

כנגן החנגן

עקיבא סגל

ראשיתו של המאמר הזה במחשבות שהחלו להתרוצץ לאחר קריאת מאמרו מעורר-האנטגוניזם אך הבלתי-ניתן-להכחשה של הרב חיים נבון "תנמיכו את הווליום", שהתפרסם לפני כשנה באתר "כיפה" ובעלון-השבת-ועוד "עולם קטן". במאמר טען הרב חיים:

משה לא הביא לנו מוזיקה, אלא טקסט... במוקד העולם הרוחני שלנו עומד לימוד כתבי הקודש, ולא שירה וניגון... המוזיקה רק מלווה, ואינה עומדת במוקד... בתרבות היהודית המקורית, המוזיקה יכולה לעורר ולהעשיר, אך מקור העוצמה המרכזי בעבודת ה' הוא לימוד התורה. גם בתקופה שלימוד אינטלקטואלי איננו אופנתי בעולם הגדול, עלינו לעמוד על המסר היהודי האותנטי הזה.¹

אין ספק שצודק הרב חיים. במהלך שנות קיומו של עם ישראל, המוזיקה לא תפסה מקום נרחב בחיים היהודיים, אם מתוך אידיאל של פרקטיקת לימוד דייקא ואם מתוך קשיים מקומיים. עם זאת, במאתיים השנים האחרונות יש פריחה מסויימת בתחום זה ומאז הופעת החסידות יותר ויותר הוגים יהודיים מדברים על המוזיקה לא רק כליווי נחמד ללימוד, אלא גם כצורה טהורה הראויה לבחינה בפני עצמה. נעיין נא בתפיסת המוזיקה כפי שהיא משתקפת לאורך ההגות היהודית רבת השנים, תוך התמקדות בהוגי החסידות והלאה שהעלו את קרנו של הניגון על נס בניגוד למקובל לפנייהם.

מבוא קצר – בין אתיקה לאסתטיקה

נראה שסוגייתנו אינה אלא מקרה פרטי של סוגיית העל הגדולה: היחס בין אתיקה לאסתטיקה, ביהדות ובכלל. בתקופה ההלניסטית התחדד ההבדל כשהתרבות היהודית-פרושית נתפסה כמעדיפה את הטוב, בעוד התרבות היוונית-הלניסטית מעדיפה את

היפה. גישה זו מופיעה באופן מובהק ב"משתה" דאפלטון: מושא השאיפות בו הוא אידיאות היופי – דרך אהבת המושאים הארציים מתעלים עד לאהבת היפה עצמו, המובילה לרצון להוליד את היפה גם באנשים אחרים. היפה לא משרת משהו מוסרי ולא מוביל לתועלת פרקטית אלא נשאר כאהבת היפה: "אולם אם ישאל אותנו השואל: לשם מה, סוקראטס ודיוטימה, אוהב ארוס את היפה? וביתר בירור: האוהב כי יאהב את היפה – מה חפצו באהבתו?" ואמרתי: 'שיהיה היפה שלך'".² כך גם את גישתו המוזיקלית הוא מסכם במשפט: "תכלית המוסיקה אינה אלא אהבת היפה".³ דיבורים אלו הם אנטי-תזה לתפיסה היהודית של "שקר החן".⁴

ההוגים היהודיים המאוחרים ינסו לגשר על הפער הזה ולהראות את החיובי שבאסתטיקה. כך הרב סולובייצ'ק ב"איש האמונה" משרטט את דמותו של "איש ההדר", שאמנם שונה בתכלית מאיש האמונה, אך ההוד וההדר הם הם ייעודו ו"עבודת השם" שלו. רוזנצוייג בחלק השני של "כוכב הגאולה" מכיר גם הוא בפער הזה, ובתפיסתו האמן אכן חורג מחוקי האתיקה המקובלים: האמן אינו אדם רגיל, אולם החברה זקוקה לאומנות ולאומנים כצורך אימננטי, ולכן היא מקריבה אנשים מסויימים להיות אמנים כדי למלא צורך זה. הרב קוק במאמרו "הסוכה" הכיר בחיוניותה של האסתטיקה כתוספת נצרכת על גבי הבסיס האיתן של חוקי התורה.

ברדיצ'בסקי⁵ מזהה את קאנט כמקור הכשל של הפרדה בין אתיקה לאסתטיקה בעת המודרנית. קאנט הוא מאבני הדרך החשובות ביותר בתחומי האתיקה והאסתטיקה, בנפרד. עיקר פרסומו הגיע לו כמובן על הפרדת הנואמן הבלתי-נגיש מעולם התופעות שלנו, אולם דווקא בשל כך ברדיצ'בסקי מאוכזב: הפרדה זו היא פתח

2 עמ' 131 204 . בתוך: כתבי אפלטון, כרך ב', הרצאת שוקן, תל אביב 1979. מיוונית עתיקה: י. ג. ליבס.

3 "פוליטיאה", שם, עמ' 266 403.

4 השווה דברים אלו של אפלטון ב"המשתה" לדבריו של גורדון: "במעט התבוננות אתה מוצא בנפש האדם שתי נטיות מתנגדות זו לזו וסותרות זו את זו: מצד אחד, נטייה גלויה לחיי הנאה, למילוי התאוות, שהן הצמצום היותר גדול, נטייה לאנוכיות מטומטמת, היודעת רק את עצמה; ומצד שני – נטייה מתנגדת נעלמה, כמיהה כמוסה לחיי נפש שאינם הנאה, שהם למעלה מהנאה, שהם כביכול למעלה מהרגשה, כאילו הנעימות היותר גדולה, ואפילו היותר נקייה, הבאה מתוך הרגשה, מחללת דבר-מה או מעיקה על הנפש בצמצומה. הן כל מיני הנעימות (מצד הופעתם בנפש), כל מיני העונג ואולי כל מיני ההרגשה בכלל, מן ההנאה היותר גסה והיותר שפלה עד העונג היותר זך והיותר נעלה – כולם בעצם תכונה אחת להם, רק בצורות שונות (גירוי העצבים ומרוצת הדם באופנים שונים, במרכזים שונים, בכוח ובעומק שונים וכדומה, או מבחינה אחרת, הפקת הרצון בצורות שונות)... וסימנך – כי במקום שאתה מוצא הכנה יתירה לעונג אסתטי ולעונג של יצירה, שם אתה מוצא על הרוב הכנה יתירה לאהבה המינית וגם לתאוה המינית. הנפש שואפת, כלומר יש בנפש שאיפה נעלמה – למעלה מזה. הנפש שואפת למרחב, לחירות עליונה, כאילו תאמר – עליונה על כל הרגשה, לחיים של התפשטות לתוך כל מה שחי והווה, לתוך חיי העולם, לחיים, שהם כעין פיוס עליון לכל מה שלקוי, כאילו תאמר – לחיים אחרים לקדושת חיי העולם ועשויים לתקן עולם במלכות הקדושה העליונה." (ד.א. גורדון, "לביורר רעיונו מיסודו")

5 "על הקשר בין אתיקה לאסתטיקה" (דיסרטאציה), הקיבוץ המאוחד, ת"א התשמ"ו. מגרמנית: אלכסנדר ברזל.

להבנה שהכל תופעתי וממילא סובייקטיבי, אולם בתורת המוסר שלו קאנט מניח את קיומה של חובה כללית אובייקטיבית, כאילו זו מגיעה מהנואמן באורח פלא! לו היה עקבי, היה קאנט מבין שהמוסר איננו אלא תופעה בדיוק כמו היופי, ואין לאחד עדיפות על השני. ברדיצ'בסקי, בהסתמך על אמירתו של פרוטגורס ש"האדם הוא מידת כל הדברים כולם", אינו מכיר בהבחנה בין רגשות, מחשבות ורצונות, ורואה את הרצון לבדו כסך-כל הכוח האנושי, הנמדד במידת האנרגיה שבו (גם מחשבה נמדדת בנועזותה ויופיה האסתטי, ולא רק במדדים מוסריים). הוא מתאר כיצד רעיון זה מופיע כבר בתקופת הרנסאנס אצל שייפטסבארי וברונו, וממשיך להתפתח אצל שילר: זה האחרון שילב אסתטיקה ואתיקה, כמשורר מצד אחד ופילוסוף קנטיאני מן הצד השני, ועל אף שהגדיר את האדם כישות העומדת בניגוד לטבע, הכיר ביכולתו של האדם להתעלות מעל הפרדה זו (וממילא מעל המוסר המקובל הנובע ממנה) ולהתכלל בטבע. הוא מגיע עד להרבארט, שמנסה להפריד את הרצונות גופם ממושאייהם, וממילא לא נותרה לנו בין רצון למשנהו אלא עוצמת הרצונות; אין טוב ורע, יש מושך יותר ופחות. הלך, "הטעם המוסרי [בתור טעם] אינו שונה מזה הספרותי, המוזיקלי או הפלסטי".⁶ עד כאן ברדיצ'בסקי, אולם אנו יודעים שכל אלו עוד לפני ניטשה שייקח אותנו "מעבר לטוב ולרע", ושלל ההגות הפוסט-מודרנית שלאחריו שתוביל אותנו הרחק מהאתיקה הקנטיאנית אל מחוזות הרלטיביזם, המוסרי והאסתטי.

המוזיקה מהווה אבן בוחן חשובה לתפיסת החוויה האסתטית, כיוון שהיא מערערת על הגדרת האומנות הקלאסית כפי שהיא הוגדרה ב"פואטיקה" לאריסטו – מימזיס, חיקוי המציאות. המוזיקה היא סוג האמנות היחיד שמנותק כמעט לחלוטין מהגדרה זו, ואחת ההוכחות הברורות ביותר לניפוצה של הגישה הזו – הניסיון להבין את החוויה האסתטית שבמוזיקה דורש מורכבות גדולה בהרבה. ממילא הוגים מאוחרים שניסו להשליט את הגישה ההפוכה, פורמליזם הרואה באמנות ערך אסתטי צורני שאינו אמור לתקשר עם העולם בשום דרך (כמו קלייב בֶּל או רוג'ר פריי), מצאו את האמנות המוזיקלית כמתאימה לשיטתם באופן טבעי וממחישה כיצד אמנות צריכה להיות.

בין טקסט למנגינה

שאלה מרכזית בתחום המוזיקה היא היחס בין היסודות הספרותיים ביצירה המוזיקלית לבין היסודות המוזיקליים הטהורים, או למעשה – היחס בין הטקסט למנגינה.

6 מובא שם בעמ' 58 בשם: Johann Friedrich Herbart, Allgemeine praktische Philosophie.

המוזיקה המערבית היתה מראשיתה מוזיקה קולית נוצרית שנועדה לפאר את הטקסטים הדתיים ותו לא. ראשיתה בשירה הגריגוריאנית הפשוטה של ימי הביניים, דהיינו מנגינות מולחנות לטקסט נוצרי, והמשכה במוטטים, שהיו מתוחכמים יותר ורב-קוליים, אך עדיין לא כללו דבר מעבר לביצוע קולי לטקסטים נוצריים. בתקופת הרנסאנס, במקביל להתפתחות האדירה של ההלחנה הפוליפונית, החלו להתפתח גם השירים החילוניים – שאנסונים ומדריגלים, שלעתים כללו כבר ליווי בכלי נגינה, אולם גם בהם הטקסט תפס מקום מרכזי, כפי שניתן לראות מהעובדה ששירים אלו כללו שימוש רב ב"ציור מלים" – שינויים במנגינה בהתאם לטקסט המושר (ראה נספח). כמובן, התפתחות זו לא באה על חשבון פריחתה של המוזיקה הנוצרית, בצורות מוזיקליות כמו הקנטטה והמיסה.⁷

מוזיקת הבארוק הביאה את התחכום המוזיקלי לשיא ובכך מיצבה את המוזיקה האינסטרומנטלית כעומדת בפני עצמה, ללא תירוץ של טקסט או סיפור מאחוריה. הבארוק מביא איתו גם את האופרה, שראשיתה בצורות מוזיקליות דרמטיות די פשוטות, אך במאה ה-18 התפתחה לכדי "אופרה סריה" – מופע ראווה גדול המכיל קטעי סולו וירטואוזיים ארוכים, שמטרתם להרשים מוזיקלית גרידא ואינם תורמים הרבה לעלילה. בסופו של דבר, במאה ה-19 אנו מוצאים כבר באופן ברור שתי אסכולות במוזיקה האירופית: האחת מאמינה במוזיקה כצורה טהורה, אבסולוטית, שאינה זקוקה לטקסטים או עלילה, והשנייה מלחינה צורות מוזיקליות שמטרתן לתאר סיפור, לצייר תמונה או להעביר מסר, עם או בלי מילים. לדעתו, שני יסודות אלו ממשיכים לשמש את העולם המוזיקלי שלנו עד היום, כשלצד עיסוק גובר במוזיקה שהמלל בה שולי כמו הג'אז, עולים גם מוזיקאים כמו לאונרד כהן שאצלם המוזיקה משרתת את המלל.

ומה איתנו? האם ביהדות יש מקום למוזיקה "טהורה", או שכל מטרתה של המוזיקה ביהדות היא לפאר טקסט דתי, ולעולם המוזיקה תישאר משנית לטקסט?

7 כדוגמה כדאי להביא את המלחין ג'ובאני פלסטרינה (1524-1594), שהיה מנהל מוזיקלי (קפלמייסטר) בכנסיות, וכנגדו טענו פטרוניו הכמרים כי הפוליפוניה המתוחכמת שהתפתחה ברנאסנס מאפילה על מרכזיותו של הטקסט, שאינו נשמע בין בליל הקולות השרים במקומות שונים. כדי לעמוד בפני האיום לבטל את המוסד המוזיקלי בכנסיה כליל, הנהיג פלסטרינה שיטה חדשה בפוליפוניה שבה הטקסט נשמע בבירור והמוזיקה נועדה רק להעצים אותו. פלסטרינה הציג שיטה זו בפני האצולה הכנסייתית בוועידת טרנט (Trent), וכך ריצה את הכמרים והשליט שיטת הלחנה זו שהיא היחידה בקרב המלחינים הנוצרים אחריו.

שירת הלויים ואחריה

המוזיקה ביהדות מקורה בשירת הלויים. אין אנו יודעים מה היתה שירה זו ומה היה אופייה, אולם ברור שמהותה היתה שירה כליווי לטקסט, שמטרתה להודות לה' וללוות את הפולחן בביהמ"ק, ושהיא כללה ליווי פלי, כפי שכתוב בדברי הימים ב', ה':

יב וְהַלְוִיִּם הַמְשַׁרְרִים לְכֻלָּם לְאַסֹּף לְהִימָן לְיִתְרוֹן וְלִבְנֵיהֶם וְלְאַחֵיהֶם מְלַבְּשִׁים
בוֹץ בְּמַצְלֵתִים וּבִנְבָלִים וְכַנְרוֹת עֲמֻדִים מְזַרְחִים לְמִזְבֵּחַ וְעֹמֵקִים פְּתָנִים לְמֵאָה
וְעֹשְׂרִים מְחַצְרִים בְּחַצְרוֹת. יג וַיְהִי כְּאֶחָד לְמַחְצְרִים וְלַמְשַׁרְרִים לְהַשְׁמִיעַ קוֹל-
אֶחָד לְהִלָּל וְלַהֲדוֹת לַה' וּבְקָרִים קוֹל בְּחַצְרֹת וּבְמַצְלֵתִים וּבְכָלֵי הַשִּׁיר וּבְהִלָּל
לַה' כִּי טוֹב כִּי לְעוֹלָם חֲסְדוֹ וְהַפִּיֵת מְלֵא עֵינָיו בֵּית ה'.

הגמרא⁸ אף דנה האם עיקר השירה היא בפה או בכלים(!), ומזכירה את האבוב שהיה במקדש ומשווין למשה רבנו עצמו. במהלך השנים הוטענה שירת הלויים במטענים מיסטיים לרוב שמקורם אינו ברור, והוכרזה כשיא מוזיקלי שאבד ויתחדש לעתיד לבוא.

ניסיון להתחקות אחר שירת הלויים נמצא במאמרו המרתק אך המעט-ספוקלטיבי של המלחין מנשה רבינא.⁹ ע"פ רבינא, ניתן לשער שסגנון השירה במקדש היה של מקהלות גדולות ששרו קול אחד, שאורכי הצלילים והמקצב לא היו קבועים והשתנו בהתאם להברות, ושאופיה המלודי היה "טטראכורדי-דיאטוני", דהיינו שהמנגינה נעה בין תווים סמוכים בתוך מנעד מצומצם ביותר של ארבעה טונים, וזאת כיוון שכל מטרת המוזיקה היתה ללוות את הטקסט הדתי ולהוסיף לו נופך, ובשום פנים לא להאפיל עליו. זמרים שונים ככל הנראה התחילו מטונים שונים, בהתאם למנעד קולם, אולם כולם שרו/דיקלמו בדיוק את אותו הקו המלודי גם אם לא באותו הטון. כמו כן, המוזיקה במקדש נודעה בעוצמתה האדירה (כפי שאנו למדים מתיאורם של חז"ל את ה"מגריפה" ושאר כלים שקולם נשמע עד יריחו¹⁰), ולכך ככל הנראה שמשו החיצוצרות והמצילתיים. למרות זאת, קיומם של כינורות ונבלים שצלילם חלש ברשימת הכלים מעיד שהיו גם קטעים שקטים ורכים. חשוב להדגיש שמדובר באומנות מורכבת, והלויים עברו הכשרה ארוכה לשם כך.

נסיון מרשים נוסף להתחקות אחר שירת הלויים אנו מוצאים אצל ר' אברהם שער-אריה (פורטלאונה), שחי באיטליה במאה ה-16, שפרקים ד'-י"ג מספרו "שלטי

8 סוכה נ; וביתר פירוט בערכין י: - י"א: שם יש עיסוק נרחב בפרטי שירת הלויים ואמסכתאותיה.

9 "הזמרה והנגינה בבית-המקדש", מחניים צ"ו, תשכ"ה. מופיע באתר "דעת".

10 תמיד פרק ג' משנה ח'.

הגיבורים" מוקדשים להסבר מפורט על כלי הנגינה שהיו במקדש וסדרי שירת הלויים, תוך הפגנת ידע מוזיקלי וטכני מעוררי השתאות.¹¹

שירת הלויים מדגימה את העיקרון התנ"כי לפיו המוזיקה היא רק אמצעי פאר לעבודת הקודש עצמה. כך החצוצרות, שהוציאו צלילים רק בצורה פונקציונלית ולא נעשתה עבודה מיוחדת לשכלול הצליל שלהן, וכך אפילו בדוגמה הרומנטית מכולן – "כנגן המנגן"¹² הוא רק טריגר להשראת נבואה. גישה זו ממשיכה גם בתלמוד, כשערכה של המוזיקה הוא בהיותה שעון מעורר ללימוד התורה (עם כינורו של דוד),¹³ או כליווי למילות לימוד התורה.¹⁴ עם זאת, בחז"ל מופיעים דיבורים רבים על מעלתם של השבח והשירה, כגון בסנהדרין צ"ד ע"א: "ביקש הקב"ה לעשות חזקיהו משיח וסנחריב גוג ומגוג, אמרה מדת הדין לפני הקב"ה: רבש"ע! ומה דוד מלך ישראל שאמר כמה שירות ותשבחות לפניך לא עשיתו משיח, חזקיהו שעשית לו כל הנסים הללו ולא אמר שירה לפניך תעשהו משיח?", אולם לא נראה שמדובר במקורות אלו על ערך מוזיקלי דייקא, וודאי שלא על ערך מוזיקלי טהור.

תנו רבנן: הקורא פסוק של שיר השירים ועשה אותו כמין זמר, והקורא פסוק בבית משתאות בלא זמנו מביא רעה לעולם, מפני שהתורה חוגרת שק ועומדת לפני הקב"ה ואומרת לפניו: ריבונו של עולם, עשאוני בניך ככנור שמנגנין בו לצים!¹⁵

סנהדרין ק"א ע"א

לאחר שירת הלויים נשמרה המוזיקה בעיקר כליווי לטקסט אצל חזנים, כמו שאר תצורות האומנות היהודית ("יודאיקה") ששימשו רק כאמצעי לפיאור התורה והמצוות, כחלק מהתפיסה היהודית שאינה מחשיבה את האסתטיקה כערך לשעצמו. כמוהן היא קיבלה את אישורה כאמצעי הידור לדברים שבקדושה מהדרוש "זה אלי ואנוהו" –

11 שאול שפר הוציא פרקים אלה במהדורה חדשה בתוספת ציורי כלי הנגינה ונספחים, תחת הכותרת "השיר במקדש".

