

בעיות ההבנה המוסקלית

שלא הגענו אל אותה נקודה-
התפתחות אשר בה אנו מרגישים
בראשנו וחושבים בלבנו?.....

יוהן נפומוק דוד

עצם המילה "הבנה" מצריכה הבהרת התהליכים הפסיכופיסיים המעורבים בה. אם
נתקד במוסיקה, כבר נעשיר הספק אם צליל ניתן בכלל להבנה, כלומר אילו
מחוננותיו המוגדרות באורח רציונלי יש להן משמעות לגבי "הבנת" קומפוזיציה.
כי הרי הקונסטקסט השונה בכל מקרה ומקרה של צליל כלשהו בתוך הקונצפציה של
המלחין הוא הקובע לו את תפקידו הייחודי אשר חורג מתכונותיו הפסיקליות.
כאן נתקלים אנו בבעייה הסמנטית של המילה "הבנה", ואולי מוטב לדבר על
"תפיסה" במובן של פרצפציה, שכן מושג זה כולל הן את המאגיקה של הרגש, הן
את המיתוס של הכוח-המדמה, והן את-הנטייה/המבטה להפשטה. (1-105)

ואמנם בין שלושה אופני התנהגות אלה קובעת התנודה והארטיקולציה לא רק מה
שאנו "מסוגלים" לתפוס, אלא אף מה שאנו "רוצים" לתפוס; ולפיכך אין לראותם
כקטעי-התפתחות, אלא כמכלול הקיים בו-זמנית, תוך פלוקטואציה של מרכז-הכובד.

עיצובם היצירתי של צלילים מגיע אל המאזין בצורת קומפוזיציה. ברוב המקרים
שונה הסיבתיות למעשה-היצירה מן הסיבתיות שבנכונות-הקליטה של המאזין; משום
כך הוא עשוי לבוא לידי מבוכה, או לידי הגברה והפעלה ניכרת של כושר-קליטתו.
בכל מקרה משפיע המשלב מן המאזין אל המלחין מצדו על הסיבתיות של מעשה-
היצירה, ע"י הענקת מטיבציה חדשה, ^{ע"י פעולה מכוונת/מודעת,} להבדיל מסיבתיות
בלתי ידועה. αβ αβγδ

לפיכך ההבנה במוסיקלית אינה מתרחשת אצל הקולט בלבד, היות ומה שנקלט
מותזר יחד עם ואריאנטם-התגובה של הקולט, ועל-ידי כך מתקיים רצף המחזור.
מה ששני הקטבים "מבינים" מותנה בזמן, מכיל את הנסיון הסביבתי ואת שילוב
התגובה/המסקנה האינדוידואלית. במכלול זה מתחולל בכל עת מאבק בין המגיקה,
המיסטיקה וההפשטה. || מן האוריינטציה הטכנולוגית של המאה ה-20 ניתן להסיק מצד
אחד את המסקנה שהאמנות בכלל אינה ניתנת "להבנה", אלא רק "להרגשה", ועל כן אין
לה עוד מקום בצד המדעים המושלים בטיפה; ←

Rats

מאידך ניתן להסיק שיש להשליש עליה את סמכות הראציה. הבדל זה ב"הבנה", מצד המלחינים נבהיר להלן.

אור על מצב זה מפיצות הערותיו של יאניס קסנאקיס, מייסדה של המוסיקה הסטוכאסטית. הנני מצטט מרוסקפל (2-160), שם אומר קסנאקיס על המוסיקה האליאטורית:

"הצורות הידועות כ"מוביילס", כ"פתוחות", כ"אליאטוריות" (= אקראיות), כ"גראפיות" וכיו"ב - כינויים שהם לעתים שימושיים, אף שנעשה בהם שימוש שלא כהלכה - אין צורך להביאן בחשבון. הן מביעות מבוכה; מבוכה אשר הרגישוה רק המלחינים הנטרדים ביותר. צורות אלו הן מערבולות בשולי השדה הנפשי הפיתגוראי-פרמינידאי; לפעמים שרידיה הקיימים של המאגיקה".

במקום אחר הוא מתאר את המוסיקה האליאטורית כ"סגנון ומנטליות של האילתור המיסטי-רומנטי, המפעיל נפשות ערלות".

