בת-שבע שפירא

מוסיקה והעקרונות האסתטיים של קאנט

ברצוני לבחון את המוסיקה על־פי הגדרתו של קאנט את המושא האסתטי. קאנט אומר, כי "יופי הוא צורת התכליתיות של מושא, עד כמה שהיא נתפסת בו ללא דימוי של תכלית"[1] כלומר, המושא האסתטי הוא מושא תכליתי כשתכליתיות זו היא תכליתיות ללא תכלית – מנותקת מהקשרים כלשהם. תכליתיות, כפי שקאנט מתכוון אליה, היא התאמה בין התופעה לבין מושג או חוק, כאשר התופעה מהווה תוצאה של חוק והטעם הקובע אותו כאחד. פירוש הדבר, כי המושא האסתטי נערך לפי הדימוי של כלל מסוים, כשהכלל נקבע מלכתחילה מתוך התכוונות למושא הזה כתוצאה שלו.

קאנט אינו מסתפק בהגדרת המושא האסתטי כתכליתי, והדרישה הנוספת שלו היא כי תכליתיות זו תהא תכליתיות ללא תכלית. יש כאן החמרה בדרישה: התכליתיות של המושא האסתטי צריכה להיות טהורה מכל הקשר תכליתי (nexus finalis)[2], הן אובייקטיבי, הן סובייקטיבי, הן חיצוני והן פנימי – כלומר היא תכליתיות צורנית בלבד. הצמצום הזה שמצמצם קאנט את התכליתיות האסתטית מתבסס על היסוד הראשון – הקריטריון הראשון שקבע למושא האסתטי, והוא היותו מושא להפקת נחת ללא כל חפץ עניין. האובייקט האסתטי חייב להיות מנותק מכל אינטרס של היוצר אותו, הצופה בו, המאזין לו או המהרהר בו. הוא אינו מכוון לשרת כל תכלית חיצונית כגון קישוט, פרנסה, או גירוי החושים לצורך גרימת ריגשי תענוג או צער, וכדומה. ההנאה או הריגוש האסתטי הם, לפיכך, ריגושים הנובעים מהתבוננות בצורה בלבד. ניתן לראות בהנאה זו "הנאה אינטלקטואלית", מנותקת, "מנוכרת", המתלווה לניתוח צורני של האובייקט.

אם נפנה עתה למוסיקה וננסה לבחון אותה על־פי הקריטריון שהציב קאנט, ניווכח לדעת כי המוסיקה ממלאה אחת מהדרישות לבטח – הדרישה לתכליתיות. מוסיקה היא צליל וזמן המאורגנים אירגון מלודי (קישור של צלילים בודדים), הארמוני (קישור של הרכבי צלילים המושמעים בעת ובעונה אחת), ריתמי (ארגון זמני של משכי הצלילים הבודדים או הרכבם) ודינאמי (עוצמתם היחסית של הצלילים). האירגון הוא המוציא את המוסיקה מכלל אוסף מיקרי של צלילים, והופך את הצלילים ליצירה מוסיקאלית. אי־לכך מוסיקה היא מוצר תכלית (וכמוה כל יצירת אמנות): היא מאורגנת על־פי חוקיות כלשהי.

באשר לדרישה הנוספת של קאנט – הדרישה לשיחרור מכל הקשר תכליתי חיצוני או פנימי – אותה יש לבחון ביתר שימת־לב בהתייחס למוסיקה.

ישנן דעות שונות בעניין זה. קאנט נוקט בגישה פורמאליסטית קיצונית וטוען ביחס למוסיקה, כי רק החיבור מהווה את המושא האמיתי של משפט הטעם הטהור, כשם שבציור או בפיסול, ואף בכל האמנויות המעצבות, השירטוט (Zeichnung) הוא הדבר העיקרי.[3] על האסכולה הפורמאליסטית נמנה גם אדוארד הנסליק, האומר בעניין זה כי "מוסיקה לא רק מדברת באמצעות צלילים; היא איננה אומרת דבר מלבד צלילים".[4] המלחין סטראווינסקי סבור גם הוא שכל מה שמוסיקה מביעה זהו האירגון הצלילי. הוא טוען, כי "מוסיקה איננה יותר מאשר רצף של אימפולסים המתכוונים לקראת נקודת מנוחה". "הלחנה בשבילי היא לסדר יחד מספר מסוים של צלילים בהתאם ליחסי מירווחים מסוימים. הפעילות הזו מובילה לחיפוש המרכז אליו מתכוונות הסדרות של הצלילים הללו". סטראוינסקי סבור, כי יצירה מוסיקאלית איננה מבטאה רגש ואין מושקע בה רגש. היוצר רק מגיב על תהליך היצירה הגבה רגשית והרגש "הוא רק תגובה של היוצר בהתמודדו עם האובייקט של יצירתו, שעתיד להיות יצירת אמנות...שרשרת הגילויים, וכל גילוי בודד - הם מקור הרגש - כמעט רפלקס פיזיולוגי... המלווה את תהליך היצירה".[5]

