

## תוכן העניינים

פתח דבר 1

13 מבוא — התפיסה המנחה של המוזיקה האמנותית המערבית

### חלק א

#### בנייתו של עולם המתייחס אל עצמו

23 פרק ראשון — יצירתן של אבני בניין מוזיקליות

23 הבהרות מקדימות

25 התפתחות התיווי המערבי וחשיבותו

27 בחינה מחדשת של המזמור הגרגוריאני

33 התפתחותו של התיווי כמערכת אוטונומית

35 גובה הצליל

40 משך הצליל

48 בנוגע לתיווי: הערות סיכום

53 מסגרות מוזיקליות כמערכות רפרנציאליות

54 המורשת היוונית: מוזיקה כתופעת שמע מאורגנת

56 המורשת המוזיקלית של העולם שהצמיח את הנצרות

66 הארגון הפורמלי של רפרטואר המזמורים

70 פרק שני — הכנסת שיטתיות בחוקים המוזיקליים

70 הגבולות מרצון של האמנות

71 יסודות אופקיים ואנכיים: כוח מחולל וכוח מרסן

76 הידוק היחסים בין קולות המולחנים ברצף

77 "פונקציית הסגירה"

מקונסוננס לא מושלם לקונסוננס מושלם — ייחוס קולות למצלולים

78 בעזרת מהלכי מרווחים

84	הענקת מראית-עין של "אחדות" לחלקיקים
	מבנים חיצוניים 87
90	התפתחותה של לכידות פנימית
98	צמיחתה של הטונאליות ההרמונית
	המעבר מהופעות ב־זמניות רצויות של קולות ל"מערכת של
	אקורדים" 99
105	הנהגת השיטתיות בטונאליות ההרמונית
	מעיסוק ב"חוקים" מוזיקליים לעיסוק ב"כוחות" התקשורתיים של
	המוזיקה 110

## חלק ב

### יצירתה של "הבנה משותפת"

121	פרק שלישי — הפרדת ה"מובן" מן ה"משמעות"
121	שפות טבעיות: כמה נקודות רלוונטיות
	הכוח לחולל אווירה 125
126	דרמה השואפת להגיע ל"תנאיה של המוזיקה"
	מורשתם של ההומניסטים 129
134	תצפיות אמפיריות ותיאוריה אסתטית
138	דה-מיסטיפיקציה של אג'נדה חמקמקה
139	הקמראטה כיוצרת של פרדיגמה
146	נקודות מפנה מושגיות מובילות
147	שינוי יסודי בתפיסת האמנויות
	סימנים ככלים קוגניטיביים 147
150	הפילוסופיה של המוסר וה"רומן" שלה עם ה"יופי"
153	אופני תקשורת והרחבות קוגניטיביות
156	אינטראקציה חברתית ככוח מווסת
	תושייתו של השיח החושי 157
158	התודעה האנושית כבוראת "אמיתות"
	הסימן והמסומן במוזיקה המערבית 160

- פרק רביעי — בדיקת גבולותיה של הלכידות המוזיקלית 170
- הפונקציה הרפרנציאלית של תבניות נלמדות: התייחסויות חוץ-מוזיקליות
- לעומת התייחסויות פנים-מוזיקליות 170
- התפיסה החושית מחליפה את התפיסה השכלית 178
- שובה של האניגמה 179
- בין ייחודה הרוחני של המוזיקה להיבטיה הטכניים היבשים 182
- מעמדו החדש של האמן 185
- התמזגות האמנויות 187
- גירוי האוזן ופיתוי השכל 190
- ניסוחו מחדש של המבנה המוזיקלי 190
- מ"שפה" כללית ל"דיבור" פרטי 194
- תיאוריה כללית בדבר תפקודן של מערכות סמלים באמנויות 200
- ההתהדרות בזהויות: אינדיווידואליות וקולקטיביות 205
- האינטימי הופך פומבי 206
- התפצלותם של הקהלים 207
- מוזיקה כתת-מערכת תרבותית 214
- התערובת של עבר ועתיד בהגות הרומנטית 216
- איתגור ההתייחסויות הפנים-מוזיקליות 221
- הפונקציות המשתנות של התיאוריה 225

## חלק ג

### הנסיגה מן "ההבנה המשותפת"

- פרק חמישי — שינוי כיוון בהגות ובתיאוריה 233
- האופי האורגני של הנחות היסוד התיאורטיות של המוזיקה במערב 233
- התקופה הרומנטית במבט-על 233
- מבט חוזר על יחסי המלחין והקהל 235
- אוטונומיה אסתטית: אמנות לשם אמנות 238
- "מוזיקה": ממערכת סגורה למושג פתוח 248
- כמה תווי היכר של "מפנה" המאה 252
- הזרם ה"אריסטוטלי" באסתטיקה של המוזיקה 254
- "על היפה במובנו המוזיקלי" 256

	261	בזכות החזון המקורי של המוזיקולוגיה
264		פרשת דרכים במוזיקה ובאנליזה המוזיקלית במפנה המאה
	270	אבני דרך בנוף ה"טונאלי" החדש
271		הכרזת המלחמה על "מהימנות" המערכת ההרמונית
	277	יסוד הקאנון המוזיקלי
	282	מוזיקה א־טונאלית ודודקפונית
291		התפתחויות שהשפיעו על חזוניה החיצונית של המוזיקה
	298	הבלטת "תפקידה החברתי של האמנות"
	310	פרק שישי — ניכוסה של המשמעות המוזיקלית
	310	עלייתה של אסתטיקה הטרונומית
	311	חוסר האמון הכללי במערכות סיווג
		פרספקטיבות אלטרנטיביות על הקשר בין "תפיסה" (Conception)
	314	ל"תפיסה חושית" (Perception)
	325	היחסים בין צורה לבין תפקודה: בחינה מחדש
	331	גמישותו של הלא־מייצג
331		הפונקציה של "סמלים מכילים" (Inclusive Symbols)
	336	ניכוס המשמעות
	342	הערכת המוזיקה: כיצד ובאיזה אופן?
	347	הערות סיכום
	352	ביבליוגרפיה
	373	מפתח

## פתח דבר

**ה**חיבור שלפניכם מתחקה אחר כמה מן הרעיונות המרכזיים שהשפיעו על התפתחותה של המוזיקה במערב. אף שהוא עוסק בתהליך היסטורי רחב יריעה, הוא לא נועד לתעד את ההיסטוריה הכללית שלה; אמנם הוא נוגע בתקופות שונות בתולדות המוזיקה ומזכיר פה ושם שמות של מלחינים ושל תיאורטיקנים, אך אלו אינם תופסים את קדמת הבמה. תחת זאת, החיבור בוחן סוגיות תיאורטיות מרכזיות שעלו במהלך ההיסטוריה בניסיון לחשוף ולהאיר את הבסיס הרציונלי המונח ביסוד התפתחותה של המוזיקה במערב, ובפרט המוזיקה האמנותית.

