

## "TOTALITET" OG "INTENSJONALITET" I PIERRE SCHAEFFERS MUSIKKTEORI

Av Rolf Inge Godøy

### I. En lese måte

Tatt i betraktning at Pierre Schaeffers musikkteoretiske hovedverk, Traité des objets musicaux,<sup>1</sup> utkom i 1966, kan man nok trygt si at hans idéer har hatt en forholdsvis beskjeden utbredelse.<sup>2</sup>

Det er utvilsomt mange rent faglige grunner for dette, idet teorien i seg selv bryter med ganske grunnleggende oppfatninger av hva som kan kalles musikk og musikkteori innen forskjellige miljøer.<sup>3</sup>

Men det skal heller ikke legges skjul på at selve tilegnelsen av teoriens idéinnhold kan være vanskelig. Ved siden av de rent språklige problemer,<sup>4</sup> er "Traité" med sine ca. 670 sider en svært ordrik og mangslungen framstilling. I denne store rikdommen av idéer kan det være vanskelig å orientere seg, og ikke minst vanskelig å finne faste holdepunkter, idet "selve saken" eller substansen hele tiden utvikler seg: En stadig "etterprøving", modifisering og ofte forkastelse av idéer, idet framstillingen går videre til stadig nye nivåer.

Man kan etter min mening lettere forstå hvor det hele bærer hen dersom man godtar det grunnleggende relative som hele tiden og på alle plan gjør seg gjeldende i Schaeffers musikkteori, og dessuten i tillegg går med på at denne relativiteten kan være en metodisk styrke.

Jeg tror man misforstår noe helt grunnleggende i "Traité" dersom man der søker etter faste og sikre kriterier for musikk: "En 'absolutt' typologi (dvs. kriterier for form) er illusorisk", sier Schaeffer i forbindelse med klassifikasjon av lydmateriale, og fortsetter: "La oss anstrenge oss for å spare leseren så vel som grupper av forskere for mye tapt tid og ufruktbare diskusjoner."<sup>5</sup>

Dette er ikke uttalt i resignasjon. Tvert om: Relativiteten, flertydigheten og "unnvikenheten" er dypt rotfestet i sakens natur, og er i seg selv langt på vei selve emnet for musikkteoriens utforskning. Det er en rikdom som Schaeffer til stadighet minner oss om: "Man kan sogar glede seg over det."<sup>6</sup>

Nettopp denne relativiteten, flertydigheten og "unnvikenheten" vil jeg da her forsøke å fange inn i de to begrepene "totalitet" og "intensjonalitet", idet jeg skal forsøke å vise hvordan Schaeffers musikkteori etter min mening leder opp til dem, og utdype nærmere hva jeg legger i dem.<sup>7</sup>

## II. Målsetting

Målsettingen for Schaeffers musikkteoretiske arbeid er å danne grunnlaget for en almen teori om musikkens klingende materiale.

Det er snakk om en almen teori, fordi den i utgangspunktet skal kunne omfatte klingende musikalsk materiale fra ulike stilarter, epoker og kulturer.

Teorien er samtidig begrenset til musikkens materiale: "Vi kan generelt si at man kan tenke seg en undersøkelse av det musikalske ut fra to ytterpunkter: Fra materialet og fra verkene, og at vi utelukkende har valgt materialet."<sup>8</sup> (Schaeffers understr.)

Det kan være vanskelig å godta muligheten av å undersøke fragmenter av musikalsk materiale løst fra på utallige vis innfløkte sammenhenger, noe Schaeffer er fullt klar over.<sup>9</sup> Poenget er nå i "Traité" å fokusere oppmerksomheten på materialets struktur som ett skritt i en forøvrig generell videreutvikling eller fornyelse av den musikkteoretiske tenkningen. For å oppnå dette, må vi trekke ting ut av sine sedvanlige "meningssammenhenger", fordi disse sammenhenger er for dominerende til at "infrastrukturen kan bli avslørt".<sup>10</sup>

Det klingende materiale, eller musikkens "infrastruktur", går under benevnelsene "lyd", "lydobjekt" og "musikkobjekt", og disse tre benevnelsene innebærer i løpet av teoriens framstilling en tiltagende presisering av teoriens virkefelt. Lydobjektet utskilles fra den generelt omgivende lyd, og musikkobjektet utskilles fra lydobjektene etter visse prinsipper og kriterier som nettopp er en hovedbestanddel av Schaeffers musikkteori. Musikkobjektet opptrer egentlig først på det stadium i teorien der min artikkel slutter, og jeg vil derfor inntil videre benytte meg av uttrykket "lydobjekt" før å betegne materialet som teorien omhandler.

Med tanke på det tidligere nevnte relative, flertydige og "unnvikende" i Schaeffers teori, kan vi se at det egentlig gjør seg gjeldende allerede i utgangspunktet: Det almene vil alltid være avhengig av en sammenheng, og selv om vi metodisk og foreløpig prøver å sette sammenhengen til side, så vil den allikevel uunngåelig gjøre seg gjeldende. Poenget er nå derfor å godta at det er mulig å snakke om lydobjekter rent alment, og samtidig leve med vår bevissthet om utallige kontekstuelle forbindelser.

## III. Estetikk

Denne undersøkelsen av musikkens materiale er en slags "tredje vei" eller det Schaeffer kaller "en vanskelig likevekt"<sup>11</sup> mellom "objektive" akustiske og "subjektive" vurderingsmessige betraktninger. Som vi skal se, går mye av teorien ut på å avklare forholdet til lydens akustiske grunnlag, og for vår forståelse mener jeg det er nyttig nå også i utgangspunktet å avgrense teoriens målsetting overfor de vurderingsmessige ting som vel kan sies å falle inn under det vi kan kalle estetikk.

På tross av de estetiske synspunkter som her, som vel også i enhver musikkteori,

vil gjøre seg gjeldende, og på tross av den nære forbindelse Schaeffer har til "konkret-musikken" som estetisk retning, er ikke målsettingen i "Traité" i seg selv en vurdering av musikkens mål og verdi. Poenget er nettopp å ha en åpenhet over for alle tenkelige lydobjekter, undersøke deres struktur og form, legge grunnlaget for visse almene klassifikasjonsmønstre, for derigjennom eventuelt å kunne vise en vei eller forbindelse fra materialet til mer generelle estetiske vurderinger. "Estetikk" som sådan avviser Schaeffer, idet det der nettopp er en mangel på slike forbindelser mellom de "lavere" og de "høyere" nivåer i musikken.<sup>12</sup>

Bortsett fra mot slutten av "Traité",<sup>13</sup> hvor blant annet deler av samtidsmusikken kritiseres først og fremst for metodologiske feil, er det da lite estetikk, i betydningen målsettinger og vurderinger, i "Traité".

Derimot er det en grunntanke i hele det teoretiske arbeidet at musikk er noe som skal oppleves og viderebehandles av den menneskelige bevissthet. Programmet for musikkteorien kan like gjerne betegnes som "å utspørre den lyttende bevissthet".<sup>14</sup> Dette er, som vi skal se senere, et svært viktig metodisk poeng, men også noe vi må ta med her: Jeg tror vi kan snakke om en utpreget "humanisme" hos Schaeffer, både i metodefilosofisk henseende og i betydningen av en holdning overfor teknologi og musikk generelt i vår tid. -- De skarpeste utfall og de bitreste sarkasmer tildeler Schaeffer dem som i sin teori og forskning setter det menneskelige aspekt til side. Eller sagt på en annen måte: De som ikke tar det relative og flertydige som er knyttet til menneskelig kommunikasjon generelt med i musikkteoretisk arbeid, begår ifølge Schaeffer en alvorlig metodologisk feil, idet hele saken, musikken, dreier seg om en "kollektiv kommunikasjon".<sup>15</sup>

## IV. Bakgrunn

Den store idérikdom som møter oss i "Traité" gjør det vanskelig å gjøre rede for alle de motiver som inngikk i dette musikkteoretiske arbeidet. Egentlig dreier det seg etter min mening om en generell nysgjerrighet eller forskertrang overfor musikk som fenomen, og man kan ane en ganske sammensatt idébakgrunn som vel bør tilskrives den almene "tidsånd" og ikke bare konkrete tekniske eller kompositoriske utfordringer. De mange påfallende, men også ofte uttalte likhetstrekk med deler av den samtidige filosofi vitner om dette.

I et avsnitt i begynnelsen av "Traité" med tittelen "Nødvendigheten av en revidering"<sup>16</sup>, slår Schaeffer fast at det generelt har skjedd store endringer, at disse endringer er en utfordring til hele vår måte å tenke på, og at de framtinger endringer i vår teoretiske tenkemåte: "Det er derfor alle seriøse forskere bør ta seg ad notam den kartesianske askesen: 'Å befri seg fra alle de meninger som er mottatt siden fødselen, og å begynne på begynnelsen igjen'".<sup>17</sup>

Dette Descartes-sitatet er nok uttalt med et snev av ironi: Jeg tror Schaeffer ville være blant de første til å hevde at man ikke på noen måte kan sette seg selv utenfor sin

historiske sammenheng, eller uten videre sette strek over alle sine erfaringer og fordommer. Gang på gang blir vi minnet om at vår oppfattelse av lydobjektene er betinget av våre individuelle, sosiale og kulturelle forutsetninger.<sup>18</sup>

Poenget her for Schaeffer er at gitt vår situasjon med omfattende endringer på alle felt, så må man med vitende og vilje prøve å bevege sine tanker til å revurdere ganske grunnleggende ting i vår musikkteori. Den tidligere omtalte løsriveisen av materialbiter fra sin sammenheng ser vi derfor nå henger sammen med en mer generell meto- disk tanke om helt bevisst å styre oppmerksomheten bort fra det sedvanlige og over til noe nytt innen musikkteori.