על עצמו הוא אומר:

"למשול במוסיקה שלי - זוהי זכותי והנאתי. כך אני מגדיר אמן, או אדם: כמושל". בספרו "Formalized Music" (4) הוא מציג טיפולוגיה של מלחיני זמננו: "הסידי תורת המידע או הקיברנטיקה מייצגים אחד הקצוות בקצה השני עומדים "האינטואיציוניסטים", הנחלקים לשתי קבוצות עיקריות:

1. "הגראפיסטים" המעידים את הסמל הגרפי מעל לצליל המוסיקלי והופכים אותו למעין פטיש....."

2. אלה המצרפים מחזה, בצורת עלילה סצנית חוץ-מוסיקלית, שתלווה את הביצוע המוסיקלי....."

מסקנתו היא:

"הגישה הרומנטית משותפת לבני שתי הקבוצות. הם מאמינים בפעולה מיידית, ואינם עניין רב ברוח/הגיון".

זוהי דוגמה מובהקת לאקס מחשבתי של המאה ה-20, שהוא מכנון לתכלית מיוחדת ואשר מכון, כמובן, גם את "הבנת" המאזין אל סימני-היכר מיוחדים בהתאם. אולם התגובה המצופה מן המאזין על "הגישה הרומנטית" בושטת לבוא.

היות ואין להכחיש כלל שקיימת רומנטיקה בקיברנטיקה, ובגללה מדגיש קסנאקיס כנראה שהשליטה על תהליך-ההלחנה היא זכותו והנאתו של האמן, הננו מתקרבים לשאלה הקריטית, מה ניתן לשליטה באינסוף של הדמיון האמנותי, ומתי עלולה איסטרטגיה קיברנטית להוביל לתוהו. כי-מהו תחום-הרגשות הבלתי-נשלט אשר ניתן לכנותו בשם "רומנטיקה"?

המילה "הפשטה" הפכה לכלי-המחשבה החשוב ביותר לטיהור מרגשות רומנטיים בשימוש הלשוני היומיומי. בחילופין שבין הסיבתיות והמוטיבציה אמורה ההפשטה

לפעול כקתרסיס. ממה, אם כן, מפשיטים באמנות? בהקשר זה הנני מביא שתי הגדרות של תהליך ההפשטה. תחילה - מתוך "מוסיקה אנכיריאדים" (5):

*Dialogus de musica
St. Odo of Cluny ca. 950*

"תלמיד: מהם גדלים קופשטיים?"

מורה: גדלים המובחנים על ידי השכל בלבד, ללא מזיגה גשמית; הפמנת,

הגודל, הדלות, הקוטר, הצורה, השוויון, האיכות, וגדלים אחרים

שהם - לדברי בואוטיוס - מטבען מהויות בלתי-גשמיות ובלתי-

משתנות הקיימות אך ורק בתבונה (*ratione virginita*); פאלה

מתחוללים שינויים עקב התכונות/התמזקות עם גופים, ועל-ידי

מגע עם מהות משתנה הם עצמם הופכים לבלתי-יציבים וניחנים

לשינוי."

היות ומבחינה זו הצליל המוסיקלי עובר טבע-האדם אינו גשמי משום שאינו ניתן למגע, ניתן להסיק: (6)

"תלמיד: מהי המוסיקה היא?"

מורה: המוסיקה היא המדע הרציונלי של צלילים תואמים (*consentaneam*)

ולא-תואמים (*discrepantium*) לפי מתכונת (*juxta*)

המספרים העומדים ביחס כלשהו למצוי בצלילים (*sonis*).

עד לתקופתנו קובע "מדע רציונלי" זה השקפה, אשר לפיה המחמטיקה והמוסיקה מקבילים זה לזה ומבוססים על יחסים מספריים בטבע: (7 40 - 41)

"העין וחוש המישוש מסוגלים לאמוד יחסי-גודל וכמויות רק בקירוב, ורק על יסוד הזכרון ההשוואה עם גדלים אחרים; גם ההרגשה של משך-הזמן מאפשרת שיפוט בדיוק יחסי בלבד. האוזן, לעומת זאת, היא איבר-החושים היחיד המסוגל להבחין ולהעריך קטעים פרופורציות בבטחון בלתי מחסיא

נוסף על כושרה למדוד רנוחים במדויק, יש בה גם כוח-שיפוט על ערך המדידה; היא שומעת את היחס המספרי הפשוט כצליל יפה ונכון; היא יודעת היטב ^{היא} האקטבה, הקוינטה והקוארטה ^{נכונות} כאשר מידות-האורך של תנודות-האור אינן עומדות ביחס של 1:2, 2:3 או 3:4, - - - עובדה-יסוד זו של כושר השמיעה שלנו מלמדנו, מה רבה הקרבה בין המספר ליופי, ובין המתמטיקה לאמנות".