מוזיקה לא מתרחשת בחלל ריק; היא תמיד משקפת את התרבות שאליה היא שייכת ומאידך גיסא תורמת לה. ככזו, עלינו להתבונן בה מנקודת מבטם של מי שמעצבים אותה ומגדירים את משמעותה, ובכך קובעים את דרכי הבנתה. רעיונות רבים נשזרים במעשה המרכבה של המוזיקה; אחדים נגזרים מדרישות המוזיקה עצמה, ואילו אחרים נובעים מסביבתה החברתית והתרבותית. בין הרעיונות הללו, יהיה מקורם אשר יהיה, מתקיימות השפעות גומלין רבות משמעות, דבר שמקנה למסורות מוזיקליות את ייחודן ואת אופני המשכיותן.

ניתן להתייחס לאמנויות בכלל ולמוזיקה בפרט – בהתאם למסורת שאותה בוחנים – כתת-מערכות תרבותיות. בחברות שבהן אמנות ומדע, מיתוסים ונוהגים חברתיים כרוכים אלה באלה לבלי הפרד – כמו נעטפו בהשקפה "קוסמולוגית" שאין לחמוק ממנה – קשה לנתק תת-מערכות ממה שנראה כשלם המאחד אותן. הרבה פחות מסובך להתמקד בתת-מערכות תרבותיות בחברות שבמהלך התפתחותן חל בהן בידול תרבותי וחברתי. כל החברות עוברות, כמובן, תהליכי בידול כאלה או אחרים, ואולם קווי התיחום שתהליכים אלה יוצרים לא בהכרח מולידים תת-מערכות עם דינמיקה מובחנת משל עצמן. ככל שקווי התיחום בין סוגיות שונות לכאורה מטושטשים יותר, כך קשה יותר לדון בתחומים השונים שאליהם הן עשויות להשתייך; אך ככל שהתחומים נבדלים יותר זה מזה, כך גוברת נטייתם להסוות את הכוחות החברתיים והתרבותיים המשותפים המשפיעים על התפתחותם.

המוזיקה האמנותית המערבית הייתה לתת-מערכת מובחנת במאות השנים

שבהן התפתחה ברציפות. כל שלב בהתפתחות הזאת ניזון מהישגי השלב שקדם לו, ותרם למורשת המשותפת שכלולים, שינויים וחידושים ברוח זמנו. תהליך מתמשך זה הצמיח אמנם שפע של סגנונות מוזיקליים שונים, אבל הוא גם משמש עדות להצטברות של קדם-הנחות תיאורטיות בסיסיות שנשענו זו על זו. במבט לאחור נראה כאילו המוזיקה חתרה בהתמדה לכידות משל עצמה, לכידות שתהיה מעוגנת ביסודות ובמנגנונים בעלי משמעות מבחינה מוזיקלית. תהליך זה הגיע לשיאו במה שמקובל לכנות "מוזיקה אבסולוטית" – מוזיקה שהיא "בעלת פשר" בפני עצמה אף על פי שאינה אומרת במפורש על אודות מה היא נסבה. במילים אחרות, המוזיקה פיתחה דקדוק משל עצמה ללא סמנטיקה מוצהרת, "שפה" של צלילים המובנת למי שקלטו אותה במודע או שלא במודע. עם זאת, אין להכחיש שהשידוך השיטתי של מילים עם מוזיקה – במשך תקופות ארוכות – הטביע במוזיקה משמעויות מילוליות שהמוזיקה העניקה להן מקבילות רגשיות ספציפיות. לכך נודעו כמובן השלכות גם על המוזיקה הכלית ה"טהורה", שהשפיעו על ההתייחסות אליה, התכוונותה והתקבלותה.

לכידה ככל שהיא נשמעת לאוזן מערבית, המוזיקה הזאת לא נתפסת כך על ידי מי שאוזניהם מכוונות למוזיקה מסוג אחר ומונחות על ידי המאפיינים והסמנים שלה. אף על פי כן, העובדה שהמוזיקה המערבית בראה עולם של צלילים המתייחסים זה אל זה בדרכים בעלות משמעות – לכאורה ללא תלות בגורמים ה"חוץ-מוזיקליים" שהשפיעו על התפתחותה – מאפשרת גם ללא-מערביים להעריך אותה, אם הם מוכנים לעשות את המאמץ הדרוש כדי להתוודע לשפתה. ואכן, המוזיקה האמנותית המערבית חצתה גבולות תרבותיים וכבר מזמן היא מזוהה – לצד תוצרים תרבותיים אחרים שזכו למעמד אוניברסלי – עם מה שמכונה תרבות גבוהה.

בסיכומו של דבר, הצלחתה של המוזיקה האמנותית המערבית טמונה בעיקר בכך שהיא יצרה זיקות פנימיות – סוגים שונים של תבניות המסוגלות ליצור יחסים משמעותיים בין יסודות מוזיקליים שונים. הדבר לא קרה בבת אחת אלא התפתח בתהליך ממושך, שנתן שוב ושוב מענה לבעיות כאשר אלו צצו וסיפק את צורכי המלחינים ואת הציפיות האסתטיות של כל תקופה. אלא שפתרונות אלו היו כפופים לאילוצים שהתוו פתרונות קודמים, כאלה שמבחינת אנשי המסורת המוזיקלית המסוימת כבר היו חלק מהותי מהתפיסה של עצם הדרך שבה מוזיקה פועלת. חשיפת ההיגיון שלאורו המוזיקה האמנותית המערבית בנתה את הזיקות הפנימיות שלה וגיבשה את הבנותיה היא מטרתו של החיבור הנוכחי.

אף על פי שרעיונות רבים (חברתיים, כלכליים ופוליטיים, למשל) משפיעים

על בניינה של המוזיקה, דיוננו יעסוק רק באותם רעיונות שניתן להראות שהייתה להם השפעה ישירה על הדרכים שבהן היא נוצרה והובנה על ידי מלחינים וקהלים. לפיכך, החיבור הזה מתייחס בעיקרו לשתי קבוצות של רעיונות: האחת נוגעת להתפתחותן של אותן זיקות פנימיות שהנחו מלחינים ומאזינים גם יחד, והאחרת נוגעת להתפתחות המגוונות שהתחוללו בהבנת סמלים ותפקודם באמנויות. אלה הם שני חוטי ה"הנמקה" שנשזרו זה בזה לבלי הפרד בהבנייתה של המוזיקה כתת-מערכת בתרבות המערב.

