

על הקונטרפונקט באינבנציות של באך

(הרצאה מלווה לביצוע כל האינבנציות והסינפוניות, יוני 2006)

גלעד ברעלי

יוהן סבסטיאן באך נולד ב-21 למרץ 1685 באייזנאך (Eisenach) למשפחת מוסיקאים. הוא היה הילד הקטן מחמישה אחים, התייתם בגיל צעיר (1695), והחל בנדודים לצורכי לימוד ועבודה (התפרנס תחילה בעיקר משירה ונגינה בכינור). מיד לאחר מות אביו (יוהן אמברוזיוס) נלקח לבית אחיו הבכור – יוהן כריסטוף – 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 ולדאוג לעצמו, ועבר עם אחיו יעקב ללונבורג (Lueneburg, 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. באוקטובר 1707 נשא באך לאישה את מריה ברברה במילהאוזן. מוויימר עבר באך לקָתן, שם, בינואר 1720, מתה מריה ברברה בהיותה בת 36. באך היה בעת מותה בנטיעה לקרלסבד וכשחזר היה זה כבר לאחר קבורתה. בדצמבר 1721 נשא את אשתו השנייה, אנה מגדלנה, שהיתה מוסיקאית (זמרת) בת 20. בקָתן נכתבו האינבנציות, גרסתם הראשונה 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.

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 Buechlein) לוילהלם פרידמן כוללת יצירות מ-1720 עד 1726. גם המוקדמות שבהן דורשות טכניקה טובה, ויש להניח שנכתבו בראש ובראשונה לצורך הוראת הלחנה, אם כי, כנהוג באותה תקופה, אין להפריד זאת מהוראת הנגינה. וילהלם פרידמן נולד ב-1710. ידוע שמיוני 1723 הוא היה חניך בפנימיה (עם לינה בבית) בליפציג 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 האינסטרומנטליות הבשלות והידועות של באך: הכרך הראשון של הפסנתר המשווה (24 פרלודים ופוגות – 1722), הסוויטות האנגליות (לפני 1720) והצרפתיות, הקונצ'רטי הברנדנבורגיים והסוויטות לכינור סולו. באך קרא להן תחילה פרלודים (praeambula) ואח"כ כשאספם ליצירה אחת ביחד עם הסינפוניות בשלושה קולות (1723) – אינבנציות. בדברי פתיחה באך מציין שהן נועדו להורות לא רק איך להמציא נושא, אלא מה לעשות אתו. סדר הכתיבה שלהן (כנראה גם של האינבנציות וגם של הסינפוניות) הוא: (C,d,e,F,G,a,b,b-flat,A,g,f,E,E-flat,D,c) משמאל). אלה כל הסולמות חוץ מדו-דיאז, פה-דיאז, לה-במול; כמו כן למי-במול וסי-במול אין אינבנציות מינוריות ובסי אין מג'ורית (בכול הסולמות שאין להן אינבנציות יש לפחות ארבעה במולים או דיאזים; מצד שני, באינבנציות

במי מג'ור ובפה מינור יש מספר כזה של דיאזים ובמולים, כך שלא ברור מה העיקרון). שש האינבנציות שנכתבו ראשונות (דו, רה מינור וכו') הן עם נושאים קצרים ומלמדים היטב את טכניקת הפיתוח (שם). 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 פעם. פורקל, הביוגרף הראשון של באך, אשר תכנן להוציא את הביוגרפיה ב-1770 אך היא יצאה רק ב-1802, כותב שבאך התחיל ללמד את וילהלם פרידמן (כנראה הלחנה) כשהיה בן תשע – הגיל שבו התחיל הוא עצמו ללמוד באופן שיטתי לנגן.

רבים מציינים את "תחיית באך" בביצוע המתיאוס פסיון על ידי מנדלסון (1829). אך אצל המוסיקאים היתה הכרה והערצה 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 בויימאר, יוהן סבסטיאן באך' בין הקומפוזיטורים הטובים ביותר, על יסוד קומפוזיציות שלו, שהגיעו לידינו" (א. שוויצר, ב'באך', הוצאת עידית, כרך I, עמ' 301). מחבר ומבקר מוסיקה חשוב, יוהן שייבה (Scheibe) כותב ב-1737 שבאך, בצד הנדל, הוא גדול המלחינים (*The Bach Reader*, ed. David and Mendel, 230). לפי עדות אחת, כששמע מוצארט לראשונה מוטט של באך, נכנס ממש לאקסטזה תוך כדי שמיעה, ובסופה אמר "סוף סוף יש משהו שאפשר ללמוד ממנו". בווינה הוא השתתף ברביעייה שניגנה יצירות של הנדל ובאך, ואף עיבד פוגות של באך מהפסנתר המשווה ומאומנות הפוגה לרביעיית מיתרים. בטהובן היה ידוע עוד בהיותו נער בבון כ"פסנתרן של ה-48" (48 הפרלודים והפוגות של הפסנתר המשווה). וביצע רבות מהן עוד בהיותו בן 11, ומאוחר יותר ביצע רבות מהן בקונצרטים בוינה (*The Bach Reader*, 361). מנדלסון כותב לצנטרל במכתב מ-22 ליוני 1830 שהיה מנגן תדיר לגיתה, ובמיוחד את באך – את האינבנציות והפסנתר המשווה.

