

הלחנה, ביצוע, אלתור – בירור מושגי

גלעד ברעלי

אדבר כאן על שלושה מושגים יסודיים במוסיקה – אולי המושגים היסודיים במוסיקה. יש בכך יתרון וסיכון בצידו: היתרון הוא בכך שאנו מדברים על מה שמוכר וידוע ובתשתית חוויתנו המוסיקלית; בירורו מן הסתם צריך לעניין כל אחד. הסיכון הוא בכך שהדברים כה יסודיים ומוכרים שיכולים רבים לחשוב שהם מבינים אותם על בוריים, ומה לנו להתפלסף ולבלבל את המוח על מה שבלאו הכי מוכר וידוע. כפי שאתם וודאי מבינים החלטתי לקחת את הסיכון – לא מפני שאני אמיץ במיוחד, אלא בעיקר מפני שאני רגיל לו: הסיכון הזה קיים כמעט בכל בירור פילוסופי – בדרך כלל בפילוסופיה לא ממצייאם דברים אלא מנסים לשאול ולברר את מה שמוכר וידוע.

המוסיקה היא כנראה תופעה אנושית יסודית ואוניברסאלית. ספק אם יש תרבות אנושית ללא גילויי מוסיקה. גילויי המוסיקה בתרבויות שונות, בזמנים שונים ומסוגים שונים הם כל כך רבים ומגוונים, עד שספק בעיני אם יש טעם רב בהכללות כלליות על "מוסיקה", ומכאן גם בהכללות גורפות על שלושת המושגים שלנו – הלחנה, ביצוע ואלתור. כמעט לכול אמירה משמעותית על דברים אלה יהיו אינספור דוגמאות נגדיות ויוצאים מן הכלל וכו'. ייתכן מאוד שכאן, כמו בהרבה תחומים אחרים, המושגים היסודיים מאוחדים על ידי מה שויטגנשטיין קרא "דומות משפחתית", כשאין תכונות משמעותיות המשותפות לכל בני המשפחה. לפיכך, וגם בגין סיבות אישיות, כשאדבר כאן על מוסיקה ועל הלחנה, ביצוע ואלתור, אדבר על **מוסיקה מערבית קלאסית**, כפי שהיא מוכרת לנו פחות או יותר בארבע מאות השנים שמאמצע המאה ה-16 ועד לאמצע המאה העשרים. מוסיקה זו מאופיינת בכמה תכונות חשובות – מהן מוסיקליות במובהק, כמו הדומיננטיות של הרמוניה ושל קונטרפונקט עשירים, שאין דוגמתם בסגנונות ותרבויות אחרים, ומהן כגון זה שבמוסיקה זו יש לנו מושג די ברור של יצירה, שבדרך כלל אף כתובה בשיטת נוטציה עשירה ומפורטת. אלה דברים שיש להם חשיבות עצומה, אך הם אינם אוניברסאליים ויש הרבה מוסיקה – כנראה רוב המוסיקה בעולם – שהם לא קיימים בה. בכל מקרה, אדבר כאן רק על מוסיקה מערבית קלאסית, שבה כמה מהבעיות המושגיות שאדבר עליהן, בולטות וחדות במיוחד, ואשאיר את שאלת ההחלה וההתאמה של מה שאומר לסוגי מוסיקה אחרים כשאלה פתוחה.

מוסיקה היא **אומנות ביצועית** – עושים מוסיקה בכך ששרים או מנגנים. בהיותה אומנות ביצועית המוסיקה דומה לכמה אומנויות אחרות – כגון תיאטרון או סוגים מסוימים של מחול – ושונה מאומנויות אחרות כגון ציור או פיסול או ספרות.¹ ברם, כפי שאטען, מעמדו של הביצוע במוסיקה שונה ממעמדות אף באומנויות הביצועיות הללו: במוסיקה זה לא רק שיצירה נתונה מבוצעת או ניתנת לביצועים שונים, דוגמת מחזה למשל, אלא שהביצוע **מהותי** לה ומהווה חלק מתנאי זהותה והגדרתה, מה שאין לומר על מחזה. כבר בנקודה זו עולה בעיה מרכזית לענייננו: הלחנה היא ללא ספק פעילות מוסיקלית – אולי הפעילות המוסיקלית. אך הלחנה כשלעצמה אינה ביצוע ואינה פעילות ביצועית. מה אם כן על ההכללה שמוסיקה היא אומנות ביצועית? ולאור שאלה זו ניתן, כנקודת מוצא פשטנית במקצת, להציב את השאלה: **מה קודם וראשוני יותר – הלחנה או ביצוע?** במילים "קודם" ו"ראשוני" איני מתכוון ליחס זמני, כרונולוגי או גיניאולוגי, אלא לקדימה מושגית: מי מהמושגים הללו ראשוני ותשתיתי יותר ומי מהם תלוי בחברו? לכאורה התשובה ברורה: הלחנה קודמת, כי ביצוע הוא ביצוע של יצירה מולחנת. ברם, כפי שנראה בהמשך, למרות גרעין אמת שיש בתשובה זו היא לא פשוטה. למעשה, שני המושגים הללו זוקקים זה לזה כך שאין להבין את האחד ללא האחר. גם זה קו אופייני ומיוחד למוסיקה, המייחד אותה מאומנויות אחרות – אף מהביצועיות שבהן.

ביצוע

כשמדברים על ביצוע יש להבחין בין תיאור הפעולה – **הפעילות הביצועית** עצמה – לבין **התוצר** של הפעילות הזו – הביצוע הנשמע. הפעילות עצמה היא תהליך פיסי, שלוקח זמן, שמתרחש בניסיונות מסוימות,

¹ ידועה בהקשר זה הבחנתו של נלסון גודמן בין אומנויות אלוגרפיות ואוטוגרפיות; ר' Goodman, N: *The Languages of Art*, Hackett 1976.

לפעמים עם קהל לפעמים בלי, שלפעמים מזיעים בו, שהוא כרוך במאמץ מסוים, שלפעמים היד רועדת בו וכו'. אלה אינן תכונות של הביצוע כתוצר מוגמר של הפעילות הזו. הביצוע כתוצר מוגמר הוא מה שנתפס כאובייקט אומנותי שמועמד לשיפוט ולהערכה אסתטית (כטוב או רע, נכון או שגוי). אלה אינן תכונות של הפעילות הביצועית עצמה, אלא של התוצר המוגמר שלה, והוא ענייננו כאן.

לצרכים שונים חשוב להבחין במושג זה של ביצוע הבחנה נוספת. ביצוע נתפס בדרך כלל בזיקה ליצירה שהוא ביצוע שלה. אנחנו תופסים ביצוע כביצוע של הסימפוניה ארואיקה של בטהובן למשל, או כביצוע של "הים" של דביסי למשל. כאן היצירה שבה מדובר מזוהה מראש ובאופן בלתי תלוי בביצוע הנדון (בדרך כלל באמצעות הפרטיטורה שלה) ויכולים להיות לה ביצועים אחרים, שכל אחד מהם נתפס ומוערך בזיקה אליה – כביצוע שלה. אך ביצוע יכול שייתפס כתופעה או יש מוסיקלי אוטונומי, ללא זיקה ליצירה שהוא ביצועה. אנחנו יכולים להתלהב מיפי הצליל של כנר ומהוירטואוזיות הטכנית שלו בביצוע מסוים, ללא קשר וללא זיקה ליצירה שלמעשה הוא ביצוע שלה. יש אף שהמבצע עצמו מתייחס כך לביצועו, כשעיקר מעייניו בהפגנת יכולות שלא בהכרח מתייחסות להיבטים משמעותיים של היצירה שאותה הוא מבצע. במקומות אחרים הרחבתי בהבחנה זו וכיניתי את הראשון ביצוע אינטנציונלי ואת השני ביצוע אוטונומי.² המילה "אינטנציונלי" משמשת כאן בשימוש טכני הרווח אצל פילוסופים כדי לציין את הזיקה שבין הביצוע ליצירה שהוא ביצועה – את העובדה שהוא ביצוע של יצירה מסוימת, הנתונה לנו באופן בלתי תלוי בו, ובתור שכזה הוא נתפס ומוערך. ההבחנה והמושג של ביצוע אוטונומי חיוניים להבנת היבטים רבים של הביצוע, כגון מושג הוירטואוזיות, כריזמה ונוכחות בימתית ועוד.