Det er en følelse av brudd med vår tradisjon som her kommer til uttrykk. Det er et moderne synspunkt i den forstand at selve grunnbegrepene innen vår musikkultur mister sin selvfølgeighet fordi vi nå har bevisstheten om annerledes musikktyper: En konfrontasjon med, eller utfordring fra noe som er grunnleggende annerledes. -- Dette er tanker vi også finner igjen hos samtidige franske filosofer som Michel Foucault og Jacques Derrida, og som jeg vil prøve å antyde underveis, fordi Schaeffers teori etter min mening nettopp på denne måten oppstår idet det "selvfølgelige" i vår vestlige kultur ikke er så selvfølgelig lenger, i og med bevisstheten om at ting kan være annerledes.

## V. utfordringer

Hva består så disse utfordringer i som nødvendiggjør en slik revurdering av vår teoretiske tenkemåte?

- Schaeffer nevner tre ting, her rangert etter den viktighet han tillegger dem:<sup>19</sup>
1. Ikke-vestlig musikk utfordrer vår tenkning dersom vi virkelig forsøker å forstå den i en større sammenheng.
  2. Ny teknologi, representert ved den "konkrete" og "syntetiske" elektroniske musikk, vil gjennom sin mangel på notasjon og andre tradisjonelle musikalske begreper, stille seg så godt som helt utenfor vår musikkteori.
  3. Ny estetikk, i betydningen nye satsteknikker, herunder også en viss "famling" i retning av helt nye områder, f. eks. med "Klangfarbenmelodie".

Det oppsiktsvekkende her er at etnomusikkens utfordring rangeres som viktigere enn den vestlige avantgarde kunstmusikkens utfordring. Poenget for Schaeffer er at gjennom et arbeid med å forsøke å forstå fremmede kulturers musikk, dvs. da å hverken prøve å innpasse denne musikken i våre tradisjonelle vestlige musikkteoretiske tankebaner, eller å redusere denne musikken til en ansamling av "nøytrale" akustiske beskrivelser, så vil vi få rystet opp i vår etnosentriske måte å tenke musikk på: Det vil gavne hele vår musikkteoretiske tenkning gjennom bruddet med etnosentrismen å få slått sprekker i vår oppfattelse av rett og slett hva som kan være musikk, fordi vi deri-

gjennom kan utvide vår teoretiske horisont, og dermed sogar kunne forholde oss til ting i vår egen musikk som tidligere har vært "skjult" for den musikkteoretiske tenkningen.<sup>20</sup>

De fremmede kulturers "provokasjoner" overfor vår etnosentrisme generelt, og også avantgardens utfordringer til helt fundamentale tankemåter, finner vi igjen i deler av blant annet Derridas filosofi,<sup>21</sup> og som vi her må notere oss som et grunnleggende moderne trekk ved Schaeffers tenkning.

## VI. Klang

Den vestlige musikkteories neglisjering av klang eller "timbre" blir ofte nevnt av Schaeffer: Vi har så godt som intet begrep om klang i vår teori, og instrumenter med ubestemmelige tonehøyder men med rike klangspektra hører dessuten til sjeldenhetene i vår kultur. Sammenlignet med andre kulturer kunne vi derfor snakke om en manglende følsomhet eller mottagelighet for nyanser i klang og ansats i vår teori og delvis også i vår musikkultur.

Man kunne sogar snakke om en "forglemmelse" eller "fortrengning" av klang, idet vår vestlige musikk nødvendigvis benytter seg av klingende instrumenter ved framførelser, men teorien har en tendens til å overse dette til fordel for tonehøyder, samklang og form. En sammenligning av eksempelvis kontrapunktøkernes strenge systematikk med orkestrasjonsbøkers vaghet vil vise dette klart.

Også ved framførelser innen vår musikkultur møter vi ifølge Schaeffer igjen dette fenomen av noe vi benytter oss av og vel også har rike opplevelser av, men ikke har begreper om i vår teori: "Er det ikke slik at det ved virkelig subtile framførelser er en nesten asiatisk vakling i tonehøyden og et spill i klangfarger i løpet av tonene?"<sup>22</sup>

I den "konkrete" elektroniske musikken som Schaeffer arbeidet med sammen med Pierre Henry, kom denne problematikken med den bortimot totale mangel på begreper om klang og ansats klart fram. Rent praktisk, eller organisatorisk, ble da også konkretmusikken den direkte foranledning til Schaeffers musikkteoretiske arbeid.<sup>23</sup> I konkretmusikken, som jo arbeider med å sette sammen lyder fra vår omgivende verden til komposisjoner, var det snakk om "...valg av et levende og komplekst materiale som motsatte seg analyse..."<sup>24</sup>, og Schaeffer ønsket å utvikle et begrepsapparat og kriterier for dette "levende" og "komplekse" lydmateriale.

Konkretmusikken og etnomusikken henger derfor nært sammen som bakgrunn for teorien. Schaeffer påpeker også at det "med overraskelse" ble klart at klangen av afrikanske eller asiatiske instrumenter blandet seg forbausende godt med klanger i den elektroniske musikken, eller med andre ord at disse tingene hadde mer til felles enn bare det å bryte med den vestlige tradisjonen.<sup>25</sup>

Gjennom bevisst å fokusere på materialets klingende "infrastruktur" vil derfor teorien forsøke å avdekke slike ting som klang og ansats, som er i virksomhet, men som

vår kultur, gjennom sin opptatthet av tonehøyder og andre strukturer, langt på vei overser. At det i tillegg nå kan konstateres at det i andre kulturer er en dyrking av det vi neglisjerer, kan da ytterligere fungere som en "brekkstang" for vår teoretiske tenkning.

### VII. Arbeidsmåter

I en slik situasjon, med de nevnte utfordringer, mener da Schaeffer at musikkvitenskapen kommer til kort, i den grad den velger å forholde seg til disse utfordringene enten ved hjelp av tradisjonelle musikkteoretiske begreper (det Schaeffer kaller solfège) eller gjennom akustiske beskrivelser. Han bemerker spydig at "... det hadde vært bedre å innrømme, summa summarum, at vi ikke vet særlig mye om musikk."<sup>26</sup>

Vi vil vel alle være enige i at det er urimelig å angripe teorier for ikke å ha begreper om ting de heller ikke har hatt pretensjoner om å forholde seg til, og også at musikkteori, musikkvitenskap og etnomusikkologi representerer så mange forskjellige holdninger og metodiske synspunkter at det er vanskelig å dømme slik. Jeg tror også Schaeffers poeng her egentlig er at vi prinsipielt må godta det ubegrensede og omfattende i ethvert musikalsk fenomen, og følgelig alltid være bevisst at enhver teoretisk betraktning samtidig er en tilsidesettelse av et uendelig antall andre betraktninger.

Nærmere bestemt er det for Schaeffer her snakk om å avvise både teori som er bundet til stil, og teori som er begrenset til "nøytrale" akustiske beskrivelser, fordi de begge neglisjerer musikkens klingende materiale, slik dette avskåret fra sammenhenger kan opptre i den menneskelige bevissthet.

Nettopp fordi musikk er et slikt totalt fenomen ser Schaeffer en mulighet i å arbeide tverrfaglig:<sup>27</sup> At teorien skal kunne omfatte et helt spekter av elementer som inngår i en lydopplevelse fra og med en akustisk "basis" opp til helt uoverskuelige kontekstuelle og kulturelle faktorer, og derfor omfatte både akustikk, psykologi, sosiologi og filosofi så vel som tradisjonell vestlig musikkteori og etnomusikk på forskjellige stadier av teoriens utvikling.

I et slikt spekter fra "bunn" til "topp" er det særlig de filosofiske eller erkjennelsesteoretiske betraktninger som er viktige. Det er snakk om et samlende perspektiv, uttrykt som "å utspørre den lyttende bevissthet"<sup>28</sup>, som etter min mening da er et filosofisk begrunnet standpunkt. Dette er et erkjennelsesteoretisk perspektiv som bestemmer hele tenkningen, og som man ikke på noen måte må forstå som "psykologi".

Dette perspektivet styrer da også hele utviklingen i "Traité". Et slikt perspektiv er helt nødvendig dersom ikke det tverrfaglige prosjektet skal mislykkes, fordi: "Musikken er som et fjell hvor enhver graver sin tunnel, og hvor gangene krysser hverandre uten å møtes."<sup>29</sup>

En viktig del av arbeidsmåten var forøvrig bruken av båndopptakeren i det Schaeffer

kaller en "eksperimentell" situasjon<sup>30</sup>. Vi må ikke misforstå dette som et ønske om ved hjelp av eksperimenter å "verifisere" ting i vår lydopplevelse. Tvert om dreier det seg om å avdekke hele tiden endrede perspektiver i lyden, samt eventuelt å skille ut ting som kan ha en viss grad av permanentet og almen karakter i opplevelsen.

Ved hjelp av båndopptakeren kunne man dengang (dvs. i 50-årene) utforske lydobjektene på en helt ny måte: Man kunne bokstavelig talt dissekere lyden, "legge den under lupe", ved å klippe i båndet og ved å høre fragmentene om igjen utallige ganger. Lyden kunne da være øyeblikkelig tilgjengelig for undersøkelse, på lignende vis som Helmholtz, som Schaeffer forøvrig setter svært høyt,<sup>31</sup> hadde det med sin "resonator".