על סמך הגדרתו זו של הינדמית באמת היינו צריכים להיות מסוגלים ללמוד - עקב חרגול - שמיעה מספיק - למדוד את גווני היופי, הלהבינס. אפילו אז העובדה בעינה עומדת, שהיופי הוא הנאה חיצונית, וש"היופי" ו"הנכונה" של דוד ^{הנאה} כלשהו אינם אומרים דבר על הוכנה של קומפוזיציה.

"ההרמוניה והדיסוננס במוסיקה תלויים בגורמים רבים, נוסף על החרד של צלילים עליים. לדוגמה, מוסיקאים שאמנו על מוסיקה קלסית מתארים זוגות של צלילים ^{לפי} מהירים, בעלי יחסי-חרד מספריים פשוטים אלה כהרמוניים, ויחסים מורכבים כדיסוננטיים. ההסבר היחיד המחקבל על הדעת הוא, שמוסיקאים מאמנים למדוד להכיר ^{למדוד} ארווחים ידועים, ולמדוד לחשוב עליהם כעל הרמוניים בלבד" (8).

במוסיקה האלקטרונית לא יקשה לתאר מכלול-צלילים צפוף המשתרע על אקטבות אחדות, שהוא בעל רושם הרמוני. בכך ניתן להדגים ולהבהיר שההרמוניה והדיסוננס אינם נתפסים כלל ע"י יחסי הצלילים העיליים ולפיכך יש לייחד לתפיסה זו מונחים שונים לגמרי. לכך גם שייך, שהמאזין מדבר זה זמן רב בנשימה אחת על המתמטיקה של הפוגה של באך ועל המתמטיקה של הדודקפוניה של שוברג. אמנם בכך אין הוא מתכוון ליופיה של המוסיקה, אלא שם את הדגש על יחסי הקומפניציות הצליליות. מבובן זה אין המתמטיקה קרובה לאומנות, אלא עושה את המוסיקה למלאכה-מחשבת. לפיכך אין המאזין מתכוון "להבין" את המתמטיקה שבאומנות, שהרי ע"י המתמטיקה הופכת המסיקה, לדעתו, למדע. נמצא שאי-הבנה של המוסיקה אינה זכותו הבלעדית של המאזין, אלא היא קיימת גם אצל המלחין. ^{בעיני} לחקליט היצירה "מציאה" מאת קסנאקיס כותב פרשן:

"המתמטיקה, לרבות תורת ההסתברות, סיפקה לך את הבסיס ליציאה מן המבוי הסתומ של המוסיקה הסריאלית".

אם אמנם העריכה הסריאלית במוסיקה היא באמת מבווי סתום, אֲנִי גם בחורח
הסתברות נִימְקֵל בחזרה על דפוטי-הקבע / אלא אִם הֵן תוצאות אֶקְרָאיות ימלאו
בה את תפקידו של *Deus ex machina*. אולם כיצד "יובן" אז התוצר המקרי
בעזרת ה-^{Ratio} שהרי יסוד קיומו במקרה האי-רציונלי? האם כך ישלוט המתמטיקאי
באינסוף? על זאת מעיר ניקולאוס קוזנוס: (10)

"ענייני המתמטיקה אינם מה ואיך, אלא הם אותה-ציון בלבד ששכלנו
המציא, מאחר שבלעדיהם לא יכול לגשת אל עבודתו, שהיא בנייה ומדידה".

קרל יפרס מעיר לכך הערה-ביניים:

"מצב המחקר שלנו הוא כזה: מדעי הטבע מניחים, שבכל מקום שאליו הם
חודרים, הכל ערוך בסדר מתמטי, ולפיכך ניתן הכל עקרונית גם להפיסה
מתמטית. האמנם כן נכון הוא, שהמספר והסדר המתמטי קיימים גם במקום
שאליו התפיסה המתמטית אינה חודרת (בשפה המקובלת: בגלל המורכבות
והאינסוף שבמציאות)? לדוגמה: אם בצורות הפיסיונומיות, קובעים
הגוונים שהאמן - ולא המתמטיקאי - קולע אליהן; ואשר האמן מְסַיֵאן כשהוא
מתאמץ לתפוס אותן בקאנון מתמטי-רציונלי כלשהו - הווה אומר שרוחנו
מסוגלת לתפוס אותן, מבלי שהמתמטיקה תהיה מסוגלת לכך. הטענה, שכל
הצורות הללו משועבדות לחלוטין לחוקיות המתמטית, רק אומרת בדין שלא
ניתן להציב גבולות לתאור המתמטי; אך שלא בדין היא אומרת, שכל מה שקיים
ניתן לתאור מתמטי בכלל ובפרט. אין במוחה להשתלט על האינסוף על כל
צורותיו המתגלות לעין הרגאה ולהתנסות הרוחנית.

ההנחה של מדעי הטבע שהסדר המתמטי קיים עד לאינסוף, אינה מבטלת את
המציאות ^{עצמה} נראת, מוחשית, מובנות ומובחנות צורות שלמעשה אינן
ניתנות לתפיסה רציונלית-מתמטית. נכון הוא רק, שלמחקר המציאות ע"י
המתמטיקה אין גבולות הניתנים להגדרה. מן המשפט: "נחקור את הסדר
המתמטי שבעולם עד לאינסוף", אינו נובע המשפט האחר: "העולם על כל
המצוי בו ערוך בסדר מתמטי". בקיצור: ההנחה המתודית אשר בעזרתה מנסים
עד היכן ניתן להגיע, אסור לקבלה מראש, כתפיסה עקרונית של הנושא
בכללותו".

וכך מתנגד הינדמיית התיאורטיקן עם הינדמיית המלחין, כי קוינסות רבות כתב הינדמיית המלחין, אשר יחסייהן "היפיים" וה"נכונים" נפגמו ע"י סביבה הטופלת על המדידה הברורה של יחסי התנודה/ערכים אקוסטיים, אשר בהם הרציו של קוינסה מקריבה את אופייה הסחודי (שחוד) רציו בולט אחר. כיצד, אם כן, ילמד המאזין "להבין" את ההבדל בין קוינסה בפקולטיבה לבין קוינסה אקטיבה, כדי לבצע את מעשה האינטלקט המוסיקלי? בודאי הושגה הכרת-עובדות חשובה באמצעות ההפשטה של ~~המטל~~ מחלקים מתוך שלמותו של עולם הצלילים. אך הכרה זו אינה מצדיקה שיפוט ערכי אסתטי מוחלט במהותה של יצירה שהיא לעולם ייחודית. נתקרב לנקודה המכרעת, ע"י ההגדרה הבאה של המושג הפשטה:

"אשתמש בשם "אבסטרקציוניזם" ככינוי לתורה שלפיה מושג מתקבל ע"י תהליך של הקדשת תשומת לב בלעדית לתכונה אחת בהתנסגת ישירה - כלומר ע"י כך שמפשיטים אותה - ומתעלמים מתכונות נחונות אחרות - תוך כדי הפשטה מהם. האבסטרקציוניסט היה רוצה להגיה, שכל מעשי-השיפוט כמוהם כיישום מושגים שנתקבלו בדרך ההפשטה; אולם לעתים קרובות הוא נאלץ לראות מושגים מסויימים כחריגים, משום שבמקרה שלהם האבסטרקציוניזם הוא בלתי הגיוני באופן בולט. אני עצמי סבור שהאבסטרקציוניזם מוטעה מעיקרו; וששום מושג אינו מתקבל ע"י תהליך ההפשטה הקיים בהנחה..... מאחר שקבלת מושג היא תהליך המסגל את האדם לעשות משהו, הרי שההתקמת אחר מקורו של מושג כלשהו עלולה להתבטל מראש ע"י ניתוח מוטעה של מה שנעשה בשעת הפעלתו של המושג; וטעות כזאת ניתן להדגים ללא שום נחונים אמפיריים בהמשגתם של ילדים. ושוב, כדברי ויטגנשטיין, הקשר שבין למידה לבין היכולת לעשות משהו אינו אמפירי בלבד; כי ברור שלא נרצה לקרא בשם "למידה" כל תהליך שטופו-היכולת לעשות משהו". (12).