כדי לחדד את ההבחנה כדאי לשים לב למוזרות מסוימת הכרוכה בה: אמרנו שבדרך כלל ביצוע נתפס כביצוע אינטנציונלי, דהיינו כביצוע של יצירה מסוימת, שנתונה לנו באופן בלתי תלוי בו, ושזיקה אליה הוא נתפס ומוערך. המוזרות היא בכך שרוב באי הקונצרטים וחובבי המוסיקה אינם קוראי תווים ולא יכולים לקרוא פרטיטורה, ואפילו המעט שבמעט מביניהם שיכולים לעשות זאת, רק לעיתים רחוקות עושים זאת לפני קונצרט או האזנה, וכמעט אף פעם לא ברמה הנדרשת להכרת היצירה על בוריה. ובכל זאת הם תופסים את הביצוע ומעריכים אותו כביצוע של יצירה מסוימת. איך אם כן נתונה להם היצירה שבזיקה אליה הם תופסים את הביצוע ושופטים אותו? איך הם יכולים לדעת אילו מהתכונות של הביצוע ששמעו הן תכונות שהיצירה אכן דורשת, ואילו מהתכונות שהיא דורשת הוחמצו בביצוע? הרי הדבר דומה למי שתופס ציור מסוים כדיוקן ריאליסטי של דמות מסוימת, וכך הוא גם שופט ומעריך אותו, אך את הדמות הנידונה הוא מעולם לא ראה, או למי שתופס ומעריך משהו כחיקוי של מקור שהוא מעולם לא ראה או שמע. בלבול בין שני מושגים אלה מזין חלק גדול מהשיח בעניינים אלה, ואפשר להאריך בכך ובמשמעויות המוסיקליות, הפסיכולוגיות והסוציולוגיות של זה כהנה וכהנה ולא אעשה זאת כאן. הבאתי כל זאת כדי להדגיש שבדברי כאן אתעלם מתפיסת הביצוע כתופעה מוסיקלית אוטונומית ואדבר רק על ביצוע אינטנציונלי – ביצוע הנתפס בזיקה ליצירה מסוימת שהוא ביצוע שלה. מושג זה של ביצוע נבדל לא רק מביצוע אוטונומי אלא גם מסוגים שונים של אלתור, למשל.

להבהרת חשיבות ההבחנה ניטול דוגמא אחרת בעלת אופי מוסיקולוגי, לא רק פסיכו-סוציולוגי. מן המפורסמות שבקונצ'רטי לפסנתר שלו מוצארט היה נוהג במקומות רבים להוסיף מילויים וקישוטים שאינם כתובים בפרטיטורה. מחקרים רבים הוקדשו לשאלה האם אכן היה עושה זאת והיכן, ומבצעים רבים נסמכים על מחקרים אלה ומתנאים בהכנסת מילויים משלהם (בבחינת "אם מוצארט עשה כך, גם לי מותר"). לאחרונה אף ראיתי מחקרים מלומדים ומעניינים המנסים לקבוע כללים ועקרונות לקביעה מה הם המקומות ה"פתוחים" להכנסת מילויים כאלה המותרים בהם ומה הם המקומות ה"סגורים" בפני הכנסה כזו. ברם, שאלה נוספת, אולי חשובה יותר, היא לא היכן מותר אלא היכן צריך להכניס מילויים כאלה. ברור שהיכן שלא מותר גם לא צריך, אך לגמרי לא ברור שהיכן מותר גם צריך, אפילו נדע בוודאות שמוצארט עצמו היה עושה כך. אפשר בקלות לשער שאילו היינו שואלים את מוצארט אם צריך להוסיף מילוי במקום מסוים, הוא היה עונה, בעברית צחה, "איך שבא לכם; דהיינו, אפשר להוסיף שם מילוי, ואני עצמי עושה זאת, אך זו

² ראו למשל מאמרי "ביצוע אידיאלי", 'עיון' נ"א, תשס"ג, עמ' 137-115.

לא תכונה מכוונת של היצירה". נדמה לי שלפעמים יש בלבול בין שאלת המותר ושאלת הצריך; ונראה לי שהבלבול וההתרכזות בשאלת המותר מבטאים בלבול בין תפיסה הביצוע כביצוע אינטנציונלי לבין תפיסתו כאוטונומי. שאלת הצריך נוגעת לתפיסה האינטנציונלית – איך צריך לבצע כיצוע של היצירה המסוימת הזו. שאלת המותר – לאוטונומי.

בהנחה שההבחנה ברורה, בדברינו שלהלן נתרכז כאמור בתפיסה האינטנציונלית. עניין זה הוא קו חשוב במערכת היחסים המפותלים בין הלחנה לביצוע, שהרי כפשוטו, הלחנה היא יצירת היצירה שהביצוע נתפס בזיקה אליה – כביצוע שלה. בכך יש בסיס וראיה לטענה שמושגי היצירה וההלחנה קודמים למושג הביצוע. ברם, כפי שמיד נראה זה לא סוף הסיפור ומערכת היחסים ההדדיים שבין הלחנה לביצוע מסובכת יותר, שכן מושג הביצוע מהותי למושגי ההלחנה והיצירה עצמם ומונח בבסיסם.

יצירה ותכונות מכוונות

מהי הלחנה? כפשוטו, הלחנה היא יצירה מכוונת של יצירה מוסיקלית מסוימת. אך מהי יצירה מוסיקלית? ומה פירוש "מכוונת" כאן? אלה כמובן שאלות סבוכות שלא אוכל להידרש להן בפרוט. אציג רק כמה מעיקרי התפיסה שפתחו כמה פילוסופים בעניין.³ עיקר הרעיון הוא שבהלחנה – ביצירת יצירה – המלחין קובע סדרה (עשירה ורבת פנים) של תכונות המהווה את היצירה. אלה הן התכונות המכוונות (הקונסטיטוטיביות) של היצירה. ומהי תכונה מכוונת? – תכונה היא תכונה מכוונת של יצירה אם היא בהכרח תכונה של כל ביצוע נכון של היצירה. כך נכנס מושג הביצוע ביסוד מושגי היצירה וההלחנה עצמם, ותפיסת המוסיקה כאומנות שמושג הביצוע ביסודה באה על תיקונה. הדגש על ביצוע נכון בא לאפשר שביצוע יהיה שגוי, לא נכון בהיבט זה או אחר, אך בכל זאת ביצוע של יצירה מסוימת – הוא יהיה ביצוע לא נכון כביצוע של היצירה הנידונה. יש להבחין מושג זה של ביצוע לא נכון של יצירה ממצב שבו הביצוע הוא "כל כך לא נכון" עד שנגיד שהוא כלל אינו ביצוע של היצירה הנידונה. זו תובנה יסודית שחייבת להדריך כל מי שרוצה לאפיין את מושגי היצירה, ההלחנה והביצוע ואת היחסים ביניהם: חייבים לשמר את ההבחנה בין מצב שביצוע הוא פגום או שגוי (במידה זו או אחרת) כביצוע של יצירה מסוימת, לבין מצב שהוא כלל לא ביצוע של היצירה הזו (ואז ספק אם אפשר לומר שהוא שגוי). בהתאם לכך נגדיר לצד המושג של תכונה מכוונת את המושג של תכונה מהותית ליצירה: תכונה היא מהותית ביצירה אם היא חייבת להיות תכונה של כל ביצוע של היצירה (אפילו ביצוע לא נכון שלה). ברור שכל תכונה מהותית היא גם מכוונת, אך ההיפך אינו נכון. הגדרנו את ההבחנה בין ביצוע לא נכון של יצירה מסוימת לבין ביצוע שהוא כלל לא ביצוע של היצירה הנידונה, או בנוסח אחר – את ההבחנה בין ביצוע של היצירה לבין ביצוע נכון של היצירה, במונחי תכונות שחייבות להיות בביצוע. לא קשה לראות שדרך זו רווית קשיים ובראשם הקושי לקבוע בפועל מהי תכונה מכוונת ומהי תכונה מהותית ביצירה מסוימת. יש רבים המפקפקים בדרך זו וסבורים שההבחנה עצמה חשובה ותקפה אך יש להעמידה לא על תכונות של הביצוע אלא על נסיבות הפקתו, ובעיקר על כוונותיו של המבצע. כפי שיכול להיות דיוקן גרוע של פלוני (שאינו דומה לו משום בחינה) והוא בכל זאת יהיה דיוקן של אותו פלוני רק בגין העובדה שהוא צויר כשהצייר מתבונן באותו פלוני ומתכוון ברצינות לצייר דיוקן שלו, כך גם בביצוע: ביצוע יכול להיות ביצוע גרוע של יצירה מסוימת ובכל זאת להיות כביצוע שלה וזאת רק בגין העובדה שהמבצע למד את תווי היצירה והתכוון ברצינות לבצע אותה (אפילו הוא נכשל בכך כשלון חרוץ). יש הבדלים חשובים בין גישה זו לגישה דלעיל המעמידה מושג זה של אינטנציונליות על תכונות של הביצוע (ולא על כוונות המבצע) ולא נאריך בכך, שכן העיקר מבחינתנו הוא דווקא המושג החזק יותר של ביצוע נכון. ודומה שלגבי מושג זה לא די בכוונות ואין מנוס מהיסמכות על תכונותיו של הביצוע.