אלברט שוויצר כותב בהתלהבות גדולה על האינבנציות, גם על ערכן החינוכי וגם על זה האמנותי (שם 7-305): "כל אחת מהקומפוזיציות האלה היא יצירת פלאים בפני עצמה, וכי מבין כל הנשארות 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, כאילו הנשארים לא היו כלל בנמצא".

ואכן, כל אחת מ-30 האינבנציות היא שיעור מאלף בכתיבה קונטרפונקטית, עם מטרה דידקטית ברורה, וביחד עם זה הן דוגמאות מופת 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. אך כאמור לבד מהיותן שיעורים למופת הן גם יצירות מוסיקליות לעילא.

קונטרפונקט

לקונטרפונקט במוסיקה היסטוריה ארוכה. המוסיקה המערבית (לפחות מהמאה ה-16 ולמעשה עוד קודם) מתייחדת, לעומת כל מוסיקה אחרת הידועה לנו, בעושר הקונטרפונקטי שלה ובשילובו עם ארגון הרמוני עשיר. כהכללה, מוסיקה מזרחית, למשל, יכולה להיות עשירה ומתחכמת מבחינה מלודית ומבחינה ריתמית

לא פחות ואולי יותר מהמוסיקה המערבית. גם התשתית הסולמית שלה (המקמות של המוסיקה הערבית, הראגות של המוסיקה היהודית 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 נתרכזו. 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, מרבית 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 המלוודי והובלת הקולות, שהיו עיקר העניין בתורות קונטרפונקט של התקופה.

ישנם סוגים שונים של מוסיקה רב-קולית, כשכמה קולות נשמעים 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 והדוק למבנה היצירה.

אפשר להשוות זאת – השוואה שתנחה אותנו 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 ומוושר, 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 הפטופטים הם כאלה. אלה אינן שיחות של ממש, אלא אם כן 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** – אפשר לחשוב על "רב-ריקוד" שבו כמה רקדנים נעים, כל אחד לעצמו, בו-זמנית. אפשר, ברמה מאורגנת יותר גם לדאוג שלתנועות של כל אחד מהם יהיה הגיון עצמאי ושילובם ביחד יהיה נאה לעין. אלה הם 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 די בבירור.

הבדל ברור בין שיחה לריקוד נוגע ליחסי הזמן, וכפי שנראה הוא חשוב במיוחד במוסיקה: בשיחה לא מדברים יחד, 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), וכשזה היבט 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 באינבציות – כשיצירה מתחילה כ"צירוף" של שני קולות, שעולה יפה מבחינה הרמונית ומלודית ועדיין אין זיקה של ממש בין הקולות, אך לאט לאט מתברר שזה לא כך, ולמעשה יש זיקה עמוקה בין הקולות השונים (לדוגמא, האינבציות במי במול מג'ור, בפה מינור, בסול מינור). הזיקה מתבטאת בדרכים שונות שהבולטת שבהן היא כשבמהלך היצירה מתחלפים נושאי הקולות: קול אחד לוקח את הנושא של הקול האחר, מחקה אותו, משנה אותו, ואז הם יכולים לשוב ולהתחלף ביניהם וכו'. לא פחות חשובה היא הזיקה התמטית בין הנושאים, ההולכת ומתחזרת במהלך היצירה. כאמור, אצל באך יחסים אלה מהווים מרקם עשיר שיש לו גם משמעות מבנית.

קונטרפונקט וזיקה

מושג הזיקה הוא מפתח להבנת האינבציות של באך – למעשה, להבנת המוסיקה הקונטרפונקטית שלו בכלל, ואולי אף להבנת המוסיקה בכלל, ובהכללה מופלגת, אולי אף להבנת הקומוניקציה האנושית. ברם, זיקה היא מושג רחב ומוקשה. כשמוסיקולוגים ופילוסופים של המוסיקה מדברים על זיקה במוסיקה, הם בדרך כלל מדברים על זיקה, בתוך יצירה מוסיקלית, של תופעה אקוסטית חוץ מוסיקלית – זיקה רעש קטר הרכבת או זיקה קולות הקוקיה, או שאון הגלים בים, או דיבור אנושי וכו'. אני אדבר פה על מושג אחר של זיקה – זיקה פנים-מוסיקלית, שהוא עניין לא לקולות אקוסטיים (sounds), אלא לצלילים (tones), שהם קולות אקוסטיים הנתפסים במושגים ופונקציות מוסיקליים. זיקה כזה סובל שינויים אקוסטיים לא מבוטלים ועיקרו הוא בהעתקת דגם מוסיקלי מסוים. כשקול (voice) אחד מחקה קול אחר באינבציה של באך, הוא יכול לעשות זאת בטרנספוזיציה, תוך שינויים לא מבוטלים, ובדרך כלל קול אינו מועתק כנתינתו

בדיוק, אלא בהעתק (טרנספוזיציה) של דגם מוסיקלי מסוים – משפט מלוודי, דגם ריתמי וכו' – תוך שינויים מתחייבים (בעיקר מהמבנה הדיאטוני של הטוניות בה מדובר).