תהליך המכריע לגבי הנושא שלנו אינו מצוי, אפוא, בתחום הלמידה, אלא ברגישות הקיימת והנתונה לפיחות. כוונתי לתגובתו הרגיש של היחיד על סביבתו, הגברת כושר-קליטתו לא ע"י גיבוב מידע אלא ע"י הצבעה על התרחשויות בלתי-מוגדרות; אך כוונתי, כמו כן, לרגישותה של תקופה אשר בה נוטה החברה בחלקה או בשלמותה אל הבלתי-אמצעי, או אל הסובלימציה.

כדי להדגיש רגישותם השונה של שני מליחינים בתחום החביר והדקדוק המוסיקלי שדפוטיהם נקבעו בידי המסורת, הריני מעמיד זה לעומת זה את השימוש בחומר הרמוני זהה בשתי דוגמאות מספרגת האופרה של תקופה אחת:

הדוגמא מראה, שהידיעה הנלמדת של מבנה האקורד המשולש במינור אינה אומרת דבר על
 ה"חוקיות" של הקונסטרוקציה האלקטרונית הספציפית האלה.
 כאן מתאימה אימרתו של פייר בולז על וברן:

"רגישותו כה מדהימה בחידושה, שדומה כאילו היא דורשת גישה אינטלקטואלית
 טהורה".

חושבים שנהנימים יוצרים אינטלקט שנון, כדי לתאם בין ^{לחן} ~~המבנה~~ והחידוש של
 ההתנסויות. בזכות המקרה הבודד והמשכנע נוצרת אסכולה חדשה, ובהעמקת החומר החדש
 ובהעשרתו נבחן כוחו של המחבר. אך ייתכן גם תהליך הפוך, כלומר שהרגישות אשר
 עמדה אולי במתח גבוה מדי, והאינטלקט המשלים אותה, צריכים להתחלף ברגישות
 שהיא יותר גופנית, אפשר - במעשה של "אתנהחא יוצרת". למקרה זה אנו כבר מצויידיים,
 כי

"..... השיטה המיוחדת אשר בה פועל המוח ניתנת לסינתזה, באופן שקיים
 מנגנון אשר בו הופכת המוסיקה, לדברי לנגר, ל- "אנלוגית לחיי הרגש".
 היא יכולה, אולי יותר מכל האמנויות, להיות אנלוגית אף לחיי הגוף". (15).

במקרה זה הרי התביעה אל המוסיקה שונה לחלוטין מן המושג המקובל של האמנות.
 מוסיקת-פופ אמיתית, לא רק שהיא ~~קרובה~~ קרובה לחיי הרגש, אלא היא ביטוייהם
 המוסיקלי הישיר. ככל שהיא מתחכמת פחות, כן היא מצליחה להשג את האידיאל
 של המאזין, שכן רק הבלתי-אמצעיות שיש עליה מעמסה מינימלית בלבד, תוכל להגיע
 אל הצרכן שבכוונה-תחילה אינו רוצה "להגות". התנהגותו הגופנית של סולן-ה"פופ"
 היא אמצעי חוץ-מוסיקלי המשמש במגדע להדגשת הלחן כמקור לרגשות. פסנתרן-שופן
 המבליט שופניאדות מסולפות באמצעות תודות כחפיו, התחלף בזמר-פופ המעווה
 פניו מפאב כעדות להתלהבות מינית, ^{קאולק} ה"התחכמת ע"י נוכחות מיקרופון-היד כסמל
 הגברות, ובעוצמת-הקול ההכרחית כסמל הכוח הפיסי.

בשום פנים אין להכחיש את הרגישות שבמוסיקה-הפופ, אך זוהי חחושת הגוף, ולא האינטלקט, המוצאת כאן את צורתה. הביטול הייביס היו, איפוא, לרדת מן הבמה ברגע שהמוסיקה שלהם התחילה להיות אמנותית. מוסיקה-הפופ "בלתי-מובנת" ומתפרשת שלא-כהלכה ע"י אלה שאינם רוצים לקחת חלק בחמורה לקראת רגישות-הגוף. גם כאן הם משווים ומודדים על פי המורגל. אולם דוקא העדרו של כל קריטריון רוחני הוא קו אופייני, ועל כן אין להפשו. ברגע שקמתהוה קריטריון חדש, מתחיל שלב של התמורה הבאה. רגישות קולקטיבית חשוב ומתבצע אז רגישות מעודנת מן הפרט.

