

ב1710. ידוע שמיוני 1723 הוא היה חניך בפנימיה (עם לינה בבית) בלייפציג וקיבל שם חינוך טוב ומגוון, כך שלא ברור כמה זמן יכול היה אז ללמוד עם באך בבית, מה שיכול להציע שמראש היו לבאך מטרות רחבות יותר בכתיבת היצירות ה"דידקטיות" שלו. האינבנציות נכתבו לאחר כמה מיצירותיו הבשלות והידועות של באך: הכרך הראשון של הפסנתר המשווה (24 פרלודים ופוגות – 1722), הסוויטות האנגליות (לפני 1720) והצרפתיות, הקונצ'רטו הברנדנבורגיים והסוויטות לכינור סולו. באך קרא להם תחילה פרלודים (praeambula) ואח"כ כשאספם ליצירה אחת ביחד עם הסינפוניות בשלושה קולות (1723) – אינבנציות. בדברי פתיחה באך מציין שהם נועדו להורות לא רק להמציא נושא, אלא מה לעשות אתו. סדר הכתיבה שלהן (כנראה גם של האינבנציות וגם של הסינפוניות) הוא: דו, רה מינור, מי מינור, פה, סול, לה מינור, סי מינור, סי במול, לה, סול מינור, פה מינור, מי, מי במול, רב, דו מינור. אלה כל הסולמות חוץ מדו-דיאז, פה-דיאז, לה-במול (שבכולם ארבעה במולים או דיאזים או יותר, אך יש מי ופה מינור – כך שלא ברור מה העיקרון). שש האינבנציות שנכתבו ראשונות (דו, רה מינור וכו') הן עם נושאים קצרים ומלמדים היטב את טכניקת הפיתוח. האינבנציות לא נדפסו בימי באך (מהיצירות לפסנתר – רק הפרטיטות ווריאציות גולדברג הודפסו בימיו). באך המשיך להשתמש באינבנציות להוראה – הן של נגינה והן של קומפוזיציה, והיה משפרן מידי בפעם. פורקל, הביוגרף הראשון של באך תכנן להוציא את הביוגרפיה ב1770, אך היא יצאה רק ב1802. הוא כותב שבאך התחיל ללמד את וילהלם פרידמן (כנראה הלחנה) כשהיה בן תשע – הגיל שבו התחיל הוא עצמו ללמוד באופן שיטתי לנגן. יש עדויות רבות שבאך היה מורה מעולה – מסור ונערץ על תלמידיו (ביניהם קימברג, פורקל ועוד).

## קונטרפונקט חיקויי באינבנציות של באך – גלעד ברעלי

באך נולד ב-1685 באייזנאך למשפחת מוסיקאים. הוא היה הילד הקטן מחמישה אחים. הוא התייתם בגיל צעיר (1695), והחל בנדודים לצורכי לימוד ועבודה (התפרנס תחילה בעיקר משירה ונגינה בכינור). מיד לאחר מות אביו נלקח לבית אחיו הבכור – יוהן כריסטוף – Ohrdruf. יוהן כריסטוף היה אורגניסט – תלמיד של פכלבל – אך לא מלחין. גם לפי נסיבות חייו הידועות וגם לפי עדות בנו, קרל פיליפ עמנואל, באך למד הלחנה בכוחות עצמו, תוך שהוא מעתיק יצירות של אחרים. כריסטוף היה עני מרוד, ובאך גדל באורדרף בתנאים קשים. לבסוף נאלץ לעזוב ולדאוג לעצמו, ועבר עם אחיו יעקב ללונברג. מ1703 נדד בין לונברג, מילכהאוזן, ארנשטדט ווויימר (1708). הדוכס וילהלם בוויימר אהב מאוד את היצירות לעוגב של באך ואת נגינתו, העסיק אותו ושילם לו בעין יפה. באוקטובר 1707 נשא באך לאשה את מריה ברברה (שמצד אביה היתה ממשפחת באך) במילכהאוזן. מוויימר עבר באך לקתן. כמו רבות מיצירותיו של באך למקלדת, האינבנציות נכתבו תחילה לצרכי הוראה, ובמיוחד ללשם הוראת בנו בכורו של באך מנישואיו הראשונים למריה ברברה – וילהלם פרידמן. הן נכתבו בקתן, גרסתם הראשונה ב1720, ובכתב היד החתום ב1723, ממש לפני שבאך עבר לליפציג. המעבר היה במאי, כך שדי ברור שהן נכתבו בעריכתם הסופית בחודשים שלפני כן. חוברת הפסנתר (Clavier Buechlein) לווילהלם פרידמן כוללת יצירות מ1720 עד 1726. גם המוקדמות שבהן דורשות טכניקה טובה, שקשה להניח שווילהלם בן העשר היה מצויד בה, ויש להניח שנכתבו בראש ובראשונה לצורך הוראת הלחנה, אם כי, כנהוג באותה תקופה, אין להפריד זאת מהוראת הנגינה. וילהלם פרידמן נולד

