

ביצוע עכשווי: תשתית היסטורית או נרטיב חדש

דן וינשטיין

אמנות הביצוע המוזיקלי – מערכת ההחלטות והפעולות במרחב הצלילי-אינסטרומנטלי הנתונות בידי המבצע ואינן נתונות לשליטת המלחין – זכאית לעדכון ולדיון על מהויות. לאורך ההיסטוריה, מסיבות מגוונות, נוצרה היררכיה ברורה: המלחין השאיר מורשת חתומה שיש לחדש במערכת של עשה ואל תעשה, לנוכח דיון דינמי בעקרונות האסתטיים של זמן כתיבת היצירה. נוסף על כך, הפיצול הטבוע במעשה המוזיקלי – החלוקה בין מלחין למבצע – יצר מתח מתמיד, מקור לגישות שונות שנעות בין תפיסה שלפיה הביצוע צריך להיות נאמן לבחירות המלחין, ובין גישה התומכת בחופש המוחלט של המבצע. מוגבלותה של שפת המוזיקה ודרכי הפצתה לא תרמו לפירוק המתח הזה. מנגד, איתגור מְכַנֵּי הכוח המסורתיים במאה ה-20 לא פסח על היררכיית המלחין-מבצע: שינויים אסתטיים טקטוניים תרמו לבחינה מחודשת של הנחות יסוד מוקדמות ולהיווצרות מעמדות של יוצרים חדשים או של יוצרים ותיקים אך בעלי מעמד מחוזק ועדכני. עולה אפוא האפשרות לשקול מחדש את הנחות היסוד של היררכיה זו ולהטיל בהן ספק. במילים אחרות: הפרדה – כן, היררכיה – לא. כדי לעשות זאת, תחילה עלינו להפריד במובהק בין אמנות כתיבת המוזיקה לאמנות הביצוע המוזיקלי. האחת ליטרלית, מונצחת ומקודדת, בעלת קיום בממד על-זמני דומם (אם כי לא נעדרת מרכיב מופשט והתפתחות סגנונית הסטורית); האחרת פרפורמטיבית, תלויה הקשר ומרחב, פרשנית ורועשת (אם כי לא חפה ממבט-על המבוסס על מסורת ועל גוף ידע מצטבר). ובכל זאת, האחת – מחזה, האחרת – תיאטרון. אם כן, לא יהיה מרחיק לכת להצהיר, שכל ביצוע מוזיקלי, של מוזיקה חדשה או עתיקה, הוא עכשווי: מדובר בזירה אמנותית שבה המבצע מייצג הלך רוח של העכשווי, שמתבטא במימוש עצמאי, אקטיבי ויצירתי של אפשרויות וזכויות נרחבות על בסיס המוזיקה הכתובה. לפיכך ישנה משמעות ערכית לפן האקטואלי שבמעמד המוזיקלי הקונצרטי. זה מעין חוזה בלתי כתוב בין המבצע למאזין, שכולל התחייבות למבע אמנותי חדש ורלוונטי; הצעה אסתטית מקורית, שמבטאת באופן מופשט את עמדתו של האמן המבצע בדבר הקיום העכשווי באמנות ובחיים. מהי אפוא התשתית ההיסטורית והאסתטית להפרדה הנחוצה בין שתי האמנויות המוזיקליות

האלה? איזה פוטנציאל טמון בהגדרה זו עבור פיתוח כלי ניתוח והבעה חדשים במערך הכלי המסורתי? האם תשתית זו היא התחלה של גיבוש מערכת מיומנויות ועדכויות ודינמיות למבצע העכשווי?

כדי לדון בכך, עלינו להגדיר מהו ביצוע עכשווי, ובמה הוא ייחודי לעומת ביצוע מוזיקלי במובנו המסורתי. אין הכוונה לומר שבביצוע המסורתי אין אפשרויות בחירה פרשניות: מאז ומתמיד הייתה מלאכת הביצוע המוזיקלי, הפרשנות, שקלול מערכת שלמה של החלטות מגוונות הנתונות בידי המבצע, מערכת שאינה ניתנת לשליטה המוחלטת של המלחין. במבט היסטורי, הפיצול הטבוע במעשה המוזיקלי – החלוקה בין מלחין למבצע – יצר מתח מתמיד. מתח זה היה מקור לא־אכזב למגוון דעות בנוגע לעמדת המבצע, בטווח שבין נאמנות מוחלטת לרוח התקופה ובחירות המלחין ובין חופש מוחלט בפרשנות הטקסט המוזיקלי המונח לפני המבצע. מוגבלותה של שפת המוזיקה המיוצגת בדר־ממד ובאופן חלקי ודרכי הפצתה המופשטים והמסומלים לא תרמו לפירוק המתח הזה. לכן הרעיון המרכזי בדיון על הביצוע עכשווי צריך להתחשב בתפנית החדה במערך המסורתי־היררכי שבין המלחין למבצע, מהמקום שבו למבצע נתונות אפשרויות בחירה מעטות, אל מקום שכולל שדה נרחב מאוד של בחירות, כאשר ביכולתו לשבש את התובנות הבסיסיות ביותר בקשרי מלחין־מבצע שנבנו במהלך ההיסטוריה.

בראייה היסטורית רחבה ניתן לראות במערכת קבלת ההחלטות הנתונות בידי המבצע תכונה דינמית, שבה נלקחים בהדרגה מן המבצע היבטים נכבדים של בחירה, ככל שאנו מתקדמים לקראת המאה ה־20. במילים אחרות, במערכת היחסים בין המלחין למבצע, ככל שאנו מתקדמים לימינו אנו המלחין נעשה דומיננטי מאוד, ואילו מן המבצע נלקחות זכויות בחירה והחלטה. תחילה נלקחו ממנו בחירות התזמור, לאחריהן נלקח חופש הבחירה הדינמית והריתמית, וכך עד המאה ה־19, שבה אפילו קדנצות לכאורה חופשיות ומהלכים אחרים, אלתוריים בטבעם, עוצבו על ידי המלחין. כל אלו הם מהלכים משמעותיים שרתמו את המרחב בעל פוטנציאל הבחירה הגדול ביותר – הארגון המוזיקלי של המבצע – לרצונו הבלעדי של המלחין. מובן שכך נוצרים טקסטים מוזיקליים מורכבים: לא עוד רעיונות סמליים מאורגנים על ציר הזמן המופקדים בידי מבצע מומחה, אלא ניסיון נואש של המלחין לארגון המרחב הצלילי המופשט על היבטיו הרבים והשוניים, גם כאלה שנמצאים באופן פרטי בחוויית הביצוע הסובייקטיבית. במאה ה־20 כל מערך התיווי המורכב הזה, סך הבחירות של המלחין אל מול חופש הולך ופוחת של המבצע, מתקבל כנורמה.¹ ואולי אף יותר משהן תוצאה של צמצום החופש, הפרשנויות השונות נולדות מסך המתח בין הכתוב (ליטרלי) למבוצע (אוראלי), בין מסורת כתובה לבין סגנון שבעל פה.