12 מלכים ב', ג', ט"ו

13 ברכות דף ג' ע"ב.

14 "אמר ר' יוחנן: כל הקורא בלא נעימה ושונה בלא זמרה עליו הכתוב אומר: 'וגם אני נתתי להם חוקים לא טובים'" (סוכה ל"ב ע"א). מעניין לציין, כאנקדוטה, שבהקדמה לספר "הנפש חיה" כותב רבי חיים אלעזר ווקס מקאליש על מעלתה של ה"מוזיקע", אך מיד ממחר לעשות "אוקימתא" ולזהות את הניגון האמיתי עם לימוד התורה.

15 מקור שמבטא דווקא את עדיפותה של השירה על פני לימוד-התורה עצמו מופיע בערכין י"א ע"א: "אינו היא עבודה שבשמחה ובטוב לבב? הוי אומר זה שירה. ואימא דברי תורה, דכתיב: "פיקודי ה' ישירים משמחי לב"? משמחי לב איקרי, טוב – לא איקרי".

התנאה לפניו במצוות.¹⁶ אולם שירים אלו לא התפתחו לכדי מקבילות ליצירות הדתיות של הרנסאנס והבארוק, מלבד יוצא דופן אחד: המלחין האיטלקי-יהודי סלמונה רוסי (Salamone Rossi), שקובץ יצירותיו "השירים אשר לשלמה" שיצא ב-1623 מהווה דוגמה נדירה ל"מדריגלים" יהודיים בעברית.

אולם, על המוזיקה יש בנוסף הגבלה תיאולוגית מיוחדת עקב האיסור לשמוח מאז החורבן, כפי שהוא מופיע בגמרא בגיטין: "שלחו ליה למר עוקבא: זמרא מנן לן דאסיר? שרטט וכתב להו: "אל תשמח ישראל אל גיל בעמים" (הושע ט'). ולישלח להו מהכא: "בשיר לא ישתו יין ימר שכר לשותיו" (ישעיה כ"ד) אי מההוא, הוה אמינא הני מילי זמרא דמנא (=כלי נגינה), אבל דפומא שרי".¹⁷ מעין זה מופיע גם בגמרא בסוטה: "משכטלה סנהדרין בטל השיר בבית המשתאות, שנאמר: בשיר לא ישתו יין",¹⁸ וכן בגמרא בברכות (כד): שמספרת על רב המנונא המזמר בחתונת בנו "ווי לן דמיתנן". בעקבות כך אסר הרמב"ם כל סוג מוזיקה מלבד תשבחות לה',¹⁹ ובלשון השולחן-ערוך: "וכן גזרו שלא לנגן בכלי שיר וכל מיני זמר וכל משמיצי קול של שיר לשמח בהם (הגה – ויש אומרים, דוקא מי שרגיל בהם, כגון המלכים שעומדים ושוכבים בכלי-שיר, או בית המשתה), ואסור לשמעם מפני החורבן. ואפילו שיר בפה על היין אסורה, שנאמר "בשיר לא ישתו יין". וכבר נהגו כל ישראל לומר דברי תשבחות או שיר של הודאות וזכרון חסדי הקדוש ברוך הוא על היין (הגה – וכן לצורך מצווה, כגון בבית חתן וכלה, הכל שרי)".²⁰

הדברים מנוסחים בחריפות רבה עוד יותר בתשובת הרמב"ם לשאלה האם מותר להאזין למוזיקה ערבית. וכך הוא עונה לשואל: "ידוע, שעצם הזמר והניגונים כלם אסורים, אפילו אין אומרים עליהם מלים כלל, לאומרם ז"ל: "אודנא דשמעא זמרא תעקר" (סוטה מ"ח ע"א). וכבר באר התלמוד שאין הבדל בין שמיעת הזמר או ניגון על מיתרים או השמעת הנעימות בלא [מלים], אלא כל מה שמביא לידי שמחת הנפש והתרגשותה (הוא) אסור כמו שאמרו, וסמכו דבריהם אל איסור הנביא, (שאמר) "אל תשמח ישראל אל גיל כעמים" (הושע ט', א'). וטעם זה (הדבר) ברור מאד, לפי שכוח תאוה זה צריך לכוּבשו ולמונעו ולמשוך ברסנו, ולא שיפעל ויחיה מתו. ואין משגיחים באחד היוצא מן הכלל שמעטים כמותו, אשר (זה) מביאו לידי שמירת הנפש ומהירות

16 שבת קל"ג... וכן מסכת סופרים פרק ג' הלכה י"ז.

17 גיטין ז.

18 סוטה מ"ח.

19 הלכות תעניות פרק ה' הלכה י"ד.

20 סימן תק"ס סעיף ג'.

התפעלות להשגת מושכל או כניעה לדברים האלהיים, לפי שדיני התורה לא נכתבו אלא לפי הרוב והרגיל, שדברו חכמים בהווה".²¹

המוזיקה בחסידות

עם עלייתה של החסידות חל שינוי מרחיק לכת בעולם המוזיקה היהודי. החסידות ראתה בניגונים ובנגינה אמצעי לעבודת ה' בפני עצמו, ולא רק ליווי ללימוד התורה, והדגישה את חשיבותו של הניגון בעבודת ה'. כבר הבעש"ט עצמו חיבר ניגונים אותם היה מזמר עם תלמידיו, ותרבות זו המשיכה בחצרותיהם של רבים מהאדמו"רים כמו החוזה מלובלין ובעל התניא. תופעה זו היא חלק מאופיה של החסידות כתנועה חברתית שביקשה להראות שניתן לעבוד את ה' לא רק דרך לימוד התורה, ולהוציא את הדת מהאליטיזם הלמדני.

דוגמה אחת מעניינת לכך ניתן למצוא אצל רבי ישראל מרוז'ין: האדמו"ר, מהדמויות החשובות והמשפיעות בעולם החסידי, לא היה נודע בשל למדנותו הרבה או בקיאותו, ויש יסוד לשער שהוא אף סבל מדיסלקציה.²² כך, הוא סייע להסטת מרכז הכובד של דמות החכם מלמדנות בלתי-פוסקת לדיבור במושגים של דבקות ועבודת ה' – "אני אין לי פנאי ללמוד... שאיני רוצה להפסיק אפילו רגע אחד מדביקות בקב"ה".²³ ואכן, דמותו של ר' ישראל פינתה מקום לכניסתן של פרקטיקות חדשות בעבודת ה', ביניהן הניגון. כך מסופר מחסידיו שבליל הסדר האחרון לחייו היה שר בהתלהבות נוראה:

את הפזמון "והיא שעמדה" אמר ארבעים ושתים פעם, כשבכל פעם ראו היאך הוא פושט צורה ולובש צורה. בפעם האחרון התדבק בדביקות נוראה יותר מחצי שעה ואחר כך חזר על המילים "שלא אחד בלבד עמד עלינו לכלותנו" כמה פעמים...

מסורת השירה והזמרה ממשיכה גם באמרות משמו של הרבי מסאדיגורא, בנו של ר' ישראל מרוז'ין וממשיכו:

לא נאמר ששרו [בני ישראל] מיד לאחר שעברו את הים, אלא בתחילה הגיעו למדרגת האמונה השלמה, כמו שכתוב: "ויאמינו בה' ובמשה עבדו", ורק אחר כך נאמר "אז ישיר משה ובני ישראל". מי שמאמין יכול לומר שירה.

21 תשובה רכ"ד. תרגום והגהות: יהושע בלאו, ירושלים התשמ"ט.

22 עיין "דרך המלכות: ר' ישראל מרוז'ין ומקומו בתולדות החסידות", דוד אסף, ירושלים התשנ"ז, עמ' 88-90.

23 שם עמ' 92.

"אור הגנוז", עמ' 259. עורך: מ. בובר, הוצאת שוקן, ישראל התשס"ה (הדפסה מקורית 1946).

וכן הוסיף:

כל אומה יש לה את הניגון שלה, ואין אחת מנגנת ניגון של חברתה. אבל ישראל מנגן את כל הניגונים כאחד, כדי להעלותם לפני הקדוש ברוך הוא; כמו שבפרק שירה כל החיות וכל העופות אומרים כל אחד שירה שלו, אבל ישראל מצרף שירה אחת מכולן, כדי להעלותה לפני הקדוש ברוך הוא.

שם עמ' 260

יחס אוהד זה לניגונים המגיע כבר מהבעש"ט, שני ביטויים לו: האחד פרקטי, הקשור בהלחנת ניגונים ושירתם בקהל רב בחצרות החסידיות, והשני הוא העיסוק האינטלקטואלי וההצדקה התיאולוגית של המוזיקה בחסידות ה"הוגות" יותר, כמו ברסלב או חב"ד. אנו נתמקד כעת בעיקר בהיבט השני, וננסה להרחיב את הדברים.

חסידות מודז'יץ

החצר החסידית שהעלתה על נס את עולם הנגינה יותר מכל, והפכה את הניגון ליסוד מרכזי בחסידות בפני עצמו, היא חסידות מודז'יץ. שורשיה אצל ר' יחזקאל מקוזמיר, והמשכה בשושלת ארוכה של אדמו"רים-מלחינים שהתמקמה בת"א בשנות הארבעים של המאה הנוכחית. הם מפורסמים בעיקר בשל עיסוקם הפרקטי בהלחנת ניגונים, אולם גם בדברי התורה שלהם ניתן למצוא דיבורים רבים על הנגינה וערכה.

ר' ישראל ממודז'יץ (1849-1921) הוא מייסד החסידות, והוא זה שקיבע את מעמדו של הניגון בחסידות מודז'יץ. מספרים עליו שבנערותו נתקל בספר לימודי מוזיקה והספיק לעיין בו קלות, מה שנתן לו בסיס מוזיקלי קל לניגונים שיבואו בהמשך. הוא זה שטבע את האמרה המפורסמת "אומרים שהיכל הנגינה קרוב להיכל התשובה, ואני אומר שהוא היכל התשובה בעצמו". והוסיף: "היהודי מתרומם לתשובה באמצעות נגון. יתר על כן, בזמזום ניגון איזה שהוא אומר היהודי וידוי". כן טען שכשהוא שומע נגון יוצא מפי אדם, הוא מכירו מיד עד כמה בר דעת הוא, ואפילו אם הוא ירא שמיים.²⁴

מהי ההצדקה התיאולוגית לתת לניגון ערך של לימוד תורה? ההצדקה היא באחרות של הניגון. כפי שראינו בנוגע לר' ישראל מודז'יץ, עלייתו של הניגון כמדיום לדבקות מגיעה עם שחיקתו של המדיום המקובל – התורה. הניגון מהווה משהו חדש, שונה ולכן כוחו גדול יותר. ר' ישראל המשיל זאת לבן הכפר שזקוק לשעון מעורר על

²⁴ נגינה וחסידות בבית קוזמיר ובנותיה, מ. גשורי.

אף רעשי החיות מסביבו: הרעשים שרגיל בהם אינם מעירים אותו בבוקר, אלא רק הרעש האחר. מעין זה אנו רואים בדרשה המצוטטת משמו ש"הבוחר בתורה ובמשה עברו" – היינו, שעל-ידי התורה יכול להגיע עד לדרגת משה רבנו, אולם "הבוחר בשירי זמרה מלך יחיד אל חי העולמים" – דרך השירה והזמרה ניתן להגיע עד למלכות הכורא ממש! אם כן, הניגון הוא פרקטיקה אחרת מלימוד התורה שמביאה למקומות שכלל אינן באופק של לומד התורה, לדרגות שכלל אינן מושגות על ידי לימוד ולא משנה כמה. כן נאמר משמו שבכוחו של נגון אחד לבטא את התוכן של ארונות מלאים ספרים.

גם קצת אמירות בנוגע לפרקטיקת הנגינה נותרו לנו מ' ישראל: אמירתו המעמיקה שסוד הנגינה הוא בשתיקה שבה, ו"כשם שהיקף הגוויל עושה את האותיות, כן השתיקה עושה את הנגינה".²⁵ זהו עיקרון חשוב בתיאוריה של המוזיקה, שהגיע לידי מימוש מלא ביצירתו המפורסמת של ג'ון קייג' "4'33" (1952), שמורכבת כולה מדממה מוזיקלית בת ארבע דקות ושלושים ושלוש שניות. ג'ון קייג' ראה את המרווח הזה בתור בסיס לשמיעת הקולות האקראיים שסביבנו, שבעת נגינה איננו יכולים לשמוע אותם. עקרון זה מופיע בגירסה רדיקלית אף יותר אצל ר' נחמן, שמסביר בתורת "החלל הפנוי" שלו שלכל חכמה וחכמה יש נגון משלה, אולם ניגונה של החכמה הגבוהה מכולן, שממנו נמשכים כל מיני הנגינה בעולם, הוא בחינת שתיקה.²⁶

אחד המאפיינים של הניגון החסידי הוא היותו עממי, פשוט, ובעל אופי רפיטיבי. במובן זה, רבים מניגוני מודז'יץ חרגו מגישה זו והינם לעתים מורכבים וארוכים הרבה יותר מהמקובל בניגונים החסידיים. פעם אחת התייחס לכך, באומרו:

מהי הסיבה שנגוני מודז'יץ מסובכים וקשים כנגוד לפשטות נגוני החסידים שקדמו? מקודם היה הלב היהודי פתוח וחמים יותר, ולכן גם הנגון היה פשוט יותר, עד שמיתרי הלב רעדו. כיום "שמן לב העם הזה" לא מרוב טובה, אלא מרוב צרות וטרדות, ומן ההכרח שהנגון יהיה מסובך ומעוקל, כי רק באורח זה יוכל לחדור אל הלב.

מתוך: "תפארת ישאל – אוצר התורה והנגינה" (כתב העת של חסידות מודז'יץ), גלין ב'ט', אדר התשי"ב.

וכן אמר:

25 שם.

26 ליקוטי מוהר"ן, תורה ס"ד, ה'.

שיטתי ביצירת נגונים היא – פשטות. הנגון צריך מיד עם צליליו הראשונים להראות גילוי ובהירות. נגון הזקוק לפירוש או להסבר אינו ראוי להנשא על שפתיים. גם ליהודי הפשוט יש לתת גישה להיכל הנגון...

אם כן, אידאל המוזיקה הוא פשטות, ורק שחיקתו של העם הביאה בלית ברירה ליצירת ניגונים מורכבים יותר.

מעניין לראות שקידוש המנגינה של הרבי ממודז'ץ לא בא על חשבון קדושת המילים המסורתית, ואפילו להיפך. וכך מעידים עליו:

בזמרתו לפני התיבה לא חזר אף פעם על מילה אחת. ולא עוד אלא שהיה מבקר קשה את בעלי התפלות על משכם בקול והפסקתם באמצע התפלה, והיה אומר, שהם משברים את המלה בהיותם מחוסרי עצה ושלטון על הרעיון המוסיקלי. על אלה החזנים היה אומר: משל למה הדבר דומה? למי שרוצה להחזיר את העגלה הפשוטה העמוסה משאות, הרי הוא מוכרח להשיב את העגלה כמה פעמים רצוא ושוב, ואילו הכרכרה יכולה לעשות תנועות חזרה מיניה וביה ולהשאר על מכונה.

נגינה וחסידות בבית קוזמיר ובנותיה, מ. גשורי

בזמן מלחמת העולם היה רבי ישראל מוטל בבית החולים בוורשה, ונאלץ לעבור ניתוח קשה ברגלו. אולם להפתעתו של הרופא, היה ר' ישראל מפזם ומנגן גם בעת הטיפולים הכואבים ביותר, לעומת השר החשוב ששכב במיטה לידו וזעק מכאבים בכל טיפול. כשתמה הרופא על הפרש בין התגובות, הסביר לו ר' ישראל: "אף אני צועק ומתאנח בצערי, אלא כדי שלא יצאו קולותיו ואנחותיו של ישראל לבטלה, אני מצרפם לשירה וזמרה לכבודו של מקום".²⁷ יש לשים לב: ר' ישראל יכל גם להעלות את זעקותיו ואנחותיו לפני המקום, אולם לא ניתן לוותר על הערך האסתטי ולהעלות את הקול בצורתו הגולמית, יש לעשות ממנו ניגונים!

ה"אמרי אש"

מורשתו המוזיקלית של ר' ישראל ממודז'ץ המשיכה לבנו, ר' שאול ידידיה אלעזר טאוב, ומשם לנכדו, ר' שמואל אליהו טאוב, בעל ה"אמרי אש" (1905-1984), שניהל חצר חסידית ברחוב דיזנגוף בתל-אביב. את תפיסת המוזיקה שלו אני מנסה לזהות עם הג'ז החופשי של הסקסופוניסט ג'ון קולטריין, כפי שהוא מתגלם באלבומו החשוב *"A Love Supreme"*.

27 שם.

הדבקות האמיתית בה', אומר האדמו"ר,²⁸ היא במחשבה בלבד. הדיבור הוא הורדת דרגה, ומהווה רמת דבקות נמוכה יותר, אבל נצרך כדי שהרבים יוכלו לשמוע את ענייני הדבקות ולהיות מושפעים מהם. אם כן, בין עבודת ה' גבוהה במחשבה שאינה משפיעה מאומה לאחרים, לבין עבודת ה' נמוכה יותר בדיבור שזוכה גם להשפיע על הרבים, מציע ה"אמרי אש" את הדרך המושלמת – הניגון.

מצד אחד יש בו את המעלה של מחשבה שאפשר להתעמק בו, וכשם שמתעמקים במחשבה ובאים לדביקות השי"ת כן אפשר להתעמק בניגון ולכבד לדביקות השי"ת,²⁹ ולא זו בלבד שמביא לדביקות השי"ת, הניגון מביא גם להתעוררות התשובה. ומצד שני מצטרף איתו מעלת הדיבור, שמעורר אנשים אחרים הסובבים אותו, שכל אותם הסובבים ששומעים את הניגון גם כן מתעמקים בניגון וזוכים על ידי כך לדביקות השי"ת והתעוררות התשובה. נמצא הניגון יש בו את שתי המעלות, גם של המחשבה וגם של הדיבור, ושום חסרון אין בו.

אם כן, מטרת הניגון היא להשפיע על הרבים ולעוררם לתשובה. הניגון הוא פרקטיקה מוצלחת בעבודת השם שאמורה להיעשות מתוך מוטיבציה דתית. זוהי בדיוק המוטיבציה של קולטריין, שמצהיר בפירוש שהאלבום הוא תוצאה של התעוררות רוחנית שחוה, ושמטרת האלבום היא להפיץ את האמונה באלוהים והאהבה אליו לכל העולם, ולשמח את האנשים על ידי זה.³⁰

28 "אמרי אש", ענייני שירה וזמרה עמ' תרי"ח-תרכ"ג. כל הציטוטים בסעיף זה לקוחים משם.

30 וכך כתוב במכתב שצירף קולטריין לאלבום:

"Dear Listener: All Praise Be To God to Whom All Praise Is Due.

Let us pursue Him in the righteous path. Yes it is true; "seek and ye shall find." Only through Him can we know the most wondrous bequeathal.

During the year 1957, I experienced, by the grace of God, a spiritual awakening which was to lead me to a richer, fuller, more productive life. At that time, in gratitude, I humbly asked to be given the means and privilege to make others happy through music. I feel this has been granted through His grace. ALL PRAISE TO GOD.

As time and events moved on, a period of irresolution did prevail. I entered into a phase which was contradictory to the pledge and away from the esteemed path; but thankfully, now and again through the unerring and merciful hand of God, I do perceive and have been duly re-informed of His OMNIPOTENCE, and of our need for, and dependence on Him. At this time I would like to tell you that NO MATTER WHAT...IT IS WITH GOD. HE IS GRACIOUS AND MERCIFUL. HIS WAY IS IN LOVE, THROUGH WHICH WE ALL ARE. IT IS TRULY—A LOVE SUPREME--.

This album is a humble offering to Him. An attempt to say "THANK YOU GOD" through our work, eve as we do in our hearts and with our tongues. May He help and strengthen all men in every good endeavor...

ההשלכות הפרקטיות על צורת הנגינה מיידיות: "ומה שהזכרנו קול – היינו ניגון בלי שום מילים, שבלי המילים אפשר להתעמק בניגון. ואף שפעמים מזמרים את הניגון על מילים כלשהם, מכל מקום מעמיקים בניגון ולא במילים". במוזיקה של קולטריין עיקר ההתעמקות היא כמובן בנגינה עצמה, באלתור ובמהלכים ההרמוניים, ועל אף שישנן מילים מעטות מאד פה ושם (חזרה על שם האלבום כמה פעמים בסוף הרצועה הראשונה), הרי ברור שלא זה המרכז ולא שם יש להעמיק.