קארול פראת[6] סבורה גם היא, כי המוסיקה כשלעצמה אינה מכילה שום רגשות, וכן איננה מממשת או מביאה לכלל ביטוי שום חווייה רגשית. היא מסבירה זאת בכך, שמיקומם של הרגשות הוא בתוך גופו של האדם החי את החווייה, וביטוים הוא בהתליכים גופניים, שרירים, עצביים; ואילו מוסיקה היא טונאלית - ואלו שני תחומי־תחושה שונים. אירגון צלילי אינו יכול להיות אירוטי, רציני או חגיגי. התכונות האלה מקורן בשומע, והן מושלכות על־ידיו לתוך התפיסה השמיעתית. בכל־זאת שמיעת מוסיקה מלווה במצב־רוח מסוים, בתגובות רגשיות מסוג מיוחד, ונשאלת השאלה כיצד נוצרת התגובה הרגשית? קארול פראת עונה על כך, כי מקור התגובה הוא בדרך אירגונו של החומר הטונאלי, בהיותו "מוסיקה מצלצלת באופן שהרגשות מורגשים". בתהליכים המוסיקאליים יש דמיון לתהליכים ריגשיים כמו העצמה, הרפייה, תנועתיות, האצה, האטה, וכדומה, ומתוך הקבלה זו בתהליכים נוצרת תגובה רגשית. נראה, כי בהשערה הזאת אין כדי לפתור את מקור ההיענות הרגשית למוסיקה. התהליך הרגשי והתהליך המוסיקאלי עדיין מתרחשים בשני תחומים נפרדים והדמיון ביניהם הוא דמיון מרוחק. אין בכך כדי להסביר כיצד נוצר הקשר בין התחומים.

הגישה הפורמאליסטית, הרואה במוסיקה מיבנה או אירגון צלילי גרידא, איננה מספקת. המשמעות המוסיקאלית איננה יכולה להימצא ביחסים צורניים בלבד. היחסים הצורניים אמורים לבטא תוכן מסוים ולעורר תגובה רגשית מסוימת, ודומה שרוב המאזינים והמבצעים יודו בכך - כי מוסיקה גורמת לחווייה רגשית ואינטלקטואלית מיוחדת ושונה מחוויות אחרות המוכרות לנו. גם פורמאליסטים קיצוניים כמו סטראוינסקי ופראת מודים בכך בעקיפין. סטראוינסקי מודה בכך באמרו, כי "היוצר מגיב על תהליך היצירה הגבה רגשית" וכן בדברו על "נקודות מנוחה" או על "מרכז" אליו מתכוונות סדרות הצלילים. תחושת המנוחה או ההרפייה היא תולדה של התפיסה האנושית וקשה מאד להפריד בין תפיסת נקודת־ההרפייה לבין חווייה של הרפייה, או בין תפיסת "ההתכוונות לקראת" לבין "המתח" או החווייה המלווה את תפיסת ההתכוונות של שורת צלילים.

קארול פראת גם היא מודה כי שמיעת מוסיקה מלווה במצב־רוח מסוים, בתגובות רגשיות מסוג מיוחד, ואף מנסה לתת לכך הסבר בהקבלה שבין התהליך המוסיקאלי לבין התהליך הרגשי, בכך ש"מוסיקה מצלצלת באופן שהרגשות מורגשים", אם כי היא מוציאה את הרגש מהמוסיקה ומותירה את האנאלוגיה בלבד.

ההפרדה החותכת בין תוכנה של היצירה לבין צורתה מותירה סטרוקטורה ריקה ומצביעה עליה כעל מעשה האמנות ומקור להערכה ואף להנאה, או על כל פנים להיענות מסוג כלשהו. מכאן גם ראייתו של קאנט את האמנות כשוות ערך לטבע מבחינת קיומם של מושאים אסתטיים. אמנות המרוקנת מתוכן כלשהו, ואשר כל יופיה ביחסים צורניים, כמוה כתוצר יפה של הטבע. נראה, כי הגדרתו של קאנט נכשלת כאשר מנסים ליישמה על יצירות אמנות בכלל, ומוסיקה בפרט.

