גלעד ברעלי

ביצוע אידיאלי

או: למה מוסיקולוגיה חשובה למוסיקה

הרעיון של ביצוע אידיאלי של יצירה מוסיקלית מרתיע את רובנו, ונראה מנוגד לעמדות סבירות ומקובלות. אנחנו רגילים לשמוע יצירות מוסיקליות בביצועים שונים, רבים מהם מצוינים. לעתים קרובות קשה לנו לקבוע העדפות בין ביצועים שונים, ואף במקרים שיש לנו העדפה כזו היא נראית לעתים עניין לטעם אישי, טעם שאף משתנה בזמן או בנסיבות שונות אצל אותו אדם. עניין זה נכון לא רק לגבי החובב, אלא גם לגבי איש המקצוע - גם מוסיקאים מקצועיים, ולעתים אף המלחין עצמו, יכירו בדרך כלל באפשרויות ביצוע שונות של אותה יצירה בלי לקבוע מסמרות באשר לעדיפות האחת על פני רעותיה. יתר על כן, לא פעם אף יטענו שזה אחד ההיבטים היפים של המוסיקה: כל יצירה גדולה מאפשרת ביצועים שונים, קריאות שונות, העמדות שונות ופירושים שונים, שהם נכונים ולגיטימיים באותה מידה. בזאת, כך אומרים, גדולתה של היצירה ושל האמנות. ולעתים אף יוסיפו ויאמרו שריבוי האפשרויות הזה, פתיחות עקרונית זו לפרשנויות שונות, היא מסימני גדולתה של היצירה: ככל שהיא "גדולה" יותר, כך תרבה את פניה לאנשים שונים ולגישות שונות. ריבוי האפשרויות וגיוונן, היצירתיות והמקוריות המבוטאות בהן, נראים מנוגדים לרעיון שיש לכל יצירה מוסיקלית ביצוע אידיאלי.

כל זה נראה שגור ומוכר כל כך, סביר ומובן כל כך, עד שערעור ותהייה על כך עלולים להיראות תוצאה של דוגמטיות וחוסר כל דמיון וכישרון מוסיקלי, או התרסה מתחכמת כלפי מה שאמיתותו ברורה בעליל.[1] ואמנם, גם אני איני בטוח שעמדה זו מוטעית, ונטייתי הטבעית, כמו של רובנו, אני מניח, היא לאמצה. עם זאת, גם איני בטוח שהיא נכונה ואף איני בטוח שאני מבין בדיוק מה היא אומרת, משום שהיא כרוכה בתפיסות סבוכות בדבר טיבם של יצירה מוסיקלית ושל היחס בינה לבין ביצועה. על דרך הצגת האתגר וליבון הבעיה ברצוני להציע שיקולים שיש בהם כדי לתמוך בגרסה מסוימת או לפחות בפן מסוים של העמדה המושמצת, שלכל יצירה מוסיקלית יש ביצוע אידיאלי או אולטימטיבי. אמרתי "גרסה מסוימת או פן מסוים" משום שיש גרסות שונות ויש להבחין בין הרכיבים השונים של העמדה: אני חושב, למשל, שיש צדק רב בטענה שאפשר שלא תהיה העדפה בין ביצועים שונים ואף בין ביצועים מצוינים שונים. אך זה לא אומר שאין ליצירה ביצוע אידיאלי או אולטימטיבי. ייתכן גם שבלבול בין שני עניינים אלה הוא אחת הסיבות להתנגדות לטענת הביצוע האידיאלי. כך, יש הסוברים כי מהטענה שיש ליצירה ביצוע אידיאלי נובע שבין כל שני ביצועים שלה האחד עדיף על פני האחר. אך זו טעות: הטענה שיש לכל יצירה ביצוע אחד אידיאלי אינה משרה, כשלעצמה, יחס סדר בין כל הביצועים של היצירה, ואינה מוציאה את האפשרות שבין כמה ביצועים שלה אין אחד (או כמה) עדיף על פני האחרים.

לפני שאכנס לגוף העניין אקדים כמה הערות.

א. אדבר כאן רק על מוסיקה מערבית "קלאסית" כתובה. במילה "קלאסית" איני מתכוון לסגנון מוגדר (בניגוד למוסיקת ברוק או למוסיקה רומנטית, למשל) אלא לתת מושג כללי על סוג המוסיקה שבו ידובר – באך, היידן, בטהובן, ברהמס, מהלר, ברטוק, שוסטקוביץ וכיו"ב, להבדיל ממוסיקת פופ, ג'ז, מוסיקה עממית, סוגים מסוימים של מוסיקה אלקטרונית, סריאלית או אלאטורית וכיו"ב. ההבחנה, כמובן אינה חדה וחתוכה, אך לצרכי מה שמעסיק אותי כאן הגדרה חדה אינה נחוצה – די אם נבין את הדבר לגבי סונטה של מוצארט או רביעיה של שומן. אכן, בשוליים יש עמימות ניכרת, ומקרי גבול יכולים לגרום

לקשיים ולבעיות, אך אלה נראים לי קשיים שוליים לגבי עיקר ענייני כאן. הסתייגויות דומות חלות על הביטויים "מערבית", ו"כתובה". אך שוב, הדוגמאות דלעיל מספיקות לתת מושג ברור למדי על מה מדובר. מובן שמעבר לעמימות של המונחים הללו עצמם, יש הרבה מוסיקה מערבית קלאסית שאינה כתובה והרבה מוסיקה מערבית שאינה קלאסית והרבה מוסיקה שאינה מערבית (עם כל הצירופים ביניהם) ועל אלה לא אדבר, לפחות לא במישרין. אני מודע לכך שמבחינת היקף התחולה של מה שייאמר כאן זוהי, כמובן, מגבלה רצינית. אחת מהשתמעויותיה החשובות היא שאדבר רק בתחום שבו יש לנו מושג ברור של יצירה ושל מה היא **היצירה** שבה מדובר, כשאנו תופסים אותה כיצירת אמנות מוסיקלית. לאחרונה, רבו המערערים על תחולתם של מושגים אלה על המוסיקה בכלל, אך דומה בעיני שלגבי התחום שבו אדבר הנחה זו קבילה.

ב. יש לציין מלכתחילה, מה שיובהר עוד בהמשך, שהבעיות הנדונות כאן הן בעיקרן בעיות פילוסופיות ולא בעיות מוסיקליות. צריך כמובן לדעת משהו על מוסיקה ולדעת על מה מדובר, אך למוסיקאי המקצועי, בתור שכזה, אין לעניין הנדון כאן יתרון מכריע. הוא צריך להתאזר בסבלנות ולהתייחס בהבנה ובסלחנות ל"חוצפתם" של פילוסופים לפלוש כך ברגל גסה לתחומו, שהרי, בעצם, אין הם פולשים לתחומו אלא עוסקים בתחומם - בבעיה שהיא בעיקרה פילוסופית.

ג. הטענה בדבר ביצוע אידיאלי שאותה אציג אינה טענה אפיסטמית: אין כאן הנחה שאנו, או מי מאתנו, יודעים מהו הביצוע האידיאלי של יצירה מסוימת ושאנו שופטים ביצועים נתונים לאור ידיעה זו או לאור אידיאל זה. אינני מניח אפילו, שאנו יכולים לדעת זאת (אם כי רעיון האידיאל יכול לכוון את מאמצי ידיעתנו, ועל כך עוד בהמשך). מבחינה זו העובדה שאף המוסיקאי הרגיש והידען ישאיר את שאלת ההעדפה בין ביצועים שונים בתיקו, או אף יסרב להתייחס אליה ברצינות, אינה מעלה ואינה מורידה.

ד. מושג האידיאליות שידובר בו הוא מושג נורמטיבי המתייחס למה שראוי ונכון ולא למה שפלוני מעדיף (כעובדה פסיכולוגית) ומה שמהנה את אלמוני בזמן מסוים. ייתכן מאוד שלעתים קרובות נעדיף את הלא-אידיאלי, או את הרחוק יותר מהאידיאלי, את הפחות נכון והפחות ראוי. ייתכן מאוד שחדשנות, מקוריות ורעננות לסוגיהם השונים "ידברו" אלינו (בזמן מסוים ובנסיבות מסוימות) יותר מהאידיאלי, הנכון והראוי (אם כי אני מאמין בעמדה האריסטוטלית, שבסופו של דבר, תמצית התרבות והחינוך היא שנביא את עצמנו להעדיף את הראוי ולהינות מהעדיף).

<u>הנחות הטיעון</u>

בבסיס הטיעון שלנו מונחות שלוש הנחות יסודיות:

1. <u>האינטציונליות של ביצוע</u> (הנחת האינטנציונליות) - ביצוע הוא לעולם ביצוע **של** יצירה מסוימת.

בדברנו על ביצוע אנו מתכוונים ממילא לביצוע **של** יצירה מסוימת, דהיינו, שלגבי כל ביצוע יש יצירה מסוימת שהוא הביצוע שלה. הנחה זו אינה תמימה ומובנת מאליה כפי שעלול אולי להידמות. יש התופסים ביצוע כתופעה מוסיקלית עצמאית, שיש לה תכונות אסתטיות, והיא נתפסת ומוערכת כשלעצמה, ללא זיקה להיותה ביצוע של יצירה מסוימת, ומן הסתם גם ללא ידיעה בלתי תלויה של היצירה שמדובר בה.[2] אפשר לכנותה תפיסה "אוטונומית" של ביצוע. יש הבדל גדול בין תפיסה אוטונומית כזו לבין התפיסה האינטנציונלית. וביניהן ישנה תפיסה שניתן לכנות תפיסה תיאורית (אדייקטיבלית), שמכירה אמנם בכך שביצוע הוא **של** יצירה מסוימת, אך אינה מפרשת זאת כיחס אינטנציונלי בין הביצוע והיצירה אלא פשוט כתיאור של הביצוע, בדומה לשימוש שבו אומרים "תמונה של אריה" במובן של "תמונת-אריה" כתיאור סוג התמונה, ולא כתמונה של אריה מסוים.[3] כאמור, אנו נניח כאן את אופיו האינטנציונלי של מושג הביצוע – שלכל ביצוע, יש יצירה שהביצוע הוא ביצוע שלה.

ביצוע, על פי הנחתנו, אינו ישות עצמאית, שהיותו ביצוע של יצירה מסוימת הוא, במקרה הטוב, אמנם אחת מתכונותיו, אך שאפשר לתופסו גם בלעדיה. לפי הנחתנו, ביצוע הוא במהותו ביצוע של יצירה מסוימת, זהו תנאי מכונן של זהותו, והוא נתפס ומוערך ככזה. הטענה בדבר ביצוע אידיאלי, אשר אותה אטען בהמשך, פירושה שהיצירה קובעת את הביצוע האידיאלי שלה עד כדי יחידות. עם זאת, ישנם או יכולים להיות ביצועים רבים שונים לאותה יצירה מוסיקלית. ייתכן, למשל (באופן קיצוני) ביצוע של יצירה X שאין בו אף צליל אחד נכון. זה כמובן יהיה ביצוע "רע" ושגוי, אך הוא יהיה כזה *כביצוע* **של היצירה הזו**. אי אפשר לומר כאן (למרות ששגיאה זו רווחת) שהוא יכול להיות ביצוע טוב של יצירה אחרת, Y, משום שאז הוא כבר לא יהיה הוא - הרי הוא ביצוע של X. אנו רואים כבר כאן עד כמה מסובך וטעון המושג הזה של ביצוע. ביצוע אינו סתם תופעה אקוסטית, שיכולה להיתפס פעם כביצוע של X ופעם כביצוע של Y. ביצוע, במובן שנדבר בו (והוא המובן המקובל), הוא מלכתחילה יש אינטנציונלי והוא נתפס מראש ומוערך כביצוע של יצירה אחת מסוימת.