יתרה מזאת - בפסקה הבאה מעדיף ה"אמרי אש" במפורש את דרך האלתור החופשי:

אאמו"ר זצוק"ל אמר, ניגון שנוצר על פי תוים אינו ניגון אמיתי, משום שאינו יוצא מן הלב. דרך ניגון שנוצר בלב ובמחשבה, ניגון כזה נכנס אצל השני בבחינת "דברים היוצאים מן הלב נכנסים אל הלב", שנכנס בלב חבירו, בניגון כזה אפשר להתעמק ולהתעמק עוד ועוד ולסלול דרך לדביקות השי"ת ולהתעוררות התשובה.

האם אלתורי הסקסופון של קולטריין אינו ניגון היוצא מן הלב, בהגדרה?

ה"אמרי אש" אף מסביר אמירה זו של אביו, בשתי דרכים: ראשית, מי שמנגן לפי התווים אינו משקיע בנגינתו לא מחשבה ולא כוונת הלב, אלא פשוט מנגן את הכתוב. שנית, התווים אינם אלא כלי טכני לתיעוד המוזיקה, ואל להם לשכוח את תפקידם כמכשיר עזר שולי ולתפוס את מקום המוזיקה עצמה.³¹ כדי להבהיר זאת, מספר ה"אמרי אש" על חסיד אחד, בקי גדול בתווים, שנזדמן אליו וניגן ניגון של ר' ישראל ממודז'ין על פי תווים. ניגש אליו ר' שמואל, נכד המחבר, הפך את הנייר וביקש ממנו לנגן שוב את הניגון. מובן שיצא ניגון חדש. זוהי דוגמה נפלאה לאוונגרד מוזיקלי, ל"חשיבה מחוץ לקופסא", לנסיונות ומתיחת גבולות בתחומי המוזיקה. זהו אולי המאפיין המרכזי ביותר ביצירתו של קולטריין, שכל כולו אוונגרד, ושהמוזיקה שלו הוגדרה כ"אנטי-ג'אז". כל תקליט שלו ניסיוני יותר מקודמו – כך הוא המציא תחילה

May we never forget that in the sunshine of our lives, through the storm and after the rain—it is all with God—in all ways forever.

ALL PRAISE TO GOD.

John Coltrane."

31 עניין המודגש בספרו של ר.ג'. קולניגווד "The principles of Art" (1938): "When a man makes up a tune, he may and very often does at the same time hum it or sing it or play it on an instrument. He may do none of these things, but write it on paper... The actual making of the tune is something that goes in his head, and nowhere else" (עמ' 134).

את בליל הצלילים האופייני לו (Sheets of sound), לאחר מכן פרץ את הג'ז המודאלי, ולבסוף שינה אפילו את אופן השימוש בכלי כמו מתיחת המנעד ושימוש באוברטונים. ניתן להעריך די בקלות שגם בסיפורו של ה"אמרי אש", לאחר הפיכת התווים נשמע הניגון כ"אנטי-ג'אז" אוונגרדי...

מוזיקה וקבלה

דרשתו הגדולה והחשובה של האדמו"ר ממודז'ין על הנגינה מופיעה בספר דרשותיו על התורה, "דברי ישראל", בפרשת מקץ, על הפסוק "אִם-כֵּן אֶפֹּא זֹאת עֲשׂוּ קָחוּ מִזְמַרַת הָאָרֶץ בְּכֻלְיָם וְהוֹרִידוּ לְאִישׁ מִנְחָה"³². האדמו"ר דורש את המילים "מזמרת הארץ" ופותח: "הן אמת, שאין שום דבר גשמי בעולם שאין לו שורש רוחני למעלה כנודע, ובפרט חכמת הנגינה היא ידוע ששרשה למעלה בקדושה גבוה מאוד מאוד, כנודע מעבודת הלוויים במקדש בשירה ובזמרה בכנורות ובנבלים ובכלי שיר אין מספר בכל מיני חכמת הנגינה והמוזיק"א". מכאן הוא מתחיל להסביר ששבעת תוי הנגינה הנם כנגד שבע הספירות, ואילו התו השמיני באקטאווע חוזר להיות התו הראשון. אולם לעתיד לבוא יתגלה התו השמיני שהוא כנגד ספירת הבינה, וזהו "למנצח על השמינית" שנאמר על ימות המשיח, והיינו "בני בינה ימי שמונה קבעו שיר ורננים". ומסיים: "ובזה נבוא אל ביאור הפסוק מפרשה זו שהתחלנו בו, זהו קחו מזמרת הארץ בכליכם, פירוש "מזמרת הארץ" היינו חכמת הנגינה כפירוש רש"י שמזמרין וכו', ור"ל "קחו מזמרת הארץ" היינו ליקח רמיזא דחכמתא לעבודת הבורא מחכמת הנגינה, היינו כל דברינו הנאמרים". אז ממשיך האדמו"ר לדרשה נוספת, בה הוא מסביר שהניגונים השמחים מטרתם לשבר את קליפת לילית ואילו הניגונים העצובים משברים את הקליפה "מחלת".

דרשה מרשימה זו מדגימה את העובדה שהבסיס להעלאת הניגונים בחסידות לדרגת עבודת ה', ולראיה החסידית את הנגון כדרך להדבקות בבורא, היא ברקע הקבלי שעליו החסידות צומחת, ואין ספק שללא הקבלה לא היתה לחסידות אפשרות לקדש את הניגונים כפי שעשתה. אכן, האדמו"ר ממודז'ין לא היה היחיד שקישר בין מבנים קבליים למבנים מוזיקליים. דרשה דומה מופיעה כבר בספר "תורת האדם" לרמב"ן, הקושרת את שבע הנימין שבכנור לנרות שבמנורה ולשבע מזבחיותו של בלעם, כשהמין השמיני יתגלה לעתיד, "כי ענין הכנור וכלי הזמר במקדש רמז להשגת המחשבה שהיא נתלית ברוח. ואין בגשמיות דק כמו"זיקא, כענין שאמרו קול ודבור ורוח וזהו רוח הקדש"³³.

32 בראשית מ"ב, י"א.

33 שער הגמול ר' נחמן מדבר דווקא על חמישה מינים בכינור, ואפילו על עשרה. הרמ"ק (פרדס רימונים, שער כג פרק יד) מאחד את השיטות כולן ואומר שהכל תלוי בסוג הכינור, שהוא מאחד את הספירות המיוצגות במיתריו, בחינת מלכות.

הרמ"ק ב"פרדס רימונים" דורש את שמות טעמי-המקרא בהתאם לצורת הנגינה שלהם. בעל התניא חבר עשרה נגונים כנגד עשר ספירות, ור' נחמן קושר בין חכמת הנגינה לפעולה קבלית של איסוף ניצוצות.³⁴

בזוהר נמצא מאמרים בשבח השירה ומקומה היסודי במערכה העולמית. מאמר "השירים אשר לשלמה"³⁵ מתאר את שירתם של העליונים ומעלתה, אולם המיוחד בו הוא תיאורו את מקומם המרכזי של התחתונים בשירה זו. כך הוא אומר ש"כשפותחין החיים שירה, מוסיפים העליונים כוח לדעת ולהכיר ולהשיג מה שלא השיגו. שמים וארץ מוסיפין כח בהאי שירה!".³⁶ כן מתייחס המאמר לשירתם של הלויים – "למה נקראו השירים של מטה לויים? על שנלויים ונחברים למעלה כאחד, והשומע – נלוה ונדבק נפשו למעלה".

ביאור נוסף על שירת הלויים נמצא ברעיא מהימנא בפרשת בהר³⁷ – רק זכותם המיוחדת היא שאפשרה להם לקחת חלק בפעולת הנגינה:

"לתת ללויים ערים לשבת" - ובגין דאינון לא אשתתפו בעגלא, קב"ה חלק לון לגביה למהוי מנגנין ליה בכמה מיני נגון.

ועוד אמירה רדיקלית בהיסח הדעת בעמוד הבא:

כ"ד משמרות לויים דבהון לויים בשירה ובזמרה הוו מזמרין קדמך, לסלקא שכינתא דאיהי שירה וזמרה בהון לה.

הנבואה אינה שורה אלא מתוך נגינה בנבל וכינור – הנגינה היא תנאי והכנה כדי להביא את האדם למעלת הנבואה. כך בנאומו של רשב"י למשה רבינו:

ובגין דאנת משתדל בכל יומא בתרין שפוון דילך בצלותא, לשבחא למרך באדנ"י שפתי תפתח בתרין שפוון דילך, בנביאים וכתובים, ובכל מיני זמר ונגון בצלותא, קודשא בריך הוא נחית לון בשפוון דילך.

פרשת משפטים, דף קי"ב עמ' ב'

הזוהר אף מספר לנו שלנביאים היה מין "זמירון" שהכיל אוסף שירות כדי שיוכלו להתנבא בעזרתם:

34 כך למשל בתורה רפ"ב המפורסמת, וביתר פירוט בתורה נ"ד, ו'.

35 פרשת שמות, דף י"ח ע"ב

36 והרחיק לכת עוד יותר האדמוה"ז שאמר ששירת התחתונים גבוהה יותר מזמרת העליונים. ראה לקוטי תורה וזאת הברכה, דף צ"ח, עמודה ג'.

37 דף ק"ט עמוד א'.

זיני תושבחן הוּו קמייהו דנביאי למישרי עלייהו רוח נבואה, כמה דאת אמר (ש"א י) ופגעת חבל נביאים יורדים מהבמה, ולפניהם נבל ותוף וחליל וגו', וכתוב (מ"ב ג טו) ועתה קחו לי מנגן וגו'.

זוהר בשלח, דף מ"ה עמ' א'

על סמך מקורות אלו מנסה צבי מאיר רבינוביץ' להבחין בין השירה הקבלית לבין הנגינה החסידית: "בחסידות לא היו משוררים, כי אם מנגנים. החסידות העריצה את הנגינה שכלי אומר ודברים, הנגינה שבנפש ומחשבה. מה שלבש בקבלה צורה של חרוזים וקצב, קבל בחסידות צורה של נגון, מוזיקה של שמחה, ובעיקר נגוני השתפכות הנפש ודבקות".³⁸ אולם נראה שהסקת מסקנות מהזוהר על כלל המקורות הקבליים היא פזיזה מעט – רבינוביץ' עצמו מצטט באותו המאמר את הרב"ד על ספר היצירה ש"השחקים וכל פרטיהם נכתבו ונחקקו בחכמה, ונבלי שמים מלשון נבל וכנור, כי בדרך הנתיבות ימשך רוח אלהים חיים בנגינות ידועות שהן ל"ב נגינות שהתורה מתגלגלת בהן, ואמר אותם הנגינות של המוסיק"א ר"ל טעמי התורה מי יסדרם".³⁹ בתיקון האחד-עשר מתקוני זהר מתואר שכל ההיכלין נפתחין בפני ישראל כשהם מתפללים, חוץ מכמה היכלים ספציפיים, ביניהם היכל הנגינה, "דלית לה רשו למפתח אלא בנגונא. ובגין דא, דוד מתקרב לההוא היכלא בניגונא. הדא הוא דכתיב, "והיה כנגן המנגן (ותהי עליו יד ה')".⁴⁰

אף המתנגד הגדול לחסידות, הגר"א, הכיר בחשיבותה של חכמת הנגינה דווקא על סמך תורת הסוד, במעמד שהוא כולו אפוף אווירה מסטית, כפי שמעיד ר' ישראל משקלוב בהקדמה לספר "פאת השולחן":

בשעה שסיים פירושו על שיר השירים...צוה לסגור חדרו. והחלונות סוגרו ביום, והדליקו נרות הרבה, וכאשר סיים פירושו נשא עיניו למרום בדבקות עצומה בברכה והודאה לשמו הגדול ית"ש, שזיכהו להשגת אור כל התורה, בפנימיותה וחוצותיה. כה אמר: כל החכמות נצרכים לתורתנו הקדושה וכלולים בה, וידעם כולם לתכליתם, והזכירם חכמה אלגעברע ומשולשים והנדסה וחכמת מוסיקא ושיבחה הרבה. הוא היה אומר אז כי רוב טעמי תורה וסודות שירי הלויים וסודות תיקוני הזוהר אי-אפשר לידע בלעדה, ועל ידה יכולים בני אדם למות בכלות נפשם מנעימותיה ויכולים להחיות המתים בסודותיה הגנוזים בתורה. הוא אמר: כמה ניגונים וכמה מידות הביא מרע"ה מהר סיני, והשאר מורכבים.

38 המוסיקה בקבלה, צבי מאיר רבינוביץ'. בתוך: "לחסידים מזמור", בעריכת מ. גשורי, התרצ"ו. שימו לב שחזרנו שוב לשאלת היסוד שהנחתה אותנו בתחילת המאמר, על היחס בין מוזיקה למילים.

39 פרק א' משנה א'.

40 דף כ"ו ע"ב.

חב"ד

היישום השיטתי והמעמיק ביותר של מבנים קבליים על הנגינה הוא, כמובן, בתורת חב"ד. כמו כל אחד ממאפייני החסידות, גם הניגון התפתח בחב"ד לכדי מערכת מסועפת ומסודרת, ונכתבו עליו תורות לרוב, למן האדמו"ר הזקן שאף חיבר ניגונים בעצמו (כמו ניגון "ארבע בבות" המפורסם), ועד לרבי האחרון. ניגוני חב"ד כוללים ניגונים "מכוונים" שנכתבו באופן מדויק ומכוון על ידי אדמו"רי חב"ד בכדי לפעול ענינים מסויימים, ניגונים "מיוחסים" שהם בעלי ייחוס לרבי מסויים או שאושרו על ידי הרבי כניגונים בעלי קדושה עצמית, וגם סתם ניגונים שוטים, ניגוני שמחה, ניגוני תפילה, ניגוני התוועדות ואף מארשים. כל אלו נאספו ונכתבו בתווים ב"ספר הניגונים" של חב"ד.

בכתבי האדמו"ר הזקן, אנו מוצאים את הניגון כהתגלמותה של האהבה וההשתוקקות לאינסוף – מעקרונות היסוד בתורתו. כך בתיאורי האהבה העזים בתניא פרק נ': "...אך יש עוד בחינת אהבה העולה על כולנה, כמעלת הזהב על הכסף, והיא אהבה כרשפי אש, מבחינת גבורות עליונות דבינה עילאה... ועבודת הלויים היתה להרים קול רינה ותודה בשירה וזמרה בניגון ונעימה, בבחינת רצוא ושוב, שהיא בחינת אהבה עזה זו כשלהבת היוצא מן הבזק". כך גם ב"תורה אור" לפרשת מקץ:

שעבודת המלאכים היא רנה וזמרה בשירות ותשבחות כנודע מענין פרק שירה שכל הברואים אומרים שירה. וכן המלאכים שבכל עולם עד רום המעלות - כולם אומרים שירות ותשבחות ברנה וזמרה. וענין רנה זו היא גילוי עוצם תשוקתם להיות נכספה וגם כלתה נפשם לדבקה בו ית' ולהתכלל באור אינסוף ב"ה, ותמיד כל ימיהם עומדים בתשוקה זו בלי הפסק מחמת שאין להם אהבה ותשוקה אחרת וגם אין להם עבודה אחרת כמו תורה ומצוות שהם בחינת המשכה מלמעלה למטה, רק עבודתם היא השתוקקות נפשם ממטה למעלה. ותשוקה זו היא ברנה וזמרה כנודע מענין הניגון שהוא ענין התפעלות הלב.

בהמשך אותה התורה מבהיר האדמו"ר הזקן שהאמור הוא דווקא בניגון בצורתו הגולמית, ללא מילים שמפרטות את האהבה ומורידות אותה:

כי הניגון הוא ענין התפעלות הלב, שהוא רק המשכת קול בלא דבור, שהקול הוא שיוצא מן הלב בלבד קודם שמתחלק בדבור הפה. ויש כמה מיני נגון, הכל לפי האהבה: יש אהבה בתענוגים, ויש אהבה במרירות (שמתמרמר על ריחוק מחמת האהבה הגדולה), ויש אשר נגעה עד הנפש כו' וכיוצא בזה. ודרך כלל היא כחי' אהבה, שהאהבה כוללת כל הבחינות...

הניגון מגיע בצורתו הגולמית מהחכמה, ורק בספירת הבינה הנמוכה יותר מתווספות לו המילים. כך התורה שבע"פ יכולה לפרש ולפרוט כל מילה ומילה בתורה שבכתב – חוץ מהטעמים, שהם הניגון (שנותן טעם למילים), שהוא התענוג שמעל לדיבור ומעבר למילים.⁴¹ הטעמים מקורם בשעשועי המלך בעצמותו, ושורשם הוא אפילו מעל לחכמה – בתענוג שבכתר.⁴²

אם כן, מהו עניין שירת הלויים, שהלא ידועים לנו מזמורי התהלים שהיו אומרים בכל יום? לשם כך מקדים האדמוה"ז שתי הקדמות: א. השמחה היא ביציאת דבר מן ההעלם אל הגילוי. ב. הניגון עניינו הוא ברצוא ושוב דווקא, שכן "אין עיקר מתיקות ועריכות לנפש מהניגון אלא כשהוא כלול מב' תנועות הפכיות בחינת רצוא וביחנת שוב והוא עניין החדוה והמרירות יחד ממוזג במזג נכון. אמנם אם הוא אינו ממוזג כ"כ אלא הוא בתנועה אחת של חדוה או בהיפוך, אינו ערב לנפש כ"כ, ומכל-שכן אם אינו אלא קול אחד פשוט שאין בו עריכות כלל".⁴³ מה שעושה את הניגון הוא הדינמיות שבו – התנועה ממז'ור למינור, מפורטה לפיאנו, ההפכים המשמשים יחד. הניגון הוא בחינת רצוא ושוב ולכן הוא מועיל להוציא כוחות שבצמצום מן ההעלם אל הגילוי, להמתיק את הגבורות, לחולל שינוי. כיוון ששירת הלויים מטרתה להמתיק את הגבורות דבינה, הרי שהיא מכוונת אל הענף השמאלי בעץ הספירות – אל הבינה והגבורה, שם יש צורך במילים לניגון כדי שתוכל להשפיע את השפעתה עליהם בחינת רצוא, ולהמתיקם. הם כמו ליצנים שתפקידם לבדר את המלך כדי להוציא את הרוח הטובה שבו. אולם שירתם של הכהנים, שהיא מכוונת גבוה יותר – אל הענף הימני, אל החכמה,⁴⁴ אסור שתהיינה לה מילים, כיוון שהיא פונה למקום הגבוה יותר שאינו מתפרט לכדי מילים, וספק אם יש צורך בכלל להוציאו בפה.

הרש"ב⁴⁵ מרחיב את תורת הניגון של סבי-סביו. קול החכמה, הוא קולו של משה, הוא הקול הנובע מהתפעלות הנפש, מגלה צדדים בפנימיות הנפש שאינם יכולים לצאת בדיבור, והוא כמו נשיקה שמביעה אהבה בלא להזקק למילים. כמו-כן יש לו כוח

41 ליקוטי תורה, פרשת אמור, דף ל"ז עמודה ב'.

42 האדמו"ר האמצעי עומד על סתירה זו בדברי אביו – שהניגון שבטעמים מגיע מהחכמה ומהכתר כאחד. במאמרו המופיע בסוף מאמרי האדמו"ר הזקן לשנת תקס"ט (עמ' ש"א-ש"ב), הוא מסביר שעל-אף שאנו נוטים לזהות את החכמה עם ההברקה, עם הנקודה הראשונה, שורש בחינת החכמה הוא בחכמה סתימאה, הגבוהה יותר, שנמצאת רק ברוח הדברים ואפילו נקודה איננה, וממנה מאיר הניגון. לכן סימון הטעם הוא ניטרלי לחלוטין לאותיות המילה עליה הוא מולבש – הוא אפילו אינו נקודה מתוך האות, אלא נפרד ממנה לגמרי עקב היותו מופשט במהותו. חכמת הנקודה תהיה בנקודות המילה, ולא בטעמיה.

43 מאמרי אדה"ז, תקס"ו ח"א, להבין מאמר הזוהר פ' ויצא ע"פ ויקח מאבני המקום, עמ' קכ"ג.

44 כך משה שהוא מהחכמה, היה כבד פה וכבד לשון. שם עמ' קכ"ח.

45 "בשעה שהקדימו – תער"ב", כרך ב', עמ' תתכ"ח-תתכ"ט.