כאילו הנשאים לא היו כלל בנמצא". הוא מציין שני מוקדי רעיונות – המבני, המיוצג באינבנציה בפה, והדרמטי, המיוצג על ידי הסינפוניה במי מינור. האינבנציות הללו הן בעלות ערך עצום גם מבחינה דידיקטית וגם מבחינה מוסיקלית. כל אחת מהן היא שיעור מאלף בכתיבה קונטרפונקטית, עם מטרה דידיקטית די ברורה, ועם זאת הן גם דוגמאות מופת של כתיבה כזו – פנינה מוסיקלית. הערך הדידיקטי הוא גם למטרות קומפוזיציוניות – איך להלחין יצירה קונטרפונקטית בעלת מבנה מוגדר, אורך מוגדר, דרגת קושי מוגדרת, עם חומר מוסיקלי כזה וכזה; וגם למטרות ביצועיות – איך לבצע יצירות מהסוג הנדון. אך כאמור לבד מהיותן שיעורים לדוגמא הן גם יצירות מוסיקליות לדוגמא.

#### קונטרפונקט –

לקונטרפונקט במוסיקה היסטוריה ארוכה. המוסיקה המערבית (לפחות מהמאה ה-12) מתייחדת, לעומת כל מוסיקה אחרת הידועה לנו, בעושר הקונטרפונקטי שלה ובשילובו עם ארגון הרמוני עשיר. כהכללה, מוסיקה מזרחית יכולה להיות עשירה ומתוחכמת מבחינה מלודית ומבחינה ריתמית לא פחות ואולי יותר מהמוסיקה המערבית. גם התשתית הסולמית שלה (המקמות של המוסיקה הערבית, הראגות של המוסיקה ההודית למשל) יכולות להיות עשירות, עדינות ורב גונית יותר מהמודוסים ומהסולמות הדיאטוניים של המוסיקה המערבית. אולם קונטרפונקט של ממש יש רק במוסיקה המערבית (לבד מקולות מקבילים, שזה לא ממש רב-קוליות), וכן גם הרמוניה פונקציונלית מאורגנת. את אלה אנו מכירים רק במוסיקה המערבית. ושני

רגילים לציין את "תחיית באך" בביצוע המתיאוס פסיון על ידי מנדלסון (1829). אך אצל המוסיקאים הגדולים היתה הכרה והערכה של יצירות באך – בעיקר יצירות אינסטרומנטליות, ובמיוחד 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, יהוה סבסטיאן באך" בין הקומפוזיטורים הטובים ביותר, על יסוד קומפוזיציות שלו, שהגיעו לידינו" (שוויצר, באך I, 301). לפי עדות אחת, מוצארט, כששמע לראשונה מוטט של באך, נכנס ממש לאקסטזה תוך כדי שמיעה, ובסופה אמר "סוף סוף יש משהו שצריך ללמוד ממנו". כידוע, בוינה מוצארט השתתף ברביעייה שניגנה יצירות של הנדל ובאך, ואף עיבד פוגות של באך מהפסנתר המושווה ומאומנות הפוגה לרביעיית מיתרים. בטהובן היה ידוע עוד בבוני כ"פסנתרן של ה-48" (48 הפרלודים והפוגות של הפסנתר המושווה). מנדלסון כתב לצנטלר במכתב 22 ליוני 1830 שהיה מנגן תדיר לגיטה, ובמיוחד את באך – את האינבנציות והפסנתר המושווה. את יצירות בטהובן, לפי מנדלסון, גיטה לא שש לשמוע, והוא ניגן לו את הפרק הראשון של הסימפוניה (החמישית) בדו מינור רק כדי שידע "מה קורה במוסיקה היום".