ובכן, כאמור, יצירה מוגדרת על ידי קביעת התכונות המכוונות שלה, ותכונה מכוונת היא תכונה שחייבת להתממש בכל ביצוע נכון שלה. ואם נשאל כעת "מהו ביצוע נכון?" דומה שהתשובה היא – זהו ביצוע שמממש את כל (או רוב) התכונות המכוונות של היצירה. זוהי, כמדומה, מעגליות שאין מנוס ממנה, והיא מבטאת היטב את אחד הקווים החשובים שניסיתי לשרטט כאן – היחס הפנימי העמוק בין מושגי ההלחנה

³ בעיקר וולטרסטרף ובעקבותיו. ראו N. Wolterstorff, *Worlds and Works of Art*, Oxford, 1980.

והיצירה ומושג הביצוע: האחד נתפס במושגי השני והם אחוזים זה בזה. יצירה נוצרת בהלחנה שקובעת את סדרת התכונות המכוננות של היצירה – איך צריך להישמע ביצוע נכון שלה. וביצוע נכון הוא ביצוע המממש את סדרת התכונות המכוננות הזו. בכך, אני מקווה מתבהר מה שאמרתי לעיל, כשדיברתי על מוסיקה כאומנות ביצועית – לא זו בלבד שחלק ניכר מהפעילות המוסיקלית הוא ביצועי, אלא שגם הלחנה, שהיא כמובן פעילות מוסיקלית לעילא (אם כי אולי לא נפוצה כמו אחרות), נתפסת למעשה במושגי ביצוע. הבה נרד מעט מהרמה המאוד מופשטת והכללית הזו ונשאל: כשאנו מדברים על תכונות מכוננות של יצירה, על איזה תכונות אנו מדברים – איזה סוגי תכונות יכולים לבוא כאן בחשבון? דומה **שהצלילים** עצמם הם כמובן תכונות מכוננות. אם כתוב דו רבע בחליל במקום מסוים, הרי כל ביצוע שבו במקום המקביל לא יהיה דו רבע בחליל לא יהיה ביצוע נכון (זה לפעמים לא נורא, ולעיתים קרובות לא כל כך חשוב לנו, לעומת תכונות אחרות שחשובות לנו הרבה יותר, ועוד נחזור לזה). יש להדגיש שצליל במוסיקה (tone) בניגוד לסתם קול (sound) אינו סתם ארוע אקוסטי, אלא ארוע אקוסטי בתאור מאוד מסוים. טיבו של התאור משתנה מהקשר להקשר, אך בשינוי התאור יכול שישתנה הצליל, למרות שהארוע האקוסטי לא ישתנה.⁴ העובדה שהצליל דו עצמו אינו לגמרי מוגדר ויש טווח עמום של גבהים שיכולים להיחשב כדו (וכיוצא בזה לגבי רבע) לא צריכה להדאיג במיוחד. כל עוד מופק הצליל בתוך הטווח העמום הזה דינו. או שמא בכלל אל לנו לראות בצלילים הבודדים תכונות מכוננות, אלא רק **במרווחים** (אינטרוולים): ביצוע נכון חייב, לפי זה, לשמר את מערכת המרווחים שקובעת היצירה כתכונות מכוננות שלה (יהא הגובה המוחלט של הצלילים מה שיהא). גם כאן אפשר לקבוע סייגים והגבלות שיהפכו את הרעיון לסביר יותר, ולא ניכנס לפרטים. ברור גם שמה שנאמר על הצלילים עצמם נכון גם על תבניות **המשקלים והמקצבים** שבהם ערוכים הצלילים.

נוסף לצלילים עצמם (על המשקל והמקצבים שלהם) יש עוד תכונות מכוננות – תכונות **טמפו ודינמיקה** למשל. הרי לא נראה ביצוע איטי של יצירה שהמלחין כתב בראשה פרסטו כביצוע נכון. אמנם יש כאן כידוע בעיות קשות: האחת היא שטווח המהירויות שיכולות להתאים לציון טמפו מסוים הוא רחב למדי ובעיקר עמום. והשנייה, החמורה לא פחות, היא שבמקרים רבים לא ברור על מה חל ציון הטמפו: בדרך כלל ציון הטמפו חל על פעמת המשקל היסודית (רבע, תלת-שמינית, חצי וכו'): למשל, במשקל 4/4 חל הציון "אלגרו" על פעמת הרבע. ברם, כפי שכל מוסיקאי יודע, יש סטיות חשובות מהכלל הזה, ולפעמים לא ברור מהי פעמת המשקל היסודית והיא עניין לניתוח ולמחלוקת. במחקר קטן שערכתי על הפירושים של ארתור שנבל לציוני הטמפו בסונטות לפסנתר של בטהובן למשל, התברר לי שהסטיות ששנבל סוטה מהכלל הנ"ל הן רבות וכה גדולות, שיש כנראה להבחין בין **פעמת משקל** יסודית לבין **פעמת טמפו**. ציוני "על החצי" (alla breve, משקל שני חצאים) מציינים לפעמים תבנית משקלית יסודית, למרות שציון הטמפו שם מתייחס בעליל לרבעים ולא לחצאים. אולם קשיים אלה כמו רבים אחרים הם יחסית משניים ונוגעים לחוסר ידיעתנו ויכולתנו לקבוע את הדברים יותר מאשר ליצירה עצמה. עם כל הקשיים הללו דומה שברור שציוני טמפו קובעים תכונות מכוננות של היצירה – תכונות שעל כל ביצוע נכון שלה לממש.

והוא הדין בציוני דינמיקה, כגון פיאנו, פורטה קרשצ'נדו וכו'. שוב הקשיים כאן בולטים וידועים, אך כללית נדמה לי שדברי על הטמפו חלים גם כאן: באופן כללי, בהקשר מוסיקלי נתון, טווח הפירושים לציוני הדינמיקה, למרות שהוא רחב ועמום, הוא בכל זאת מוגבל, ואנחנו יכולים ברוב המקרים לאתר ביצועים שגויים בנידון זה – ביצועים שאינם נכונים בכך שאינם מממשים את התכונות הדינמיות שהיצירה דורשת. די בכך כדי לדבר על תכונות אלה כתכונות מכוננות.

האם יש עוד תכונות מכוננות? דומה שכן – תכונות ה**בעתיות** למשל. יצירות רבות מלוות בהוראות המבטאות תכונות הבעתיות של היצירה וביצירות רבות יש תכונות כאלה אפילו אינן מצוינות במפורש בפרטיטורה. שוב, רבים פה הקשיים. לעיתים קרובות הציונים הבעתיים הללו כלליים כל כך או מנוסחים במונחים אסוציאטיביים ומטאפוריים כל כך, שקשה לקבוע מסמרות לגבי אופני מימושן בביצוע. ועדיין, אפשר גם כאן לדבר, עם כל העמימות וההסתייגויות הדרושות, על ביצוע שגוי – ביצוע שאינו מממש, בהקשר מוסיקלי נתון, את התכונות הבעתיות הנדרשות ביצירה. העובדה שאנו יכולים לדבר כאן על פגם –

⁴ ראו מאמרי G. Bar-Elli: "A Note on the Substitutivity of Notes", Analysis, 1981

על ביצוע שגוי (במידה זו או אחרת) – עובדה הידועה לכול מוסיקאי ולכול מורה לנגינה – אומרת שמדובר בתכונות מכוננות.

וכך גם ציוני פיסוק וארטיקולציה (לגטו, סטקטו וכד'). כל אלה קובעים תכונות מכוננות של היצירה, שעל כל ביצוע נכון שלה לממש. וכך, לדעתי, לא רק כל אלה אלא גם תכונות רבות נוספות כגון הגוונים העדינים של המשקל בביצוע מזורקה של שופן, האיזון הנכון בין הקולות בביצוע פוגה של באך, ה"באלאנס" הנכון בנגינת אקורדים באדג'יו של בטהובן, יחסי העוצמה בספורצנדי של רביעיה של ברטוק, ה"הצבע" התזמורתי בביצוע "הים" של דביסי וכו' וכו'. כמו כן, כפי שהראיתי בהרחבה בספריעל הסונטות לפסנתר של בטהובן, יש תכונות ויחסים, שהן "מסדר שני" (חלים על תכונות מסדר ראשון) שגם הם, ביצירות רבות, תכונות מכוננות.⁵ למעשה, **כל מה שנכון מוסיקלית על היצירה** – גם כפרי ניתוח מעמיק שלה – **קובע או עשוי לקבוע תכונה מכוננת שלה** שצריכה להתממש בביצוע נכון שלה. ביצוע נכון (מה שכיניתי במקום אחר ביצוע "אידיאלי" – ביצוע המממש את כל התכונות המכוננות של היצירה) הוא בבחינת משימה שספק אם אנחנו אי פעם משיגים – לא רק בביצוע בפועל אלא בעצם הידיעה של מה שצריך להיות בביצוע כזה. אך בעיון ובשיקול הנעשים תוך ידע וטעם טוב אפשר ואנו הולכים ומתקרבים לכך. ברם, לענייננו כאן העיקר הוא בתפיסת יחסי הגומלין והזיקה הפנימית ההדדית בין מושגי היצירה והביצוע הנכון שלה. ללא מושג זה של ביצוע נכון – המממש את התכונות המכוננות של היצירה – ספק אם יש לנו מושגים ברורים של הלחנה ושל יצירה מוסיקלית, ושל תנאי זהות ליצירה מוסיקלית.