להעלות דברים, ומכאן עניין השירים והזמירות בשבת – ע"פ האריז"ל בשבת מתעלים העולמות. שירת הלויים היא כנגד הניגונים המכוונים שהם בדרגת הבינה, שניגונים אלו הם "בבחינת פנימיות המוחין בהשגת עצם העניין האלוקי שלא ע"י לבושי השגה כלל". ולמרות זאת, עדיין לא מדובר בדרגה הגבוהה ביותר, בשל היותם מסודרים ומכוונים! הדרגה הגבוהה יותר, שהיא קול החכמה של משה, הוא הניגון הנובע מהמוח ישירות, באלתור בלתי-מתוכנן. אך הדרגה הגבוהה מכולן היא כש"עצמות הנשמה עולה בשיר בבחינת תענוג עצמי שלמעלה מהשגה לגמרי... בחינת הענג העצמי דעצם הנשמה בעצמות אינסוף". אם את הדרגה הקודמת זיהינו עם החיה, הרי שזוהי כבר היחידה. יחסם של חילוקים אלו לחילוקיו של האדמוה"ז יובהרו ברור נוסף בהמשך.

ענין נוסף שהאדמו"ר הזקן מתייחס אליו בכתביו, הוא מבנהו המעגלי של הניגון. על-פי חוקי ההרמוניה הטונאלית המסורתית ששלטו ביד-ברזל בתקופת הרב, וגם היום הם דומיננטיים מאד, הניגון הוא מין מסע הרמוני המתחיל מהדרגה הראשית בסולם (הטוניקה), וחוזר אליה בסופו. כך ניגון מסתיים במקום שבו הוא התחיל (לפחות מבחינה הרמונית), וניתן להתחיל אותו מייד שוב בלי הפסק. בעל-התניא קישר זאת עם ה"שיר" המוזכר במשנה (י"כל בעלי השיר יוצאין בשיר שלהן"⁴⁶), שהוא כמין קולר עגול:

דנהה אנו רואים בחוש⁴⁷ וידוע לכל יודעי נגן בקולות התנועות של הניגון המורכבים שכל אחד מהם מתקשר אל חבריו ומשתלשלים מתנועה לתנועה עד שיש קשר וחיבור גם לסופו של הניגון עם התחלתו שהרי מיד כשמסיים הניגון מכריחו לחזור לראש הניגון וכאילו סופו עם תחלתו נמשכין בהמשך אחד וענין אחד, ובאם שלא יחזור לראש הניגון מיד שסיים את סופו ה"ז כאילו נשאר באמצע הענין.

מכאן ניתן להסיק גם על אופיו הרוחני של הניגון: הניגון אינו התוכן עצמו, אלא מתלווה לתוכן כאור מקיף, שהוא טובב כל עלמין ואינו מצטמצם לכדי דיבור ספציפי. אם כן, גם ההצבה הקודמת שלנו את הניגון כמגיע מהחכמה אינה מדויקת, וכאן האדמו"ר מזהה אותו כמקיף לחכמה דא"ק.⁴⁸

האדמו"ר האמצעי⁴⁹ קושר את הניגון לאחד העקרונות החב"דיים החשובים ביותר: ביטול. המנגן יכול לנגן לחבירו דברים שאינו יכול להסבירם במילים, ואף דברים שלא

46 שבת, פרק ה', משנה א'.

47 סביר להניח שהאדמו"ר לא למד מוזיקה, אולם כיוון שהוא חיבר ניגונים סביר להניח שהיה בעל שמיעה מוזיקלית ויכל להגיע לניתוח זה בעצמו בעזרת שכלו החרף.

48 מאמרי אדמוה"ז, תקס"ו ח"ב, עמ' תשמ"א-תשמ"ב, תשמ"ו-תשמ"ז.

49 שערי תשובה, דף פ"ח, ד' – פ"ט, ג'.

ירד לעומקם בעצמו יוכל לנגן לאחר. מדוע? כיוון שהניגון מגיע מהרובד הגבוה ביותר והכמעט-בלתי-מושג של הנפש – היחידה. כאשר האדם מנגן, מתלבשת בו הארה מהיחידה בתור אור מקיף, ומאפשרת לו לקלוט את הדברים בעת הנגינה גם מבלי להבינם בשכל. אדם שמח יכול להתעצב כתוצאה ממנגינה עצובה, ואדם עצוב יהפוך לשמח על-ידי מנגינה שמחה – במנגינות מאירים העונג והצער של היחידה, שמאפילים על העונג והצער ברמות האנושיות שלנו ומשתלטים עליהם. לכן, הניגון מעלה את הנשמה למקורה הראשוני והגבוה ביותר, היחידה, ומטבע הדברים פותח פתח לנשמה לעלות בדרגתה לדרגה הגבוהה ממנה, עד שתדבק במקורה הגבוה ביותר ותתבטל למלך בעצמו. זהו גם ההסבר מדוע הניגון מביא להשראת הנבואה.

ה"צמח צדק" בספרו "יהל אור" על תהלים,⁵⁰ מסביר, בהרחבה לעיקרון האחרות של המוזיקה שראינו אצל האדמו"ר ממודז'ץ, שהמשיכה המוזיקלית היא בעיקרה משיכה למהות הפוכה מהאדם ולא לדומה והמשעממת, לדבר מה שעדיין מעניין ומחדש ולכן ניתן להתענג עליו. זו הסיבה שהישמעאלים, שהם מזרע אברהם בחינת קליפה דחסד, אינם נמשכים לנגונים שמחים (שמתאימים לספירת החסד) אלא דווקא לניגוני מרה-שחורה, ולהיפך – אנשי אדום, שהם מזרע עשו בן יצחק שהוא בחינת הגבורות, נמשכים דווקא לנגונים השמחים.⁵¹

בתשובתו של הרבי האחרון לבעל להקה שחזר בתשובה ורצה לדעת היאך יוכל להמשיך לעסוק במוזיקה ברוח היהדות,⁵² אנו רואים יחס דואלי: מצד אחד, הרבי מכיר בערכה של המוזיקה וביכולתה להשפיע על הנפש, ותומך באירועים מוזיקליים חד פעמיים. מצד שני הוא רואה את עולם המוזיקה בזמנו (1974) כמקולקל ופרוץ ברובו המוחלט, וחושש מבניית תוכנית מוזיקלית קבועה לנוער מבלי לתכנן את זו כראוי בלא שתדרדר אותם לעולם המוזיקה החילוני והמסוכן.⁵³

50 פסקה שע"ג-ד. מובא ב"ספר הליקוטים – דא"ח צמח צדק", בערך "ניגון".

51 דברים אלה אינם אלא הרחבה לדברי האדמו"ר (מאמרים, תקע"ב, רפ"ב). הקשר בין המזרח למוזיקה מרירה ובוכה מובן, אולם הקשר בין המערב למוזיקה שמחה לא נראה לנו טריוויאלי. הבנה אפשרית תושג ע"י חזרה אחורה לתקופתו של הצמח-צדק ואף לתקופתו של האדמו"ר הזקן, ההוגה המקורי של הדא"ח, בה שלטה בכיפה המוזיקה הקלאסית של מוצרט והייזן. האדמו"ר האמצעי (שערי תשובה, ל"ה, ג') מסביר שהניגון האמיתי כולל את שתי הבחינות הללו כאחת.

52 לקוטי שיחות במדבר, כרך ל"ח, עמ' 179.

53 עיין בדברים דומים במאמרו של הרב אבינר ב"עיתורי כהנים":

<http://www.herzog.ac.il/vtc/0055385.html>

הרב קוק

הרב קוק הוא מאבני הדרך החשובות ביחס לאסתטיקה ולאמנות ביהדות. כיוון שאמנות נוצרת מתוך תחושת הרחבת-הדעת, והעם היהודי בגלות תמיד היה לחוץ ודואג על רמות הקיום הבסיסיות, ברור שלא הייתה אמנות יהודית בגלות, וגם המעט שהיה הושאל מתרבויות אחרות ולא היווה אמנות יהודית מקורית.⁵⁴ אולם כאן בארץ, לאחר שמילאנו את החוסר הבסיסי בנפשנו ושבנו לאדמתנו, אנחנו שוב במצב של רוחב נפשי מספיק כדי לשוב וליצור אמנות יהודית, "באופן כזה שהביעה של השלמת היופי לא רק תטריד את הנפש כ"א תמלאנה הוד ותקרב אותה לקדושה לצדק ומשרים".⁵⁵ הרב קוק דיבר רבות על שירה, תחום אותו יישם בעצמו, והתייחס אף לאמנות חזותית באיגרת "ל"בצלאל". ניתן כמובן להשליך מאלו על יחסו למוזיקה ולחתום בזה את ההתייחסות, אולם אנו ננסה לדלות מעט מידע מהתיאורים המוזיקליים הלא-רבים שבכתביו.

עקרון ראשון בתורת הרב: הרמוניה. ואכן: "שירה אלהית מנגנת היא תמיד בחוקים הרמוניים בכתי נפשו פנימה, והיחש של החלק אל הכל, ואל מקור הכל, מתנוצץ ומתגלה בהמון גילויים שונים, שכליים, מעשיים, קבועים ומקריים, הרגשיים ודמיוניים".⁵⁶ יש לנו כאן תיאור נפלא של מוזיקה פוליפונית המנוגנת על-ידי קולות שונים המשתלבים יחד. הלחנה מסוג זה (קונטרפונקט) שלטה בכיפה עד ללידתה של המוזיקה הקלאסית, מאמצע המאה ה-18. אולם הרב ממשיך: "אמנם, להשלים את התוצאות של הנטיות ביחשן לפועל, הכל תלוי לפי רוב החוכמה, התורנית והעולמית, שהיא ספוגה בתוך הרוח העדין, ההולך ומתמלא דעת קדושים ואור עולמים". אם כן, הרב שואף כאן למוזיקה מעולה הספוגה בחכמה ועדינות, האופיינית להלחנה הפוליפונית המחוכמת של תקופת הבארוק, ששיאה ביצירות כמו "אמנות הפוגה" לי.ס. באך.

אולם, הקשר לא נגמר כאן. באופן כללי מזהה הרב קוק את ההנאה האסתטית עם מידת התפארת (ולא רק כמושג קבלי),⁵⁷ ואכן יצירות הבארוק מאופיינות בהיותן מלאות פאר והדר, ובמקרים רבים מועמסים על קו המלודיה הפשוט קישוטים מקישוטים שונים. כדי להבין עד היכן מגיעה תפיסתו של הרב את הנשגבות והאלהות שבמוזיקה, נעיין נא בפסקה הבאה:

החק הנפשי, שהרוממות המוזיקלית והשירית כשהיא מתחברת, היא המעלילה את העז של כל חפץ נשגב ונעלה, הוא חק מתגלה בנפש האדם בתור זיק מאור

54 כפי שאכן נראה בסעיף "ניגון כשר-מנגן כשר?"

55 עין איה שבת, פרק ב, סז.

56 שמונה קבצים, קובץ ב', צ"ח

57 קובץ א', תת"ד.

הגדול של ההויה כולה. קצר הוא ציורנו מלתאר את הערך השירי המוזיקלי של כל היש ביחודו הנשגב, אבל מתוך התעלותנו על ידי החופש של שירי זמרה אלהיים, אל העולם העליון המלא חפצים רוממים, קדושים ונשגבים, אנו רואים את הטוב של אור חי העולמים, את המשטר האלוהי בכל המצוי, את הייחוד השלם, הממלאנו השתוממות וגדולה בהוד משטריו, ומברכים אנו מתוך שמחת עולמים – "ברוך הבוחר בשירי זמרה, מלך יחיד אל חי העולמים.

קובץ ב', שי"ב

תיאורים אלה של הרב קוק את נשגבותה של המוזיקה לא יכולים שלא להזכיר לנו, להבדיל, את דבריו של הנדל על הפזמון המפורסם "הללויה" מתוך האורוטוריה המופתית שלו "משיח": "דימיתי לראות לפני את השמים כולם, ואת האל הגדול בכבודו ובעצמו".⁵⁸ בכלל, הבארוק מאופיין בשיאי המוזיקה הדתית שידע העולם אי-פעם, במקביל ליצירות חילוניות חשובות לא פחות שהולחנו ע"י אותם המלחינים, שילובי קודש וחול המתגלמים בהגותו של הרב.

לפעמים מתלווה איזה רגש עצוב בעת הלימוד. מחובר הוא עם הניגון הלימודי, והוא בא מרוב געגועים אל המרום והנשגב שמתגלה על ידי הארת אור התורה. והאדם חש ומרגיש איך שהוא, והעולם בכללו, הוא מרוחק מאותו התוכן המרומם, ולבו עליו דוי. אבל אור חדות ה' שבנועם התורה, היא מתגברת על רוח עצב זה, מפני שאור נעלה זה הרי הוא מוביל את היש כולו אל אותו מקור האורה שהגעגועים הכמוסים נוהים אחריו כל כך.

קובץ ח', ק"א

אז מה מתואר כאן? עצבות ניגונית מתמשכת, שבסופה האור מתגבר והסיום טוב. זהו תיאור של טכניקת הלחנה בארוקית אופיינית עד מאד - סיום (קדנצה) פיקראדי, דהיינו – סיום קטע מוזיקלי מינורי באקורד מז'ורי (ראה נספח).

לסיום, כלי הנגינה היחידי שמוזכר בשמו כמה וכמה פעמים אצל הרב קוק הוא הכינור,⁵⁹ כלי שתופס את המקום המרכזי ביותר ביהדות לדורותיה (גם הרב הנזיר, תלמידו, הקפיד ששני ילדיו ילמדו נגינה בכינור, ואף הרבי מפיאסצ'נה שלט בכלי זה). הכינור המטאפורי של הרב קוק מנגן גם הוא בהתאם למאפיינים שכבר ראינו: הוא מתואר כ"אצילי",⁶⁰ הוא ביטוי של גילוי אלוהי שמיימי המגיע לאוזן באופן אמביינטי,

58 מובא אצל ג'ון סטנלי, "מוזיקה קלאסית – גדולי המלחינים ויצירות המופת שלהם", עמ' 91.

59 הכינור בפרט, וכלי הקשת בכלל, תופסים את אחד המקומות המרכזיים ביותר במוזיקה של הבארוק.

60 ח', ב'.

גם אם זו לא מצליחה לתפוס את כל הפרטים,⁶¹ וכמובן – שני הקולות הפורטים יחד, היוצרים אפקט אוקסימורוני של "נועם עז".⁶² ניתן ממש לשמוע את כינורות הבארוק המנגנים יחד, כמו אצל ויואלדי או בקאנון המפורסם של פאכלבל ברה מז'ור, למשל.

ניגון כשר – מנגן כשר?⁶³

שאלה נוספת, שהעיסוק בה גבר בשנים האחרונות עם צאתו של ספר בשם זה, היא העיסוק ב"ניגון כשר – מנגן כשר". כמובן, הנחת היסוד היא שמנגינה יכולה להיות כשרה או לא כשרה משל היתה מילים, ושכלל יש ערך עצמי למנגינה ושניתן לשפוט את האחרון. הנחת יסוד זו עצמה מוטלת בספק, אולם הטענה כאילו ביהדות, לפני ששומעים מנגינה יש לפשפש במעלתו של מחברה, ורק מנגינה שידוע לנו שנתחברה ע"י אדם כשר היא מנגינה טובה, אינה אלא עיוות, ולא ברור מה מקורה ועל מה היא מסתמכת.

מבחינה הלכתית יבשה, ברור שמה שחשוב הוא המילים, ולא יכול להיות איסור הלכתי על שמיעת מוזיקה בגלל שהמנגינה שלה אינה "כשרה", וכבר כתב הרמב"ם בציטוט המפורסם:

ודע כי השירים המחוברים באיזו שפה שתהיה אינם נבחנים אלא לפי עניניהם, ויש לנהוג בהם בדרך הדיבור שכבר חילקנוהו. והוצרכתי לבאר את זה ואע"פ שהוא פשוט מפני שראיתי גדולים וחסידים מאומתינו, אם נודמנו במסיבת משתה או חתונה או זולתה ורצה אדם לשיר בשפה הערבית, ואפילו היה ענין אותו השיר בשבח האומץ או הרצינות שזה מן הרצוי, או בשבח היין ממחין על כך בכל אופן של מחאה ואינם מתירים לשומעו. ואם זימר המזמר איזה פיוט מן הפיוטים העבריים אין ממחין בכך ואין הדבר קשה בעיניהם על אף שהדברים האמורים יש בהם מן המוזר עליו ומן המרוחק. וזו סכלות מוחלטת לפי שאין הדיבור אסור ומותר ורצוי ומרוחק ומצוה לאומרו מחמת השפה שהוא נאמר בה, אלא מחמת ענינו. שאם היה ענין אותו השיר דבר נעלה, חובה לאומרו באיזו שפה שיהיה, ואם היה ענינו מגרעת, חובה לחדול ממנו באיזו שפה שיהיה.

פירוש הרמב"ם למשנה, אבות פרק א' משנה ט"ז

61 תיאור אופייני לקונטרפונקט – נהנים מההרמוניה הנשגבת גם אם לא מצליחים לעקוב אחרי כל הקולות או לשמוע בכל שלב את הנושא החוזר בפוגה. ח', ט"ו.

62 א' שע"ה.

63 תגובתו של גיא צבי מינצ לא התקבלה עד סגירת הגליון, אולם הוא הביע רצון להגיב על הדברים בשיעור שעתיד להתקיים בישיבה לאחר חנוכה.

מדברי הרמב"ם משתמע שגם למנגינה אין חשיבות, אלא רק תוכן המילים יכול לשנות את היחס השיפוטי לשיר.

אולם גם ברובד המטא-הלכתי קשה להגיד שהיהדות מסתייגת ממנגינות שאינן מקוריות. משחר ימי השירה והזמרה היהודית היה מקובל שיהודים חברו מילים למנגינות גויות במקורן. כן הטענה כאילו דבריו החריפים של ר' חיים ויטאל ב"ספר החזיונות" כנגד ר' ישראל נג'ארה נובעות משום שזה חיבר את שיריו למנגינות גויות במקורן אינה מחזיקה מים, שכן תופעה זו היתה מקובלת גם אצל משוררים אחרים בני זמננו שהוחזקו כשרים לכולי עלמא כמו ר' מנחם די-לונזאנו,⁶⁴ וסביר יותר שטענתו של ר' חיים היתה נגד משליו המיניים מדי של ר' ישראל נג'ארה, או במילותיו של ביאליק – "מה שה'דון זואן' האיטלקי עם צרור הפרחים שבידו מזמר לסיניורא שלו באיטלקית מאחורי החלון בליל אביב - ר' ישראל נג'ארה עם האפר שעל ראשו מזמר באותו ניגון עצמו ובלשון הקדש כלפי קודשא-ברוך-הוא ושכינתיה אצל ארון הקדש בשעת תיקון חצות...".⁶⁵ (ר' חיים ויטאל מציין במפורש שהבעיה היא בנג'ארה עצמו שנתפס בעינו כשיכור פרוץ, ולכן אסר לשיר את שיריו – מכאן ניתן אולי לדלות אמירה לסוגייתנו). כמו כן הניגונים החסידיים רובם ככולם מקורם במנגינות מזרח-אירופאיות של רועים וקוזקים.

...הבעש"ט, אבי החסידות, היה מתהלך כל ימיו בין הוולכים וספג אל תוכו בלי ספק את מנגינותיהם. הנגינות הללו נתגלגלו ממנו לתלמידיו ותלמידי-תלמידיו, וכך קמה ונוצרה נגינה חסידית, שמתוכה "נשמע כעין הד מנגינת הוולכים הנוגה והערבה". והענין הזה לא פגם כלל בקדושת הנגון, כי "העיקר בנגון הוא הקול", ואיזה נפקא מינה יש, מי חבר את הקולות וצרפם יחד? וע"כ יש שהחסידים לקחו להם נגינה שלמה מאיזה רועה בשדה, כולה כמות שהיא, ובלי עבוד ושכלול מצדם והוספת נופך משלהם השתמשו בה והיה לנגון חסידי, שעל ידו נתלהבו ונתפעלו.⁶⁶

"לתולדות הנגון החסידי", אלעזר סוף (שברט), בתוך: "לחסידים מזמור", בעריכת מ. גשורי, התרצ"ו

64 שכתב בספרו "שתי הידות" (דף קמ"ב עמוד א') כך: "על פי שהשיר והשבח להשם יתברך ראוי שיהיה בתכלית השלמות, שכן נאמר 'בנבל עשור זמרו לו', כלומר, בכל מאמצי הכוח, זאת היתה לי לחבר רוב השירים שלי על פי ניגוני הערבים, לפי שהם מגביהים קולם ומנעימים את שירתם יותר מזולתם. ואמנם ראיתי קצת חכמים שמתאוננים רע על המחברים שירות ותשבחות לה' יתברך על פי ניגונים אשר לא מבני ישראל המה, אולם אין הדין עמם, כי אין בכך כלום". מובא בתשובתו של הרב עובדיה להלן.