אלברט שוויצר כותב בהתלהבות גדולה על האינבנציות, גם על ערכן החינוכי וגם על זה האמנותי (באך, כרך I 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 שלשים קטעים זעירים מאותו סוג ובעלי אותו הקף ולעצב ללא כל מאמצים כל אחד מהם כך,

**שמיחד שיחה, זו הזיקה ההדדית בין האמירות והדוברים:**  
 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 הפיטפוטים הם כאלה. ודיבור כזה יכול שיתקיים מבלי שזו תהיה שיחה של ממש, מבלי שיהיו זיקה הדדית, תן וקח, שיג ושיח בין האמירות השונות.  
 אפשר לחשוב במושגים מקבילים על **ריקוד** – נוכל לדמות "רב-ריקוד" שבו כמה רקדנים נעים, כל אחד לעצמו, במקביל, בו-זמנית. אפשר, ברמה מאורגנת יותר גם לדאוג שלתנועות של כל אחד מהם יהיה הגיון עצמאי ושילובם יהיה נאה לעין. אלה הם המקבילות של תנאי הקונטרפונקט הקדם-בכי שצוין לעיל. אך אפשר גם שרב ריקוד יהיה קונטרפונקטי ממש, שיחתי, וזאת אם הרקדנים השונים ינועו לא רק בצורה מתואמת שתהיה נאה למראה, כשלכל אחד ההגיון העצמי 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 בו-זמניות ומתי זו זיקה של ממש. אך ההבחנה עצמה ברורה ולפעמים היא גם נראית בפועל ללא קושי מיוחד.  
 הבדל ברור בין שיחה לריקוד נוגע ליחסי הזמן, וכפי שנראה הוא חשוב במיוחד במוסיקה: בשיחה לא מדברים יחד, בו-בזמן, אלא האחד לאחר האחר. בריקוד אין זה הכרחי – הריקוד יכול שיהיה ממש בו-זמני ויכול שיהיה בהפרש זמנים. עם זאת שני המרכיבים היסודיים הללו – יחסי הזמן והזיקה ההדדית שבין הקולות – קיימים גם כאן וגם כאן, וכן, כפי שנראה, גם במוסיקה.

היבטים אלה הגיעו לשיא גילויים במוסיקה של באך. האינבנציות שלנו הן בין הגילויים הנעלים והמושלמים של זה – בייחוד של היבט הקונטרפונקטי, שרק עליו נדבר כאן. נתרכז באינבנציות לשני קולות, גם משום שהם מוכרות יותר, וגם משום שמטבע העניין הן פשוטות ושקופות יותר – מה שלא מוריד מאומה מערכן ומגאונותן. ברם, מרבית מה שנאמר נכון גם, בשינויים מתאימים לסינפוניות בשלושה קולות (ובשינויים עוד יותר מפליגים – לרבות מהפגות של הפסנתר המושווה).

ישנם סוגים שונים של מוסיקה רב קולית, כשכמה קולות נשמעים במקביל. עיקר התיאוריה והמעשה הקונטרפונקטי שלפני באך היה בחיבור קול נוסף לקול נתון כשלכל אחד הגיון מוסיקלי משלו, והמפגש ביניהם יהיה הרמוני ונעים לאוזן. סיפוק שני התנאים הללו אינו משימה קלה, והרבה כישרון, עבודה ומחשבה תיאורטית הושקעו בלימוד כללים וטכניקות שיבטיחו את השגת המטרה הזו. בעיני, המיוחד ברב-קוליות הקונטרפונקטית של באך – וזה הקו האופייני של האינבנציות – הוא שהקולות השונים בה, לא רק שהם תואמים והשמעתם ביחד הרמונית ו"נעימה", אלא הם נערכים בזיקה הדדית מובנית ומוגדרת: הם מחקים אחד את השני, משלימים אחד את השני, נוגדים אחד לשני וכו'. אפשר להשוות זאת – השוואה שיכולה להועיל מהרבה בחינות – לשיחה 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, כשלכל אחד אומר את אמירתו אך יש תיאום בין האמירות – תיאום בזמן, בקצב, בנושא, בתוכן וכד'. אך רב-דיבור כזה, אף כשהוא מתואם הוא עדיין לא בגדר שיחה – המדברים אמנם מתואמים אך אין ביניהם זיקה הדדית של ממש. **מה**