אפשר אולי להשוות זאת (מהבחינות הרלוונטיות) למושג של תרגום משפה לשפה. תרגום של שיר, למשל, נתפס במהותו בזיקה לשיר (הטקסט המקורי) שהוא תרגומו, וכך הוא גם מוערך. תכונותיו האסתטיות של השיר יקבעו (לפחות באופן חלקי) את הערכתו האסתטית של התרגום ככזה. אפשר כמובן גם להתייחס לתרגום כיצירה עצמאית, כשיר עצמאי (בשפת התרגום), בלי להתייחס להיותו תרגום של השיר המקורי, ואולי אף בלי לדעת את זה. ייתכן שזו תפיסה המזינה חלק גדול מקוראי תרגומים, שהרי בדרך כלל הם אינם יודעים את שפת המקור. אך התייחסות כזו אינה התייחסות לתרגום ככזה, כתרגום. איני מתכוון להיכנס כאן לשלל הבעיות שמעורר מושג התרגום. ישנם כמובן הבדלים גדולים בין ביצוע יצירה לבין תרגום. מטרתה של הדוגמה היא רק לחדד במשהו את הבנת טיבו האינטנציונלי של מושג הביצוע המונח כאן ; מבחינה **זו** הוא דומה לתרגום.

מהו שעושה ביצוע מסוים למה שהוא, דהיינו לביצוע של יצירה מסוימת (אפילו הוא ביצוע רע ושגוי שלה)? האם אלה כוונות המבצע? או מה שכתוב בתכניה? או מה שמכריז הקריין? או אולי איזה קשר סיבתי בין היצירה לבין הביצוע? או שמא אין מובן לשאלה ואין שחר לניסיון לאתר את הגורמים "שעושים ביצוע למה שהוא"? - אלה הן שאלות נכבדות, שמקבילותיהן ידועות בשטחים שונים בפילוסופיה - מהו שעושה שם לשם של דבר-מה? מהו שעושה תפיסה או מחשבה למחשבה על אודות דבר-מה? וכיו"ב שאלות לרוב, ותקצר היריעה מלדון בהן כאן.[4]

2. <u>הנורמטיביות האסתטית של הבדלים והעדפות</u> (הנחת הנורמטיביות) - שיפוטי העדפה בין ביצועים הם שיפוטים אסתטיים-נורמטיביים הנוגעים לתכונות אסתטיות של הביצועים בהיותם ביצועים של יצירה מסוימת.

אפשר לראות ביצוע כיש, אירוע או תופעה מסוימת, שיש לה תכונות רבות מסוגים שונים ושאפשר לאבחן אותה ולהעדיף אותה מבחינות שונות. מאזין "עצבני" יכול אולי להעדיף ביצוע מהיר בכך שהוא חוסך לו זמן, ומאזין עייף - ביצוע איטי שמאפשר לו לנמנם.[5] אולם בדברים שלהלן לא כך נתייחס אל הביצוע. הוא יידון (ויישפט) תמיד רק מבחינת תכונותיו האסתטיות כביצוע של יצירה מסוימת. כך, למשל, ישנן הרבה תכונות ואפיונים שכלל לא מעניינים אותנו בשפטנו ביצוע מסוים - למשל השעה והמקום שהוא ניתן בהם, לעתים קרובות גם טיב הכלי, שנת ייצורו, גיל המנגן, מינו ומספר ילדיו (וכן אולי רוב התכונות שמוצאים לנכון לציין בתכניות קונצרטים, בתקליטים ובתוכניות רדיו שבהם "מסבירים" ומציגים ביצועים). ברם, לאמיתו של דבר, כל אלה פשוט לא נחשבים בכלל תנאי הזהות של הביצוע. אנחנו יכולים לומר על שתי תקריות (tokens) שהן אותו ביצוע למרות שהתרחשו

במקומות שונים ובזמנים שונים, ואולי גם על ידי נגנים שונים (חשוב-נא על מקרה שאיננו יודעים שמדובר בשני נגנים שונים ואנו בטוחים ששמענו פעמיים אותו ביצוע; האם מכריעה העובדה שבשתי תקריות דומות להפליא של הרביעית של ברוקנר בביצוע תזמורת מינכן בניצוח צ״יליבידקה התחלף נגן הקלרינט השני ושלושה כנרים?) כדי לראות עד כמה מופשט מושג הביצוע שלנו ועד כמה הוא מכונן (constituted by) על ידי תכונות אסתטיות-נורמטיביות,[6] נציין ששתי תקריות יכולות להיות שונות זו מזו בכל צליל שלהן (כמו גם בתכונות של זמן ומקום וכיו״ב) ובכל זאת להיות תקריות של אותו ביצוע; למשל, כשהגובה המוחלט שלהן קצת שונה. מה שחשוב לנו באמת בביצוע - מה שמכונן את תנאי הזהות שלו, שעל פיהם נשפוט אם מדובר בתקריות של ״אותו ביצוע״, הן תכונות מוסיקליות בעלות משמעות אסתטית-נורמטיבית, היינו, תכונות שלו כביצוע נכון של היצירה המסוימת שהוא ביצוע שלה.

3. <u>הקוהרנטיות של התכונות האסתטיות-נורמטיביות ביצירה</u> (הנחת הקוהרנטיות) - נוסף על שתי ההנחות היסודיות הללו לגבי מושג הביצוע מונחות כאן הנחות נוספות לגבי טיבה של היצירה המוסיקלית. חשובה במיוחד לענייננו היא הנחת הקוהרנטיות האומרת שהתכונות האסתטיות-נורמטיביות של יצירה מסוימת קוהרנטיות במובן זה שהן תכונות (אובייקטיביות) של היצירה עצמה, ושבמסגרת יצירה מסוימת אין הן נוגדות זו את זו: אם ליצירה, או לקטע מסוים בה, יש תכונה נורמטיבית מסוימת, אין לו תכונה נוגדת לה. לא קל להגדיר את טיב הניגוד שבו מדובר כאן. באופן כללי ולא לגמרי מדויק אפשר לומר ששתי תכונות הן נוגדות אם הן לא יכולות להתקיים יחד, כלומר, אם ליצירה יש, במקום מסוים, את האחת אין לה באותו מקום את האחרת. אפשר לדעתי אף לומר ששתי תכונות כאלה נוגדות כאשר ביצוע אינו יכול לממש את שתיהן ביחד. לנגן דו בלבד במקום מסוים ולנגן רה בלבד באותו מקום הן תכונות נוגדות; כל אחת מהן גם נוגדת את התכונה לנגן רה ודו ביחד באותו מקום; הגברה והחלשה במקום מסוים הן תכונות נוגדות (אם כי ביצירה רב-קולית, כמובן, אפשר שקול אחד יוגבר במקום שהאחר יוחלש), וכן הבדלי טמפו ומשקל משמעותיים וכיו״ב.

ישנן תכונות שלגביהן טיבו של הניגוד הוא אולי פחות ברור, כמו תכונות רגשיות, רטוריות, וכד׳. האם פחד ועצב הן תכונות נוגדות? האין קטע מסוים יכול להיות מפחיד ועצוב באחת? אולי. אך אני מניח שהמצב דומה למתואר לעיל: כששתי תכונות כאלה (או יותר) מבוטאות ביחד, הרי שזו תכונה שונה מאשר כל אחת מהן לחוד, ומבחינה זו כל השלוש נוגדות זו את זו. הוא הדין גם בתכונות ״אנליטיות״ מופשטות יותר המבטאות היבטים של מבנה, מהלך הרמוני, המעמד הדיאטוני של צליל וכיו״ב. כך, היות קטע מסוים קטע מעבר (״גשר״) היא תכונה שונה ונוגדת את היותו נושא שני בצורת סונטה, למשל. וכך תפיסת מופע של אקורד כהשהיה או הטרמה של אקורד אחר היא תפיסת תכונה שונה ונוגדת את תפיסתו כאקורד דרגתי (פונקציונלי) במהלך הרמוני; הבנת מופע מסוים כאפוג׳יאטורה היא תפיסת תכונה נוגדת לתפיסתו כצליל כרומאטי, וכו׳.

אני מניח שלגבי חלק מהתכונות והניגודים הללו יש שיטענו שמדובר רק באופני תיאור שונים, שבהם אנחנו מתארים את המוסיקה (לצרכים שונים) ולא בתכונות ממשיות של היצירה. בהתאם לכך ימשיכו ויטענו שוודאי שלא מדובר בתכונות שניגודן מתבטא בביצוע – באי האפשרות לממשן ביחד בביצוע. אני חולק על כך ומאמין, כאמור, שכל תכונה אסתטית-נורמטיבית מתבטאת בביצוע אך איני מתכוון לטעון לכך כאן. לצורכי טיעוננו מספיק אם נגביל את עצמנו לאותם תכונות וניגודים שכן מתבטאים בביצוע, שהרי בהבדלי ביצועים עסקינן.

ברור, שברקע ההנחות הללו מונחות כמה שאלות יסודיות בפילוסופיה של המוסיקה: כבר הזכרתי שעצם ההנחה שבדברנו על מוסיקה אנו מדברים בראש ובראשונה על **יצירות** ועל ביצועיהן

מוטלת בספק. יש הטוענים שכשמתבוננים במגוון הפעילויות המוסיקליות בפרספקטיבה היסטורית ותרבותית רחבה נראה שעצם המושג של יצירה מוסיקלית הוא הפשטה שרירותית למדי שתועלתה מפוקפקת. אפילו במסגרת המוסיקה הקלאסית קשה להבחין לפעמים בין גלגוליו השונים של שיר או ריקוד או המנון דתי או אלתור או פעילויות מוסיקליות טקסיות מסוגים שונים לבין "היצירות" שהתפתחו מהם או שמבוססות עליהם. גם כשמכירים (כפי שאני מניח כאן) בחשיבותו (ואולי אף בראשוניותו) של המושג של "היצירה" במוסיקה, הרי שעומדות בעינן שאלות קשות לגבי טיבה של היצירה המוסיקלית. מעמדה האונטולוגי של יצירה מוסיקלית, למשל, מביך רבים. דומה שבדרך כלל אנו מבינים את טיבו האונטולוגי של ציור או פסל: זוהי חתיכת הבד וצבעי השמן שעליה; זהו גוש האבן או הברזל. אלה הם אובייקטים מוגדרים בחלל, השומרים על זהותם לאורך זמן וכו'. אך מהי יצירה מוסיקלית? מהו מעמדה האונטולוגי ומהם תנאי הזהות שלה? האם היא ניר התווים שעליו כתב המלחין? האם היא רעיונות וכוונות שברוחו? או שמא היא מה שנוצר בביצועה של היצירה? או אולי קבוצת ביצועיה? או סוג המגדיר את קבוצת ביצועיה? אך מהו ביצוע של יצירה מוסיקלית? האם זוהי תופעה אקוסטית שניתנת לתיאור במושגים פיסיקליים? מהו טיב היחס בין יצירה לביצועה? האם אלה שתי ישויות בלתי תלויות הקשורות ביחס מסוים שניתן לציון ולתיאור, או שמא אין לתפוס את האחת אלא בזיקה לאחרת? ומעבר לכל אלה, מהו טיב השיפוט האסתטי של יצירה מוסיקלית? האם שיקולי השיפוט וההערכה של ביצוע שונים מאלה של היצירה עצמה? אין בכוונתי (ובאפשרותי) לדון כאן במכלול הסוגיות הקשורות בשאלות אלה וכיו"ב (ובשפע הספרות שנכתבה בעניין). אך חשוב להבין שעמדה לגבי שאלתנו על הביצוע האידיאלי כרוכה בטבורה בשאלות הללו - ולאו מילתא זוטרתא היא. כפי שיפורט עוד בהמשך, העמדה שאציג כאן קושרת יצירה וביצוע באופן כזה, שהאחד נתפס במושגי האחר. יצירה מוסיקלית מתכוננת בתכונות אסתטיות –נורמטיביות, אשר מקבלות את משמעותן מאופני הביצוע שהן קובעות. מאידך גיסא, ביצוע נתפס במהותו כביצוע של יצירה וכמה שממלא אחר התכונות הנורמטיביות שהיא קובעת.