65 מאמר "שירתנו הצעירה" אות ג', אודיסה התרפ"ז. עיי"ש.

66 עיין שם, שמביא מספרו של אידלסון "לתולדות הנגינה העברית" שהנגינה האשכנזית כולה חדורה ברוח המוזיקה הגרמנית במובהק.

ומה לגבי מקורות הפוכים? כבר הגמרא מגלה לנו: "אחר מאי? (רש"י - מפני מה בא לידי כך ולא הגנה תורתו עליו?) זמר יוני לא פסק מפומיה".⁶⁷ אולם גם זאת ניתן לתלות בקלות במילות הזמר ולא במנגינתו. בשו"ע מצאנו התייחסות ברמ"א: "ושליח ציבור המנבל פיו או שמרנן בשירי הנכרים ממחין בידו שלא לעשות כן, ואם אינו שומע מעבירין אותו",⁶⁸ אולם המגן-אברהם במקום מסביר שמדובר דווקא בניגונים המשמשים לעבודה זרה, וגם הב"ח בשו"ת שלו מצא מקום להקל "אם אינם מיוחדים". בספר מנהגי קהילת פרנקפורט מן המאה ה-17, "יוסף אומץ",⁶⁹ כתב בפירוש:

אין לעשות ניגונים בליל שבת ומוצאי שבת בניגוני זמרי הנכרים כמו כל מקדש וברכות עתים וכיוצא, וכל שכן שלא יעשו ניגונים אלו בבית הכנסת, ולא כמתחכמים למצוא להם היתר באמרם שכל ניגוניהם גנובים הם אתם מאתנו בזמן שבית המקדש קיים, שהרי מצינו מצבה שהיתה אהובה לפני המקום בזמן האבות, אכן על ידי שעשאוה הכנענים חק לעבודה זרה - שנא אותה הקדוש ברוך הוא ואסרה.

גם הציץ אליעזר בדיונו בסוגיה מגיע למסקנה דומה:

בסיכומו של דבר: זאת התורה היוצאת מבירורנו ומבירורו המיוחד של הבעל מעשה רוקח בזה, כי הכנסת והלבשת שירי תפלה ובקשות בבתי הכנסיות בניגוני-עגבים הרי זה כמכניסים אל הקודש אש-זרה אשר לא צוה ה', אשר השורף ומכלה את כל בשריפת-נשמה, כי המוכחש לא יוכחש כלשונו של המעש"ר שזה מביא לביטול הכוונה ולגירוי היצה"ר...⁷⁰

ציץ אליעזר, חלק י"ג סימן י"ב

בדורנו, כבר נשאל הרב עובדיה בשאלה המפורסמת על שיריה של אום כולתום שמוצאים את דרכם לחזנות, ותשובתו היפהפיה להלן:

67 חגיגה ט"ו.

68 אר"ח, סימן נ"ג סעיף כ"ה.

69 סימן תר"ב.

70 תשובה דומה מופיעה גם ב"אגרות משה", יו"ד חלק ב' סימן נ"ו: "הנה הניגונים שמזמרים הנוצרים בבית תיפלתם ודאי אסור לשמעם אף ע"י הראדיא ואף ע"י פאנאגראף, ולא רק הניגונים שמזמרים עתה אלא אפילו מה שהיו מזמרים מכבר אע"פ שהפסיקו עתה לזמר באותן הניגונים - אסור. וגם הנגון שחיבר איזה נוצרי נגון על פסוק מתהלים על הלשון שהעתיקו אסור כי סתם הניגונים שמחברין הנוצרים לפסוקי תהלים הוא לזמר לתפלותיהן שזה אסור. ואם הוא מכיר שלא היתה כוונת מחבר הניגון לזמר לעבודתם אלא לזמר בעלמא להנאת זמרה - אף שמחבר הזמר הוא נוצרי ועכו"ם אין בזה איסור, אבל סתמא יש להחזיק שהוא לעבודתם ואסור, ואף לפרנסה אסור...דהוא איסור גדול שאפשר שיביא ח"ו לידי מינות".

רבי יהודה החסיד בספר חסידים (סימן תשסח) כתב, מי שקולו נעים יזהר שלא יזמר ניגוני נוכרים, כי עבירה היא, ולא ניתן לו קול נעים אלא לשבח לבורא יתברך ולא לעבירה. ע"כ. ונראה שהמכוון הוא שאומר שירי הגויים עם המילים שלהם שהם שירי עגבים, (...) אבל לומר שירי קודש ופזמונים במנגינה שחוכרה בלחן של שירי עגבים, נראה שאין בזה איסור כלל... ובאמת שמעשה רב בכמה גאונים ישראל שחיברו שירות ותשבחות על פי הלחן של מנגינות שירי עגבים, ומהם שירי הבקשות הנאמרים כיום בכל ליל שבת ברוב קהל ועדה בבתי הכנסת של הספרדים ועדות המזרח בארץ ובתפוצות הגולה אשר יסודתם בהררי קודש... וכן בדורותינו אלה זכינו לשמוע מפה קדשם של שליחי צבור תלמידי חכמים צדיקים וישרים בעלי קול נעים שהתפללו בנעימה מזרחית, ובהרכבת מנגינות של שירי עגבים בקטעים מסויימים שבתפלה ובקדיש ובקדושה, ולקחו מזמרת הארץ בידם, לשורר לה' יתברך הבוחר בשירי זמרה, בנועם שיח סוד שרפי קודש... וכתב בספר חסידים (סימן קנח), כשאתה מתפלל אמור ברכות התפלה בניגון הנעים והמתוק שבעיניך, ובזה ימשך לבך אחר מוצא פוך, ובבקשה ותחנה בניגון המושך את הלב, ולשבח ולהודות בניגון המשמח את הלב למען ימלא לבך אהבה ושמחה בעבודת השי"ת... ועל זה סמכו גדולי הדורות של עדות המזרח לחבר שירים ופזמונים בלחן של שירי ערבים לשורר ולזמר להשם יתברך במסיבות של חתן ובר מצוה ובמילה, ובשבתות וימים טובים, בשירים המיוסדים על פי לחן של שירים ערביים. ויש להמליץ על זה: על ערבים בתוכה תלינו כנורותינו. וכן העיד הגאון רבי ישראל משה חזן, אב"ד רודוס, בשו"ת כרך של רומי (סימן א), שכן נהגו בארץ ישראל לנגן התפלות וקדישים וקדושות כולם על פי הלחן של ניגוני ערבים, ובטורקיה על פי מנגינות טורקיות, ובאדום על פי המנגינות שבארצותם. ואין להקפיד כי אם על תוכן המילים. וסיים: וגם אני נטפלתי לייסד שירים ופיוטים על משקל שירי הערביים, וכמעט בלשון נופל על לשון. ועשיתי זאת להפיק רצון הגאון הראשון לציון רבי חיים אברהם גאגין זצ"ל. ואמנם מדברי הגאון רבי חיים פלאגי בספר כף החיים (סימן יג אות ו) מתבאר שאין דעתו נוחה משליחי צבור המנגנים קדיש וקדושה על פי המקאם בלחן של שירי נוכרים, אולם נראה שהעיקר להלכה כדברי הזכור לאברהם והכרך של רומי שהתירו בזה, מאחר שכן עשו מעשה רב גדולי ישראל.... וכל הלכה שהיא רופפת בידיך צא וראה מה הצבור נוהגים ונהוג כן.⁷¹

שו"ת יחזה דעת, חלק ב' סימן ה'

האדמו"ר מפיסצ'נה

האדמו"ר מפיסצ'נה בספרו "בני מחשבה טובה", אות י"ח, פורש את משנתו בענייני הנגינה. ראשית כל, הוא מבהיר שאין שום משמעות לשאלה מי הוא המנגן, הגם שאינו כשר ואפילו גוי, שכן:

הניגון שהוא קולות שמחים או מרירים מעורר את הרגשות האדם, שבהם ניצוצי ואברי הנפש מתגלים, אבל עוד אין הכרע מה יעשה האיש בשעה שמתרגש ומה יפעל בחלק נפשו שהתגלה. וכמו שישנם שני אנשים שמחים, זה מוסיף בשמחתו לעבוד את ה' וזה שמח בשמחה של הוללות, כן גם הניגון שהוא חד מן מפתחות הנפש שמעורר אותה ואת הרגשותיה, יכול להיות איש שפותח את נפשו, וחלק ממנה יוצא לחוץ, ומ"מ לא לכד שאינו עושה בו מאומה אלא עוד פוגם בחלק נפשו זה... וכיון שאנו חברתנו לשם ה' היא, [...] לכן נרגיל את עצמנו ברנה ונגינה של עבודה לשמים – לא שנצטרך לחבר נגונים חדשים, כמו שלא נאמר שמי שרוצה לשמח את עצמו בין צריך לעשות יין מגתו דווקא.

נשים לב: לא שהרבי מפיסצ'נה מבטל את מעמדן הרוחני של המנגינות ותופס אותן כהנאה אסתטית גרידא שאינה משנה לעבודת ה' – הניגון בהחלט משפיע על האדם, אולם הניגון עצמו הוא טהור ואינו נושא את הגנים הרעים או הטובים של מחברו (בניגוד לר' נחמן), והשפעתו היא ניטרלית, ותלויה רק במצע הרוחני של האדם המקבל את השפעותיה.

חלקים נוספים בפאזל מתבהרים בהמשך דבריו, בהם נראית תפיסתו את הניגון כפעולה מדיטיבית להעמקה בנפש האדם. האדם עוצם את עיניו ומתחיל לנגן, במטרה שבהמשך הניגון ינבע באופן אינטואיטיבי מנפשו באופן לא מודע. כך הניגון נספג בכל האדם עד למעיו ומעלה אותו עד השמים ולפני כסא הכבוד. לעתים יתחברו לניגון מילים ספונטניות של תחינה לפני המקום, לעתים לא, כמו ילד שקורא לאביו גם כשאינו ברצונו להגיד לו כלום. הרבי מפיסצ'נה משאיר את שתי האפשרויות פתוחות, העיקר הוא הדביקות והאותנטיות.

לכן, כשתהיה בחברת חסידים בשעה שמנגנים, אם כתפילה, בסעודה או באופן אחר, תרנן גם אתה עמם, לא רק להשמיע קול בחי' נתנה עלי קולה, רק כדי להוציא את נפשך ולהעלותה בחי' ויהי כנגן המנגן ותהי עליו רוח ד', מין ניגון החופה שמזווג החתן והכלה וד"ל. ולא דווקא בשעה שאתה בחברת חסידים בשעה שמנגנים, רק גם בביתך בכל עת שתרגיש את עצמך מוכשר לזה תוכל לרנן כנ"ל.

הרבי אף מסביר באותו המקום שניתן להתקרב לה' גם דרך מנגינות "שמחות" וגם דרך "עצובות", אם כי ניכר שבעיקר מצבי הקיצון נחשבים בעיניו, כפי שהוא כותב

במקום אחר: "האדם צריך לעשות לעצמו סולמות לעלות על ידיהם לפעמים השמימה. הניגון הוא אחד מהסולמות, ובפרט כשמרננים אחר שמחה של מצוה, ובלב נשבר".⁷² עיקרון זה מגיע לשיא עוצמתו בערבובי רגשות השמחה והעצב האופייניות לדרשותיו המחרידות מהגטו שבספר "אש קודש". כך מנסה הרבי לחשוב היאך מנגנים ניגון של שמחה בשעת ייסורים ושברון לב:

יכולים לקבל יסורים באהבה, ולהאמין שהכל מה', אבל גם לזמר אז – קשה, כי לזמר צריכים שמתוך נפשו ולבו יזמר מעצמו, ואפילו הנביא שאחד מתנאיו היה שיהיה בשמחה גם בשעת הייסורים כמוש"ק בשעה"ק להרח"ו ז"ל, מ"מ כשרצה לעורר עליו שמחה יתרה כדי שתשרה הנבואה עליו אמר קחו לי מנגן. לכן צריכים איזה דבר טוב וישועה לשמח את לבו ואז ע"י שבא לשמחה מדבר הזה, יכול לזמר גם על היסורים לד', וזה שמקשה [הגמרא בברכות ז: על "מזמור לדוד בברחו מפני אבשלום בנו" (תהלים ג')]: "מזמור? קינה מבעיא ליה!", איך באמת היה יכול גם לזמר? ומתוצאת [הגמרא] שראה גם בזה נס מן השמים שהיה יכול להיות עוד יותר רע ח"ו, ושמח בזה עד שגם על הצרות היה מזמר... אבל כשה"ו היסורים כ"כ מתרבים עד שכל האיש נופל ונשבר לרסיסים, ולא נשאר ממנו אישיות אשר יתחזק, קשה לשמח עצמו במחשבות כאלו...⁷³

אש קודש, עמ' קנ"ג

יש לשים לב לתפקידו הכפול של הניגון בדרשה זו: מצד אחד, כשהנביא עצוב והוא זקוק להשראת שמחה מלאכותית כדי שיוכל להתנבא (שהרי אין הנבואה שורה אלא מתוך שמחה), הוא נעזר במנגן כדי שיוכל לשמוח. אך המנגן עצמו אינו יכול לנגן אם אינו שרוי בשמחה אמיתית עד שלבו מזמר מעצמו, לכן צריך למצוא את חצי הכוס המלאה גם בתוך כל הייסורים כדי לשמוח ממנה, ואם זה אכן אמיתי – יוכל לזמר דרך שמחה זו אף על הייסורים.

ר' נחמן

ר' נחמן פיתח את אחת מתורות הניגונים המגוונות והרדיקליות ביותר ביהדות, ובין השאר התעסק בנושא יחסי הניגון-מנגן. ר' נחמן לא יוצא מנקודת ההנחה הרמב"מית-קלאסית לפיה הנגינה עצמה היא סתמית ורק מילים מעניקות לה תוכן כלשהו – לטוב או למוטב, אלא מייחס חשיבות עצומה לניגון בפני עצמו. לניגון יש כח

⁷² צו וזירוז, אות ל"ו.

⁷³ ההדגשה שלי.

עצמי להמתיק את הדינים,⁷⁴ להכריע את הרשעים,⁷⁵ וכל יסודו של "התיקון הכללי" הוא בכוחם של עשרה מיני הנגינה להכניע את הקליפה.⁷⁶ אף הצדיק מעלה את הנשמות מן החלל הפנוי דווקא על-ידי ניגון.⁷⁷

התייחסות מקיפה של ר' נחמן לפעולת הנגינה מופיעה בתורה נ"ד פיסקה ו'. ר' נחמן מסביר כיצד הנגינה משרה נבואה, ע"י כך שהמנגן בידו בכלי הנגינה (ולא בקולו!) מלקט את הרוח הטובה מן הרוח הרעה שהיא מעורבת בו. ר' נחמן אף מתאר את המאפיינים הספציפיים של הנגינה המסוגלת לכך: הנגינה היא ביד דווקא, צריך שהמנגן יהיה "יודע נגן" וידע לבצע את הנגינה בשלמות, כן צריך שהכלי עצמו יהיה שלם, ושהניגון יביא לידי שמחה. כמו כן חשובה עליתה וירידתה של היד על הכלי, שהיא שמבררת ומלקטת את הרוח שהמנגן נותן בכלי. הנגינה נקשרת עם פעולת ההתבודדות, שזמנה הוא דווקא בלילה, ואז היא מביאה לידי תשובה ואף פועלת על הזכרון (במובן שמזכירה את העולם הבא). תיאור זה לדעתי, מתאים ככפפה ליד לנשפני הג'ז, שנושפים רוח לתוך הכלי ואז מבררים את הרוח בעזרת עליה וירידה של היד על כלי הנגינה האנהרמוני. הג'ז הוא מוזיקה של הלילה, ומרחב ההתבטאות האישי והחופשי שהוא מותיר לאדם בהחלט יכול להקשר עם פעולת ההתבודדות, שעניינה הוא ביטוי חופשי מול האל. כיוון שנגן הג'ז מאלתר תוך כדי נשיפה ברור שעליו להיות "יודע נגן" ולא רק לקרוא תווים.

ובכן, נשוב לסוגיית יחס המנגן והנגינה. ללא ספק, על-פי ר' נחמן הניגון קשור בקשר הדוק למחברו. "על ידי הנגינה אדם נכר אם קבל עליו עול תורה",⁷⁸ אולם אין זה אומר שאי אפשר לשמוע ניגון מאדם שאינו כשר. אפילו להיפך – "כשיש, חס ושלום, איזה גזירה על ישראל מאיזה עכו"ם, אזי טוב לנגן הנגון של אותה העכו"ם שמצד להם חס ושלום!"⁷⁹

סגולה נוספת של הניגון על-פי ר' נחמן, היא ש"התחברות שני דברים הוא על-ידי הניגון וכלי שיר, והבן. וזה בחינת כלי זמר שמנגנין על חתונה".⁸⁰ זהו קשר שאינו מובן במבט ראשון: מדוע התחברות שני דברים היא דווקא על ידי ניגון? ניתן להשאיר בחוסר הבנה מיסטי ולהשאיר את המשפט כקישוט להזמנות חתונה, אולם אנו נבחר להיענות לקריאתו של ר' נחמן להעמיק בדבריו ("והבן"). הנהרה של הדברים תוכל להגיע מעיון בתיאוריה של

74 תורה מ"ב.

75 תורה ח', ט'.

76 תורה צ"ב.

77 תורה ס"ד, ה'.

78 תנינא ל"א.

79 תורה כ"ז, פיסקה אחרונה.

80 לקוט"מ, תורה רל"ז.

המוזיקה ע"פ ארתור שופנהאואר בספרו "העולם כרצון ודמוי"⁸¹. שופנהאואר טוען שהמוזיקה, ביסודה, מורכבת ממשחק בין שני יסודות המתרחקים ומתקרבים כל העת: הריתמוס והמלודיה. כיוון שמוזיקה בנויה על יצירת מתחים ופתרונם, הרי שאלו מתהווים תוך התחשבות בשני היסודות הללו: לאורך המשפט המוזיקלי המלודיה תוכל להגיע לפתרון (בדמות הטוניקה או אפילו הדומיננטה כמובילה מיידית לטוניקה), אולם אם זה לא יבוא יחד עם פתרון רתמי (דהיינו בפעמה בלתי-מודגשת, downbeat. ראה נספח) לא יבוא המשפט לסיומו-פתרונו. כך גם פעמה מודגשת שתפול על הספטימה רק תעצים את המתח, והמשחק ייגמר רק כשהפתרון המלודי יבוא יחד עם זה הרתמי.⁸² אם כן, על גבי בסיס תיאורטי זה ניתן להבין את דבריו של ר' נחמן: המוזיקה בהגדרתה מגלמת את יחסי הזוגיות בצורה מופלאה של התקרבות והתרחקות עד לחיבור השלם בין בני הזוג.

עיסוק נרחב בשאלת המנגן הכשר מופיע בתורה ג' המפורסמת. הוא פותח בחלוקה טיפולוגית שהיא לכאורה דיכוטומית מאוד – ניגונו של מנגן כשר מקורו ממקום הנבואה, לעומת ניגונו של מנגן רשע שמקורו בקליפה. אולם מיד מגלה לנו ר' נחמן: "והתקון הוא שיוכל לשמוע נגינה מכל אדם, הוא על-ידי שילמוד בלילה תורה שבעל פה, הינו גמרא, שהיא בחינת לילה". אם-כן, גם את ניגונו של המנגן הרשע ניתן לשמוע, ולא רק הצדיק שיוודע להעלות ניצוצות – אלא כל אדם שלומד גמרא בלילה (הסבר אפשרי לכך יוצע בסעיף הבא). בהמשך התורה, ר' נחמן אף מקונן שגם החזנים שבזמנו כבר אינם חזנים כשרים:

כי עכשיו מלכות דקדושה בגלות, ועל כן הנגינה, שהיא נמשכת מאתר דנביאים, מבחינת מוחין ודעת דמלכות דקדושה, ועכשיו כשהמלכות בגלות, על כן הנגינה נפגמת, ועל כן החזנים הם בלא דעת, כי אין להם כח עכשיו להמשיך הנגינה משרשה בקדושה". תיקון נוסף לניגונים שאינם כשרים מופיע בתורה רכ"ו: "מה שהרשעים על פי רב הם מזמרים נגונים של יללה ועצבות, כי הם בחינת ערב-רב, ואמא דערב-רב היא לילית, שהיא מיללת תמיד... וכשמזמרים הנגונים הנ"ל בשבת, על-ידי זה מעלים אותם, כי בשבת נשלם האור.