Det "eksperimentelle" består i at vi på en ny måte får en mulighet til å utforske det vi "ikke vet" i det vi "vet": Vi kan lære oss å lytte på en ny måte ved disse gjentagelser, og dermed bevisstgjøre ting vi ikke var klar over i det vi allerede har hørt og kjenner.<sup>32</sup>

Denne bruken av båndopptakeren, og for såvidt alle andre fysiske hjelpemidler, er bare forbigående stadier i det teoretiske arbeidet. Lydens fysiske nærvær er i seg selv hverken en nødvendig eller tilstrekkelig betingelse for å fortsette det musikkteoretiske arbeidet. Det bør gjøres helt klart at prosjektet om å "utspørre den lyttende bevissthet" er en slags "lenestol-studie" som går ut på å utforske opplysninger som vi allerede har i oss, i og med vår livslange erfaring av lyd.

Jeg mener derfor "Traité" egentlig bare er tverrfaglig til det punkt hvor den "lyttende bevissthet" kommer inn og har etablert seg i teorien. Etter dette ville det for meg være riktigere å snakke om en "musikalsk erkjennelsesteori" mer på egne premisser.

Tverrfagligheten har spilt sin rolle i å utvide vårt perspektiv, til å avdekke og utdype aspekter ved lyden vi vanligvis ikke tenker på, men som etterhvert da vil inngå i den mer omfattende almene teori om musikkens materiale.

### VIII. Polarisering

Med henvisning til både romantikeren E. T. A. Hoffmanns funderinger om forholdet mellom naturen og musikken og til strukturalisten Claude Lévi-Strauss' forskning om forholdet mellom natur og kulturdannelser, slår Schaeffer fast at det for ham fremdeles dreier seg om en fundamental dualisme av natur og kultur i alle musikalske ytringer.<sup>33</sup>

"At det musikalske utledes av lyden",<sup>34</sup> er derfor et utgangspunkt som fører til at denne dualismen vil finnes igjen på alle nivåer i undersøkelsen av lydobjektene: Selv om lydobjektet hele tiden flyttes lenger og lenger "oppover" i bevissthetsbetydningen av lenger og lenger bort fra en umiddelbar avhengighet av sitt fysiske fundament, så forblir alltid referansene til den "ytre verden" der, enten som "minne" om den opprinnelige lydopplevelsen eller som analogi eller henvisning til figurer eller gestalter, hendelsesforløp osv. i den "ytre verden".

Vi må ikke forstå dette som en deling i "ånd" og "materie" slik vi møter det i for-

skjellige varianter i vår vestlige idéhistorie,<sup>35</sup> men som en mer "moderne" tenkning om en polarisering i det "bærende" og det "bårede" som Schaeffer mener vi vil finne igjen på alle områder av musikken: Ethvert aspekt av lydobjektet som vi måtte velge å undersøke vil øyeblikkelig dele seg, eller polariseres i en bestanddel som vi forsøker å fortolke eller "finne mening i", og en bestanddel som bærer fram denne "meningen", eller med andre ord, en polarisering i det "bårede" og det "bærende".<sup>36</sup>

Denne tanken om polarisering henger nok sammen med Ferdinand Saussures tanke om det betegnende og det betegnede (signifiant/signifié) i språket, men er hos Schaeffer et langt mer omfattende prinsipp: Musikken lar seg ikke dele i en betegnende side og en betegnet side. Polarisingen vil finnes på utallige nivåer i ethvert lydobjekt og er da uttrykk for at ethvert aspekt i lydobjektet for oss som hører på eller tenker på dette aspektet, alltid vil være både et fundament for et budskap og dette budskapet.

I praksis vil det si at enhver lyd vi hører eller tenker på vil, a) bli tolket av oss, eller bli innlemmet i en eller annen "meningssammenheng", samtidig med at b) denne lyden er helt avhengig av et fundament, ellers er det jo ingen lyd. Derfor kan vi i musikk aldri unnsnippe denne polarisingen, noe som da ifølge Schaeffer nettopp er en av de ting som skiller musikk så sterkt fra språk.<sup>37</sup>

Poenget er å påpeke det absolutte og gjensidige avhengighetsforhold mellom forskjellige nivåer i et lydobjekt og å være innforstått med at lydobjektet alltid trekker med seg disse forskjellige nivåene. Det er nesten snakk om et problem om "å ikke se skogen for bare trær": Lydobjektet er en sammensatt størrelse som hele tiden både er avhengig av et akustisk grunnlag og å bli fortolket som lydobjekt.

Vi må derfor huske på at det i Schaeffers musikkteori, all den stund det dreier seg om å "utspørre den lyttende bevissthet", vil være galt å snakke om lydobjektet uten å være oss bevisst at det blir båret av noe, og at det er like galt å snakke om lyd uten å være oss bevisst at den alltid vil bære noe.

### IX. Akustikk

Selv om ethvert lydobjekt er helt avhengig av å bli båret eller av å ha et fundament, behøver ikke dette fundamentet være fysisk tilstede for en lytter. Man kan med andre ord utmerket godt forestille seg eller tenke lyd, eller "utspørre den lyttende bevissthet", uten å faktisk fysisk høre lyden.

For å kunne bestemme hva som utgjør lydobjektet, må derfor forholdet til dets akustiske fundament undersøkes nærmere. Det som etterhvert skjer i teorien er at lydobjektet gradvis løsrives fra sitt umiddelbare avhengighetsforhold til lydens fysiske kilde og også fra lydens fysiske nærvær og sogar lydens fysiske egenskaper.

Erfaringer med visse akustiske filtreringer viser at selv om man tar vekk bestanddeler av lyden, så vil tilhøreren allikevel ikke oppfatte det: Man "hører" ting som da vitterlig ikke er tilstede.<sup>38</sup>

Også andre, men lignende erfaringer har vist at det er våre forventninger, vår kulturelle betingning og læring, som er avgjørende for tolkningen av lyd. "Sylinder-mysteriet"<sup>39</sup> kaller Schaeffer dette, etter Edisons første "fonograf": På tross av grove forvrengninger og mange støykomponenter, kunne man klart kjenne igjen og sogar ha en opplevelse av den musikken som ble spilt. Man kan med andre ord si at oppfattelsen "forvrenger" en gitt sanselig virkelig i tråd med visse forutinntatte holdninger og forventninger.

Gjennom en lengere drøfting av det han kaller "Anamorfoser"<sup>40</sup> viser Schaeffer hvordan også forvandlinger av akustisk informasjon til sanseinformasjon kan skje, og avdekker da ganske kompliserte forhold som alt i alt viser at endringer på det rent akustiske plan ikke nødvendigvis på noen som helst måte tilsvarer endringer på det sansede plan. Av disse undersøkelsene trekkes den konklusjonen at teoriens egentlige arbeid må begynne med sansningen og ikke med akustikken. Påvisning av korrelasjoner eller mangel på korrelasjoner mellom akustiske og sansemessige forhold er egentlig irrelevante for musikkteorien her, all den stund det er lydobjektets opptreden i bevisstheten, dvs. lydobjektet etter eventuelle forvandlinger av akustisk informasjon, som er definert som teoriens innhold.

Forvandlingen av akustisk informasjon til sansedata blir da forståelig nok et "mørkeland" eller et "mysterium" som her i musikkteorien ikke kan behandles som annet enn en såkalt "black box".<sup>41</sup> Det viktige er å merke seg distinksjonen som nå er innført i lydobjektet, idet de akustiske data, men for all del ikke de akustiske sanseegenskaper, er avvist.

### X. Akusmatikk

Lydens løsrivelse fra sin kilde betegnes med uttrykket "akusmatikk", som her da betyr at lydkilden er skjult for lytteren: Lydkilden er ikke fysisk tilstede for lytteren, men lyden er det.

Schaeffer siterer ordboken Larousse som gjengir beretningen om Pythagoras som var skjult for sine elever ved hjelp av en skjerm når han underviste.<sup>42</sup> "De nye fenomen med tele- og massekommunikasjon av et budskap er ikke annet enn et apropos til, eller noe som utfolder seg i kraft av noe som er gitt og rotfestet i den menneskelige erfaring til alle tider: Den naturlige kommunikasjon i lyd."<sup>43</sup> Og: "Det er derfor vi, uten å begå en anakronisme, kan gripe tilbake til en gammel tradisjon (dvs. Pythagoras bak skjermen) som hverken mer eller mindre enn det radioen og optaksteknikken gjør idag, tilskriver hørselen alene det fulle ansvar for sansningen som vanligvis støtter seg på andre sanselige tegn."<sup>44</sup> (RIGS parantes) Det er med andre ord idag radio, lydbånd, plater og høyttalere som er denne "skjermen".

Det virker kanskje noe merkelig å skulle gjøre så mye ut av et forsåvidt trivielt poeng. Det er imidlertid helt nødvendig i Schaeffers teori her, fordi: Det ville være

helt galt å tenke et skille mellom noe "objektivt" (som er skjult av skjermen) og noe "subjektivt" (som er tilhørernes "reaksjoner" på "stimuli").