פרטיטורה וקריאתה

יכול שתשאל כאן השאלה – מניין אנו יודעים את כל זה? מניין לי לדעת מה הן התכונות המכוננות של היצירה? דיברנו כאן על מה שמצוין בפרטיטורה של היצירה. האם זו הסמכות היחידה לידיעת התכונות המכוננות? האם זו הסמכות העליונה (אפילו יש אחרות)? למרות שאני יודע שתשובתי לשאלות אלה מאוד לא פופולרית ואף מקוממת רבים, נדמה לי שהתשובה, בהסתייגויות מסוימות, היא "כן" – **הפרטיטורה היא הסמכות העליונה ולעיתים – היחידה.** לפחות במוסיקה המערבית הקלאסית הכתובה, שבה אני מדבר, היצירה נתונה לנו ונגישה לנו בעיקר, ולפעמים רק דרך הפרטיטורה שלה – ממנה ורק ממנה יכול מי שיודע לקרוא את הפרטיטורה לדעת מה הן התכונות המכוננות של היצירה – או לפחות להתקרב באופן שיטתי ומושכל לידיעה כזו. ההסתייגויות שדיברתי בהן נוגעות לכך שבפרטיטורה יכולות להיות טעויות, לא אחת קשה לקבוע את הנוסח המוסמך שלה, ולפעמים יש לנו ידע נפרד על כוונותיו של המלחין בזמן ההלחנה או סמוך לו. אלה עניינים חשובים, אך כללית, בהתחשב בהן, הפרטיטורה היא הסמכות. הנימוק העיקרי לטובת עמדה זו הוא שאין לה חלופה רצינית. מה יכולה להיות החלופה? דומה כי האפשרות הטבעית והסבירה היחידה היא שאנו יכולים להכיר את היצירה **מביצועים קודמים** שלה. ברם, שני קשיים עיקריים ניצבים בפני תשובה זו ולמעשה מבטלים אותה: האחד הוא שאפשר (ואף קרוב לוודאי) שבביצועים קודמים היו שגיאות ובכל אחד מהם אולי שגיאות אחרות. אך אם כל ידיעתנו על היצירה היא מביצועים קודמים אלה, לא נוכל לדעת זאת, לא נוכל לדעת מה בהם שגוי (אלא במקרים מיוחדים וכולטים במיוחד). כמו כן לא נוכל לדעת אילו תכונות מכוננות של היצירה הוחמצו בהם – ולגבי כל תכונה כזו, אפילו מומשה נכון בכמה והוחמצה באחרים לא נוכל לדעת זאת. ו"לא נוכל לדעת" כאן אינו עניין שניתן לתיקון אלא עניין עקרוני – אין דרך, מהביצועים עצמם, לדעת זאת (הדבר נכון, אגב, גם לגבי ביצועים של המלחין עצמו). למעשה **לא ניתן לשחזר מביצוע בפועל את התכונות המכוננות של היצירה** – לא ניתן לשחזר יצירה מביצוע בפועל שלה.

לכן, יצירה, תנאי זהותה, והתכונות המכוננות אותה מיוצגות קודם כל בפרטיטורה. אך פרטיטורה, יש להדגיש, צריך לדעת לקרוא, וקריאת פרטיטורה אינה משימה קלה, אף למי שלמד לקרוא תווים ויודע סולפז': שכן, למעשה, כפי שראינו, כל תכונה מכוננת של היצירה – כל מה שנכון להגיד עליה מבחינה מוסיקלית (ומכאן גם נדרש בביצוע נכון שלה) כל התכונות המגוונות שצוינו לעיל ועוד רבות אחרות מצוי בפרטיטורה

⁵ גלעד ברעלי: 'בטהובן – הסונטות לפסנתר – העשור הראשון (1795-1805)', גרעין, תש"ע
(goryn.book@gmail.com)

– אחרת מהיכן יכולים אנו לדעת אותן? אך פרטיטורה (כמו כל טקסט) יש לקרוא בהקשרה, על הקונבנציות והמסורות המקובלות אצל המלחין בזמן כתיבתה, וקונבנציות ומסורות אלה יכולות להיות מורכבות ועדינות ביותר, והן עניין למחקר מוסיקולוגי מורכב ומתמשך. חשיבותה המרכזית של הפרטיטורה בהגדרת היצירה והתכונות המכוננות שלה מובילה לכך שאת בעיית היחס בין יצירה וביצועה אנו תופסים כשאלת היחס בין פרטיטורה וביצועה.

פרטיטורה וביצועה – ייצוג וכללים

מהו אם כן היחס בין פרטיטורה לבין ביצוע? האם עלינו לראות פרטיטורה כייצוג ויזואלי של הביצוע הנשמע, שהוא התרחשות אקוסטית? או שמא עלינו לראות פרטיטורה כסדרה של כללים או הוראות לביצוע נכון? או אולי יש לראות פרטיטורה כייצוג ויזואלי של סדרת התכונות המכוננות של היצירה? בכל אחת מהאפשרויות יש כוח משיכה מסוים והרבה בעיות, והעניין דורש בירור מורכב למדי. באפשרויות הראשונה והשלישית מדובר על הפרטיטורה כייצוג. **מה פירוש ייצוג כאן?** בעניין זה נוכל ללמוד הרבה מעיוני המעמיקים של ויטגנשטיין במושג הייצוג, וכוונתי ל"תורת התמונה" המפורסמת של ספרו המוקדם – 'הטרקטטוס' (הספר היחיד שפרסם בחייו)⁶, שהוא מאבני הדרך החשובות בפילוסופיה המודרנית. לא אוכל להציגה פה בפירוט ואסתפק בדברים כלליים ולא לגמרי מדויקים.⁷ לפי תורה זו כל פסוק בשפה הוא מעין תמונה של מצב עניינים מסוים, מצב העניינים שהוא מתאר או מבטא, ושמהווה את מובנו של הפסוק. כשם שאני יכול לתאר את זה A מושיט יד ל B בתמונה פיגורטיבית מסוימת, אני יכול לראות בפסוק העברי "א" מושיט את ידו לב" תמונה של אותו מצב עניינים. יהיה הרבה משותף לשתי התמונות הללו (הפיגורטיבית והלשונית): יהיו בהם, לדוגמא, גורמים המתאימים ל A ול B ולידו של A וליחס להושיט את ... ל---. פרטיטורה, לפי תפיסה זו, היא מעין תמונה – ייצוג ויזואלי – של ביצוע, של התרחשות אקוסטית בעולם. ביצוע כזה הוא מערכת מורכבת מאוד של צלילים, תכונותיהם ויחסים ביניהם. וכמו שבתמונה (לרבות פסוק) אנחנו צריכים מערכת גורמים ויחסים ביניהם שמתאימים לאובייקטים וליחסים ביניהם במצב העניינים המתואר, כך גם בפרטיטורה אנחנו צריכים אלמנטים (תווים) ויחסים ביניהם, שיתאימו לצלילים וליחסים ביניהם בביצוע. בלשון הלוגיקנים אפשר לומר שצריך להיות הומומורפיזם – מיפוי שומר מבנה – בין הביצוע לפרטיטורה. זה מניח שגם הפרטיטורה וגם הביצוע נתונים לנו כמערכת מחותכת – ארטיקולטיבית – של אובייקטים ויחסים ביניהם, מערכת שניתן למפות אותה תוך שמירת המבנה לפרטיטורה. ברם, כפי שראינו לעיל, לגבי הביצוע זו הנחה שאי אפשר לקבל כפשוטה: ביצוע כתופעה אקוסטית נשמעת אינו נתון לנו כשלעצמו כמערכת מחותכת כזו. וכשאנו תופסים אותו ככזו, אנו תופסים אותו כבר לאור מערכת עשירה של מושגים ותכונות מכוננות המשוקעים בו, ומיוצגים בדרך כלל בפרטיטורה. אך קושי דומה עולה לגבי הפרטיטורה עצמה. האם נתונים לי האלמנטים של הפרטיטורה באופן בלתי תלוי ביחסים ביניהם? והאם האלמנטים והיחסים נתונים לי באופן בלתי תלוי בביצוע שאותו הם אמורים למפות תוך שמירת המבנה? גם כאן עיוניו של ויטגנשטיין מאלפים. טענתו היא שמערכת הגורמים והיחסים הזו (מה שהוא מכנה "מבנה התמונה" Struktur des Bildes) כוללת גם את "היחס התמוני" (abbildende Beziehung, 2.1513) – ההתאמה של גורמי התמונה לאובייקטים החיצוניים שהם מסמנים. זה אומר ש**תמונה היא בעצם מהותה תמונה של כך וכך**, והכך וכך והתאמת התמונה לו חיוניים כדי שנתפוס את התמונה כתמונה. תפיסה זו עומדת בניגוד לתפיסה (הרבה יותר מקובלת) שלפיה תמונה היא אובייקט (מערכת סימנים) שניתנת לפירושים שונים ונשארת בזהותה בפירושים השונים. בתפיסה של ויטגנשטיין לעומת זה, תמונה, האלמנטים שלה והיחסים ביניהם נקבעים על ידי מה שהיא "אומרת" או מייצגת. כשמפרשים אותה אחרת – כאומרת משהו אחר – מדובר בתמונה אחרת. הוא הדין בראיית הפרטיטורה כייצוג: הפרטיטורה אינה אובייקט שניתן לפירוש צלילי כזה או אחר, שכן, כל פירוש כזה יקבע פרטיטורה אחרת או ייצוג אחר. הפרטיטורה היא ייצוג (תמונה) בהיותה ייצוג של

