

## על הקונטרפונקט באינבנציות של באך (BWV 772-786)

(מבוסס על הרצאה מלווה לביצוע כל האינבנציות והסינפוניות, יוני 2006)  
גלעד ברעלי

### כמה פרטים ביוגרפיים

יוהן סבסטיאן באך נולד ב-21 למרץ 1685 באייזנאך (Eisenach) למשפחת מוסיקאים. הוא היה הילד הקטן מחמישה אחים, התייתם בגיל צעיר, תחילה מאימו ולאחר כשנה (1695) מאביו, והחל בנדודים לצורכי לימוד ועבודה. ילדותו היתה בתנאי עוני קשים. התפרנס תחילה בעיקר משירה ונגינה בכינור, שאת יסודותיה למד כנראה מאביו. מיד לאחר מות אביו (יוהן אמברוזיוס) הוא נלקח לבית אחיו הבכור – יוהן כריסטוף – שהיה אז בן 24 באורדרוף (Ohrdruf). יוהן כריסטוף היה אורגניסט – תלמיד של פכלבל – אך לא מלחין. גם לפי נסיבות חייו הידועות של באך וגם לפי עדות בנו, קרל פיליפ עמנואל, באך למד הלחנה בכוחות עצמו, תוך שהוא מעתיק יצירות של אחרים. כריסטוף היה עני מרוד, ובאך גדל באורדרוף בתנאים קשים. לבסוף נאלץ לעזוב מפאת הקושי הכלכלי ולדאוג לעצמו, ועבר עם אחיו יעקב ללונבורג (Lüneburg, 1700), שם למד ב-Michaelisschule, ולפי עדויות רשומות היה תלמיד מצוין. מ-1703 נדד בין לונברג, ארנשטדט, מילהאוזן, וויימר (Weimar, 1708). הדוכס וילהלם בוויימר אהב מאוד את היצירות לעוגב של באך ואת נגינתו, העסיק אותו ושילם לו בעין יפה. יצירותיו הראשונות הן מתקופה זו. באוקטובר 1707, בעקבות ירושה צנועה שקיבל, נשא באך לאישה את מריה ברברה במילהאוזן. מוויימר עבר באך לקתן (Köthen), מעבר שהיה למורת רחו של הנסיך מווימאר שכלא את באך לחודש ימים בכלא בשל כך (1717). בקתן, בינואר 1720, מתה מריה ברברה בהיותה בת 36. באך היה בעת מותה בנסיעה לקרלסבד וכשחזר היה זה כבר לאחר קבורתה. בדצמבר 1721 נשא את אשתו השנייה, אנה מגדלנה, שהיתה מוסיקאית (זמרת) בת 20. נולדו להם 13 ילדים מהם הגיעו לבגרות 6 ומהם שלושה מוסיקאים ידועים (ביניהם יוהאן כריסטיאן). בקתן נכתבו האינבנציות, גרסתם הראשונה הידועה מופיעה במחברת הפסנתר (Clavier Büchlein) של בנו הבכור וילהלם פרידמן ב-1720, ובגרסתם החתומה נכתבו, בצירוף הסינפוניות ב-1723, סמוך לפני שבאך עבר לליפציג. המעבר היה במאי, כך שדי ברור שהן נכתבו בעריכתם הסופית בחודשים שלפני כן.

רבים מציינים את "תחיית באך" בביצוע המתיאוס פסיון שלו על ידי מנדלסון (1829). זה אולי נכון על הקהל הרחב, אך אצל המוסיקאים היתה הכרה והערצה של יצירות באך – בעיקר היצירות למקלדת – כל הזמן. "אחרי 1720 לא היה, בוודאי, אף מוסיקאי גרמני טוב אחד, שבידיו לא נמצאה, לפחות, יצירה אחת של י.ס. באך. עוד ב-1717 מונה מאתיסון, בחיבורו 'התזמורת המוגנה' את 'האורגניסט המפורסם בווימאר, יוהן סבסטיאן באך' בין הקומפוזיטורים הטובים ביותר, על יסוד קומפוזיציות שלו, שהגיעו לידינו" (א. שוויצר, 'באך', הוצאת עידית, כרך I, עמ' 301). מחבר ומבקר מוסיקה חשוב, יוהן שייבה (Scheibe) כתב ב-1737 שבאך, בצד הנדל, הוא גדול המלחינים (The Bach Reader, ed. David and Mendel, 230).

עם זאת, באך לא היה מלחין פופולרי, ובמיוחד לא בשנותיו האחרונות ובדור שלאחר מותו. אך לאחר מכן הלכה וגברה ההכרה בחשיבותו, במיוחד אצל גדולי המוסיקאים. לפי עדות אחת, כששמע מוצארט (בסוף שנות השמונים) לראשונה מוטט של באך, נכנס ממש לאקסטזה תוך כדי שמיעה, ובסופה אמר "סוף סוף יש משהו שאפשר ללמוד ממנו", וישב מיד ולמד את כל המוטטים, כשהדפים של הקולות השונים מפוזרים לפניו.

בווינה הוא השתתף ברביעייה שניגנה יצירות של הנדל ובאך, ואף עיבד פוגות של באך מהפסנתר המושווה ומאומנות הפוגה לרביעיית מיתרים (שם, פרק אחרון). בטהובן היה ידוע עוד בהיותו נער בבוך כ"פסנתרן של ה-48" (48 הפרלודים והפוגות של 'הפסנתר המושווה'). וביצע רבות מהן עוד בהיותו בן 11, ומאוחר יותר ביצע רבות מהן בקונצרטים בווינה (*The Bach Reader*, 361). הוא גם הכיר את הפנטסיה והפוגה הכרומטית ואת המיסה בסי מינור (שם). ניפה (Neefe), מלחין ומורו של בטהובן הצעיר, היה באכיסט ידוע. מנדלסון כתב לצנטלר במכתב מ-22 ליוני 1830 שהיה מנגן תדיר לגיתה, ובמיוחד את באך – את האינבנציות והפסנתר המושווה. דוגמאות אלה (ואחרות) מעידות על מעמדו של באך אצל גדולי המוסיקאים ללא קשר לביצוע הפסיון ב-1829 ועוד לפניו. אך כאמור ההכרה בחשיבותו הלכה וגברה ונמשכת כמובן עד היום.

## האינבנציות

כמו רבות מיצירותיו למקלדת של באך, האינבנציות נכתבו תחילה לצרכי הוראה, ובמיוחד לשם הוראת בנו בכורו של באך מנישואיו הראשונים למריה ברברה – וילהלם פרידמן. חוברת הפסנתר (Clavier Büchlein) לוילהלם פרידמן כוללת יצירות מ-1720 עד 1726. יש להניח, לפחות לגבי המוקדמות שבהן, שנכתבו בעיקר לצורך הוראת נגינה, אם כי ברור שאין להפריד זאת מהוראת הלחנה. וילהלם פרידמן נולד ב-1710. מיוני 1723 הוא חניך בפנימייה (עם לינה בבית) בלייפציג וקיבל שם חינוך טוב ומגוון. פורקל, הביוגרף הראשון של באך, כותב בביוגרפיה של באך (שיצאה באיחור רב ב-1802) שהוא החל ללמד את פרידמן בגיל 9, הגיל שהוא עצמו החל ללמוד באופן שיטתי, כך שכנראה פרידמן למד איתו במשך כמה שנים. בכל אופן ברור שהיו לבאך מטרות דידקטיות ואומנותיות רחבות יותר בכתיבת יצירות אלה.

האינבנציות בגרסתן הסופית נכתבו לאחר כמה מיצירותיו האינסטרומנטליות הבשלות של באך: הפסנתר המושווה (24 פרלודים ופוגות – 1722), הסוויטות האנגליות (לפני 1720) והצרפתיות, הקונצ'רטי הברנדנבורגיים והסוויטות לכינור. בגרסתן בחוברת של פרידמן הן נקראות 'פרלודים' (*praeambula*) והסינפוניות בשלושה קולות, המופיעות שם לחוד, נקראות 'פנטסיות'. באך ערכן בגרסה סופית ב-1723 ביחד עם הסינפוניות, ואז קרא להן 'אינבנציות'. הן לא הודפסו בחייו (מהיצירות לפסנתר – רק הפרטיטות ווריאציות גולדברג הודפסו בימיו), אך יש כמה כתבי יד טובים, ביניהם העותק האישי שלו. בדברי פתיחה באך מציין שהן נועדו להורות לא רק איך להמציא נושא, אלא מה לעשות איתו, וכן לנגן קנטבילה (באופן שירתי) בכמה קולות.