כל האמור לעיל חופף פחות או יותר לאלף שנותיו של המילניום שהסתיים זה עתה, שאפשר בהחלט לכנותו "המילניום האירופי". מילניום זה חולל מאידך גיסא גם תהליכים שבעטיים לכידותה של המוזיקה שהושגה בדי-עמל התפוררה בהדרגה — באורח פרדוקסלי, בגלל הרחבת גבולותיה. מאחר שהמלחינים התייחסו תקופה ממושכת להישגיה של המוזיקה כאילו היו טבועים במהותה, במקום לתפוס אותם כהבניה תרבותית אידיאליסטית שלה, הם המשיכו להתבסס על אופן תפקודה ובו-בזמן אתגרו את צויה יותר ויותר, ובכך החישו תמורות בהבנייתה ובדרכי תפקודה. המילניום השני כולל אפוא את סיפורו של עולם בצלילים שהתהווה לאטו, והוביל, טיפין-טיפין, לתפיסה שונה מיסודה של המוזיקה, לפרקטיקות מוזיקליות חדשות בתכלית, ומעל לכול, לדרכי האזנה והבנה חדשות של מוזיקה. אף שאגע גם בשלב המאוחר הזה בהתפתחות המוזיקה האמנותית המערבית ובהשלכותיו, עיקר עניינו של החיבור הוא ה"היגיון" העקבי-לכאורה שעל גביו נבנה עולם בצלילים, עולם שזכה מאות בשנים להערכה כהישג אוניברסלי משמעותי.

אך כפי שידוע היטב, הגישה להישגים תרבותיים, וביניהם הישגי המוזיקה האמנותית המערבית, עברה תמורות מפליגות בעשורים האחרונים. חקר המוזיקה, לרבות חקר יצרניה וצרכניה, נעשה מודע יותר לתפקודים המרובים ש"מוזיקה" משרתת, וקשוב יותר ויותר ל"משמעויות" הלא-מפורשות שהיא מבטאת, והדבר מקשה להעריך ולאמוד את הישגיה מנקודת מבט יחידה. דומה שמוזיקת עולם תופסת בהדרגה את מקומה של המוזיקה האמנותית המערבית, בשל האימוץ המתרחב של מוזיקה מתרבויות "רחוקות". לעתים אף משתלבים באותה יצירה עצמה סגנונות מוזיקליים מתקופות שונות ואפילו ממסורות שונות — בקריאת תיגר על תיאוריות מבוססות בדבר תפקודי האמנות, תפקידו של האמן ושלמותה של יצירת האמנות. ובשעה שחנויות תקליטורים מכובדות סוגרות את מחלקות המוזיקה הקלאסית המערבית שלהן — באורח פרדוקסלי, אותן מחלקות שנהגו להציג שפע של מלחינים נשכחים ויצירות זנוחות של מלחינים ידועים — מוזיקת הרוק מוסיפה לכבוש את

לבם של הצעירים, ובעצם, את מרבית הפסקולים הציבוריים ברחבי העולם. יתר על כן, הצלחתם של לחני הרוק נשענת במידה רבה על תזמורים, עיבודים, אפקטים צליליים ואלמנטים נוספים, שאינם פרי עבודתם של המלחינים עצמם, דבר שמגביר את הבלבול באשר למידת תרומתו של כל אחד מהם. במילניום השלישי מתחייבת בעליל הגדרה מחדש לא רק של "עולמות הצלילים", אלא גם של כל הגורמים שהיה מקובל עד כה לראותם כמסבירים את ערכם וחשיבותם של העולמות הללו.<sup>1</sup>

מוקדם מדי להעריך את מלוא השפעתן של ההתפתחויות המואצות במישור הטכנולוגי, הכלכלי, הפוליטי והחברתי על גישות והלכי רוח ואת הסוגיות והדילמות החדשות שהולידו ההתפתחויות הללו. ואולם נקודת המבט העכשווית, חולפת ומורכבת ככל שתהיה, מאפשרת הערכה טובה יותר של התהליכים שבהשוואה רטרוספקטיבית, התרחשו ככל הנראה בעקבות התפתחות אטית ויציבה יחסית. המילניום השני, מכל מקום, טומן בחובו סיפור מעניין שתוחם את המוזיקה המערבית האמנותית בשלמותה ושופך אור על הדרך שבה היא רכשה את ייחודה. חיבור זה הוא בגדר ניסיון לספר את הסיפור הזה.

החיבור מורכב משישה פרקים המחולקים לשלושה חלקים. החלק הראשון מבהיר את התהליכים שבהם יצרה המוזיקה את עולם הזיקות הפנימיות שלה. החלק השני מתמקד בגלגוליהם של הרעיונות המרכזיים שהייתה להם נגיעה ישירה במהות ובחשיבות של מה שייתפס במערב כמוזיקה. החלק השלישי מנסה לתפוס את המגמות ששינו לבלי שוב את ה"הבנות" שצמיחתן מתוארת בשני החלקים הקודמים. החלק הראשון הוא אפוא לימודי יותר באופיו, ומאיר אותם היבטים של המוזיקה הייחודיים למערב; החלק השני הגותי יותר ומתאפיין בקשר הדוק להיסטוריה של הרעיונות; ואילו החלק השלישי משופע בנימים חברתיים-פוליטיים. על אף נושאייהם הנפרדים לכאורה, שלושת החלקים עוקבים מקרוב — עם חפיפות שוליות ביניהם — אחר השתלשלותה ההיסטורית של המוזיקה האמנותית המערבית במילניום השני. לצד היכרות עם ההיסטוריה של המוזיקה הזו ועם המלחינים המדגימים את סגנונותיה

1 לואיס רואל, בהסתמכו על הבחנות קולעות באשר למגמות עכשוויות, עשה ניסיון מעניין בהשראתה המחכימה של ה-*musica speculativa* לחזות את התפתחותה של המוזיקה במאה ה-21 ולחשוב על השלכותיה על כל מי שחושבים וכותבים על מוזיקה. ראו: Lewis Rowell, "New Temporal Horizons and the Theory of Music" *Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the 21<sup>st</sup> Century*, ed. Andreas Giger and Thomas J. Mathiesen (Nebraska J. 2002) pp. 295–312.