בהעתקת דגם מוסיקלי מסוים. כשקול אחד מחקה קול אחר באינבנציה של באך, הוא יכול לעשות זאת באוקטבה או בקווינטה, תוך שינויים לא מבוטלים, ולעיתים קרובות לא יהיה שום קול מועתק ממש, אלא טרנספוזיציה של דגם מוסיקלי מסוים משפט מלודי, דגם ריתמי וכו' – תוך שינויים מתחייבים. בדרך כלל לא נחשוב על שיחה במושגי חיקוי. בשיחה, נאמר, יש תגובות הדדיות שעליהם נחשוב במושגי הסכמה, אישור, חיזוק, התנגדות, הפרכה, השלמה, הרחבה וכו'. אולם האם אין החיקוי עומד ביסוד כל אלה? שיחה לשונית היא אולי דוגמא קשה, כי רבים יטענו שהיא מוגדרת על ידי יחסי התוכן של האמירות של המשוחרחים. למרות שזה רעיון נפוץ וטבעי, יש לזכור שמושג התוכן הוא מוקשה, וייתכן שגם יחסי תוכן אלה עומדים בסופו של דבר על מושג החיקוי. כדי לחמוק מהקשיים הללו של מושג תוכן 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 מסוימת יכולה להיות תנועת יד, תנועה עגולה, תנועה רכה, תנועה לצד ימין, תנועה ארוכה וכו' וכו'. כל אחד מהאספקטים הללו יכול לשמש כמוקד ל"תגובה": אפשר להגיב בתנועה עגולה ביד שמאל, או בתנועה עגולה ברגל, או בתנועה חדה ביד ימין וכו'. בכל אחת מהתגובות "נבחר" כניכול אספקט משותף לתנועה ולתגובה לה (הוא מעין מה שפילוסופים כינו predicable שיכול לחול על שתיהן). בתגובה הראשונה, יהיה זה תנועה עגולה ביד; בשנייה – תנועה עגולה ברגל; בשלישית – תנועה ביד וכו'. לפעמים קשה להגדיר את הפרדיקאבל שבו מדובר ואין לו מילה קולעת. כולנו תופסים למשל פרדיקאבל, שתנועה חדה ותנועה עגולה ורכה הן התפרטויות נוגדות שלו, אך קשה להגדירו. בכל אופן, בחירת האספקט והפרדיקאבל לתגובה הוא מה שאופייני לחיקוי בכלל.

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 ובולט – 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 באינבציות – כשיצירה מתחילה כ"צירוף" של שני קולות (שעולה יפה מבחינה הרמונית ומלודית, אך אין זיקה של ממש בין הקולות), אך לאט לאט הולך ומתחוויר שזיקה עמוקה בין הקולות השונים אכן קיימת (האינבציות במי במול מגור, בפה מינור, בסול מינור). הזיקה הזו מתבטאת בדרכים שונות, שהנפוצה והבולטת שבהן היא כשבמהלך היצירה מתחלפים נושאי הקולות: קול אחד לוקח את הנושא של הקול האחר, מחקה אותו, משנה אותו וכו', וכן להיפך.

#### קונטרפונקט וחיקוי

מושג החיקוי הוא מפתח להבנת האינבציות של באך – למעשה, להבנת המוסיקה הקונטרפונקטית שלו בכלל, ואולי אף להבנת המוסיקה בכלל, ואולי אף, בהכללה מופלגת – להבנת הקומוניקציה האנושית. ברם, חיקוי הוא מושג מוקשה. כשמוסיקולוגים ופילוסופים של המוסיקה מדברים על חיקוי במוסיקה, הם מדברים לעיתים על חיקוי שקטע מוסיקלי, או יצירה שלמה, מחקים תופעה אקוסטית חוץ מוסיקלית – חיקוי רעש קטר הרכבת או חיקוי קול קוקיה, נעירת חמור וכו'. אדבר פה על מושג אחר של חיקוי – חיקוי פנים מוסיקלי, שהוא עניין לצלילים (tones) בעלי משמעות מוסיקלית ולא לקולות אקוסטיים (sounds). חיקוי כזה סובל שינויים אקוסטיים לא מבוטלים ועיקרו