סדר פתיחה שלהן (כנראה גם של האינבנציות וגם של הסינפוניות) הוא (משמאל): (C,d,e,F,G,a,b,b-flat,A,g,f,E,E-flat,D,c). אלה כל הסולמות חוץ מדו-דיאז, פה-דיאז, לה-במול; כמו כן למי-במול ולסי-במול אין אינבנציות מינוריות ובסי אין מג'ורית. בכל הסולמות שאין להן אינבנציות יש לפחות ארבעה במולים או דיאזים; אולם גם באינבנציות במי מג'ור ובפה מינור יש כמספר הזה, כך שלא ברור אם זו הסיבה. שבע האינבנציות שנכתבו ראשונות הן בסולמות שהמשולשים שלהם הם על צלילי הסולם דו מג'ור (דו, רה מינור, מי מינור וכו'), והן עם נושאים קצרים יחסית ומדגימים "מה אפשר לעשות איתם" ברוח דברי באך בהקדמה. ידוע שבאך המשיך להשתמש באינבנציות להוראה – של נגינה ושל הלחנה.

האורגניסט וחוקר באך המובהק אלברט שוויצר כותב בהתלהבות גדולה על האינבנציות, גם על ערכן החינוכי וגם על זה האמיתי (שם 7-305): "כל אחת מהקומפוזיציות האלה היא יצירת פלאים בפני עצמה, וכי מבין כל הנשואות אין גם אחת אשר תדמה לה באמת. רק אדם בעל שאר רוח לאין ערוך יכול היה להעז ליצור שלושים קטעים זעירים מאותו סוג ובעלי אותו היקף ולעצב ללא כל מאמצים כל אחד מהם כך, כאילו הנשואים לא היו כלל בנמצא".

ואכן, כל אחת מ-30 האינבנציות היא שיעור מאלף בכתיבה קונטרפונקטית, עם מטרה דידקטית ברורה, וביחד עם זה הן דוגמאות מפת של כתיבה כזו – פנינים מוסיקליות. הערך הדידקטי הוא גם למטרות קומפוזיציוניות – איך להלחין יצירה קונטרפונקטית בעלת מבנה מוגדר, אורך מוגדר, דרגת קושי מוגדרת, עם חומר מוסיקלי מגוון – וגם למטרות ביצועיות – איך לבצע יצירות מהסוג הנדון. הן כמובן קצרות ופשוטות יותר מרוב הפוגות של 'הפסנתר המשווה' למשל, אך כאמור לבד מהיותן שיעורים למופת הן גם יצירות מוסיקליות לעילא. הדברים אמורים הן לגבי האינבנציות בשני קולות והן, ואולי אף ביתר שאת, לגבי הסינפוניות בשלושה קולות, שרבות מהן הן יצירות מורכבות ומגוונות שבנויות כולן (לרבות נושאים נגדיים וקטעי מעבר) מהחומר המוסיקלי של הנושא העיקרי, באופן השב ומפליא בכל פעם מחדש.

## קונטרפונקט

לקונטרפונקט במוסיקה היסטוריה ארוכה. המוסיקה המערבית (לפחות מהמאה ה-16) מתייחדת, לעומת כל מוסיקה אחרת הידועה לנו, בעושר הקונטרפונקטי שלה ובשילובו עם ארגון הרמוני עשיר. כהכללה גסה, מוסיקה מזרחית, למשל, יכולה להיות עשירה ומתחכמת מבחינה מלודית ומבחינה ריתמית לא פחות ואולי יותר מהמוסיקה המערבית. גם התשתית הסולמית שלה (המקומות במוסיקה הערבית, הראגות במוסיקה ההודית למשל) יכולות להיות עשירות, עדינות ורב גוניות יותר מהמודוסים ומהסולמות הדיאטוניים של המוסיקה המערבית. אולם קונטרפונקט של ממש יש רק במוסיקה המערבית (לבד מקולות מקבילים, בדרך כלל באוניסונו, שזה לא ממש רב-קוליות), וכן גם הרמוניה פונקציונלית מאורגנת. את אלה אנו מכירים רק במוסיקה המערבית. ושני היבטים אלה, לרבות שילובם וזיקתם ההדדית, הגיעו לשיא גילויים במוסיקה של באך. האינבנציות שלנו, ובייחוד הסינפוניות, הן, עם כל פשטותן, דוגמאות מופת של זה – בייחוד של ההיבט הקונטרפונקטי, שבו נתרכז. נצטמצם כאן להיבטים מסוימים באינבנציות לשני קולות, גם משום שהן מוכרות יותר, וגם משום שמטבע העניין הן פשוטות ושקופות יותר – מה שלא מוריד מאומה מערכן. ברם, רוב מה שנאמר נכון, בשינויים מתאימים, גם לסינפוניות בשלושה קולות (ובשינויים עוד יותר מפליגים – לפוגות של הפסנתר המשווה). נתייחס כאן רק לכמה היבטים כלליים של המרקם הרב-קולי ולא לפרטים טכניים של הפיתוח המלודי והובלת הקולות, שהיו עיקר העניין בתורות קונטרפונקט של התקופה.

ישנם סוגים שונים של מוסיקה רב-קולית, כשכמה קולות נשמעים ביחד, במקביל. מבלי להיכנס לפרטים, עיקר התיאוריה והמעשה הקונטרפונקטי שלפני באך היה בחיבור ביחד של כמה קולות, שלכל אחד הגיון מוסיקלי משלו, והמפגש ביניהם יהיה "נעים לאוזן". סיפוק שני התנאים הללו אינו משימה קלה, והרבה כישרון, עבודה ומחשבה תיאורטית הושקעו בלימוד כללים וטכניקות שיבטיחו את השגת המטרה הזו, לפחות ברמה מינימלית. בעיני, המיוחד ברב-קוליות הקונטרפונקטית של באך – וזה קו אופייני גם של האינבנציות –

הוא שהקולות השונים בה, לא רק שהם תואמים והשמעתם ביחד נעימה לאוזן, אלא הם נערכים **בזיקה** **הדדית מובנית ומוגדרת**: הם מחקים אחד את השני, משלימים אחד את השני, נוגדים אחד לשני וכו', בצורה שיש לה לא רק הגיון פנימי משלה, אלא שהיא קשורה קשר פנימי למבנה היצירה ולמהלכה ההרמוני.

אפשר להשוות זאת – השוואה שתנחה אותנו מהרבה בחינות – ל**שיחה** או דיון בין אנשים. אפשר לחשוב על מצבים שבהם כמה אנשים מדברים ביחד – בליל של אמירות, כל אחד לשיטתו, ללא כל קשר ותיאום ביניהם. אפשר לחשוב על רב-דיבור יותר מאורגן וממושטר, ברוח הקונטרפונקט הקלאסי, כשכל אחד אומר את אמירתו אך יש תיאום בין האמירות – תיאום בזמן, בקצב, בנושא, בתוכן, כך שזה לא יהיה סתם בליל צורם לאוזן. אך רב-דיבור כזה, אף כשהוא מתואם הוא עדיין לא בגדר שיחה – המדברים אמנם מתואמים אך אין ביניהם זיקה הדדית של ממש. **מה שמייחד שיחה, זו הזיקה ההדדית בין האמירות**: האחד מגיב לשני, מסכים איתו, מתנגד לו, מחזק אותו וכו'. לא כל "השיחות" הן כאלה – לפעמים הזיקה ההדדית היא קלושה ביותר וכמעט שלא קיימת. יש למשל הרבה "שיחות" שבהן כל אחד מספר לשני איזה סיפור, השני מקשיב (במקרה הטוב) ולפעמים מספר סיפור אחר. רוב הפטפוטים הם כאלה. באחרות, למרות שמדברים באותו נושא, כל אחד אומר את שלו בלי זיקה של ממש לדברי רעהו, למעשה, בלי לשים לב אליהם. אלה עדיין אינן שיחות של ממש; בשיחה של ממש יש זיקה הדדית, תן וקח, שיג ושיח, תגובה והתייחסות הדדית בין האמירות השונות. כפי שנראה, זו נקודה מהותית לקונטרפונקט הבאכי.