כנגד הגישה הפורמאליסטית ניצבות מספר גישות המקשרות את האובייקט האסתטי – במיקרה שלנו: מוסיקה – עם רגשות. הגישה האקספרסיוניסטית רואה באמנות "זרם של רגשות" – ביטוי לרגשות, וראשון שהצביע על כך היה רוסו שטען, כי אמנות איננה תיאור או העתקה של העולם הנסיוני, אלא שטף עולה על גדותיו של רגשות ותשוקות. בגרמניה הלכו בעיקבות רוסו גיתה והרדר, וורדסוורת גם הוא הגדיר את האמנות כ"שטף ספונטאני של רגשות עזים". המגמה הזאת, שהיא מגמה לסובייקטיביזציה קיצונית, הגיעה לשיאה בתקופה הרומאנטית ומצאה את ביטוייה בפילוסופיה של התקופה, באסתטיקה של התקופה (אסתטיקה של האידיאליזם הגרמני) ובאמנות התקופה. האידאליזם הגרמני רואה באמנות את פיסגת פעילותו של האדם, ובמוסיקה את פסגת הפעילות האמנותית, שכן רק בפעילות האסתטית היוצרת באים לידי ביטוי טבעו האמיתי של האדם, חירותו, רגשותיו. האסתטיקה הרומאנטית מטיפה לביטוי ספונטאני, משוחרר מכבלים קלאסיציסטיים, לטבעיות, ואף ליצריות. היחס הזה למוסיקה מוצא את ביטויו כעבור זמן גם אצל ניצ'ה, למרות שאין הוא מפריד את הצד הדיוניסי מהצד האפוליני. האמנות של הגאון – האמנות האמיתית, הדיוניסית, צריכה לבטא עוצמה, יצרים ואקסטאזה, הנובעת מרצונות גדולים ומתשוקות חזקות – למשל, של אומץ, של ניצחון, של מין, של אכזריות, של הרס.[7] ממשיכה של מגמה זו באסתטיקה הוא בנדטו קרוצ'ה.[8] קרוצ'ה טוען, כי אמנות היא צירוף של אינטואיציה וביטוי, או בלשונו: אינטואיציה שהיא ביטוי, ומקשר את החווייה האסתטית עם הלשון. האמנות היא ביטוי בדומה ללשון. בכל רגע ורגע האדם מדבר, מבטא רשמיו ורגשותיו בצורה כלשהי – בצורת שיחה, פיוט, סיפור, דראמה, מוסיקה, וכדומה. אין הבדל רב בין הצורות השונות של הביטוי. ההבדלים הם רק בצורות הגילום. מכאן מגיע קרוצ'ה למסקנות מרחיקות־לכת. הוא טוען, כי צורות־הגילום השונות אין להן דבר עם האמנות עצמה – הן טכניקות בלבד. האינטואיציה של האמן היא הפנים, התוכן של האמנות, והיא העיקר. אין לה דבר עם החוץ – עם הצורה. הצורה נספחת ומישנית לגמרי בחשיבותה. בדומה לתיאוריה זו סובר גם קולינגוד,[9] כי מה שהאמן מנסה לעשות הוא "להביע רגש נתון". "כל דיבור שאנו מדברים וכל תנועה שאנו עושים הם מעשה אמנות".

תפישה זו של האמנות כמבע לרגשות תוך הפחתת ערכה של הצורה, מרחיבה את תחום האמנות לאינסוף ומבטלת את ההבדל בין אמנות לבין תופעות אחרות של ביטוי רגשות. ואמנם קרוצ'ה וקולינגוד הגיעו עם טיעוניהם עד למסקנה הקיצונית המבטלת את האמנות כתופעה מיוחדת בין פעילויותיו האחרות של האדם, ואז, כמובן, אין בכך כדי לפתור את בעיית המשמעות האמנותית והחווייה האמנותית.

מוסיקאים רבים היו שותפים לדיעה, כי אמנות בכלל ומוסיקה בפרט הן מבע לרגשות. ביניהם ק.פ.ע. באך, ברהמס, שומאן, ואגנר, ליסט (המוסיקה של ואגנר בשאיפתה ל"אינסוף" ולשיחרור מכבלי הצורה, היא אולי דוגמא לחסרון שברגשנות־יתר ובשיחרור מצורה). יצירותיהם ודיעותיהם אין בן כדי לפתור את הבעייה: אין בנמצא יצירה חסרת צורה לחלוטין, ואשר להבעת רגשות, שוב אין זה ברור באיזה אופן מביעה מוסיקה רגשות.

המלחין פאול הינדמית[10] מתייחס גם הוא לעניין "רגשות היוצר" וביטוים ביצירה, ואומר, כי במוסיקה אין ביטוי לרגשות של הקומפוזיטור וגם ה"רגשות המתעוררים במאזין אינם רגשות אמיתיים". "מוסיקה אינה יכולה לבטא את רגשותיו של הקומפוזיטור. הבה נדמה שקומפוזיטור כותב מוסיקת־אבל, הדורשת שלושה חודשי עבודה אינטנסיבית. האם משך

תקופה זו של שלושה חודשים לא יחשוב על דבר מלבד לוויות? או האם הוא יכול בשעות שאינן מוקדשות לעבודה, מפני שעליו לאכול ולישון, להקפיא את האבל, ולהיות עליז עד אותו רגע בו ישוב לפעילותו היצירתית? לו באמת ביטא את הרגשות שחש במשך זמן היצירה והכתיבה, היתה לפנינו מסה איומה של רגשנות, שבה האבל יתפוס מקום פעוט". ועוד - "אין ספק שמאזינים, מבצעים ומלחינים יכולים לחוש תחושות עמוקות בתגובה למוסיקה. אך אם התגובות המנטאליות שלהם היו רגשות, הם לא היו משתנים במהירות כפי שזה קורה, ולא היו יכולים להתחיל ולהסתיים בדיוק עם המוסיקה שעוררה אותם. אם אנחנו חווים רגש צער אמיתי - לא זה המתעורר על־ידי מוסיקה - אין אפשרות להמיר אותו בלי סיבה רצינית ברגש של שמחה פראית... התגובות שמוסיקה מעוררת אינן רגשות אלא דימויים, זכרונות של רגשות".