⁶ ראו: ל. ויטגנשטיין: 'מאמר לוגי פילוסופי' (הטרקטטוס), תרגום עברי ע. צמח, הקיבוץ המאוחד

⁷ ראו ספרי 'אבות הפילוסופיה האנגלית – כרך ג: ויטגנשטיין', גרעין, תשס"ט
(goryn.book@gmail.com) בייחוד פרקים 2-4.

מערכת מסוימת של צלילים ויחסים ביניהם. ואלה, יש לשוב ולזכור הם ישים אינטנסיבניים – צליל אינו תופעה אקוסטית גולמית אלא תופעה אקוסטית תחת תיאור מסוים. טיבו של התיאור תלוי בסגנון ובגורמים אחרים, שהם לפעמים טריוויאליים ולפעמים תוצר של ניתוח ועיון מעמיק. תפיסת המערכת הזו חיונית לתפיסת הייצוג (הפרטיטורה) ככזה.

לאור דברים אלה אפשר לחדד את הבעיה העיקרית שראינו באפשרות הראשונה של תפיסת הפרטיטורה כייצוג של הביצוע כהתרחשות אקוסטית: התפיסה כאן היא שהביצוע הנשמע – הפנומן האקוסטי – הוא בחזקת נתון ראשוני שמיוצג איכשהו בפרטיטורה, בדומה, אולי, לטענה שהדיבור הוא הפנומן הלשוני הראשוני שמיוצג איכשהו בכתיבה. אולם, כפי שראינו הפנומן האקוסטי כשלעצמו אינו מחותך (ארטיקולטיבי) דיו מבחינת התכונות המוסיקליות כדי שאפשר יהיה לייצגו בפרטיטורה: הרי איננו יכולים לדעת אם הוא כולל "שגיאות" ו"זיופים", ומה מכול התופעות האקוסטיות שהוא כולל הן תכונות מכוונות שלו, ולכן הוא ניתן לייצוג באינספור אופנים שונים שאין הכרעה ביניהם. התופעה האקוסטית כשלעצמה (לסבר את האוזן חשבו כאן על דוגמא מורכבת, כגון התופעה האקוסטית הנגרמת מביצוע סימפוניה של מהלר למשל) אינה יצירה מוסיקלית – היא אינה מערכת מסוימת של צלילים – וצלילים, יש לזכור, הן ישויות "אינטנסיבניות", הן תופעות אקוסטיות תחת תיאור מסוים, ובשינוי התיאור משתנה הצליל. התופעה האקוסטית עצמה ניתנת לפירוק לאינספור מערכות כאלה (חשבו למשל על כל אחד מהצלילים והאקורדים והחלופות האנהרמוניות שלהם) וכל אחד מהפירוקים הללו יקבל ייצוג שונה בפרטיטורה. הוא הדין כמובן בתכונות הריתמיות, הדינמיות, הפיסוקיות וכל יתר התכונות שצוינו לעיל. כמו כן, כמובן, כל הבדל בהחלטה אם תופעה מסוימת היא שגיאה או זיוף יתבטא בייצוג שונה בפרטיטורה. לכן, אין לראות בפרטיטורה ייצוג של תופעה אקוסטית, של ביצוע נשמע.

האפשרות השנייה – שפרטיטורה אינה ייצוג אלא **מערכת הוראות וכללים לביצוע** – נראית לרבים הטבעית והמתבקשת. אולם גם היא דורשת בירור. איך "עובד" הכלל כאן ומה פירוש ציות לו? איך יכול אני לדעת מה עלי לעשות בביצוע בהתאם לכלל מסוים בפרטיטורה? אני מניח שרבים מהשומעים מכירים אולי את מה שמכונה "פרדוקס הכללים", או מה שעדיף לכנות "**פרדוקס הפירוש**" של ויטגנשטיין. הפרדוקס ומשמעותו הניבו ספרות פילוסופית עצומה בדור האחרון ורבים רואים גם בו אחת מאבני הדרך החשובות בפילוסופיה המודרנית. לא אחזור כאן על הפרטים בהם הרחבתי במקומות אחרים (בעיקר בספרי הנ"ל על ויטגנשטיין) ואנסה להסביר את עיקר הקושי. ויטגנשטיין דיבר בעיקר על כללים מתמטיים ומילים בשפה, אך הרעיון הוא כללי ולא קשה ליישמו לתפיסת הפרטיטורה כמערכת כללים לביצוע. התפיסה כאן היא ובכן שאת הפרטיטורה אנו רואים כמערכת כללים, בנוטציה מסוימת, שקובעת מה על המבצע לעשות בכל שלב של הביצוע. המבצע עובר כאן מרמת הסימן (בפרטיטורה) לרמת הביצוע הממשי (בעולם). כיצד מתבצע המעבר? דומה שהעניין פשוט: המבצע למד להבין את שפת הסימנים הנידונה, דהיינו, איך לפרש כל סימן כפעולה ממשית של ביצוע. עיגול מלא עם קו על השורה התחתונה בחמשה שבראשה צורה הנקראת "מפתח סול" (בקיצור התו מי) הוא סימן שפירושו הנכון הוא הפקת צליל מסוים – הצליל מי. אם המבצע מפיק שם מי, הוא מפרש את הסימן נכון, אם הוא מפיק שם רה, הוא מפרש אותו לא נכון. ברם, איך הוא למד זאת? אפשר לתאר כאן תהליך שהוא או כדוגמתו מה שקורה בדרך כלל: כשהיה תלמיד המורה שלו הראתה לו את הסימן וניגנה מיד מי. היא חזרה על זה כמה פעמים ובקשה ממנו לעשות זאת. הוא עשה זאת כמה פעמים והיא שבחה אותו, ואז הוא "טעה" וניגן רה, והיא גערה בו ואז "תיקן" שוב וניגן מי והיא שבחה אותו וכו'. כך הוא למד איך לבצע את הכלל הגלום בתו מי. הפרדוקס של ויטגנשטיין הוא בטענה שעדיין לא ברור מהו התו מי ומהו הכלל הגלום בו, משום ש**כל מה שהמבצע יעשה כעת כשהוא רואה את הסימן** – גם אם ינגן רה – **מתיישב עם כל עובדות הלימוד הללו**. שכן על כל מערכת עובדות כאלה – תהא ארוכה ועשירה ככול שתהא (לרבות עובדות על שרירי היד, מערכת העצבים והמוח) – אנחנו יכולים לתאר לנו פירוש של הסימן שלפיו כעת צריך לנגן רה (או כל דבר אחר). למשל, התלמיד שלנו יכול היה לפרש את הסימן כאומר "נגן מי כשהמורה רואה, ורה כשהיא רואה", או "נגן מי אם ראית את הסימן עד אתמול ורה מהיום ואילך" וכו'.

כללים אלה ואינספור אחרים מתיישבים עם כל העובדות הנידונות, ולכל מערכת עובדות כזו (תהא עשירה כרצוננו) יהיו אינספור כללים כאלה, שאין עקרונית עדיפות למי מהם.