אפשר לחשוב במושגים דומים על **ריקוד** – במחולות שונים נעים כמה רקדנים (לפעמים להקה שלמה) ביחד ועושים אותן תנועות. זהו מעין אוניסונו ריקודי. אפשר לחשוב גם על "רב-ריקוד" שבו כמה רקדנים נעים בו-זמנית, אך כל אחד לעצמו. אפשר, ברמה מאורגנת יותר גם לדאוג שלתנועות של כל אחד מהם יהיה הגיון עצמאי ושילובם ביחד יהיה נאה לעין. אלה הן המקבילות של תנאי הקונטרפונקט הקדם-באכי שצוינו לעיל. אך אפשר גם שרב-ריקוד יהיה קונטרפונקטי ממש, שיחתי, כאשר הרקדנים השונים ינועו לא רק בצורה מתואמת שתהיה נאה למראה, כשלכל אחד הגיון עצמי משלו, אלא שהם ינועו ממש **בזיקה הדדית**, כשהאחד מגיב לשני, נענה לו, מחקה אותו, יוצר מתח כנגדו וכו'. ושוב, הזיקה יכולה להיות מסוגים ומאופנים שונים. קשה להגדיר את הגבולות כאן במונחים אובייקטיביים – מתי זה סתם בליל תנועות סימולטניות ומתי זו זיקה של ממש. אך ההבחנה עצמה ברורה ולפעמים היא גם נראית בפועל, לפחות למביני דבר, די בבירור.

הבדל ברור בין שיחה לריקוד נוגע ל**יחסי הזמן**, וכפי שנראה הוא חשוב במיוחד במוסיקה: בשיחה לא מדברים ביחד, סימולטנית, אלא האחד לאחר האחר. בריקוד אין זה הכרחי – הריקוד יכול שיהיה ממש סימולטני ויכול שיהיה בהפרש זמנים. עם זאת שני המרכיבים היסודיים הללו – יחסי הזמן והזיקה ההדדית שבין הפעולות קיימים גם כאן וגם כאן, וכן, כפי שנראה, גם במוסיקה.

בדומה לאמור לעיל לגבי שיחה וריקוד, כך גם במוסיקה – יש לפעמים רב-קוליות שהיא סתמית, אין בה זיקה של ממש בין הקולות השונים ואף לא תיאום של ממש ביניהם (זה הפך ג'אנר מכוון בסוגים מסוימים של מוסיקה מודרנית), וכשהיבט מתמיד ובוטה – זה אינו קונטרפונקט. ברמת ארגון "גבוהה" יותר, הרב-קוליות היא קונטרפונקטית כשדואגים לכך שיהיה תיאום בין הקולות – שעם עצמאותם היחסית הם ישתלבו יפה ביחד. זהו כפי שאמרנו המאפיין המובהק של הכתיבה הקונטרפונקטית, במיוחד הקדם-באכית. כפי שנראה, יש לאבחון זה חשיבות בהבנת ג'אנר קונטרפונקטי אופייני של באך – המודגם יפה באינבנציות –

כשיצירה מתחילה כ"צירוף" של שני קולות, שעולה יפה מבחינה הרמונית ומלודית ולכאורה נראה שאין זיקה של ממש בין הקולות, אך לאט לאט מתברר שזה לא כך, ולמעשה יש זיקה עמוקה בין הקולות השונים (לדוגמא, האינבנציות במי במול מג'ור (5), בפה מינור (9), בסול מינור (11)). הזיקה מתבטאת בדרכים שונות שהבולטת שבהן היא כשבמהלך היצירה מתחלפים נושאי הקולות: קול אחד לוקח את הנושא של הקול האחר, מחקה אותו, משנה אותו, מפתח אותו וכו', ואז הם יכולים לשוב ולהתחלף ביניהם עם או בלי שינויים. לא פחות חשובה היא הזיקה התמטית בין הנושאים, ההולכת ומתחזקת במהלך היצירה. כאמור, אצל באך יחסים אלה מהווים מרקם עשיר שיש לו גם משמעות מבנית. אכנה רב-קוליות זו "המודל השיחתי".

אני מדגיש את ההשוואה לשיחה כדי לאבחן אותה מההשוואה הכללית בין היבטים שונים של המוסיקה לרטוריקה. השוואה זו היתה רווחת בתקופת באך וללא ספק ידועה לו. רטוריקה היתה דיסציפלינה מוכרת ומפותחת ואחד מיידידי באך – יוהן אברהם בירנבאום – היה פרופסור לרטוריקה באוניברסיטה בלייפציג. על בירנבאום זה אנו יודעים בעיקר מהגנתו הנלהבת על באך בויכוח עם יוהן אדולף שייבה (Scheibe) – מלחין ותיאורטיקן גרמני-דני חשוב – שבצד הערצתו הגדולה לבאך, שהיה בעיניו גדול המלחינים ונגני המקלדת, ביקר את המוסיקה שלו כ"כבדה, למדנית, מסובכת ולא טבעית". אחד הספרים התיאורטיים המרכזיים והמשפיעים במאה ה-18 – Der Vollkommener Capellmeister – של מאתיסון (Mattheson) מדגיש את תורת הרטוריקה והשוואתה למוסיקה. בספרו Bach and the Art of Invention, 1998, Harvard Univ. Press גם לורנס דרייפוס מדגיש השוואה זו ובפרק הראשון עורך ניתוח מפורט של האינבנציה הראשונה לאור המושג Inventio, שהיה מרכזי בתורת הרטוריקה, וכן גם, לטענתו, במוסיקה של באך. כאמור, מבלי לגרוע מחשיבות מושגי הרטוריקה במוסיקה, נראה לי שלהבנת הקונטרפונקט הבאכי יש חשיבות מיוחדת למושגי השיחה שנדונו לעיל והשוואתם למוסיקה, שעליהם דווקא דובר פחות.

## קונטרפונקט וחקוי

מושג החקוי הוא מפתח להבנת האינבנציות של באך – למעשה, להבנת המוסיקה הקונטרפונקטית שלו בכלל, ואולי אף להבנת המוסיקה בכלל, ובהכללה מופלגת, אולי אף להבנת הקומוניקציה האנושית. ברם, חקוי הוא מושג רחב ורב-גוני. כשמוסיקולוגים ופילוסופים של המוסיקה מדברים על חקוי במוסיקה, הם בדרך כלל מדברים על חקוי, בתוך יצירה מוסיקלית, של תופעה אקוסטית חוץ מוסיקלית – חקוי רעש קטר הרכבת או חקוי קולות הקוקיה, או שאון הגלים בים, או דיבור אנושי וכו'. אני אדבר פה על מושג אחר של חקוי – חקוי פנים-מוסיקלי, שהוא עניין לא לקולות אקוסטיים (sounds), אלא לצלילים (tones), שהם קולות אקוסטיים הנתפסים במושגים ופונקציות מוסיקליים. חקוי כזה סובל שינויים אקוסטיים לא מבוטלים ועיקרו הוא בהעתקת דגם מוסיקלי מסוים. כשקול (voice) אחד מחקה קול אחר באינבנציה של באך, הוא יכול לעשות זאת בטרנספוזיציה ותוך שינויים לא מבוטלים. בדרך כלל קול אינו מועתק כנתינתו בדיוק, אלא בהעתק (טרנספוזיציה) של דגם מוסיקלי מסוים – משפט מלודי, דגם ריתמי וכו' – תוך שינויים מסוימים (חלקם מתחייבים משיקולי טונליות למשל, חלקם מכוונים). לעיתים השינוי הוא קישוט או מילוי פשוט, לעיתים הוא מתוחכם יותר; היפוך (inversion) למשל הוא חקוי של דגם מלודי (בהיפוך כיוון

המרווחים, ר' למשל מס' 11 תיבה 4, או משחקי החיקוי במס' 1 תיבה 15), וכך גם הרחבה (Augmentation; ר' למשל סינפוניה מס' 9 בפה מינור) וכד'.