נראה לי שבעדותו של הינדמית יש כדי לשכנע כנגד התיאוריה של "הבעת רגשות" בקיצוניותה. הפורמאליזם מחד גיסא והאקספרסיוניזם מאידך גיסא אינם מספקים הסבר מניח את הדעת לתופעה האסתטית בכלל ולמוסיקה בפרט. עד כה התברר לנו רק כי מוסיקה היא מושא בעל אירגון על־פי כללים, ובכך היא מצייתת להגדרת קאנט; אם כי נראה, בניגוד למה שקאנט טען, שאירגון זה נועד למסור תוכן מסוים, וליצור מערכת רגשית מסוימת, שטיבה אולי יתברר יותר בהמשך. כאן אולי המקום להוסיף שמוסיקה מתקרבת יותר מאמנויות אחרות, ויותר משקאנט עצמו שיער, לאידיאל של שיחרור מתכנים ומתכליות חיצוניות. אמנם מאדומתמיד נילוו למוסיקה קונוטאציות ואסוציאציות - מיני סמלים מוסיקאליים מוסכמים, אלא שאלה אינם נובעים ממהותה ואינם שייכים לה. פיגורות מלודיות, מהלכים הארמוניים, מודוס או סולם מסוים, יחסים ריתמיים מסויימים, וכיוצא בהם, נקשרים על־ידי חזרות מרובות לתמונות מסוימות. גם כלים מסוימים נקשרים באותו אופן למושגים מסויימים. הן הדפוסים המוסיקאליים, והן הכלים המסוימים, הופכים להיות מייצגים של מצב־רוח או רגש מסוים, ולאלה היודעים את משמעות הפורמולה, היא עשויה להיות מרגשת ביותר. (להלן דוגמאות אחדות לשימוש סמלי קונוטאטיבי: במערב, למשל, מוות יובע תמיד בטמפו איטי, בצלילים נמוכים, בעוד שבשבטים אפריקאיים מסוימים, דווקא מוסיקה פעילה ופראית מאוד מבטאה אבל. או, למשל, מודוס פנטטוני משמש במאה התשע־עשרה להבעת אוירה פאסטוראלית. דרגה חמישית מונמכת מבטאה בתקופת הבארוק צער ומועקה). כאמור, מערכות של סמלים ומשמעויות מוסכמות, המצביעות לעבר תכנים חוץ־מוסיקאליים, הן נספחות ליצירה המוסיקאלית אשר מטבעה היא מערכת משמעותית סגורה, על כל פנים יותר מהאמנויות הפלאסטיות והמספרות, כגון שירה ותיאטרון שהן מטבען תיאוריות, מי פחות ומי יותר. מוסיקה איננה תיאורית ואיננה סמלית, וכאן גם המקום לתאר בקצרה הסבר נוסף - מתון יותר - שנותנת סוזאן לנגר למוסיקה. ההסבר המתון הזה מתבטא בכך שנקטת בו דרך־ביניים בין פורמאליזם ואקספרסיוניזם: סוזאן לנגר איננה שוללת את הרגש כמרכיב ביצירה המוסיקאלית ואיננה שוללת את בכורת המיבנה הצורני; אך מנסה להסביר שוב את היחסים ביניהם, אך בדרך שונה - בדרך הסימבוליזם.[11]

אך נפנה תחילה לארנסט קאסירר, שהיה הראשון לטעון כי אמנות מייצגת ומפרשת רגשות ואידיאות בדרך סימבולית, ובדומה לכל שאר הצורות הסמליות גם יצירת האמנות מצמצמת ומרכזת. "הלשון והמדע הם קיצורי הממשות; האמנות היא אינטנסיפיקאציה שלה. הלשון והמדע תלויים בתהליך אחד של הפשטה, ואילו את האמנות ניתן לתאר כתהליך רצוף של מחשבה". המדע והאמנות, שניהם תהליכים סימבוליים, אלא שהמדע תפקידו להפשיט מהמציאות ולפשט אותה, לרכז נתונים, ובכך הוא מדלדל את הממשות, ואילו באמנות אין דילדול של הממשות - ההיפך מזה הוא הנכון: בעוד שהמדע מנסה לקשר תפיסות בודדות, למצוא גורמים משותפים תוך התעלמות מפרטים, האמנות מתרכזת בייחוד שבפרטים, ובעושר הרב הניתן לתפיסה ולביטוי. "האמנות איננה מחקה עצמים פיסיים, ואף לא רגשות, כי אם מפרשת אותם, ממצה את משמעותם באמצעות סמלים."[12]

סוזאן לנגר אימצה את הגישה של קאסירר וניסתה ליישם אותה למוסיקה באופן מיוחד. היא טוענת, כי המיבנים הצליליים הם סימבולים לרגשות. אין הם מבטאים רגשות באופן ישיר, אלא "מה שהאמן יודע על־אודות החיים הפנימיים": אין אלה רגשות אקטואליים, אלא אידאות של רגשות המסומלים במוסיקה. "מוסיקה היא אנאלוגיה צלילית לחיים הרגשיים", וזה מתאפשר הודות ל"דמיון הלוגי שבין המיבנים הצליליים לצורות הרגשות האנושיים כגון – זרימה, קונפליקט ופיתרון, מהירות ועצירה, התרגשות ושקט... לא שמחה וצער אולי, אבל ריגושים קודמים לכל אחד מאלה או לשניהם"... מה שהמוסיקה מסמלת אלה ריגושים בסיסיים, תנועות נפשיות. הקודמים לכל רגש מסוים, וההעברה של ריגושים אנושיים למוסיקה מתאפשרת בשל הצורה הלוגית המשותפת לסימבול ולאובייקט המוסמל. הסימבוליזם טוען, אם־כן, לדואליות. הוא ממקם את המשמעות של המוסיקה מחוץ לה, מעבר לה. נשאלת השאלה: באיזה אופן נעשית המוסיקה לסמל למשהו שמחוץ לה? דברים אינם נעשים סמלים למשהו אחר, אלא אם כן יש הסכמה ביחס לסמלים, או יחסי סיבה ותוצאה (כמו אש ועשן). מוסיקה איננה סימן רגיל ומוסכם למשהו, וגם לא סימן טבעי. היא מוגבלת מאוד באפשרותה לסמן או לסמל דברים חוץ־מוסיקאליים, בין אם אלה אובייקטים ובין אם רגשות, מושגים או רצונות. הסמלים המוסיקאליים אינם מצביעים לעבר מושגים חוץ־מוסיקאליים.