<u>תכונות אסתטיות-נורמטיביות (תכונות א-נ)</u>

יצירה מוסיקלית מכוננת על ידי תכונות נורמטיביות – תכונות הקובעות איך היא צריכה להישמע, תכונות שביצוע נכון שלה חייב למלא. המוסיקה כאמנות מאופיינת בכך שתכונותיה האסתטיות של יצירה מוסיקלית (לפחות חלק נכבד מהן) – התכונות הרלוונטיות לתפיסתה ולהערכתה האסתטית – הן נורמטיביות. ולפיכך אני מדבר כאן על "תכונות א-נ". דומה, אולי, שאופן דיבור זה על תכונות א-נ נגוע במעגליות חשודה. תכונה א-נ של ביצוע היא תכונה שיש לו **כביצוע נכון** של היצירה שהוא ביצועה. ביצוע נכון של היצירה הוא ביצוע המממש את התכונות א-נ שהיא קובעת, דהיינו את התכונות שהיא דורשת מביצוע נכון שלה. דומה שאפיונים ("הגדרות") אלה מכניסים אותנו למעגליות: מצד אחד אנחנו מגדירים (או מאפיינים) תכונה א-נ על יסוד המושג של ביצוע נכון, ומצד שני אנחנו מגדירים ביצוע נכון על יסוד המושג של תכונה א-נ.

האין כאן מעגליות ממאירה אשר מרוקנת מושגים אלה (והטיעון שיובא להלן על יסודם) מתוכנם? האם יש דרך להיחלץ מהמעגליות הזו?

אפשר לומר הרבה על תכונות א-נ בצורה שלא תהא נגועה (לפחות על פניה) במעגליות הנדונה: תכונות א-נ הן התכונות הנתפסות בהבנת היצירה (כיצירת אמנות מוסיקלית). הן התכונות הרלוונטיות להערכה ולהבנה אסתטית של היצירה ולתפיסתה כמה שהיא. לא רק ה"צלילים עצמם" (לפתוח ברה-

שמינית ולעבור לסול-רבע וכו׳), ולא רק מבנים ומהלכים הרמוניים, קשרים מוטיביים ותמטיים, מהלכים קונטרפונקטיים, אלמנטים מבניים-צורניים, רגיסטרציה ותזמור וכיו״ב, שלגביהם, כמדומה, אין חולק שהם תכונות א-נ של יצירה מוסיקלית, אלא גם גוונים דקים של מיפסוק (מבנה משפט מוסיקלי; פרזיאטורה), גוונים ובני גוונים של מבנים מקצביים, משקל, טמפו והדינמיקה הפנימית של היצירה ושל חלקים שלה, כל אלה וכיו״ב הן תכונות א-נ של היצירה. אלה הן התכונות שמוסיקאי משכיל ורגיש ינסה לחשוף ולהבין – אותן ואת היחסים שביניהן – כשילמד ויעמיק ביצירה (ומידת העמקתו כמידת יכולתו ואין לדבר שיעור מראש). אני סבור (וגם לזה לא אוכל לטעון כאן) שגם תכונות, שמוסיקאים לעתים נרתעים מלדבר בהן כמרכיבים של הבנת היצירה, כמו טיב הרגש או מצב הרוח שהיא (או קטע ממנה) מבטאת, מידת התוקף או השכנוע האמוציונלי שלה, אופיה הדרמטי או הרטורי וכיו״ב הן תכונות א-נ של היצירה, תכונות שהכרה בהן, פתיחות להן והבנה שלהן הן מרכיבים של תפיסת היצירה והערכתה האסתטית.[7]

בכל אלה הסברנו והדגמנו מה הן תכונות א-נ בלי להתייחס (לפחות כך נראה על פניו) לעניין הביצוע, ולפיכך נראה שלא נוגענו בנגע המעגליות דלעיל. עם זאת אני סבור ש**בסופו של דבר**, המושגים המשמשים בתפיסת יצירה מוסיקלית ובהערכתה קשורים במושגי ביצוע, ולכן, בסופו של דבר, יש ממש במעגליות הנדונה, אך אין בכך כל רע. מעגליות זו רק מבטאת קשר פנימי (עמוק וחשוב) בין מושגי התפיסה, ההבנה וההערכה של יצירה מוסיקלית ובין מושגי הביצוע והערכתו, שכן בסופו של דבר, המושגים הללו מקבלים את משמעותם מקשריהם לאופני ביצוע. עמדה זו נראית לי חשובה מאוד, אך אני נאלץ לציין אותה באופן דוגמטי בלי שאוכל לטעון לה כאן. ברם, אין זה מכריע להמשך טיעוני במאמר זה. שהרי, כפי שראינו, מי שלא מקבל את העמדה הזו לא צריך להיות מוטרד משאלת המעגליות בלאו הכי.

מההנחות היסודיות[8] דלעיל - הנחת האינטנציונלית, הנחת הנורמטיביות והנחת הקוהרנטיות - לא נובע שיחס העדפה בין ביצועים לגבי כל תכונה שלהם קובע ביניהם יחס סדר, שהרי ייתכן שביצוע א׳ יהא עדיף מביצוע ב׳ בתכונות מסוימות ואילו ב׳ יהא עדיף מא׳ בתכונות אחרות. אך כן נובע שיש ליצירה ביצוע אידיאלי. בצעד העיקרי לביסוסה של טענה זו נקבע, שמיחס השונות האסתטית בין ביצועים של אותה יצירה יוצא שאו ששניהם כושלים, או שביחס לכל אחת מהתכונות הרלוונטיות שבהן הם שונים, האחד עדיף ממשנהו. לצורך זה נוח להבחין בין שני טיפוסי תכונות א-נ של יצירה (ושל ביצוע). ישנן תכונות ״מוחלטות״, כמו, למשל, שהיצירה פותחת באקורד של רה מג׳ור. ייתכנו כמובן שני ביצועים שונים וכושלים בכך שהאחד ייפתח במי והאחר בדו. הם כמובן יהיו שונים, שהרי מדובר בתכונה א-נ. אך במקרה זה השוני ביניהם אינו משרה יחס העדפה - שניהם שגויים באותה מידה. תכונות מוחלטות כאלו הן המקרה הלא-מעניין מבחינתנו, שכן כאן ברור שישנו ״אידיאלי״ - ביצוע המהווה מימוש של התכונה המוחלטת. לעומת זה ישנן תכונות הדרגתיות, כמו מידת ההאצה של קטע, או העצמה של צליל מסוים או של קטע שלם ביחס לסביבתו, ההתאמה ושווי המשקל בין קולות שונים וכו׳. אלה הן כמובן התכונות החשובות לנו בדרך כלל בשיפוטי ביצוע, והן התכונות שמזינות את הרגשתנו שאין ביצוע אידיאלי, שייתכנו ביצועים שונים, טובים ונכונים לחלוטין, שאין ביניהם העדפה. תכונות אלה הן מסובכות וקשות להסבר; לעתים קרובות הן תלויות בתכונות אחרות ונקבעות ביחס אליהן (כך, למשל, ה״נכונות״ של עוצמת צליל מסוים תלויה בעוצמת הסביבה). סיבוכים אלה אינם משנים את עיקרו של הטיעון ונתעלם מהם כאן. ביצועים אשר שונים בתכונות אלו יכולים להיחשב בבחינת ביצועים שונים של היצירה רק אם היצירה קובעת גם את התכונות ההדרגתיות הללו. לפיכך, ביצועים כאלה יהיו בדרך כלל (חוץ ממקרי

כישלון קיצוניים) ביצועים שבהם האחד עדיף, מבחינת התכונה הנדונה (דהיינו, קרוב יותר ל"נכון") ממשנהו. נסכם, אם כן, שחוץ מכישלון בתכונות מוחלטות, בין שני ביצועים השונים זה מזה כביצועים של אותה יצירה, תהיה לפחות תכונה אסתטית-נורמטיבית אחת שבה האחד יהיה עדיף ממשנהו. ברם, לגבי כל תכונה א-נ של היצירה, אם שני ביצועים נבדלים מבחינת מימוש התכונה, הרי שרק אחד מהם יכול לממשה. הביצוע האידיאלי יהיה העדיף או זה שמממש את כל התכונות האסתטיות-נורמטיביות של היצירה, ומשיקולים אלה עולה שיש רק אחד כזה.

יכול הטוען לטעון שבאופן שבו הצגנו את התכונות ההדרגתיות הנחנו את המבוקש והחמצנו את עיקר העוקץ של ההתנגדות לביצוע האידיאלי. שהרי הצגנו תכונה הדרגתית כתכונה שלגביה הבדלים הם הבדלים במידת ההתקרבות ל"נכון", ובזה הנחנו כאילו יש מימוש אחד "נכון" של התכונה. בכך למעשה, יטען הטוען, ביטלנו את ההבדל בין תכונות מוחלטות להדרגתיות והפכנו את ההדרגתיות למוחלטות במובלע. וזה הרי בדיוק מה ששנוי במחלוקת. שהרי, עוקצה של ההתנגדות לביצוע אידיאלי הוא בכך שיש הרבה תכונות של היצירה - רוב התכונות החשובות לשיפוטי ביצוע - שלגביהן אין "נכון" אחד, אלא ייתכנו הרבה אפשרויות "נכונות" באותה מידה, במיוחד כשמביאים בחשבון את התלות ההדדית שבין תכונות הדרגתיות שונות (העצמה והמהירות בקטע מסוים, העצמה בקטע אחד לעומת זו בקטע אחר וכיו"ב). הבה ונבחן טענה זו.

<u>שונות אסתטית-נורמטיבית</u>

נניח ששני ביצועים של אותה יצירה שונים במידת ההגברה בקטע מסוים. על פי הטענה אין מידת הגברה אחת נכונה שלאורה יישפטו שני הביצועים וייתכן ששניהם טובים ונכונים לחלוטין, או לפחות באותה מידה. אך אז, מדוע נאמר ששני הביצועים שונים אסתטית זה מזה? ברור שאם מידת ההגברה שונה, שני הביצועים נבדלים אקוסטית זה מזה, אך זה כשלעצמו, כפי שראינו, אינו מספיק, שהרי לענייננו לא די שהם ייבדלו סתם (מבחינה אקוסטית וכו'), אלא הם צריכים להיבדל כ**ביצועים של אותה יצירה** (הנחת האינטנציונליות). הרי ראינו שלא כל שוני ולא לגבי כל תכונה שלהם כתקריות אקוסטיות, השוני הוא הבדל בתנאי הזהות שלהם כביצועים של יצירה מסוימת. הבדל כזה צריך להתייחס לתכונה אסתטית-נורמטיבית המכוננת את היצירה (הנחת הנורמטיביות). ועכשיו ממה נפשך: או שמידת ההגברה אינה תכונה כזו, ואז הביצועים אינם נבדלים בתכונה אסתטית-נורמטיבית ולכן לא מדובר בביצועים השונים (נורמטיבית) כביצועים של אותה יצירה, או שהיא כן תכונה כזו ואז, מהנחת הקוהרנטיות יוצא שלפחות אחד מהם אינו משיג אותה (שהרי הוא מממש מידת הגברה שונה – תכונה נוגדת).