Framgangsmåten her, inspirert av den akusmatiske tankegangen, må snarere være den omvendte: "Det dreier seg ikke om å vite hvordan en subjektiv lytting fortolker eller forvrenger 'virkeligheten', eller om å studere reaksjoner på stimuli. Det er selve lyttingen som blir opphavet til de fenomener som skal utforskes."<sup>45</sup> Vi kunne derfor si at her blir det igjen kort og godt snakk om å stille spørsmålet om hva vi egentlig hører.

Akustikk og tanken om akusmatikk er ikke et motsetningspar som "objektivitet" og "subjektivitet": "Dersom den første framgangsmåten (dvs. akustikken) går ut fra fysikken og kan gå helt fram til 'subjektets reaksjoner', og således ved sin grense trekke inn elementer fra psykologien, så kan den andre (dvs. akusmatikken) faktisk overse målinger og erfaringer som bare angår det fysiske objekt eller akustikerens såkalte 'signal'. Men denne (dvs. akusmatiske) forskningen, idet den vender seg mot subjektet, kan ikke forøvrig oppgi sitt forehavende om en egenartet objektivitet (dvs. en "objektivitet" på "subjektivitetens" egne premisser): Dersom det som denne forskningen undersøker forveksles med de skiftende inntrykk til den enkelte lytter, så vil all kommunikasjon bli umulig. Pythagoras' disipler måtte i såfall gitt avkall på å nevne, beskrive og forstå i fellesskap det som de hørte, (også) en enkeltstående lytter må likeledes oppgi å forstå seg selv fra et øyeblikk til et annet. Spørsmålet vil denne gangen være, gjennom konfrontasjoner av subjektivitet, å vite hvordan å finne igjen noe som det skulle være mulig for mange som eksperimenterer å bli enige om."<sup>46</sup> (RIGs paranteser)

#### XI. Subjekt og objekt

Utgangspunktet skal nå ikke være å stille spørsmålet om hvordan og hvorfor flere mennesker oppfatter en såkalt "objektiv virkelighet" eller gjenstand forskjellig, men tvert om: Utgangspunktet er å undersøke hvordan det i det hele tatt er mulig at flere mennesker, eller også et enkelt menneske fra et øyeblikk til et annet, kan oppfatte noe som helst som identisk, lignende eller beslektet.<sup>47</sup>

Akusmatikken får rollen som nok en "brekkestang" i vår tenkning: Den fysiske virkelighets "sannhet" er ikke så overbevisende lenger, idet det kan skapes en illusjon av et nærvær som den "objektive" tenkningen blir tvunget til å benekte og bekrefte på en og samme tid, og dermed blir tenkningen også tvunget til å presisere hva som er tenknings gjenstand, eller hvilket nivå av virkeligheten vi tenker på til enhver tid. Vi ser derfor nå klart at teorien hos Schaeffer har beveget seg i retning av å problematisere selve det som vi henviser til ved enhver ytring eller tenkning om musikk. Både akustikk og psykologi, i den grad disse beskjeftiger seg henholdsvis med en "objektiv virkelighet" og "subjektive avvik fra den objektive virkelighet", blir avvist: Variasjoner i lytteopplevelsen i en akusmatisk situasjon i forhold til en "objektiv" og uforanderlig fysisk

gjengivelse av et lydobjekt skyldes ikke noen "feil" eller "ufulkommenhet" hos en lytter. Tvert om er dette et "positivt" tegn på en utforskende evne i lyttingen som stadig kan avsløre nye aspekter i lyden.<sup>48</sup>

Det er viktig å huske på at det på tross av dette med å abstrahere lyden fra dens kausale sammenheng, så kan vi ikke sette en stopper for vår tenkning om lydens kilde: Den evige polariseringen mellom det bærende og det bårde som ble nevnt tidligere, er også virksom her, og intet kan egentlig hindre tanken i å springe vilt rundt fra et aspekt ved lyden til et annet, eller til flere aspekter på en gang: "Man kan sogar glede seg over det. Det er gjennom en slik hvirvelstrøm av intensjoner (dvs. tankens retninger) at forbindelser opprettes og informasjon utveksles."<sup>49</sup>

#### XII. Ontologi

Poenget er fra nå av å forsøke å presisere ikke bare hvilket aspekt ved lydobjektet, men også hvilket nivå av virkelighet ved lydobjektet vi til enhver tid snakker om i vår teori. Jeg tror vi kan si det dreier seg om forskjellige ontologiske nivåer, i betydningen forskjellige nivåer av virkelighet som det er mulig å henviser til innen det vi oppfatter som det ene og samme lydobjekt.<sup>50</sup>

Schaeffer selv benytter ikke uttrykket "ontologi", men det er på bakgrunn av de mange differensieringer han innfører innen det ene og samme lydobjekt helt klart at det er dette det dreier seg om. Han sier at uklarheter eller feil i slike henvisninger i forbindelse med omtale av lydobjektet og forsåvidt i musikkteori generelt, er en "felle" som vi må vokte oss vel for. Flere ganger påpeker han sammenblandingen av, eller manglende differensieringer i de ulike nivåer som notasjon og et klingende lydmateriale utgjør.<sup>51</sup>

Det er da særlig disse sammenblandinger eller manglende differensieringer innen et kompleks bestående av lydets notasjon, produksjon, klang og fortolkning som oppstår ofte, men vi kan også finne igjen denne type feil på flere andre områder. Eksempelvis gir han i forbindelse med drøftingen av "akusmatikk" enkelte slike bestemmelser av hva lydobjektet er eller ikke er, eller med andre ord en eliminering av det som er "ugyldige" nivåer av det vi ellers kunne tenke oss som lydobjektet:<sup>52</sup>

- a) "Lydobjektet er ikke instrumentet som spiller."
- b) "Lydobjektet er ikke et lydbånd."
- c) "Den samme centimeter av et lydbånd kan inneholde flere lydobjekter."
- d) "Lydobjektet er ingen sjelstilstand." (Fordi det er en såkalt "intersubjektiv" størrelse.)

I en eneste setning i dette avsnittet antyder Schaeffer hva som til syvende og sist vil bli kriteriet både for konstitusjonen og behandlingen av lydobjektene: "Men det som utgjør det ene og samme objektet, det er nettopp vår vilje til å sammenligne."<sup>53</sup> Det vil si at det er vår "vilje", eller som jeg skal uttrykke det fra nå av i denne artikkelen,

vår "intensjonalitet", som er det avgjørende for konstitusjon og identitet av lydobjekter.

### XIII. Lyttingen

At lydobjektet ikke er noen enkel og usammensatt størrelse, blir nå videre vist gjennom selve lyttingen. Selve lytteopplevelsen, og dermed også gjenstanden som "fyller" denne lytteopplevelsen, viser seg ved nærmere undersøkelse å gå i oppløsning i en rekke mer eller mindre simultane komponenter.

Men selve lyttingen er ofte uteglemt: "Selv om denne avhandlingen tar musikkobjektet som sin skyteskive, bør vi anerkjenne at det som er innlysende, gitt i den musikalske erfaring til alle tider, ikke er musikkobjektet, men, som vi har sett, den instrumentale aktivitet som er opphavet til det musikalske uttrykk. Ørets mekanikk, selv om den ofte er analysert i bøkene, er ikke lenger det primære for den musikalske bevissthet. Den dagligdagse lytteaktiviteten i seg selv, som virker så elementær, er det heller ikke."<sup>54</sup> Det er derfor nå om å gjøre å bringe selve lyttingen inn i den teoretiske bevissthet.

Lyttingen kan inndeles i forskjellige komponenter, og for klarhetens skyld gjengir jeg her de franske benevelser i parentes, ettersom oversettelser lett kan føre til forvirring her hvor det nettopp er så viktig å skille mellom lyttingens komponenter:<sup>55</sup>

1. Det å høre på ("écouter")
2. Det å høre ("ouïr")
3. Det å lytte ("entendre")
4. Det å forstå ("comprendre")

Vi kan ikke her gå i detalj med denne lyttemodellen, bare kort si at det dreier seg om å trekke fram komponenter i selve lytteakten som står i et gjensidig påvirkningsforhold til hverandre: Det å høre på noe ("écouter") trekker nødvendigvis med seg de øvrige tre: Selve det å høre ("ouïr", nærmest å regne som en fysiologisk forutsetning), det å lytte ("entendre", i betydningen av å "strekke seg mot noe"), og det å forstå ("comprendre", eller det å fortolke det som kommer fram av de øvrige komponenter, og så etterpå også "styre" disse øvrige komponenter utfra det som allerede er forstått).

Det store mysterium i sansningen er hvordan ting blir valgt ut fra en bakgrunn og satt inn i bevissthetens fokus, eller hvorfor vi "overser" noe i våre lydombegivelser til fordel for noe annet.<sup>56</sup> Her er det selvsagt et buunløst og utforsket område for Schaeffer, og poenget er da heller ikke å gi noen forklaring på dette fenomenet i sansningen. Poenget er å påpeke at sansningen er sammensatt, og at det faktisk foregår en "tenkning", utvelgelse og fortolkning i selve sansningsøyeblikket. Ut fra dette er det også klart at det ikke går an å snakke om "elementære sansedata" i seg selv, fordi det uopphørlig foregår en i alle henseender simultan fortolkning av disse "sansedata", slik at de neppe kan kalles "elementære" lenger.

Det er da heller ikke, ifølge Schaeffer, en kausalt sammenheng mellom lyttingens

komponenter: "Vår hensikt er ikke her å oppløse høringen i en serie begivenheter i tid som følger av hverandre som effektene følger av årsakene, men, i en metodisk hensikt å beskrive de spesifikke gjenstander som tilsvarer de spesifikke funksjoner i lyttingen."<sup>57</sup> (Schaeffers understr.)

