Saussure og strukturalismen først og fremst dreide seg om språket, kan man også i videre forstand snakke om forskjeller som forutsetninger for å konstituere mening og forståelse. Fokus på forskjeller er altså både fundamentalt for forståelse, men også knyttet opp til kognitive og sosiale mekanismer som lett kan virke forenklete og stivne til i essensialiserte stereotypier, og skape andregjøring. Agawu diskuterer om forskjellene slik de blir fremstilt mellom afrikansk og vestlig musikk er reelle. Han mener både at forskjeller og likheter blir representert, og at de kan være reelle, men at det ofte velges en "edge" av fremmedhet og originalitet (Ibid:156). Denne

hangen til å gjøre fremstillingen så annerledes som mulig, fremkaller det man kan kalle eksotisme eller etno-romantikk (Knudsen 1995). Timothy D. Taylor, som har undersøkt hvordan forskjellstenkning både rasemessig, innenfor etnisitet og kulturrelt har formet andregjøringsprosesser gjennom vestlig musikk, definerer musikalsk eksotisme som "manifestations of an awareness of racial, ethnic, and cultural Others captured in sound." (Taylor 2007:2)

Begreper og forståelser

En presisering av begrepet *minoritetskulturell musikk* er nødvendig. Hva som havner i denne kategorien er vanskelig å avgrense, fordi det eksisterer et vell av beslektede begreper både innfor læreverkene og i samfunnet ellers som forsøker å samle minoritetskulturelle musikkformer under én merkelapp. Mange av begrepene brukt i læreverkene, slik som *etnisk musikk*, *etnomusikk*, *world music*, *verdensmusikk*, *ikke-vestlig musikk*, *tradisjonsmusikk*, *negroide musikkformer* (sic), *folkelig musikk fra andre deler av verden*, er problematiske så vel som de er utydelige.

Bohlman påpeker at "world music" i det 21 århundret er umulig å definere uten å havne i en tautologisk bakevje. De gamle definisjonene holder ikke lenger, og "there's ample justification to call just about anything world music" (Bohlman 2002: forord). Det samme kan sies om de begreper som spiller på etnisitet (*etnisk musikk* – *etnomusikk* og lignende) fordi:

Essentially, all music is ethnic music in the sense that it arises out of a specific time and place, from a specific group of people, their beliefs, and their efforts to deal with their interpretations of natural and psychic phenomena. (Palmer 2002: 31)

Videre kan man også kritisere begrepet minoritetsmusikk for å betegne en type musikk ut i fra den relasjon den har til majoritetsmusikken. Det betyr at også denne betegnelsen henter sin målestokk i majoritetskulturen og ikke i eiendommeligheter ved den musikken som betegnes. Det er derfor liten grunn til å forsøke å liste opp mer spesifikt hva som skulle falle inn under de enkelte begrepene, men mer sakssvarende å belyse andregjørende mekanismer i representasjon av minoritetskulturell musikk generelt og spesielt for denne artikkelen. En taksonomi fra den belgisk-australske etnomusikologen Huib Schippers kan brukes for å belyse lærebøkernes avgrensninger av dette området (Schippers 2010). Han bruker begrepet *world music*

(verdensmusikk), men hans taksonomi kan brukes på alle begreper innenfor musikk og kulturelt mangfold, som et verktøy til å se på hvordan hele begrepsapparatet plasseres i diskursen, og hvilken ideologi som ligger bak lærebøkernes representasjoner av dette.

Schippers identifiserer fem forskjellige fokus ved bruk av begrepet verdensmusikk:

1. Verdensmusikk som et produkt av et spesielt folk, et samfunn, et geografisk område eller en avgrenset tid.
2. Verdensmusikk som "de andres" musikk.
3. Verdensmusikk som et resultat av interaksjon mellom kulturer.
4. Verdensmusikk som et verktøy for markedsføring
5. Verdensmusikk som et konsept for fred og interkulturell forståelse.

(Schippers 2010: 27, min oversettelse)

Han plasserer sin egen forståelse av begrepet i gruppe en, to og tre, og gir følgende definisjon:

World music is the phenomenon of musical concepts, repertoires, genres, styles and instruments travelling, establishing themselves, or mixing in new cultural environments. (Schippers 2010: 27)

Læreverkenes representasjon av minoritetsmusikk

Av de tre lærebokseriene for musikk som er i bruk i norsk ungdomsskole i dag, er *Alle Tiders Musikk* den eldste (Refvik 1998; Refvik og Paulsen 1991), og den eneste som ikke benytter begrepene *world music* eller *verdensmusikk*. Det er også lite representasjoner fra annet enn majoritetskulturell musikk. Noen steder finnes imidlertid henvisninger til *etnisk musikk*. For eksempel foreslås det å bruke "original afrikansk etnisk musikk" i en danseoppgave (Refvik 1998: 73, i 9.kl-boka) Begrepet "etnisk" er i den samme boken definert som "folkelig" (ibid.:33). "Etnomusikk" defineres et annet sted som "musikk påvirket av folkemusikk" (ibid.:197). Utover dette er det lite som tilkjenner hva som skulle være konstituerende for det etniske i dette læreverket. Kapittelinnndelingen i *Alle Tiders Musikk* er mindre tematisk tydelig enn i de andre læreverkene (Sanner 2003). Det som kan forbindes med verdensmusikk opptrer spredt over kapitlene *Rytmiske musikkformer* der det blant annet finnes opplegg om *Afrikansk musikk* (Refvik 1998: 72, i 9.kl-boka) og om *Mari Boine* (ibid.: 32), og *Det*

folkelige Uttrykk, der en sekvens handler om *Afrikanske røtter* (Refvik 1998: 20, i 8.kl-boka). *Alle Tiders Musikk* kan ut i fra dette sies å beskrive disse musikkformene som verdensmusikk som et produkt av et spesielt folk, et samfunn, et geografisk område eller en avgrenset tid, altså det som faller inn under Schippers' første kategori.

I det noe nyere læreverket *Tempo* (Hjertaas og Johansen 2000; 2001; 2002) gis det heller ingen entydig forklaring på slike begreper, og under kapittelet "*World music – verdensmusikk*" åpnes det for at det ikke finnes noe eksakt svar på hva dette er, men at en enkel forklaring kunne være:

...musikk fra hele verden, men der musikken ikke er "stor" nok til å bli klassifisert som en egen sjanger. Noen vil si at det er lyd eller musikk som avspeiler en spesiell kultur gjennom sin særegne form, sine instrumenter og i noen tilfeller tekster som sier noe om en sosial virkelighet. (Hjertaas og Johansen 2001: 147)

Videre heter det:

Vi kan også definere verdensmusikk som populærmusikk med tekst på et annet språk enn engelsk eller som en musikkstil med rot i en annen kultur enn vår egen. (ibid.)

Og videre, med henvisning til Real World Records:

Det viktigste er at den totale klangen – eller sounden – har et klart etnisk preg. (ibid.)

Deretter:

Det er vanlig at ulike musikalske sjangrer eller stilarter blandes. Da oppstår ofte spennende musikk. Ikke mindre spennende blir det når musikk fra ulike kulturer blandes. (Hjertaas og Johansen 2001: 148)

I *Tempo* eksemplifiseres verdensmusikken med følgende norske artister: Jan Garbarek, Brass Brothers, Knut Reiersrud og Mari Boine. Folkemusikk fra andre land kalles ikke verdensmusikk før den eventuelt blir forflyttet videre og globalisert på en eller annen måte. Hybriditet, eller verdensmusikk som et resultat av interaksjon mellom kulturer, er derfor viktig i *Tempo*s verdensmusikkbegrep. Men *Tempo*s definisjon av verdensmusikk favner også over de fleste andre av kategoriene til Schippers. Forklaringen

er som sitert ovenfor knyttet noe til plateindustrien gjennom henvisningene til Real World Records, samt eksempel fra labelen "World Music" (Hjertaas og Johansen 2001: 147), og dermed til Schippers kategori som verktøy for markedsføring. Forklaringene spenner videre ganske bredt, fra "musikk fra hele verden" – som dermed vil favne *all* musikk – til musikk hvis klang har et "klart etnisk preg" (ibid.). *Tempo* har også to kapitler der innholdet kan sorteres under verdensmusikk, men der det ikke eksplisitt er betegnet som dette. Kapitlene kalles *Med trommer og sang* (Hjertaas og Johansen 2000: 80–102), og *Kultur og tone* (Hjertaas og Johansen 2002: 8–18). Med disse kapitloverskriftene, og ikke navn som "etnisk musikk" eller "verdensmusikk", unngås en essensialisering av musikken gjennom en annerledes kategorisering, i stedet fremheves mer allmennt musikalske karaktertrekk. Som senere vil gå frem av en analyse av billedbruken i disse kapitlene, er det imidlertid annerledeshet knyttet til etnisitet som er fremtredende i representasjonen av denne musikken. Formålet med kapitlet er i følge *Tempo*s lærerveiledning at elevene blant annet skal få "møte musikk fra ulike kulturer" (Hjertaas og Johansen 2000:54, i lærerveiledningen), og å "lære sanger fra andre kulturer" (Hjertaas og Johansen 2002: 26, i lærerveiledningen), og det derfor fokus på *de andres* musikk som i Schippers' andre kategori, men uten kategorisk binding til partikulære kulturer.