במילים אחרות, אם כל מה שהתכונה הזו ביצירה דורשת הוא הגברה או שינוי עוצמה בקטע מסוים (בלי לקבוע את מידתם) אז שני הביצועים נכונים וטובים (מבחינה זו), אך אז אין הבדל בתנאי הזהות הרלוונטיים שלהם כביצועים של היצירה הזו, שהרי, על פי ההנחה, הבדלים במידת ההגברה בקטע הנדון בתוך התחום המותר אינם בעלי משמעות אסתטית-נורמטיבית ביצירה זו. יש לשוב ולהדגיש שעל פי הנחותינו (במיוחד הנחת האינטנציונליות) אין לומר שמאחר שמידת ההגברה שונה בהם בעליל, הרי שבכל מקרה ברור שמדובר בשני ביצועים שונים, וזאת מפני שכפי שהדגשנו ביצוע הוא ביצוע של יצירה מסוימת ותכונותיו האסתטיות, כמו תנאי זהותו (ושונותו מביצוע אחר), נגזרות מהיותו כזה.

אפשר אולי לחשוב שאף אם הגברה בקטע הנדון היא תכונה נורמטיבית של היצירה - עדיין יש מספר רב של דרכים להשיג אותה, וביצועים יכולים להיבדל בגוונים עדינים של הדרך שבה הם משיגים את ההגברה הנדרשת. הבדלים אלה - על פי הטענה - הם עדינים יותר מעצם התכונה של הגברה והם

עדינים יותר מכל תכונה שניתנת לביטוי בתכליל.[9] אני סבור שגם בטענה זו אין ממש. התכונות הנורמטיביות המבוטאות בתכליל (בקריאה נכונה שלו, וראה-נא להלן) הן עדינות עד כדי ההבדלים הרלוונטיים בביצוע ובכל דרגת עידון של תכונה כזו יחזור ה"ממה נפשך" דלעיל על עצמו: או שהעידון הנדון הוא בבחינת תכונה אסתטית-נורמטיבית ביצירה, ואז אחד הביצועים יהא עדיף ממשנהו, או שאינו כזה, ואז, מבחינת התכונה הזו, שני הביצועים לא ייבדלו כביצועים של היצירה.

אפשר אולי להשוות זאת לציות לפקודה. נניח שפלוני עומד לפני כיסא ומקבל פקודה לשבת. הוא יכול לציית לפקודה בהרבה דרכים: הוא יכול לשבת מיד, או לאחר שנייה, הוא יכול לשבת למלוא עומקו של הכיסא או רק על חלקו, הוא יכול להתיישב כשידו הימנית נסעדת במשענת, או כשידו השמאלית נשענת וכו'. כאירועים פיסיקליים דרכים שונות אלה לבצע את הפקודה הם שונים בתכלית זה מזה, אך הם כולם ביצוע נכון של הפקודה לשבת, וככאלה אינם נבדלים זה מזה: כביצוע של הפקודה לשבת אין כל הבדל בין המצב שבו ישבנך נוגע בשטח מסוים של המושב ובין המצב שבו הוא נוגע בשטח זה פחות סמ"ר, או בין המצב בו נשענת תחילה על יד ימין או על יד שמאל וכיו"ב. יש לנו מושג מסוים של "לשבת" (בתנאים מסוימים) ועל פי מושג זה באפשרותי לשבת בדרכים שונות, שעם כל שונותם הפיסיקלית, כביצוע ההוראה לשבת אין ביניהן הבדל ואין לומר שהאחת נכונה יותר מהאחרות. כלומר, התכונות שהן נבדלות בהן אינן רלוונטיות (וממילא לא חשובות) להערכתן כביצוע הפקודה (יכולים להיות, כמובן מקרי גבול, שבהם אף לא נדע לומר אם הפקודה בוצעה כראוי או לא).

למותר לציין שיש הבדלים גדולים בין ביצוע פקודה לבין ביצוע מוסיקה ואיני רוצה להיתלות כאן בשיתוף השם "ביצוע", אך ההשוואה יכולה ללמד שיש לנו מושג של שונות (והעדפה) נורמטיבית, שתלויה לחלוטין במה שאנו רואים בכל אחד מהמצבים כתכונות נורמטיביות רלוונטיות.

משיקולים אלה עולה טיבו של מושג הביצוע שלנו: הוא מופשט ואינטנציונלי במהותו. ביצוע הוא במהותו ביצוע של יצירה מסוימת, מה שמגדיר ממילא את התכונות הקובעות את זהותו.[10] ניתן לפיכך לראות ביצוע כקבוצת שקילות של תקריות (תקריות-ביצוע) שאינן נבדלות מבחינת התכונות הנורמטיביות של היצירה - אינן נבדלות מבחינת התכונות הרלוונטיות להערכתן כביצועים של היצירה.[11] מושג הביצוע האינטנציונלי הזה, שעל פיו זהותו של ביצוע (כביצוע של יצירה מסוימת) מוגדר על ידי התכונות האסתטיות-נורמטיביות שקובעת היצירה, קובע גם את המושג הרלוונטי של שונות בין ביצועים, מה שנוכל לכנות "שונות אסתטית-נורמטיבית".

משיקולים אלה עולה שאם שני ביצועים של יצירה נבדלים זה מזה כביצועים של אותה יצירה, אז לפחות אחד מהם אינו נכון ביחס לאחת מהתכונות הנורמטיביות המכוננות את היצירה. (ייתכן, כמובן, ששניהם אינם נכונים). אך מכאן גם נובע שיש ביצוע אידיאלי אחד ליצירה - ביצוע שמממש את כל התכונות האסתטיות- נורמטיביות שלה. שכן אם נניח שיש שניים כאלה, הם לא ייבדלו בשום תכונה אסתטית-נורמטיבית כביצועים של אותה יצירה, ויהיו בבחינת אותו ביצוע.

אפשר אולי לחשוב שזה עדיין לא מספיק. ייתכנו ביצועים שונים שמממשים את כל התכונות האסתטיות-נורמטיביות של היצירה, ובכל זאת נבדלים בתכונות נוספות שלאחד יש ולשני אין. זהו כביכול הערך המוסף של ביצוע "גדול", שיש לו תכונות בעלות משמעות אסתטית נוסף על תכונות א-נ של היצירה. איני מכחיש זאת, אך אני טוען שבדברים אלה מתבטאת התייחסות לביצוע כמעשה אמנות לעצמו ולא כביצוע של היצירה (בהנחה האינטנציונלית). שהרי אם התכונות שבהן מתבטא הערך המוסף הזה הן תכונות בעלות משמעות בהערכת הביצוע **כביצוע של** היצירה הנדונה, אז מהנחת הקוהרנטיות יוצא שהוא לא מממש את כל התכונות האסתטיות-נורמטיביות של היצירה. האלטרנטיבה היא לומר

שהתכונות שבהן הביצועים הללו נבדלים אינן תכונות אסתטיות של היצירה כלל. אך אז, כביצועים של אותה יצירה, אין הם נבדלים (על תיאור אחר של "ביצוע גדול", במסגרת התפיסה האינטנציונלית של ביצוע, עוד נרחיב בהמשך).

ביצוע אידיאלי ושיפוטי העדפה

אפשר לטעון שאפילו צדקנו בכל דברינו, המסקנה לא כל כך מעניינת. נניח שאכן יש ליצירה מוסיקלית ביצוע אידיאלי - ביצוע שמכונן למעשה את זהותה. הרי הדגשנו לעיל שזה איננו מושג אפיסטמי: ייתכן שאיננו יודעים מהו הביצוע האידיאלי (זה אכן לדעתי בדרך כלל המצב). טענתי קודם שהמושג של ביצוע אידיאלי אינו משרה יחס סדר בין הביצועים השונים של יצירה, וכן שאין לבלבל בין הטענה שקיים ליצירה ביצוע אידיאלי לבין הטענה שאנו יודעים מהו, ושייתכן שבכל מצב נתון נעדיף, כעובדה אמפירית סובייקטיבית, את הלא-אידיאלי על האידיאלי. עמדה כזו מסתכנת בהרחקתו של המושג של ביצוע אידיאלי למרחבים "אפלטוניים" שהם מעבר לאופק של מה שנגיש לנו ומה שחשוב לנו בתפיסת המוסיקה ובביצועה, בהבנתה ובהערכתה. מושג אפלטוני כזה, אשר כרות ומנותק מהערכות ומשיפוטי העדפה בפועל עלול להיראות חסר טעם, לא מעניין ואולי אף חסר מובן. מבחינה זו הטענה שהגנתי עליה כאן עלולה להיראות לא מעניינת (במקרה הטוב). אותנו, כמוסיקאים פעילים או פסיביים, מעניינים דווקא שיקולי הערכה והבנה, שיקולי העדפה בין ביצועים שונים שאינם אידיאליים, שיקולים המצויים במרחב מה שנגיש לנו מבחינה אפיסטמית ומה שעשוי להדריך אותנו בפועל בזיהוי היצירה, בהבנתה ובהערכתה.

תשובתי כפולה: ראשית יש חשיבות עקרונית, פילוסופית-מושגית, למסקנה הנטענת כאן מבחינת תפיסת היחס שבין ביצוע לבין היצירה ומבחינת קביעת תנאי הזהות של יצירה מוסיקלית. המושג של הביצוע האידיאלי של יצירה קובע טיפוס מסוים של קשר בין היצירה וביצועיה, באופן שהוא חשוב הן להבנת טיבה ותנאי זהותה של היצירה המוסיקלית והן להבנת טיבו האינטנציונלי של הביצוע. טיב הקשר הזה נרמז לעיל בדברים שאמרתי בנוגע ליחס הפנימי בין המושג של התכונות האסתטיות-נורמטיביות המכוננות יצירה מוסיקלית וקובעות את טיבה וזהותה לבין אופן הביצוע הנכון שלה: התכונות הללו מקבלות את משמעותן בכך שהן קובעות מה הוא מימוש או ביצוע נכון שלהן, לא פחות מעצם ההצדקה שהן נותנות להערכה ולשיפוטי העדפה של ביצועים.

שנית, מעצם הטענה שבדרך כלל איננו יודעים מהו הביצוע האידיאלי של יצירה נתונה, אין להסיק שמדובר במושג מטאפיסי "אפלטוני" שאינו נגיש לנו מכל וכל: במאמץ ניתוחי, פרשני וביצועי אנו יכולים לעדן ולשפר את תפיסתנו לגבי היבטים שונים של יצירה וביצועה האידיאלי - להתקרב אליהם יותר ויותר. אמנם נכון שבכל שלב אנו יכולים גם לטעות ולחשוב שהיבט מסוים שייך לאידיאל למרות שלמעשה ובמחשבה מעמיקה יותר יסתבר לנו שאין זה כך. אך אין בזה טענה כנגד עצם התפיסה – אין לצפות כאן לחסינות מטעות, ואפשרות הטעות אורבת לפתחה של כל חקירה וכל טענה.