כמובן, פירושים כאלה נראים לנו מלאכותיים ומשוגעים לגמרי. אנו הרי יודעים לקרוא תווים ויודעים לנגן מי ולזהות שגיאות. הפרדוקס אינו מערער על כך, אלא על ביאור מסוים של מה שכרוך בידיעה זו. על פי ביאור רווח הסימנים עצמם (תווים בפרטיטורה או מילים בשפה) הם חסרי "חיים" ומשמעות כשלעצמם, ואנו מעניקים להם משמעות באמצעות פירושים שאנו מפרשים אותם. ויטגנשטיין תוקף עמדה זו בפרדוקס וטוען שבהבנת שפה ומערכת כללים יש רמה תשתיתית שמתבטאת ביכולת מיידית ולא מתווכת למלא אחר הכלל ולפעול על פיו וביכולת מיידית לזהות פעולה שאינה כזו. הבנת הכלל היא למעשה סיגול אופן התנהגות מסוים שהוא מילוא אחריו. במבט ראשון, זו אולי נשמעת מסקנה קצת מאכזבת וכמעט טריוויאלית, אך למעשה היא אינה כזו, שכן היא מבטאת עמדה שלפיה תפיסת הסימן והכלל המגולם בו רוויה ממילא במשמעותו ובידיעת תנאי הציאות לו, ולא כפירוש שלו. היזקקות מתמדת לפירוש – פרשנות כרונית – מעלה את אפשרות הפירושים הסוטים וניצבת בפני הפרדוקס. טענת המלאכותיות הנ"ל של הפירושים ה"סוטים" היא מורכבת ולא אוכל להידרש לה כאן. אך כדאי לזכור שיש לנו במוסיקה דוגמאות לא רחוקות מהכללים הסוטים הללו. למשל, כל תלמיד לומד בשלב מסוים את הכלל שאם הוא רואה את הסימן הנידון, הרי שזה לא ברור שהוא צריך לנגן מי: אם במפתח מצוין מיבמול, הוא צריך, כשהוא רואה את הסימן לנגן מי במול. יתר על כן, הכלל הוא שאם הוא רואה מי בתיבה שהיה בה קודם מי במול עליו לנגן מי במול, אך בתיבה אחרת כבר לא, וכו' וכו'. הדברים יודעים ומוכרים ואני מציין אותם רק כדי להדגים שלא רק שאפשר לוגית לפרש סימן באופן מורכב ומשונה כנ"ל, אלא שלפעמים זו ממש הפרקטיקה: יש לנו כללים שאומרים: "בראותך A נגן B עם קיים C, ונגן D אם קיים E. אך בכל מקרה הנקודה כאן אינה שאיננו יודעים מה זה מי, כי אנו יכולים לאמץ כללים משוגעים. הנקודה היא שאם הבנת סימן (למשל בפרטיטורה, או מילה בשפה) היא תמיד פירוש מסוים שאנו מעניקים לו, אם המעבר מרמת הסימנים לרמת הביצוע בפועל הוא תמיד עניין של פירוש, הרי שאין נקודת מבט שממנה אפשר לטעון על פירוש מסוים שאיננו נכון אובייקטיבית – שאיננו מתיישב עם העובדות, לרבות עובדות הנוגעות לשימוש בסימן בעבר. אני מדגיש את ה"אם" שכן לדעתי זו בדיוק ההנחה שויטגנשטיין מבקש לתקוף – הבנה, כידיעת השימוש בסימן או אופן הביצוע של הכלל המבוטא בסימן, אינה יכולה להתבסס תמיד על פירוש. חייבת להיות רמת הבנה שהיא מיידית ואינה פירוש. ואכן, ויטגנשטיין מסיים את הסעיף הקצר שבו הוא מציג את הפרדוקס במילים: "ישנה תפיסה של כלל שאינה פירוש; אלא שהיא מוצאת לה ביטוי במה שאנו מכנים 'למלא אחר הכלל' ו'להפר את הכלל' ממקרה אחד של יישומו למשנהו" ('חקירות פילוסופיות', 201).⁸

הבנת פרטיטורה כמערכת כלליים או הוראות לביצוע נכון של היצירה פירושה, לפי זה, שלפחות בתשתית של מערכת זו הבנה אינה כרוכה בפירוש, אשר נבחר מתוך כמה אפשרויות פירוש נתונות, אלא היא מיידית ומתבטאת מיידית בידיעת אופן ביצוע מסוים. ההתבטאות המיידית והלא-מתווכת הזו היא הבנת הכלל. את הדיבור על כלל יש להבין כאן באופן רחב ביותר, אשר חל למעשה על כל מושג: כל מושג הוא מעין כלל להחלה נכונה של המושג הזה על מקרים מסוימים. הבנת המושגים כלב, אדום, מספר עוקב, "+5", מג'ור וכיו"ב היא למעשה ידיעת תנאי ההחלה הנכונה של מושגים אלה על מקרים מסוימים, או מה שויטגנשטיין כינה "תנאי השימוש" בהם. הוא הדין במושגים המשוקעים בפרטיטורה – החל מהצלילים הפשוטים – דו, רה, מי-במול וכו' – עבור למושגי המרווחים – קוורטה, ספטימה קטנה וכו' – עבור למושגים כמו סולם, טון מוביל, טוניקה, דומיננטה, קדנצה, ומושגי ההרמוניה והקונטרפונקט לסוגיהם, וכן מושגים כמו מוטיב, פסוק, נושא, פיתוח, היפוך, משקל משולש וכו'.

זה מעבירנו באופן טבעי לאפשרות השלישית שהוזכרה לעיל – ראיית הפרטיטורה כייצוג ויזואלי של התכונות המכוננות של היצירה – התכונות שכל ביצוע נכון שלה צריך לממש. ביסוד כל אחת מהתכונות הללו עומד מושג שלגביו חלים הדברים דלעיל: לפחות ברמה תשתיתית הבנת המושג אינה עניין לפירוש אלא היא מיידית ומתבטאת מיידית בידיעת אופן ביצוע מסוים, שהיא יסוד מהותי בהבנת המושג והתכונה הנידונים.

⁸ ל. ויטגנשטיין, 'חקירות פילוסופיות', תרגום עברי עדנה אולמן מרגלית, מאגנס.

אני מקווה שהקשר והדומות בין תפיסה זו לבין מה שאמרנו לעיל על האפשרות השניה – תפיסת הפרטיטורה כמערכת כללים – ברור, ועיקרו: עצם הבנת הפרטיטורה היא תפיסת התכונות הביצועיות שהיא מייצגת – הפרטיטורה והביצוע זוקקים זה לזה ואין לתפוס את האחד ללא האחר. מושג הביצוע, לפי זה, עומד במרכז מהותה של המוסיקה, גם כשהיא נתפסת מזווית הראייה של ההלחנה.

אלתור

לאור דברינו לעיל, את עיקר טענתי אוכל לבטא במשפט אחד: אלתור (במוסיקה) אינו סתם פעילות מוסיקלית ספונטנית: הוא שונה מהלחנה אך תלוי מושגית במושג של ההלחנה; הוא שונה מביצוע של יצירה מוגמרת, אך תלוי מושגית במושג זה של ביצוע. בכך שונה הוא מהותית משיחה ומסוגי דיבור אחרים, שאין בהם אנלוגיה לתלות הזו. הדברים שלהלן הם פירוט הטענה הזו על קצה המזלג. במילה "אלתור" משתמשים לפעמים שימוש רחב לתיאור כמעט כל פעולה ספונטנית או יצירתית. אך אפילו נצמצם שימוש זה ונדבר על אלתור לפי המודל המוסיקלי, פעולות שונות, ביניהן מהיסודיות והנפוצות ביותר בחיינו, מוצגות לפעמים כמעין אלתור ומבוארות על יסוד המודל של אלתור במוסיקה. סוגים מסוימים של דיבור, כגון שיחה למשל, מוצגים לא אחת כאלתוריים, ובתמיכה לכך נטען שהקווים האופייניים לאלתור במוסיקה אופייניים גם לשיחה – התפתחות חופשית, ללא מסלול ומטרה מוגדרים וקבועים מראש, כשהשיחה מתפתחת ולובשת צורה תוך כדי עריכתה. כפשוטו, אפיון זה וודאי לא מספיק, ולגבי הרבה סוגי שיחה הוא גם לא נכון. ברם, אם נתעלם מאלה, בהסתייגויות המתאימות יש הרבה "שיחות חופשיות", ספונטניות, שאליהן האפיון הנ"ל מכוון. נפרט מעט בהשוואת שיחות כאלה לאלתור, שכן יש בה כדי ללמד משהו גם על שיחה וגם על אלתור.

יש באפיון הנ"ל ובהשוואת השיחה לאלתור משהו אינטואיטיבי למדי, אך כמו שהוא, אפיון זה בוודאי לא מספיק. להלן אטען שלא רק שאינו מספיק אלא שהוא שגוי באופן "עמוק" יותר, והדומות הנטענת בין אלתור לשיחה (ולפעולות דיבור אחרות) אינה קולעת ואף מטעה. אם רוצים לשמר את הקווים האופייניים לאלתור במוסיקה, חשוב לראות שלא כל פעילות ספונטנית, יצירתית, חופשית ולא מתוכננת היא אלתור, ובשיחה, כפי שנראה, נעדרים יסודות מכוננים של מושג האלתור (במוסיקה). עמידה עליהם יכולה ללמד גם על שיחה וגם על אלתור.