Det nyeste læreverket i musikk for ungdomsskolen – *Opus (Andreassen 2006)* – definerer verdensmusikk i innledningen til kapitlet med samme navn:

Rockerevolusjonen og plateindustrien vokste frem i vesten og fant snart grobunn i hele verden. I møtet med denne populærmusikken skjedde det noe med folkemusikken og kunstmusikken i mange kulturer. Det utviklet seg et mangfold av nye musikkformer som noen vil kalle verdensmusikk. (Andreassen 2006: 235)

Her fokuseres det altså på hybriditet (kategori 3) og musikkindustri (kategori 4). Folkemusikk og kunstmusikk fra mange forskjellige kulturer (den vestlige er også inkludert her) møtte populærmusikk, initiert av plateindustrien. Men innholdet i kapitlet om verdensmusikk informerer også definisjonen, til dels i andre retninger enn sitatet ovenfor. Overskrifter som for eksempel *Quechuafolkets dans* (ibid.: 239) og *Vest-Afrika – Jalienes hjem* (ibid.: 247), knytter partikulær musikk til partikulære steder og vil avspeile Schippers første kategori der verdensmusikk er et produkt av et spesielt folk, et samfunn, et geografisk område eller en avgrenset tid. Enkelte sitater vil også kunne sies å gjøre det samme, som når det står om Harry Belafonte at "Musikken han fremførte, var knyttet til det folket han kom fra" (ibid.: 242), eller om Amandu Bonsang Jobarteh, at han "forteller og synger de gamle historiene akkurat

slik forfedrene hans har gjort" (ibid.: 247). Vi finner også et spørsmål "Kan det ha noen hensikt å bli kjent med musikk som hører hjemme i et land så langt borte?" (ibid.: 246), som underbygger en tolkning av at *Opus'* fokus er på verdensmusikk som tilhørende spesielle folk/steder/tider. Det siste spørsmålet her informerer også kategori to, om verdensmusikk som "de andres musikk", idet det opprettholder en avstand mellom "oss" her, og "de andre" langt borte. Det skal også bli klart at ordvalgene under hele dette kapittelet i *Opus*, der det brukes eksotiske ord som *stamme*, *stammehøvdning*, *magiske ånder* og liknende, er konsistent med Schippers' andre kategori av verdensmusikk som de andres musikk. Poenget er at det er et tydelig fokus på etnisitet og annerledeshet.

Fra tredje kategori (hybriditet) er det også elementer i innholdet som underbygger bokens tidligere siterte definisjon av verdensmusikk som hybrid form: Historien om Salif Keita som "en av de mest betydningsfulle personene innen verdensmusikken", er nettopp historien om en vellykket kombinasjon av "malisk tradisjon med ideer fra spansk, fransk og arabisk musikk" (ibid.: 251). I tillegg er et kapittel om reggae (med rytmisk "opphav i indianernes og afrikanernes musikk") hørende hjemme under verdensmusikk-overskriften (ibid.: 254).

Verdensmusikken som et verktøy for markedsføring er lagt mindre vekt på i *Opus*. Når det gjelder *verdensmusikk som et konsept for fred og interkulturell forståelse*, så er dette perspektivet noe til stede. Overskriften: *Samisk musikk – et verdensspråk* (Andreassen 2006: 260), antyder en mulig vekt på dette, men det er svært få utsagn om musikk som verdensspråk eller lignende som er gjort eksplisitt i teksten. Kapitler om *Musikk mot Apartheid* (ibid.: 245) og *Miriam Makeba* (ibid.: 244), samt spørsmålet i kapittelet *Kan musikk og musikere bygge bro?* (ibid.: 255), som handler om India og Pakistans felles kulturhistorie og musikalsk samarbeid mellom ellers fiendtlige stater, betoner også verdensmusikken som freds-, og forståelses-skapende globalt fellesskap. Utsagnet: "musikk forener menneskene fordi den ikke inneholder ord vi kan bli uenige om, og den kan ha mange former slik at alle finner sin" (ibid.: 318), målbærer elementer som passer inn under et syn på (verdens-)musikk som et globalt språk.

Verdensmusikk som knyttet til globalisering kommer også klart til uttrykk gjennom følgende sitat: "Uansett hvor du bor, kan du se og høre musikk fra resten av kloden" (ibid.). Dette utsagnet er imidlertid viktig å problematisere, fordi det ikke nødvendigvis er slik at "de" kan se og høre musikk fra "oss" alltid. Det finnes områder i verden uten you-tube, men her tas det for gitt at alle har like god tilgang på "verden" som man har i norsk ungdomsskole. Vår privilegerte stilling med tilgang på hele verden er selvfølgelig gjort. I dette skjules en naturliggjøring av den fordelaktige posisjon Vesten har.

Representasjon av annerledeshet

Denne innledningen har vist at det ligger elementer fra flere forståelser i lærebøkene definisjon og representasjon av minoritetsmusikk, enten det nå kalles verdensmusikk, etnisk musikk, ikke-vestlig musikk eller om det ikke er kategorisert fra lærebokens side. Det er imidlertid i selve representasjonen gjennom tekst, bilde og lydmateriale at vi finner mer konkret hvordan lærebøkene forholder seg til dette. Hvordan gjøres denne representasjonen, og hvilke konsekvenser kan det få for lesernes forståelse av de andre? Det er dette jeg nå skal se nærmere på gjennom en nærlesning av tekst, bilder og lydseksempler fra lærebøkene.

Annerledeshet i tekst

For å belyse andregjøring i lærebøkene vil jeg først ta utgangspunkt i et emne på tre sider under kapitlet *Verdensmusikk* i *Opus*, som kalles *Vest-Afrika – jaliernes hjem* (Andreassen 2006: 246–248). Her finnes flere ting å gripe fatt i som kan kritisere prosesser av andregjøring. For det første er ordet *stamme* brukt hele åtte ganger på disse få sidene. Ordet gis ingen definisjon, så det forutsettes kjent og forstått av leseren. Det finnes i offentligheten diskusjoner på om stamme-begrepet i seg selv er diskriminerende, men selv uten å kunne konkludere omkring dette, må det likevel være plausibelt å hevde at begrepet fokuserer noe annerledes enn for eksempel ordet folkegruppe, og at det antyder en mer primitiv samfunnsform. Begrepet brukes under dette emnet i læreboka uten henvisning til noen partikulær folkegruppe, men knyttes bare til Afrika generelt. Slik naturaliseres det at alle som bor i Afrika tilhører en stamme i et samfunn organisert i stammer. Setningen "...jo større status får høvdingen deres hos nabostammene" (ibid.: 248) normaliserer stamme som primær organisasjonsform, siden det her også henvises til nabostammene. Gjennom å se på hvilke tekstlige sammenhenger begrepet opptrer i, finner vi også de eiendommeligheter og egenskaper som begrepet her forbindes med:

Stammens historie og tradisjoner

Stammehøvdning

Stammens magiske ånder

Stammens hemmelige visdom

Stammens trommer og musikk

Nabostamme

Bruken av ordet "stamme" her, formidler at alle afrikanere tilhører en stamme, i et samfunn av stammer, og disse stammene har (egne) historier, tradisjoner, trommer og musikk, de har en *høvding* (som får status hvis trommene og musikken er fin), og de har hemmelig visdom og magiske ånder. Her ser vi hvordan et begrep som isolert sett kan diskuteres på grunn av de assosiasjoner det allerede innehar, gjennom det knippet av ord som her forbindes til begrepet, konseptualiserer det som *ytterligere* eksotisk, og bekrefter og forsterker de assosiasjonene som allerede er satt i spill i diskursen. En diskursiv mekanisme kommer her til syne. Gjennom den sammenhengen stammebegrepet er brukt i, knyttes igjen eiendommeligheter inn i begrepet, som senere aktiveres der man måtte møte begrepet på nytt. For selv om andre tekster senere kunne bruke "stamme" isolert sett på en mer nøytral måte, uten nødvendigvis å legge "hemmelig visdom", "magiske ånder" og "høvding" til det, vil dette begrepet for *Opus'* lesere ugjenkallelig bli forbundet med disse eiendommelighetene. Dette gjør det vanskelig å hevde tverrkulturelt likeverd ved bruk av et slikt ord. Ved at stamme-begrepet her semantisk informeres og bygges gjennom det omtalte knippet med assosierte ord, vil en alternativ oversettelse eller tolkning bli vanskeligere og vanskeligere siden assosiasjonene fester seg gjennom en akkumulasjon av annerledeshet. Stereotypen *de andre* forsterkes i en retning, så vel som at dens motsetning, *vi*, fastholdes som normalen.

En liknende mekanisme kan finnes i bruken av ordet "ære" i denne samme teksten, der det heter: "Særlig ærerikt er det å få opptre for stammehøvdingen" og "Koraen brukes som akkompagnement til dikt og sanger til ære for høvdingen" (Andreassen 2006: 248). Dette er to setninger som kan virke tilforlatelige nok, men ved å bruke begrepet "ærerikt" økes distansen fra majoritetskulturen til den omtalte kulturen idet dette er et begrep som sjelden brukes i, og i alle fall om, vestlig tradisjon. Dette gjør kulturen og musikken som omtales mer eksotisk og akkumulerer ytterligere til ord-knipet, og forsterker diskursen konstruert på forskjellighet og annerledeshet. At kora brukes til dikt og sanger *til ære for høvdingen* knytter også instrumentet til dette knippet (gjennom ordene ære og *høvding*). Slik blir koraen et instrument som er laget for *de andre*, og det brukes langt borte – ikke her hos oss.

