

רולאן בארט

Musica practica

ישנן שתי מוסיקות (לפחות כך חשבתי תמיד): המוסיקה שאדם מקשיב לה, והמוסיקה שאדם מנגן. שתי המוסיקות הללו הן שתי אמנויות שונות לגמרי, כל אחת וההיסטוריה שלה, הסוציולוגיה שלה, האסתטיקה שלה, הארוטיקה שלה; אותו מלחין יכול להיות שולי אם אתה מאזין לו, ונפלא אם אתה מנגן אותו (אפילו תנגן רע) – כזה הוא שומאן.

המוסיקה שאדם מנגן, מקורה בפעילות שהיא רק מעט אודיטורית, בהיותה מעל לכל ידנית (ובכך, במובן מסוים, חושנית הרבה יותר). זו המוסיקה שאותה – אתה או אני – יכולים לנגן, לבד או בקרב חברים, ללא קהל אחר, לבד ממשתתפיה (כלומר, הוסרה סכנת התיאטרון, הוסר הפיתוי להצגה); מוסיקה שרירית, שבה החלק הנתפש על-ידי חוש השמיעה הוא זה של האשרור לבדו, כאילו הגוף שומע – ולא 'הנפש'; מוסיקה שאינה מנוגנת 'בעל-פה': כשהוא ישוב לפני המקלדת, או עמוד התווים, הגוף שולט, מנצח, מתאם, גורם לעצמו לתעתק את שהוא קורא, לייצר צליל ומובן; הגוף כרשם, ולא כמשדר או כחישן פשוט. המוסיקה הזאת נעלמה: היא היתה בתחילה נחלתו של המעמד העצל (האריסטוקרטי), ושקעה עם בוא הדמוקרטיה של הבורגנות, אל תוך פולחן חברתי תפל (הפסנתר, הגברת הצעירה, חדר הציור, הנוקטורן), ואז נעלמה כליל (מי עוד מנגן היום בפסנתר?). כדי למצוא מוסיקה פרקטית במערב צריך לחפש אחר ציבור אחר, רפרטואר אחר, כלי אחר (הדודר הצעיר, מוסיקה קולית, גיטרה). במקביל, מוסיקה פאסיבית, רצפטיבית, סונורית, הפכה למוסיקה בה"א הידיעה (זו של הקונצרטים, הפסטיבלים, ההקלטות, הרדיו): הנגינה חדלה להתקיים; פעילות מוסיקלית איננה עוד ידנית, שרירית, בת-לישה פיזית, אלא רק נוזלית ומשתפכת, "מחליקה", אם לשמר מלה משל בלזאק.

כך השתנה גם המבצע. את הנגן החובב – תפקיד המוגדר הרבה יותר באמצעות סגנון מאשר על-ידי אי-שלמות טכנית – אי אפשר עוד למצוא בשום מקום; המקצוענים, מומחים טהורים שהכשרתם נותרת אזוטריה לחלוטין

מבחינת הציבור (מי עדיין עסוק בבעיות החינוך המוסיקלי?), לעולם אינם מציעים אותו סגנון של הנגן-החובב המושלם, אשר את ערכו הגדול אפשר עוד לזהות אצל ליפטי (Lipati) או פנזרה (Panzer), המציתים בנו לא סיפוק אלא תשוקה – את התשוקה לעשות מוסיקה. בקיצור, תחילה היה השחקן של המוסיקה, אחר-כך פרשנה (הקול הרומנטי הגדול), ואז, לבסוף, הטכנאי שלה – המשחרר את המאזין מכל פעילות, אפילו תהא בייפוי-כוח, והוא מבטל בספרה של המוסיקה את עצם הרעיון של העשייה.

יצירתו של בטהובן נראית כרוכה בבעיה היסטורית זו, לא כביטוי ישיר של רגע ייחודי (המעבר מהנגן-החובב לפרשן), אלא כסוג רב-עוצמה של הפרעה לציוויליזציה, אשר בטהובן משלב את האלמנטים שלה ומתווה את פתרונה כאחד; זוהי עמימות שני התפקידים ההיסטוריים של בטהובן: התפקיד המיתי שהיה עליו לגלם לאורך המאה התשע-עשרה כולה, והתפקיד המודרני, אשר המאה שלנו [המאה העשרים] מתחילה להתאים לו.¹