לפיכך, מסוף המאה ה־19 ותחילת המאה ה־20 אנו רואים התחלה של תהליך שינוי במערך היחסים בין המלחין למבצע, שמהווים את התשתית ההיסטורית והאסתטית לשינויים מהותיים, שכאמור, דורשים דיון והגדרה. מדובר בתהליך איטי שצובר תאוצה מרשימה בעולם שלאחר מלחמת העולם השנייה: איתגור של מבני הכוח המסורתיים האלה לא פסח על היררכיית המלחין־מבצע המסורתית; פריחה כלכלית של מעמדות חדשים, מעבר מרכז הכובד העולמי מן

1. Roger Samlly, "Some Aspects of the changing relationships between Composer and Performer in Contemporary Music", *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 96 (1969-1970): 73-84

העולם הישן לעולם החדש, רווחה וקידמה טכנולוגית – כל אלו תרמו לבחינה מחודשת של הנחות יסוד מוקדמות וליצירת מעמדות חדשים של יוצרים.

תחילה, אצל סטרווינסקי, דביסי ושנברג, איננו רואים חריגה מן המודל הרווח של המאה ה-19, ומערכת היחסים בין המבצע לטקסט (המלחין) נשארת כפי שהייתה קודם לכן. כל אחד מן השלושה משתמש בדרך אחרת במבנה ההיררכי הברור של מלחין המעניק הוראות ביצוע דקדקניות למבצע שכפוף למערכת הדוקה, אך איש מהם אינו מניע תהליך שיבשר על מערך תיווי חלופי. ובכל זאת, תכונה קטנה של שינוי: אצל דביסי הפרלודים לפסנתר סולו מציגים את שם הפרלוד בסוף הקטע ולא בתחילתו (הקתדרלה השקועה *La Cathédrale Engloutie*, מפרשים *Voiles* ועוד) כמעין הצעה לבחינה מחודשת של פרשנות למוזיקה תוכניתית. אך מבחינת התחביר המוזיקלי, ניתן לזהות תפיסה מורכבת יותר של ציר הזמן והגמשתו אל עבר רובאטו מולחן, כהארכה של הגישה המסורתית של מלחיני סוף המאה ה-19. הציטוט "Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé" ("המוטיב הריתמי הזה צריך להיות בעל משמעות סונורית של תמונת נוף עצובה וקפואה"), מתחילת הפרלוד לפסנתר מספר 6 צעדים בשלג (*Pas Sur La Neige*) הוא הזמנה להתייחסות למערך ריתמי פשוט וחזרתי כאל אובייקט מוזיקלי מכוון-גוון. זה שיבוש מעורר של הציר גוון-משך, שמארגן מחדש את סדר הפרשנות האינהרנטי. הגישה הרעננה שלו בנוגע להצללה מכוונת-גוון נובעת היישר מן המסורת האינסטרומנטלית, ומחפשת פתרונות יצירתיים בהנחת היסוד שלפיה המבצע הוא זרוע של המלחין. גם אצל שנברג, ברגעים הדרמטיים שבהם הוא פורץ את רף הטונליות אל עבר א-טונליות חופשית, ניכרת הרחבת גבולות האפשר בתוך רעיון התיווי המסורתי. חיפושיו של שנברג אחר גוון חלופי ואקספרסיבי לא פוגעים באבני בניין מסורתיים. מבצעים שנתקלים בטקסטים אלו לראשונה לא מטילים ספק רציני ברעיון הביצוע כפלטפורמה ליצירת אמנות שפועלת במקביל לקומפוזיציה, אלא רותמים יכולות מסורתיות לביצוע של מוזיקה חדשה יותר, ובכך נותרים "שבויים" בפרדיגמה ההיררכית. נקודת המפנה מתפתחת לאיטה בו בזמן. לצד נורמה של תיווי קפדני ועמוס בשלהי המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20, חלות תמורות רבות באסתטיקה של המוזיקה הנכתבת, בעיקר בהיבט של כתיבה אינסטרומנטלית שמתרכזת בגוון הצליל כמרכיב מרכזי. אחת הסיבות להתרכזות בהיבט זה היא התרחבות המערכות שמסתעפות מן הארגון הצלילי של השיטה הטונלית אל עבר ארגון טונלי חופשי יותר, כרומטי יותר. עוד לפני שמלחיני האסכולה הווינאית השנייה החלו לארגן את 12 הטונים, אצל דביסי (ולאחריו אצל בלה ברטוק, סטרווינסקי ואחרים) סדרת הצלילים הכרומטית היא מאגר מלודי בעיקרו, שבו הצלילים מאורגנים באופן משוחרר יותר, ולכן חלקים ממנה יכולים להוות בסיס למערכים מוזיקליים מגוונים. אנטוקולץ וסוסאני (*Antokolet*, Sussani), בפרק הפתיחה של ספרם מוזיקה וטונליות של המאה העשרים,² מחלקים את ארגון 12 הטונים לשתי קטגוריות עיקריות: ארגון תמטי, שמתייחס ל-12 הטונים והסדר שלהם כרעיון מבוסס הקשר (תוכני), וארגון כסולם, שבו סדר הצלילים חסר הקשר מאורגן. במסגרת הקריאה האנליטית של מוזיקה של 12 טונים, שמאורגנת באופן שאינו תוכני (מן הקטגוריה השנייה), ניכרת הגישה אל המערך הכרומטי כמכיל-כול וככזה שניתן לגזור ממנו פונקציות מגוונות.

2. Paolo Susanni and Elliot Antokoletz, *Music and Twentieth Century Tonality*, Routledge, 2012, p. 7

לפיה, הקתדרלה השקועה של דביסי כוללת מערכים מורכבים של מודוסים קלאסיים עם סולמות פנטטוניים וטונים שלמים (דורה-מילה במול-סי במול), כולם דרים בכפיפה אחת ומשרתים בכל זאת מרכז טונלי. לשיטתם, שימוש בכל חלק מן הסדרה הכרומטית, קטן ככל שיהיה, מקובל ואינו פוגם באמינות של הארגון הכרומטי, מפני שארגון כזה הוא מכיל (טולרנטי) מאוד. כתיבה מבוססת גוון היא אפוא כזו שבה הערך המרכזי נמצא בתוכנו של הצליל מבחינת ערכו העצמאי ומטענו הספקטראלי, ובארגון הצלילים זה על זה או זה אחר זה לכדי יצירת מבנים מוזיקליים בעלי ערך. כל זה שונה מן השיטה הטונלית, שביקשה בעיקרה תוכן מרווחי שמשרת מרכזים טונליים מוסכמים ומערכים היררכיים, כדי ליצור את אותם המבנים. השחרור הזה במרחב הטונלי החדש הזה גרם לעירוב שימושים תמטי, מודליות וטונליות נזילות וגמישות שמשמשות כפרמטרים אחרים (גוון, דינמיקה, ארטיקולציה), כדי שיסייעו לה במהלך הטונלי החדש.³ הסיוע הזה העביר משקל רב לפרמטרים האלה בשלב הקומפוזיציה, בהיבטי תזמור, בארגון הזמן ובחיפוש הצללות ייחודיות. היות שפרמטרים כגון אלו אינם נכתבים בעיקרם באופן אבסולוטי (גובה הוא אבסולוטי, דינמיקה היא יחסית, כך גם ארטיקולציה, ואילו גוון הוא מופשט לחלוטין), נוצר ממד נוסף, שאינו חדש אך מקומו הנוכחי גדול במידה ניכרת משהיה. הממד הזה חושף את דרישתו של המלחין מן המבצע באופן דואלי: מצד אחד, זה נתון נוסף המוכתב על ידי המלחין ומבקש התייחסות טכנית ומוזיקלית מהמבצע; לכאורה, כלי נוסף בידי המלחין לצמצום חופש הבחירה של המבצע. מצד אחר, היות שלא מדובר כאן בהוראות ביצוע מוחלטות ומובהקות, הרי המלחין מטיל על המבצע, בידועין או לא, חופש מפתיע לנקוט פרשנות אינדיווידואלית בעיקרה (מפני שהוראות שאינן מוחלטות פותחות פתח לשיקול דעת אישי), ששואפת לשאול שאלות ואף להטיל ספק במניעים השונים שבבחירת ההוראות החדשות האלה.