השונים, ניסיון להתחקות אחר ה"החלטות" העיקריות שהשפיעו על התפתחותה של המוזיקה מחייב מעצם טיבו מידה של בקיאות בכתבים מכווננים, פולמוסים תיאורטיים, דיונים אסתטיים וכן הלאה, על רקע הקשריהם ההיסטוריים. מתוך דבקות בעיקרון שטיעונים (מכל סוג שהוא) צריכים להתבסס על ראיות, החיבור הנוכחי מנסה לתמוך את טיעוניו בראיות רלוונטיות, גם אם הדבר מטיל על הקוראים לבחון את הדברים בחינה מדוקדקת. לטובת אוהבי המוזיקה הלא-מקצועיים, הטקסט מבהיר במידת האפשר עניינים טכניים, בעוד ה"רמזים" שהמומחים מצפים להם מופיעים בהערות השוליים המלוות אותו. אמת, קשה לקלוע לשביל הזהב שיספק את מי שחפצים להרחיב את הידע שלהם ובר-בזמן יוביל את הבקיאים יותר לראייה חדשה של הדברים. הקוראים מוזמנים אפוא, אם ירצו, לפסוח על הסברים טכניים העשויים להיראות פשטניים למומחים או מסובכים לחובבים, בתקווה שינסו בכל זאת לעקוב אחר השתלשלות הטיעונים העיקריים.

כדי למנוע אי-הבנות ראוי לציין באופן חד-משמעי כי חיבור זה איננו סיפור על "עלייתה ונפילתה" של המוזיקה האמנותית המערבית ואף איננו מייצג את העדפותיה המוזיקליות של המחברת, כי אם מנסה לחשוף את "תפניות המחשבה" שהשפיעו על יצירתה והבנתה של המוזיקה האמנותית המערבית במהלך התפתחותה הממושכת. הוא נשען על האקסיומה שמוזיקה היא מעשה ידי אדם, שתמיד היא משקפת את יוצריה, ושלעולם לא תוכל להגיע לצורה אידיאלית או סופית. החיבור עוסק אפוא בתלות ההדדית שבין "צליל" ו"מחשבה" בהבנייתה של המוזיקה במערב ובטיבו של המשא ומתן המתמשך על האיוון בין ה"רציונלי" וה"לא-רציונלי" לכאורה. תהליכי ה"איוון" היו בעליל כרוכים באופנים שונים של רציונליזציה; החיבור שלפניכם מנסה לגלות את ה"היגיון" הטמון בבסיסם. מה שנראה רציונלי בהקשר אחד עובר שינויים בהקשר חברתי-אינטלקטואלי אחר ומוגדר מחדש לאור המסורת והמשאלות האסתטיות החדשות גם יחד. תוצאותיהם של התהליכים ההדדיים הללו הן אשר משרטטות את הדיוקן העצמי של המוזיקה האמנותית המערבית בנקודות זמן שונות. החיבור מנסה להראות שהתוצר העיקרי של המסורת המוזיקלית המערבית איננו מוזיקה בלבד, כי אם מוזיקה יחד עם כתבים על מוזיקה ויחסי הגומלין ההכרחיים בין השניים. מוזיקה מערבית היא תולדה של רעיונות משתנים, רעיונות שלעתיים קרובות ביטאו מסרים סותרים בשאלה מהי מהות המוזיקה וכיצד יש להבינה ולהשתמש בה. אך בהיותה "עולם בצלילים" מעשה ידי אדם, המוזיקה גם נשענה מאות בשנים על הנחות מצטברות בדבר "מוזיקה באשר היא", דהיינו מה שנתפס בתור "מוזיקה"

במערב. למען האמת, גיבושן של יצירות מוזיקליות לכדי קאנון והופעתו של "מדע" המוזיקה באו לעולם רק בשלהי המאה ה-19, לאחר שכמה מההנחות הללו הותקפו. במבוא הנרחב שלו לספר **טקסט ופעולה: מסות על מוזיקה וביצוע**, ריצ'רד טרסקין מצא הזדמנות לערער על כמה מההנחות שעליהן נשען חקר המוזיקה. הוא מזכיר לנו ש"מקובל לומר שהסגנון והמבנה של המוזיקה הם עובדות, אבל המובן שלה סובייקטיבי גרידא ללא כל ביסוס אפיסטמולוגי". השקפה זו, טוען טרסקין, "תחמה במידה רבה את שדה המוזיקולוגיה" עד לאחרונה: "סגנון ומבנה היו מושאי המחקר שלה (בראשון עסקה ההיסטוריה של המוזיקה, בשני – התיאוריה שלה), ואילו משמעות מוזיקלית נותרה מחוץ לתחומו של מחקר מוזיקולוגי ראוי לשמו (אף כי הייתה לה דריסת אצבע בשולי הפילוסופיה)".<sup>2</sup> ואכן, אף שניתן למנות כמה יוצאים מן הכלל ראויים לציון שחרגו ממגבלה זו, ואף לטעון ש"דריסת האצבע" הייתה בעצם "דריסת רגל" משמעותית, קשה להתווכח עם התמונה הכללית שמשרטט טרסקין. בצטטו את מנפרד בוקפצה, טרסקין מזכיר לנו שבוקפצר טען כי "אם רוצים שלהיסטוריה של המוזיקה יהיו עניין וערך מעבר לאלה של אספנות עתיקות, חייבים לתפוס אותה כהיסטוריה של סגנונות מוזיקליים, ואת זו, בתורה, כהיסטוריה של רעיונות". בוקפצר רמז למעשה שבאמצעות ניתוח סגנוני אפשר יהיה אולי לחלץ את הרעיונות שעל פיהם היסודות המוזיקליים של סגנון נתון משולבים זה בזה ולהבין כיצד הם משיגים את האפקט המסוים שלהם.<sup>3</sup> טרסקין מצטט את בוקפצר כדוגמה לכך שמחקרים היסטוריים של מוזיקה הצליחו להתחמק מרעיונות "חוץ-מוזיקליים" על ידי כך שהתמקדו ב"מוזיקה עצמה". עם זאת, אפשר לטעון כי חילוף ה"היגיון" המונח ביסודם של סגנונות מוזיקליים הוא בגדר שיטה המנסה ליישב את הסתירות בין הפיזי והמטאפיזי בעזרת מכנה משותף בעל משמעות שמגשר בין צלילים לבין רעיונות, לרבות רעיונות חוץ-מוזיקליים. אפשר לומר על המוזיקולוגיה החדשה שהיא משתמשת ב"מכנים משותפים" רבים מעין אלה, שמקשרים בין מוזיקה לרעיונות באופן ש"נותן ביטוי" למשמעויות שהיו "נסתרות" עד כה. החיבור הנוכחי איננו מנסה לחשוף רעיונות שהיו עד כה חבויים, ואף לא מציג רעיונות חדשים שיעשירו את האופן שבו אנו מבינים כיום את העבר. תחת זאת, הוא ניסיון להתחקות אחרי הדרכים שבהן המוזיקה במערב פירשה את עצמה לאור

2 ראו: Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 42.