המושג של ביצוע אידיאלי ואפיונה של יצירה מוסיקלית במונחי הביצוע האידיאלי שלה צריכים ויכולים להדריך אותנו בשיפוטי העדפה, הבנה וביצוע, אף כשאין אנו יודעים מראש מהו הביצוע האידיאלי של היצירה. שכן, שיפוטי הערכה והעדפה מקבלים ממד אובייקטיבי בכך שאנו רואים אותם ככפופים לאילוצי הנמקה והצדקה. הבנת יצירה (או הבנת היבט מסוים שלה או אף היבט מסוים של קטע מסוים שלה), כשהיא נתפסת במונחי מה שמכונן ביצוע אידיאלי שלה, או מה שרלוונטי לו, מחייבת קשר אובייקטיבי בין שיפוטי העדפה של ביצועים בפועל, הנחיות, כוונות ודימויים של האופן שבו יש לבצעה, לבין הבנת היצירה ותפיסתה לאשורה.[12] במילים אחרות, העדפה של אופן ביצוע אחד על פני

אחר, כמו גם העמדה שיש לבצע את היצירה באופן מסוים, הופכות לפי זה לטענות ועמדות הדורשות הצדקה והנמקה במונחי מה שמכונן את הבנתה של היצירה ותפיסתה לאשורה, דהיינו איתור וחשיפה של התכונות האסתטיות-נורמטיביות המכוננות אותה.

מצד אחר, אותו שיקול עצמו קובע גם כיוון מסוים של תפיסת טיבם של התכונות הללו, ושל המושגים שבהם מתכוננת הבנתה של יצירה מוסיקלית - אלה חייבים להיות מושגים ותכונות שעשויים להתבטא בביצוע של היצירה; אלה הם מושגים ותכונות שמכוונים במהותם את מה שנראה כביצוע אידיאלי של היצירה ושאותם אנו רואים כמה שצריך לכוון את שיפוטי ההעדפה וההערכה שלנו.

חשיבות המושג של ביצוע אידיאלי, לפי זה, היא אולי לא כל כך בו עצמו אלא בתפיסה שממנה הוא גזור: התפיסה שיש קשר הדוק בין הבנתה של יצירה, איתור התכונות האסתטיות-נורמטיביות המכוננות אותה, לבין היבטים של הערכות ביצוע ושיפוטי העדפה של ביצועים שלה. ודוק- הקשר אינו רק בכך שכדי לשפוט צריך להבין. מה שחשוב לענייננו לא פחות הוא שההבחנה הנדונה מתכוננת במושגים של ביצוע – מושגים שמתבטאים או עשויים להתבטא בביצועים בפועל.

<u>התכליל וידיעת קריאתו - חשיבות המוסיקולוגיה למוסיקה</u>

יש הרואים בתכליל את חזות הכל – ובמידה רבה של צדק; אך לעתים קרובות זה נטען מהטעמים הלא נכונים, כמעט ההפוכים[13]. בסוג המוסיקה שאנו עוסקים בו הרי שבדרך כלל מה שכתוב בתכליל מבטא (או קובע) את התכונות האסתטיות-נורמטיביות של היצירה. רבים, ובתוכם מגדולי המלחינים, טענו שהתכליל לעולם לא יכול לבטא את מלוא כוונותיו של המלחין.[14] ייתכן מאוד שזה נכון, אך ספק אם זה רלוונטי לענייננו. שכן, ספק רב אם כוונות אלה (שאין אפשרות לבטא בתכליל) מבטאות תכונות אסתטיות-נורמטיביות של היצירה. רבים עוד טענו בהקשר זה שהתכליל (בנוטאציה של מוסיקה מערבית קלאסית) "אינו מדויק".[15] גם זו טענה לא ברורה: אינו מדויק ביחס למה? מישהו חושב שהוא יכול לכתוב את אופ' 111 של בטהובן יותר מדויק ממה שבטהובן למעשה כתב? למה נחשוב שזו תהיה אז אותה יצירה?

אך מה כתוב בתכליל? גם בעניין זה, דומני, רבו אי - ההבנות. תכליל (כמו כל טקסט בכל מערכת נוטאציה) צריך לדעת לקרוא.[16] מה טיב הידיעה הזו ומה הם גבולותיה? הווי אומר - כל מה שרלוונטי להערכת ביצוע של היצירה שבתכליל ולקביעת התכונות האסתטיות-נורמטיביות שלה (כמובן, בדרך כלל איננו משיגים ידע כזה). כי אם תאמר אחרת - מנין באות תכונות אלו וכיצד הן נודעות לנו? איזו דרך גישה אחרת יש לנו ליצירה, מעבר לתכליל? כשאנו אומרים שתכליל צריך לדעת לקרוא, אנו אומרים שצריך לדעת לקרוא אותו, על כל הקונבנציות שבמסגרתן (היסטורית, תרבותית ואינדיבידואלית) הוא נכתב. קונבנציות אלה מבטאות מערכת מושגים המשוקעים ביצירה והמכוננים את הסגנון שבו היא נכתבה. ידיעת קונבנציות אלה היא, כמובן, עניין למחקר מוסיקולוגי, והוא מטבע העניין לעתים קרובות מפוקפק, נתון בוויכוח בין חוקרים שונים וחלקי ביותר. זה כמובן כולל את רוב מרכיבי ה"תיאוריה" (הרמוניה, קונטרפונקט, צורות וכו') שהרי זו אינה אלא תיאור שיטתי של כמה מהקונבנציות שבמסגרתן אותה יצירה נכתבה. אך זה כולל גם יותר. הבנת תכליל, או יכולת קריאה נכונה שלו, מתבטאת בתפיסת הביצוע הנכון שלו. זה נכון לגבי נגינת התווים עצמם, זה נכון לגבי בחירת טמפו והדגשות מקצב, זה נכון לגבי איזון ובניית מתח הרמוני, לגבי שקיפות והובלת קולות, כמו לגבי הגוונים הריתמיים העדינים ביותר. גוונים ריתמיים אלה, בנגינת מזורקה של שופן, למשל, הם בתכליל לא פחות מהתווים עצמם,

אפילו אינם מיוצגים על ידי סימן אחד מסוים. הם בתכליל שכן הוא נכתב במסגרת קונבנציות מסוימות (חלקן עדינות ומתוחכמות יותר וחלקן פחות) שידיעתן היא תנאי לקריאתו הנכונה ולהבנתו. שהרי אם לא תאמר כן, על יסוד מה רשאי אתה לטעון שגוונים אלה הם "ביצירה", ושצריך לבטאם בביצוע נכון שלה? "כל מה שעתיד תלמיד לחדש בפני רבו נאמר למשה בסיני" אמרו חז"ל; בוואריאציה נוכל לומר בענייננו: "כל מה שעתיד רב-אמן ללמד את תלמידו לגבי הביצוע הנכון והראוי של יצירה נמצא בתכליל".[17]

עמדה זו גם נוגעת לטיב היחס שבין התכליל לביצוע. גודמן, למשל, רואה זאת כיחס סמנטי סימבולי - ומכאן כל שיטתו בעניין. מהדברים דלעיל עולה תמונה אחרת הרואה זאת כיחס אינטנציונלי-סיבתי. ביצוע הוא ביצוע של התכליל לא בגין זה, שסמנטית הוא ב"קבוצת ההתאמה" (compliance class) שלו, אלא בגין נסיבות סיבתיות אינטנציונליות: היצירה והכוונה לבצעה מהוות סיבות מכריעות לביצוע, ומסגרת הכרחית לזיהויו ולהערכתו. בעיות דומות מוכרות בשטחים שונים בפילוסופיה, ופילוסופים טרחו הרבה לתאר ולהסביר את הנסיבות הקובעות, למשל, שמחשבה היא על אודות כך וכך, ששם הוא שם של פלוני, ציור הוא ציור של דבר זה ולא אחר. לפי תפיסות מסוימות היחס בין שם לנושאו, למשל, נקבע בגין נסיבות סיבתיות מצד אחד (הנושא, אם לומר באופן גס וסכמטי, הוא סיבה לשימוש בשם), והוא אינטנציונלי מצד אחר (השימוש בשם מכוון לשמש בדיבור על אודות נושאו, כך שהוא ותכונותיו יקבעו את תנאי האמת של פסוקים הכוללים את השם). כך, באופן חלקי ולא מדויק לגמרי, ניתן גם לדבר על היחס בין ציור לנושאו, מה שקובע שהציור הוא ציור של כך וכך. אלה הם, כמובן, נושאים רחבים, שלא אוכל לדון בהם כאן.[18] אני מציין אנלוגיות אלה, משום שאפילו בצורה עוברית וסכמטית זו יש בהן גם כדי למקם את בעיית היחס בין יצירה לביצועה בהקשר כללי ופורה של בעיות פילוסופיות שבהן טיפלו הרבה, וגם כדי להצביע על הכיוון הכללי של האופן שבו יש להבינו. הפן הסיבתי מתבטא בכך שהיצירה והכוונה לבצעה הן סיבות להיווצרותו של הביצוע ולזהותו. הפן האינטנציונלי מתבטא, מעבר לזה, גם בכך שהביצוע נתפס כביצוע של היצירה הנדונה ושככזה הוא מוערך על פי התכונות הנורמטיביות שהיא קובעת.

<u>הערכה וביצוע "גדול"</u>

דומה, שאצל הקורא והמעיין באסתטיקה של המוסיקה יש ציפייה טבעית שהדיון יוביל לנושא ההערכה האסתטית. מה הם השיקולים שעל פיהם יש להעריך יצירה? האם יש אמות מידה אובייקטיביות להערכת יצירה מוסיקלית? שאלות אלה וכיו"ב נראות כעיקרו ומטרתו של העיון האסתטי. אך דומה, שכגודל הציפיות גודל האכזבה. לעתים רחוקות תמצא בספרות הפילוסופית (או המוסיקולוגית-טכנית) תשובות של ממש לשאלות-משאלות אלה. הדיונים בשאלות הערכה, במידה שהם קיימים, הם בדרך כלל כלליים ברמה שלא מותירה אף תקווה של ממש לגיבושם של אמות מידה, או אף אילוצים על שיקולי הערכה ספציפיים.

אל לקורא לצפות לתשובות טובות יותר כאן. הדגשתי לעיל שדיוננו על הביצוע האידיאלי מבהיר אולי משהו על היחס המושגי שבין יצירה לביצועה, אך בוודאי לא נועד לספק רשימת כללים או אמות מידה להערכת יצירות או ביצועים, שכן השאלה מהן התכונות האסתטיות-נורמטיביות של יצירה נתונה נשארת פתוחה. עם זאת נדמה לי שיש מקום להבהיר, מבחינה פילוסופית, מדוע זה המצב – מדוע אין לצפות לניסוח כללים או אמות מידה ברורות להערכה אסתטית של מוסיקה, ועל כך אומר משהו בהמשך. גם כאן נמצא שהדברים מחוורים לגבי הערכת ביצוע יותר מאשר להערכת היצירה גופה.