81 חלק א', פרק 39: על המטפיזיקה של המוסיקה, עמ' 330-327. הוצאת י. גולן, ת"א התשס"ד. מגרמנית: יוסף האובן (נבר).

82 למעשה, המוזיקה היא במהותה דואלית, ושופנהאואר מזכיר בעמודים אלו זוגות נוספים המהווים את המוזיקה: סיפוק וחוסר-סיפוק (דיסוננס וקונסוננס), מתח ופתרון, מז'ור ומינור. הסימטריה של המוזיקה מובילה אותו אף להשוואתה לאדריכלות, אולם הוא מסייג התייחסות זו לפן הריתמי בלבד ולא למלודי, שהוא בעל מעוף רחב הרבה יותר. דיבורים דומים על המוזיקה כמשחק אירוטי במהותו בין הריתמוס למלודיה מופיעים בדברי אריכסימאכוס ב"המשתה", עמ' 109-187.

לו הייתי נדרש להצמיד מורשת מוזיקלית כלשהיא לתיאורי הניגון של ר' נחמן (מלבד כמובן הניגונים המיוחסים לר' נחמן עצמו), אזי הייתי בוחר בעמנואל זמיר, מחשובי המלחינים בא"י המתחדשת בשנות ה-50. ר' נחמן מדבר רבות על השיר החדש שיש לייסד לעתיד לבוא, שהוא בחינת ארץ-ישראל,⁸³ וזמיר חיפש צלילים חדשים שהם ישנים כדי ליצור מוזיקה שתתאים לתרבות החדשה-ישנה של עם ישראל בארצו, ולסייע בהגדרת הצליל הארצישראלי. כידוע, ר' נחמן מסביר בבירור מהו ניגון של ארץ-ישראל: "כי דע, כי כל רועה ורועה יש לו ניגון מיוחד לפי העשבים ולפי המקום שהוא רועה שם...".⁸⁴ זמיר הגשים חזון זה בהקדישו את יצירתו לחיבור ניגוני רועים, שכתב תוך כדי הקשבה לטבע, לעשבים ולרועים שסביבו.

לאילו השפעות נזדקק עמנואל זמיר בנסותו ליצור צלילים עממיים ארץ-ישראליים? הבסיס לנגינותיו הם ניגונים מזרח-אירופאים, מן הסתם אותם ניגונים אוקראיניים עליהם חשב ר' נחמן כשדיבר על הניגון. אולם, באופן מפתיע ודי יחידאי, היה חשוב לזמיר לשלב את נגינתם של הערבים ביצירתו, והוא אחד המלחינים העבריים הבודדים שכתב דְּבָקוֹת (ריקודים עממיים ערביים) - הרי הערבים הם אויבינו, מה שמוביל באופן טבעי להתרחקות מהם ומתרבותם. זהו מימוש נפלא של התורה שציטטנו לעיל על ניגונו של האויב. וכיצד העלה עמנואל זמיר את הדבקות הללו? ע"י שחיבר להן מילים עבריות - ולא בעברית המתחדשת המדוברת בפי כל, כי אם דווקא בעברית התנ"כית המליצית והקשה - הלא היא לשון הקודש, עליה אומר ר' נחמן: "שכל הלשונות העמים נופלים על-ידי לשון הקודש, הינו שהרע שיש להלשון של האמה אחיזה בו, נתבטל ונפול על-ידי לשון הקודש, ואין לו שליטה על ישראל".⁸⁵

בחי מוהר"ן⁸⁶ מסופר שר' נחמן העריץ מאוד את השילוב של מילים, ניגון וריקוד הבאים יחד, וכששלושת המרכיבים הללו תואמים זה את זה ומכוונים יחד ליצירה אנושית אחת גדולה, אזי "זהו התענוג הגדול מכל התענוגים ואין תענוג גדול מזה, ומי שלא טעם זאת אינו יודע כלל מתענוג". גם כאן ניתן לראות התאמה מופלאה ללחנו של זמיר שהם ריקודיים מטבעם, ושרובם משמשים כריקודי עם פופולריים המבוצעים בשילוב המשולש שהצגנו. גם זמיר עצמו תרם תרומה משמעותית מאד לקידום ריקודי העם (וערבי השירה) במדינת ישראל.⁸⁷

83 ראה למשל תנינא, ח', י'.

84 ליקוטי מוהר"ן תנינא, תורה ס"ג.

85 תורה י"ט, ג'. ברור לי שעמנואל זמיר לא התמצא בפעולות הקבליות שמתאר ר' נחמן, אבל תודו שזה מגניב.

86 מעלת תורתו וספריו הקדושים, ש"מ.

87 ליתר פירוט: <http://www.zemereshet.co.il/artist.asp?id=276>.

המוזיקה כשפת הרגשות

(אדוארד הנסליק (Hanslick), ממבקרי המוזיקה הנחשבים של המאה ה-19, לא האמין ביכולתנו להסביר את המוזיקה בעזרת מקור חיצוני כלשהו. בספרו החשוב "על היפה במוזיקה" (*Vom Musikalisch-Schönen*) הסביר שהמוזיקה איננה יכולה לשאת תוכן ספציפי כלשהו, ולא ניתן לקשור אותה לדבר חיצוני לה, ובפרט לא לרגשות מסויימים או לתוכן טענתי. הוא אחז בגישת המוזיקה המופשטת, והסתייג מהמוזיקה התוכניתית של ואגנר.⁸⁸ מוזיקה מהנה "הנאה לשמה, כמו עלה או פרח". בסעיף הבא נתעלם מהנסליק, ניטשה ודומיהם, וננסה להבין את המוזיקה כמייצגת דבר חיצוני לה - רגש).

על-מנת לנסות להבין את השיטות שהוצגו בסוגיית הניגון הכשר, ננסה להעמיק בתאוריות שונות על משמעותה של המוזיקה ואופן פעולתה על רגשות בני-האדם, בהתבסס על המאמר "אמנות, רגש והבעה" מאת רוברט וילקינסון.⁸⁹ נפתח בגישתו של ר' נחמן, שהיא הפחות-מובנת בקריאה פשוטה: גם אם נקבל את ההנחה המוזרה שניגון של אדם רשע יכול להשפיע על השומע לרעה, מדוע שלימוד גמרא בלילה יוכל להגן על השומע מפני ההשפעות הזרות שבניגון?

התיאוריה הראשונה המובאת במאמר היא של המוזיקולוג דָּרִיק קוּק (Cooke). בספרו *The Language of Music* שיצא ב-1959 טוען קוק שהמוזיקה היא שפה, שכמו כל שפה מורכבת ממילים ומשפטים. לכל דרגה (מיקומו היחסי של תו) בסולם מז'ורי או מינורי יש אופי משלה, וכל צירוף של מספר צלילים שכאלה נושא בחובו אופי רגשי מסויים האופייני למהלך המוזיקלי הזה, ומהווה מילה מוזיקלית. מילים אלו מתעצבות ע"י מרכיבים נוספים שהמלחין קובע כמו המקצב והתזמור, ומתחברות אלו לאלו לכדי משפט מוזיקלי שלם, ומצירוף משפטים נוצרת היצירה המוזיקלית בשלמותה.

אם כן, המוזיקה היא יותר מאשר אמצעי להעברת רגש כללי או מסר כללי. ניתן לפרוט את האמירה שבמוזיקה עד לרמת המילה, וכך ליצור רצף תחושות ורגשות מוסדרים היוצרים יחד מעין "סיפור" מוזיקלי. לכן ברור שכשהמלחין מתכנן יצירה כזו הוא עושה יותר מאשר לבנות אותה "עצובה" או "שמחה" – הוא ממש מעביר סיפור שלם. כעת, הטענה, שרשעותו של המלחין יכולה להשתקף ביצירה המוזיקלית, מתקבלת על הדעת הרבה יותר, כי כלי הבעה שבידו נתפסים כמפורטים ומדוייקים מספיק לשם כך. וילקינסון עצמו מסתייג מדבריו של קוק בטענה שעל-פי קוק, לא ניתן

88 היזכר בסעיף "בין טקסט למנגינה", ראשית רשימה זו.

89 בתוך: "אסתטיקה: מבוא פילוסופי", הוצאת האוני' הפתוחה, 1999. התיאוריות על המוזיקה מוצגות בעמודים 185-208.

להאזין באמת ליצירה המביעה רגש של אכזריות מבלי להרגיש רגש זה או לפחות להכיר אותו.⁹⁰

אולם אם כך, נראה שמשמיעת ניגון המספר סיפור "רשע" מומלץ להמנע תמיד. מדוע שלימוד תורה בלילה יפתור את הבעיה? לשם כך נפנה שוב לתיאוריה השופנהאוארית,⁹¹ שעיקרה הם כדלהלן: הרצון הוא המניע הבסיסי לפעולותיו של האדם, ולכן הוא גם המקור לטראגיות של סיפור החיים האנושי – כשאנחנו רוצים דבר מה, או שאיננו מקבלים אותו ונכנסים לדכאון, או שאנחנו מקבלים אותו ונכנסים לשעמום – מה שיוביל מיד ללידתו של רצון חדש שאיננו יכולים לספק, וחוזר חלילה. הדרך לברוח ממירוף התסכולים הזה היא בעזרת האמנות – האמנות מתמקדת באובייקט אסתטי מסויים שאנחנו צופים בו באופן נייטרלי לחלוטין, שהרצון שלנו אינו נוגע אליו באמת, וכך מעניקה מפלט זמני מהרצון ומאוויו. לכן המוזיקה היא צורת האמנות הנעלה ביותר, כיוון שהיא שפה סגורה שאינה מחקה את המציאות בשום צורה, ומבין צורות האמנות היא המנותקת ביותר מהחיים הממשיים, ולכן מהווה את המפלט המוצלח ביותר מהרצון.

נעיינ נא ביתר דקות בתיאורו של שופנהאואר את תהליך שלילת הרצון שיוצרת החוויה המוזיקלית:

תנועות הרצון מועברות אל הדמיון גרידא שהוא הזירה הבלעדית של הישגי כל האמנויות היפות; היות ואלו דורשות שהרצון עצמו ישאר מחוץ לתחום שדה המשחק ושאו נתנהג לגמרי כבעלי הכרה טהורה. לכן אסור שיתעוררו רגושים של הרצון עצמו, כלומר מכאוב אמיתי והנאה אמיתית אלא רק התחליף שלהם, התואם את האינטלקט, כתמונה של סיפוק הרצון ושל מה שפחות או יותר נוגד את הרצון, כתמונה של המכאוב הגדול או הקטן. רק כך לעולם לא גורמת לנו המוסיקה סבל אמיתי, אלא נשאר מענגת גם באקורדים הכואבים שלה, ואנו בחפץ-לב שומעים בשפתה את הסיפור הסודי של רצוננו בכל שאיפותיו ורגישויותיו... לעומת זאת במציאות ובכל נוראותיה, רצוננו עצמו מהווה את המרוגש והמעונה; שם אין עוסקים אנו בטונים וביחסים המספריים, אלא מהווים בהרבה יותר בעצמנו את המיתר המתוח, המְצַבֵּט והנרעד.

"העולם כרצון ודימוי", כרך א', עמ' 326

90 בגישה דומה מאד אחז גם רס"ג. עיין "אמנות ודעות", מאמר עשירי, פרק י"ח – מיזוג תחושות החושים. מסקנתו מביאה אותו לחשיבה מסוגו של טולסטוי (להלן): "ויהיה מה שיעורו מתכונותיהם כאשר שומעים אותם בכדי להטיב נפשיותיהם להנהגת הממשלה, ולא יטו אותם לרוב רחמנות או אכזריות, ולא הפרות אומץ או מורך, ולא תוספת וגרעון בשמחה ובחדוה".

91 "שופנהאואר ראה במוזיקה את גילוי הרצון העולמי לכשעצמו, ר' נחמן ראה בה את הרצון האלוהי" (הלל צייטלין/דעותיו של רבי נחמן מברסלב על הנגינה).

דברים אלו מסייגים בצורה ניכרת את מסקנותיו של קוק דלעיל: אמנם המוזיקה מרגשת אותנו כל העת, אולם כוחה דווקא בכך שאיננו "קונים" את הריגוש הזה בשום שלב, והכרתנו נותרת טהורה לחלוטין! על סמך דברים אלו ניתן להבין מדוע רבי נחמן לא חושש מהשפעותיו של ניגון המכיל מסרים שליליים; אולם הוא דורש מאיתנו להשקיע את רצוננו בפעולה שהיא אכן אימננטית לנו – לימוד הגמרא, שדורשת מאיתנו להעסיק את כל כולנו בסוגיה ולאמץ בה את שכלנו. מי שראשו טמון בפרטי תורה גם בלב הלילה החשוך, הניגון לא ישתלט על תודעתו, והוא יוכל ליהנות מהניגון באמת, כזר, מבלי לחשוש להשפעותיו על מצבו הרוחני שנותר כשהיה.

*

המוזיקה היא שפה. זו קלישאה נפוצה השגורה בפה של מוזיקאים, אולם האם היא עומדת במבחן המציאות? כדי לקבוע זאת, ניאלץ ראשית כל לבחון מהי שפה ומה מגדיר שפה כשפה. לשם כך, נעיף מבט קצרצר בהגדרתה של השפה ובהגדרתם של רכיבי השפה – מילים ומשפטים, כפי שהם מופיעים ב"מאמר לוגי פילוסופי" ללודוויג ויטגנשטיין.⁹²

"משפט מבטא מחשבה באופן הנתפס בחושים" (3.1). בהחלט מתקבל על הדעת שמשפט מוזיקאלי יענה על תנאי זה. אולם ישנם סיוגים נוספים לכך: כל המילים המרכיבות את המשפט צריכות להתייחס אחת לשניה, ולהביע עובדה (3.14). הלכך, "משפט אינו ערב-רב של מילים, המשפט מובנה" (3.141). עד כאן בסדר - גם ויטגנשטיין עצמו מביא כדוגמה לכך את המשפט המוזיקלי, שבו הצלילים מובנים יחד. גם על הדרישה להיות מובן באופן אינטואיטיבי (4.02) אפשר להסכים. אולם, התנאים הולכים ומסתבכים: למשפט צריך להיות ניתוח אפשרי אחד בלבד (3.25); למשפט צריך להיות תחביר לוגי ברור (3.33); הוא צריך להוות תמונה של מציאות מסוימת (4.01) ולתאר אותה בשלימות (4.023), הוא עובדה שיכולה להיות אמיתית או שקרית. אפילו מספר החלקים במשפט צריך להיות תואם את מספר החלקים במציאות המתוארת על ידו, ולכן גם את מספר החלקים בכל משפט אחר המתאר אותה, כך שניתן לסווג את כל המשפטים בעולם לפי רמות שונות של ריבוי לוגי, שאינן תלויות בשפה ספיציפית (4.04). קשה להסכים שהמשפט המוזיקלי עונה לתיאורים הללו.

92 כל ההפניות בפיסקה הבאה הם למשפטים ותתי-משפטים בחיבור זה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1994. תרגום: עדי צמח. כידוע, ב"חקירות פילוסופיות" ויטגנשטיין ממוטט את שבנה ב"טרקטאט", אולם אנו לא נוכל לעמוד כאן על תפיסת המוזיקה כשפה מפרספקטיבת ויטגנשטיין המאוחר, מקוצר דעתו של הכותב, אם כי אין ספק שהעניין מרתק.

גם אם נסכים שניתן לדבר על "משפט" מוזיקלי, האם מכלול המשפטים המוזיקליים מהווה שפה? כשחושבים על שפה מוזיקלית, ניתן בהחלט להזדהות עם תיאוריו של ויטגנשטיין את מורכבות השפה, חמקמקותה, וריחוקה מן הכללים הלוגיים המתארים אותה (4.002). אולם שפה צריכה להיות בת-תרגום (3.343) – האם ניתן לתרגם באופן חד-חד-ערכי משפטים משפה מוזיקלית לשפה טבעית? התרגום, אסור לו שיעשה על ידי לקיחת מובן המשפט וניסוחו בשפה אחרת – הוא צריך להיות תרגום לוגי, מילוני, המתרגם כל אחד מרכיבי השפה (4.025), כך שניתן להרכיב מילון על-פיו מתרגמים משפה לשפה.

על כל אלו אולי יוכל קוק, או כל תיאורטיקן אחר המתעקש לאחוז בגישת המוזיקה כשפה, לטעון שהמוזיקה אכן עונה, וניתוח מעמיק של רכיביה יגלה את כלליה המילוניים. אולם ישנו רכיב אחד מרכזי המגדיר שפה כשפה החסר בתיאוריה של קוק: שמות. למשפט, כמו לכל תמונה של המציאות, צריכה להיות צורה לוגית (2.18). לתוך צורה לוגית מסויימת, נוסחה שמהווה את מבנה הדברים שאנחנו רוצים להגיד, אנחנו יוצקים תוכן ספיציפי על-ידי שימוש בסימנים ראשוניים חסרי מובן לוגי שלא ניתן להגדירם בעזרת סימנים בסיסיים יותר (3.3, 3.26). אלו הם הרכיבים הבסיסיים של המשפט, השמות. אם נחליף את השמות במשתנים, נשאר עם מבנה המשפט, עם הצורה הלוגית שלו, אך למשפט לא יהיה שום מובן ספיציפי אחד, לכן הוא לא טוען שום טענה, לכן הוא אינו משפט (3.315, 3.23). בשפה של קוק לכל צליל יש משמעות (כדרגה בסולם), והיא אינה כוללת שמות ראשוניים. הלכך היא אינה שפה. בדברנו על מוזיקה, אנחנו נכנסים בבירור לתחום האפור של הדבר אודותיו יש לשתוק, במובן המיסטי או המבטל.

למרווח הזה בדיוק נכנסת התיאוריה של הפילוסופית האמריקאית סוזן לנגר (Langer), כפי שהיא נפרשת בספרה *"Philosophy in a New Key"* (1942). המוזיקה איננה שפה דיסקורסיבית – המוזיקה היא שפת הרגשות, שהם מציאות שאיננה עובדתית או מובנית, מציאות שהיא סערה מבולבלת, דינמית, מסובכת והזייתית, ולכן הגדרות של שמות, אוצר-מילים ותחביר האופייניים לשפת-עובדות אינם תואמים אותה. שפת המוזיקה משתמשת בסמלים, אך לא בסמלים מילוליים אלא בסמלים מייצגים הנושאים מטען מסויים, וחיבורם יחד למכלול אחד יוצר תוכן רגשי שאיננו ברור ומובנה, ואף אינו בר תרגום לשפה מילולית, אך הוא המתאים ביותר לתיאור רגשות. הסמלים שבשפה אינם מייצגים תוכן ספיציפי אלא רק "צורה לוגית" מסויימת. סמל מוזיקלי של עלייה עד לשיא איננו נוקב בשמו של רגש ספיציפי, הוא כמין צורה לוגית שמתאימה לרגשות שונים ואף הפוכים בתוכם, אך בעלי אותה הצורה.

תפיסתה של לנגר, בעיני, יכולה לשמש מפתח להבנת דבריו של האדמו"ר מפיאסצ'נה לעומקם: מוזיקה אינה חיובית או שלילית, כיוון שהיא איננה מתארת רגש

ספיציפי שניתן לשים עליו את האצבע, אלא רק תבנית שמתאימה לרגשות חיוביים ושליילים כאחד. סביר להניח שהרגש שיושלך על התבנית הוא זה הקרוב ביותר לעולמו של המאזין, בלא תלות ברגשותיו של המלחין. מעניין לציין שבדרשה לשבת שירה לשנת התר"צ,⁹³ האדמו"ר מפיאסצ'נה מזהה את המוזיקה עם ספירות הרגש (חג"ת) דווקא, בניגוד לשיטות אחרות הממקמות אותה במקומות גבוהים הרבה יותר – חכמה או בינה.

כאן נוכל גם לפרוע חוב ישן: בחלק החב"די של מאמרנו זיהינו בדברי הרש"ב את הניגון דבינה עם הניגונים המכוונים, שבחב"ד הם ללא מילים, בעוד האדמוה"ז הסביר בפירוש שדרגת הבינה היא דווקא לשירת הלויים כיוון שהיתה עם מילים! אולם כעת ניתן להבין בדברי הרש"ב שאין הבדל מהותי: כשכל תו בניגון מכון לבחינה מסויימת, זהו ניסיון לעשות מהניגון שפה מוסדרת, כמו השפה המילולית. האדמו"ר הרש"ב מעדיף את הניגון האינטואיטיבי המבולבל, שכדברי לנגר מתאים הרבה יותר להביע את נפש האדם המבולבלת והתועה מהניגון המוסדר. הניגון הגבוה ביותר מתעלה מעל תפיסת המוזיקה כשפה כלשהי, להדבקות ממשית בבורא דרך הצלילים (בחינת היחידה).