דוגמה ראשונית ומרשימה למהלך כזה היא הסוויטה *Out of Doors Sz. 81 BB89* מאת בלה ברטוק (1881-1945), משנת 1926. זה אוסף של חמש יצירות שונות שלו, כאשר הפרק הרביעי ("מוזיקות הלילה") הוא דוגמה מובהקת למהלך כזה. ברטוק מעררב בפרק שלושה חומרים המובדלים במובהק זה מזה, הן מבחינה טונלית והן מבחינה תמטית: א. חיקויים וציטוטים של רעשי טבע ליליים (כפי שמסבירה הכותרת), המלווים תמיד באשכול-צלילי (קלסטר) כרומטי מאוד (מיפה דיאז-סול דיאז-לה) – זה החומר המרכזי, שחוזר מספר הפעמים הרב ביותר בפרק; ב. כוראל בסול מז'ור – מופיע פעמיים בפרק ומהווה ניגוד רבת-כונות לחומר בסעף הראשון; טונלי ומאורגן באופן לא-אקראי (בניגוד לקולות הטבע), מעין שיר מלא צער המחדד את הריק האנושי בתוך תיאור הטבע הפסטורלי המנוגד; ג. מנגינה כמו-מונופוניית מודלית וריקודית, הצומחת מקולות הטבע הליליים ומזכירה נגינת חליל עממית (furlulya).⁴ חומרים ב' ו-ג' מאורגנים באופן טונלי למדי ומפנים למבנים טונליים מסורתיים המבוססים על שירי עם הונגריים. זה ארגון לגמרי לא-סריאלי, המדגיש את הכרומטיות של חומר א'. הכרומטיות הזאת

3. ש.ם.

4. Schneider, David E., "Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition Case Studies", in *The Intersection of Modernity and Nationality*, Berkeley: University of California Press, 2006, pp.

מבוססת אף היא על מאגר צלילים מאורגן מראש, שנקרא "סולם הטבע" (Nature Scale).⁵ זה מאגר צלילים כרומטי בעיקרו, שנגזרים ממנו שני החומרים העיקריים: מוטיב "רעשי הרקע" ומוטיב הפרגמנטים, שמתאר את התרחשויות הטבע האקראיות כביכול. החומרים האלה בחומר א' עומדים בפני עצמם כאובייקטים סונוריים, ולא חלים בהם שינויים וטרנספוזיציות כלשהם. הקלסטר הכרומטי שנמצא בחומר א' משתנה תדיר לאורך כל הפרק, ובכל פעם מראה את עצמו בצירוף שונה של חמשת הצלילים שבו: זו הצללה מונוטונית בעיקרה, שמציירת מסגרת טימברלית לפרק וצובעת אותו בצבעים קודרים או ליליים. על כל פנים, יחד עם הציטוטים הרנדומליים של קולות החרקים, הציפורים והצפרדעים, זו נוכחות מופשטת לחלוטין של מהלך כרומטי, שמתאר אפקט-סונורי עצמאי יותר מכל דבר אחר. ברטוק כותב את חמשת הצלילים באופן מגוון ואף מדגיש בארבע הערות שוליים את אופן נגינת הצלילים הקטנים (grace notes). סימני דינמיקה וארטיקולציה רבים הופכים את הפקת המיקרו-אפקטים האלה למלאכה מלאת ניואנסים הנבדלים זה מזה. שלושת החומרים האלה מופיעים זה אחר זה ואף שזורים זה בזה באופן שמזכיר יותר מכול קולאז': חומרים ב' וג' מונחים זה על זה באופן "זר", והחומר אינו מאורגן כמו דואט קונטרפונקטי אלא כמו התרחשות ברזומנית, תמונת כפר פסטורלית ומורכבת פרטים.

בכל המתרחש בפרק זה קשה שלא לאתר את המרחב שיוצר ברטוק – מרחב שדורש מהמבצע זיהוי מובהק של האובייקטים השונים, הציטוטים וההפניות כאפקטים ייחודיים, משוחררים מהרכבה תמטית שגרתית של חיקוי וריאציה: אלו הם אובייקטים צליליים מיוחדים בתוך ריק תמטי-טונלי. ברטוק יוצר מערך של התרחשויות מוזיקליות, שבו הוא מזמין את המבצע לקרוא קריאה ביקורתית את הפריטים שהוא מסדר על ציר הזמן. הובלתו את מבנה הפרק שואבת את השראתה מהצבה של אובייקטים אלו זה לצד זה ממניע כמעט-סינמטוגרפי. בדרך שבה ברטוק מתזמר את ההתרחשות המוזיקלית, נגינה של חומר זה תהיה כישלון מצד המבצע, אלא אם כן הוא יאמץ קריאה ביקורתית של הכתוב. במילים אחרות, מבעד להכבדה הטקסטואלית של המלחין, טקטיקה קונספטואלית-אסתטית, על המבצע לשאול את עצמו אם מדובר בפעולת קריאה תמטית מובהקת או שמה יש כאן פוטנציאל לשחרור ולמעוף גדול יותר. אם כן, המבצע מוזמן לאמץ גישה אמביוולנטית ומשוחררת מהנחות יסוד, אם יפרש נכון את המחווה האקראיות-למראה לכדי קריאה אסתטית מבוססת גוון והצבה צלילית.

השאלות שעולות מההבניה הכפולה הזו, מצד אחד, גודש נתונים המועברים מידי המלחין למבצע, ומצד אחר, טשטוש תמטי שנובע מהוראות הנוגעות למרחב צלילי מופשט שמעניק חופש בחירה. שאלות אלו מהוות נקודת מפנה דרמטית במערכת היחסים בין המלחין למבצע: הצלילים נכתבים לא כמסמלים של רעיונות מוזיקליים אלא כמייצגים שלהם עצמם. כך כופה המלחין על המבצע לזהות דפוס התנהגות דואלי, שמשתף פעולה עם הטקסט הכתוב אך גם מזהה גורמים ברובד נסתרים המבקשים לצאת מהביצוע. ברטוק ואחרים מפקידים בידי המבצע את האחריות לבחירה, שהיא יותר מפרשנות קלאסית: היא שיתוף פעולה משמעותי כבר כמעט בשלב הכתיבה. על המבצע לזהות אידיאל קונספטואלי אחד ויחיד ולהכפיף לו את מלאכת הביצוע, בעזרת כל

⁵ Laszlo Somfai, "Analytical Notes on Bartók's Piano Year of 1926", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 26, no. 1/4 (1984): p. 5, <https://doi.org/10.2307/902299>