חיקוי כמובן מרכזי לג'נרים אומנותיים שונים (קומדיה, סטירה, קריקטורה וייצוגיות בכלל), אך להבנת חשיבותו בקונטרפונקט הבאכי כדאי גם בעניין זה לחשוב על שיחה. אמנם בדרך כלל לא נחשוב על שיחה במושגי חיקוי. בשיחה, נאמר, יש תגובות הדדיות שעליהן נחשוב במושגי הסכמה, אישור, חיזוק, התנגדות, הפרכה, השלמה, הרחבה וכו'. אולם, האם אין החיקוי עומד גם ביסוד כל אלה? שיחה היא אולי דוגמא קשה, כי רבים יטענו שהיא מוגדרת על ידי יחסי התוכן של דברי המשוחחים. עם זאת, יש לזכור שגם אלה עומדים בסופו של דבר על מושג החיקוי. שהרי חיקוי, באופן כללי, הוא אימוץ מכוון או חזרה מכוונת על היבט מסוים במחוקה. כשפלוני מגיב על דברי רעהו – בין בהסכמה ובין בהתנגדות – הוא מדבר על "אותו נושא", ולפעמים באותן מילים. ובמושג זה של "לדבר על אותו דבר" יש מרכיב של חיקוי – הרי בתגובתו הוא מאמץ את הנושא של דברי רעהו, וחוזר עליו בדבריו שלו. ברם, למרות שייתכן שמושג מופשט זה של חיקוי עומד ביסוד מושגי השיחה, הרי שבשיחה בדרך כלל אין חיקוי כפשוטו – המשוחחים אינם חוזרים זה על דברי זה כפשוטם, למרות שהם כן חוזרים בדבריהם על היבטים או נושאים מסוימים.

כדי לחמוק מהקשיים הללו של מושג התוכן ויחסי תוכן, ולצורך הבנת המוסיקה, שבה אין מושג תוכן ויחסי תוכן ברורים, כדאי שוב לחשוב על ריקוד. כל מבע וכל תנועה יכולים להיתפס תחת אספקטים שונים – הם מגלמים אספקטים שונים, שיכולים להתבטא בתיאורים שונים. תנועה אחת מסוימת יכולה להיתפס כתנועת יד, תנועה עגולה, תנועה רכה, תנועה לצד ימין, תנועה ארוכה, תנועה מהירה וכו'. כל אחד מהאספקטים הללו יכול לשמש כמוקד ל"תגובה" שבה הוא יחוקה: אפשר להגיב בתנועה עגולה ביד שמאל, או בתנועה עגולה ברגל, או בתנועה חדה ביד ימין וכו'. בכל אחת מהתגובות "נבחר" כביכול אספקט משותף לתנועה ולתגובה לה. הוא מעין מה שפילוסופים כינו פרדיקט-על predicable שיכול לחול על שתיהן. בתגובה הראשונה, תהיה זו תנועה עגולה ביד; בשניה – תנועה עגולה ברגל; בשלישית – תנועת יד וכו'. לפעמים קשה להגדיר את הפרדיקט-על שבו מדובר ואין לו מילה קולעת בשפה. כולנו תופסים למשל פרדיקט-על, שתנועה זויתית חדה ותנועה עגולה ורכה הן התפרטויות נוגדות שלו; קל להדגימו, אך קשה להגדירו. בכל אופן, בחירת המוקד, האספקט והפרדיקט-על לתגובה הוא מה שאופייני לחיקוי בכלל (זה כמובן בולט בחיקויים קומיים ובקריקטורות).

בכל חיקוי נבחר אספקט או פרדיקט-על של המעשה המחוקה, שהחיקוי חוזר עליו. והטענה (המאוד מרחיקת לכת) שאפשר להעלות כאן היא שבכל תגובה (ולכן בכל שיחה ובכל מעשה תקשורתי) יש חיקוי מכוון. אם זה על דרך ניגוד (למשל, כמו בתנועה הרכה והארוכה לעומת החדה והקצרה דלעיל), האספקט המשותף שהחיקוי חוזר עליו הוא הפרדיקט-על הרלוונטי (שבדוגמא דלעיל הוא יכול להיות "תנועת יד" ו"רכה" ו"חדה" הן התפרטויות שלו). התגובה היא מעשה שחוזר על הפרדיקט-על הזה – היא חיקוי של התנועה המקורית תחת האספקט שביסודו. בבלט קלאסי, כשרקדנית תופפת על בהונות רגליה לצד ימין, והרקדן שממולה תופף אז על בהונות רגליו לצד שמאל, ברור לנו שיש כאן תגובה שבנויה על חיקוי מסוים. וזה ברור לנו משום שהאספקט המחוקה כאן בולט ומיידי (בתיאור התנועה). אך עקרונית, גם אם הרקדן היה

מגיב בקפיצות נחשונות וריצות פרא, אם אכן היתה זו תגובה, הרי שבהכרח היה מוקד או אספקט משותף לתנועותיה ולתנועותיו, שעליו הוא חזר. שאם תאמר אחרת – מדוע שנראה בתנועותיו **תגובה** לתנועותיה? למה שלא נאמר שאלה פשוט תנועות שהוא עשה **אחרי** התנועות שלה, אולי אף מבלי שים לב אליהן כלל? מה הם התנאים שבהם נחשוב שתנועה מסוימת היא תגובה לתנועה אחרת, היא שאלה קשה. האם כדי שתנועתו תיחשב תגובה לתנועתה הוא צריך להתכוון לכך? האם היא צריכה לבוא מיד אחריה, או שיכול לעבור זמן רב ביניהן? כמה זמן? אלה שאלות קשות. והקושי שבהן מועצם כשחושבים על כך שלמעשה בין כל שתי תנועות, ובין כל שתי תופעות, אפשר למצוא אפסקט – פרדיקט-על – משותף, כך שלפי האמור לעיל אפשר היה לחשוב שכל דבר הוא תגובה לכל דבר אחר, וזה הרי בטל בעליל. מה ובכן מבחין את האספקטים שהם רלוונטיים לכינון שיחה, או תגובה ריקודית, או תגובה מוסיקלית וכו', מאלה שאינם כאלה?

אין לי תשובה כללית, ואולי לא יכולה להיות כזו. העניין נקבע בהקשרים ונסיבות שונים על ידי גורמים שונים, שהאדם התרבותי, המבין והרגיש בתחום מסוים (ציור, ריקוד, מוסיקה, שיחה, דיון אקדמי, רכילות, מדע וכו'), יודע אותם ואת השיבותם היחסית, ולאור ידיעה זו הוא יכול להעריך תגובה ראויה ותגובה שאינה כזו. זהו מרחב השוואות שהמשכיל והמבין הוא בן-בית בו, והוא המרחב שרק ביחס אליו יש מובן לשיפוטי-ערך בכלל, וערך אסתטי בפרט. אמנם באופן כללי ומופשט לגמרי, כל דבר יכול להיות חיקוי של כל דבר. אך עובדה מכרעת היא שבפועל, בן התרבות והמבין בתחום מסוים יודעים לאתר חיקויים ויודעים לזהות את האספקטים הרלוונטיים לאותו תחום באותו מצב – האספקטים שרק ביחס אליהן לחיקוי יש משמעות.

## סוגי רב-קוליות באינבנציות

בהתבסס על מושג זה של חיקוי, ועל כך ששיחה בכלל וקונטרפונקט בריקוד ובמוסיקה בפרט, מכוננים על ידיו ועל ידי יחסי זמן בין הקולות, נוכל לאבחן כמה סוגים וכמה טיפוסים עיקריים של דו-קוליות באינבנציות (כרגיל, להבנת הנאמר כדאי מאוד שהתווים יהיו פתוחים בפני הקורא):

א. **חיקוי פשוט** – קול אחד משמיע נושא מסוים, השני שותק עד לסיום המשפט, או בחלק ארוך שלו, ואז מגיב. תגובה זו יכול שתהיה ממש **חיקוי** של מה שהשמיע הראשון – חזרה עליו (בד"כ באוקטבה או בקווינטה) – או וריאציה שלה. המודל המובהק של חיקוי הוא **הקנון**, שהוא חיקוי מתמיד: תוך כדי החיקוי בקול השני, הקול הראשון – המוביל – ממשיך במשפט השני, והקול השני מחקה גם אותו וכו'. יש כאן מגוון של תת-סוגים המודגמים באינבנציות. אחד השכיחים הוא **החיקוי לחילופין**, שבו במהלך החיקוי מתפתח קו האופי של כל אחד מהקולות תוך שהם חוזרים לחקות אחד את השני ונפרדים חליפות. החיקוי יכול להיות מדויק לגמרי או חיקוי מקורב. לפעמים החיקוי הוא **מייד** ולפעמים **מושגה**. אורך השיהוי תלוי בדרך כלל בטיב הנושא המחוקה. רבים באינבנציות הנושאים הבנויים בבירור משני משפטים, כשהקול המחקה נכנס עם השמעת המשפט השני של הנושא בקול הראשון. שיהוי כפשוטו קיים בדרך כלל רק בהתחלת היצירה. נדירים המקרים שבהם קול אחד שותק באמצע היצירה. אך יש דרגות שונות של התקרבות לכך – צליל ארוך, או ליווי טריוויאלי שמקדימים את כניסת הקול האחר באמצע יצירה יכולים ליצור גם הם אפקט של שיהוי.