בשביל בני המאה התשע-עשרה – להוציא כמה דימויים טיפשיים, כמו זה של וינסנט ד'אינדי, שכמעט הפך את בטהובן לריאקציונר אנטישמי – היה בטהובן האדם החופשי הראשון של המוסיקה. לראשונה יוחסה עובדת קיומם של כמה אופנים עוקבים לתהילתו של האמן: הוענקה לו הזכות למטאמורפוזה; הותר לו להיות בלתי מרוצה מעצמו, או ליתר דיוק – משפתו; הוא היה יכול לשנות את הקודים שלו, ברבות הימים (זה מה שמבטא הדימוי הנאיבי והנלהב של לֶנְץ על שלושת הסגנונות של בטהובן).² מרגע זה, שבו הפכה העבודה לעקבה של תנועה, של מסע, היא פנתה לרעיון הגורל. האמן נתון בחיפוש אחר ה'אמת' שלו, ומסע זה מייצר סדר משל עצמו, מסר היכול להיקרא, למרות הווריאציות בתוכנו, על פני העבודה כולה, או לפחות, ככזה שהקריאות שלו ניזונה מן הטוטאליות של האמן: הקריירה שלו, אהבותיו, רעיונותיו, דמותו ומלותיו הופכים למאפיינים של משמעות: נולדת הביוגרפיה של בטהובן (צריך שמותר יהיה לומר: ביו-מיתולוגיה), האמן מובא לחזית כגיבור מוחלט, הניחן בשיח (התרחשות נדירה בשביל מוסיקאי), אגדה (בערך עשר אנקדוטות טובות), איקונוגרפיה, גזע (זה של הטיטאנים של האמנות: מיכאלאנג'לו, בלזאק) וחולי פטאלי (חירשותו של זה היוצר כדי לענג את אוזנינו). במערכת זו של משמעות – בטהובן הרומנטי – משתלבים מאפיינים מבניים טהורים (סממנים המשתמעים

1 Boucourechliev, A. (1925-1997): *Essai sur Beethoven*, 1991

2 Wilhelm von Lenz (1809-1883): *Beethoven's Three Styles*, 1852

לשתי פנים, מוסיקליים ופסיכולוגיים בעת ובעונה אחת): ההתפתחות העוויתית של הניגודים עצמה (האופוזיציה המסמנת של ה־*piano* וה־*forte*, אופוזיציה שחשיבותה ההיסטורית אולי אינה מזוהה בבחירות מספקת, מאפיינת, אחרי הכל, רק חלק זעיר מהמוסיקה היא אוניברסלית, ומתכתבת עם ההמצאה של כלי אשר שמו אינדיקטיבי מספיק, הפיאנו רטה); ניתוח המלודיה, הנתפש כסמל לחוסר המנוחה ולסערת הרוח הגועשת של היצירות; העודף האמפתי של רגעי ההתרגשות והסיום (דימוי נאיבי של גורל העסוק במשבו); החוויה של הגבולות (ביטול או היפוך החלקים המסורתיים של השיח); הייצור של פְּימְרוֹת מוסיקליות (הקול המתנשא מעל לסימפוניה): כל מה שבקלות יכול להיות מומר באופן מטאפורי בערכים פסאודו־פילוסופיים, ועם זאת קבילים מבחינה מוסיקלית מאחר שהם מתפרשים תמיד תחת סמכותו של הקוד היסודי של המערב: הטונאליות.

יתר על כן, הדימוי הרומנטי הזה (שמשמעותו הפכה סוף־סוף לא־יה סכמה) יוצר בעיה של ביצוע: הנגן החובב אינו מסוגל להשתלט על המוסיקה של בטהובן, לא כל־כך בגלל הקושי הטכני הכרוך בה אלא בגלל עצם התמוטטות הקוד של אותה מוסיקה פרקטיקה. על־פי הקוד הזה, הדימוי הפנטזמתי (רוצה לומר, הגופני) שהינחה את המבצע היה זה של שיר (ה'מתערבל' בתוך־תוכו); עם בטהובן, הופך הדחף המימטי לתזמורתי (האם פנטזיה מוסיקלית אין משמעה מתן מקום, כמו נושא, בסצנריו של הביצוע?), וכך הוא חומק מהפטישיזם של האלמנט האחד (קול או ריתמוס). הגוף חותר להיות כולל, טוטאלי, וכך מושמד רעיון הפעולה האינטימיסטית או המשפחתית: לרצות לנגן בטהובן משמע לראות־עצמי כמנצח על תזמורת (החלום על כמה ילדים? החלום הטאוטולוגי על כמה מנצחים, תפילה בניצוחם על כל הסימנים של חרדת־הבעלות?). המוסיקה של בטהובן מפקירה את הנגן־החובב, וברגע ראשון היא נדמית כקוראת לאלוהות חדשה – הפרשן. ובכל זאת, כאן אנו מתאכזבים בשנית: מי (איזה סולן, איזה פסנתרן?) יכול לנגן בטהובן כהלכה? מוסיקה זו כמו מציעה רק את הבחירה בין 'תפקיד' להעדרו, אשליית הדמיוניות והנדרושות הפיקחית, העוברת סובלימציה כ'התנכרות'.