Lyttingen, langt fra å være noe passivt fenomen, er derfor en aktivitet som utspiller seg mellom ulike komponenter, noe Schaeffer mener gjelder all sansning,<sup>58</sup> og hvor enhver lytting er avhengig av denne "hvirvelstrøm av intensjoner". Vi ser her "... en fundamental lov ved sansningen som går ut på å gå fram ved suksessive 'skisser', uten noen gang å uttømme objektet, i henhold til mangfoldet i vår kunnskap og våre tidligere erfaringer (i kraft av hvilke objektet med en gang framtrer med forskjellige betydninger eller implikasjoner), og til våre vekslende intensjoner i hørselen, eller i det som vi strekker oss etter."<sup>59</sup> (Schaeffers parentes)

Likhetstrekkene i det ovenstående med ting innen den moderne filosofiske hermeneutikk er påfallende: En framgangsmåte ved "skisser" minner om den "hermeneutiske sirkel", fordømmenes eller forforståelsens betydning for oppfattelsen blir understreket og selve gjenstanden for vår utforskning blir i prinsippet ansett som uttømmelig.<sup>60</sup> Her ser vi da nettopp et eksempel på en filosofisk virksomhet, tilsynelatende sprunget ut av en "immanent" musikkteoretisk utforskning, som det etter min mening er så mye av i Schaeffers musikkteori.

### XIV. Utvisking

I tråd med denne tanken om lyttingens sammensatthet ser vi et annet poeng som Schaeffer påpeker, men vel egentlig ikke utdypet noe særlig, men som jeg vil trekke fram her, idet jeg tror det er viktig i vår forståelse av Schaeffers teori.

Det går ut på at vi i denne sammensatte sansningen faktisk ser en utvisking i vår bevissthet av visse deler av sansningen til fordel for andre deler av den. Noe viser videre til noe annet i det øyeblikk det er sanset, og dermed foreløpig og tilsynelatende utvisker seg selv: Dette gjelder særlig det å høre ("écouter"). "Hør på faren din!" sier vi, og mener da selvsagt ikke å intensjonalt høre på klangen, rytmen, tonefallet osv. i farens stemme, men å høre på innholdet i det han sier, eller å respektere hans autoritet. Bare dersom vi intensjonalt innretter oss på uttalen, tonefallet, klangen av stemmen osv., "hører" vi egentlig på talen.<sup>61</sup>

Det vanskelige her i teorien er nå å tenke nettopp det at det foregår en formidling i sansningen hvor "bærereren" i den tidligere omtalte polariseringen kan utviskes foreløpig av bevisstheten, samtidig med at denne "bærereren" er helt nødvendig for det bærende. Dette må vi nå knytte an til den tidligere omtalte "fortrengning" av klang i vår vestlige musikkteori: Det dreier seg egentlig om den samme utviskingen av det bærende på et nivå til fordel for noe båret på et annet nivå. "... faktisk, forståelsesakten (jfr. "comprendre") sammenfaller nøyaktig med hørselsaktiviteten: Alt arbeid med deduksjoner,



sammenligninger, abstraksjon, er integrert og tilbaketilt, allerede hinsides det umiddelbare innhold, det som er 'gitt for lyttingen'." <sup>62</sup> (RIGs parantes)

Her er det en forbløffende likhet med Jacques Derridas tenkning: Den vestlige tenkningen, mener han, har en tendens til å utviske sine røtter eller sine "spor" til fordel for visse ideale objekter. <sup>63</sup> Schaeffers teori går da nettopp ut på å henlede oppmerksomheten mot dette "utviskede" men allikevel nærværende og aktive, og dette gjøres da her gjennom å prøve å avdekke sammensattheten i vår bevissthets tenkning av lydobjektet, og senere gjennom omfattende viderehenvisninger til klassifikasjonssystemer og relasjonssystemer som lydobjektet kan inngå i.

#### XV. Sammensatthet

Vi ser nå av lydobjektet i Schaeffers teori i høyeste grad er et sammensatt fenomen: I lydobjektet kan vi finne mange aspekter og nivåer, og avhengig av vår intensjonalitet, kan vi lytte til eller tenke på et større eller mindre utvalg av disse aspekter og nivåer.

Det er nettopp gjennom en slik oppløsning av vår tenknings objekter at vi igjen møter et utpreget moderne trekk i Schaeffers tenkning. Dette kommer på en slående måte til uttrykk i et avsnitt av Michel Foucaults Ordene og tingene, som forøvrig utkom i 1966, altså samme år som Schaeffers "Traité": "Denne boken oppstod først ut av et avsnitt hos Borges, ut av latteren, som idet jeg leste dette avsnittet, knuste alle kjente landemerker i min tenkning -- i vår tenkning, tenkningen som bærer merket av vår tidsalder og vår geografi -- og brøt opp alle ordnede overflater og plan som vi vanligvis bruker til å temme det ville mangfoldet av eksisterende ting, og fortsetter lenge etterpå å forstyrre og true med sammenbrudd vårt urgamle skille mellom det Samme og det Andre. Dette avsnittet siterer 'et visst kinesisk leksikon' hvor det står at 'dyr deles inn i: a) tilhørende keiseren, b) balsamerte, c) tamme, d) diende griser, e) sirisser, f) fabeldyr, g) løse hunder, h) som er med i denne klassifiseringen, i) frenetiske, j) utallige, k) tegnet med en tynn kamelhårpensel, l) et cetera, m) har nylig knust glassmuggen, n) på lang avstand ser ut som fluer.' I forbløffelsen over denne taksonomi, så er det vi begriper i et stort sprang det, som gjennom fabelen blir demonstrert som den eksotiske sjarmen ved et annet tanke-system: Begrensningen i vårt eget tanke-system, den skjære umulighet av å tenke det." <sup>64</sup>

Det vi kan ane her er at det er noe helt grunnleggende i vår tenkning som slår sprekker, eller som Foucault sier det: "å true med sammenbrudd vårt urgamle skille mellom det Samme og det Andre." Problemstillingen som her reises av Foucault er etter min mening nært forbundet med den som Schaeffer behandler i "Traité": Hva er det som utgjør lydobjektene, eller hva er det som konstituerer dem? Hva er likhet og permanent-het? Hva er egenskapene ved objektet i forhold til selve objektet?

Jeg tror vi kan oppsummere store deler av "Traité" som en oppløsning av lydobjektene gjennom en omfattende påvisning av deres sammensatthet av mange, muligens utallige aspekter og nivåer.

Hva er så lydobjektet? Det ville ikke være riktig å si at det bare er det vi forbigående måtte kunne gripe gjennom vår intensjonalitet, fordi den vil jo i høyeste grad være begrenset til oss selv og dessuten ikke helt til å styre: "Ingenting kan forhindre en lytter i å sveve fram og tilbake, i å gå ubevisst fra et system (dvs. nivå av virkelighet) til et annet, eller igjen fra en høremåte som er redusert (dvs. hvor man ikke lytter etter kilde eller kontekst, bare til lydens egenkvalitet) til en høremåte som ikke er det. Man kan sogar glede seg over det. Det er ved en slik hvirvelstrøm av intensjoner at der oppstår forbindelser, at informasjoner utveksles." <sup>65</sup> (Schaeffers understr., RIGs paranteser.)

Intet kan hindre vår intensjonalitet fra å fare vilt omkring, idet lydobjektet er sammensatt i et helt uoverskuelig kompleks. Men dette skal vi egentlig vurdere som en verdifull innsikt, fordi vi dermed er kommet nærmere en bedre teori om hvordan lydobjekter konstitueres i vår bevissthet.

Det er en radikal skepsis, frambrakt av vår tids utfordringer, som da har ført til denne innsikten av å snu alt på hodet: Gjenstandens objektivitet finnes ikke lenger annet enn som en tenkt helhet av nivåer og aspekter. Det er rett og slett ikke noen "objektivitet" i tradisjonell forstand igjen. <sup>66</sup>

Det er dog et "håp", om man velger å se det slik, fordi programmet med det musikkteoretiske arbeidet er å undersøke mulighetene av en "objektivitet" på "subjektivitetens" premisser, eller med andre ord å kunne vise til visse intersubjektive trekk i musikken. <sup>67</sup> Forutsetningen for å gjøre dette er dog nettopp å anerkjenne lydobjektet som ekstremt sammensatt og skiftende i alle henseender, ellers vil man ganske enkelt ikke på en riktig måte kunne forstå den endringen i tenkningen av lydobjektet som stadig forekommer: Man vil ikke kunne anerkjenne det som noe man kan "glede seg over", men tilskrive det "feil" og ufullkommenheter hos oss.

Dersom man godtar at det nettopp er gjennom "hvirvelstrømmen av intensjoner" at lydobjektet konstitueres og blir utdypet i bevisstheten, så må da også teorien fra nå av se "avgrunnen" <sup>68</sup> av lydobjektets sammensatthet i øynene. Herunder følger også at man forsøker å bringe fram det ukjente, utviskede eller fortrengete i lydobjektet, og at også en generell teori om musikkobjektene må gjøre dette.

#### XVI. Totalitet og intensjonalitet

Problemet er da nå slik jeg ser det egentlig av semantisk art: Lydobjektet er ikke noen entydig, usammensatt og avsluttet helhet, og blir det heller aldri senere i Schaeffers teori. Imidlertid må vi i vårt språk og i vår teori "sette ord på tingene", kalle dette kompleks ved et navn, nemlig "lydobjektet", og dermed gi et skinn av permanent-het og entydighet til noe som egentlig i høyeste grad er flyktig og flertydig.