נושא ההערכה הוא כה רחב ומגוון, שכדי להבהיר את ענייני כאן, יש טעם בציון כללי של הבחנות פשוטות ובמיקוד הנושא על מפה רחבה זו. כללית, בנושא ההערכה האסתטית במוסיקה יש מקום להבחין בין מושאי הערכה שונים לבין אופני הערכה. מבחינת מושאי הערכה, יש להבחין בין הערכת יצירה מוסיקלית, הערכת ביצוע של יצירה מסוימת, הערכת יוצר מסוים, הערכת מבצע מסוים. מובן, שבכל אחת מהקטגוריות הללו יכולה ההערכה להיות מכוונת לפרמטרים שונים: אפשר להעריך יוצר מבחינת עושר דמיונו, יכולתו, מקצועיותו, רב-גוניותו, מהירותו וכיו"ב. אפשר להעריך יצירה מבחינת מקוריותה, עושרה האמוציונלי, המיומנות הטכנית המתבטאת בה, הקושי שבביצועה, טיב הטקסטורה המוסיקלית לעומת טיב התזמור, למשל, וכיו"ב. וכך גם לגבי ביצועים ומבצעים – ישנם פרמטרים שונים ומגוונים שהם מושאים להערכה אסתטית. זמרים, למשל, יכולים להיות מוערכים מבחינת הופעתם ועמידתם הבימתית, חוזק קולם ואיכותו, לא פחות (ואולי אף יותר) מאשר באיכויות מוסיקליות של טיב הביצוע הנוגעות יותר להיבטים של המוסיקה עצמה. גם כנרים, צ'לנים ופסנתרנים מוערכים לעתים קרובות בתכונות בעלות בולטות גבוהה, כמו ניקיון ווירטואוזיות לא פחות, ואולי אף יותר, מאשר בתכונות המוסיקליות של טיב הביצוע, שהן סמויות יותר, דורשות ידע והבנה ובולטות פחות.

מבחינת אופני הערכה יש לציין שהערכה היא תמיד הערכה מבחינה מסוימת, שנקבעת או נשלטת על ידי סוג אינטרס שמדריך אותנו. אפשר להעריך יצירה מבחינת ערכה הכלכלי, משמעותה הלאומית או ההיסטורית, ערכה הפסיכו-תרפויטי, טיב השפעתה על פרות או בני אדם במצבים מסוימים וכיו"ב. מגוון עצום זה לא מותיר סיכוי לדיון רציני כללי במושג ההערכה. מבחינתנו, ברור שיש מושג הערכה מעניין במיוחד – הערכה אסתטית. רבים הדגישו שמושג זה תלוי באבחונו של טיפוס אינטרס אסתטי, שהוא נפרד, מיוחד לעצמו ובלתי ניתן להעמדה על אינטרסים אחרים.[19] מבחינות רבות תורת הערכה אסתטית היא אפיונו של מושג זה. כך הדגישו רבים, למשל, שהערכה אסתטית היא הערכה המתייחסת ליצירה כתכלית לעצמה. אך מלבד זה שמושג התכלית הנדון דורש הבהרה, ברור שאין בכך די.

בדברים הבאים נצמצם את היריעה ונתרכז בהערכה אסתטית של ביצוע של יצירה מוסיקלית. גם כאן יש להבחין הבחנה יסודית בין הערכת ביצוע כיש או כתופעה מוסיקלית לעצמה ("ביצוע לעצמו") לבין ביצוע הנתפס במהותו כביצוע של יצירה מסוימת. עניין זה נדון לעיל וכפי שציינו עיקר עניינו כאן הוא במושג השני, האינטנציונלי, דהיינו כשביצוע נתפס ומוערך כביצוע של יצירה, ועל כן הערכת הביצוע אינה בלתי קשורה להערכת היצירה.

דומה שניתן לארגן את שפע השיקולים שהועלו בהקשר זה במסגרת שלושה ראשים עיקריים: (א) ישנם שיקולים המתייחסים להערכת ההיבט הקוגניטיבי: הידע הקומפוזיציוני ו"האינפורמציה המוסיקלית" המגולמים ביצירה והבאים לידי ביטוי בביצועה. (ב) ישנם שיקולי הערכה המתרכזים בהיבטים האמוציונליים, הדרמטיים והרטוריים של היצירה ושל ביצועה (עד כמה הביצוע, למשל, משכנע מבחינה רגשית, עד כמה הוא מבטא כהלכה את האופי הרגשי, או הדרמטי, או הרטורי של היצירה, עד כמה הוא קולח, מגוון וכיו"ב. (ג) ישנם שיקולי הערכה המתרכזים בהיבטים אסתטיים, שנתפסים כמין לעצמו שאינו מועמד על קטגוריות אחרות (לרבות הנ"ל). שיקולים אסתטיים כאלה מתרכזים במושגים של יופי, או של מה "שנכון" או "מתאים" לעשות בהקשר מסוים, ואינם ניתנים להעמדה על מושגים אחרים. שלוש הקטגוריות הללו קשות להנהרה ומעוררות בעיות רבות. אתרכז בהיבט מסוים של השלישית.

לפעמים, מעבר לשיקולי "יופי" או "נכונות" מדובר גם על מושג מיוחד של "גדולה": יש יצירות שנתפסות ומוערכות כ"גדולות", וכן גם ביצועים המוערכים כ"גדולים", כשמושג זה של גדולה אינו מתמצה ואינו מועמד על מה שנכון לעשות בהקשר מסוים או אף על מה שיפה. קשה מאוד להסביר מושג זה של גדולה. לעתים, מי שמשתמש בו מדבר על היבטים שבהם התכונות האסתטיות של היצירה או של הביצוע אינן סתם תכונות אסתטיות אלא הן קשורות או מבטאות היבטים חשובים של "רוח האדם" או היבטים תרבותיים כלליים. יצירה גדולה היא יצירה שלא רק עשויה נכון, או יפה, אלא שנראה כאילו היא מבטאת או מגלה לנו משהו עמוק וחשוב על חיינו, עולמנו הרוחני והתרבותי, רגשותינו וכו'. במונחים אחרים מדברים לפעמים על יצירה גדולה כבעלת עצמה מיוחדת וכובשת, שמכוחה היא, כביכול, כופה עצמה עלינו בכוח שאיננו יכולים לעמוד מולו, או לשפוט אותו באמות מידה רגילות של נכונות ויופי. אנו עומדים מולה מעריצים ומשתאים כמו בפני תופעת טבע עצומה.[20]

היו שקשרו מושג זה של גדולה למושגי ידע: היצירה הגדולה מלמדת אותנו, כביכול, אמיתות חשובות ועמוקות עלינו, על חיינו, טיב רגשותינו וכו'. זהו מושג ידע שונה מזה שדיברתי עליו לעיל בקשר לתפיסה הקוגניטיבית. שם אפשר לציין במידה סבירה של מובנות את טיבו ומרכיביו של הידע שבו מדובר, עד כדי כך שרבים ניסו לפרשו במונחים של תורת האינפורמציה.[21] לעומת זה, מושג הידע שמדובר בו בקשר ליצירה "גדולה" קשה להבנה, ערטילאי ומסתורי משהו, וכל הניסיונות לפרשו מסתכמים באמירות ובביטויים סתומים לא פחות ממנו.

לפעמים מדברים במונחים אלה של גדולה לא רק על היצירה עצמה אלא גם על ביצוע. ביצוע גדול הוא לאו דווקא הביצוע היפה או הנקי או המדויק והנכון ביותר. אך יש בו, בדומה ליצירה הגדולה, משהו שכופה עצמו עלינו, מעבר לשיקולי ההערכה והנכונות הרגילים לגבי היצירה הנדונה. אך מה טיבו של ה"משהו" הזה ובאיזה מובן הוא מעבר לשיקולי הערכה רגילים? האם אפשר לבאר דבר זה במונחים ברורים יותר? דומני שבמידה מסוימת, כן. לגבי ביצועים (כשהם נתפסים תחת ההנחה האינטנציונלית כביצועים של יצירות נתונות) אפשר לפרש את מושגי הידע והגדולה במונחי התכונות האסתטיות-נורמטיביות שמכוננות את היצירה. הערכה אסתטית של ביצוע ניתנת להתפרש במונחי ידע כך: אנחנו מעריכים (אסתטית) ביצוע הערכה רבה יותר ככל שהוא מבטא או מממש את מרב התכונות הנורמטיביות ה"חשובות" של היצירה וביצוע מוערך יותר ככל שהוא "מגלה" לנו את התכונות הללו, או ככל שהוא "משכנע" אותנו לשנות את תפיסתנו אותן (דהיינו, לשנות את תפיסתנו את היצירה). ביצוע הוא "גדול" כשהתכונות שהוא "מגלה" לנו על היצירה הן גם חשובות מאוד וגם נסתרות וחבויות, כך שקשה לנו (או בלתי אפשרי) לתפוס אותן באופן בלתי תלוי בביצוע הזה.

ישנן הרבה תכונות אסתטיות-נורמטיביות שהן גלויות בפני כל מאזין רגיש (למשל, התכונות ה"מוחלטות" כגון מבנה הגובה של הצלילים); ישנן גלויות פחות, שמתגלות רק עם היכרות מתמשכת ומאמץ ניתוחי (כגון קשרים תמטיים ומהלכים הרמוניים רחבים, כמו גם היבטים רגשיים ורטוריים עדינים), וישנן תכונות נסתרות (שגם הן תכונות אסתטיות-נורמטיביות של היצירה) שצריך מיומנות, ידע וניסיון בלתי רגילים כדי לתפוס אותן. אין כאן כמובן חלוקה ברורה אלא רצף, המוכר לכל מוסיקאי מנסיונו. החשוב לענייננו הוא, שכל אלה הן תכונות שעקרונית ניתן לדעת אותן ולתפוס אותן בלי תלות בביצוע המסוים שלפנינו; יתר על כן, אנו אף מעריכים ושופטים אותו לאורן – באיזו מידה הוא מצליח לבטא אותן או לממש אותן. אך מעבר לכל אלה ישנם ביצועים שמגלים לנו תכונות אסתטיות-נורמטיביות שאי אפשר לנו לתפוס אותן אלא דרך הביצוע הזה. וזה, אני מציע, סימן ההיכר של הביצוע הגדול. אפיון זה יכול גם להסביר את ההרגשה שביצוע גדול כופה עצמו עלינו: הוא כופה עצמו במובן זה

שאין אנו שופטים אותו לאור הכרה בתכונות אסתטיות-נורמטיביות של היצירה, שאותן אנו תופסים ויודעים באופן בלתי תלוי בו, אלא להפך – הוא משכנע אותנו בקיומן של תכונות אסתטיות-נורמטיביות שאין אנו יכולים לתפוס אלא בו או באמצעותו.