הכלים העומדים לרשותו ובגיוון חסר תקדים. על המבצע ללמוד וליישם היבטים מגוונים יותר של פיענוח טקסט מוזיקלי, ובעיקר היבטים עצמאיים, בד בבד עם התייחסות לאלמנטים בסיסיים ביותר כמרחב מעוצב של המלחין, ולפעול במרחב זה כפי שהיה פועל במרחב טקסטואלי-מוזיקלי מסורתי. עליו להכפיף חוקים מסורתיים של פרשנות מוזיקלית לאלמנטים החדשים. הפעולה במרחב מגוון ועצום זה מפעילה את אותו המכניזם של פיענוח אינסטרומנטלי, המבקש להניח טביעת אצבע מובהקת של המבצע לצד המלחין, אך הפעם בהקשר רחב יותר, מפני שהשפה התרחבה. הקשר זה מרחיב את גבולות האפשר של מרחב ההבעה המוזיקלי ומבקש לייצג בביצוע לא רק מבנים מורכבים אלא גם מערכת מורכבת של בחירות ומבטים אינדיווידואליים ושל פרשנות סונורית – אמצעי הפקת הצליל – ומערכת זו היא בידי המבצע בלבד.

אמצעי הפקת הצליל והפרשנות הסונורית שלו בהקשר עצמאי המנותק מההקשר התמטי מונחים לפנינו במוזיקות הלילה באופן שבו ברטוק מתרגם לפסנתר את הפעולות הסונוריות של איתני הטבע. בתיבות 1-17 ברטוק מעצב את הקלסטר המדובר בחומר א', בהחלטה תזמורית שחושפת את הגישה הדואלית: מצד אחד, כאמור, גיוון אקראי-לכאורה באופן שבו חמשת הצלילים מאורגנים; מצד אחר, אין כאן ראייה של הקלסטר הזה כאפקט בלבד, אלא ישנה חלוקה שלו למערך מורכב של ארבעה צלילי קלסטר בחמשה אחת (3 צלילים 'קטנים' ועוד צליל-מטרה אחד), וצליל חמישי בחמשה שנייה שהוא אוסטינטו, החושף את עצמו כבעל משמעות מלודית. מדוע דואלי? מפני שמבחינת התוצאה הסונורית, הקלסטר "מצלצל" תמיד אותו הדבר במרחב האקוסטי שבין הקלסטרים. אך מבחינת החלוקה הפנימית של חמשת הצלילים נוצרים מפגשים כרומטיים מגוונים שיוצרים אפקטים אקוסטיים שונים בכל פעם ומסמלים את האקראיות של איתני הטבע – מעין רעש לבן רנדומלי ובלתי צפוי המורכב מחדש על הפסנתר. עם זאת, האוסטינטו לוודא את עינו של המבצע כבעל קונטור מלודי מובהק שדורש טיפול מלודי, ובעצם מצביע על היות הקלסטר "חריג" ובעל משמעות מגוונת. ייתכן שבחירתו של ברטוק לארגן כך את הרגע המוזיקלי הזה מחלישה במעט את הפוטנציאל הסונורי של קלסטר חומר א' בשל החרגת האוסטינטו, את נידת הראש לעבר המרחב המלודי ואפילו את ארגון החומר המלודי הזה סביב המרכז הטונלי סול. ברור שפעולות אלו משמשות אותו ליצירת ניגוד טונלי חריף בין הקלסטר לתוכן הנוסף שנמצא בחומר א': מרכז טונלי אל מול חומר כרומטי חסר סול. ובכל זאת, החלוציות של הפעולה הזאת והסמליות שבה אומצה לאחר מכן אסתטיקת מוזיקות הלילה במוזיקה אחרת של ברטוק, מעידות עליה כדוגמה להענקת המרחב הדרוש לבחירה אסתטית מעודכנת ועצמאית המוקדת בידי המבצע.

הפסנתרן הבריטי ג'ון טילבורי (Tilbury)⁶ מתאר עמדה עצמאית-ביצועית זו במדויק בשיחה עם מייקל פרסונס (Parsons)⁷, מלחין בן ארצו ובן זמנו. זו דרך יצירה מוקדמת וחלוצית בפני עצמה. בשיחתם, טילבורי מגדיר היטב את התפקיד החדש שהוענק לו כאשר הוא ניגש לבצע את הווריאציות לפסנתר אופ. 27 של אנטון ווברן (Webern, 1883-1945) משנת 1936, המהווה

6. יליד 1936, פסנתרן בריטי הידוע בעיקר בשל הקלטותיו המרובות של המוזיקה של מורטון פלדמן וקורנלוס קרדיו.

7. מלחין בריטי יליד 1938, ממקימי הסקראצ' אורקסטרה ואסכולת המוזיקה הניסיונית הלונדונית.

עבורו נקודת מפנה באופן הנגינה בפסנתר וגם באופן ההתייחסות שלו לחומר המוזיקלי. ביצירה זו, הסדרה הכרומטית מסודרת כמהלך מאורגן הכולל את כל 12 הצלילים ואת הנגזרת, כלומר המרווחים שביניהם. סדרה כזו, בשונה במובהק מהארגון הכרומטי של ברטוק, היא הבסיס הרעיוני של כל יצירה, והפעולות המוזיקליות השונות ביצירה נובעות ממנה. ארגונה התמטי של הסדרה מתייחס ל-12 הטונים והסדר שלהם כרעיון מבוסס הקשר (תוכני) המאורגן כסולם, ושינויים מערכתיים שמוטלים על כל הסדרה מכתבים סדרות חדשות, שמעידות יותר מכול על הבחירה הראשונית ועל הנוקשות שבה.

אני רואה בווריאציות אופ 27 של וברן את ההתחלה של "שימוש" בפסנתר, בניגוד לנגינה בו ככלי מקלדת במובן המקובל. הפוינטליזם של הפרק האחרון מבטל את האסוציאציות המסורתיות של נגינה בקלידים. הספטימה והנונה נראות לי חמימות, אפילו חושניות. הן אינן דיסוננסיות כפי שהן יהיו בהקשר הרמוני – הן דומות יותר לגוונים [...] ווברן מרכז את תשומת הלב באיכות של כל צליל בנפרד [...] אינך יכול שלא להיות מודע למגבלות היצירה כי המרקם בה כל כך דליל [...]. זה גורם להקלה רבה במפגש עם חוסר ההתאמה של התינוי המסורתי. אתה כל הזמן צריך להביא בחשבון חישובים ויתורים.⁸

במפגש של השפה המוזיקלית הזאת (שמעידה על שליטה קפדנית וחמורה במרחב הצלילי) עם המבצע שלה, ולאור דבריו של טילבורי, קשה לדעת מה משפיע על מה: אופן הנגינה על הפרשנות או החומר המוזיקלי על אופן הנגינה?