Ære er et begrep som i hverdagsdiskurs knyttes til arabiske og afrikanske samfunn, og særlig til Islam. Det er ingen tvil om det eksisterer en reell forskjell her med en tydeligere æreskodeks i disse kulturområdene, men vi kan spørre oss om hva som oppnås ved å velge akkurat disse ordene i beskrivelsen av en musikk-kultur. Hadde det vært like lett å gripe til en beskrivelse av "vår" kultur og skrive at det er *særlig ærerikt å få opptre for Norges konge*? Dersom vi skulle benevne dette som en diskursiv prosess i Foucaultiansk forståelse, kunne man kanskje kalle det et utslag av en klassifiseringsprosess, en "intern prosedyre" hvor diskursen utøver "kontroll over seg

selv" (Foucault og Schaanning 1999: 15). Diskursens *tilfeldighetsdimensjon* beherskes og kontrolleres ved å knytte ord sammen i meningskomplekser som naturligjøres og lukkes igjen som i en sort boks. Ordene som i læreboken er ristet sammen med "stamme", forsvinner ut av syne og inn i den sorte boksen. Diskursen er uttynnet ved at mulighetene for ytringer om stamme som forstått som ekvivalent til "folkegruppe" blir umulig. "Stamme", er gjennom denne bruken gitt et ytterligere eksotisk preg, og det befestes en større avstand mellom "de" og "oss", mellom et annerledesland og majoritetssamfunnet.

I *Opus* er det instrumentbeskrivelser som er interessant å se nærmere på i denne forbindelse, fordi de ytterligere fremhever det eksotiske og den store forskjellen mellom minoritetskultur og majoritetskultur. Setningen: "Wankara er ei tromme laget av lamaskinn spent over [en] bit av en uthult trestamme" (Andreassen 2006: 239) kan både virke riktig og se uskyldig ut. Men dersom man undersøker andre beskrivelser av instrumentet *wankara*, eller oppsøker informasjon om dette instrumentet andre steder, så blir det klart at det finnes mange mulige beskrivelser. Det er saksvarende at *wankara* kan ha lamaskinn, men i nyere tid er det vanligere med geiteskinn. Lama i norsk kulturvirkelighet er mer eksotisk og annerledes enn geit. At lamaskinn likevel er betegnet som en av wankaratrommens eiendommeligheter kan derfor enten bety at det legges vekt på trommens *opprinnelse*, og slik betones geografi, autentisitet og historie, svarende til Schippers første kategori, eller det kan være på bakgrunn av en tanke om at det rett og slett høres mer eksotisk og annerledes ut. Hva skulle videre være begrunnelsen for å velge en beskrivelse med ordene "en bit av en uthult trestamme"? Det klinger svært primitivt, og får meg til å spørre: Blir slike ord og beskrivelser brukt for å bekrefte en diskurs om annerledeshet, der minoritetskulturell etnisitet og primitivitet står i motsetning til majoritetskulturell majoritet? Dersom beskrivelsen av *wankara* skulle gjøres for å gi et klart bilde av trommen, antar jeg at trommens form, lyd og funksjon ville være viktigere å fremheve enn produksjonsmåte. Hva er egentlig en bit av en trestamme, og hvordan uthules denne? Det kan spørres om hva ordet "bit" formidler, i forhold til et alternativt ord, som for eksempel "stykke", eller bare det at den er laget i tre. Instrumentbeskrivelsen fokuserer her (i motsetning til henvisninger til kjente vestlige instrumenter i samme bok) på annerledeshet, eksotisme, opprinnelse, tradisjon og primitivitet. Instrumentet er heller ikke avbildet, og derfor er det den eksotiske forestillingen som skapes i teksten som blir stående.

Boken *Music in Latin America and the Caribbean: an encyclopedic history*, beskriver *wankara* slik:

Large double-headed drums, which are stuck with a padded beater. [...] The bottom skin is often crossed by a snare. [...] Large drums accompany particular panpipe ensembles, such as those of *sikus* or *sikuras*. (Kuss 2004: 120)



Figur 1: Wankara

Det er plausibelt å hevde at "lamaskinn" og "bit av uthult trestamme" skaper helt andre forestillinger hos leseren enn denne skissen og forklaringen gjør. I stedet for å fokusere på at formen på denne trommen er lik svært mange andre trommer over hele verden, også vestlige, blir "lamaskinn" og "uthult trestamme" stående som formidlere av annerledeshet, primitivitet og naturnærhet.

I *Opus* finner vi også en annen interessant instrumentbeskrivelse. Om *balafonen* står det forklart at "Hver stav er forsynt med "klangbokser" av gresskar som skal forsterke og foredle lyden" (Andreassen 2006: 248). Instrumentet beskrives med dette som noe som ikke eksisterer hevet over kulturen, men som noe som blir og er blitt *laget* eller *forsynt* med. Intensjonaliteten i "skal forsterke og foredle lyden" – gir setningen en lavere modalitet eller sannhetsverdi. For lærebøkene henvisninger til vestlige instrumenter derimot, er instrumentet eksisterende *i seg selv*, det er hevet over kulturen, og ingen har forsynt det med noe som helst. For eksempel under en leksjon i bassgitar, står det at det *er* skjulte mikrofoner under dekslet som "registrerer lyden fra strengene og sender den videre til forsterkeren" (Andreassen 2006: 355). Det er i kontrasten mellom disse to beskrivelsen av ideologien oppdages: Med balafonen er det noen som har *gjort noe* for å forsøke å få et ønsket resultat, mens for bassgitarens vedkommende beskrives bare hvordan lyden kommer. Også i beskrivelsen av wankara, hvor "uthult" på en liknende måte indikerer at noen har *gjort noe* med dette instrumentet finner vi det sosiale aspektet som ved beskrivelsen av bassgitar er skjult, og instrumentet er i stedet hevet over kulturen og løftet inn i den "objektive" fysikkens verden. Den i utgangspunktet lille ting å sette "klangbokser" i hermetegn bør også bemerkes. Dette gir hele setningen en svært lav modalitet, fordi hermetegnene kommuniserer det samme som "såkalte" ville gjort. Dette skaper en stor kognitiv avstand og impliserer at balafonen ikke har virkelige klangbokser. Igjen virker dette dobbelt: de andre sin tilkortkommenhet synliggjøres ved at de ikke har klangbokser, de har bare "klangbokser", og majoritetskulturen blir samtidig bekreftet som normgiver med sine vaskeekte klangbokser uten hermetegn. Endelig kan i denne sammenhengen også ordet "foredle" som her er brukt kommenteres. Det er et ord som ganske sjelden brukes, og virker noe mer eksotisk enn for eksempel "forbedre". Ved å lage en alternativ instrumentbeskrivelse som kan stå i kontrast til *Opus'* original blir annerledeskonstruksjonen i den første tydelig:

Original:

Hver stav er forsynt med "klangbokser" av gresskar som skal forsterke og foredle lyden.

Moderert:

Hver stav har klangbokser av gresskar som forsterker og forbedrer lyden.

Parallelt til dette er det er fristende å foreslå en overdrevet eksotisk beskrivelse av det vestlig-kulturelle instrumentet piano, som "forsynt med en stor "klangboks" av glattpussede treplanker", der "strengene spilles med tangenter som er laget av støttenene fra elefanter".

Vi har sett hvordan tekstlige faktorer kan underbygge en diskurs om *de andre* som konstruerer et sted som er annerledes og langt fra oss i tid og rom, hvor naturen og ikke kulturen er rådende og hvor det sosiale og hverdagslige og ikke det estetiske og profesjonelle er konstituerende. Dette korresponderer med kategorien verdensmusikk som de andres musikk.

I *Tempo* finnes det en tekst som refererer til mye av det samme som i den *Opus*-teksten jeg innledet denne analysen med (Hjertaas og Johansen 2000: 92). En sammenlikning av disse tekstene kan tjene som en oppsummering. *Tempo*'s ordvalg skiller seg nemlig fra *Opus*' på flere måter. I *Tempo* brukes ikke stammebegrepet, og i de sammenhenger det lett kunne vært tydd til begrepet "stamme", er i stedet "folkegruppe" brukt. I *Tempo* er det en formulering om at trommene "omsluttes derfor av stor høytidelighet eller hemmelighet", og dette refererer til det samme som *Opus* gjør med sine "magiske ånder", og "hemmelig visdom", men kommuniserer noe annet gjennom et mindre eksotisk og annerledeskonstituerende begrepsvalg. "Taletromma" gis også oppmerksomhet på to forskjellige måter i disse to bøkene. Mens *Opus* kaller den "den snakkende tromma", og setter mulighetene for å gi beskjeder over lange avstander øverst på listen over hvorfor trommer generelt er viktig i Afrika og slik sett vektlegger annerledeshet til det ekstreme (Andreassen 2006: 248), har *Tempo* en forklaring og kontekstualisering av de språklige forutsetningene for bruken av det som i *Tempo* kalles *timeglasstromma*, til slik kommunikasjon. *Tempo* gir sågar et lite eksempel som viser at også det norske språket gir betydningsforskjeller ved endring av tonefallet. Her aktiviseres også elevene, som bes om selv å undersøke forskjellen i tonefallet mellom "bønder" og "bønner". Dette normaliserer språklige betydningsforskjellen tonefall kan gi, ved at det også er gyldig for majoritetsspråket, og slik forminskes avstanden mellom "oss" og "de andre".