דוגמא בולטת של חיקוי מושהה היא אינבנציה מס' 2 בדו מינור, שהיא למעשה כמעט קנון, שבו כניסת הקול השני מושהית מאוד (כ-30 צלילים). חיקוי מיידני יש ברבות מהאינבנציות, למשל מס' 8 בפה מג'ור, שגם היא, בחציה הראשון, קנון, כשכניסת הקול השני היא כמעט מיידית. גם אינבנציה 10 בסול מג'ור היא דוגמא לחיקוי מיידני ומס' 13 בלה מינור מדגימה את החיקוי המיידני בצורה חופשית יותר. אינבנציה מס' 3 ברה מג'ור מדגימה מצב ביניים בין המיידני למושהה, הן בנושא העיקרי והן בנושא המשני (תיבה 12), הבונה את עיקר בניינה. הסוגה הקונטרפונקטית הידועה בשם "סטרטו" (stretto) היא דוגמא לחיקוי מיידני מואץ (דוגמא היא הסטרטו לקראת סוף האינבנציה מס' 14 בסי-במול מג'ור, וכן יש סטרטי ברבות מהסינפוניות, למשל מס' 3 ברה מג'ור (תיבה 14); מס' 9 בפה מינור תיבה 28; מס' 13 בלה מינור תיבה 45-41).

ב. **דיאלוג** – שני קולות "משוחחים" עם נושאים שונים – כל אחד משמיע את שלו, אך בצורה משולבת ומשלימה. ושוב, הדיאלוג יכול להיות מושהה – כשהקול השני נכנס עם החומר שלו לאחר שהראשון גמר לומר את עיקר משפטו, או מיידני – כשהקול השני נכנס ביחד עם המשפט של הראשון.

דוגמאות לאינבנציות דיאלוגיות מיידיות הן מס' 6 במי מג'ור, מס' 9 בפה מינור, מס' 11 בסול מינור, מס' 12 בלה מג'ור. מס' 5 במול מגוריקולה להיחשב לדיאלוגית מושהית (למרות האוקטבה הפותחת ביד שמאל). גם פה מגוון של תת-סוגים. הדיאלוג יכול להיות **דיאלוג מלווה**, כשעיקרו של קול אחד הוא בליווי (לעיתים בחיקוי חלקי ולעיתים בצלילי האקורדים של המהלך ההרמוני) שהוא נותן לקול השני, שהוא העיקרי (אינבנציה 1 בדו מג'ור, מס' 7 במי מינור, 14 בסי במול מג'ור, 15 בסי מינור). ליווי זה יכול להיות ליווי **משלים**, כשהאחד דומה באופיו לשני ומשלים אותו בצורה הדוקה שקשה להפרידם (מס' 6 במי מג'ור), או ליווי **מנוגד**, כשקול אחד מנוגד באופיו לקול השני (מס' 5 במי במול מג'ור). אני כולל דיאלוג מלווה בסוג הדיאלוגי כי אצל באך כמו אצל באך – גם ליווי הופך לקול מוסיקלי עצמאי. דגם זה נמצא כמעט בכל הסינפוניות. באינבנציות נמצא דוגמאות לגרסא זו באינבנציה מס' 1 בדו מג'ור, ובצורה פשוטה ואלמנטרית יותר גם באינבנציה בסי-במול מג'ור, ובזו בסי מינור.

אופייני לדיאלוגים הקונטרפונקטיים של באך, גם המיידיים עם נושאים שונים לגמרי וגם המלווים, שבמהלך היצירה הם נכנסים **באינטראקציה חיקויית** – או שהם מחליפים תפקידים או שממש מחקים זה את זה, למרות שהתחילו בחומרים שונים. כך כמובן גם באינבנציות: זו תכונה מכוננת המאפיינת את כולן.

רבות מהאינבנציות בנויות בדגם מבני משולש של א – ב – א\*, כשהקשר המוטיבי והתמטי בין א' וב' הדוק ביותר, עד כדי כך שלעיתים קרובות ב' נשמע כפ תוח או וריאציה על א'. חשוב לשים לב לקטעי המעבר בין מצב חיקוי או דיאלוג אחד לאחר – אלה מעין דיאלוגים משניים, ובד"כ באך מצליח לבנות אותם מאותם חומרים של הדיאלוג העיקרי; מה שהופך אותם למשניים הם גורמים מבניים – מבנה האינבנציה.

אין בחלוקות אלה כוונה למיצוי, ואין גם כוונה שתהינה חדות או מוציאות ואפשר בהחלט שיצירה שתתייך לכמה מהסוגים, ושהגבולות ביניהם מטושטשים. מובן גם שעצם האנאלוגיה בין שיחה או דו-שיחה אנושי לבין הדגמים הקונטרפונקטיים במוסיקה היא מוגבלת וחלקית: הבדל מכריע הוא כאמור ששיחה אנושית לא מתקיימת בדרך כלל סימולטנית – כשהאחד מדבר, השני (עקרונית) אינו מדבר. במוסיקה לעומת זה העובדה המכוננת היא הבו-זמניות של הקולות השונים. זה גם אחד הפלאים בתפיסת מוסיקה (בניגוד לתפיסת צבעים למשל) אנו תופסים צלילים שונים וקולות שונים בו-זמנית כשכל אחד מהם נתפס בברור



ובמובחן (בניגוד לצבעים שערבובם ביחד מוחק את זהותם). האנאלוגיה לריקוד מסוגים שונים קרובה יותר, אך מסבירה פחות, כי מודל הריקוד פחות מובן ומוכר ממודל השיחה.

## טיפוסים של חיקוי

החלוקה דלעיל בין חיקוי פשוט וחיקוי דיאלוגי התייחסה לאופן החיקוי; כדאי להבחין גם סוגים שונים של תוכן החיקוי – של החומר המחוקה. כאן אפשר להבחין **שלושה טיפוסים חיקוי עיקריים** באינבנציות: חיקוי מוטיבי חלקי, חיקוי נושאי מלא, חיקוי מבני. גם מושגים וחלוקות אלה אינם דיכוטומיים – יש חלקי יותר וחלקי פחות: אינבנציה 1 יותר חלקית מ-3, שיותר חלקית מ-4, שיותר חלקית מ-8, שיותר חלקית מ-2. בכולן (ובמוסיקה בכלל) יש חיקוי **מבני**, כשהחזרה והחיקוי מאפיינים את מבנה היצירה. כך ברור למשל שכשהפתיחה חוזרת לקראת הסיום (לרבות בסולם), למקום החזרה, שלרוב מוכן בקדנצה, יש בדרך כלל משמעות מבנית. הצורות הקלאסיות העיקרות כגון צורת השיר, צורת הסונטה, הרונדו, הפוגה ועוד, מאופיינות בחיקוי מבני, כשמקומות החזרה והחיקוי כרוכים בחלקי הצורה ומבנה.

לא נוכל כמובן להיכנס כאן לניתוח מפורט של עניינים אלה ולהדגימם בכל האינבנציות, ונסתפק בהדגמת כמה מהאפיונים וההבחנות דלעיל בשלושה דגמים עיקריים שלהן.