וברן ניגש למבנה המוזיקלי באופן שמבליט במיוחד את האירוע הבודד ובניתוק אירועים בודדים מהקשרם הכללי. המוזיקה של ווברן בעלת יכולת ייחודית להיות על-זמנית, מלאה רגעים אקסטימיים של פוטנציאל חסר גבולות, וכל זאת על ידי יצירת תאים קטנים של צליל שכמעט ניתן לשמוע אותם כרצף רב-כיווני (קדימה, לאחור ונוסף על אירועים אחרים). מבין שלושת מלחיני האסכולה הווינאית השנייה, ווברן הוא בו בזמן המסובך והפשוט, האינטלקטואלי והנהיר ביותר. יצירותיו הקצרות, צלילים בודדים המשובצים על ציר זמן מצומצם, משקפות את שפתו באופן קוהרנטי במיוחד; שפה זו ניתנת להבנה מיידית כמעט ותורמת בכך להבנת הסתירות האלה. ווברן מצמצם את מרחב ההבעה אל המינימום הנחוץ ובודק מחדש את המבט על הקלאסי: נושאים, פיתוח ותנועות מבניות מיוצגים אצלו כמקרים בודדים או כצלילים עצמאיים. לא פלא אפוא שכל אלו תרמו רבות להפיכתו כמעט לנביא האוונגרד של אחרי מלחמת העולם השנייה, גשר בין המודרניזם המוקדם לאוונגרד האירופי של אחרי המלחמה, דמות מפתח ואדם ששמו הלך לפניו בעיקר לאחר מותו.

כפי שניתן ללמוד מן הציטוט לעיל, שיתוף הפעולה הסמלי של הפסנתרן (טילבורי במקרה זה) עם עמדתו של ווברן חושף בפנינו את הפן היצירתי שקיבל על עצמו המבצע בשדה שסיפק המלחין. טילבורי מזהה את הדחיסות ואת האינדיווידואליות המחמירה של האירועים השונים ביצירה, אך הפרשנות שלו לעקרונות האלה היא הרבה פחות ניתוחית במהותה והרבה יותר

8. John Tilbury and Michael Parsons, "The Contemporary Pianist", *The Musical Times*, Vol. 10, No. 1512 (1969): 150-152

עיצובית: הוא אינו פונה לתחשיבי שורה וניתוח הסדרה באופן קנוני מתבקש, אלא ממיר את הדיסוננס של ווברן במחווה טימברלית. טילבורי מניח שוברן מרכז את מאמציו בהפיכת כל צליל לבעל משקל סגולי-איכותני, וחושף בעצם כך את מוגבלות התיווי המסורתי בביטוי מטענים טימברליים. הוא יוצק למחוות של ווברן תכנים סובייקטיביים, שהם בד בבד עמדה בנוגע למבנה היצירה ופרשנות אישית שלה. נוסף על כך, הוא גם מזהה את הפוטנציאל של השימוש באמצעי הפקת הצליל כחלק נפרד מן היצירה עצמה (טילבורי כבר ניגן והכיר את היצירות של קייג' ואחרים לפסנתר ממותקן) – בחירה שמוכיחה את פרשנותו ואת טביעתו בצבעו האינטלקטואלית של המבצע, כלומר, קריאה של האסתטיקה של ווברן בהקשר היסטורי רחב יותר.

ביצירה המדוברת, בפרק השני הזעיר, קנון בעל שני קולות, מוצבות זו מעל זו שתי סדרות של 12 טונים הקשורות זו לזו ביחס מראה (inversion). הסדרה העליונה מבין השתיים היא זו שמהווה את השלד הצלילי של היצירה כולה, והתחתונה היא היפוכה, ומזהן בוחר ווברן את הדוקס והקומס ביחס הקנוני בפרק. ווברן פועל בתוך מרחב דטרמיניסטי, מערכת פרטית שיוצרת מרחב אסתטי חדשני ואניגמטי, אך אינה חושפת מחוות אקספרסיביות או הפניה אל מוטיב מוזיקלי ברור. ואכן ווברן אינו משתמש במוטיבים חוזרים ברורים, לא בהצללות מגוונות ולא בהצבה הצלילית ברוח ברטוק. בשני המקרים, אצל ברטוק ואצל ווברן, רב הנסתר על הגלוי, ובשני המקרים נוצר שדה פעולה שמגרה את המבצע לגלות איזו אמת נסתרת, כוונה אסתטית חמקמקה של המלחין.

ניתוח של הפרק השני אגב אימוץ הנחות היסוד האלה של טילבורי מאפשר לנו לגזור מגישתו מרחב פעולות מסעיר: ממבט-על, כמות הצלילים וההפסקות בדף מרמזות על נוכחות צליל חמקמקה, הפועלת בשדה של מפגשי צליל בדחיסות משתנה. מפגש של זוג רבעים (תיבה 2, תיבה 7, תיבה 9) שונה ממפגש של זוג שמיניות (תיבה 1, תיבה 2, תיבה 4 וכן הלאה) בהיבט טקסטורלי וללא קשר לסימן הדינמיקה. יתרה מזאת, סימני הארטיקולציה השונים (לגטו מול סטקטו מול טנוטו – תיבות 1-2) מקבלים פתאום מנעד הכרחי במיפוי הדחיסות השונות ומזמינים שימוש יצירתי שנמצא בידי המבצע בלבד. הפניית המבט אל המטען הטימברלי של כל מפגש צליל, אנכי או אופקי, מחדדת את מרחב הפעולה של הפסנתרן באופן שמתייחס ביתר שאת לנוכחות הצליל במרחב ולמפגש שלו עם בן זוגו לצמד.

טווח הפעולות המוזיקלי הורחב מאוד אפוא, ולו רק בגלל הרחבת גבולות השפה המוזיקלית. ריבוי הממדים שבהם נוצרות פעולות מוזיקליות והאופי הברזומני שבו הן מתרחשות חושפים פוטנציאל עצום לבחינה ביצועית עצמאית ובחירה מוזיקלית שעומדת לרשות המבצע באופן אקסקלוסיבי: היבטים מגוונים יותר של מאפייני הצליל (ליתר דיוק משך, עוצמה וגוון), ואף תת-הגדרות בתוך תכונות רחבות אלו תופסים את מקומו של גובה הצליל כמרכיב שעומד בראש הפירמידה של הקומפוזיציה. כל האלמנטים האלה חודרים עמוק בתורם אל נגזרות של פעולות אינסטרומנטליות מעודכנות במרחב צלילי כזה וחושפות פוטנציאל לשינוי עמוק במערך הכלי המסורתי. מאוחר יותר מוברן, אך מוקדם במחצית השנייה של המאה ה-20, נמצא התייחסויות מובהקות אל הארטיקולציה הכלית המגוונת כחומר עצמאי מן הגובה הצלילי. הדבר מתבטא הן בגישה המסורתית (כמו אצל ווברן), כשהדינמיקה והארטיקולציה הן בחשיבות שווה לגובה הצליל, והן אצל פייר בולז (Boulez), המשאיל את רעיון ארגון הארטיקולציות, הדינמיקות וההמשכים כסדרות עצמאיות של מסיאן, ב-*Mode de Valeurs et D'intensités* (Messiaen) משנת 1949

לכדי "סריאליזם טוטלי" ב-*Structures* שלו לשני פסנתרים (1952). בולז אף מצטט במישרין את סדרת הצלילים של אוליבייה מסיאן, ובדומה לו מתייחס לארבעת מרכיבי הצליל באופן עצמאי ובנפרד זה מזה כדי להשיג תמונת צליל אינטגרלית חדשנית, דרך מעבר בכל פרמטר ופרמטר על מנת לפעול בו באופן עצמאי וחדיש:

[...] אז רציתי באופן הדרגתי, אלמנט אחר אלמנט, לזכות מחדש בבעלות על שלבים שונים בתהליך ההלחנה, באופן שבו תיווצר סינתזה חדשה לחלוטין, סינתזה שלא תושחת על ידי גופים זרים – במיוחד לא על ידי זיכרונות סגנוניים.⁹

הרעיון האינטגרטיבי הזה הופך אפוא את מלאכת ביצוע המבנים האלה לכזו שאינה עומדת בקנה אחד עם מסורת ביצועית מוקדמת יותר. תום ההגמוניה של הקומפוזיציה המבוססת-גובה והניסיון לאיזון הכוחות בין מרכיבי הצליל השונים לכדי יצירת מערכים שפועלים בצירים מקבילים משנים מבחינה מהותית את המבנה הפנימי וההיררכי של עיבוד החומר בשלב הביצוע. הם מעניקים קדימות כלשהי לישות סאונד מורכבת וחמקמקה, הצבע – הגוון. לכן רלוונטית ומעניינת מאוד הציטטה של מסיאן בנוגע ל-*Mode de Valeurs*, הממפה במדויק את המעבר אל אובייקטים מורכבים של סאונד, ולכן מערכי הסאונד דורשים מלאכת פיענוח וביצוע חדשה:

משכי הזמן, העוצמות וההדגשים פועלים באותם המישורים כמו גובהי הצליל; שילוב המצבים (מודוסים) חושף צבעים של משכי זמן ועוצמה; כל תו הוא בעל משך אחר, הדגש ועוצמה שונה עבור כל הגיסטר שבו הוא מופיע; השפעת הרגיסטר על המטען הצלילי הכמותי, הפונטי והדינמי והחלוקה לשלושה אזורים טמפורליים מטעינים את המעבר המוזיקלי ברוח צלילים החוצים אותם ויוצרים פוטנציאל לווריאציות צבעוניות חדשות.¹⁰

זאת ועוד, לעיתים קרובות מאופיינת הקומפוזיציה ככזו שמתייחסת לסאונד כעומד בפני עצמו, במנותק מהקשר הרמוני, מלודי או אחר: אצל ג'ון קייג' (Cage) ומאוחר יותר גם אצל מורטון פלדמן (Feldman) ישנה מסה קריטית של צלילים המאורגנים כהצהרות על איכות הסאונד ולא על המבנה שלו. היחס ליחידות הזמן הוא האלמנט החשוב במבנה מוזיקלי, והוא לובש צורה על ידי ארגון אקראי של צליל על מבנה צורני מוחלט מראש. במחזיקה של שינויים (*Music of Changes*) מ-1951 קייג' מתכנן מסגרות זמן מוחלטות מראש, 29 יחידות של 5/8, שהוא מחלק לארבעת חלקי היצירה. לאחר מכן, בעזרת טבלאות המייצגות יחידות מוזיקליות שונות (טמפו, מספר האירועים המתרחשים בו בזמן, צליל/ שקט, משך ועוצמה), כאשר כל טבלה מחולקת ל-8x8 (סה"כ 64 ערכים), הוא יוצק תוכן למסגרות הזמן האלה.¹¹ אצל מורטון פלדמן (1926-1987)

⁹ Pierre Boulez, "Nécessité d'une orientation esthétique (II)", no. 7 (1986): 46-79

¹⁰ Olivier Messaien, Programme note in booklet *Canadian University Music Review/Revue de Musique des Universités Canadiennes accompanying Koch International Classics*, 1994 3-7267-2 H1

¹¹ Deborah Campana, "Sound, Rhythm and Structure: John Cage's Compositional Process Before Chance", *Interface* 18:4 (1989): pp. 223-241

מרבית המוזיקה חרישית מאוד ובעלת מינימום של מחוות ארטיקולטיביות מובהקות (attacks) – עמדה שמדגישה את חידוד ההאזנה לניואנסים ומסיטה באופן מרשים את ההאזנה אל נוכחות צלילית במרחב האקוסטי כגורם מרכזי.

דוגמה נוספת ניתן למצוא בסדרת היצירות *Projections* ו-*Intersections* של פלדמן. בסדרה זו הזמן מוגדר ברצף של משבצות, בעוד אלמנטים אחרים מובאים במשמעותם המינימלית ביותר ובהיפוך תפקידים וקדימויות. במשבצות הזמן מוגדרים הצלילים באופן כמותי (מספר צלילים זה אחר זה או יחד), אך גובהם אינו מצוין כלל. מנעד מוגדר בחלוקה לגבוה-בינוני-נמוך, אך אין גבול ברור היכן מתחיל והיכן נגמר מנעד כזה, וגון הצליל מוגדר במובהק ובהפרדה ברורה. החרישיות המינימלית שוררת ככול, בין כהוראה ישירה של המלחין (נגן הכול חלש/ נגן הכול באותו האופן) בין כקריאה אינטואיטיבית של המבצע את ריקנות הדף ודלילות החומר המודפס על המסמך המוזיקלי. תמונת הצליל שנוצרת מארגון צליל שכזה, מעבר לאקראיות המובנית בו, כלומר, האפשרות לברוא עולם צלילי סובייקטיבי בכל ביצוע וביצוע, מחדדת את הרעיון של סאונד כאובייקט בר-קיימה שעומד בפני עצמו אך ורק בתוך מרחב אקוסטי, ללא הקשר הרמוני/ מלודי/ צורני מסורתי. הזמן הוא עדיין גורם משמעותי, וניכר שארגון הזמן הופך לבסיס לחדשנות ולאלסטיות, אך הוא רק סרגל זמנים – יחידות הצליל השונות הופכות לפעולות עצמאיות ומשוחררות ומוענקות למבצע כדי שיארגן אותן כראות עיניו.

גישות אסתטיות כאלו מכתובות קריאה חדשה של טקסט מוזיקלי בשלב הפיענוח וההכנה של המבצע ומשנות באופן משמעותי את המהלך הפנימי של הקשרים המסורתיים שביין המבצע למלחין, ביין המבצע לכלי הנגינה שלו וביין המבצע למאזין. הן הסונטה השנייה של בולז משנת 1948, כמייצגת כתיבה אינסטרומנטלית בעלת מבנה מאורגן באופן אבסולוטי על ידי המלחין, והן סדרת היצירות האינסטרומנטליות *Intersections* מאת פלדמן יכולות להוות בסיס השוואתי לרעיון השקילה מחדש של המערכת מלחין-מבצע כבסיס למחקר חדש מהבחינות הרעיונית והטכנית. שתי היצירות נכתבו באותה התקופה, אך לכאורה הן שונות: מערכת תיווי שונה, קנה מידה יצירתי שונה ופילוסופיית צליל אחרת. גם מידת השליטה על הציר מלחין-מבצע שונה בתכלית, והיא מעידה על סוג שונה של קשר בין אמנות ההלחנה לאמנות הביצוע – חוזה אחר לחלוטין. עם זאת, כפי שאראה להלן, ביין היצירות האלה רב המשותף על השונה. לדוגמה, אצל בולז הסונטה כתובה באופן מסורתי ומציבה בפני המבצע אתגרים רבים, המבוססים על גישה אנטי-טונלית אגרסיבית ומאורגנת היטב:

ניסיתי להרוס את צורת הסונטה-בפרק-אחד, לפרק את הפרק האיטי בעזרת השימוש במליצה, את הסקרצו החזרתי על ידי שימוש בווריאציות, ולבסוף, בפרק הרביעי, לחבל בצורות הקנוניות והפוגליות. אולי אני משתמש במושגים שליליים רבים מדי, אבל הסונטה השנייה כוללת את האיכויות הנפוצות, המתפרקות והמייאשות, וחופן מהצורה המוגבלת שבה היא נתונה, כל ההרס הזה של הגישות המסורתיות האלה היה חוויה די משחררת.¹²

Boulez Pierre, "Boulez on Music Today", in *Conversations with Célestine Deliège*, London: Eulenburg, 1977.