וכך לאחר שנשללו הפורמאליזם מחד גיסא, האקספרסיוניזם והסימבוליזם המתון מאידך גיסא כדרכים אפשריות להסבר, נותרה השאלה העיקרית – מהו אותו תוכן הנמסר במוסיקה?

תשובה לכך מציע ליאונארד מאייר[13] הטוען כי המשמעות המוסיקאלית היא מוצר של הציפייה. התיאוריה הפסיכולוגית קובעת, כי רגש, או תגובה רגשית, מתעוררים כאשר נטייה כלשהי נעצרת, נבלמת, אינה באה על סיפוקה. במוסיקה, הן הציפיות, הן העצירה, והן הסיפוק של הציפיות, שייכים לחומר המוסיקאלי. אירוע מוסיקלי (צליל, משפט, חטיבה) הוא בעל משמעות בשל הצביעו־לעבר, ומפני שהוא גורם לנו לצפות לאירוע אחר העתיד לקרות והנובע מאותו עבר. הציפיות הן תוצר של: א. אופני־התפיסה האנושיים: של האופן בו אנו תופסים, מסווגים, מארגנים את החומר הנתפס על־ידי החושים. ב. אופני־התפיסה הנלמדים, תוצאותיו של הרגל לסיגנון או לסיגנונות מסוימים.

וביתר הרחבה – א. ציפיות שנוצרות כתוצאה ממתחים "טבעיים" – שאינם נלמדים – תהיינה הציפיות הנוצרות ממתחים צליליים (הנובעים מכיווני מהלכים צליליים, או בין צלילים שונים המושמעים יחד – קונסונאנס ודיסונאנס), מתחים ריתמיים (חריגה מהקביעות שבהדגשים על־ידי הסטת ההדגשות), מתחים דינמיים (הנובעים משינויי העוצמה של הצלילים) וממתחים הנוצרים משינויי איכות הצליל או גוון הצליל (צלילים המופקים מכלים שונים, קולות שונים, או כתוצאה מביצוע שונה).

ב. מתחים הנוצרים כתוצאה מהרגל לתבניות סיגנוניות המאפיינות תקופה או תרבות מסוימת הם מתחים רווחים ביתר במוסיקה, שכן אנחנו תופסים, מרגישים וחושבים במונחים של שפה מוסיקאלית מסוימת, והציפיות שלנו למילוי פערים תלויות במה שמהווה עבורנו פער ומה שגורם להשלמתו במיסגרת סיגנון מוסיקאלי מסוים. כיצד מתרחש הדבר? – במיסגרת סיגנון מוסיקאלי נוצרות תבניות צליליות – מלודיות והארמוניות, וכן תבניות צורניות אופייניות. למשל, במוסיקה המערבית במאה השמונה־עשרה נבעו תנועות מלודיות והארמוניות מיחסים טונאליים מסוימים, כשהטוניקה היא מרכז, מוקד משיכה ונקודת מנוחה הן לסדרות מלודיות והן לסדרות הארמוניות. כל תנועה, כל תהליך נוצרו כתוצאה מן המתח הטונאלי וה"שאיפה" לרגיעה. המשמעות של המוסיקה הטונאלית היא, אם אן, בציפיות שהיא מעוררת לצליל מסוים, לאקורד מסוים שישלים מהלך, ולזה שיופיע בראשית המהלך הבא. האפקט של התבנית הזאת מותנה בציפיה, והציפיה מקורה בתגובה מורגלת, ולמידה מבוססת על הניסיון. תבניות צורניות גם הן גורם מעורר ציפיות בהיותן ידועות. פוגה, סונטה, וכן כל צורה אחרת, הן למעשה צורות אידיאליות שאינן מתגשמות ביצירה

מסוימת; אך כסמלים ידועים הן מעוררות ציפיות, ולפיכך היענות רגשית. סטייה מהצורות האידיאליות היא סוג של עצירת ציפיות, וזה גורם לתגובה רגשית מסוימת. אפשר להביא דוגמאות רבות לציפיות שונות בהתייחס לצורות מוסיקאליות. סוגים שונים של יצירות (מבחינת תבנית צורנית) של מלחין אחד יגרמו לציפיות שונות (כך, למשל, אימפרומפטו של שוברט וסונאטה של שוברט יעוררו ציפיות שונות). אך גם יצירות בעלות תבנית צורנית דומה או זהה שנוצרו על־ידי מלחינים שונים תגרומנה לציפיות שונות (ציפיות מפוגה של באך שונות מציפיות מפוגה של ברהמס).

ניתן להרחיב את הדיון בנושא זה; אך דומה שלצורך שלנו יש בדוגמאות אלה כדי להבהיר את עניין המתחים, הפערים והציפיות הנוצרים במערכת צלילית.