Tempo bruker altså et langt mer avmystifisert og mindre eksotisk språk enn *Opus* her, og setter Afrika nærmere elevenes hverdag gjennom elevaktivisering rundt et parallelt språktrekk i norsk majoritetskultur. I *Tempo* brukes ordet "folkeslag" i stedet for *Opus*' "stamme", "timeglasstrømme" i stedet for *Opus*' "snakkende tromme", "konge" i stedet for *Opus*' "høvding", og dette er gode eksempler på et mindre fremmedgjørende språk. Likevel er det ord i *Tempo* som man kunne tenke at bør komme under samme kritikk som *Opus*' bruk av ord som "stamme" og "høvding". Men i *Tempo* er begrepene som for eksempel "magi" og "ånder" ikke knyttet til noen spesiell kultur. Setningen: "Mange tror på trommas magiske evner og deltar i ulike ritualer for å mane fram gode ånder" (Hjertaas og Johansen 2000: 86) vil riktignok oppfattes til å gjelde for kulturelle andre som står utenfor majoritetselvenes kulturkrets, men i den sammenhengen det står er det knyttet til *trommen* som instrument. Det er ikke essensialisert til å gjelde noen spesiell kulturgruppe (som for eksempel "Afrika"), og virker derfor ikke essensialiserende eller kulturelt stereotypifiserende på samme måte som i *Opus*.

Annerledeshet i bilder

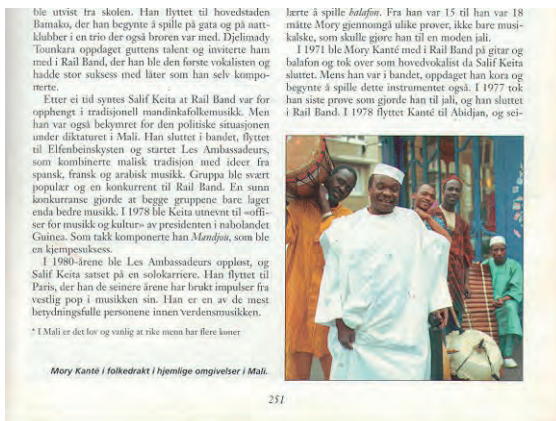
Dersom man ønsker å undersøke billedmaterialet mer grundig for å se hvorvidt de samme mekanismene av annerledesgjøring og avstandskapning som ble vist for skrevet tekst også kan eksistere her, finnes et godt tilfang av teori innenfor sosiosemiotikken. Med tittelen *Reading Images* (Kress og Leeuwen 2006), antydes en forståelse av bilder som tekst, og analysestrategiene som tilbys der er da også inspirert av lingvisten Halliday (1978). Jeg skal med utgangspunkt i noen motsetningspar fra denne boken fokusere på hva bildene kan formidle i relasjon til en grunnleggende "vi/dem"-tenkning. Jeg skal orientere analysen rundt noen kontinuum som tegnfester hva bildene kommuniserer om relasjonen mellom betrakter og betraktet – leseren og den/det avbildede. I og med at bildene i kraft av å representere minoritetskultur, nødvendigvis representerer "de andre", blir det viktig å kunne påvise eventuelle misforhold i *relasjonen* mellom "oss" og "dem". Det første kontinuumet jeg fokuserer på, sier noe om graden av ønsket kontakt mellom betrakter og betraktet, og finnes mellom ytterpunktene "demand" og "offer". Et bilde som inviterer leseren inn og *krever* kontakt ("demand"), gjør det vanskelig for leseren å overse agentene i bildet. Agentene behøver ikke være mennesker, men i lærebøkene er dette oftest tilfellet. Øyekontakt vil her være en viktig indikasjon på et ønske om å opprette kontakt. Motsatsen til dette finnes i bilder som *tilbyr* ("offer")

informasjon, uten å søke kontakt med leseren. Agentene *lar seg* avbilde "like specimens in a display case" (Kress og Leeuwen: 114).

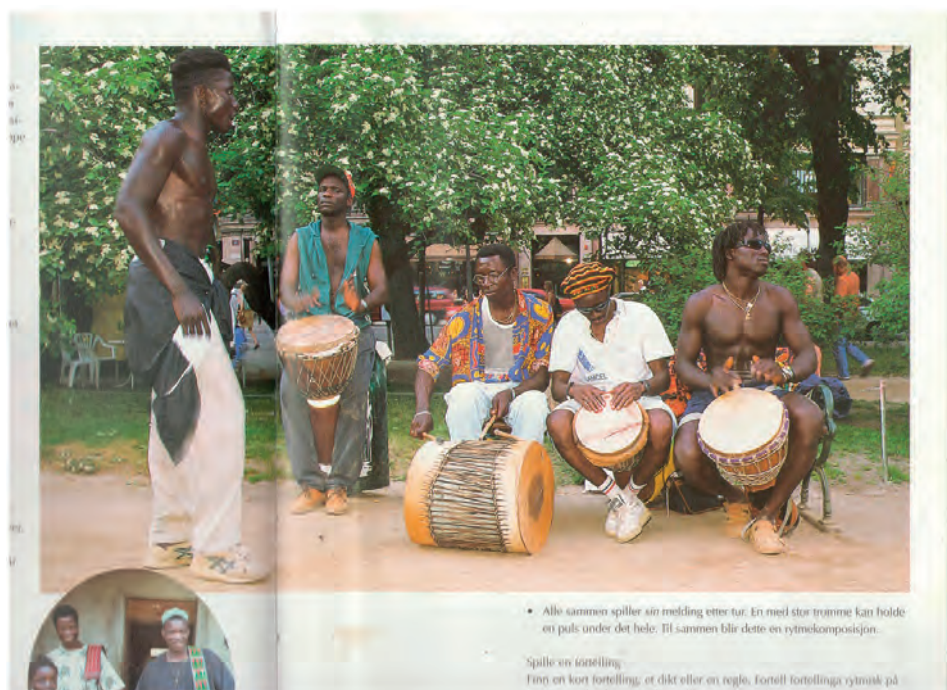
Demand ←————→ Offer

Figur 2: Kontinuum: demand – offer

De påfølgende to bildene er hentet fra henholdsvis *Opus* og *Tempo*, og representerer begge minoritetskultur i Norge (Afrika), men vil forholde seg svært forskjellig både til det ovenfor beskrevne, og flere andre kontinuum, og vil derfor egne seg som eksempler i min videre analyse. Det er ikke mulig å finne bilder som er fullstendig representative for læreverkene, men de følgende to bilder bekrefter en tendens i det bildematerialet jeg har gått igjennom for de to læreverkene de er hentet fra. Det er viktig å si at bildene også gir forskjellige assosiasjoner som ikke fanges inn i den mer "grammatiske" maktanalysen jeg her tilbyr. For eksempel bør konteksten til bildet i faksimilen fra *Tempo* kommenteres, idet det kan virke som om dette bildet er tatt i et vestlig bymiljø. Dermed vil dette bildet i større grad enn bildet jeg har valgt fra *Opus* vise hybriditet.



Figur 3: Faksimile fra *Opus* (Andreassen 2006:251)



Figur 4: Faksimile fra *Tempo* (Hjertaas og Johansen 2001:93)

Det første bildet vil i følge modellen ovenfor være et typisk "demand"-bilde, der artistene ser rett på leseren. Dette er et bilde som engasjerer mer enn bildet under, fordi det i større grad involverer leseren. I det andre bildet er ikke betrakteren invitert inn, der lar musikerne seg bruke som representasjoner uten at det kreves eller inviteres til kontakt i det hele tatt. De *lar seg* avbilde, som navnløse representanter for en kultur. Vi vil kunne finne "demand"-bilder brukt særlig der det ønskes en reaksjon eller handling og involvering fra leseren. I dette tilfellet kan vi derfor slutte at dersom målet er å skape kontakt, identifisering og samhandling mellom minoritetskulturell musikk-kultur og ungdomsskole-eleven i Norge, er det første bildet bedre enn det andre.

Intimate/Personal ↔ *Social* ↔ *Impersonal*

Figur 5: Kontinuum: *personal – impersonal*

Dette neste kontinuumet dreier seg om brennvidde på fotografiet. Jo større brennvidde (jo lengre borte agentene i bildet er), jo mindre personlig er det. For bildene

overfor vil det følgelig være slik at det første bildet er noe mer personlig enn bilde nummer to. Det upersonlige nivået er der det begynner å bli vanskelig å se ansiktsuttrykk, og vi kan legge merke til at i bilde to er det også av andre grunner vanskelig å se ansiktsuttrykk (solbriller, hodet vendt bort, rastafari-lue). Vi vil kunne forvente nærfotografier i situasjoner der det ønskes en identifisering eller et nært og personlig forhold mellom leser og avbildet. Det er interessant, og forteller mye, at Opus på samme side som dette bildet er hentet fra også viser et portrett av Salif Keita som ser rett inn i kameraet. Verken Tempo eller ATM viser noen portretter av navngitte musikere utenfor den vestlige kulturkrets. Avstanden mellom "Dem" og "Oss" blir derved større, fordi vi ikke gis muligheter for personlig kontakt, eller inviteres inn. Minoritetskulturen holdes slik på avstand.

Involvement  *Detachment*

Figur 6: Kontinuum: involvement - detachment

Dette kontinuumet likner litt på "demand/offer-kontinuumet". Her er det vinkelen bildet er tatt fra som bestemmer. Er bildet tatt rett forfra, er det en imaginær kontakt og gjensidig interesse mellom leser og avbildet. I et bilde der objektet i bildet (hen) vender seg en annen vei, vil det være mindre kontakt. I det første bildet er både blikk og instrumenter vendt mot betrakteren, mens i bilde to er ansiktene vendt i mange retninger, og selv om kroppene til dels er vendt mot leseren, krever bildet langt mindre involvering enn i det første.