### 1. חיקוי מוטיבי חלקי

אינבנציה 1 בדו מג'ור – היא דוגמא אופיינית לחיקוי מוטיבי חלקי. הנושא הראשון (1-6) בנוי משני מוטיבים קצרים המוצגים במשפט הראשון (1-2) בטוניקה ובדומיננטה. המופע השני, בדומיננטה, הוא כמובן חיקוי של הראשון. הקול השני, בבס, נותן בינתיים קטעי תמיכה – מעין הנהון של אישור, שיש בו כמובן חיקוי של המוטיב הראשון. המרקם הקונטרפונקטי כאן פשוט ודליל למדי (והוא ילך וייעשר בהמשך), אך גם בו כדאי לשים לב לתחכום החיקוי, למשל בהיפוך המוטיב בקול העליון ב(3), ובהרחבתו בקול התחתון באותו מקום.



לאחר מכן יש 4 תיבות של מעין פיתוח של היפוך המוטיב הראשון, שגם בו כהיפוך יש מרכיב חיקויי מובהק. החלק השני (7-14) פותח בדומיננטה בשתי תיבות שבהם תפקידים אלה מתחלפים בין הקולות. גם בחילוף זה יש כמובן חיקוי. החילוף החיקויי הזה הוא דוגמא פשוטה לחיקוי מבני. אך יש כאן היבט מבני עמוק יותר, שכן עם כל פשטותה-לכאורה של היצירה יש בה תחכום מבני המעניק לה נופך דרמטי שכדאי לתת עליו את הדעת. בזיקה למודל השיחה שצינו נוכל להציגו כך: היצירה פותחת בדברי הקול העליון, כשהקול השני מלווה אותו בהנהון קל בו הוא חוזר על עיקר הנושא כאילו לומר "כן, אני אתך". דגם זה נשמר כשהקולות מתחלפים ב(7), אך מ(9) מתחילה העצמת המתח בסקוונצות עולות, כאילו השיחה קצת "מתחממת", אך בכל זאת הם עדיין מקבילים. ב(12) המתח גובר כשהקולות נפרדים – זה למעלה וזה למטה – והוא מגיע לשיאו, ל"ויכוח" של ממש, ב(13-14) שהוא שיא הדרמה הקטנה הזו, הנגמרת בקדנצה ללה מינור. שם (מתיבה 15) מתחיל החלק השלישי במקביל המינורי – לה מינור. חלק זה הוא כולו משחק חיקויי מדויק של היפוך הנושא הראשון, שהכרנו עוד בתיבה 3. בחלק השלישי, לאחר הויכוח המתוח הקודם, מתפייסים המשוחחים וחוזרים

לדבר בנחת, אך הפעם (בשונה מהפתיחה) כשוויים – אין קול ראשי וקול מלווה. המתח שב"ויכוח" הקודם עיצב כביכול שתי דמויות עצמאיות ושוות מעמד. היצירה מסתימת (מתיבה 19) בסדרת סקוונצות של המוטיב הראשון, תוך ליווי קונטרפונקטי מאשר ותומך של הקול השני, באווירת התפייסות מלאה.

תיאור סיפורי זה אולי פשטני ומלאכותי, אך הוא בא להציג את **התחכום המבני** של היצירה הלכאורה פשוטה הזו ואת התרומה שתורם לו הגורם החיקויי – גם בזיקה ההדדית שבין הקולות וגם בעיצוב המבנה. דוגמאות נוספות לחיקויי מוטיבי חלקי יש למשל באינבנציה 3 ברה מג'ור ובאינבנציה 7 במי מינור.

## 2 חיקויי מוטיבי מלא - הקנון

האינבנציה מס' 2 בדו מינור היא כמעט קנון. אין עוד קנון כזה בכל הקורפוס, וייתכן שזה קשור בעובדה שהיא האחרונה שנכתבה. כאילו בניגוד מכוון לאינבנציה הראשונה, המרקם הקונטרפונקטי כאן דחוס ועשיר מתחילה ועד גמירה, כיאה לקנון. המשפט העיקרי (האמירה) של הקול הראשון, הוא ארוך במיוחד (10-1). הוא מחוקה חיקוי מושלם (באוקטבה נמוך יותר) בקול השני שנכנס מאוחר (תיבה 3), ולכן בחיקוי חסרות שתי התיבות האחרונות של המשפט של הקול הראשון.



רגילים לכנות את החלק שהקול הראשון משמיע, כשהקול השני מחקה את מה שקדם, "הנושא הנגדי" (counter-subject), זה כינוי לא מוצלח, אך מקובל. במקרה שלנו מדובר בקטע הקול הראשון שמתיבה 3,

אך חשוב לזכור שכאן, בקנון בניגוד לפוגה, הקול השני מחקה במדויק גם קטע זה של הנושא הנגדי. התפקידים מתחלפים בתיבה (11) כשהקול השני מתחיל במשפט העיקרי בדומיננטה (סול). חילוף התפקידים הוא גם חיקוי, שהרי כל אחד מהקולות מחקה את מה שעשה הקול האחר קודם. יש פה, ובכן, חיקוי כפול – גם חיקוי של הקול האחר וגם חיקוי של החלק הקודם. לבד מחשיבות החיקוי בעיצוב הזיקה שבין הקולות, גם זו כמובן דוגמא לחיקויי מבני. וגם כאן לחיקוי יש משמעות מבנית בעלת נופך דרמטי, כשקצב החיקויי מוכפל ב(21) בקטע דחוס ודרמטי לקראת הקדנצה בחזרה לטוניקה ב(23).

דוגמא נוספת שהיא בחציה קנון היא אינבנציה מס' 8 **בפה מג'ור**. אך היא פשוטה הרבה יותר ונופלת בתחכומה מזו בדו מינור. הנושא המהיר והתרועתי של האינבנציה בפה מג'ור הוא נושא על צלילי האקורד, שהוא אמצעי מקובל ופשוט לכתובה קנונית. הקול השני כאן נכנס מוקדם הרבה יותר מאשר בזו בדו מינור. דוגמא קרובה לטיפוס זה היא אינבנציה מס' 4 ברה מינור. היא מתחילה כחיקויי מוטיבי מלא באוקטבה והאופי החיקויי נשמר לכל אורכה, למשל, כשהקול הנמוך ב(25-11) מחקה (בטרנספוזיציה) פעמיים את הקול העליון ב(17-5), עם שינוי קל לצורך הקדנצות). וגם כאן כדאי לשים לב להעצמה הדרמטית לקראת הקדנצה לדומיננטה ב(36).

גם את האינבנציות מס' 10 בסול מג'ור ומס' 13 בלה מינור אפשר לשייך לטיפוס זה, אם כי קצת בדוחק.

### 3. חיקוי מבני

לעיל אבחנו סוג קונטרפונקט שכינינו – המודל הדיאלוגי (השיחתי), שבו שני קולות עצמאיים "משוחחים ביחד". הדוגמא הראשונה לכך היא באינבנציה 5 במי במול מג'ור (וכן אחר כך גם מס' 9 בפה מינור, מס' 11 בסול מינור, מס' 12 בלה מג'ור). בכל האינבנציות הקודמות (ובכמה מהמאוחרות יותר) אין שיחה של ממש, במובן זה, שהקול השני מתחיל מיד בחיקוי (חלקי או מלא) של הקול הראשון. אך כאן, במס' 5 אין חיקוי כזה אלא יש שני קולות עצמאיים. עם זאת מיד אחרי הפתיחה, שהיא מעין שיחה בין שני קולות עצמאיים, מתחיל משחק חיקויי בלתי פוסק, כשהידיים מתחלפות ביניהן בקבלת הקולות האחת של השניה, עם מעברים ומודולציות הרמוניות תכופות, ואין למעשה חומר נוסף. הנה פתיחת האינבנציה מס' 5 במי-במול מג'ור.



משחק חיקויי זה הוא דוגמא למה שאני מתכוון ב"חיקוי מבני", שהוא קו היכר בולט ואופייני בכל האינבנציות: יהא מה שיהא סוג הקונטרפונקט של משפט הפתיחה, חזקה שבהמשך יהיה חיקוי מבני שבו כל קול מחקה את מה שעשה הקול האחר במשפט קודם. התוצאה היא אפקט חיקויי כפול: גם החיקוי שבין קול אחד לשני, וגם בין משפט (פרזה) למשפט מאוחר לו. עיקרי הדגם הזה נכונים לכל האינבנציות שבקבוצה זו. מעניין שהאינבנציות שבקבוצה זו הן האחרונות שנכתבו. דוגמאות יפות למודל השיחתי הן האינבנציות הנפלאות בפה מינור ובסול מינור. דוגמא נוספת היא הסינפוניה השנייה בדו מינור, ויש עוד הרבה.