ביצירה המוסיקאלית יש תבנית היוצרת תנועה לקראת נקודות מסוימות, תבנית שמקורה ויעודה בכושר טבעי של היענות רגשית חושנית ואינטקלטואלית; אך לרוב יש בה שילוב מועט או מרובה של יסודות סיגנוניים נלמדים.

וכך בעניין הגירוי והכמיהה (Rührung) , אותם פוסל קאנט בהפקת הנחת האסתטית. מסתבר שאין זה פשוט, וספק אם אפשרי, להבדיל בצורה חד־משמעית בין תגובה רגשית ואינטלקטואלית הטהורה מכל מניעים לבין זו המבוססת על סנטימנטאליות, על נועם שבהיכרות או על כל תחושת תענוג אחרת. ביצירות רבות נמצא סוגי־גירוי רבים כשהם משולבים מבלי שגורם זה פוסל אותן מלהיחשב למושאים אמנותיים.

קאנט בהתייחסו למוסיקה ול"הרגשה המיוחדת הקשורה בה", אומר גם הוא ש"קשה להכריע אם היא מבוססת על החוש או על הרפלקסיה".[14] כלומר אי־אפשר לומר אם הצליל מביא עימו "הרגשות נעימות גרידא, או שהם כבר לעצמם בחזקת משחק יפה של הרגשות, ובתור משחק כזה הם מעוררים הפקת־נחת מן הצורה בהערכה האסתטית". בהתאם לזה נקבעת גם הערכתו את המוסיקה: אם היא מבוססת על משחק של הרגשות נעימות הריהי אמנות יפה. מכיוון שעל־פי טענתו קודם־לכן אי־אפשר לומר זאת בוודאות, הרי שלדעתו "תופסת המוסיקה בין האמנויות היפות את המקום הנמוך ביותר, מכיוון שהיא משחקת בהרגשות בלבד".[15]

בניגוד למצופה, מדרג קאנט את אמנות הפיוט בדרגה העליונה בין כל האמנויות, ומסביר זאת בכך שהיא קוראת דרור לכוח־המדמה ומתנשאת באורח אסתטי אל האידיאות. אמנות הפיוט, אם אמנם היתה מתנשאת לדרגת התאמה כה מושלמת בהתאם להגדרתו של קאנט, היתה צריכה להיות צירוף מילים שאינו מביע תוכן כלשהו, מלבד צירוף צורני מושלם, דבר אשר יקשה להבין כיצד היה מתרחש. הדירוג הזה של קאנט נראה לי מוקשה, ואף נוגד את המשתמע מהגדרתו. נראה לי, כאמור, כי מוסיקה היא הפחות תיאורית והמשוחררת ביותר מהבעת תכנים חיצוניים, ולפיכך המשוחררת ביותר מהתכוונות לתכליות חיצוניות (אם כי לא מתכלית פנימית). לכן, גם אם יש בה "משחק רגשות", הרי אלה רגשות הנובעים ממשחק צורני של החומר הצלילי, ומבחינה זו קרובה המוסיקה מכל האמנויות למימוש ההגדרה של קאנט.

לסיכום – העמדת הצורניות הטהורה כתנאי לקיום מושא אסתטי איננה יכולה להתקבל על הדעת. עצם הפרדת הצורה מהתוכן ביצירת אמנות נראית בלתי־אפשרית, ויתירה מזו – היא מרחיבה את תחום האמנות ומבטלת את הגבול בין אמנות לטבע. ואמנם קאנט רואה באמנות ובטבע תחום לשיפוט אסתטי, אם כי הוא עושה הבחנה בין אמנות לטבע – זו ההבחנה בין עשייה (facere) לפעולה (agere), או ההבחנה בין המוצר של האמנות שהוא בחינת מפעל (opus) לבין מוצר של הטבע שהוא בחינת תולדה (effectus). האמנות היא, לדעתו, מעשה מתוך חירות, מתוך תבונה, ואילו הטבע מתרחש מבלי שניתן להניח רצון או תבונה המכוונים את ההתרחשות. מזווית־ראייה של הסובייקט הקולט אמנות – ובמיקרה שלנו: המאזין, הדרישה להתייחסות שכלית לצורה בטהרתה, ללא "חפץ־עניין" כלשהו, התבוננות שיש בה "משחק יפה של רגשות", אך לא עונג, נראית גם היא מוקשית, וכנראה בלתי־ניתנת להגשמה.

על כלליות השיפוט האסתטי

קאנט מבסס את הדרישה ל"תכליתיות ללא תכלית" ולניתוק מוחלט מאינטרסאנטיות על התביעה לכלליות המשפט האסתטי, שכן עונג המבוסס על חפץ־עניין הופך את השיפוט האסתטי לפרטי ושולל כל אפשרות לאובייקטיביות בשיפוט. עם זאת אין כאן תביעה לאובייקטיביות מכול וכול, להכרח לא־מותנה, אלא ציפיה להסכמה כללית המבוססת על קיומו של חוש כולל המונח ביסוד כוחות־ההכרה של האדם. כאשר המדובר בהכרה שכלית, קיימת כלליות המבוססת על מושגים אפריוריים - כלליות הכרחית. במשפט הטעם, לעומת זאת, אין התבססות על מושגי השכל "שהרי עליי להרגיש באורח שאינו אמצעי את ההנאה מדימוי, ולא ייתכן שאיש יכפה אותה עליי בנימוקים של הוכחה".[16] לפיכך, פונה קאנט לכושר ההכרה ומחפש בו את הנימוק האפריורי לתביעת ההסכמה הכללית שבהפקת הנחת. הוא מניח שישנו גורם סובייקטיבי שמותר להניחו בכל בני־האדם, וזהו החוש המשותף (sensus communis), המונח ביסוד ההכרה והמאפשר אותה. על סמך אותו חוש־משותף ניתן להגדיר את הטעם כ"ספיקת ההערכה של מה שמאפשר מסירה כללית של רגשנו לגבי דימוי נתון ללא תיווך של מושג".[17]

השאלה הבאה תישאל ביחס למוסיקה; והיא - האם ניתן לדבר על תביעה להסכמה כללית בשיפוט מוסיקאלי, ואם כן - על מה ניתן לבסס כלליות זו?