Viewer power  *Equality*  *Represented participant power*

Figur 7: Kontinuum: viewer power - participant power

Dette kontinuumet betegner den virtuelle makt betrakteren har over bildet/den betraktede (el. omvendt). Dersom bildet er tatt fra en vertikal vinkel slik at betrakteren befinner seg på et lavere plan enn den avbildede, vil det gi en følelse av underlegenhet. Der leseren i motsatt fall ser ned på (personen i) bildet, vil dette gi mer makt (Kress og Leeuwen 2006). Dette kan gi oss informasjon om hvordan produsenten av bildet ønsker å fremstille det avbildede, og er i vårt tilfelle ett av mange verktøy for å bedømme den ønskede relasjonen mellom leseren og det avbildede. I de to eksempelbildene her er det ingen stor forskjell, men det kan se ut som om fotografen i begge

tilfeller har stått, og da befinner man seg som betrakter noe høyere enn de fleste betraktede i bilde to, hvor flesteparten er sittende. I et makt-perspektiv i henhold til analyseverktøyet fra Kress og Leeuwen i figuren ovenfor, gis derfor kulturen som er representert i det første bildet noe større makt i forhold til betrakteren enn hva som er tilfellet i det siste.

Annerledeshet i lyd

Også gjennom lærebøkens audiomateriale kan det skapes et inntrykk av minoritetskulturen som først og fremst eksotisk og annerledes, og jeg vil i det følgende se på noen eksempler for å drøfte andregjøring gjennom lydeksempler. Lydeksempelene er hentet fra de forskjellige lærerverkene, og selv om de enkelte eksemplene her (som for de andre representasjonene) ikke er fullstendig representative for lærerverkenes omfattende lyttemateriale, antyder jeg med dette likevel en gjeldende tendens i de enkelte læreverkene. I *Tempo* finnes flere representasjoner fra Afrika og andre områder med kulturelle og musikalske uttrykk som oppleves som forskjellige fra majoritetskulturen. Det finnes også opplegg hvor elevene skal spille og synge denne musikken, og for at det skal være lett å lære seg for ungdomsskoleelever er det laget adapterte versjoner av disse sangene som lydvedlegg der arrangementet er enkelt, og spilt slik notene i boken anviser (Hjertaas og Johansen 2000: 82). Både sangen *Béle Mama*, og *Arirang*, finnes i spesiallagde utgaver for denne lærebokens Cd-vedlegg. I begge disse eksemplene finner man lydlige "tegn" eller "symboler" på henholdsvis afrikansk og asiatisk etnisitet lagt inn i innspillingen som semiotiske ressurser. Sangene fremføres som det står skrevet i notene, i vestlige arrangementer med utstrakt bruk av synthesizer, og med visse "etniske lyder". Disse lydene lar seg vanskelig forklare tekstlig uten nettopp å appellere til kjente stereotyper, dermed blir dette sirkulært. Jeg oppfatter det som stiliserte lyder som skal reflektere og konseptualisere henholdsvis Afrika og Asia. Lydene for *Béle Mama* er nesten identiske med noen av lydskullissene i Playstation™-spillet *Buzz! Junior: Jungle Party*. I dette spillet skal man være hver sin ape, og konkurrere om bananer i en jungel av oppgaver, og det er klart hvilke assosiasjoner dette lett gir. Lydene i *Béle Mama* er blant annet en spesiell nedadgående melodibevegelse sunget med en "afrikansk" klang, og et vokalt tilsvar i bass-leie. For *Arirang* er det asiatisk-klingende lyder i introduksjonen, med bruk av gong, og xylofoner som her lett assosierer til gamelan, samt et uidentifisert klimpreinstrument spilt på synth. I begge tilfellene er det snakk om lydlige tegn eller symboler, som ikke forklares eller reflekteres omkring skriftlig.

På grunnlag av de korte teoretiske refleksjonene i innledningen, over forskjellen mellom kultur som vare og kultur som merkevare, kan vi bedre forstå de eksotiske varemerkene som er lagt inn i *Béle Mama* og *Arirang*. Bruk av slike lydige symboler kan nettopp forstås som varemerker som henter sin verdi i den *forskjellighet* den aktiviserer. Idet musikken her er hentet fra minoritetskulturer men de musikalske arrangementene er gjennomgående majoritetskulturelle, står disse auditive merkevarene som rene markører av kulturell annerledeshet.

Evolusjonisme

Jeg vil videre fokusere på tvers av representasjonsformene, og drøfte noen aspekter jeg finner fremtredende, som er forbundet med maktforhold og ideologi. Med *evolusjonisme* forstår jeg her den romantiske ideen om at kultur og musikk utvikler seg, blir bedre og bedre, og øker i verdi. I *Opus'* emne om Vest-Afrika som tidligere har vært kommentert, står det at "den vestafrikanske jalien kan på mange måter sammenliknes med skaldene i Norden i norrøn tid" (Andreassen 2006: 247). Det er lett å forstå hva som ønskes formidlet her; at det er likheter mellom funksjonen til skaldene i norrøn tid og jaliene i dag. Men ved å gjøre denne direkte sammenlikningen blir det klart at "vi" har utviklet oss over tid, mens "de" har stått stille. I tillegg er den norrøne skalden svært myteomspunnet, og forklares heller ikke for leseren i dette læreverket. Jeg antar at det ikke nødvendigvis besittes mye kunnskap om den norrøne skalden blant ungdomsskoleelevene. Det eksisterer ingen forklaring eller kapittel i *Opus* som belyser dette, så sammenlikningen virker mer tilslørende enn konkret forklarende. Opplysningen virker tosidig idet den på den ene siden bekrefter majoritetskulturens utvikling (fra myteomspunnet norrøn tid til nå), og fastholder de andre i det låste bildet av en parallell til vår egen forgangne naturtilstand. Konsekvensen av dette er et tilsløret verdihierarki.

Alle Tidens Musikk, som er det eldste læreverket og jeg hittil ikke har hentet eksempler fra, har langt færre representasjoner av ikke-vestlig musikk enn de andre læreverkene. I denne artikkelen fokuseres nettopp representasjonen av kulturell annerledeshet, og i *Alle Tidens Musikk*s tilnærmede monokulturelle fremstilling finnes det ikke så mye av dette. Det er imidlertid noe, og under bokens del *Rytmske musikkformer*, er det en fjorten siders sekvens med "internasjonal folkedans" (Refvik 1998: 60 ff, i 9.kl-boka). Her er også en dobbeltside viet til "Afrikansk kultur". Fra innledningen til kapittelet er det skrevet om "rituelle danser":

Så lenge mennesket har eksistert, har det brukt dans som en naturlig uttrykksform. De første menneskene oppfant tidlig forskjellige danser som ble brukt ved viktige hendelser i livet. Det ble for eksempel danset ved barnefødsler, for å helbrede syke, når en ung mann ble voksen, og i bryllup og begravelse. I gammel tid hadde disse forskjellige dansene et rituelt preg, det vil si at de ble brukt for å blidgjøre guder og ånder, og at de skulle gi et lykkelig og langt liv. Menneskene trodde at dansen hadde magisk kraft.

Viktige magiske danser:

- krigsdans
- seiersdans
- regndans
- dans for å få gode avlinger
- dans for å få god jakt

Dette var danser som fantes hos urbefolkningene. Men også hos mer siviliserte folk var dans vanlig. For eksempel i det gamle Hellas hadde dansen stor utbredelse, og her ble det danset blant annet i forbindelse med teateroppsetninger. (Refvik 1998:60, i 9.kl-boka)

Det mest slående ved denne teksten er dens plassering av annerledeshet i gammel tid. Rituelle danser er noe som *har skjedd før*. Det var knyttet til urbefolkningene, og holdes slik på avstand fra nåtiden. Teksten uttaler seg også om siviliserte samfunn som danset, og beveger seg dermed nærmere "oss". Det virker ikke tilfeldig at det er det gamle Hellas som her eksemplifiserer en sivilisasjon, da det også er *vår* sivilisasjon. Påtagelig er det at denne vår forhistorie ikke knyttet til magiske danser eller blidgjøring av guder og ånder, men til *teateroppsetninger*. Vi ser altså her at vårt samfunn allerede fra det gamle Hellas har vært sivilisert, og i kontrast til urbefolkninger har "vi" danset høykultur (teater) og ikke i overtroiske ritualer (magi). Det knyttes altså ingen religiøse forestillinger til det gamle Hellas.

Under henvisning til stammebegrepet i *Opus*, og dets knippe av gjensidig informerende ord som jeg behandlet ovenfor, vil jeg her også påpeke at utelatelsen av religiøse forestillinger i forbindelse med ordet "sivilisasjon", på liknende vis må kunne betegnes som konstituerende. "Sivilisasjon" blir hørende sammen med "ikke-religiøs".

Ser man så på en annen passasje fra den samme boken, og ser på hvordan "afrikansk kultur" er beskrevet, finner vi et samfunn som til forveksling likner beskrivelsene av urbefolkningen:

Det er blant annet vanlig med fruktbarhetsritualer, markering av overgang fra barn til voksen og begravelsessermonier [...] Rituelle danser: jaktdanser, krigsdanser, religiøse danser, miming av ulike dyr og ånder. (Refvik 1998: 72, i 9. kl-boka)

Det som i innledningen til kapittelet var "magiske danser som fantes hos urbefolkningen" er nå i slående like ordelag beskrevet som "afrikansk kulturtradisjon". Slik etableres Afrika som annerledes, og blir lik urbefolkningene i gammel tid.