דיברתי על פעילות ספונטנית ויצירתית: קשה לאפיון ספונטניות ויצירתיות, ולא קל לראות מה הרבותא ב"ספונטני", למשל, ובניגוד למה היא באה. האם היא באה בניגוד לפעילות מודרכת כללים למשל? האם בניגוד לפעילות מתוכננת? ויטגנשטיין העמיד על כך שהניגוד הזה הוא מדומה ושהמצב לאשורו מורכב ומסובך הרבה יותר, אפילו לגבי פעולות הנחשבות כפרדיגמות של פעילות מתוכננת ומנחית כללים כגון חישוב חשבונאי. קל וחומר על פעילויות אחרות קשוחות פחות. חשבו למשל על שני ציירים – האחד מצויר דיוקן על פי מודל הניצב לפניו השני מצויר דיוקן מדמיונו? האם הראשון פועל לפי כללים והשני לא? האם השני ספונטני ויצירתי והראשון לא? וכשמאפיינים שיחה, למשל, באפיון האלתורי דלעיל, בניגוד למה בא האפיון הזה? בניגוד לחשיבה (שיטתית), לפטפוט, להרצאה, לדקלום או לנאום, למשל? כפי שנראה להלן השוואות כאלה חשובות, ולעיתים קרובות הניסיון לחשוב בניתוק ממרחב השוואות כזה הוא עקר.

במה שונה כאן שיחה מחשיבה למשל: כשאדם חושב על משהו, האם לא נכון יהיה במקרים רבים לומר על תהליך החשיבה הזה אותם דברים שנאמרו לעיל על שיחה - שהוא מתפתח באופן חופשי ולא צפוי מראש, שהוא ספונטני, ללא מסלול ומטרה מוגדרים מראש וכד'? כמובן שחשיבה יכולה להיות גם היא מסוגים שונים ועל נושאים שונים: זו יכולה להיות חשיבה של סופר שמנסה לגבש קו עלילה או אופי של דמות וזו יכולה להיות חשיבה על בעיה מסוימת (בעיה מתמטית, פילוסופית, כלכלית, פוליטית, יחסים אישיים, ומה לא). מבחינות אלה יכולנו לחשוב שגם החשיבה עצמה היא "אלתורית", ושיחה וסוגי דיבור אחרים הם ביטויים פסיים חיצוניים לחשיבה – שהם מעין "ביצועים" שלה. בעיני, שני המרכיבים שגויים: חשיבה אינה אלתור, ושיחה או דיבור אינם "ביצוע" שלה, שכן, חשיבה אינה תהליך שמייצר או מגבש מוצר מוכן ומוגמר, שבא לידי ביטוי או "ביצוע" בדיבור ובשיחה.

נוכל להדגים כמה היבטים החשובים לענייננו אם נשווה שיחה להרצאה למשל. יש מקום להבחין בין הרצאה מוכנה מראש שהמרצה קורא אותה לבין הרצאה חופשית שהוא מרצה כשרק הנושא הכללי שלה קבוע מראש. גם בהרצאה חופשית כזו מתקיימים האפיונים הנ"ל של שיחה (ואלתור): למרות הנושא הכללי המוכן מראש, היא עשויה להתפתח באופן חופשי ולא צפוי מראש, ללא מסלול או מטרה מוגדרים. אפשר להבחין כאן רצף מצבים בין הרצאה חופשית לגמרי לבין הרצאה הנקראת מן הכתוב, אך זה לא ישנה הרבה לעיקר ענייננו. יש כמובן הבדלים רבים בין הרצאה ושיחה, אולם ברצוני להתרכז כאן בהבדל חשוב אחד, שיש בו כדי להדגים את עיקר טענתי: על הרצאה חופשית, בניגוד לשיחה, אפשר אכן לומר שהיא יכולה להיות מאולתרת, כי היא עומדת באמת בניגוד להרצאה מוקראת, שבה יש מוצר מוכן מראש (הטקסט הכתוב) והמרצה "מבצע" אותו, קורא אותו. בהרצאה חופשית אין אמנם בפועל טקסט או מוצר מוכן כזה, אך הוא יכול היה להיות – יש לנו דגם או אידיאה ברורה של הרצאה שבה הוא קיים, ולכן ניתן כאן לדבר על הרצאה מאולתרת – שבה הוא לא קיים. לא כך בשיחה (חופשית) – גם כאן כמובן אין מוצר מוכן שבא לידי ביצוע. ואפשר היה לחשוב שבדיוק בכך דומה השיחה לאלתור, שגם בו אין יצירה מוכנה מראש שבאה לידי ביצוע. אך השוואה זו מטעה בעניין עיקרי: בשיחה (כמו בחשיבה) לא רק שאין בפועל מוצר מוכן מראש (שבא לידי ביצוע), אלא אין לנו כלל דגם או אידיאה של מוצר מוכן כזה שבא לידי ביצוע. לכן אין לדבר כאן על אלתור. להבהרת העניין ומשמעותו הבה נחזור לדגם של אלתור במוסיקה. יש כמובן סוגים שונים של אלתור בתרבויות, בסגנונות ובסוגי מוסיקה שונים. כאמור, ריבוי הסגנונות והסוגים הוא כה גדול עד כי ספק אם יש טעם בדיבור מוכלל על "מוסיקה" ו"אלתור" במלוא היקפם, וגם כאן דברי מתייחסים למוסיקה מערבית, כפי שהיא מוכרת לנו בערך ב-400 השנים האחרונות. גם במוסיקה הקלאסית עצמה, יש סוגי אלתור שונים החל ממילוי כמעט קישוטי של בס ממוספר, או הוספת קול שני לקנטוס פירמוס נתון, מבוא אלתורי ליצירה העיקרית שבאה אחריו, דרך וריאציות על נושא נתון ועד לאלתור חופשי לגמרי – המצאת יצירה בשלמותה על אתר. לצורך העניין שלהלן נתרכז במקרה הקיצוני של אלתור חופשי. חלק ניכר מדברינו חל אף ביתר שאת על סוגי אלתור אחרים. בבירור מושג האלתור הזה כדאי לחשוב על שני צירי השוואה: (1) **אלתור לעומת הלחנה**. אשתמש כאן ב"הלחנה" לדבר על הלחנה רצינית, שקולה ומחושבת – למשל, כשהמלחין יושב מול נייר תווים (או מחשב) ומנסה ליצור יצירה מוסיקלית בתהליך מחושב ושקול, שלוקח לפעמים שבועות וחודשים. המהותי להלחנה הוא שבה נקבעות התכונות הקונסטרוטיביות של היצירה (התכונות שחייבות להיות של כל ביצוע נכון שלה) ותנאי זהותה. (2) **אלתור לעומת ביצוע** של יצירה כתובה. הביצוע יכול כמובן להיות ביצוע בע"פ, אך גם אז הוא של יצירה כתובה שהמבצע למד מראש. מטעמים שפירטתי במקום אחר אכנה זאת "ביצוע אינטנציונלי". למרות שמושגים אלה של הלחנה וביצוע אינטנציונלי עמומים ויש להם שימושים מגוונים, אני מניח ששני צירי ההשוואה הללו ברורים דיים לצרכינו, ולאורם אפשר לדייק יותר באפיון האלתור.

היו שטענו (וולטרסטרופ למשל) באופן קיצוני שאלתור שונה מהותית מהלחנה, שכן בניגוד להלחנה אלתור אינו קובע מה הן התכונות הקונסטרוטיביות של "היצירה" (ולכן גם אין מובן לדבר על אלתור כביצוע טוב/רע של היצירה). יש לי הסתייגויות מעמדה קיצונית זו: גם אלתור (בסגנון מסוים) יש לדעת לשמוע, כשם שפרטיטורה, בסגנון מסוים, יש לדעת לקרוא, ופעמים רבות מי שיודע כך לשמוע יכול לחזור את היצירה (התכונות הקונסטרוטיביות שלה) מהאלתור. לא אכנס לפירוט העניין המורכב הזה כאן, שכן לענייננו ההבדל בין אלתור להלחנה מספיק גדול גם אם נקבל הסתייגויות אלו. כמו כן, בניגוד להלחנה, האלתור במוסיקה הוא מיניה וביה **ביצוע** (גם במוסיקה קלאסית, גם בג'אז וכו'), ולכן הוא גם **מייד** (כמו ביצוע). הלחנה של קטע בן כמה דקות יכולה לקחת למלחין שבועות וחודשים. זה לא ייתכן באלתור – הוא ביצוע על אתר, ונמשך כזמן "היצירה" שהוא ביצועה. העובדה שהרבה לימוד, אימון והכנות נדרשים לצורך אלתור כזה אינה משנה זאת.