ננסה תחילה להתיחס לבעייה זו בתחום הביצוע של יצירה מוסיקאלית. מוסיקה קמה לתחייה, נהפכת אקטואלית באמצעות אינטרפרטאציה המתרחשת בביצוע היצירה. אינטרפרטאציה היא תמיד - ובהכרח - נוסף לשיחזור והוצאה לפועל של נתונים קיימים מסויימים גם סובייקטיבית (יתר־על־כן, קיימת תמיד ציפיה לפירוש סובייקטיבי בכל האפשר של המבצע), בכל דרג של תפיסה ושיפוט של יצירה מוסיקאלית מעורבים גורמים סובייקטיביים ואובייקטיביים, וזאת החל משמיעת הצלילים, דרך הזיכרון, הדמיון, האינטלקט המוסיקאלי, וכלה במומנט הרגשי. קארל סישור (Seashore)[18] טוען, כי לקליטתם של כל הגורמים המצויים ביצירה מוסיקאלית מכוונים חושים אחדים: חוש לטון, לגובהו, חוש לאינטנסיביות של צלילים, חוש לזמן, חוש לאיכות. בהתאם לדומיננטיות של חוש אחד או יותר, ישנם ארבעה כיוונים למוסיקאליות: כיוון טונאלי, כיוון דינאמי, קצבי ואיכותי. ה'טיפוס הטונאלי' - רגיש לגובה הצליל ובהתאם לכך - לטונאליות של המוסיקה: למלודיה להארמוניה. ה'טיפוס הדינאמי' - רגיש לחוזק, לעוצמות של צלילים, לגוונים, לשינויי עוצמה. ה'טיפוס הקצבי' - מגלה רגישות למיקצבים, לחלוקה הזמנית המוסיקאלית. וה'טיפוס האיכותי' - רגיש לאיכות הצליל, לניגון שלו.

למוסיקאי גדול שיווי־משקל של תכונות אלו; אבל ישנם מוסיקאים השייכים באופן ברור לטיפוס אחד, ובתפיסה ובשיפוט שלהם, ניתנת אם כן, עדיפות ברורה לכיוון אחד מאלה. כן יכולה התפיסה המוסיקאלית להיות בעלת אופי חושני יותר - להתייחס יותר לצליל, לאיכותו, לגוון או לקצב - או להיות בעלת אופי אינטלקטואלי יותר ולהתייחס למיבנה, לתוכן המוסיקאלי. המוסיקה תקבל, איפוא, דגש יתר באותו כיוון כלפיו החושים, הרגש, האינטלקט פתוחים יותר.

שיפוט מוסיקאלי נובע, איפוא, מצירוף של תכונות פיזיולוגיות, חושניות, נפשיות, אינטקלקטואליות, מתכונות אופי, כגון אימפולסיביות, רגישות, נטייה לאיטיות או אינטנסיביות, וכן כושר מוטורי: כל אלה יוצרים את התפיסה הסובייקטיבית (ואת הביטוי הסובייקטיבי באינטרפרטאציה) במוסיקה. לכך יש להוסיף תכונות מורגלות, נלמדות. כגון החוש והידע של סיגנון מוסיקאלי. כל המטען הרב הזה של תכונות מהווה את הקוטב הסובייקטיבי שבתפיסה המוסיקאלית.

האם ניתן בכלל לדבר על שיפוט אובייקטיבי - על איזו שהיא הסכמה כללית ביחס למוסיקה? שיפוט כזה צריך להתעלם ממטען של גורמים "אינטרסנטיים", ובראשונה

מהרגלים הנובעים מהשתייכות לתרבות מסוימת והרגלים סיגנוניים למיניהם ולנסות להתייחס למוסיקה כאל אובייקט בעל משמעות הנובעת מהחומר שלו ומיבנהו - המתחים שבו, המהלכים, המיבנה בכללותו ובפרטיו. התשובה לשאלת השיפוט האובייקטיבי חייבת להיות חיובית, ולו רק בחלקה, והיא מתבססת על קיומה של סטרוקטורה בסיסית של תהליכים המורכבים מיחסים בין חלקים קודמים ומאוחרים. זהו גם הבסיס לקיומו ולקליטתו של סיגנון חדש במוסיקה. במוסיקה בת־זמננו, למשל, אין לדבר על סיגנון כולל אופייני (או שעדיין אין לדבר), אפילו לא במיסגרת תרבות מסוימת. ישנו ריבוי של סיגנונות (כמעט כמספר היצירות הנוצרות), והמאזין או המבצע יוצא מנקודת־מוצא של "חוסר ציפיות" או של מיעוט ציפיות ושל אפשרויות רבות להמשך. לקראת הסיום, כשמתבררות יותר ויותר התבניות וצורת אירגון החומר, הציפיות נעשות מסוימות יותר. הציפיות, ההשלמות ומילוי הפערים מבוססים תמיד על תהליכים המורכבים מיחסים בין חלקים קודמים ומאוחרים, וכך גם מתאפשרת תפיסה משמעותית של סיגנון חדש או של יצירה חדשה - כאשר היא מהווה שיטה אחידה ועיקבית של ציפיות ואפשרויות, כלומר כאשר היא מהווה יחידה סיגנונית עקיבה.