Derfor vil jeg innføre uttrykket "totalitet" for å betegne lydobjektets sammensatte, flertydige og uavsluttede karakter. Det er en slags hypotetisk totalitet, idet den



strekker seg uoverskuelig utover i alle retninger, uten at vi vel noen gang vil greie å sette faste grenser. I beste fall kan vi intensjonalt sette visse grenser for hva vi er mest opptatt av ved lydobjektet for øyeblikket.

Dersom man mener at en slik totalitet er så vid eller løs at den er uten informasjonsverdi (dvs. at den kan omfatte "alt og ingenting"), så må jeg presisere at det er en hypotetisk totalitet, eller et slags rom hvor intensjonaliteten kan velge ut aspekter og nivåer som vi fyller vår bevissthet med: Eller en "imaginær" størrelse hvor "hvirvelstrømmen av intensjoner" får utfolde seg.

Det er viktig å ha et samlende perspektiv, ellers blir det ingen av den teoretiske virksomheten: Den teoretiske virksomhet går til grunne i en oppløsning av lydobjektet som ellers er velment (dvs. som en kritikk av den "objektive" forståelsen av lydobjektene). Man må på en måte styre mellom fastlåsnings ufruktbarhet og oppløsningens unnvikethet. Dette kan man gjøre ved nettopp å se en "avgrunn" av sammensatthet i øynene, samtidig med at man holder fram en imaginær eller hypotetisk totalitet som mål for teoriens undersøkelser.

I sansningen og den videre tenkningen av lydobjektet mener Schaeffer det er en "dominant"<sup>69</sup> intensjonalitet til stede, eller en "vilje" til å gripe noe i lydobjektet og samtidig underordne det øvrige i lydobjektet i forhold til denne "dominante" intensjonen. Vi ser dermed i praksis hva dette begrepet om totalitet innebærer: Lydobjektet generelt vil aldri kunne tenkes som annet enn en slik totalitet hvor grensene mellom hva som utgjør det "dominante" og hva som utgjør det mer perifere alltid vil være skiftende og uklare.

Dette er da det utpregte relative i Schaeffers musikkteori, og som jeg tror vi aldri må glemme i lesningen av "Traité". Dersom vi konsekvent tenker lydobjektet og senere også musikkobjektet som en totalitet innen hvilken intensjonaliteten utfolder seg, blir det mye lettere å følge og å forstå hele utlegningen av spørsmålene om struktur og kriterier i musikkobjektene.

### XVII. Fenomenologi

I den grad Schaeffers metode i musikkteorien går ut på å undersøke lydene og musikkens materiale slik dette materialet opptrer i vår bevissthet, kan nok metoden kalles fenomenologisk. Schaeffer selv knytter sin tenkning an til fenomenologisk filosofi, idet han sier: "J løpet av årene hadde vi således begått fenomenologi uten å vite det, noe som tross alt er bedre enn å snakke om fenomenologi uten å praktisere det."<sup>70</sup> Først senere "oppdaget" Schaeffer og hans medarbeidere fenomenologer som Husserl og Merleau-Ponty.

Jeg har tidligere nevnt at det nettopp er et slikt påfallende slektskap med deler av vår tids filosofi, tilsynelatende utsprunget av en "immanent" musikkteoretisk speku-

lativ virksomhet, som for meg er så forbløffende i Schaeffers musikkteori. Når Schaeffer da særlig knytter sin tenkning an til Husserl, tror jeg derfor vi må forstå dette mer som uttrykk for at Schaeffer hos Husserl fant en generell tankemodell som han kunne bruke, enn som et uttrykk for sammenfall med Husserls lære om muligheten av permanente gjenstander i tenkningen eller det som kalles "objektets transcendentallitet".<sup>71</sup>

Som jeg har prøvd å vise her, foregår det hos Schaeffer en ganske ekstrem oppløsning av gjenstanden (lydobjektet), hvor det etter min mening til slutt ikke går an å snakke om lydobjektet som annet enn en tenkt totalitet av aspekter og nivåer, og hvor bestemmelsen av lydobjektet alltid er underlagt en "hvirvelstrøm av intensjoner". Bortsett fra at vi i vårt språk kan snakke om "lydobjektet" og at vi kan påpeke visse "dominante" og muligens også noen almene intersubjektive intensjoner i lyttingen, så kan vi ikke etter min mening på noen måte ut fra Schaeffers teori som helhet hevde at det finnes ideale lydobjekter i denne teorien.

Når jeg sier at jeg tror Husserls tenkning fungerer mer som en tankemodell for Schaeffer, mener jeg at det der blir påpekt en prinsipiell mulighet av å kunne omtale lydobjektet som et enhetlig, men samtidig ubegrenset og flertydig fenomen i vår teori. Med andre ord: Å få mulighet til å tenke og å omtale noe som ubegrenset og begrenset på en og samme tid, eller det som jeg her utfra Schaeffers praksis har forsøkt å fange inn i begrepene "totalitet" og "intensjonalitet".

### XVIII. Viderehenvisninger

Jeg vil oppsummere det foregående: Lydobjektet må ansees som en tenkt totalitet hvor intensjonalitetens bevegelser til enhver tid avgjør hva som i hovedsak kan framtre som lydobjekt.

Det som skjer nå i teorien<sup>72</sup> er at den intensjonale bestemmelsen av lydobjektet tar form av en stadig tiltagende innordning av lydobjektene i relasjonssystemer. Kriterier for lydobjektet oppstår dermed i en omfattende relatering av lydobjektet til andre strukturer, eller gjennom det jeg vil kalle viderehenvisninger til stadig nye strukturelle nivåer. Ut av disse kriteriene oppstår da det som til syvende og sist får navnet musikkobjekt.

Klassifiseringen av musikkobjektene går blant annet under benevnelsen morfologi og typologi.<sup>73</sup> Disse tar form av matriser eller skjema hvor en for en av musikkobjektets aspekter på forskjellige nivåer innordnes i slike matriser, hvorpå disse matriser i sin tur settes i forbindelse med hverandre.

Kort fortalt går morfologien ut på å utforske og å sette opp matriser for lydens innhold eller tekstur og "masse", mens typologien, som er læren om musikkobjektene form eller forløp, på tilsvarende måte setter opp matriser. Vi må forstå denne utarbeidelsen av et system med matriser som nettopp uttrykk for den intensjonale bestemmelsen av musikkobjektet.

En relasjonell bestemmelse av musikkens innhold er jo forøvrig et utpreget kjennetegn ved endel nyere musikkteoretisk tenkning. Vi kan finne mye av en slik relasjonssentrert tenkning hos i andre henseende så forskjellige komponister og teoretikere som f. eks. Boulez og Xenakis.<sup>74</sup> Det avgjørende for Schaeffer er dog etter min mening nettopp å se totaliteten, eller den ekstreme sammensattheten i musikkobjektene, slik at man i sin musikkteoretiske tenkning og også i sin kompositoriske tenkning, ikke rett og slett begår feil med hensyn til hvilket nivå av denne kompleksiteten man tenker på.

Mye av den "strukturelle" tenkningen i samtidsmusikken kan etter Schaeffers mening sies å være beheftet med slike nivåfeil eller nivå-uklarheter, hvor den mest utbredte feil eller uklarhet som nevnt er en sammenblanding av notasjonens, produksjonens og klangens struktur. Det var nettopp denne kritikken av deler av samtidsmusikken jeg så vidt refererte til i forbindelse med omtalen av estetiske betraktninger tidligere.

Feil og uklarheter her kan ha store konsekvenser for både den teoretiske og den kompositoriske tenkningen, idet rett og slett de mindre relevante<sup>75</sup> eller dominante strukturelle trekk skyver de viktigere og mer dominante trekk til side, slik at man som resultat får både analyser og verk som overser særdeles viktige ting i musikken. Å anse musikkobjektene som totale fenomener vil hjelpe til å få satt de forskjellige aspekter og nivåer i musikken inn i et helhetsperspektiv, særlig dersom man i tillegg hele tiden foretar en utspørring av den "lyttende bevissthet".

Også for Schaeffer er derfor syntesen en viktig del av den teoretiske virksomheten: "Man ser at det gjenstår å komme tilbake til syntesen av objektet. Hver eneste av de foregående operasjoner har faktisk utslettet objektet fra det betraktede nivå til fordel for en struktureringsoperasjon på to nivåer av innramming (dvs. den ovennevnte relasjoninnordningen). Men objektet er alt det der, det sammenfatter alle disse egenskapene. Det besitter alle disse egenskapene. . . "Man kan isolere det, tenke over det, gjennomtrengte det. Alt det som er utforsket, gjennomarbeidet i analysen, føyer seg sammen i en uendelig mye rikere sansning som vår intensjon sikrer, dersom vi vil det. Men vil vi det?"<sup>76</sup> (Schaeffers underst. RIGs parantes). Med andre ord: Igjen spørsmål om vilje, vår intensjonalitet i videste forstand, for å oppnå "en uendelig mye rikere sansning" av en totalitet.