העצמאות היחסית של שני הקולות היא כמובן עניין הדרגתי – יש עצמאיים יותר ופחות. עניין זה היה במרכז תורת הקונטרפונקט, כאשר השאיפה היתה למירב העצמאות (מלודית וריתמית) של הקולות, עם מירב ההתאמה ההרמונית ביניהם. בפוגות הגדולות של 'הפסנתר המשווה' ושל 'אומנות הפוגה' יש דוגמאות מרשימות לעצמאות יתירה במובן הזה. האינבנציות של הקבוצה שהוזכרה, עם זו במי במול מג'ור, הן דוגמאות לעצמאות יחסית גדולה, אם כי פחות מהפוגות הגדולות הללו. דוגמא לעצמאות חלקית יותר היא האינבנציה במי מג'ור (מס' 6), שבה שני הקולות למעשה משלימים אחד את השני מבחינה ריתמית, כשאחד מהם צועד למטה בסינקופות כלפי העליה הדיאטונית של השני. אינבנציה זו מיוחדת גם בארכה; היא איטית יחסית ויחידה בה באך דורש חזרה על כל אחד משני חצאיה. בחלק השני יש מעין פיתוח שבו מוגברת הדחיסות מבחינה הרמונית וריתמית כאחת.

השילוב של עצמאות הקולות במה שכינינו "הדגם הדיאלוגי" עם החיקוי המבני הנ"ל יוצר קשר הדוק בין הדגם הדיאלוגי והחיקוי המושהה. למעשה, בכל אחת מהאינבנציות של הדגם הדיאלוגי אחד הקולות ב"שיחה" מתברר בהמשך כקול העיקרי, והאחר כמעין קול נגדי – counter-subject – ואם נוריד אותו

ממשפט הפתיחה נקבל דגם חיקויי מושהה כמו בפתיחה של פוגה (אם כי התוצאה של תרגל כזה תהיה לעיתים קרובות לא משכנעת, אך הסיבות לכך הן עניין אחר).

### משהו על הסינפוניות (BWV 787-802)

כאמור, לא אדון כאן בפירוט בסינפוניות הנפלאות ב-3 קולות, אך יש בדברים דלעיל כדי לעזור בהבנתן, שכן לעיתים קרובות יש בהן שילוב בו-זמני מופלא של סוגי החיקוי והמודלים שבאינבנציות. כך הוא למשל, שילוב הדגם הדיאלוגי והחיקוי המושהה בסינפוניה מס' 2 בדו מינור, שבה "משוחחים" שלושה נושאים עיקריים תוך חיקוי וחילוף התפקידים ביניהם. כמו בכל האינבנציות בולט כאן כמוכּן גם החיקוי המבני. למשל, המבנה הכללי של מס' 2 הוא, כמו ברבות מהסינפוניות, דואלי והיא נחלקת בדיוק באמצע: חלק ה"תצוגה" (1-18), וחלק ה"פיתוח" (19-32). חלק התצוגה נחלק בעצמו לשני תת-חלקים שווים ב(9) – הראשון (1ח) בטוניקה והשני (2ח) ב V המינורית (סול מינור). 2ח מחקה את 1ח עם חילופי קולות, כשכללית תפקיד הסופרן ב1ח עובר ב2 לבס, תפקיד הבס עובר (בשניוים) לאלט ותפקיד האלט עובר לסופרן. גם זו דוגמא לחיקוי מבני, שדומות לה ראינו באינבנציות. וכמו שם גם כאן לפעמים החיקוי אינו מדויק: במשפט הפתיחה (1-4) יש חיקוי פוגאלי רגיל כשהנושא בסופרן (1-2) מחוקה באלט (3-4). הנושא הנגדי שבבס משמש בבס ב(8-9), ותורם את הגורם הריתמי שב(2), החוזר ומופיע במקומות רבים (5-6 וכו'). הנה חציה הראשון, תיבות (1-18):

כמוכּן, יש בסינפוניות גורמים והיבטים קונטרפונקטיים שונים שאינם מצויים באינבנציות: מטבע העניין, המרקם הקונטרפונקטי והחיקויי שלהן עשיר יותר, והשילוב בין סוגי החיקוי השונים מורכב יותר, ואם מותר לומר, הכוח ההבעתי שלהן עז יותר (גם החריגות מכללי הקונטרפונקט החמורים נועזות ורבות יותר – למשל הדיסוננטים במס' 5 במי-במול שלוש תיבות לפני הסוף; מס' 8 בפה תיבה 13). כל זה נעשה במסגרת הדיקות תמטית, ברוח דברי באך במבוא, שבה המוטיב היסודי הוא מפתח לכל מה שקורה בהמשך.

עניין אחד שבולט בסינפוניות הרבה יותר מאשר באינבנציות ראוי כאן לציון בכל זאת – הייתי קורא לו "קצב חיקויי" (בדומה למושג של קצב הרמוני). באופן כללי, הכוונה היא למהירות, או לדחיפות שבה קול

אחד מחקה קול אחר – בין באופן מוטיבי ובין באופן נושאי. סטרטו הוא דוגמא מובהקת לשינוי קצב חיקויי. ההבדל בין חיקוי מושהה וחיקוי מיידי שנדון לעיל הוא מקרה אחד של קצב חיקויי. הבדל זה, כפי שראינו, מבחין אינבנציות שונות זו מזו, אך בדרך כלל, באינבנציות בשני קולות, הקצב החיקויי נשאר די אחיד באותה אינבנציה. יש יוצאים מן הכלל הזה כשהקצב החיקויי משתנה בתוך האינבנציה ולפעמים שינוי זה אף הופך לעיקרה: דוגמא לכך היא אינבנציה 14 בסי במול מג'ור, שהקצב החיקויי מוגבר ומואץ בחלקה השני (החל מתיבה 12) עד לתנועה המקבילה של שני הקולות בתיבה (14) ולסטרטו ב(16).

קו שמאפיין רבות מהסינפוניות, (כמו גם רבות מהפוגות), הוא שהקצב החיקויי משתנה בתוך היצירה, ושיש מבנה מסוים, הגיון מסוים, לשינויי קצב חיקויי בתוך אותה סינפוניה. עניין זה חשוב ובלוט כמעט בכל הסינפוניות. דוגמא לכך הוא הפיתוח (מתיבה 19) בסינפוניה מס' 2 שנדונה לעיל. מיד עם תחילתו נכנס מוטיב הירידה בחלקי שש-עשרה, שבתצוגה (8-9) היה נפרד מהנושא העיקרי, לתוך הנושא העיקרי בסופרן, עניין המועצם עם מתח רב במעין סטרטו ב(28-29). דוגמאות נאות נוספות לכך יכולות לשמש הסינפוניה מס' 3 ברה מג'ור, והסינפוניה מס' 14 בסי-במול מג'ור. בתצוגה של הראשונה, למשל, עובר הנושא, כרגיל, מהסופרן לאלט ולבס, כשהקצב החיקויי הוא פחות או יותר קבוע: כל קול מקבל את הנושא העיקרי לאחר שהקול הקודם סיים אותו (בערך שלוש תיבות – 10 רבעים). אך בפיתוח, ממש באמצע היצירה, לאחר הקדנצה לפה דיאז מינור (תיבה 14), באך מגביר את הקצב החיקויי לכדי סטרטו מרוכז (על רבע – הקולות נדחסים אחד אחרי השני בהפרש של רבע) של המוטיב העיקרי. הוא "מרגיע" דחיסות מתוחה זו בדומיננטה ארוכה לסול. כאן הדחיסות והגברת הקצב החיקויי הם באמצע היצירה, וזה נרגע לקראת סיומה המאוזן.

הסינפוניה מס' 14 בסי מצטיינת בדחיסות קונטרפונקטית לכל ארכה. עם זאת ישנן שתי נקודות בולטות של שינוי הקצב החיקויי – הגברתו ודחיסותו הגוברת. האחת היא בדיוק באמצעה, בכניסה לדומיננטה (פה) בתיבה (12), שם הנושא העיקרי מחוקה בין הסופרן לאלט בפזה של רבע, בעוד שבפתיחה זה היה בפזה של תיבה שלמה (4/4). והקצב החיקויי עוד גובר לקראת הסיום במעין סטרטו דחוס על שמינית בתיבה 17-19.