בולז החל לכתוב את הסונטה בת ארבעת הפרקים בשנת 1946. הפרק הראשון הוא בצורת סונטה-אלגרו, החותרת באופן אירוני תחת המבנה הקלאסי, כאשר אין בו נושאים שונים המפותחים כל אחד בתורם. במקום נושאים ופיתוחם בולז מסדר בפרק זה שתי מערכות של טקסטורות השונות זו מזו: הראשונה – פסז'ים קונטרפונקטים קצוצרים המשתנים תדירות, תזזיתיים וחסרי אוריינטציה ברורה, שהופכים את הפרק לקשה במיוחד לביצוע; השנייה – כתיבה הרמונית-פוליפונית בת שלושה קולות במבנה המזכיר כורל, וגם בו הולכת הקולות מצטלבת, ולעיתים יוצרת מרקמים שאינם ניתנים לביצוע (תיבה 49). הפרמטרים המוזיקליים מופרדים זה מזה ומפותחים באופן עצמאי, כך שקצב, גובה ודינמיקה מורכבים בנפרד והופכים לישויות נפרדות. יחידות של טקסטורות מחליפות נושאים ומטופלות באופן עצמאי. כך גם סדרת 12 הטונים ביצירה: בולז אינו משתמש בה כסדרה אחידה, שהכול נובע ממנה ומן הפעולות השונות שחלות עליה, אלא הוא מפרק אותה למרכיבים קטנים ואוטונומיים יותר, ובהם הוא משתמש לאורך כל היצירה. כך נוצרת תמונה כמו-כאוטית, אך בה בעת ניכרת בה שליטה טכנית-ארגונית ברורה. הוא מעמיס תאים ריתמיים זה על זה בממדים כבירים ובגיוון חסר תקדים של מרקם וצורה, וכל זאת תחת שליטה טוטלית במרחב הסריאלי והתמסרות לו. בעזרת הניגודים האלה הוא בונה טקסטורות מתוחות ופראיות כדי ליצור מוזיקה מתריסה, היסטורית ואמביציוזית, כמעט מוגזמת. מוזיקה כוחנית ומסיבית.

אצל מורטון פלדמן (*Intersection 2* (1951) כתובה בשיטה הגרפית הייחודית לתקופה זו של יצירתו. ראשית, עצם השימוש בתיווי גרפי משבש את מערכת היחסים מלחין-מבצע. חריגה משפת התיווי המסורתית היא צעד סמלי שמציע בחינה מחודשת של היבטים טכניים בסיסיים הנגזרים ממנה. היות שהטקסט המוזיקלי המסורתי הוא מערכת כפולה, המהווה בו בזמן שפת ארגון צליל מערכתית וסדרת הוראות שמפעילות, בסופו של דבר, כלי נגינה, הטקסט הגרפי מציע הפרדה מיידית בין שתי יחידות השפה האלה (טקסט צורני וטקסט טכני). זו הפרדה שלא על מנת לבטל את אחד מהיבטי השפה הגרפית המסורתית, אלא על מנת לבחון מחדש את המתח בין היבטים אלו במהלך גורף וסוחף. במילים אחרות, כל עוד מקובל על הצדדים שהמסמך המוזיקלי הוא מערכת הפעלה טכנית, שטומנת בחובה תוצאה מוזיקלית מאורגנת מראש על ידי המלחין, יוכפפו חוקי הפיענוח למסמך על בסיס היכרות קודמת עם המדיום המוזיקלי של העברת הרעיונות. במקרה שהמסמך כולל נתונים שאינם מוכרים על ידי המבצע נדרשת פעולת פיענוח מורחבת. פעולה כזו אכן נוטלת מן השפה המסורתית, אך היא גם מפעילה שיקול דעת ופרשנויות בנוגע לשפה החדשה, ולכן היא בעלת אפשרויות רבות יותר. אפשרויות אלו לא נולדות במישרין מתהליך הארגון המקורי, אלא מתהליך הפיענוח של הגורם המתווך, כלומר המבצע. מכך משתמע שאפשרויות הבחירה יגלשו אל אלמנטים רבים וינוצלו על ידי שני הצדדים על מנת ליצור מערכת שאיננה מוחלטת מראש – כזו שאין לה אמביציה לביצוע קבוע, אלא שואבת מן האפשרות לביצוע שונה בכל פעם ופעם. מוזיקה שאינה מוחלטת מראש – Indeterminacy Music.

יצירתו של פלדמן היא אכן כזו: סדרה של משבצות בשלוש שורות המייצגות באופן אנכי מלמעלה למטה את חלוקת המנעד לגבוה, אמצעי ונמוך, ובאופן אופקי משמאל לימין את ציר הזמן (כל משבצת היא פעימה אחת, במקרה זה $MM=158$). בתוך כל משבצת מונחים מספרים המסמלים את כמות הצלילים שעל המבצע לבחור במנעד המתאים, אך ללא הגדרה מדויקת של

הצליל, המרקם או אופן הנגינה. נגן הפסנתר יכול לסדר את כמות הצלילים המבוקשת בכל דרך שהוא בוחר במסגרת הזמן והריתמיקה המוכתבת, וישנן משבצות רבות ריקות המתארות בו בזמן שקט כללי או אי־נגינה במנעד המתאים. הוראות נוספות, המבקשות שימוש בטכניקה מורחבת, משובצות פה ושם במהלך היצירה (נגינה בעזרת מרפק של 12 או יותר צלילים באותו הזמן), ואף סימונים שהם חסרי פשר ומחייבים מחקר והשערה מצד המבצע; לדוגמה, סימן היהלום (מעוין) המופיע ב־*Intersection 2* אינו מקבל הסבר בגוף היצירה. ביצירות אחרות של פלדמן לכלי קשת סימן זה מוסבר כנגינה של צלילים עיליים, וביצירות לפסנתר – לחיצה של הקלידים על מנת ליצור רזוננס. בחירה בכל אחת מן האופציות האלה תיצור בעיה שונה: א. זו אינה יצירה לכלי קשת; ב. אין אפשרות ליצור רזוננס במקומות שבהם מופיע היהלום ביצירה זו, מפני שבמקרים רבים הוא אינו ממשיך צליל קיים. מקצת המבצעים בוחרים לעשות כך ומקצתם בוחרים בנגינה בתוך הפסנתר של צלילים עיליים, כפשרה בין שתי האפשרויות האלה.¹³ ביצוע מוצלח של יצירה זו דורש מן הנגן לא רק דיוק קריטי של האלמנטים הכתובים (לא פעם מתבקשת שליטה טכנית גבוהה על מנת ליצור צירופי צלילים במהירות גבוהה ובקפיצות), אלא גם עיצוב צורני המתחשב באקראיות הבחירות האלה, במסתורין ובנוכחות הצלילית שנגזרת מעמדה אסתטית זו. מן הסתם, אין ביצוע זהה למשנהו, הן בין המבצעים השונים והן בין ביצועים שונים של אותו המבצע.