התרבותי, המבין והרגיש בתחום מסוים (ציור, ריקוד, מוסיקה, שיחה, דיון אקדמי, פטפט-סרק, רכילות וכו'). יודע אותם ואת חשיבותם 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. באופן כללי ומופשט לגמרי, אכן כל דבר יכול להיות חיקוי של כל דבר, ותגובה לכל דבר (תחת "אספקט" מסוים). אך בפועל, בן התרבות והמבין יודעים לאתר חיקויים ואת האספקטים הרלוונטיים לאותו תחום באותו מצב – האספקטים שרק ביחס אליהן לחיקוי יש משמעות באותו הקשר. בהתבסס על מושג זה של חיקוי, ועל כך ששיחה בכלל וקונטרפונקט בריקוד ובמוסיקה בכלל, מכוננים על ידיו ועל ידי יחסי זמן בין הקולות, נוכל להבחין סוגים שונים של חיקוי ודיאלוג, ובמקביל סוגים שונים של דו-קוליות באינבנציות:

א. **חיקוי מושהה** – אחד אומר משהו, והשני שותק עד לסיום המשפט ואז מגיב – תגובה זו יכול שתהיה ממש **חיקוי** של מה שאמר הראשון – חזרה עליו – או וריאציה שלה. המודל המובהק של חיקוי הוא **הקנון**, שהוא חיקוי מתמיד: תוך כדי חיקוי המשפט הראשון, הקול הראשון ממשיך במשפט השני, והקול השני מחקה גם אותו וכו'. יותר שכיח הוא **החיקוי המתפתח**, שבו במהלך החיקוי מתפתח קו האופי של כל אחד מהקולות ובמהלך השיחה הם חוזרים לחקות אחד את השני ונפרדים חליפות. החיקוי יכול להיות מדויק לגמרי או חיקוי מקורב. 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 השני באמצע יצירה יכולים ליצור גם הם אפקט של שיהוי.

בכל חיקוי נבחר אספקט של המעשה המחוקה, שהחיקוי חוזר עליו. והטענה (המאוד מרחיקת לכת) שאפשר להעלות כאן היא שבכל תגובה (ולכן בכל שיחה ובכל מעשה תקשורתי) יש חיקוי. אם זה על דרך ניגוד למשל, (כמו בתנועה הרכה והארוכה לעומת החדה והקצרה דלעיל), האספקט המשותף שהחיקוי חוזר עליו הוא הפרדיקאבל הרלוונטי, ש"רכה" ו"חדה" הם התפרטויות שלו. התגובה היא מעשה שחוזר של הפרדיקאבל הזה – היא חיקוי של התנועה המקורית תחת האספקט שלו. בבלט קלאסי, כשרקדנית תופפת על בהונות רגליה לצד ימין, והרקדן שממולה תופף 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 תגובה היתה זו, היה אספקט משותף לתנועותיה ולתנועותיו, שעליו הוא חוזר. שאם תאמר אחרת – במה תראה בתנועותיו **תגובה** לתנועותיה? למה שלא תאמר שאלה פשוט תנועות שהוא עשה אחרי התנועות שלה, אולי בלי לשים לב אליהן כלל? האם כדי שתנועתו תיחשב לתגובה לתנועתה היא צריכה לבוא מיד אחריה, או שיכול לעבור זמן רב? כמה זמן? האם אפשר שעל תנועה מסוימת שלה הוא יגיב שעתים אחר כך, או יומיים אחר כך? אלה שאלות קשות. והקושי שבהן מעצים כשחושבים על כך שלמעשה בין כל שתי תנועות, ובין כל שתי תופעות, אפשר להגדיר איזה אפספט – פרדיקאבל – משותף, כך שלפי האמור לעיל כל דבר הוא תגובה שיחתית 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?

אומר מיד שאין לי תשובה כללית, ולדעתי לא יכולה להיות כזו. העניין נקבע בניסיונות שונות על ידי גורמים שונים, שהאדם

למשל) אנו תופסים צלילים שונים וקולות שונים בו-זמנית כשכל אחד מהם נתפס בברור ובמובחן (בניגוד לצבעים שערכובם ביחד מוחק את זהותם). האנאלוגיה לריקוד מסוגים שונים קרובה יותר, אך מסבירה פחות, כי מודל הריקוד פחות מובן ומוכר ממודל השיחה. אך האנאלוגיה בין סוגי שיח לבין מוסיקה קונטרפונקטית היא, נדמה לי, בכל זאת מאלפת וניתנת להחלה בהרבה מאוד מקרים. נתבונן בכמה דוגמאות ביתר פירוט.

אופייני לכל הדיאלוגים של באך – גם המיידים עם נושאים שונים לגמרי, שבמהלך היצירה הם נכנסים באינטראקציה חיקויית – או שמחליפים תפקידים או שמשמש מחקים זה את זה, למרות שהתחילו בחומרים שונים.