חשיבותו של אפיון זה של המושג של ביצוע גדול, אם יש בו מידת אמת, אינה רק בכך שהוא מבהיר מושג קשה שעונה לאינטואיציות של רבים, אלא גם בכך שהוא מצביע על גבול התפיסה האינטנציונליסטית של ביצוע, שהונחה בבסיס כל דברינו. שכן, אם ביצוע גדול מגלה לנו תכונות של היצירה שאיננו יכולים לתפוס באופן בלתי תלוי בו, נראה שאחיזה בתפיסה האינטנציונליסטית של ביצוע נמתחת פה עד לגבולה. שהרי, ביצוע, על פי תפיסה זו, הוא ביצוע של יצירה מסוימת, הנתפסת, על תכונותיה הא-נ, באופן בלתי תלוי בו. זה עלול לערער גם על עצם המושג של יצירה, שנתפסת, על תכונותיה הא-נ, באופן בלתי תלוי בשום ביצוע מסוים. ברור גם שאם אנו רואים בתכונות שמגלה לנו ביצוע גדול תכונות א-נ של היצירה, הרי שהן בכלל התכונות שביצוע אידיאלי מממש. ההבדל ביניהם הוא לא רק בכך שביצוע גדול אינו בהכרח אידיאלי (הוא יכול לחטוא להרבה תכונות א-נ של היצירה ועדיין להיות גדול), אלא בעיקר בכך שביצוע אידיאלי הוא, כשמו, מושג אידיאלי, שייתכן מאוד, כפי שהדגשנו לעיל, שלעולם לא יהיה נוכח בפנינו בפועל. לעומת זאת, ביצוע גדול הוא בעצם מהותו ביצוע ממשי בפועל – ביצוע שמגלה לנו תכונות א-נ נסתרות של היצירה בעצם נוכחותו בפנינו.

עניין הגדולה של יצירה (ושל ביצוע) קשור גם ליחידותה של היצירה – להיות העניין האסתטי בה מכוון אליה כיחידה במינה. סטיבן דיויס, למשל, הדגיש שהעניין האסתטי ביצירה מכוון אליה כתכלית לעצמה ולא אמצעי למשהו אחר. מנקודה זו הוא גזר שיצירה צריכה להיות מוערכת כפרט (אינדיבידואל) לעצמו.[22] עם זאת הוא הבחין בהדגשה בין זה לבין טענת היחידות, שאותה הוא פירש כטענה שהיצירה היא יחידה במינה, שאינה בת השוואה ואין לה כל תכונות משותפות עם שום דבר אחר (שם, 313). טענת האינדיבידואליות נראית לי נכונה (וטריוויאלית למדי), אך מושג היחידות של דיויס אינו מועיל, כי ברור שאין יצירה שהיא יחידה במינה במובן זה.

ברם, יש טענת יחידות אחרת, שאותה דיויס, למרבה הצער, אינו מציין ובה אינו דן. יצירה היא יחידה במינה, במובן זה, כשהיא עצמה קובעת את אמות המידה להערכתה, כשאין באים להעריכה על פי אמות מידה מוכנות מראש, החלות בשווה גם לגבי יצירות אחרות. זה, בניגוד למושג היחידות של דיויס, נראה לי מושג מעניין, שעונה לאינטואיציות של ממש. ייתכן שהערכה אסתטית של יצירה מוסיקלית מתייחסת אליה כיחידה במינה, במובן הזה. אינני יודע; ייתכן גם שאין זה נכון בדרך כלל, אלא רק לפעמים. אך אני חושב שזה אכן מאפיין את יחסנו ליצירה **גדולה**: יצירה גדולה כופה עצמה עלינו בין היתר במובן זה שהיא קובעת סטנדרד הערכה לעצמה, היא עצמה קובעת את אמות המידה להערכתה; היא מפקיעה עצמה מתחולתן של אמות מידה מוכנות מראש.[23]

יש להבחין בין טענה זו על אופיה של היצירה הגדולה לבין טענה שכיחה למדי שעל פיה טעם אמנותי בכלל ואמות המידה לשיפוט אמנותי בפרט מעוצבים לאור מה שנתפס כיצירות מופת ויוצרים גאונים, שכבר התקבלו במסגרת היסטורית-תרבותית מסוימת ככאלה (באך, היידן, מוצארט, בטהובן, ברהמס שומן וכד'). אנחנו לא מתחילים מאפס, לא באמנות, לא במוסיקה ולמעשה לא בשום תחום. אנחנו תמיד מסתמכים על דוגמאות מופת ואמות המידה שבידינו אינן אלא מסלולי השוואה ליצירות מופת; לאורן אנו לומדים, ומעריכים יצירות נוספות ותוך כדי התהליך משנים, משפצים ומעדנים את אמות המידה ההשוואתיות הללו. אך לעולם איננו באים מצוידים באמות מידה אפריורי. אני מניח שזה נכון וחשוב, אך בדברי על היצירה הגדולה לעיל לא התכוונתי להיבט הזה, אלא לכך שביצירה גדולה

נוצרות אמות מידה פנימיות לעצמה. למרות שהשוואה ליצירות אחרות עשויה לעזור בתפיסתן של אמות מידה פנימיות אלה, איננו שופטים אותה לאור השוואות ואמות מידה חיצוניות, אפילו אלה עצמן עוצבו, מבחינה היסטורית, לאור יצירות גדולות אחרות. מה הן אמות מידה פנימיות אלה? מטבע העניין קשה, ואולי אי אפשר להגיד, שכן הן מיוחדות לכל יצירה והן נתפסות תוך כדי לימודה.

גם כאן קל יותר, נדמה לי, להבין זאת לאור מה שאמרתי קודם על ביצוע גדול. בדרך כלל אנו שופטים ביצוע לאור תפיסתנו את התכונות האסתטיות-נורמטיביות של היצירה שהוא ביצועה. הערתי שברגיל, לגבי חלק ניכר מהתכונות הללו, תפיסתן, אף אם היא כרוכה בידע ובמאמץ ניתוחי, אפשרית לנו באופן בלתי תלוי בביצוע המסוים. אך לגבי ביצוע **גדול** הערתי שהוא מאופיין בכך שהוא מגלה לנו תכונות אסתטיות-נורמטיביות, שנתפסות רק בו ובאמצעותו. אפיון זה יכול להסביר במידת מה את דברי על הפנימיות והיחידות של אמות המידה שלאורן אנו תופסים ומעריכים יצירה גדולה (ובכלל זה ביצוע גדול) . היחידות – היות ביצוע יחיד במינו - היא כאן בדיוק בכך שתכונות אסתטיות-נורמטיביות שהביצוע הגדול מגלה לנו אינן נגישות לנו אלא בו ובאמצעותו. בו ודרכו הן נראות לנו משכנעות – הן נראות כתכונות אסתטיות-נורמטיביות, חשובות במיוחד, של היצירה. אך קשה, או אף בלתי אפשרי לתפוס אותן בלעדיו ומחוצה לו.

קשה לומר באופן כללי מתי תכונה אסתטית-נורמטיבית היא חשובה. אך דומה שבניסיון המוסיקלי של כל אחד מאיתנו לא קשה לאתר דוגמאות של תכונות חשובות, יותר או פחות. כאפיון גס וכללי נאמר שתכונה כזו היא חשובה ככל שהיא נוגעת להיקף רחב יותר של היצירה. כל צליל ביצירה קובע, כמובן, תכונה אסתטית-נורמטיבית שלה, אך בדרך כלל אינו חשוב במיוחד. לעומת זה, מבני-טמפו ומקצב, שקיפות פוליפונית וארגון צורני, היבטים רגשיים או האופי הדרמטי או הרטורי וכיו"ב הם לעתים קרובות תכונות אסתטיות-נורמטיביות חשובות במובן זה שהן חלות על היצירה כולה או על חלקים גדולים ממנה. הטענה היא שבביצוע גדול מתגלות לנו תכונות כאלה, שלמרות היותן תכונות אסתטיות-נורמטיביות של היצירה, קשה לתפוס אותן בנפרד ובאופן בלתי תלוי בביצוע הנדון.

וגם כאן דומה שהאפיון הנדון עוזר במשהו להבין קווי היכר של השימוש בתואר "גדול" לגבי ביצועים ומבצעים; למשל, התובנה שביצוע גדול אינו סתם ביצוע טוב ונכון, אלא יש בו משהו ייחודי, המגלה לנו קווים נסתרים ביצירה, שהיינו מפסידים לולא היה קיים.

למרות שניסיתי למזער זאת, יש להודות שבאפיון המוצע לביצוע גדול יש אלמנט סובייקטיבי מסוים, הן בדברנו על גילוי והן בדברנו על מה שאיננו יכולים לתפוס באופן בלתי תלוי בביצוע. מי הם ה"אנחנו" כאן? מה שהוא בבחינת גילוי לאחד יכול להיות ידוע משכבר לאחר, ומה שהאחד אינו יכול לתפוס (באופן בלתי תלוי בביצוע מסוים) האחר אולי יכול. איך אפשר להכליל כאן, או להיפטר מהרלטיביזציה הסובייקטיבית הזו? באופן כללי, אני סבור שאי אפשר, ומבחינה זו המושג הכללי של גדולה כאן הוא באמת יחסי וסובייקטיבי במידת מה. דיי אם הצלחתי לשפוך אור מסוים על מרכיבים של מושג זה ביחס לכל אחד מאיתנו (בזמן מסוים), בלי להתיימר להכללה אחידה. עם זאת דומה שכעניין שבעובדה, יש דומות רבה ביכולת הזיהוי וההערכה של תכונות אסתטיות-נורמטיביות בין אנשים שונים עם חינוך וידע מוסיקליים דומים. אלמלא הדומות והאחידות (היחסית) האלה, ספק אם אכן היה לנו מושג של "גדולה", אך אז, ספק גם אם היו לנו אף מושגים פשוטים יותר הנוגעים להערכה אסתטית, כמו "נכון" ו"יפה".

הערות

1 אפשר לצטט אינספור התבטאויות בכיוון זה. גולדשטיין, למשל, כותבת, בפרק סיכום לספר, שבו ערכה השוואה דקדקנית (וטרחנית למדי) של שלושה ביצועים של הסונטה אופ. 111 של בטהובן כדלקמן:

"The idea of one authoritative or ideal performance of any work is illusory. No single interpretation can completely present all of the expressive possibilities in a musical composition" (J. Goldstein, A Beethoven Enigma, Lang, 1988, p. 262).

אין קשר בין שני המשפטים. השני הוא נכון (וטריוויאלי). הראשון אינו נובע ממנו, והוא זה שאבקש לבדוק כאן.

2 המושג של ידיעה בלתי תלויה מעורר שלל בעיות מצד עצמו. אני מניח שיש דרכים לידיעה כזו, בראש ובראשונה בלימוד התכליל (פרטיטורה, score) כשיש כזה. האם יש דרכי גישה אחרות ליצירה עצמה, באופן שהוא בלתי תלוי בביצוע מסוים שלה? אני מניח שרבים יסברו שכן, ורבים אף יסברו שחייבות להיות גישות כאלה, שהרי מרבית באי הקונצרטים ומאזיני המוסיקה אינם יודעים לקרוא תכליל, ולעתים קרובות הם, ואף אלה שיודעים לקרוא, אינם מרגישים כל מניעה לבקר ולהעריך ביצועים ללא קריאת התכליל. מה הן דרכי הגישה האלה? יש שיאמרו, באמצעות ביצועים אחרים שלה, למשל, או אף על ידי "ניחוש" היצירה, או שחזורה מהביצוע עצמו. וראה-נא M. Grossman, "Performance and Obligation," in P. Alperson (ed.), What Is Music? Penn State University, 1987, pp. 258-59; F. Sparshott, "Aesthetics of Music," in Alperson, pp. 82-84

אני סבור ששחזורים חלקיים כאלה הם אפשריים, בעיקר כשמדובר ביצירה מסגנון מוכר, אך ההנחה ששחזור מלא של היצירה, על כל תכונותיה האסתטיות והנורמטיביות, אפשרי בדרך זו היא בעייתית ביותר. לא זו בלבד שאם היצירה מסובכת מעבר לדרגה מסוימת השחזור קשה מאוד בפועל, אלא שהוא מציב בעיה עקרונית: איך תדע שמשהו הוא טעות בביצוע (כשהטעות אינה חריגה קיצונית מנורמות מקובלות ביצירות מסוג זה)? ספרשוט (שם) מדגיש שהמבצע יכול להשתמש בתכליל, כמו גם בביצוע קודם של היצירה, באופנים שונים ולצרכים שונים. זה כמובן נכון אך אינו רלוונטי לענייני כאן הממוקד בתפיסה האינטנציונלית של ביצוע כביצוע של יצירה מסוימת.