Det vil si at "vi" også kan ha vært eksotiske og primitive, dersom man går langt nok tilbake i tid til at vi kan ta avstand fra det med en passende dose melankoli. Den nødvendige avstanden mellom "oss" og "de andre", kan skapes langs tidsaksen. Det vil si at vi *var* altså etniske før, men ikke nå lenger. Denne andregjøringen på tidsaksen er tydelig i noen av læreverkene gjennom fokuset på forskjeller mellom seterkulturen og denne funksjonelle musikken, og nåtidens kontemplative musikk. Avstanden i tid er et aspekt som er kommentert av Jan Sverre Knudsen, i hans kritikk av Bjørkvolds argumentasjon omkring *det musiske*. Bjørkvold bruker først og fremst "Afrika som speil" (Aarhus m. fl. 2007), i sitt prosjekt omkring det musiske, men påkaller også antikkens helhetlige musiske forståelse som et ideal. Den norske musikkpedagogen Jan Sverre Knudsen spør med bakgrunn i et sitat fra Nielsens *Almen musikkdidaktik* (1998: 180) om det kan være slik at

antikkens "...mer omfattende musikkbegrep enn det vi opererer med i dag, som nettopp betegner en enhet eller samhörighet av musikk dans og diktning" er en forestilling skapt av vår sivilisasjons behov for å legge de gode, de sanne verdier til et fremmed sted og en svunnen tid. (Knudsen 1995)

Sett på bakgrunn av Bjørkvolds ønske om å formidle et helhetsperspektiv, noe han knytter til forgangen tid, for eksempel idet han sier at: "Noe eget spesialisert begrep "musikk", slik vi i dag er vant til å bruke det, var fremmed for gammel gresk tenkning" (Bjørkvold 1995), kan det i alle fall påpekes en viss konsistens her.

Det tydeligste eksempelet på evolusjonisme i lærebøkene er imidlertid fra lærerverket *Tempo*, under avsnittet *Urmusikk*:

Sang, dans og musikk har eksistert så lenge det har levd mennesker på jorda. Gjennom *arkeologiske utgravninger, hulemalerier og helleristninger* kan få vite litt om menneskenes kultur og musikk gjennom historien. Studier av isolerte kulturer som ble oppdaget i det 20. århundre, lot oss få vite noe om hvordan musikken var. (Hjertaas og Johansen 2000: 28)

Her fremføres et syn på at vår urmusikk, som vi kan få vite noe om gjennom arkeologien, i vesentlighet er liknende andre "urmusikker". Det tas altså for gitt et *felles* primitivt utgangspunkt, eller universelle likheter i primitive samfunn. Igjen er det en tosidig virkning, som både grunnfester *vår* kultur som den mest utviklede/kompliserte/avanserte/verdifulle, og samtidig fornekte de andre en utvikling og holder dem fast i en u-utviklet naturtilstand. På de samme sidene finner vi også et sitat om *musikkbuen*: "At dette enkle strengeinstrumentet seinere skulle bli utviklet til en gitar, tenkte han [urmannen] nok ikke på" (Ibid). Her plasseres *gitaren* som fullendelsen i en utviklingsstige, som om *vår* kultur er det naturlige og fullkomne mål for all utvikling.

Premisset om musikalsk evolusjon er også noe som kan gjenfinnes i billedbruken. Bruken av mikrofoner og annen teknologi er et tegn på profesjonalitet, som kommuniserer at musikken er mer utviklet, kultivert, og mer sofistikert. Musikologen Susan McClary, som diskuterer musikk, kjønn og seksualitet i boken *Feminine Endings* (McClary 2002), skriver at det kvinnelige ofte er assosiert med natur og enkelhet, mens det mannlige representerer kultur og teknologi. Her kan vi se en parallell til majoritetskulturens relasjon til minoritetsrepresentasjon. Minoritetskulturene er en *mindre kultivert* naturtilstand, og selv om det aktiveres et sett med "naturlige" egenskaper som det er vanskelig å forholde seg kritisk til, er likevel maktforholdet klart, og både handlingen og fortolkningsmakten ligger i det kultiverte. *Tempos* bilder av trommende afrikanere uten scene, mikrofoner og annen teknologi enn de (hjemmelagde) trommene sine (Hjertaas og Johansen 2000: 93) viser ikke musikk som kunst, og det styrker bildet av denne musikken som noe naturlig. Med "naturlig" menes ikke nødvendigvis dårlig eller mindreverdig. Det naturlige aspektet kan til og med ses på noe vi bør strebe etter (Bjørkvold 2005; Aarhus m.fl. 2007), men det vil alltid være omhandlende *de andres* musikk, som kan holdes på passende avstand til majoritetskulturen.

I *Tempo 8* er det totalt 12 bilder av band/musikere på en scene, men ingen av dem er fra Afrika. I kontrast til dette representeres all musikk som antatt er fra det afrikanske kontinentet på gater/plasser. Dette gir et budskap beslektet med ideologien i det forrige eksempelet: Afrikanere spiller og synger bare for moro skyld, derav følger at dette er ikke kunst, det er ingen profesjonalitet, men bare lek. En vanlig tanke i norsk musikologi er at Afrikansk musikk er spontan og leken, og at den derfor likner barns uttrykk. Bjørkvold skriver i *Det musiske menneske* at afrikaneres forståelse "ligger så mye nærmere barnas enn vårt voksne kunstmusikkbegrep gjør her i Europa" (Bjørkvold 2005: 64). Dette er ment positivt, og brukes i forbindelse med at også de voksne bør lære seg å sette mer pris på det spontane, og bli mer "musiske", men kan man si dette uten ikke også samtidig gi et bilde av den afrikanske musikken som mindre kultivert,

altså nærmere naturen? Bjørkvolds bruk av etnoromantiske forestillinger for å fremme sitt (ellers gode) poeng om det musiske bør derfor problematiseres. På samme måte brukes også forsiden til den berømte/berytke rapporten til Anne Bamford – *Wow-Faktoren* (2008) – som et forsøk på å fremstille noe som forbilledlig, men som i samme stund trekker med seg og underbygger en annerledeshetsdiskurs, idet det brukes et bilde av lekende og smilende, fargede barn som spiller på hjemmelagde instrumenter. Bildeteksten virker svært forsterkende (legg også merke til utropstegnet!):

Bildet viser barn som spiller på instrumenter de har laget selv av skrot og naturlige materialer. Etter å ha laget instrumentene finnes det ikke noe bedre enn å spille sammen midt i naturparken i Brasil, der de lever! (Bamford m.fl. 2008: 4)

I denne rapporten – som ikke tematiserer etnisitet utover å henviser til store regionale forskjeller, men pretenderer å sammenfatte "det første internasjonale analyse av forskning på kunstfaglig utdanning" (ibid.), er altså et bilde av en situasjon langt fra den vestlige kunstfaglige utdanningen satt på forsiden. Grunnen til dette må slik jeg kan forstå være at det skal være et godt eksempel til etterfølgelse, og dette er det ikke nødvendigvis noe galt i. Men bildet er egnet til å ytterligere forsterke stereotypen av etnisitet og natur-nærhet. Her lager de avbildede instrumentene selv, de smiler og ler, der de lever lykkelig midt i naturparken i Brasil. Eksemplene ovenfor regenererer myten om *the noble savage*⁷. Mangelen på teknologi viser nærhet til naturen, og selv om det kan forstås som positivt, holder det maktforholdet konstant. De avbildede har neppe anledning til å spille på for eksempel synthesizere og trommesett. *De andre*, holdes derfor – for å få et ønsket resultat og underbygge et poeng om å legitimere økt satsing på kunstfag i vestlig skole – i en posisjon der de nektes adgang til det som for oss er selvfølgelig teknologi, de holdes langt nede på utviklingsstigen, der også vi var før.

I *Tempo* er alle billedlige representasjoner fra Afrika og Afro-Amerika hentet utendørs fra, og dette er også med på å primitivisere kulturen som representeres. Når musikalske hendelser konsekvent foregår uten scene og publikum, så gir det sammenholdt med evolusjonistiske perspektiver som vi har sett i skriftlig tekst, et budskap om at musikken og kulturen her hos oss er bedre enn den som finnes der hos andre. Avstanden økes mellom dem og oss, og hierarkiet befestes med vår musikk høyest oppe, som kunst verdig et publikum.

I kontrast til dette, har *Opus* generelt mange flere bilder fra minoritetskulturelle sammenhenger der det finnes mikrofoner og andre tegn på en mer profesjonell

musikkultur, enn *Tempo*. Bildet nedenfor kan stå som eksempel på et slikt bilde fra *Opus*: Her vises en navngitt artist, med mikrofoner og elektronisk musikkutstyr, på en scene. Man antar derfor at her er det publikum, som finner det verdt å oppleve dette, og at det er noe mer enn bare tidsfordriv.



Figur 8: Faksimile fra *Opus* (Andreassen 2006:250)

Sosiale forklaringer

Tilbake til bildene i *Tempo 8*. I denne boken har nesten alle har bilder undertekst, som forklarer hvem som er på bildet og hva slags musikk det dreier seg om. Men under bildene i kapittelet *Trommer og Sang*, som inneholder mesteparten av representasjonene fra Afrika, er det svært få slike tekster (Andreassen 2006: 82 ff). Her finnes nesten ingen navn på artister, og heller ikke mulig å få vite fra hvilket land/område bildet er tatt, eller hvilken musikkstil som representeres (foruten at det muligens er "afrikansk", noe som må leses ut av konteksten). Bare *ett* av de tolv bildene i dette kapittelet av mennesker som musiserer har billedtekst, og dette bildet er av en norsk artist. De andre elleve bildene er av eksotiske og fargede mennesker som synger, danser og spiller tromme. Dette virker som mer enn en tilfeldighet, og forklaringen er kanskje så enkel at de som satte bildene der ikke visste hvilket område bildet var fra, eller navnet på artistene. Agawu spør ironisk:

Why should we bother to learn the strange and often unpronounceable names of people in remote places practicing weird customs when we can simply invoke the all-purpose "Africa"? (Agawu 2004: 106)

Tidligere kommenterte jeg sangene *Arirang* og *Bele Mama* fra *Tempo*, og påpekte at de var merket med kulturelle symboler, eller kulturelle varemerker. Det er også en annen form for varemerke som finnes i Cd-materialet for flere av lærebøkene som bør kommenteres. Dette er korte, originale og ubearbejdede lydseksempler. Det er små utklipp på 20–30 sekunder, hvor det heller ikke tilbys noen særlig forklaring eller kontekstualisering. Eksemplene fremstår derfor som klanglige varemerker på kulturer. Dette finnes i alle tre læreverkene, men to eksempler på dette kan vi hente i *Mongolsk overtonesang* (*Opus* Cd 1: 70), og *Afrikansk padlesang*, (*Tempo* Cd 8: 33) Begge er eksempler hvor det ikke antydes noe om artist eller sammenheng, ut over at dette er representasjoner av etniske grupper eller nasjoner. Den svenske musikkforskeren Lundberg kommenterer kampen for rettighetene til å bruke overtonesang som eksklusivt kulturelt symbol, konkretisert i at det på begynnelsen av 1990-tallet ble gjort offisielle fremstøt overfor UNESCO, både fra Tuva og Mongolia for å sikre seg denne retten internasjonalt (Lundberg m. fl. 2003: 29). Ved det herværende lydvedlegget i *Opus* bygges denne kulturelle merkevaren opp mot Mongolia.