3 שם. ראו גם הערת שוליים 76 באותו עמוד.

נסיבות חברתיות ותרבותיות משתנות. הוא מנסה להראות כי התפיסה המערבית של "מוזיקה" ככזו התפתחה מתוך הקשר היסודי בין רעיונות לבין מבנים מוזיקליים, בין שאיפות רוחניות לבין כוונה מוזיקלית, קשר שהוליד את מה שניתן לכנות דיוקן עצמי של המוזיקה האמנותית המערבית.

דיוקנאות עצמיים אינם פטורים כמובן מהערכות ופרשנויות, אבל כרוכים בהם נרטיבים מסוג אחר. נרטיבים כאלה נוטים להתמקד באובייקטים אמנותיים כדי לחשוף את משמעויותיהם ומסריהם האמנותיים הנסתרים – הדוממים או המושתקים, כפי שהמוזיקולוגיה החדשה מיטיבה להדגים. המוזיקולוגיה החדשה מייצגת בעליל "תפנית מחשבה" עכשווית, שאיננה מוכנה עוד לקבל ללא ביקורת כמה מהרעיונות המושרשים בנוגע למוזיקה האמנותית המערבית, גם אם הם נראו הגיוניים ב"עולם האתמול". עלינו לזכור עם זאת כי אף תקופה בהיסטוריה של המוזיקה האמנותית המערבית לא עסקה ב"חשיבה מחדש של המוזיקה" ביתר חריצות משעושה זאת התקופה שבה אנו חיים, תקופה ש"ראייתה" השתפרה והלכה ככל שהעולם התכווץ בממדיו. זאת ועוד, ההטיות האירופוצנטריות המאפיינות חלק גדול מן הכתיבה ההיסטורית המערבית נעשו מורגשות יותר מרגע שאלו שעד כה הודרו מ"מאפייני הקידמה" של המערב נכנסו לשדה הראייה.<sup>4</sup> הטכנולוגיה המודרנית שינתה בעליל את אופני הקשב שלנו; נראה כי בכך שהכפיפה את חיי היום-יום שלנו לתמורות דרמטיות ומהירות מאי פעם בעבר השפיעה גם על תפיסת המשכיות והמסורת שלנו, דבר הטומן בחובו איומים והבטחה גם יחד. כך או כך, החיבור הנוכחי מנסה לשרטט את

4 בספרו *The Theft of History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006) מנסה ג'ק גודי להראות כי רבים מהרעיונות המרכזיים המיוחסים למערב נבטו בתרבויות ובאזורים גיאוגרפיים שמחוץ לאירופה. הוא גם מראה כיצד אירופה הצליחה לבלבל את עצמה מיתר העולם. אנו למדים מגודי כי השקפתם של חוקרי התקופות הפרהיסטוריות שהדגישו את אחדותן של הציוויליזציות של עידן הברונזה בכל רחבי אירופה ואסיה נסדקה בשל התפיסה בדבר "קדמוניות אירופית עצמאית", שזיהתה בהיסטוריה העולמית שלב שהיה ייחודי לאירופה, שלב שאף ניבא את התפתחותה של אירופה בהמשך. "בעיית הקדמוניות", טוען גודי, מתחדדת ביתר-שאת בנוגע להווה ולעבר גם יחד, כשמלומדים אירופיים מייחסים את מקורם היוקרתי של צורת ממשל (דמוקרטיה) ושל ערכים כמו חירות, אינדיווידואליזם ואפילו "רציונליות" לתקופה היסטורית זו, ולכן לאירופה ולא לזולתה" (עמ' 290). גודי מאמין כי השוואה תקפה בין תרבויות חייבת לזנוח קטגוריות קבועות מראש ולשרטט רשת קואורדינאטות סוציולוגית ש"תפרוש את הווריאציות השונות של מושאי השוואה" במקום להצביע על "מאפייני הקידמה" שהעסיקו את ההיסטוריונים המערביים. ההיסטוריונים, טוען גודי, "גנבו את ההיסטוריה בכך שכפו על שאר העולם את הקטגוריות והרצפים שלהם" (עמ' 304).

התפתחותה הממושכת של מסורת מוזיקלית מסוימת ואת הדרכים הייחודיות שבהן היא רכשה את אמינותה וחשיבותה.

בהינתן הנתיב שבו בחרתי, ברור שהחיבור הזה לא יכול היה להיכתב בלי להסתמך על המלומדים הנזכרים ברשימה הביבליוגרפית. אני חבה, כמובן, גם לכל מי שעמלו כדי לחשוף את הכתבים המכוננים שליוו את התפתחותה של המוזיקה במערב. אני אסירת תודה לכולם.

במובן מסוים, החיבור הזה מסכם את מה שעלה בידי ללמוד במהלך כמה עשורים שהחלו באוניברסיטת קולומביה בשנות החמישים של המאה העשרים. בקולומביה נלכדתי בקסמו של פול הנרי לאנג והתוודעתי לדרישותיו הקפדניות של אריך הרצמן. לאנג החדיר בתלמידיו מודעות לכך שמוזיקה לא מתרחשת בחלל ריק, ואילו בקיאותו המופלגת של הרצמן בכתבים תיאורטיים ובמחקרים מוזיקליים לא הותירה מקום לטיעונים לא-מבוססים, מפתים ככל שיהיו. את הגישה שלפיה ביטויים אמנותיים של ציוויליזציות לא-מערביות ראויים לתשומת לב רצינית הנחיל לנו קורט זקס המקסים, שהיה נוסע לצפון העיר מאוניברסיטת ניו יורק כדי לשאת את הרצאותיו בקולומביה. אוליבר סטרנק מפרינסטון היה חוצה את הנהר כדי להנחות סמינר על מוזיקה ביזנטית, ונינו פירוטה חצה את האוקיינוס האטלנטי בטרם קיבל משרה קבועה בהרווארד. לא היה מחסור במלומדים דגולים בקולומביה בימים ההם, אבל כמה מהם זכו לתהילה מיוחדת הודות למאמצייהם להכניס דברים להקשרם – למעשה, לבסס את טענתו של לאנג שדבר לא מתרחש בחלל ריק. איש לא הרשה לעצמו להתעלם מהרצאותיו האגדיות של מאייר שפירו הגדול על אמנות. מי שטעם אחת מהן שב וביקש עוד, ואני אכן שבת. כזה היה גם כוח המשיכה של ליונל טרילינג, חוקר הספרות. היו שם אנשי שם רבים, וקשה היה לעקוב אחרי כולם. לבסוף, בהישעני על פ.ד. ווקר, קלוד פליסקה, פירוטה ואחרים במגוון של תחומים, ניסיתי בספרי *Divining the Powers of Music* להראות שעלייתה של האופרה הייתה נטועה במהפכה המדעית של סוף המאה השש-עשרה והמאה השבע-עשרה.