כל האינבנציות כמעט בנויות בדגם מבני אחיד ופשוט. חשוב לשים לב לקטעי המעבר בין פזת חיקוי או דיאלוג אחת לאחרת – אלה מעין דיאלוגים משניים, וכד"כ באך מצליח לבנות אותם מאותם חומרים של הדיאלוג העיקרי, ומה שהופך אותם למשניים הם אלמנטים מבניים – מבנה האינבנציה.

מעל לחלוקה דלעיל אפשר להבחין שלושה דגמי חיקוי עיקריים באינבנציות: **חיקוי מוטיבי חלקי**, **חיקוי מוטיבי מלא**, **חיקוי מבני**. גם חלוקות הללו אינן דיכוטומיות – יש חלקי יותר וחלקי פחות: אינבנציה 1 (דו) יותר חלקית מ-3 (רה), שיותר חלקית מ-4 (רה מינור), שיותר חלקית מ-8 (פה), שיותר חלקית מ-2 (דו מינור). כמעט בכלן (ובכל המוסיקה) יש חיקוי מבני, כשהחזרה והחיקוי מאפיינים את מבנה היצירה והצורה שבה היא כתובה. כך ברור למשל שכשהפתיחה חוזרת למשל בסיום, מקום החזרה מסמן בדרך כלל את מקום תחילת

ב. **חיקוי מיידים** – אחד אומר משהו והשני נכנס מיד לתוך דבריו, על דרך חיקוי. בהמשך קיימות אפשרויות שונות כמו קודם, בחיקוי המושהה. דוגמאות בולטות של חיקוי מושהה ושל חיקוי מיידים הן אינבנציה 2 בדו מינור, ואינבנציה 8 פה מג'ור. הראשונה היא ממש קנון, שבו כניסת הקול השני מושהית מאוד. השניה היא "כמעט" קנון, כשכניסת הקול השני היא כמעט מיידית.

ג. **דיאלוג** – שניים משוחחים עם נושאים שונים – כל אחד אומר את שלו, אך בצורה משולבת ומשלימה. ושוב, הדיאלוג יכול להיות מושהה – כשהקול השני נכנס עם החומר שלו לאחר שהראשון גמר לומר את משפטו, או מייד – כשהקול השני נכנס באמצע המשפט של הראשון (אינבנציה 3 – רה מג'ור, 6 – מי מג'ור, 5 – מי במול מג'ור, 12 – לה מג'ור, 11 – סול מינור).  
ד. הקול השני יכול להיות **קול מלווה**, כשעיקר ערכו הוא בליווי שהוא נותן לקול העיקרי (אינבנציה 7 – מי מינור, 13 – לה מינור, 14 – סי במול, 15 – סי מינור), או ליווי משלים, כשקול אחד משלים את הקול השני בצורה כה הדוקה שקשה לראות בהם קולות עצמאיים ממש (6 – מי מג'ור), או ליווי מנוגד, כשקול אחד הוא בעל אופי ממש מנוגד לקול השני (5 – מי במול) וכו'.

אין בחלוקה זו כוונה למיצוי – לא של סוגי השיח האנושי, ולא של זה המוסיקלי. מובן גם שעצם האנאלוגיה בין שיחה או דו-שיח אנושי לבין הדגמים הקונטרפונקטיים במוסיקה היא מוגבלת וחלקית: ההבדל המכריע הוא ששיחה אנושית לא מתקיימת בדרך כלל בדיבור בו-זמני – כשהאחד מדבר השני עקרונית אוננו מדבר. במוסיקה לעומת זה העובדה המכוננת היא הבו-זמניות של הקולות השונים. זה גם אחד הפלאים בתפיסת מוסיקה (בניגוד לצבעים