"הבהרתי שהסימנים הראשונים לתמורה כלשהי ברגישות הקולקטיבית מופיעים באמנות ובמדע הטהור דוקא משום שאלו הן הפעילויות החופשיות ביותר והפחות תלויות בחנאים חברתיים. רויזיה יסודית של גישת האדם לחיים עשויה למצא את ביטוייה הראשון ביצירה האמנותית ובתאוריה המדעית. הרקמה העדינה שממנה עשויים שניהם, מסבלת אותם לקלוט כל משב קל של הרוח ~~האמנותית~~" (16-39).

היסודות הנזכרים של מוסיקה-הפופ משמשים, כמובן, בעת ובעונה אחת קרקע-מזון למוסיקה האמנותית. כשנחזור אל דברי קסנאקיס שהוזכרו לעיל, נוכל עתה להרהר בהם שנית, מתוך מבט מקיף יותר, ואולי אף נגיע אל "הבנה" טובה יותר של "השדות המחשבתיים הפרמנידאיים". "מוביילס", אליאטוריקס, מוסיקה גראפית, "פעילות סצנית חוץ-מוסיקלית" אינם, כפי שקסנאקיס סובר בטעות, "גישה רומנטית", אלא במוסיקה האמנותית הם שקולים כנגד רגישותו החדשה של הגוף. במיוחד הרישום הגראפי של המוסיקה פלחרור מתוכנן מכתב-התווים הניחן לביקורת, מבטא את השאיפה החדשה העומדת בניגוד למוסיקה הלא-גופנית הקודמת. כדי לתת לאפקט זה ביטוי מירבי, מגוייס לעתים קרובות גם הסצנאריום החוץ-מוסקלי, בין שהדבר נעשה כ"הפנינג" שהוא פהי המקרה, או כהתרחשות מתוכננת מראש בקוויה הכלליים כרקע לאילתור. בכל אלה בודאי לא נוצרת רומנטיקה; אלא אם כן רואים את הרומנטיקה כביטוי מסולף, כדברי קסנאקיס: "לעתים ^{הן} שרידיה הקיימים של המאניקה". אולם כאן הייביס להבחין ביתר דיוק בין המרכיבים המאגיים האמתיים של מוסיקה-הפופ, לבין העברתם המסולפת אל המוסיקה האמנותית. באמנות-סופו של תהליך זה להוביל אל קישש נויירוטי, הן בסנטימנטליות והן בהתלהבות. אין לזה עוד קשר לרומנטיקה. מן האפר הזה תעלה כנראה, תחיחה של האופרה ו/או של התיאטרון המוסיקלי, אשר יביאו לידי פתרון ~~האמנותי~~ של הפער שבין חלקו הראשון והשני של השירה הפרמנידאית.

מאידך, הגדרתו של קסנאקיס של "אמן, או אדם כמושל" - היא בימינו עיקר -
אמונה המשרה אושר - בתנאי שזהי "credo quia absurdum".

"האמנות יש בה אלוס טבווע; היא מעשה התעלות "הטבע" אל הרוח, שבה
היקום כפירוש, זיווג מעודן ביותר בין רוח וחומר; המעשה שבו מובא
הקיים לידי ביטוי, לידי האצלה, ~~בגבי התורה~~ והתגלות; היא הצורה הנעלה
ביותר של המסך הבריאה במעשי יצירה, היא אות ומציאות להקמדת התרבות,
אשר ללא מוצריה (כולל הכתב) היחה האנושות שבה ושוקעת בפראות". (17-247).

מן הנאמר לעיל מחגבשת התפיסה, שלפיה "הבנת" המוסיקה היא תהליך פעיל-
סנסטיביבי. הידע הנקנה יכול להשפיע השפעה חיה רק ע"י הצפייה אישית וע"י
מעורבות אישית, ודבר זה נכון במידה שווה לגבי הדובר ולגבי הנוכח. על כן
חייב המורה להיות אמן מנוסה, כדי שינבט מה שזרע.

"כל תהליכי הלמידה מותנים בתהליכי חיברגת והוראה. הכשרון אינו מצב
קבוע הקודם לביח-הספר, אלא תפקידו של ביח-הספר הוא "להכשיר" בני-
נוער". (18-442).

לואר - זמער גאכטריים.

הוא הדין בכל חיינו של האדם הרוחני, וכמו קליטה ופתיסה של הדברים בכלל,
כן גם "הבנת" המוסיקה היא מצב נזיל בגליו הקוסמיים הגדולים של הטבע.