בעודי מתכוננת לבחינות הדוקטורט שלי, הצטרף בעלי, אליהוא כ"ץ, למחלקה לסוציולוגיה באוניברסיטת שיקגו. החברים הבולטים ביותר במחלקה למוזיקה בשיקגו באותה עת היו האוורד בראון, לאונרד מאייר ואדוארד לוינסקי "העצום". כשהשתתפתי בכמה סמינרים מחלקתיים התוודעתי לכל אנשי המחלקה, אבל התיידדתי במיוחד עם לאונרד מאייר, שספרו רב-ההשפעה *רגש ומשמעות במוזיקה* פורסם זמן קצר קודם לכן. שמרנו על קשר גם אחרי שחזרתי לישראל והצטרפתי

למחלקה למוזיקולוגיה שאלכס רינגר סייע בהקמתה באוניברסיטה העברית בירושלים.

כילדת גרמניה שגדלה בפלשתינה המנדטורית והשלימה את לימודיה האוניברסיטאיים בארצות הברית, חזרתי למדינה שתפסה מקום של כבוד על מפת המוזיקה העולמית; מנצחים ומבצעים רבים רחשו הערכה לתזמורת הפילהרמונית הישראלית ולקהלה אוהב המוזיקה. לתומי ציפיתי שהאוניברסיטה העברית הקוסמופוליטית והספרייה הלאומית שלה ישקפו את הפעילות המוזיקלית הזו במישור המחקרי, אבל אגף המוזיקה בספרייה לא היה בדיוק מקור לגאווה. הבעיה העיקרית לא הייתה הוראת מוזיקה אמנותית מערבית כי אם פעילות מחקרית, שהייתה תלויה במידה רבה בנסיעות לחו"ל. אך מצב זה השתנה בהדרגה. משהמוזיקולוגיה ביססה את מעמדה באוניברסיטה העברית, הספרייה התאימה את עצמה בהתמדה לצורכי הסגל והסטודנטים. בה בעת, לא ניתן היה להתעלם מכך שישראל, על מגוון הקבוצות האתניות שבה, שימשה מעבדה אידיאלית למחקרים אתנומוזיקולוגיים. לפיכך, פעילותי המחקרית נחלקה בין מחקרים אתנומוזיקולוגיים ומוזיקולוגיים, וחלוקה זו נותרה בעינה לאורך כל הקריירה שלי. עד מהרה נוכחתי ששני התחומים הנפרדים לכאורה משפיעים זה על זה באופן ניכר. אולם כשעמלתי על ספרי *The Lachmann Problem: An Unsung Chapter in the History of Comparative Musicology*, הבנתי טוב יותר מדוע האוניברסיטה העדיפה את לחמן — לאור העניין שלו במוזיקה ערבית — על פני קורט זקס, שמעמדו האקדמי היה מבוסס יותר כאשר שניהם גורשו מארץ מולדתם. בסופו של דבר, הגותם של לחמן, זקס ושורה של אתנומוזיקולוגים בולטים נוספים השפיע על המחקר שלי ושל דליה כהן, *Palestinian-Arab Music: A Maqam Tradition in Practice*.

מוזיקה עוררה את סקרנותי משחר ילדותי. אף שניגנתי בפסנתר שנים רבות, תמיד העדפתי להאזין לביצועים מלוטשים. במבט לאחור, דומה שהעניין שלי במוזיקה קשור קשר הדוק להתעניינותי הכללית בתהליכים, בגלגולים מכל הסוגים וברעיונות המסתתרים מאחוריהם. כבני אנוש אנו משתמשים תמיד באסטרטגיות המנחות את הבנתנו; דהיינו, אנחנו משתמשים ברעיונות כעזרי חשיבה על רעיונות, אף שבדרך כלל איננו מודעים למקורם. העניין שלי ברעיונות מסביר מדוע דיונים פילוסופיים — ובשנים האחרונות, לימודים קוגניטיביים — מרתקים אותי. עם זאת, דבר לא מכעיס אותי יותר מן הריטואל הנכב של אישוש טענה באמצעות התהדרות שאינה במקומה בשמו של פילוסוף נודע. התרעומת הזו שלי הולידה עם הזמן את ארבעת הכרכים של הקובץ *Contemplating Music*, שקרל דלהאוס ואני כינסנו

וערכנו, קובץ שכולו בנוי סביב סוגיות מוזיקליות מרכזיות שנדונו על ידי פילוסופים לאור מצבה של אמנות המוזיקה בימיהם. החוויה של החלפת רעיונות עם דלהאוס עלתה על כל מה שהעליתי בדמיוני כשנתקלתי לראשונה בכתביו. הערצתי לאופקיו הרחבים ולידע העצום שלו לא הפחידה אותי, שכן לא הייתה לי כל סיבה להתיימר שאני משתווה אליו. יותר משאני חבה לכל המוזכרים לעיל, אני חבה לקרל דלהאוס, בעיני המוזיקולוג האולטימטיבי.