## 2 חיקוי מוטיבי מלא - הקנון אינבנציה 2 בדו מינור-

היא ממש קנון, ומהמעלה הראשונה. אין עוד קנון כזה בכל הקורפוס, וייתכן שזה קשור בעובדה שהיא האחרונה שנכתבה. המשפט העיקרי (האמירה) של הקול הראשון, הוא ארוך במיוחד 10-1. הוא מחוקה חיקוי מושלם בקול השני שנכנס באוקטבה מאוחר למדי (תיבה 3), ולכן בחיקוי חסרות שתי התיבות האחרונות של המשפט של הקול הראשון. רגילים לכנות את החלק שהקול הראשון נושא כשהקול השני מתחיל לחקות אותו "הנושא הנגדי" (contrasubject), זה כינוי לא מוצלח, אך מקובל. במקרה שלנו מדובר בקטע הקול הראשון שמתיבה 3, אך חשוב לזכור שכאן, בקנון (בניגוד לפוגה), הקול השני מחקה 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**, בשתי רמות – בתוך המשפט, ובין משפטים. דוגמא נוספת של אינבנציה שהיא כמעט קנון היא האינבנציה המפורסמת 8 **בפה מג'ור**. אך היא פשוטה הרבה יותר ונופלת בתחומה מזו בדו מינור. הנושא שלה הוא נושא על האקורד, שהוא אמצעי מקובל ופשוט לכתיבה קנונית. החיקוי כאן הוא מידי - הקול השני נכנס מיד, מהר הרבה יותר מאשר בדו מינור. גם את האינבנציה **בסול מג'ור** אפשר לשייך לקבוצה זו, אם כי קצת בדוחק. אינבנציה זו היא דוגמא טובה לכך שחיקוי הוא מושג מוסיקלי ולא פיסיקלי – מה נשמע כחיקוי, כ"אותו דבר", תלוי במושגים שבהם הוא נתפס. החיקויים פה לפעמים "מעוותים" בשל שינוי סולם, היפוכים וכו' – שהם כמובן המושגים המוסיקליים שבהם הנושא נתפס.

הסיום, וכו'. הצורות הקלאסיות העיקריות במוסיקה כגון צורת השיר - צורת א'- ב'- א' וצורת הסונטה (וכמובן הפוגה) ועוד, מאופיינות בחיקוי מבני, כשמקומות החזרה והחיקוי מסמנות את חלקי הצורה ומבנה. לא נוכל לנתח כאן במפורט של האינבנציות, ונסתפק בהדגמת כמה מהאפיונים וההבחנות דלעיל בשלושה דגמים עיקריים.

## 1. חיקוי מוטיבי חלקי

אינבנציה 1, דו מג'ור – היא דוגמא אופיינית לחיקוי מוטיבי חלקי. הנושא הראשון (תיבות 1-6) בנוי משני מוטיבים קצרים ופשוטים המוצגים במשפט הראשון (1-2) בטוניקה ובדומיננטה. הסינקופה האופיינית של המוטיב הראשון מוכפלת (מחלק ששה עשר לשמינית) במוטיב השני. לאחר מכן יש 4 תיבות של מעין פיתוח של ההיפוך של המוטיב הראשון. היפוך הוא כמובן סוג של חיקוי. הקול השני, בבס, נותן בינתיים קטעי תמיכה ועידוד – מעין הנהון של אישור - שהוא עצמו חיקוי של המוטיב הראשון. תפקידים אלה מתחלפים בצורה כמעט מדויקת בתיבה 7. בחילוף זה יש כמובן חיקוי נוסף – ברמה שניה.

החלק השלישי (מתיבה 15) הוא בדומיננטה הבאכית (המקביל המינורי) – לה מינור. הוא כולו משחק חיקויי מדויק של הנושא הראשון ושל היפוכו, שהכרנו עוד בתיבה 3. היצירה מסתימת בחלק סיום (מתיבה 19) שהוא כולו סדרות של מחזורים (סקוונציות) של המוטיב הראשון, תוך קונטרפונקט מאשר ותומך של הקול השני, בדומה למה שהיה בסיום החלק הראשון.

דוגמאות נוספות לחיקוי מוטיבי חלקי מעין זה יש באינבנציה 3 ברה מג'ור ובאינבנציה 7 במי מינור.

הקבוצה השיחיתית שהוזכרה עם המי במול, הן דוגמאות לעצמאות יחסית גדולה, אם כי פחות מהפוגות הגדולות הללו. דוגמא לעצמאות חלקית מאוד היא האינבנציה במי מג'ור, שבה שני הקולות למעשה משלימים אחד את השני מבחינה ריתמית (כשאחד מהם צועד כרומטית למטה בסינקופות כלפי העליה הדיאטונית של השני על הפעמה. אינבנציה זו מיוחדת גם בארכה: היא איטית יחסית ובאך דורש חזרה על כל אחד משני חצאיה. בהלק השני יש מעין פיתוח שמכניס מתח הרמוני וריתמי כאחת.