האמת היא שאולי יש במוסיקה של בטהובן משהו שאי אפשר לשומעו (משהו שהשמיעה אינה זירת־ההתרחשות המדויקת שלו), מה שמביא אותנו אל בטהובן השני. לא ייתכן שמוסיקאי יהיה חירש כתוצאה מקונטינגנטיות טהורה, או גורל נוקב (מדובר באותו דבר). חירשותו של בטהובן מורה על העדר שבו שוכן הסימון (signification) כולו; היא קוראת למוסיקה שאינה

מופשטת או מתכנסת, אלא מואצלת, אם ניתן לומר כך, בבהירות מוחשית, בכירור פּמוּחשי. קטגוריה כזו היא קטגוריה מהפכנית, שאין להעלותה על הדעת במונחי האסתטיקה הישנה: העבודה המצייתת לה אינה יכולה להתפש על בסיס החושניות הטהורה – תמיד תרבותית, וגם אינה יכולה להתפש על בסיס הסדר הבהיר של התפתחות (רטורית, תימטית); בלעדיה, לא הטקסט המודרני ולא המוסיקה בת-זמננו יכולים להתקבל. כידוע מאז הניתוח של בוקורצ'לייב, בטהובן הזה הוא במובהק הבטהובן של וריאציות דיאבלי, והפעולה שבאמצעותה אנו יכולים לתפוש בטהובן זה (ואת הקטגוריה שהוא מאתחל) אינה יכולה עוד להיות ביצוע, או שמיעה, אלא קריאה. אין בכך כדי לומר שיש לשבת עם פרטיטורה של בטהובן, ולספוג ממנה רסיטל פנימי (שיישאר בכל זאת תלוי בפנטזיה האנימיסטית, הישנה); המשמעות היא שביחס למוסיקה זו, אדם צריך להציב עצמו בעמדה, או מוטב – בפעילות, של מתפעל – היודע כיצד להתיק, לקבץ, לצרף, להתאים יחד; במלה (אם אין זה משומש מדי), היודע כיצד להבנות (במשמעות שונה מאוד מזו של בנייה, או בנייה-מחדש, במובן הקלאסי). בדיוק כפי שקריאה של טקסט מודרני (כך לפחות אפשר להניח) אין משמעה קבלה, ידיעה, או הרגשה של אותו טקסט, אלא כתיבת-מחדש, הצלבת כתיבתו בהקדשה רעננה – כך גם הקריאה בבטהובן הזה, משמעה לתפעל את המוסיקה שלו, להתוות אותה (היא נכונה להיות מותוית) אל תוך יישום-מעשי בלתי-ידוע.

בדרך זו עשוי להתגלות, להתאיך על פי תנועת הדיאלקטיקה ההיסטורית, סוג מסוים של מוסיקה פרקטיקה. מה טעם בהלחנה, אם היא מיועדת להגביל את תוצרה למחוז הקונצרט, או להאזנה המבודדת ברדיו? הלחנה, לפחות על פי נטייתה, משמעה לתת לעשות, לא לתת לשמוע, אלא לתת לכתוב. האתר המודרני של המוסיקה אינו אולם הקונצרטים, אלא הבמה שעליה עוברים המוסיקאים, במה שהוא לעתים תצוגה מסנוורת, הנעה ממקור צליל אחד למשנהו. אנחנו המנגנים, אף על פי שעדיין, עניין זה נכון רק כאלטרנטיבה; ואולם, אפשר לדמות את הקונצרט – מאוחר יותר? – באופן בלעדי כסדנה שממנה דבר אינו גולש – לא חלום, לא דמיוני, בקצרה – לא 'נפש', ובה משוקעת האמנות המוסיקלית כולה ביישום-מעשי שאין לו תזכורת. האוטופיה שבה סוג מסוים של בטהובן, שאינו מנוגן, מלמד אותנו כיצד לנסח – היא הסיבה שבגללה קיימת כעת האפשרות לחוש בו את המוסיקאי של העתיד.

תירגמה אודליה חיטרון