בעת שעמלנו על *Contemplating Music* גייסתי את רות הכהן, שמשכה את תשומת לבי במהלך שנת הלימודים הראשונה שלה באוניברסיטה, כעוזרת מחקר. הופתעתי עד כמה תחומי העניין שלה חפפו לשלי. מאז הפכנו, רות ואני, "לוחות תהודה" אחת לרעותה. ההדדיות הזו הולידה את ספרינו המשותפים *Tuning the Arts and the Mind: Connecting Aesthetics to Cognitive Science*. אלישבע ריגבי, לעומת זאת, לא הייתה טירונית כשנרשמה כסטודנטית לדוקטורט. היא כבר הייתה מוזיקאית פעילה ובעלת תואר שני מבית הספר למוזיקה של אוניברסיטת אינדיאנה, ושימשה שנים אחדות כמבקרת מוזיקה. על רקע ספקנותה ההתחלתית בנוגע למוזיקולוגיה, אלישבע סיפקה הזדמנות לצפות באדם בתהליך של "החלפת הילוכים". בסופו של דבר, מחקרה המבריק הרחיב את הבנתי שלי בדבר התמורות שהתחוללו בשלהי המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים. עבודותיהן של רות ואלישבע מוצאות הד בספרי זה ואף מאזכרות במפורש. אין ספק, סטודנטים טובים משפרים את החשיבה של מוריהם!

רשימת המשפיעים על חיבור זה לא תהיה שלמה ללא גלסון גודמן. כפי שיתברר, החיבור מגייס מספר נכבד של פילוסופים, עקב הרלוונטיות שלהם ל"מפנים מחשבתיים" היסטוריים שהשפיעו על הבנייתה והבנתה של המוזיקה. גלסון גודמן, לעומת זאת, עזר לי להבין שלב חשוב בהתפתחות המוזיקה, והוא העלאתם של צלילים על הכתב. כיוון שלימדתי תיווי היה לי כמובן מושג בנוגע להתפתחות זו, אבל הדקדקנות המופלאה של גודמן ושליטתו העילאית בלוגיקה סימבולית הכניסו סדר במחשבותי המפוזרות, ולא רק בנוגע לתיווי. התמזל מזלי לבדוק אם ירדתי לסוף דעתו של גודמן עם גודמן עצמו, בעת שביקר בירושלים כאורח המחלקה לפילוסופיה. הוא הביע עניין אמיתי בתפיסתי את ההתפתחות ההיסטורית של התיווי כ"מתאימה" לתיאוריה שלו. לז פניתי אליו בהרווארד, כך סיפרו לי, הייתי צריכה לחכות שבועות אחדים כדי להתקבל לפגישה.

אשוב ואומר: אני אסירת תודה למי שהתוו את מסלולי במוזיקולוגיה, למי שעזרו לי לנווט את דרכי בתוך תחומי הדיסציפלינה, ולכל מי שחשיבתו השפיעה במישרין

על הניסיון הזה לשרטט דיוקן מהימן של מסורת מוזיקלית מפוארת. ולבסוף ברצוני להודות לקוראי כתב היד שלהבחנותיהם, הערותיהם וביקורתם התייחסתי במלוא הרצינות, ובמיוחד לקתלין האנסל, עורכת מוזיקה בהוצאת אוניברסיטת שיקגו, שליוותה את כתב היד שלי במסעו בתשומת לב ובמסירות רבה.

## פרק שלישי

### הפרדת ה"מובן" מן ה"משמעות"

#### שפות טבעיות: כמה נקודות רלוונטיות

התהליך המצטבר שבו רכשה המוזיקה המערבית שפה משל עצמה מסביר במידה רבה את הפרדוקס שהוזכר לעיל, ולפיו המוזיקה היא המדיום בעל כושר הביטוי הבהיר ביותר — אך אין בכוחה לומר מה הוא הדבר שהיא כה מיטיבה לבטא. כפי שנוכחנו, מסעה של המוזיקה להשגת "עצמאות" מיטבית מורכב מרעיונות ומחידושים שחתרו במפורש או במובלע ליצירת קשרי גומלין בין התייחסויות פנים-מוזיקליות, כדי להגיע לתחביר מוזיקלי מאוחד, הנסמך על עצמו.

ככלל, תחביר של שפה פירושו סידור דקדוקי של המילים, שמבטא את הקשרים והיחסים ביניהן בתוך משפט נתון ובין משפטים הקשורים זה לזה. אף שהמצג עשוי להיות שגוי (ולעתים קרובות הוא אכן שגוי), ביסודו מונחת תמיד ההנחה שקיימים שימושים שגורים של צירופי מילים. למעשה, דקדוקה של שפה מציין את האופן שבו מצרפים מילים כדי לבטא רעיון שלם או "טענה" (פרופוזיציה, כפי שמכנים זאת הלוגיקנים). היותו של ביטוי נכון או שגוי מבחינה דקדוקית תלויה אפוא ביכולתו להיות מובן בשימוש הרגיל והמקובל של שפה ספציפית. כל מה שאיננו מוכר — עד כדי כך שלא ניתן להבינו — הוא גם שגוי מבחינה דקדוקית, שכן הוא מנוגד למוסכמות השפה כפי שהן נקבעות על ידי השימוש השגור.

כיוון שהלימות דקדוקית אינה אלא השימוש המקובל בקרב ציבור דוברים מסוים בזמן נתון בהיסטוריה, כל אותם אמצעים המבטאים את היחסים בין מילים ומשפטים בשפה המשותפת לקבוצה נתונים לשינויים. כדי לחשוף את "הדקדוק ההיסטורי", את התשתית הראשונית של שפה מסוימת, צריך להתחקות אחר הדפוסים הלשוניים עד הראיות המתועדות הקדומות ביותר, כדי לגלות — באמצעות התפתחותן וגלגוליהן — את ייחודה המורפולוגי של השפה, כלומר, את סוגיהן ורמתן של ההבחנות שדובריה של אותה שפה חשו בנחיצותן. ככל הנראה אין אף שפה שנטשה לחלוטין את היחסים

שהתקיימו בראשיתה בין יסודותיה. משערים כי הדבר נובע מן העובדה שהיחידה הבסיסית — המשפט — טמונה בעצם היחסים שבין חלקיה השונים. בדומה למחשבות שהם מבטאים, משפטים נתפסים כשלמות אחת; חלקיהם מתייחסים זה לזה כמו הרעיונות שנועדו להביע. יחסים כאלה אינם משתנים על נקלה משעה שעולה בידם לבטא את המבעים ואת התובנות של דוברי שפה נתונה. היחסים אינם משתנים אלא בהדרגה, תוך גיבוש ההישגים הקיימים, כדי לפנות מקום לרעיונות חדשים המבקשים לבטא את עצמם. שפות שונות עשויות אפוא לסמן יחסים דקדוקיים בצורות שונות, ויש שפות המסוגלות לבטא דקויות יותר מאחרות, אולם היחסים המבניים היסודיים, משעה שהתקבעו, אינם משנים את תפקודיהם באופן קיצוני — אף כי הם עשויים לרכוש עידון ולכידות נוספים. משום כך, קל להבין מדוע דקדוק הוא הבסיס הבטוח והחשוב ביותר לסיווג שפות.