הרב הנזיר

הבינה הטהורה שמעית היא, קשורה בהחלט לקול, המשוחרר מכל תכן ציור הנראה, כבנגון. הנגון (האבסולוטי), כולו איכות טהורה, מבלי הצטמצם בתכן, בצירור, המלווה, או מתחבר אליו. הסמפוניה, העולה במעלת פסגת המתיחות ונתרת, מביעה שאלה הגיונית ברום עמקה, ההולכת ונפתרת. הגע בעצמך, הסמפוניה התשיעית. יש כאן תמהון וישוב, קושיא ותרוע, או שאלה ותשובה. אך השאלה ותשובה הן איכויות טהורות, הנגון אינו מביע שאלה ותשובה זו, ידועה, אינו מגיד מה השאלה ומה התשובה, אלא שאלה בכלל ותשובה בכלל, איך שתכנו אי ידוע, אי מצומצם, אין. כי הנגון אינו נוצר בחקוי טפוס, מן היש, כמו צלם האמנות, אלא פלו חידוש, בריאה, מרוח האין, האיכות הטהורה, הקשורה אל הקול.

קול הנבואה עמ' כ"ה

הרב הנזיר מציע כאן הבנה לגמרי אחרת במשמעותו של הניגון. כדי לעמוד על משמעותה, נעיין קצרות בבסיסה של מהות השפה, כפי שלנגר מקדימה בפתיחת הסבר התיאוריה שלה. לפי המודל הקנטיאני, האדם קולט בחושיו את העולם, ועל עיסת

93 דרך המלך עמ' צ"ד.

הנתונים המתקבלת בחושים מטיל השכל את צורותיו, בתהליך של הפשטה בו הוא מארגן את המידע הזה בצורות וסמלים, ומעניק לו שמות. כך נוצרת כל שפה. הרב הנזיר טוען שהמוזיקה כלל לא קוראת בשמות לדברים, אלא משקפת את תהליך ההפשטה והעיבוד עצמו. לכן היא כלל אינה שפה סמלית מסוג כלשהו – היא מין שפה מסדר משני לשפה, המתמקדת בתהליכי פעולתו של השכל ולא בתוצאותיו.

הרוח הוא האיך, לא המה, לא התוכן הלימודי הענייני, המה, אלא האיך, הוא הרוח (...) הנשמע בקול, בהבדל מהמה, הנראה בציוור, קול דברים אתם שומעים ותמונה אינכם רואים זולתי קול. משל למה הדבר דומה, כמו הניגון הטהור, באין אמר דברים, בהבדל מהניגון הענייני (הפרגמטי). וכזה סוד ויסוד הקבלה, מפי הרב, ההשפעה הסגולית.

תחילת ההקדמה לאורות הקודש

כיוון שכך, הניגון מהווה אלטרנטיבה לשפה הרגילה – הוא מתייחס למקומות עמוקים ומורכבים יותר מהשפה עצמה. במובן הזה, הוא אף מאפשר להתעלות מעל המחסום המילולי, ומהווה מעין מפלט מכלא השפה: "הניגון הטהור, בקולו העדין, מגלה את הנעלם וטמיר, את אשר לא נראה. והכל מואר באור חדש. עולם חדש, ברוח חדש, מתגלה לפני, עת אעירה שחר. כמה קשה לסבול אז את העולם בעסקיו ומעבדיו הרגילים, הקטנים, של המלים צורת בני אדם..."⁹⁴ כשהרב הנזיר אומר שהניגון הוא האיך, הוא גם אומר שהוא איננו המה – הניגון לא עושה אובייקטיזציה לעולם, וכיוון שכך הוא מרחיק את הגשמות באופיו. לכן הוא נחשב נעלה יותר מהמדיום של הראיה, ומכאן הקשר בין הניגון לנבואה - ההתגלות קורית דווקא במדיום השמיעתי:

אורות מראות החזיון, בתפארת היצירה, באים ומופיעים מקול הברת ניגון הבינה, בהוית הבריאה... חידוש עיקרי זה, ניסוח מראות המרכבה בסוד האותיות הנקודות והטעמים, בא מתוך חיות של שמיעה פנימית עליונה כגילוי. אך יש לזה יסוד לימודי, והוא הרחקת הגשמות שבצורות המרכבה, שבאותיות ונקודין וטעמים, אין מקום לטעות זו.

קול הנבואה, עמ' שס"ז

כפי שראינו, הניגון נובע מהבינה, שמהותה – הבנת דבר מתוך דבר. אלו כבר לא הדברים הכתובים במפורש – זהו הסאבטקסט, רוח הדברים. לכן ניגון יכול לנפוח בטקסט רוח חדשה מספירה אחרת. "בלי ניגון זה דברים מתים, זה דברים יבשים, כשמתחילים לשיר את זה, בניגון היוצא מעימקי הנשמה, ממילא כאילו מאליה, אז הדברים מובנים, במובנם

94 משנת הנזיר, עמ' ל"ב.

המקורי והאמיתי כמו שהם יצאו מפי המשורר הקדוש האלוקי והעתיק".⁹⁵ הבינה היא מה שמעבר לידיעה הקרה, העובדתית, והיא כוללת גם פן אינטואיטיבי ורגשי:

השמיעה היא שמיעה שכלית. כל ההבנה, כל הבינה העליונה היא שמיעה שכלית באזן הבינה שמיעה במוח. אבל השכל הוא בלי התפעלות כהתפעלות הלב, בחשבון, בדרישה וחקירה שכלית קרה. לא כן השמיעה של הבינה העליונה היא שכלית ורגשית אחד, רגש דק ועליון שהוא שכלי, הבינה, בינה של שיר כניגון הבינה, נעים, של עדן עליון שהוא סוף כל סוף רגשי, משמח, מחמם.

"קול ואור", עמ' 278

נופך זה מתאים ללימוד התורה שבעל-פה, שהיא עדיפה על התורה שבכתב עקב העודפות המתווספת לשמיעת הדברים על-פה על פני העובדות הכתובות. זו אולי הסיבה שהניגון מתקשר אצל הרב הנזיר ללימוד תורה שבע"פ וללימוד משנה בפרט (צד נוסף המאחד ביניהם, הוא היותה של המשנה "תורת-החוק", והניגון עובד גם הוא לפי חוקים וכללי-מוזיקה).⁹⁶

(הבחנה זו של המדיום השמיעתי כנוגע בצורות שמעל לשפה, שראינו כבר אצל האדמו"ר הזקן, מקבלת משמעות נוספת בספרו של פרידריך ניטשה "הולדתה של הטרגדיה מתוך רוחה של המוזיקה". ניטשה, שבעצמו היה מוזיקאי-מלחין ואף משורר בזעיר אנפין, חוזר לטרגדיה היוונית כשורש היצירה ומבחין בה בין שני יסודות: האפוליני, המחושב, המסודר, המובנה, לעומת הדיוניסי, היצרי, הלא-מסודר, המופשט. המוזיקה מביאה עמה את היסוד הדיוניסי, ואינה יכולה להסתדר לכדי מראות ויזואליים מבלי לאבד את ייחודה המופשט. על-פי ניטשה, כל פואמה כתובה ראשיתה בהלך-רוח מוזיקלי השורה על המשורר, כפי שמתאר שילר, ולהשראתו מצרף המשורר את היסוד האפוליני ומבטא את הלך-נפשו במילים מסודרות. "הנעימה היא, אם כן, הדבר הראשון והכללי ועל כן היא יוצאת להמחשות רבות ולטכסטים שונים, ובהערכתן התמימה של הבריות היא גם הצד החשוב והכרחי יותר".⁹⁷ לכן כל ניסיון לתאר מוזיקה במילים או בתמונות מפספס את תוכנה האמיתי של המוזיקה והופך אותה לשירה.

95 מתוך ראיון עם הרב הנזיר ב"קול ישראל", מופיע באתר "מכון המוזיקה ביהדות".

96 עיין קול הנבואה עמ' כ"ח, שם הוא מסביר שהניגון לשיטתו מתעלה מעל לקטגוריות הרצון השופנהאוארי, ומזכיר דווקא את ההרמוניא הפיתגוראית. דברים אלו יוכלו לשפוך אור נוסף על דבריו של ר' נחמן על לימוד תורה שבע"פ בלילה כתיקון לניגון, ובכלל – ההקבלות בין שיטות הניגונים של הרב הנזיר ור' נחמן בולטות (הדיבור על הניגון של העוה"ב, למשל).

97 "הולדתה של הטרגדיה", הוצאת שוקן, עמ' 43. מגרמנית: ישראל אלדד.

סמליות העולם שבמוסיקה, בשום פנים ואופן אינה ניתנת להשתלטות לשונית ממצה, מפני שהיא מתייחסת על דרך הסמל לסתירת-בראשית ולצער-בראשית שבלב האחד הבראשיתי, משמע מסמלת ספירה, שהיא מעל ולפני התופעות כולן. אדרבא, לגביה, כל תופעה היא בגדר משל בלבד: ומשום כך, הלשון, באשר היא פְּלִיגָן וסמלן של התופעות, אינה יכולה לעולם ובשום מקום להלביש צורה ללפני-ולפנים העמוק של המוזיקה, ובכואה לחקות את המוסיקה, היא נשארת תמיד בתחום הנגיעה החיצונית בה, בעוד אשר את משמעותה העמוקה ביותר אין אפשרות כלשהי לקרב אלינו ולו גם צעד אחד נוסף, עם כל נמלצותה של הליריקה).

"הולדתה של הטרגדיה", הוצאת שוקן, עמ' 47. מגרמנית: ישראל אלדד

אולם נראה שדבריו של הרב הנזיר על יכולתו של הניגון להנהיר את הכתוב זוקקים הסבר נוסף: הרב הנזיר אינו מסביר מדוע לקול האנושי יש יכולות שכאלו שאין למילה הכתובה. הסבר כזה נמצא בדרשה של האדמו"ר האמצעי הפותחת באבחנה המזכירה מאוד את זו של הרב הנזיר:

ואמנם כאשר העמקת השגה זאת האלקי' נשארה בכלי מוחו לבד בעיון המח' לבד יכול להיות שלא יתפעל ממנה בלב כלל ואף גם במוח הוא עולה בהעברה בעלמא בבחי' הודאה מרחוק בלבד ולא יתפעל מזה גם במוח. אך הנה כאשר אותו אור השכל והשגה האלקית עצמו יאמר וידבר אותו בקול ודיבור בפה בשבחו (...) בקול רם בשיר וניגון יהי' איך שיהי', אזי יתפעל בהתפעלות יתירה במוחו ולבו במאד מאד. כי הקול ושיר וניגון שיצא עם ההשגה הזאת שבמוחו הוא שעשה התפעלות גדולה הזאת במוחו ולבו שלא לפי עצם התפעלות השכל והשגה האלקית מצד עצמה לבד כידוע. וא"א לומר שע"י הקול וניגון שאומר השבח וגדולת ה' יוסיף לו דעת והשגה מחודשת באותו השכל וההשגה שמתבונן בדעתו, שהרי מגוף אותו אור השכל והשגה שהיה לו מכבר הוא מתבונן (...) וא"כ בהכרח צ"ל בזה שיש בטבע הקול הזה שיוצא ממיצר הגרון לעורר את הכוונה שבמוח ביתר מכפי שהיה מושג אצלו בהשגה מכבר, כי השגה הראשונה שלו היה רק בחיצוניות שנק' הסבר וטעם לעצם המושכל שנתיישב במוח הבינה בכלי ההשגה כפי שיוכל שאת לפ"ע הכלי שלו בלבד, אבל התעוררות הכוונה שבמוח בינה היינו בחי' הכוונה פנימית שהוא בבחי' הרוחניות והפנימיות ותמצית של כל ההשגה הבא בהסבר לאורך ורוחב שא"א להשיג כלל בהשגה ונק' עומק המושג הרוחניות כמו שהוא בבחי' אי"ן והעלם דנקודה דחכ' שמאין תמצא.

תורת חיים פרשת בא, דף ק"ז עמודה ב'

האדמו"ר האמצעי תוהה: כיצד קול גשמי יכול לעורר השגות רוחניות שכאלו? תשובתו של האדמו"ר היא שהקול הוא רק כלי כדי להמשיך השגה מהבחינות העליונות שאינן ברות-הכלה בכלי המוח והלב. הגרון הוא כמו צינור לגבהים אלה, והוא דורש את צורתו שהיא יוצאת "מן המיצר" ומתרחבת, כמו ההשגות הללו (וכמו צורתו של השופר).

הבינה, וממילא גם הניגון, מזוהה עם עולם הבריאה,⁹⁸ כפי שראינו בראשית דברינו: "כי הנגון אינו נוצר בחקוי טפוס מן היש, כמו צלם האמנות, אלא כלו חידוש, בריאה, מרוח האין, האיכות הטהורה, הקשורה אל הקול". כך גם מוסבר הקשר בין ניגונים לשבת, שאותו ראינו גם אצל רבי נחמן: השבת עניינה הוא הבריאה המתחדשת תמיד. "אבל בשבת קודש היחוד העליון בלי אמצעות שר העולם הנראה, כי אם בשמיעה טהורה... ושבת היא עולם הבא, שהולך ובא, הוא עולם הבריאה, והחידוש התדירי".⁹⁹ ואכן, הרב הנזיר האמין לא רק בכוחו של הניגון לגלות רבדים חדשים בקיים, אלא גם לברוא יש מאין, להפוך דברים לחלוטין, כפי שהוא מעיד על עצמו בפגישתו הראשונה עם הרב: "והנה, בכרכות השחר, תפלת העקדה, בשיר וניגון עליון, משמי שמי קדם, וזכר לנו אהבת הקדמונים, ואקשיב, והנה נהפכתי והייתי לאיש אחר".¹⁰⁰

הרב הנזיר המשיך את הקו של רבו, הרב קוק, והתפעל רבות מתכונת ההרמוניות של המוזיקה, ככוח מופלא המאחד גוונים שונים: "...יחוד יחסי, אחדות היחס, בתנועה... מה שנשמע באזן הבינה כאחדות הקולות, הרמוניא, בניגון, שיר חדש, ברוח חכמה ובינה".¹⁰¹ במובן זה, הוא סותר את התזה העיקרית שלו הרואה את הניגון כמגיע מהבינה: הניגון מאחד את שני הצדדים, החכמה והבינה. כהמשך ישיר לכך, הניגון נקשר לפעולות קבליות של ייחוד וזווג:

שמיעת קול נגון שיר אל וגילוי בעולם, כקול דקריאת שמע, ודבור, דצלותא, הפועל, הוא סוד היחוד, כמעשה מרכבה, ומשמיעת קול ניגון הבינה העליונה, בקול דק"ש ודיבור דצלותא, ויחודם בשמות הקודש, במעוף גרפין עלאין, עולה למעשה ממרכבה, שענינה שמיעת קול ניגון שיר, של שמות הקודש, במעוף כנפי החיות. מעשה מרכבה הוא עשיית המרכבה על ידי היחוד, ומעשה

98 הסבר אפשרי לכך הוא שהבינה היא הספירה הראשונה שהיא לכל הדעות בחינת "יש" (החכמה, בפרט על-פי המבנה החב"די, עדיין נטועה במידת-מה ב"אין" והיא יש גבולי מאד).

99 קול הנבואה עמ' שב"ט.

100 מתוך הפתיחה לאורות הקודש. עוד על כוחו של ניגון כבורא ב"קול ואור" עמ' 279: "גילוי שכינה בניגון, בשיר, והגאולה, העליה מגלות תהי בניגון, בשיר. כל כך גדול הוא ערך הנגון והשיר, בלעדי הנגון אין כל, והוא נאלם, ונשתק והורד בדומית הגלות".

101 קול הנבואה עמ' כ'.

המרכבה הוא סוד היחוד, שהוא סוד הזיווג, של מלך ומטרוניתא, שכינתא, כבמזוטי חתן וכלה.

קול הנבואה עמ' ש"ס

האם יש כאן פרשנות מרחיקת לכת לתפיסה שמוזיקה מאחדת אנשים? אולי. מעניין לציין בהקשר הזה שהרב הנזיר תפס את השמיעה הפנימית דווקא עם הסגולה, שהיא מטבעה המכנה המשותף הנמוך-גבוה המאחד את כלל העם.¹⁰²

באותו ההקשר, הוא ממשיך את הרב קוק וגם את רבי נחמן בכך שהוא מתעסק בטיפולוגיה של שיר פשוט, כפול, משולש, ומרובע, אותה הוא מבין כפשוטה כסוג של הרמוניה פוליפונית:

בקריאת שמע, בכונה, במעוף המחשבה, באזני הבינה, נשמע קול ניגון עניני חיות הקודש, כל ספירה וספירה בנועם עדן טעמה המיוחד לה, בשיר חדש, שיר ממש.

שיר פשוט – קול דק מן הדק, עדין וערב, כראש וסוף הכל, ברום מעלה, כבניגון שבו מחליקין, בשיר הילולים, איהו כתר, נקודה אחת, י'.

שיר כפול – שני קולות דק ועבה, ראשון ושני, משפיע ומקבל, שומע ועונה, כתרין רעין דלא מתפרשין דא מן דא, חכמה ובינה.

משולש – הרמוניא, חסד גבורה תפארת.

מרובע – קוורטט.

שם עמ' ש"ס

הערכת איכות

סוגיה נוספת המטרידה אנשי דת ופילוסופים המדברים על מוזיקה, היא שאלת הערכת האיכות (ע"ע "זן ואומנות אחזקת אופנוע"). האם ניתן להעריך איכות מוזיקלית? במה נמדד ההבדל בין מוזיקה "איכותית" למוזיקה "זולה"? לא ניתן להצביע על מדד אחד קבוע, אולם רוב מבקרי המוזיקה ואף חובביה יוכלו להצביע על מספר מאפיינים שהופכים מוזיקה לאיכותית.

102 שם עמ' ש"ג. כבר הרמ"ק מזהה את הניגון עם ייחוד הספירות השונות, המביא להשראת רוח נבואה. לכן הוא מזהה אותו עם התפארת, אבל גם עם המלכות, היסוד, הגבורה, הבינה, הנצח וההוד. (פרדס רימונים, שער ח' פרק כ"ה). אולם גם הרמ"ק מאבחן בסופו של דבר את הניגון כמגיע מהבינה דייקא (שער כ"ג פרק י"ד, ערך "ניגון").

אם נאחז בתיאוריית הבעה מסוג כלשהו, דהיינו תיאוריה המניחה שמוזיקה יכולה להביע מסר מסוים, אזי נוכל לקבוע מדד איכותי למוזיקה על-פי המסר שלה. כבר אלפטון הגדיר את המוזיקה כשילוב של שלושה רכיבים: מילים, הרמוניה וקצב, כאשר המילים צריכות להיות טובות ולחנך לדברים מוסריים, וההרמוניה והקצב תפקידם לסייע למילים ולכן צריכות להתאים להן.¹⁰³ אולם יותר מכך: חינוך, על פי אלפטון, כולל בראש ובראשונה 2 מקצועות: מוזיקה וספורט. הסיבה לכך נובעת מהשאיפה-ליופי האפלטונית שהוצגה בראשית המאמר:

נודעת לחינוך המוסי חשיבות מרובה ביותר, משום שיותר מזולתם חודרים הקצב והנעימה לתוך הנשמה פנימה, תופסים אותה בחוזקה שאין למעלה ממנה... מי שנתחנך בו [בחינוך המוסי] כראוי, תהא תחושבתו מחודדת ביותר לחוש בכל מה שלקוי, ונוצר או צמח שלא כשורה, ובהתרעמו על אלה כיאות ישבח את הדברים הנאים, ומתוך שישמח בהם ויקלטם בנשמתו, הרי שייזון מהם וייעשה נאה-וטוב; ואילו את הדברים המכוערים יגנה כיאות וישנאם... לשם כך מושגת החינוך על המוסיקה.