בשני המקרים האלה מודגשת אפוא המערכת הבינארית של מלחין־מבצע כבסיס למחקר ערכני מבחינה טכנית ומבחינה רעיונית. נדרשת חדשנות חסרת תקדים בהיבטים אסתטיים, בהיבטים של תיווי ובהיבטים טכניים, אינסטרומנטליים וצורניים. למרות השוני הברור בין השניים בתחביר ובאסתטיקה, שוני המייצג שני זרמים שצמחו בו בזמן משני צידי האוקיינוס, ניתן לזהות בשתי הפעולות המכוונות האלה דבר משותף: אוטומטיזם. שניהם, יחד עם רבים אחרים (ניכרת ההשפעה ההדרית של מסיאן על בולוז, קייג' ופלדמן, בולוז ושטוקהאוזן ועוד) פעלו בדרכם שלהם על מנת שהמוזיקה "תכתוב את עצמה".¹⁴ מרבית העבודה היא בשלב הקדם־קומפוזיציה, אך ברגע שכל הפרמטרים המוזיקליים השונים הונחו זה לצד זה, לא נותר למלחין אלא לשמוע כיצד המוזיקה מגשימה את עצמה, כותבת את עצמה; מוזיקה שתהיה משוחררת לחלוטין מן האגו של המלחין. זו עמדה נוגעת ללב של דור המלחינים של אחרי מלחמת העולם השנייה, ש:

לא האמין עוד בערך העליון של האינדיווידואל, הסובייקט העצמאי של הרומנטיזם, כאשר מיליונים כאלה יכולים להיכחד בלחיצת כפתור. אין טעם בהבעת רגשות, כשהתכנון המוצלח ביותר הוא כה חסר תועלת ורגשות אישיים הם כה טריוויאליים לנוכח כוח הרסני כל כך. הסמכותיות אינה אלא מצג שווא חסר און. סריאליזם טוטלי הרשה למשהו אמיתי יותר לנבוע. ומה יכול להיות אמיתי יותר, טהור יותר, אלגנטי יותר ממספרים?¹⁵

13. David Cline, *The Graph Music of Morton Feldman*, Cambridge: Cambridge University Press 2016, 188

14. Richard Taruskin and Christopher Howard, *The Oxford History of Western Music*, New York: Oxford, 2013, p. 1019

15. שם, עמ' 1021.

אל הניטרליות הזאת, הרעיון המוזיקלי העצמאי הזה, נכנסת דמותו של המבצע בטבעיות: יוצר הצליל, האדם שנמצא סמוך לכלי הנגינה, הופך להיות המרכיב המרכזי שמאפשר למוזיקה "לכתוב את עצמה". התפנית המרעישה הזאת מנוסחת היטב ככזו שמובעת בכוונה תחילה ונובעת מן השפה המוזיקלית המהפכנית של המחצית השנייה של המאה ה-20. כל אלו הן כבר לא פעולות שנשארות בלעדית בצד המלחין. אלו הן פעולות בשדה משותף למלחין ולמבצע, שמגדירות מחדש את הפעולה האינסטרומנטלית כיצירת אמנות נפרדת. יצירת האמנות הזאת יורשת מורשת אינדיווידואלית, שמחליפה את דמותו של המלחין באופן שהולם ביותר לעמדת האוטומטיזם, כמי ששואב את השראתו דרך ראיית הגוף המבצע כבעל יכולת לבחור ולפעול כיחידה אמנותית נפרדת; זאת, בניגוד להתנגדותו בעבר לתפיסה הפסיכולוגית/הומניסטית. המחצית השנייה של המאה ה-20 מבקשת לכוון מבצע חדש, שתפקידו חורג מן המשוואה המניחה לפתחו בחירות של פרשנות בלבד על ציר הולך ונעלם של אפשרויות בחירה מגוונות. זה מבצע הפונה אל ביצוע חדש, שהוא תוצאה של תהליך פיענוח והכנה שכולל כלים רבים, בחירה וארגון חסר תקדים, ושואל את השאלה: האם התהפכו היוצרות במערכת היחסים בין מלחין למבצע?

הכוונה שנגזרת אפוא מביצוע חדש היא שקילה מחדש והטלת ספק בתפיסות היסוד על מערכת היחסים בין המלחין למבצע. זאת ועוד, עצם ההכרה בתפיסה זו היא כשלעצמה מהפך מחשבתי רדיקלי שמוביל בהכרח להענקה מצד המלחין או לקיחה מצד המבצע של אפשרויות וזכויות נרחבות יותר למבצע ובחירות של היבטים שונים המועברות מהמלחין למבצע בגיוון חסר תקדים. מכל הנאמר לעיל נובעות שאלות רבות: מי החוליה החשובה במערכת החלפת המסרים הבלתי ישירה שבין המלחין (החי או המת) לבין המבצע הפועל בהווה? מה במערכת היחסים הזאת מוחלט ואינו ניתן לערעור, ומה נתון לשיקול דעתו של כל מבצע? ואם בחירות מוזיקליות רבות מונחות בפני המבצע, מה תפקידו החדש לנוכח האחריות החדשה המוטלת לפתחו? האם ההיררכיה הוותיקה במשולש מלחין-מבצע-מאזין ניתנת לסידור מחדש לנוכח שינויים בתפיסות יסוד אלו? מה נגזר ממהות המתח שבין אמנות הביצוע לאמנות הקומפוזיציה? אילו כלי ניתוח והבעה ואילו כלים טכניים זמינים למבצע כזה, נוסף על כלי הנגינה המסורתית? בעטייה של שפה מוזיקלית חדשה ואוטומטית כזו, האם נכון להגדיר מערכת מיומנויות עדכנית שעל המבצע האינסטרומנטלי לרכוש על מנת להיות משתתף רלוונטי בדיון על המוזיקה החדשה?

מעמדה זו ומשאלות אלו מתעצב תפקידו החדש של המבצע העכשווי: לא רק שליטה טכנית עילית בהיבטים סונוריים מתקדמים של הכלי, מקצתם כאלה שמתווים לראשונה בתולדות הרפרטואר, אלא גם שליטה בקריאה מבנית שדורשת ניתוח, בחירה וארגון של החומר המוזיקלי באופן שחורג מן המקובל ברפרטואר, בשלבי ההכנה והביצוע. כל אלו, יחד עם היכרות של אלמנטים מורכבים הנושקים לאמנות הביצוע במרחב המוזיקלי, השאולים משחקנים אחרים (מלחינים, מאלתרים, אמני סאונד) כדי שיוכלו לפעול במרחב עדכני ולתרגם בו פעולות לאמנות הביצוע האינסטרומנטלית, מקדמים בדרמטיות את זהותו האמנותית העצמאית של המבצע המודרני במחצית השנייה של המאה ה-20 ולאחריה.