דיון קצר זה לא נועד אלא להדגיש כי מטרתה של שפה היא להביע רעיונות. כל עוד מטרה זו מושגת, חשיבות המנגנונים המשמשים להשגתה היא משנית. ועדיין, המנגנונים שבאמצעותם מציינים את היחסים בין מילים ומשפטים הם שמאפשרים לנו לעקוב אחר הרעיונות המבוטאים כך. מובן שאין הכרח באמצעים משוכללים לביטוי רעיונות פשוטים, בעוד שמחשבה מופשטת, המבוססת על רעיונות הקשורים זה לזה וכפופים זה לזה בדרכים שונות ומגוונות, דורשת מנגנון הערוך להתמודד עם תהליכים מנטליים מורכבים. אף שדרכי ההתייחסות בין המרכיבים שונים ממערכת אחת לאחרת, דפוסי מחשבה מורכבים מחייבים תמיד מערכת רפרנציאלית רב-שכבתית המסוגלת לייצר מבנים היררכיים, שבהם כל אחד מהרעיונות הבונים מחשבות מורכבות ימצא את המקום המתאים לו. מערכת החוקים המסדירים את המבנים הדקדוקיים של משפטים והיחסים בתוכם וביניהם הם מרכיבים ראשונים במעלה בחשיבותם בפעולה של הבעת רעיונות באמצעות השפה. אף על פי שגורמים סמנטיים אינם חיוניים לזיהוין של נוסחאות דקדוקיות או חלקי דיבר, היינו מתקשים בניסוח החוקים המבחינים בין ביטוי קביל לשאינו קביל לולי כללה המורפולוגיה של שפות גם מושגים מסדר גבוה יותר לשם ביטוי התופעות הדקדוקיות הללו, כך שתהיה התאמה בינן לבין הסדירויות הרווחות בנוגע להתנהגות שבה מדובר. כיוון ש"שפות טבעיות" מתייחסות אל תרבויות ומתפקדות בתוכן, הן משמשות לא רק לצורכי תקשורת כי אם גם לקידוד הסביבה ולחלוקתה לקטגוריות, ובכך מהוות מרכיב אינטלקטואלי חשוב בשליטה על התנהגות. בהתאם לכך הועלו טענות כי מערכות לשוניות מתפתחות על פי רצף סדור של בידול הולך וגדל בין מאפיינים משמעותיים, טענות המקשרות בין ההתפתחות הלשונית לבין התפתחות

התפיסה החושית.<sup>1</sup> על אותו משקל, היו שטענו כי נוסף על מבנה המשפטים השפה חייבת לכלול גם מערכת של חוקים טרנספורמטיביים, המשמשים להפיכתו של מבע אחד לאחר. על פי גישה זו, טרנספורמציות מתבססות על דגמי משפטים פשוטים — צורות בסיסיות של מבעים של בוגרים — שעוברות טרנספורמציה, על פי הצורך, באמצעות השימוש בחוקים טרנספורמטיביים כגון משפטי שאלה, משפטים סבילים, משפטי שלילה וכן הלאה.<sup>2</sup>

אפילו השיקולים הבסיסיים שהועלו כאן די בהם כדי להביע את הרעיון שלפיו שפות טבעיות נבדלות בבירור ממערכות תקשורת אחרות שבני אדם משתמשים בהן. הדבר נובע במידה רבה מעושר המשאבים שלהן, אבל לא פחות מכך מן העובדה הלא-מעורערת שכל ילד נורמלי מסוגל להשתמש בשפה של קהילתו ולייצר אינסוף מבעים בעלי משמעות בגיל מוקדם יחסית. אף שעודנו רחוקים מלהבין את כל מאפייניה של השפה, ורחוקים אף יותר מלהבין את מערכת העצבים האנושית המאפשרת לרכוש שפה ולהשתמש בה, שני דברים ברורים לנו: בני אנוש מסוגלים הן להמציא סמלים והן ליצור דואליות בדפוסים של מבנה השפה. שלא כמו סימנים, שמהם מקישים על קיומו של דבר-מה אחר, סמל הוא סימן מסוג מיוחד, סימן שיש לו משמעות שרירותית הניתנת לו באופן מוסכם. היכולת להצמיד משמעויות שרירותיות לסימנים, כלומר, להמציא סמלים, היא ככל הנראה יכולת ייחודית לבני אנוש. אלא שסמלים לשוניים, שלא כמו מערכות סמלים אחרות, ניתנים לחלוקה; כלומר, מילים נחלקות למורפמות, ואלה בתורן נחלקות לפונמות — היחידות הקוליות של שפה מדוברת. יחידות קוליות מגוונות אלו,<sup>3</sup> שהן חסרות משמעות בפני עצמן,

1 ראו Roman Jakobson, *Kindersprache, Aphasie, und allgemeine Lautgesetze* (Uppsala, 1941); H. V. Velten, "The Growth of Phonemic and Lexical Patterns in Infant Languages", in *Language* 19 (1943): 281-92; Roger W. Brown, *Words and Things* (Glencoe, 1958) וכן Lev S. Vygotskii, *Thought and Language* (Cambridge, Mass., 1962), שראה אור לראשונה ב-1934.

2 נועם חומסקי (Noam Chomsky) הרבה לטעון כי נוסחה פשוטה של גירוי-תגובה ותיאוריה של שימוש הרגלי אינן מסוגלות להתמודד עם המשגה זו של הדקדוק. הפסיכולוג ג'ורג' מילר (George Miller), אף שהוא סבור כי אסוציאציות בשפה נושאות משמעות, שותף לדעה כי המנגנונים המונחים ביסודו של הדקדוק הטרנספורמטיבי אינם יכולים להיות אסוציאטיביים. ראו Noam Chomsky, *Syntactic Structures* (The Hague, 1957) ו-George A. Miller, "Some Psychological Studies of Grammar", *American Psychologist* 17 (1962): 748-62. שניהם, ורבים אחרים, דנו מאז בסוגיות אלה וייחסו את החוקים הטרנספורמטיביים לגורמים קוגניטיביים בסיסיים.

3 כל שפה משתמשת בכמות קטנה של יחידות חסרות-משמעות כאלה, בדרך כלל פחות