מקרה מיוחד של הדגם הזה הוא **הדגם השיחתי המלווה**: קול אחד הוא למעשה ליווי (הרמוני) של הקול העיקרי. אני קורא לדגם זה דגם שיחתי כי אצל באך כמו אצל באך – גם ליווי הופך לקול מוסיקלי עצמאי בעל ערך. דוגמא מובהקת לגרסא זו היא האינבנציה בסי במול. דוגמא מתוחכמת יותר היא זו בסי מינור. גם האינבנציה בלה מינור מתחילה כך, אך מיד נעשית חיקויית מהדגם הראשון. כאמור, לא אדון כאן בסינפוניות ב-3 קולות, אך יש בדברים שלעיל כדי לעזור בהבנתן, שכן לעיתים קרובות יש בהן שילוב בו-זמני, בצורה מופלאה, של סוגי החיקוי והמודלים שבאנבנציות. כך הוא למשל, שילוב הדגם השיחתי והחיקוי המושהה בסינפוניה 2 בדו מינור, או שילוב הקול המלווה עם החיקוי המושהה, ברבות אחרות.

ההקלטה כאן היא הקלטה ביתית, שהקלטתי סמוך לארוע ביוני 2005 שבו נגנית את האינבנציות והרציתי דברים אלה עם הדגמות. סדר האינבנציות החביב עלי, כשהן מנוגנות כולן ברצף, הוא מיוזג של שתי הקבוצות: בכל סולם, בסדר הסולמות העולה מדר, שתי האינבנציות בשני קולות (במג'ור ובמינור) ואחריהן שתי הסינפוניות המקבילות בשלושה קולות. כרגיל, למניעת חיקויים השארתי בכל קטע סימנים: מה שנשמע אולי כטעות אינו אלא חותם אישי מכוון, קשה לחיקוי, ששום פסנתרן לא ירשה לעצמו להשאיר בהקלטה מקצועית...

גלעד ברעלי

דוגמא שאפשר לראותה כדוגמת ביניים בין הדגם הזה לבין הדגם הראשון היא האינבנציה ברה מינור. היא מתחילה כחיקוי מוטיבי מלא – ממש קנון באוקטבה, אך מיד זה מפסיק וההמשך הוא מסוג הדגם הראשון.

3. הדגם החשוב השלישי – **הדגם השיחתי המלא**, שבו שני קולות עצמאיים "משוחחים ביחד", מתחיל באינבנציה 5 (מי במול מג'ור) וכולל גם את זו שבפה מינור, סול מינור, לה 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, באינבנציה 5 אין חיקוי כזה אלא יש שיחה בין שני קולות עצמאיים. עם זאת מיד אחרי הפתיחה שהיא מעין שיחה בין שני קולות עצמאיים מתחיל משחק חיקויי בלתי פוסק, כשהקולות מחלפים ביניהם כל הזמן בקבלת התפקידים האחד של השני, עם מעברים ומודולציות הרמוניות תכופות, ואין למעשה חומר נוסף. זו דוגמא למה שאני מתכוון ב"**חיקוי מבני**", שהוא קווי היכר בולט ואופייני בכל האינבנציות: יהא מה שיהא סוג הקונטרפונקט של משפט הפתיחה, חזקה שבהמשך יהיה חיקוי מבני שבו כל קול יחקה את מה שעשה השני במשפט קודם. התוצאה היא אפקט חיקויי כפול: גם החיקוי שבין קול אחד לשני באותו משפט, וגם בין משפט (פרוזה) למשפט מאוחר לו. עיקרי הדגם הזה נכונים לכל האינבנציות שבקבוצה זו, ודוגמאות יפות במיוחד הן האינבנציות בפה מינור ובסול מינור. כדאי להעיר שהאינבנציות שבקבוצה זו נכתבו ברצף והן האחרונות שנכתבו באוסף כולו. העצמאות היחסית של שני הקולות היא כמובן עניין הדרגתי – יש עצמאיים יותר ופחות. עניין זה היה כאמור במרכז תורת הקונטרפונקט, כאשר השאיפה היתה למירב העצמאות (מלודית וריתמית) של הקולות, עם מירב ההתאמה ההרמונית ביניהם. בפוגות הגדולות של הפסנתר המושווה ושל אומנות הפוגה יש דוגמאות מרשימות לעצמאות יתירה במובן הזה. האינבנציות של