מידה מסוימת של הסכמה כללית בתפיסה - וגם בשיפוט - של יצירה מוסיקאלית קיימת ומתבססת על החוקיות המונחת ביסוד אירגון החומר הצלילי מחד גיסא וקיומם של קריטריונים אסתטיים מאידך גיסא. אשר לתפיסת היצירה המוסיקאלית, נראה שהביטוי "חוש משותף" מבטא יפה את הכושר המצוי באדם לשמוע מוסיקה, לתפוס את הרצף הצלילי ולחוות חווייה רגשית אינטלקטואלית מסוימת. מבחינה זו מתבססת, איפוא, האובייקטיביות על הכושר לתפוס את החוקיות של היצירה ואת התוכן המובע באמצעות חוקיות זו (בחלקו לפחות). ובאשר לשיפוט ערכי - כאן מתעורר קושי מסוים, שכן אף אם מצויה מערכת של קריטריונים אסתטיים (כגון אורגאניות של היצירה, מורכבותה, המקוריות שבה), מערכת זו איננה יכולה להיות מושלמת; היא חייבת להיות פתוחה לשינויים ולהוספות. כן קיים קושי בהחלתם של הקריטריונים על היצירה; האם יצירה זו או אחרת מצייתת לקריטריונים או לאו, ובאיזו מידה היא מצייתת - זה נשאר במידה רבה לא פתור. לעיתים גם כשנראה שיש ציות לכל קנה־מידה, זה עדיין לא מספק, שכן מבחינות אחרות (מבחינת תוכנה של היצירה, למשל) יש בה יותר, או פחות, משמעויות. זה גם הגורם לצורך בפתיחותה של מערכת־הקריטריונים. לפיכך, כאשר קאנט שאף לבסס הסכמה כללית באופן הרחב ביותר, נאלץ לבסס אותה על מושא שתכליתיותו צורנית, שכן הערכת הצורה עשויה להיות אובייקטיבית במידה רבה, ולמסקנה זו ניתן להגיע גם כאשר בוחנים את השיפוט המוסיקאלי כשיפוט האירגון הצורני. אך כאשר מודים בקיומו של תוכן כלשהו, או באפשרות קיומה של תגובה רגשית וחושנית, מוכרחים להשאיר מקום להערכה סובייקטיבית.

בסיכומו־של־דבר מתברר, כי מוסיקה היא צורה בעלת משמעות רגשית, או חומר המאורגן בצורה מעוררת רגשות, אשר כדי לתפוס את משמעותו יש להיחשף ולהיגמל מהרגלים נלמדים, להתגבר על נורמות אסתטיות; אך מצד שני הרגלים עשויים להוסיף לתפיסה ולחווייה המוסיקאלית. מצד אחד, יש להיחשף ולהיגמל ממטען סובייקטיבי על־מנת להגיע למשמעות אובייקטיבית, ומצד שני היחשפות והיגמלות כזאת עלולות לגרוע מן העושר המוצע, שכן תפיסה סובייקטיבית במידה זו או אחרת עשויה להעשיר את החווייה המוסיקאלית ולגלות ביצירה אספקטים נוספים, שאילמלא אותן "אוזניים מורגלות לסיגנון המסוים" לא היו נחשפים.

מוסיקה, כמו כל יצירת אמנות, ניתנת במידה מסוימת לשיפוט אובייקטיבי; אך משאירה מקום רב לסובייקטיבות בשיפוט. הרי בהיותה מיסגרת תוכנית היא תחרוג תמיד מתחומי השיפוט האובייקטיבי הטהור.

בת- שבע שפירא

הערות

1) קאנט - "ביקורת כוח השיפוט" (תרגום: הוגו ברגמן, נתן רוטנשטרייך), עמ' 64.
2) שם, עמ' 51.
3) שם, עמ' 56- 55.
4) Eduard Hanslick, The Beautiful in Music.
5) I. Stravinsky, Poetics of Music.
6) מאמר: Carrol C. Pratt, "The Form and Function of Music:Aesthetic Inquiry"- Essays on Art Criticism, ed. by Beardsley & Schueller.
7) ניצ'ה - הולדת הטראגדיה.
8) Benedetto Croce, Aesthetics.
9) Robin G. Collingwood, The Principles of Art.
10) Paul Hindemith, A Composer's World.
11) Susanne Langer, Feeling and Form.
12) ארנסט קאסירר - מסה על מהות האדם.
13) Leonard Meyer, Emotion and Meaning in Music.
14) קאנט - ביקורת כוח השיפוט, עמ' 140.
15) שם, עמ' 144.
16) קאנט - ביקורת כוח השיפוט, עמ' 107.
17) שם, עמ' 116.
18) Carl Seashore, Psychology of Music.