Som musikk er disse eksemplene ufullstendige og av-personifiserte, og selv om de kan sies å være viktige i oppmerksomhetskampen for etniske grupper, gis disse korte og dekontekstualiserte lydseksemplene liten verdi som kunst. Lydseksemplene av både overtonesang og padlesang er på et ganske annet nivå enn representasjonene fra majoritetskulturen. For mens den lydlige representasjonen av oss selv handler om navngitte individer, genier og kunstnere som gir muligheter for identifikasjon, er representasjonen av minoritetskultur her rendyrkede etniske eller eksotiske symboler som kun illustrerer annerledeshet. Dette gjelder på samme måte i de lydlige symbolene i *Béle Mama* og *Arirang*, som i overtonesang og padlesang. For *Tempo* kan man også legge til at audiorepresentasjonene flere steder ikke benevner artistene. Dette er i tillegg til å være problematisk overfor rettigheter, også et tegn på at musikken her er løst fra artister og kunstnere, og fungerer som rene merkevarer, slik som for bildene uten undertekst. Dette kunne lettere tilgis dersom det var virkelig vanskelig å spore opp artister og informasjon omkring slike innspillinger. Men bare ved hjelp av en gratisapplikasjon på internett kan man finne at det lydvedlegget som i *Tempo* bare benevnes som "Samba Quente" Sambaorkester fra Brasil", er komponert av Luciano Perrone, anerkjent som den brasilianske perkusjonens far. Med andre ord kunne dette eksempelet enkelt vært knyttet til en artist og gitt verdi som kunst. I stedet fungerer det som en tom merkevare, og en representasjon av en kultur.⁸

Etnia

”Mongolia” eller ”Brasil” eller kanskje i dette materialet særlig ”Afrika” tjener altså som tomme annerledes kategorier – en imaginært sted jeg vil kalle ”Etnia” – og det eksisterer en motvilje mot å lette på det mystiske sløret som omhyller det. Dette fordi det vil frata vestens diskurs ”one of their most cherished sources of fantasy and imaginative play” (Agawu 2004: 106). Ved kun å være en representant for annerledesheten, og ikke en gang benevnes som individ, oppstår et objekt som kun eksisterer gjennom sin annerledeshet. Personen(e) gis ingen mulighet til å fremtre som personer, de er kun representanter for Etnia: En innbilt nasjon av løsrivet annerledeshet.

Denne bruken av bilder og musikkrepresentasjoner der det ikke opprettes ”kontakt” mellom betrakter og betraktet blir derfor en form for kulturell kikking (Skylstad 1993), og bilder uten bildetekst og uten navn på de avbildede, blir rene ”peepholes into otherness” (Rønningen 2010: 29), og det skapes et inntrykk av (musikk-)kultur der individene ikke tillegges vekt, der det sosiale er konstituerende. Når bilde- og audiomaterialet ikke navngir personer eller kunstnere, men kun tilbyr tomme representasjoner for ikke-navngitte kulturer, bygges ”Etnia” som et kollektiv tømt for mennesker: et kulturfelleskap uten kunstnere, ja uten individer.

Selv om jeg her nettopp kritiserte *Opus'* overtonesangeksempel, finner vi også eksempler på en annen vei å gå i *Opus*, som også i sitt Cd-vedlegg har fem fullstendige lydrepresentasjoner av sanger i verdensmusikk-sjangeren, der både artisten og sammenhengen er navngitt, og musikken dermed satt inn i en sammenheng som er kommensurabel i forhold til representasjoner av vår kultur. Her presenteres sangene ikke bare som lydige symboler eller tom kulturell representasjon, men som seriøs musikk, som estetiske produkter av kunstnerisk virksomhet. Dette fyller en plass som i de andre bøkene står tom, og er med å balansere bildet noe.

Eksnominasjon

Ved at annerledeshet løsrives fra sted og ”personer”, naturlig gjøres det som *ikke* er annerledes, og det vestlige opptrer dermed som den naturlige. Uten å benevne annerledeshetens motsetning – majoriteten – spesielt, blir denne kulturen i stillhet etablert som alle tings mal. Dette er en eksnominerende prosess. *Eksnominasjon* er det fenomen som oppstår der majoriteten, eller (definisjons-)makthaverne ikke navngir de naturaliserte og selvfølgegjorte ideologier som fungerer som målestokk eller mulighetsbetingelser for en type yringer. Eksnominasjonsbegrepet er lansert av den

franske semiologen Roland Barthes (1973)⁹, og betegner en tilstand der usynliggjort ideologi er naturliggjort og skjult, og unnslipper kritikk idet det holdes navnløst 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 der denne ideologien er usynlig for oss, kan vi si at eksnominasjonen har lyktes. Den etterlater så å si ingen fingeravtrykk. John Fiske 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)

Agawu beskriver eksnominasjon (for øvrig uten å bruke ordet selv) i forholdet mellom afrikansk musikk og europeisk musikk:

Unlike European music, which is ostensibly *unmarked*, *belonging on a sort of zero level of conceptualization*, African music is marked, different, Other. (Agawu 2003: 95, mine uthevinger)

Det forutgående analysen har handlet mest om representasjon av Afrika, fordi det er det området utenfor vesten som er mest representert i lærebøkene jeg har analysert. Jeg forstår dette likevel ikke som en representasjon av Afrika, men som en fremstilling av annerledeshet, som (mer eller mindre tilfeldig) finnes mest tydelig i Afrika. Dette betyr at blant Schippers kategorier virker det som om det er kategorien "de andres musikk" som er mest aktiv så langt. Det er derfor heller ikke viktig om disse kulturene ligger i Afrika eller andre deler av verden, idet det er annerledesheten som er betont. Derfor kan betegnelsen *musikk fra Etnia* brukes. Etnia – forstått som sted – finnes ikke, selvfølgelig, men begrepet fokuserer på andregjøring, og kritiserer tomme representasjoner.

Vi og etnia

Lærebøkens andregjøring kan altså tolkes gjennom en metafor om *Etnia*. Etnia presses alltid *fra* oss i tid og rom. Dette må gjøres for at fellesskapskonstruksjonen "vi", som er det som de andres annerledeshet fra oss avspeiler seg i, kan foregå uforstyrret. Einarsen konkluderer sin hovedoppgave *Møtet som uteble – Om ideologier og*

virkelighet i et musikkprosjekt knyttet til flerkulturell musikkformidling med å analysere hvorfor et vietnamesisk band ikke ble så godt mottatt og inkludert, mens mer rendyrkede afrikanske uttrykk ble møtt med en helt annen begeistring (Agawu 2003). Det vietnamesiske bandet ble ikke i samme grad invitert inn i flerkulturelle sammenhenger, fordi de ikke var forskjellige nok, mens den afrikanske deltagelsen i prosjektet høstet suksess, fordi de gjennom å la seg kategorisere som autentiske og spontane, helt i tråd "med forestillinger om et eksotisk Afrika" bidro til at "våre konstruksjoner av forskjellighet ikke ble truet, men styrket" (Einarsen 1998: 121). En av Einarsens informanter – en bandinstruktør fra Afrika orientert mot nåtidig afrikansk musikk, ble på samme måte som det vietnamesiske bandet holdt på avstand.

Det paradoksale mønsteret som trer fram fra materialet forteller hvordan de ulike kulturelle uttrykk ble behandlet forskjellig. Der ulikhetene ble vektlagt fant jeg positive reaksjoner som vist mot autenticitet, spontanitet og natur. Ulikheten bekreftet vår likhet, og ble inkludert som et mangfold. Uttrykk som dermed var mindre klassifiserbare og representerte det "fremmede" medførte negative reaksjoner i form av avvisende holdninger. (Einarsen 1998: 121)

Kategoriseringer som faller mellom Etnia og oss, fungerer som anomalier: det passer ikke inn noe sted i identitetskonstruksjonen, verken som "oss" eller som "negasjonen av oss", og må derfor holdes utenfor. Etnia er sjelden truende, fordi det i den ekstreme annerledesheten ligger en ytterligere bekreftelse på vår egen normalitet. Verre er det da med det som ikke kan plasseres i Etnia, fordi det vil kunne true vår plassering av oss selv, og utfordre de kategoriene vi forstår oss selv og verden gjennom.