"פוליטיאה", עמ' 264, 401-2

גישה דומה במהותה היא גישתו של לב טולסטוי בסיפרו "What is Art?". על-פי טולסטוי, אמנות נועדה לעורר רגשות טובים בקרב בני-האדם, וכל דבר אחר אינו אומנות. כך הוא פוסל את רוב יצירות האמנות מכל הסוגים, ובכללן אף את יצירותיו שלו. לאמנות אמיתית דרושים כמה קריטריונים: היא צריכה להכיל מסר של אחווה ושלוש בין בני-אדם (טולסטוי לא מתייחס למציאות של "כתיבה למגירה", המדד הישיר לאיכות האמנות הוא על-פי תגובות האנשים לפירסומה), היא צריכה להעביר את המסר הזה באופן פשוט, כדי שיהיה מובן להמון בקלות יחסית, ועל המסר הזה להיות אותנטי ולהגיע באמת ובתמים מליבו של היוצר. בכל הקריטריונים הללו נתקלנו בדבריהם של אדמור"י מודז'יץ, עיין אחורה בדברינו ותווכח. אולם גישות מוסרניות שכאלו הן קיצוניות. נתמקד נא במדדים המקובלים לאיכות האמנות.

טענה מקובלת אחת היא שיצירה מוזיקלית נחשבת לאיכותית על פי מידת החדשנות שבה - אולי מן גלגול מאוחר של אתוס "רצח האב" (הכה לא-יהודי!) המונח ביסוד החברה המערבית וממילא במוזיקה שלה. רוב היצירות המוזיקליות האגדיות נחשבות כאלו בגלל היותן "פורצות דרך": "מהות האמנות", טען הצייר הצרפתי ז'ן דובופה, "היא החידוש. מן ההכרח אפוא שהדעות על אמנות יתחדשו אף הן. השיטה היחידה המתאימה לאמנות היא מהפכה תמידית". אולם גם כאן המצב הוא מעט יותר מורכב - לא

103 "פוליטיאה", עמ' 398. בתוך: כתבי אלפטון, כרך ב', הוצאת שוקן, תל אביב 1979. מיוונית עתיקה: י. ג. ליבס.

תמיד ברור מיהי היצירה החדשנית ומיהי השמרנית. כדוגמה, נעִיף מבט בעולם המוזיקלי של המחצית הראשונה של המאה העשרים, כשהאסכולה הווינאית השניה השליטה ביד רמה את שיטת ההלחנה הדוֹדְקֶפוֹנִית החדשה תוך מרידה בכל חוקי ההרמוניה שהיו מקובלים עד אז. ניתן לראות במלחינים שהלחינו בגישה זו את פורצי הדרך של התקופה, אולם לעתים דווקא מי שבחרו להלחין לפי חוקי ההרמוניה הקלאסיים נאלצו להיות החדשניים האמיתיים ולהתמודד עם השאלה: מה ניתן לחדש בתחום זה אחרי מוצרט, בטהובן, שופן וואגנר, מבלי "להתייאש" מחוקי ההרמוניה? כך ניתן לראות מקוריות רבה ורעננות חדשנית בתחום הטונלי דווקא ביצירותיהם של פרוקופייב, פיאצולה וגרשווין שכל אחד מהם פנה למקורות מעניינים אחרים במסגרת חוקי ההרמוניה, ואף אצל אנשי הג'ז מהתקופה כמו דיוק אלינגטון וצ'ארלי פארקר. בכל אופן, יצירותיהם של כל אלו לעולם תשארנה מתקשרות יותר ופופולאריות יותר (ולכן משפיעות יותר, כפי שהדגיש טולסטוי בצדק) מאשר אלו של אנשי האסכולה הווינאית שאינן מעניינות איש מחוץ למגדל השן האקדמי.

אמנם השיטה הדודקפונית או כל שיטה סריאלית אחרת היא במהותה שיטה הכובלת את המלחין לחוקים נוקשים כדי להבטיח שלא תיווצר טונליות, אולם הכשל הוא עמוק יותר ממגבלותיה של זו: המלחין החדשני מעדיף להלחין משהו חדש ומוזר שאיש לא שמע, לסתור את כל הקיים, במקום לנסות לעניין בתחום הכלים הקיימים. זו יכולה להיות ברכה אך גם קיבעון במסווה חדשנות. להדגמת דברי אתיחס לדברי הפילוסוף *תיאודור אדורנו*, הוגה-דעות מרקסיסט המייצג נאמנה את רוח המודרניזם, או בקיצור - אחד מהחבר'ה הרעים (הוא גם שנא ג'ז). ברוח הקידמה המודרנית הוא משבח את חדשנותו של שנברג, שסייע לשבור את "השלטון העיוור של חומר טונלי". הוא מציב מולו את סטרווינסקי שאמנם בתקופות שונות היה דווקא המייצג המובהק של החדשנות המודרנית, אך אצל אדורנו נתפס משום-מה הפן השמרני שלו, ולכן כמייצג עולם המעמדות המיושן שאינו תקף עוד. "הרמה המתקדמת ביותר של נוהלים טכניים מציבה משימות קשות שבהשוואה אליהן הקולות המסורתיים מתגלים בתור קלישאות חסרות רוח חיים",¹⁰⁴ הוא טוען, בדוגמטיות אופיינית למי שקורא לשבירת החוקים הישנים במסגרת כינון חוקים חדשים, נוקשים אף יותר.

טענה מקובלת נוספת היא שמוזיקה איכותית מתאפיינת במורכבות. דברים אלו מזכירים את שראינו אצל האדמו"ר הזקן – היצירה המוזיקלית איננה קול פשוט אחד, יסודה הוא בהפכים המשמשים בה בערבוביא. אולם גם מורכבות, כחדשנות, יכולה

104 *Philosophy of Modern Music* (1949), עמ' 34. מובא במאמר "מרקסיזם ואתיקה"/סטיוארט סים, בתוך: "אסתטיקה: מבוא פילוסופי", הוצאת האונ' הפתוחה, 1999.

להיות ריקה, וישנם קולות רבים הקוראים דווקא לפשטות הכנה שמסוגלת לחדור ללב הרבה יותר.¹⁰⁵ נשים לב, למשל, לתיאורו של הרב הנזיר ב"משנת הנזיר", עמ' ד':

...בהגיענו קרוב לעיר, בין ההרים מסביב לה, עם עלות השחר, והנה קול שריקת מכונת הרכבת הגיע לאוזני, והקול דק ורם, ממושך וארוך, מלא געגועים, נאלם, רחוק רחוק לאין סוף. ויהי לי לזיכרון לכל הימים, עת אשמע קול הצפירה של הרכבת. אותו קול מלא געגועים עזים בוקע באוזני עד היום, ויהי לי ליסוד יצירת ההיגיון העברי השמעי.

דווקא הקול הפשוט של צפירת הרכבת הוא שהיווה את הבסיס לתורת ההגיון השמעי של הרב הנזיר. לאור זאת, מובנים דבריו הנלהבים של הנזיר על קולו הפשוט של השופר:

עשרת ימי תשובה עיקרם תשובת הבינה, שנפלה עליו תרדמה, דורמיטא, וצריך לעוררו, שתשוב אליו הבינה, וזה ע"י שופר. הבינה שמעית היא, באופן הפנימית. כדי לעורר ולהשיב הבינה, בא הקול, קול השופר. הבינה מאזינה, בנועם עדן, קול השופר, המנגן בקול ערב, ויערב לה... השמיעה בקול שופר היא כמו שמיעת הדיבור, שיסודו כ"ב אותיות.

קול הנבואה עמ' רמ"ה

גישה מרוככת יותר או אפילו סינתטית ראינו כבר אצל ר' ישראל ממודז'ץ, שאמנם אחז באידיאל הפשטות המוזיקלית, אך לאור פיתוחו הציג את ניגוניו המורכבים בתור מציאות "בדיעבדית" לאחר שהניגונים הפשוטים הפכו לקיטש ואינם מסוגלים לרגש יותר.

אפלטון, כחלק מגישתו החינוכית שהוצגה לעיל, הגביל את המוזיקה באופן חריף: הוא פוסל את המודוסים העצובים שמהווים בעיניו קינה (האאולי והלידי), וגם את השמחים (הלידי והיוני) כמייצגים שכרות, רכות ועצלות, ומשאיר אותנו עם שניים בלבד: המודוס הפריגי, המייצג אומץ במלחמה מול הגורל, והדורי, שתואם פעולות שלוות כמו תפילה או שיחה. הוא קורא לייצר במדינה רק כלים פרימיטיביים מספיק שיוכלו להפיק את הסולמות הללו בלבד, ומוותר על כלי הנגינה הפופולריים בשל כך.

105 כך למשל בשירו המונומנטלי של אלתרמן "ליל חניה": "בו מליצת סיסמות הזמן, אשר לא פרק/ שירה צרופה בן יעסוק - חלילה לו! / ורק הזמר הנפוץ, שלא דבר ערך/ ולא שכיית חמדה הוא, יישאן במלוא/ צווחת צבעי החרפים על חלילו. / על אהבה הוא מדבר (בה הוא פותח)/ ועל חובה וקרוב ועול, הכל בכל. / אין הוא אומר את זאת בכל דקויותיה/ של השירה, אבל אומר בקול גדול/ בלי מורך לב ובלי חשש מפני הזול" (מתוך "עיר היונה").

בנוגע לרכיב המוזיקלי השלישי אצלו, הקצב, לשיטתו "אין לרדוף אחרי גוונים מרובים של קצבים ואחרי משקלים מכל המינים, אלא לראות מה הם הקצבים של חיים מתוקנים וגבריים".¹⁰⁶

גישה הפוכה, במובנים מסויימים, תגיד שהאיכות היא באותנטיות. בימינו כל תופס גיטרה נמדד באותנטיות ואמיתיות המסר שלו, אך מדובר כמובן בגישה די מודרנית שקיימת רק מהמאה עשרים. ברור שאין שום פונקציה למדד האותנטיות כשהמוזיקה היא מיצג אסתטי טהור כמו אצל מוצרט, ובטח לא כשמדברים על הלחנת טקסטים כנסייתיים יבשים כמו לפניו. ניתן, באופן סכמטי, להציב את מדדי המורכבות והאותנטיות זה מול זה: אנשי המורכבות תופסים את המוזיקה מהפן השכלי שלה, ואילו אנשי האותנטיות מזה הרגשי.

אין ספק שאותנטיות היא מדד איכות. אולם, האמירה כאילו הכל נמדד על קוצה של אותנטיות בעייתית מה – הרי אותנטיות יכולה להתבטא בכל דרך. לעומת זאת, מבחינה דתית מדד האותנטיות שוב מנגיש אותנו בעוצמה עם בעיית האתיקה-אסתטיקה שנגענו בה על קצה המזלג בפתח רשימה זו – הרי אם מה שקובע הוא רק אותנטיות המסר, הרי מה שחשוב הוא רק המדיום המעביר את התוכן, ולא התוכן עצמו! כך גם מסרים לא מוסריים בעליל יוכלו להפוך למוזיקה איכותית אם יבוצעו באותנטיות. זוהי כמובן האנטיתזה לגישת הרמב"ם כפי שראינו אותה בפירושו למשנה, אולם בחסידות ניתן למצוא לה הדים – כפי שראינו, דברי האדמו"ר מפיאסצ'נה קרובים מאוד לגישה זו. ואכן דבריו בנושא חריפים: "בכל אדם יש חלק מעולם הניגון. לכן בעת שמנגנים ניגון צריך לעורר חלק מעולם הניגון אשר בו, ואם לאו רק שמנגן ניגון שחיבר אחר בלבד, הרי זה כמו מים שפלט חבירו ומאס".¹⁰⁷ חשיבות האותנטיות מופיעה גם במימרא משמו של האדמו"ר ממודז'ץ – "דברים היוצאים מן הלב נכנסים אל הלב" – דברים העוברים על גדות הלב, ובייחוד כשהם מבוטאים בנגינה, קל להם יותר לחדור ולהכנס ללב חברו. כחם של נגוני מודז'ץ שהם שופעים מן הלב, ולכן הם משפיעים על לב השומע ונקלטים בקלות".

מדד נוסף הקשור בזה הקודם הוא הגימיקים. מוזיקה איכותית, שהיא כולה אותנטית, תהיה נטולת גימיקים ובעלת איכות אמיתית משל עצמה שאינה נזקקת לעזרים זולים. זהו כמובן מדד שנעשה בעייתי יותר ככל שמתעמקים בו: לדוגמה, השימוש הנרחב שעושים באפקטים אלקטרוניים במוזיקה המודרנית נתפס על-ידי ד"ר דניאל שליט, בספרו "יודע נגן", כגימיק. אם כן, הנגן האקוסטי שאינו נזקק לאפקטים חיצוניים ועדיין מרשים את הקהל – הוא האמיתי. אולם, כל נגן שכזה ידע לספר שאצלו זו לא וירטואוזה ריקה, שמנסה להרשים את הקהל באופן זול, אלא האמיתיות, הרגש והדיוק שבמוזיקה, שהופכים אותו לנגן איכותי. אם כן, העמקה נוספת תזלזל

106 "פוליטיאה" עמ' 261 400 .

107 צו וזירוז, אות ל"ו.

במאפיינים אחרים ותראה אותם כשוליים – על אף שכאן הנגן כבר מסתבך עם גדולי המוזיקאים בכל הז'אנרים שהקדישו את מירב מרצם לוירטואוזיה. אך האם המוזיקה המורכבת הנוגעת עמוק בנפש האדם, המייצגת את מירב הרגשות הנשגבים וההרמוניות הנעלות – היא היא האיכות?

אף זאת לא בטוח. הרי מי לנו עונה לתיאור דלעיל כריכרד ואגנר? ובכן, ב"פרשת ואגנר", חיבור מלא ציניות ועוקצנות כנגד המלחין, ניטשה לא מתרשם משיאי המוזיקה האדירים אליהם הגיע ואגנר. לדידו "כל דבר טוב – קל הוא. כל דבר אלוהי – רגליו קלות כאילות".¹⁰⁸ הוא מאשים את ואגנר בין השאר באופטימיות טיפשית, מהפכנות נבובה ובהעמסה הרמונית שמפריעה למגמה היסודית של המוזיקה – שיבה אל הטבעיות. לדידו, הסגנון הדרמטי של ואגנר הוא תירוץ לחוסר היכולת שלו לבנות מבנה מוזיקלי שלם. או בקיצור – האיכות האמיתית נמצאת בעונג, בקונטרפונקט, שהוא צורה אסתטית טהורה, ולא בכל מיני ריגושים זולים. והנה מקצת מתיאוריו החריפים של ניטשה את המוזיקה של ואגנר:

דיקדאנט טיפוס, המרגיש את עצמו, כולל טעמו המושחת, בגדר הכרח, והוא יודע להקנות לשחיתותו חשיבות של חוק, של קידמה, של הגשמה. כוח הפיתוי שלו גובר עד אין שיעור, עשן הקטורת שלו מיתמר סביבו, הטעות שטועים בו מתקראת "הבשורה" – ובהחלט לא את העניים-ברוח בלבד הוא שידל לדברו! מה שראוי היה שיסלדו מפניו – הוא המושך, מגיעים אל השפתיים מה שמחיש את האכזריות... אמנותו של ואגנר חולה היא. הבעיות שהוא מעלה אותן על הבימה – כל כולן בעיות של היסטריקאים – העווית שבהתפעלותו, רגישותו המגורה מדי, טעמו שתבע תבלינים מחריפים והולכים, אי-יציבותו שהסווה אותה בעקרונות... כל זה ביחד מצטרף לתמונת מחלה שאינה מניחה ספק: ואגנר הוא נזירונה... דוקא משום כך ואגנר הוא האמן המודרני בה"א הידיעה – באמנות שלו נמזגו על האופן המפתה ביותר מה שכיום העולם כולו זקוק לו במידה יתירה. אלה שלושת הסמים המעוררים של הנלאים: היסוד האלים, המלאכותי, והתמים (האדיוטי)... ואגנר הוא הרס גדול למוסיקה... הצלחתו של ואגנר – הצלחתו בגירוי עצבים ועל כן בקרב נשים – הפכה את כל עולם המוסיקאים השאפתני לתלמידי מלאכת הכשפים שלו.

קול הנבואה עמ' רמ"ה

חלוקה מעניינת נוקט דניאל שליט בספרו "יודע נגן", בו הוא מחלק את פעולות המוזיקה על האדם לארבע רמות: פעולה על הרובד הגופני, שהיא הנמוכה ביותר,

108 עמ' 13. בתוך "שקיעת האלילים: פרשת ואגנר, שקיעת האלילים, הנה האיש, אנטיכריסט, אגרות", הוצאת שוקן, התשל"ג. מגרמנית: ישראל אלדד.

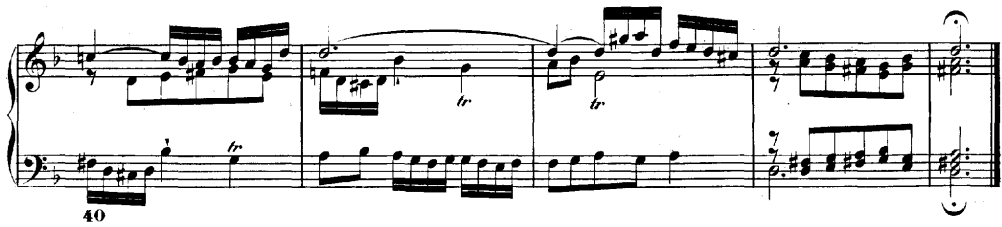
מעליה פעולה על הרגש, מעליה פעולה על השכל ומעליה פעולה על נקודת האיכות שאינה ניתנת להגדרה. הלכך, מוזיקה זולה מתרכזת בקצב ופונה לרגליים, מוזיקה איכותית יותר גם מרגשת, מוזיקה איכותית עוד יותר יוצרת הנאה אינטלקטואלית, אולם האיכות האמיתית מגיעה מאיזושהי נקודה עליונה שקשה להגדירה. זהו מבנה מרשים, אך לא תמיד קל לפרוט אותו למוזיקה קונקרטי. אצל שליט הוא מתבטא באמירתו שהמוזיקה הקלאסית, שביטאה רגשות טהורים (גם אם לא ממקום דתי יהודי, ואף ממקום נוצרי) – ניתן לאחוז ברגש הטהור שמאחוריה ולהעלותה. לעומת זאת, הפופ (שאצל שליט כולל באופן גס במיוחד גם את הרוק, הראפ, המוזיקה האלקטרונית, הלטינית ובעצם כל המוזיקה העכשווית והקלה) הוא נמוך מטבעו ואין בו מה להעלות – הוא תמיד יפנה רק לרגליים והשימוש שלו יהיה בגימיקים.¹⁰⁹ את הרב קרליבך הוא מצליח "להציל" מכניסה לקטגוריה הזאת בעיקר בגלל האותנטיות שבו – המוזיקה שלו היא פשוטה ובעלת אופי עממי כביכול, ומשאירה מקום נרחב למילים – אותה הוא מתאר כיוצאת דופן במרחב המוזיקלי בו פעל (דבר שהוא פשוט לא נכון – במובנים מסויימים, הרב קרליבך אינו אלא גרסה יהודית למגמות הפולק של התקופה כמו דילן ובאאז), אם כי קשה לא להיות סקפטי לגבי מלאכותיותו של המהלך הזה. בכך אנחנו מגיעים ליסוד המשותף לו ולגיא צבי-מינצ: מגמתם היא לעודד סגירות מוזיקלית, ולא פתיחות, ושניהם משרטטים מבנים קבליים כדי להצדיק סגנון מוזיקה מסויים שהם מצויים ומורגלים בו ולפסול את מה ששונה.

סיכום

לטעמי, ניתן לשמוע כמעט כל מוזיקה, ואין צורך להזדקק להצדקות רוחניות מסוגים שונים – בימינו ובמקומנו, ניתן כבר להישיר מבט וליהנות הנאה אסתטית גרידא בלי להתבייש בכך, ועדיין להיות יהודי טוב. אולם למי שמזדקק בכל זאת לתירוצים רוחניים מסוגים שונים, מוגשת בזאת עבודה צנועה זו כסיוע כן ללא מטרת רווח.

נספח

דוגמה למוזיקת בארוק: קונטרפונקט, קישוטים, סיום פיקארדי. פוגה ברה מינור BMW 851, מתוך הספר הראשון של "הפסנתר המשווה" לי.ס. באך.



דוגמה ל"ציור מילים", מתוך האריה לטנור "Every valley shall" באורטוריה "משיח" של הנדל:



הדוגמה ששופנהאואר משתמש בה להדגמת שיטתו: התו האחרון של התיבה הראשונה הוא הפיתרון המלודי, אך הוא מגיע בעיתוי ריתמי גרוע ולכן אינו פותר דבר. מיד אחריו מגיעה פעמה מודגשת המהווה פתרון רתמי יחד עם התו "סי" שהוא הספטימה ולכן דווקא יוצר מתח מבחינה מלודית. רק בתיבה האחרונה שניהם מתאחדים.