סינפוניה 14 תיבה 12:



סינפוניה 14 תיבות 17-19:



גם בסינפוניה הראשונה, בדו מג'ור, הקצב החיקויי מהיר ודחוס לכול ארכה, וגם בה יש רגע, לקראת הסיום, שבו הדחיסות והגברת הקצב החיקויי מואצת עוד יותר: הסינפוניה כולה היא מעין רצף בשטף בלתי פוסק של הנושא העיקרי העולה (בתיבה (1) בסופרן, ב(2) באלט וב(3) בבס) ושל היפוך שלו שמשמש מעין נושא משני (תיבה 4 בבס). בתיבה (16) באך מפתח מודולוציה לפה (17); הנושא העיקרי עולה באלט, ובאמצע הדרך, במעין סטרטו, נכנס ההיפוך שלו בבס, ונוצרת מעין סינתיזה של שניהם. הנה מתיבה (16):



זה קורה כאן בפעם הראשונה (והיחידה) ביצירה. קודם לכן, בתיבות (9-11) יש הגברת הקצב החיקויי של ההיפוך במעין סטרטו של שלושה מופעים שלו, ובתיבות (12-13) הגברת קצב חיקויי של הנושא העיקרי במעין סטרטו שלו בסופן ובאלט. במשך כל היצירה היפוך זה מופיע תדיר, כמעין נושא משני, אך תמיד לאחר הנושא העיקרי. כך בתיבה (4) בבס, בתיבה (6) באלט, בתיבה (9) באלט. אך כאן בתיבות (16-17), שהן מהרבה בחינות שיא הסינפוניה (עם התרצה הגבוהה דו-b-לה 17), הוא נכנס באמצע העלייה של הנושא העיקרי. וכאן השיא אינו באמצע הסינפוניה, בפיתוח, אלא לקראת הסוף.

בסינפוניה מס' 8 בפה מג'ור, לעומת זה, יש סטרטו ארוך מיד לאחר התצוגה (תיבה 7). לכול אחד מהסטרטי הללו משמעות ותפקיד קומפוזיציוני אחר ובכל מקרה יש לעמוד עליו לגופו.

מבנה דומה-משהו לזה של משחקי הקצב הקונטרפונקטי במס' 1 יש גם בסינפוניה מס' 6 במי מג'ור. לקראת סוף התצוגה (17) מופיע בסופן מעין זנב קדנציאלי, שהוא היפוך של הנושא העיקרי ומתברר בהמשך (בפיתוח) כמעין נושא משני. בחלק הפיתוח (מ18) יש רצף של חמישה מופעים של הנושא העיקרי (18-22), אחריו חמישה של הנושא המשני (26-29, 23), ושוב ארבעה של הנושא העיקרי (34-30). ואז, אחרי הפסקה מתוחה, לקראת הסיום שני מופעים שבהם שני הנושאים נשמעים ביחד זה מול זה במעין סינטיזה שלהם (35, 37). בסוף גובר בכל זאת הנושא העיקרי כששני קולות עולים בו במקביל (39).

קצב קונטרפונקטי לא חייב להיות דווקא קצב חיקויי מהסוג שנדון לעיל. הוא יכול להתייחס ליחסים קונטרפונקטיים אחרים, והדוגמאות לכך בסינפוניות רבות. אך הגילוי שלו בצורת סטרטו וקצב חיקויי בולט וחשוב במיוחד ברבות מהסינפוניות. דוגמא ליחסים קונטרפונקטיים וחיקויים בין שלושת הקולות היא הסינפוניה מס' 9 בפה מינור: יש כאן למעשה ארבעה מוטיבים המשולבים קונטרפונקטית ומתחלפים בין שלושת הקולות השונים, והם כולם בנויים מאותו חומר מוסיקלי, שהוא בעיקרו מהלך כרומטי. מופעיהם הראשונים הם: הנושא העיקרי בסופן (תיבות 1-3); במקביל לו, המוטיב הכרומטי בבס (1-3); המוטיב השלישי בבס (3-5); המוטיב הסינקופי בסופן (9). בין ארבעת המוטיבים הללו יש דומות וקשר תימטי ברור, והיחסים הקונטרפונקטיים והחיקויים ביניהם, כשכל אחד עובר בין הקולות השונים כשהיתר מפולגים בקולות הנותרים, מרוכזים ודחוסים בצורה שהיא נדירה אפילו בכתיבה הקונטרפונקטית של באך. לפעמים הדחיסות היא של מוטיב אחד בלבד. למשל, באפיזודה של (5-6) יש פיתוח של המוטיב הכרומטי הערוך כסטרטו בין שני הקולות העליונים, וב(7-26) יש סטרטו של המוטיב העיקרי בין הקול האמצעי והבס, כשבסופן הרחבה של מוטיב זה משמיניות לרבעים.



נושא הקצב הקונטרפונקטי שנדון לעיל קשור לקו אחר בסינפוניות, אשר רבות מהן אינן מיוסדות על נושא של ממש, אלא על גרעין מוטיבי, ההולך ומתפתח במשך היצירה תוך משחקי החיקוי הקונטרפונקטיים. הסינפוניה מס' 1 בדו מג'ור היא דוגמא לכך. דוגמאות נוספות הן מס' 4 (רה מינור), 5 (מי מג'ור), 6 (מי מג'ור), 7 (מי מינור). בקבוצה השנייה, שגם בה ניתן לכלול חמש סינפוניות, יש נושא שהוא יותר מגרעין מוטיבי כזה, אם כי עדיין קשה לדבר כאן על נושא שלם, כמו מס' 8 (פה מג'ור), 10 (סול מג'ור), 11 (סול מינור), 13 (לה מינור), 14 (סי מג'ור). בקבוצה השלישית (הכוללת שוב חמש יצירות) יש סינפוניות עם נושא של ממש, ואף כמה כאלה. דוגמא מובהקת היא מס' 2 בדו מינור. כך גם מס' 3 (רה מג'ור), 9 (פה מינור), 12 (לה מג'ור), 15 (סי מינור). כמובן, ההבחנה בין נושא של ממש לגרעין מוטיבי אינה חדה ולכן גם הבחנה זו בין שלוש הקבוצות אינה חדה וקשה לקבוע בעניין מסמרות.

בדברים שלעיל דנתי בכמה פנים או היבטים כלליים של הקונטרפונקט החיקויי של באך. בדרך כלל רואים כדוגמאות המופת וכפרדיגמות של כתיבה זו את הפוגות של באך, ובעיקר את הפוגות שהוא עצמו כינה כך (48 הפוגות של הפסנתר המשווה, פוגות רבות לעוגב, ועוד). יש המבינים "פוגה" כצורה מוסיקלית מסוימת (לצד "צורת השיר", "צורת הסונטה" וכד'), המוגדרת גם במבנה שלה (תצוגה, אפיזודות, פיתוח, מחזור וכו') וגם במרקם הקונטרפונקטי (נושא, נושא נגדי, על חילופיהם בקולות השונים). ברם, כדאי לשים לב שלבאך המון יצירות שאינן פוגות במובן הצר והמוגדר הזה, אך הן בכל זאת "פוגות" במובן עמום ורחב יותר שמאפיין סוגה וסגנון כתיבה קונטרפונקטי יותר מאשר מבנה מוגדר (כפי שמקובל על רבים, Tovey למשל). רבים מפרקי הסוויטות (והפרטיטות) של באך, למשל, הן מסוג זה – יש להן אופי פוגאלי ברור שמאופיין בקונטרפונקט חיקויי עשיר, אך הן אינן פוגות במובן הצורני הצר. יש לדעתי טעם רב לדון באופי, במטרות ובמאפיינים של הפוגות במובן העמום והרחב הזה ובהיבטים שונים של הקונטרפונקט החיקויי המאפיין אותן – ככלות הכול רבות מהן הן דוגמאות מופת ודוגמאות למופת של הסגנון הבאכי. לאינבנציות ולסינפוניות מקום כבוד בין דוגמאות המופת של סוגה כללית זו.

גלעד ברעלי, ירושלים, תשס"ו