#### Noter

1. Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux*, Editions du Seuil, Paris, 1966, Heretter kalt "Traité". Selve tittelen kan vel oversettes til norsk som "Om musikalske gjenstander". Forøvrig har jeg oversatt alle sitater.
2. Dette er noe man kan se blant annet i og med den relativt beskjedne litteratur som finnes om Schaeffers musikkteori i diverse bibliografiske oversikter.
3. Konflikten mellom den såkalte "konkrete" musikken og de serielle komponister er vel kjent. Selv om "Traité" ikke er noen særskilt teoretisk overbygning for konkretmusikken, har nok denne estetiske motsetningen spilt en rolle for teoriens

beskjedne utbredelse. -- Også selve det universelle og tverrfaglige prinsipp som "Traité" forfekter, har nok ihvertfall delvis ført til at teorien har "falt mellom flere stoler" med hensyn til de etablerte forskningsmiljøer, det Schaeffer kaller "Le no mans land". Se "Traité" s. 26-28.

4. Såvidt jeg har kunnet erfare, finnes det blant annet ingen engelsk oversettelse av "Traité".
5. "Traité", s. 433.
6. *Ibid.*, s. 343.
7. Framstillingen i denne artikkelen bygger på "Traité" som helhet, og følger derfor ikke helt den rekkefølgen i utlegningen av materialet som man finner i "Traité". Jeg har forsøkt å ordne momentene slik jeg mener de bygger opp til en forståelse av Schaeffers metode i "Traité". I hovedsak er dog det jeg omtaler her hentet fra det stoffet som Schaeffer behandler i bok I til og med bok VI (s. 1-473 i "Traité").
8. "Traité", s. 35.
9. *Ibid.*, s. 35-36, hvor dette drøftes generelt. Senere, i forbindelse med en oppsummering av hele klassifikasjonssystematikken for musikkobjektene, gjentas i en kortfattet form en forklaring på dette: "Den analytiske tabellen som vi foreslår skjuler altså i utgangspunktet denne dobbelte motsigelse av å foregi å analysere og å ta ut av sammenheng et musikkobjekt, selv om det ikke er noen musikalsk verdi egentlig før enn i en sammenheng. Men vi er tvunget til en slik motsigelse fordi vi vil snakke om musikkobjektet generelt." (Schaeffers underst. ) *Ibid.*, s. 581.
10. *Ibid.*, s. 34.
11. *Ibid.*, s. 265.
12. *Ibid.*, s. 19, hvor estetikken avvises, blant annet med begrunnelsen om at den går "utenom" selve substansen i musikken. Derimot: "Vurdering av dets (dvs. lydobjektets) struktur, problemet med å avgrense dets enhet, kan lære oss noe om mening i musikk. Og denne indirekte tilnærmelsen har fordelene av å la oss unnsnippe resultatløse estetiske avhandlinger." *Ibid.*, s. 284 (RIGs parantes.)
13. I bok VII (s. 601-662) i "Traité", som er en slags "anvendelse" av deler av teorien. Forøvrig finnes det skrifter av Schaeffer om andre musikalske spørsmål, blant annet om konkretmusikens estetikk.
14. "Traité", s. 147.
15. *Ibid.*, s. 38; "På samme måte som begrensningen til elementære strukturer og objekter (dvs. materialet) innebærer en konstant referanse til høyere nivåer, et nærvær av de endelige mål som postuleres, så er refleksjonene over (musikens) produksjon og lyttingen uadskillelig fra forskningens kollektive aspekt, fra den sosiale og kulturelle sammenheng den settes inn i. Man kan se i hvilken grad vi foreslår en forskning organisert slik, som ikke sikter mot en gjenstand i seg selv, men gjenstanden for en kommunikasjon og til en kollektiv kommunikasjon." (Schaeffers underst., RIGs paranteser). Dessuten finner man i "Traité" svært mange utfall mot akustikere som tenker på en slik måte at de blander sammen sine målinger med sansekvaliteter. I Schaeffers essay "Music and Computers" i antologien *Music and Technology*, UNESCO/La Revue Musical, Paris, 1970, er nettopp forholdet mellom fysikk og numeriske beskrivelser av musikk på den ene siden og musikken og mennesket på den andre siden utførlig drøftet.
16. "Traité", s. 15.
17. *Ibid.*
18. Flere ganger blir vi minnet om de individuelle betingelser for vår "intensjonalitet". En særskilt drøfting av dette finnes på s. 476-478. Differensieringer generelt i sansningen og i begrepsdannelsen ansees som helt og holdent kulturbetinget.
19. "Traité", s. 16-19, men våre manglende begreper om en rekke ting i etnomusikken og den nyere musikken er et gjennomgående tema i hele "Traité".
20. *Ibid.*, s. 18; "Og det er ikke overraskende at nødvendigheten av å gå tilbake til de opprinnelige kilder (dvs. etnomusikken) er blitt bekreftet av nettopp de mest moderne musikere, særlig av de som arbeider med konkretmusikken, som gjennom sin egen erfaring finner seg tvunget til å tvile på den universelle gyldigheten av dette systemet (dvs. vestens musikkbegreper i det hele tatt)." (RIGs paranteser)

21. Tiltrekningen til det "eksotiske" er selvsagt ikke av nyere dato i vår musikkultur. Her er det imidlertid snakk om en relativt ny eller moderne erkjennelsesteoretisk holdning overfor det fremmede: En generell endring i våre europeiske (eller "ok-sidentale") grunntenkemåter som ifølge Derrida gir seg utslag på en rekke felt innen vår kultur, nærmere bestemt som en "oppløsning" eller såkalt "dekonstruksjon" av vår metafysiske begreper. Dette kan vi se nettopp i humanvitenskapene, og som jeg mener vi også kan se visse tegn på i Schaeffers musikkteoretiske prosjekt som helhet. Derrida drøfter dette flere steder i sine verker, og vi kan her se gjennom et lengere sitat hvilken stilling nettopp etnologien har i denne endringen av vår vestlige tenkning: "Vi kan faktisk anta at etnologien ikke kunne ha blitt født som vitenskap før det øyeblikk da en desentrering fant sted: I det øyeblikk da den europeiske kultur -- og dermed også metafisikkens historie og dens begreper historie -- er blitt satt ut av ledd, jaget fra sin plass, overfor det å slutte å anse selv som referansekulturen. Dette øyeblikk er ikke først og fremst bestemt av den filosofiske eller vitenskapelige diskurs (dvs. "tenkningen"), det er også bestemt av politikk, økonomi, teknologi osv. Man kan si med all mulig sikkerhet at det ikke er noe tilfeldig i at denne kritikken av etnosentrismen, som er betingelsen for etnologien, er systematisk og historisk samtidig med destruksjonen av metafisikkens historie. Begge to tilhører den ene og samme epoke." (RIGs parantes) Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*, Editions du Seuil, Paris, 1967, s. 414.
22. "Traité", s. 47.
23. Schaeffer var med på å grunnlegge og i flere år å lede "Groupe Recherche Musical", GRM, ved den franske radio (ORTF). Forskningsarbeidet referert i "Traité" foregikk ved GRM. Dette forskningssentret er aktivt også idag.
24. "Traité", s. 22.
25. *Ibid.*, s. 19.
26. *Ibid.*, s. 19-20.
27. "Traité" har den betegnende undertittel "En tverrfaglig studie" (Essai interdisciplines).
28. "Traité", s. 147: "Like rasjonell som fysikerens holdning, eller mer nøyaktig, som den eneste vitenskapelige utfra musikkforskningens synspunkt, er derfor holdningen som består i å utspørre den lyttende bevissthet." Dette er etter min mening en helt klart begrepsmessig eller filosofisk bestemmelse av hva som skal være forskningens grunntanke.
29. *Ibid.*, s. 29.
30. *Ibid.*, s. 31-32.
31. *Ibid.*, s. 173-179. Det er hele Helmholtz's metodiske holdning Schaeffer finner forbillig: Helmholtz's utgangspunkt i lyttingen, eller "i øret", og skarpsindige evne til ikke bare å kartlegge klangspektra, men også å analysere lydens sammensatte natur generelt og å trekke fram ting som transienter og støy, og også påvisninger av forskjellige nivåer i sansningen. Ting som alt i alt er nært beslektet med Schaeffers egen forskning. -- Vi kan også merke oss det helt oppsiktsvekkende at idéen om en "Fourier-syntese", eller det å skulle lage hvilke som helst klanger ut fra et begrenset utvalg periodiske svingninger, som jo den serielle elektroniske musikken forfektet, og som vel var en del av "stridens eple" mellom "Köln-skolen" og "Paris-skolen" i 50-årene, og som vel alle nå, som Xenakis påpeker (Iannis Xenakis: *Formalized Music*, Indiana Univ. Pr., London, 1971, s. 242), er enige i har slått feil, avviser altså Helmholtz allerede i 1863 i sin *Die Lehre von den Tonempfindungen*. Schaeffer kan da med stolthet sitere et par sider fra Helmholtz's verk, hvor Fourier-syntesen avvises som en "matematisk fiksjon", idet Schaeffer på s. 177 i "Traité" sier: "Her er de kloke ord av Helmholtz:".
32. "Traité", s. 98. Vi setter igang avspillingen, og: "Idet vi med vilje glemmer alle referanser til instrumentale årsaker eller til de forefinnende musikalske meningssammenhenger, forsøker vi derfor å vie oss helt og holdent og utelukkende til det å høre, og å således overrumple de instinktive veier som fører fra det rent