ההבדל המכריע בין ביצוע אינטנציונלי לאלתור הוא שבראשון הביצוע הוא **של יצירה מסוימת**, **מוכנה ובדרך כלל כתובה מראש**. ככזה הוא נתפס וככזה הוא מוערך (זה הטעם העיקרי לכינוי "אינטנציונלי"), ובשני – לא: באלתור אין מה לדבר על ביצוע של יצירה מסוימת: היצירה נוצרת תוך כדי

ביצועה. אל יטעה הקורא להתבלבל מהעובדה שגם בביצוע אינטנציונלי יש כמובן הרבה גורמים "אלתוריים", שאינם כתובים מראש ושהמבצע עושה על אתר (לפעמים במודע ובמתכוון ולפעמים לא) – זה הרי נכון גם על קריאת הרצאה, או על משחק בתיאטרון שהם בוודאי לא אלתוריים. ואל יטעה הקורא מהעובדה שבהרבה יצירות נדרש המבצע במודע לאלתר קטעים מסוימים (כגון קדנצה בקונצ'רטו למשל). זה לא משנה את העובדה שהיצירה בכללה כתובה ומוכנה מראש והביצוע הוא ביצוע שלה. ומצד שני, אל תטעה הקוראת מכך שגם באלתור – אפילו באלתור חופשי, אך וודאי באלתור על בס ממוספר או קנטוס פירמוס למשל – יש הרבה מהמוכן מראש.

מכאן, אם נרופף מעט את המושגים הנ"ל של הלחנה וביצוע, נוכל להגדיר אלתור במוסיקה **כהלחנה תוך כדי ביצוע** של היצירה המולחנת, או **ביצוע תוך כדי הלחנה** המבוצע. אך יש לשים-לב שבהגדרה זו אנו מניחים שיש לנו מושג ברור של הלחנה (שאינה אלתור) ומושג ברור של ביצוע (אינטנציונלי) של יצירה מוכנה. אלמלא היו לנו מושגים אלה, לא היה מובן להגדרה זו ולא היה לנו מושג ברור של אלתור. בזאת איני מתכוון לטעון לראשוניות זמנית או כרונולוגית. ברור שהלחנה (במובן דלעיל), וודאי הלחנה כתובה, היא שלב מאוחר שהתפתח אחרי גילויים שונים של עשיית מוסיקה שהם דמויי-אלתור: ספונטניים מיידיים, לא מתוכננים ולפעמים אולי מקריים. כמו כן ברור שביצוע אינטנציונלי הוא שלב מאוחר עוד יותר. אך הגילויים המוסיקליים המוקדמים והראשוניים הללו אינם ממש אלתורים (ולכן כינתי אותם "דמויי-אלתור"), שכן מושג האלתור שלנו מניח מושגים (מאוחרים) אלה של הלחנה וביצוע, ומבחינה מושגית – תלוי בהם וחסר מובן בלעדיהם. בדומה לכך, ברור שחשיבה קודמת לקריאה, למשל. הרי מי שקורא קורא טקסט שהוא (יש לקוות) פרי חשיבה מסוימת, קודמת לקריאה. אך מכאן לא נובע שחשיבה היא אלתור, וכאמור לעיל, אין לראות בחשיבה אלתור, שכן היא אינה מניחה מושגים אנלוגיים להלחנה ולביצוע. לאור זאת, כדאי לאמץ את העיקרון המוכלל הבא: פעילות מסוימת יכולה להיחשב כאלתורית רק אם יש לגביה אנלוגים ברורים של מושגי ההלחנה והביצוע האינטנציונלי במוסיקה.

העובדה שאנו תופסים אלתור במוסיקה בזיקה לשני צירי ההשוואה הנ"ל (הלחנה וביצוע) היא לב העניין ויסוד ההבדל גם בין אלתור לבין שיחה. היתרון הגדול של המודל המוסיקלי הוא שבמוסיקה יש לנו מושג ברור של ביצוע (אינטנציונלי) של משהו. בהרבה תחומים אחרים אין מושג אנלוגי לכך. למשל, חשיבה, כאמור, היא דוגמא מובהקת לפעילות שבה ההבחנה הזו לא קיימת או מעורפלת מאוד. כשאנו חושבים איננו מבצעים משהו נתון מראש. במידה שחשיבה היא בעצמה פעילות ביצועית, הרי שהיא יוצרת את עצמה תוך כדי הביצוע. בכך לכאורה דומה היא לאלתור, והסובר כך עשוי להסיק שבכך מיטשטש את ההבחנה בין חשיבה לשיחה. אך כל זה הוא רק לכאורה, שכן כפי שראינו, כשהמודל של אלתור הוא האלתור המוסיקלי, הרי שמושג האלתור תלוי בזה של הלחנה ושל ביצוע אינטנציונלי. ולאלה אין אנאלוג ברור ביחס לחשיבה, ולכן אין ממש בתפיסת החשיבה כאלתור. לפיכך גם אין לראות חשיבה כפעילות ביצועית – אינני מבצע מאומה כשאני חושב. נוכל לחדד זאת שוב בהשוואה להלחנה, כי הרי אפשר היה לשער באופן דומה גם על הלחנה: אם הלחנה היא פעילות ביצועית, הרי שהיא יוצרת את עצמה תוך כדי ביצועה. אך בזאת, לפי התפיסה הנידונה, יבוטל ההבדל בין הלחנה ואלתור, וזה אבסורד, כי, כפי שראינו, אנו תופסים אלתור בזיקה להבדל זה. עם זאת, יש באנלוגיה בין חשיבה להלחנה משהו מטעה: במוסיקה יש לנו מושג ברור של ביצוע אינטנציונלי והבחנה ברורה בין הלחנת יצירה וביצוע אינטנציונלי שלה. בחשיבה – לא: אם חשיבה דומה להלחנה, מהו שדומה כאן לביצוע אינטנציונלי? אפשר אולי לחשוב שדיבור (ושיחה בכלל זה) או כתיבה הם הדומים כאן לביצוע (של החשיבה). נדמה לי שאף בחשיבה קלה מתברר שאין זה כך: בדרך כלל דיבור אינו "ביצוע" של מחשבה גמורה ומוכנה מראש, וצריך תנאים מאוד מיוחדים ומלאכותיים כדי שאפשר יהיה לומר זאת (ושוב, כדאי להזכיר כאן את ויטגנשטיין שהעמיד על כך), ובכל מקרה ברור שזה עומד בניגוד לתפיסה הנידונה כאן של שיחה, שהרי עיקרה הוא שיחה היא מעין אלתור ולא ביצוע של תוצר גמור ומוכן מראש. לפיכך נדמה לי שלמרות המשיכה האינטואיטיבית שיש לתפיסת הדיבור והשיחה ופעולות "ספונטניות" אחרות כסוג של אלתור (בדומה לאלתור מוסיקלי), היא אינה עומדת בביקורת: אלתור במוסיקה מאופיין

ומקבל את משמעותו בניגוד שבינו לבין הלחנה מצד אחד, וביצוע אינטנציונלי מצד שני. אינני רואה את האנלוגיה לכך לגבי שיחה.

ישנן אומנויות ביצועיות אחרות שבהן האנאלוגיה למוסיקה ולהבחנה בין הלחנה לביצוע יותר תופסת: שחקן בתיאטרון מבצע בדרך כלל יצירה מוכנה מראש. למעשה הוא מבצע שתי "פרטיטורות" – אחת היא טקסט המחזה, והשניה היא הבימוי. ובמידה ואלה מוגדרים דיים, משחק תיאטרון (או קולנוע) הוא ביצוע אינטנציונלי. ואכן, יש כאן מקום לדיבור ברור על אלתור (וכמו במוסיקה, שחקני תיאטרון לומדים לאלתר ונדרשים לא אחת לאלתר). סוגים מסוימים של מחול גם הם דוגמא לאומנות שבה הרקדנים מבצעים מעין "פרטיטורה", או יצירה מוכנה מראש והנחיות של כוריאוגרף (וכמו בתיאטרון – לפעמים כמה פרטיטורות בזמנית). ואכן, גם כאן יש מובן ברור לאלתור, רקדנים לומדים לאלתר ויש סוגי ריקוד שבנויים על אלתור. אך גם כאן, מי שחושב שריקוד התפתח מצורות ראשוניות וקמאיות יותר של תנועה (מה שסביר) טועה אם הוא מסיק מכך שיש לראות בצורות ראשוניות אלה של תנועה משום אלתור. וכך גם במוסיקה: לא כל פעילות מוסיקלית ספונטנית היא אלתור ולא כל פעילות מוסיקלית "על אתר" היא אלתור: אלתור הוא רק פעילות מוסיקלית שיכולה להיות ביצועה של יצירה מולחנת, כתובה או מוכנה מראש. וביתר פירוט: כדי שנראה בפעילות מסוימת אלתור, על המאלתר להתכוון ליצור על אתר מה שאיננו אך יכול היה להיות ביצוע של יצירה מולחנת.

ייתכן שיש בתוצאה זו כדי להפתיע: מבין שלושת המושגים היסודיים בהם דנו, דווקא אלתור, שנראה במבט ראשון כראשוני והמידי ביותר, נמצא תלוי מושגית בשני האחרים – הלחנה וביצוע – והם מצידם זוקקים זה לזה ואחוזים זה בזה, כך שאין להבין את האחד ללא האחר.

גלעד ברעלי, האוניברסיטה העברית בירושלים