3 הבחנה זו היא משל גודמן. לכל אחת משלוש תפיסות אלה יש אחיזות הן בדיבור היומיומי והן בדיבור המלומד על ביצועים, ולכל אחת מהן השלכות פילוסופיות לא מבוטלות. טיבן והיחס ביניהן מצריך דיון מפורט ולא אוכל להיכנס לזה כאן.

4 ידועה למשל עמדתו של גודמן, שעל פיה ביצוע של יצירה הוא מה ששייך ל"קבוצת ההתאמה" של התכליל המגדיר אותה. קבוצת התאמה כזו היא קבוצת שקילות שמוגדרת על ידי התכליל באופן יחידאי (גודמן ניסח 5 דרישות שעל תכליל למלא על מנת שדרישה זו תובטח). בשיטה זו, כפי שגודמן מדגיש, אין ביצוע מוטעה של היצירה - ביצוע שאינו נאמן לחלוטין לתכליל אינו ביצוע של היצירה. כמובן, זה לא שולל את האפשרות שבין ביצועי היצירה יהיו הבדלים ויהיו טובים יותר או פחות. אך איכותו של הביצוע - היותו טוב יותר או פחות מאחרים - אינה נוגעת להיותו ביצוע של היצירה הזו, ולא ברור בשיטתו מה פירושו. ראה-נא:

N. Goodman, The Languages of Art, Hackett, 1976, chs. 4-5

עמדה זו של גודמן (ושל רבים שהלכו בעקבותיו) מנוגדת בתכלית לעמדה המוצגת בגוף הדברים. כפי שיובהר בהמשך, שורש המחלוקת נוגע גם להבנת התכליל וגם לעצם מושג הביצוע. לדידי אין להפריד בין שאלת איכותו של הביצוע לבין היותו ביצוע של היצירה הספציפית שהוא למעשה הביצוע שלה.

5 מספרים על ריכרד שטראוס שלקראת סוף קונצרט, בעודו מנצח על התזמורת, היה מרבה להסתכל בשעונו, ומאיץ את הטמפו כדי להספיק למשחק קלפים.

6 לתפיסת יצירה כסוג המוגדר על ידי תכונות נורמטיביות, וקשרן לביצוע נכון של היצירה, ראה-נא:

N. Wolterstorff, Worlds and Works of Art, Oxford, 1980, 2nd Part, sections 4-7

7 העניין נתון במחלוקת לא רק בין פילוסופים אלא גם בין מוסיקאים ואנליסטים: יש המצרים את היריעה ורואים רק בתכונות טכניות-תיאורטיות תכונות "אובייקטיביות" של היצירה, ויש המדגישים דווקא את תכונותיה הרגשיות, הדרמטיות, הרטוריות וכד'. יצוין, אגב, שדווקא בכתביהם של רבים מגדולי המלחינים (כמו מוצרט, בטהובן, שומן, מהלר, ועוד) מיוחסת חשיבות מיוחדת לתכונות אלה, הן בהסברי כוונותיהם ביצירותיהם, והן בביקורותיהם על יצירות אחרים.

8 "יסודיות" בא להזכירנו שביסוס הטענה בדבר ביצוע אידיאלי מצריך כמובן הרבה הנחות נוספות, אך ההנחות שנזכרו לעיל נראות לי חשובות במיוחד.

9 זהו הרי עיקר טעמו של גודמן לכך שתכונות כמו "הגברה" והסימנים להם (ובכלל זה מילים כמו "קרשצ'נדו" "דימינואנדו" וכיו"ב) אינם חלק מהתכליל (ככל שהוא "מערכת נוטציונית") ואינם מכוננים את זהותה של היצירה: הם חוטאים לדרישה של "סופיות הנבדלות הסמנטית".

10 תפיסה זו של ביצוע, ובמיוחד המרכיב האינטנציונלי שבה – היותו במהותו ביצוע *של* יצירה מסוימת – נראים לי אינטואיטיביים דיים לצורך דיון זה. אולם, כנראה, לא קל לעמוד על מלוא משמעותם. פיטר קיווי, למשל, כותב:

"Yet, *by and large*, for the most part, we can understand the evaluation of a performance in terms of its presenting, to the highest degree possible, those features of the work performed that tend to make it a good work and presenting, to the lowest degree possible, those that may tend to make it a bad one" (P. Kivy, Authenticities, Cornell University Press, 1995, p.160)

דברים אלה נכתבים בהקשר שבו נראה לכאורה שקיווי מכיר בכך שביצוע הוא במהותו ביצוע של יצירה מסוימת, אך הם מבטאים למעשה עמדה מנוגדת לכך. דומה כאן כאילו היצירה וביצועה הן שתי ישויות מוסיקליות עצמאיות, לכל אחת היבטים חיוביים ושליליים מבחינה אסתטית. נניח, לרגע, שאנו מבינים חלוקה זו להיבטים חיוביים ושליליים. הביצוע ה"טוב" והעדיף, אומר קיווי, מקטין ומצניע עד כמה שאפשר את ההיבטים השליליים של היצירה שהוא ביצועה. אך אם אלה היבטים מכוננים של היצירה, ברור שבשבח שמשבח קיווי את "הסתרתו" אותם, הביצוע לא נשפט כביצוע טוב *של* **היצירה הנדונה** אלא כיש מוסיקלי עצמאי.

11 מאחר שבדרך כלל מערכת התכונות הא-נ של יצירה היא עשירה ומורכבת כל כך, הרי שבפועל יש להרבה ביצועי תבנית (אני מניח שלרובם המכריע) רק תקרית אחת.

12 "תפיסתה לאשורה" בא לבטא התנגדות לתפיסה רווחת, שעל פיה יצירה מוסיקלית, וביצוע של יצירה כזו, הם אובייקטים הנתונים לעצמם, ללא תכונותיהם האסתטיות-נורמטיבית, ותכונות אלה עולות רק מצורת התייחסות מסוימת ליצירה ("התייחסות אסתטית"); ראה למשל:

S. Davies, "The Evaluation of Music," in P. Alperson (ed.), 303-327

זה נראה לי מוטעה. היצירה היא מה שהיא על כל תכונותיה, לרבות האסתטיות-נורמטיביות. ומצד שני, המעריך, שמתוך התייחסות אסתטית מייחס לה תכונות שאין בה, מעריך אותה לא נכון.

13 והשווה-נא, שוב, לעמדתו של גודמן ורבים בעקבותיו.

14 Cf. Liszt: "Notation in spite of painstaking conscientiousness, can never fully suffice… I do not mean to conceal the fact that certain features – and among them the most important ones – cannot be put down in writing. Thorough-going effects can be achieved only through sympathetic, lofty reproduction" (F. Dorian, The History of Music in Performance, W.W. Norton, 1942, p. 259). Copland: "The written score can only be an approximation of the composer's ideas" (A. Copland, Music and Imagination, Harvard University Press, p. 50)

15 ניסוח אופייני בפתיחת ספרה הנ"ל של גולדשטיין (הערה 1 לעיל), עמ' 1:

"A significant problem in musical performance is that music notation is inexact"

16 חשוב-נא על "תלונות" נפוצות על כך שכתב מסוים, הכתיב הצרפתי למשל, הוא "לא מדויק": כותבים Champs Elysee, ואומרים Shanz Elise, כותבים beaucoup ואומרים bocoo… .אך זו כמובן שטות. מי שיודע לקרוא צרפתית יודע שכתוב בדיוק מה שהוא קורא. לא יהא זה נכון לומר שכתוב מה שהוא אחר, ושהצרפתי, על יסוד ידע "חיצוני" (קונבנציות), יודע שצריך לקרוא זאת אחרת. ובדומה לכך במוסיקה: מי שיודע לקרוא מזורקה של שופן יודע שגוני המשקל והארטיקולציה, הרובאטו והדינמיקה, כתובים בה בדיוק כפי שהם צריכים להתבצע. אחרת, מנין הוא יודע איך הם צריכים להתבצע? ומנין הוא יודע מה צריך להוסיף או לשנות כדי שתכליל המזורקה יהא "מדויק"? שמא תאמר "על יסוד קונבנציות". אך האם הקונבנציות "חיצוניות" למה שכתוב בתכליל? זה שהתכליל הוא מזורקה של שופן, על כל הקונבנציות והמסורת שבמסגרתן הוא נכתב, זה חלק אינטגרלי של ידיעת קריאתו, בדיוק כמו זה שביטוי מסוים הוא בצרפתית, על כל הקונבנציות והמסורות שבקריאתו הנכונה.

17 הטענה הנטענת בסעיף זה שונה אך קשורה לטענה אחרת בדבר הקשר בין התכונות המכוננות את טיבם האונטולוגי של הצלילים במוסיקה (טיבו הפונקציונלי של צליל או של אקורד, חילופים אנהרמוניים וכיו"ב), או את טיב "האונטולוגיה המוסיקלית", לבין תכונות של הנוטאציה שבה יצירה (מהסוג הנדון כאן) כתובה. וראה-נא בעניין זה :

G. Bar-Elli , "A Note on the Substitutivity of Notes," *Analysis* 41/1 (1981), pp. 27-32

זה קשור לענייננו, שכן יש קשר הדוק בין התכונות הללו לבין התכונות האסתטיות-נורמטיביות של יצירה מוסיקלית.

18 על כמה מאלה ראה-נא G. Bar-Elli, .The Sense of Reference, , De Gruyter, 1996, chaps. 1, 7

19 Cf. S. Davies, “The Evaluation of Music” (in Alperson, pp. 303-327); R. Scruton, The Aesthetics of Music, Oxford, 1997, chap. 12.

20 יש קשר בין אפיון זה ודברי קאנט על ”הנשגב” ב’ביקורת כוח השיפוט’, אך לא אכנס לזה כאן.

21 חיבור רב השפעה בכיוון זה: Cf. L.B. Meyer, Emotion in Music, Chicago, 1956 מאייר שינה את עמדתו בעניין זה, אולם העמדה המוקדמת ממשיכה להשפיע.

22 וראה-נא דיויס (הערה 19 לעיל), עמ’ 309-312. גם כאן, אחד המקורות החשובים לתפיסות אלה הוא התפיסה הקאנטית ב’ביקורת כוח השיפוט’. סקרוטון, למשל, ראה את עניין היחידות - היות יצירת אמנות יחידה במינה – כהשתמעות העיקרית של ”האנטינומיה של הטעם” של קאנט; ראה-נא קאנט, סעיפים 56, 57. וסקרוטון, הערה 19 לעיל, עמ’ 377. אינני חושב שמושג היחידות שמדובר בו כאן הוא המושג שמדובר בו באנטינומיה הקאנטית, אך דיון זה הוא מעבר לענייני כאן.

23 ייתכן שגם לזה התכוון ויטגנשטיין כשכתב שגדולה וגאונות (באמנות) מאופיינות בסוג של **אומץ**; ראה-נא L. Wittgenstein, Culture and Value, Oxford, 1980, p. 38