- 'lydlige' til det rent 'musikalske'. Sådant er akusmatikkens forslag (dvs. abstraksjonen av lyden fra dens kilde; se avsnittet "Akusmatikk" senere i denne artikkelen); Å fornekte instrumentet og den kontekstuelle betingning, og å stille oss ansikt til ansikt med lyden og dens 'mulige' musikalitet." (Schaeffers understr., RIGs parantes)
33. "Traité", s. 9-10.
34. *Ibid.*, s. 35.
35. Det er med andre ord hele tiden snakk om ting slik de opptrer i vår bevissthet: "Merleau-Ponty mener å ha oversteget, i en moderne filosofi, de klassiske antinomier: Sjæl-legeme, ytre-indre, materialisme-mentalisme." (Schaeffers understr.) "Traité", s. 141.
36. "Music and Computers", s. 58-61. Her drøftes denne polariseringen inngående, hvor Schaeffer blant annet som bilde bruker den uopphørlige polariseringen i to poler av en magnet som blir delt opp i mindre og mindre biter. Magnetens oppdeling tilsvarende da lydobjektets inndeling i aspekter.
37. "Traité", s. 34-35 og særlig s. 294-314, 360-363 og 376-378, hvor forholdet til språk og lingvistik drøftes inngående. Grovt forenklet kan vi vel oppsummere denne drøftingen med at lydobjektet inneholder utallige nivåer og aspekter, og kan derfor prinsipielt ikke likestilles med språkets mer "endimensjonale" tegn.
38. Guy Reibel og Pierre Schaeffer: *Solfège de l'objet sonore*, GRM/ORTF/Éditions du Seuil, Paris, utg. år ikke angitt. Dette er et hefte (med fransk, engelsk og tysk tekst) og en samling lydseksempler på plater som illustrerer alle disse ting som jeg omtaler i dette avsnittet. Dette heftet og platene kan gi en glimrende innføring i en del rent konkrete problemstillinger i Schaeffers musikkteori.
39. "Traité", s. 70.
40. "Anamorfoser" definerer Schaeffer som "uregelmessigheter ("anomalier") som viser seg i overgangen mellom det fysiske og det sansede.", "Traité", s. 244. (Selve uttrykket "anamorfose" har vel med optikken å gjøre og betegner forvrengninger i et bilde på grunn av uregelmessigheter i den reflekterende flate, altså som slike bølgede speil man kan finne på tivoli.) Hele bok III i "Traité" (s. 159-258) er viet forholdet mellom akustikk og lydobjektet, og "anamorfoser" er drøftet slik dette oppstår både i timbre, dynamikk og tid (s. 216-258).
41. "Black box" er et begrep i blant annet informasjons- og kommunikasjonsteori som betyr at vi kjenner innganger og utganger i en prosess, men ikke vet hva som foregår i selve prosessen, som da forblir ukjent, som en "sort kasse". Med andre ord er det et "knep" som generelt kan tillate oss å behandle og å omtale noe hvor vi bare kjenner forutsetningene og resultatet, og ikke selve saken eller prosessen. Schaeffer drøfter denne strategien på s. 169-171 i "Traité".
42. "Traité", s. 91.
43. *Ibid.*
44. *Ibid.*
45. *Ibid.*, s. 92.
46. *Ibid.*
47. Man kan tolke dette prosjektet som rett og slett et ønske om å etablere en "objektivitet" på "subjektivitetens" premisser, men det er klart at selve det å avvise den "objektive" objektiviteten i seg selv er uttrykk for en erkjennelsesteoretisk tanke som vel bør settes inn i et større idéhistorisk perspektiv: En generell tiltagende skepsis til, eller oppløsning av, ideale objekter. Dette er noe jeg mener kommer til uttrykk i Schaeffers musikkteori som helhet. Se avsnittet "Fenomenologi" i denne artikkelen om dette.
48. "Traité", s. 93.
49. *Ibid.*, s. 343.
50. Tanken om slike ontologiske nivåer eller "strata" kan vi finne i mye av den såkalte "analytiske" filosofi. Det dreier seg da om den generelle problematikken om benevelser og det nivå av "virkelighet" en benevelse refererer til. Etter Frege og senere den såkalte "Wiener-skolen" er denne problematikken behandlet i svært mange filosofiske verker. W. V. Quine drøfter en del av disse spørsmål

- i sin Ontological Relativity and Other Essays, Columbia Univ. Pr., New York, 1969.
52. "Traité", s. 95-98.
  53. Ibid., s. 96.
  54. Ibid., s. 112.
  55. Drøftingen av lyttingen omfatter hele bok II (s. 103-156) i "Traité". De fire komponentene i lyttingen omtales på sidene 103-118.
  56. Selve utvelgelsen av ting vi setter i fokus i sansningen er avhengig av vår intensjonalitet, og intensjonaliteten er avhengig av vår individuelle sosiale og kulturelle betingning.
  57. "Traité", s. 113.
  58. Ibid. Schaeffer antyder her hvordan man kunne lage en lignende modell for den visuelle sansningen.
  59. Ibid., s. 109.
  60. Jeg tenker da på den filosofiske hermeneutikk slik den kommer til uttrykk hos Gadamer i Wahrheit und Methode, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1972, og også generelt i Heideggers verker. Forforståelsen slik den kommer til uttrykk i Heideggers tenkning (se Guttorm Fløistad: Heidegger, Pax, Oslo, 1968), synes for meg å ha mye å gjøre med det Schaeffer omtaler på en mer "ufilosofisk" måte i forbindelse med sansningen.
  61. "Traité", s. 106 hvor Schaeffer har flere andre eksempler på dette.
  62. Ibid., s. 111.
  63. Begrepet om "utvisking" har jeg funnet i Derridas filosofi. Han mener at dette er et trekk ved den vestlige tenkning, men at vi i vår tid ser tendenser innen flere forskjellige områder i retning av å trekke fram disse utviskede "spor" i vår tenkning generelt. Som ett av flere eksempler kan nevnes hans vurdering av psykoanalysen som nettopp symptomatisk for denne avdekkingen av det utviskede, men allikevel aktive i vår tenkning, i og med at psykoanalysen påviser det skjulte, men allikevel aktive som finnes i sjelslivet. I sitt verk De la Grammatologie, Les Editions de Minuit, Paris, 1967, forsøker han å påvise hvordan de ideale og "transcendente" ting i vår vestlige tenkning er avhengig av en stadig utvisking av utallige andre ting. Nettopp dette mener jeg ligger nært opp til Schaeffers tenkning om lydobjektet: Det er ingen ideell enhet, men et uoverskuelig kompleks av aspekter og nivåer.
  64. Her sitert fra den engelske oversettelsen. Michel Foucault: The Order of Things, Travistock Publications, London, 1970, s. XV. Foucault gir ikke noen kildehenvisning for dette Borges-sitatet, men en tysk utgave av Foucaults bok henviser til Jorge Louis Borges: Das Eine und Vielen. Essays zur Literatur, München, 1966, s. 212.
  65. "Traité", s. 343.
  66. Denne oppløsningen av ideale objekter oppfatter jeg som nevnt som nært forbundet med Derridas filosofi. Han snakker blant annet om det ideale objektet som avhengig av et begrep om en transcendental signifikand ("signifié transcendental") som da er nært knyttet til hele vår vestlige metafysikk og tenkning. Se Derrida: Positions, Les Editions de Minuit, Paris, 1972, s. 31-41.
  67. Tanken om en "intersubjektivitet" framfor en "objektivitet" er etter min mening også nært beslektet med deler av Gadammers hermeneutiske filosofi. Se note nr. 60.
  68. Begrepet om "avgrunn" i denne forbindelse er hentet fra Derrida. Se G. F. Hartman: Saving the Text, Johns Hopkins Univ. Pr., Baltimore, 1981, s. 52.
  69. "Traité", s. 581.
  70. Ibid., s. 262.
  71. Ibid., s. 262-268 hvor Schaeffer drøfter objektets transcendentalitet hos Husserl og anvendelsen av Husserls idéer i musikkteorien. Hvorvidt, eller i hvilken grad, og i hvilke henseender Husserl virkelig forfektet muligheten av ideale, permanente objekter i tenkningen er, såvidt jeg kan se av kommentarlitteraturen til Husserls filosofi, et omstridt spørsmål.
  72. Bok V og VI i "Traité" (s. 389-597).

73. Bok V omhandler lydobjektene generelle morfologi og typologi, mens bok VI, med tittelen "Musikkobjektene Solfège", da er morfologien og typologien til musikkobjektene etter at kriteriene for disse er utdypet.
74. Denne relasjonelle tenkningen kommer klart til uttrykk i blant annet Boulez: On Music Today, Faber & Faber, London, 1971 og i Xenakis: Op. cit. (se note 31).
75. Schaeffer bruker benevnelsen "pertinent" i betydningen noe som er mest relevant, viktig eller dominant blant en gjenstands egenskaper. Det er et dekkende, velkjent og hyppig brukt uttrykk på både engelsk og fransk, men som vi dessverre vel ikke har på norsk (ifølge Tanums Store Rettskrivningsordbok, 4. utgave, 1974).
76. "Traité", s. 376.

#### SUMMARY

The music theory of Pierre Schaeffer is primarily a theory of the material of music, that is, "musical objects" removed from their contexts. Musical objects are to be understood as composite phenomena with innumerable aspects and levels of existence, and can thus, in my opinion, only be conceived of as a totality. The limits of the musical object, both in listening and in theoretical discourse, are determined by our intentionality. The theory is much engaged in epistemological problems in music, and must be seen on the background of changes within contemporary music and thought in general, and thus as closely related to certain trends in contemporary philosophy.