Avslutning

Inklusjonen av minoritetskulturell musikkuttrykk i lærebøker, som kanskje kunne sørge for en bedre forståelse av de andre, sørger dermed - forstått på denne bakgrunn - først og fremst for en bedre forståelse av oss selv. Denne logikken beskrives av De Beauvoir om hvite "nigger lovers" forhold til fargede i USA, på 50 tallet. Hun hevder at de hvite "are "drawn to" blacks because they have projected onto them what they would like to be but are not." (Beauvoir 1999: 353)

Etnia konstrueres dermed til å være forskjellig fra oss, og forbli vår rake motsetning. Følgelig blir også dialog og kontakt mellom oss og Etnia er vanskelig. Endelig er

det også slik at vi gjennom overdrivelsen av forskjellene overfor de andre, vil fremstå som internt mye likere. Våre indre forskjeller blir ubetydelige i kontrast til Etnias ekstreme annerledeshet. Selv om man altså – enten for å gjøre et annet poeng (som Bjørkvold om det musiske, og Bamford om viktigheten av kunstrike skolepensum), eller for å inkludere mer av den flerkulturelle og globale virkeligheten (som i læreverkene)– påkaller Etnia for å *inkludere* fremmede musikkulturer, er prosjektet dømt til å feile i nettopp dette idet det forsterker synet på de andre som *enda mer* fremmede og eksotiske enn det de behøvde å være.

Jeg har vist at mange av læreverkene tekst, bilder og en del av audiomateriale som representerer minoritetskultur, kan være med på å forsterke annerledeshet. Det kan gjennom eksotifisering og sterk fokusering på forskjeller forstørre avstanden mellom en normalisert majoritetskultur og en forenklet og homogenisert minoritetskultur, enten dette betegnes som verdensmusikk, etnisk musikk eller minoritetskulturell musikk. For å sette navn på denne prosessen har jeg etablert metaforen om Etnia, som et imaginært sted der denne annerledeskonstruksjonen kan rendyrkes. Som vist, finnes det også eksempler på mindre annerledesskapende representasjoner av minoritetskultur i læreverkene, og dette forteller at det neppe er tale om bevisste strategier av andregjøring fra lærebokforfatterens side. Begrunnelsen kan ligge ubevisst i at "difference stories sell better than sameness stories" (Agawu 2003: 159). At man i forsøk av å skape interesse fokuserer på det eksotiske, og påkaller annerledeshet er derfor helt i tråd med hva jeg kort drøftet i innledningen under henvisning til Barth (1996), at det er kraft av forskjelligheten til de andre at de (etniske) grupperinger henter sin identitet.

Analysene og drøftingen har vist at det å representere minoritetskultur i læreverkene i seg selv ikke behøver å være positivt med tanke på inkludering og tverrkulturell forståelse, men at det er av avgjørende betydning *hvordan* denne representasjonen gjøres.

Referanser

- Adorno, Theodor W. og Horkheimer, Max (1979). *Dialektik der Aufklärung*. London: Verso.
- Agawu, V. Kofi (2003). *Representing African music: postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge.
- Agawu, V. Kofi (2004). The 'invention' of African rhythm. In: F. Simon (Ed.), *Popular music: critical concepts in media and critical studies*. Vol. 3. (s. 103–117). Routledge.

- Andreassen, Gjermund (2006). *Opus: musikk for ungdomstrinnet* Oslo: Samlaget.
- Bamford, Anne, Espeland, Magne og Nymoen, Morten (2008). *Wow-faktoren: globalt forskningskompendium, om kunstfagenes betydning i utdanning*. Oslo: Musikk i skolen.
- Barth, Fredrik (1996). Ethnic groups and boundaries. In: J. Hutchinson og A. D. Smith (Eds.), *Ethnicity* (pp. 75-82). Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, Roland (1973). *Mythologies*. London: Paladin
- Beauvoir, Simone de (1999). *America day by day*. London: Phoenix.
- Bjørkvold, Jon-Roar (2005). *Det Musiske Menneske* (7 utg.). Oslo: Freidig Forlag.
- Bohman, Philip V. (2002). *World music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Einarsen, Hans Philip (1998). *Møtet som uteble: om ideologier og virkelighet i et musikkprosjekt knyttet til flerkulturell musikkformidling*. Oslo: Universitetet.
- Fiske, John (1994). *Media matters: everyday culture and political change*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, Michel og Schaanning, Espen (1999 [1970]). *Diskursens orden: tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 2. desember 1970*. Oslo: Spartacus.
- Halliday, M. A. K. (1978). *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold.
- Hjertaas, Fridtjof og Johansen, Kai Lennert (2000). *Tempo! 8: elevbok*. Oslo: Cappelen.
- Hjertaas, Fridtjof og Johansen, Kai Lennert (2001). *Tempo! 9: elevbok*. Oslo: Cappelen.
- Hjertaas, Fridtjof og Johansen, Kai Lennert (2002). *Tempo! 10: elevbok*. Oslo: Cappelen.
- Knudsen, Jan Sverre (1995). *Opplev Musikken. Fredrikstad Kommunale Musikkskole møter Zimbabwe* (Hovedoppgave), Universitetet i Oslo, Oslo.
- Kress, Gunther og van Leeuwen, Theo (2006). *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge.
- Kuss, Malena (2004). *Music in Latin America and the Caribbean: an encyclopedic history*. Austin: University of Texas Press.
- Lash, Scott og Lury, Celia (2007). *Global culture industry: the mediation of things*. Cambridge: Polity.
- Lundberg, Dan, Malm, Krister og Ronström, Owe (2003). *Music, media, multiculture: changing musicscapes*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- McClary, Susan (2002). *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nielsen, Frede V. (1998). *Almen musikdidaktik*. København: Akademisk Forlag.

- Palmer, Anthony J. (2002). Multicultural Music Education: Pathways and Byways, Purpose and Serendipity. I: Bennett Reimer (Red.), *World Musics and Music Education: Facing the Issues*. (s. 31–53) MENC, The National Association for Music Education.
- Refvik, Sølvin (1998). *Alle tiders musikk*. Oslo: Warner/Chappell Music Norway. Refvik, Sølvin og Paulsen, Øistein (1991). *Alle tiders musikk: musikkverket for ungdomstrinnet*. Oslo: Skolebokforlaget.
- Ronström, Owe (1995). Sounds as Signs. On the Role of Musical Instruments and Folk Music in Multicultural Sweden. I: Erich Stockman, Andreas Michel og Birgit Kjellström (Red.), *Studia instrumentorum musicae popularis XI* (s. 91–96) Stockholm: Musikhistoriska museet.
- Rønningen, Anders (2010). Pictures from Ethnia: Peepholes into otherness: A brief analysis of pictures used in Norwegian music textbooks for the 8th grade. *IARTEM e-Journal*, 3 (2), 29–42.
- Said, Edward W. (1978). *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Sanner, Gro A. K. (2003). Lærebøker i Musikk - en studie av to læreverk i musikk for ungdomstrinnet Hentet fra http://www-bib.hive.no/tekster/hveskrift/rapport/2003-04/rapport4_2003fulltekst.pdf
- Schippers, Huib (2010). *Facing the music: shaping music education from a global perspective*. New York: Oxford University Press.
- Skyllstad, Kjell (1993). Klangrikt fellesskap: Rikskonsertenes innvandrersprosjekt ; evalueringsrapport. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Slobin, Mark og Ronström, Owe (1989). Musik och kulturell mångfald. *Invandrare & Minoriteter*, 2, 30–33.
- Taylor, Charles, Appiah, K. Anthony og Gutmann, Amy (1999). *Det mångkulturella samhället och erkännandets politik*. Göteborg: Daidalos.
- Taylor, Timothy D. (2007). *Beyond exoticism: western music and the world*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Aarhus, Aslak, Frøshaug, Ole Bernt, Bjørkvold, Jon-Roar og Collins, John. (2007). Når øyeblikket synger: om det musiske menneske, med Afrika som speil. Oslo: Norsk filminstitutt.

Notes

- 1 For en dypere argumentasjon omkring anerkjennelse og kulturelle symboler: Se (Taylor m.fl. 1999)
- 2 I denne boka relaterer de til Adorno og Horkheimers kritiske kulturteori fra *Dialektikk der aufklarung* (Adorno og Horkheimer 1979), og mener at terrenget i det globale samfunnet ikke lenger passer til det kart Adorno/Horkheimer skisserte. Kultur har tatt en annen logikk i forandringen fra kulturindustri til global kulturindustri.
- 3 "en" er ført inn av meg, da jeg antar dette er en skrivefeil i originalteksten.
- 4 Opus benytter også navnet "tama", som er et lokalt navn som brukes av Wolof og Mandinka, men refererer til den som "den snakkende tromma" (alltid med hermetegn).
- 5 Tempo forklarer også at trommen kan kalles "talking drum", men benevner den "timeglasstromme", et begrep som også vil favne trommer utenfor Afrika.
- 6 Jeg har valgt å beholde de engelske betegnelsene.
- 7 "The noble savage" som begrep dukket første gang opp i et skuespill fra 1670 av John Dryden: *The Conquest of Granada*, men har blitt tatt videre bla annet gjennom Rousseau.
- 8 Jeg har ikke gjennomgått alle eksemplene for å finne ut hvor de er hentet fra, og det kan også finnes flere eksempler fra de andre læreverkene. Poenget er kun å vise at det ligger *muligheter* for å betone artistene som kunstnere på lik linje som er gjort for majoritetskulturell musikk. I stedet bygger denne måten å representere på opp under fremmedgjøringsprosesser.
- 9 som selv benytter begrepet ganske sjelden.

Anders Rønningen, ph.d.-student
Norges musikkhøgskole
PB 5190 Majorstua
0302 Oslo
ronningenanders@gmail.com
+47 94242226