גם בעניין זה כדאי לחשוב על שיחה. אמנם 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 במחשבה נוספת, 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 המשוחחים. למרות שזה רעיון נפוץ וטבעי, יש לזכור שיייתכן שגם יחסי תוכן אלה עומדים בסופו של דבר על מושג החיקוי. שהרי חיקוי, באופן כללי, הוא אימוץ מכוון או חזרה מכוונת על היבט מסוים במחוקה. כשפלוגי מגיב על דברי רעו – בין בהסכמה ובין בהתנגדות – הוא מדבר על "אותו נושא", ולפעמים באותן מילים. וניתן לטעון שבמושג זה של "לדבר על אותו דבר" יש מרכיב של חיקוי – הרי בתגובתו הוא מאמץ את הנושא של דברי רעו, וחוזר עליו גם בדבריו שלו (ויטגנשטיין העיר שיש משמעות מופלגת לכך שבהבעת כוונה, למשל, אנו משתמשים באותן מילים כמו בתיאור מימושה). ברם, למרות שיייתכן 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 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. תנועת יד ימין עגולה היא תנועת יד, תנועה עגולה, תנועה רכה, תנועה לצד ימין, תנועה ארוכה וכו' וכו'. כל אחד מהאספקטים הללו יכול לשמש כמוקד ל"תגובה" שבה הוא יועתק: 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 חדה ותנועה עגולה ורכה הן התפרטויות נוגדות שלו, אך קשה להגדירו. בכל אופן, בחירת המוקד, האספקט והפרדיקט-על לתגובה הוא מה שאופייני לחיקוי בכלל.

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 "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 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 נחשוניות 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 תאמר שאלה פשוט תנועות שהוא עשה **אחרי** התנועות שלה, אולי בלי לשים לב אליהן כלל? מה הם התנאים שבהם נחשוב שתנועה מסוימת היא תגובה לתנועה אחרת, היא שאלה קשה. האם כדי שתנועתו תיחשב תגובה לתנועתה היא צריכה לבוא מיד אחריה, או שיכול לעבור זמן רב? כמה זמן? האם אפשר שעל תנועה מסוימת שלה הוא יגיב שעתיים אחר כך, או יומיים אחר כך? 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 בנסיבות שונות על ידי גורמים שונים, שהאדם התרבותי, המבין והרגיש בתחום מסוים (ציור, ריקוד, מוסיקה, שיחה, דיון אקדמי, פטפוט-סרק, רכילות, משפט 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. אמנם באופן כללי ומופשט לגמרי, כל דבר יכול להיות חיקוי של כל דבר. אך עובדה מכרעת היא שבפועל, בן התרבות והמבין 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, מכוננים על ידי ועל ידי יחסי זמן בין הקולות, נוכל להבחין כמה סוגים וכמה טיפוסים עיקריים של דו-קוליות באינבנציות:

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 – או וריאציה שלה. המודל המובהק של חיקוי הוא **הקנון**, שהוא חיקוי מתמיד: תוך כדי חיקויו על ידי הקול השני, 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 תוך שהם חוזרים לחקות אחד את השני ונפרדים חליפות. החיקוי יכול להיות מדויק לגמרי או חיקוי מקורב. לפעמים החיקוי הוא **מיידי** ולפעמים **מושגה**. אורך השיהוי תלוי בדרך כלל בטיב הנושא המחוקה. רבים באינבנציות הנושאים הבנויים בבירור משני מוטיבים, כשהקול המחקה נכנס עם השמעת המוטיב השני. 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.

דוגמא בולטת של חיקוי מושגה היא אינבנציה מס' 2 בדו מינור, שהיא קנון, שבו כניסת הקול השני מושהית מאוד (כ-30 צלילים). חיקוי מיידי יש ברבות מהאינבנציות, למשל מס' 8 בפה מג'ור, שהיא "כמעט" קנון, כשכניסת הקול השני היא כמעט מיידי. גם אינבנציה 10 בסול מג'ור היא דוגמא לחיקוי מיידי ומס' 13 בלה מינור מדגימה את החיקוי המיידי בצורה חופשית יותר. אינבנציה מס' 3 ברה מג'ור מדגימה מצב ביניים בין

המיידית למושהה, הן בנושא העיקרי והן בנושא המשני (תיבה 12), הבונה את עיקר בניינה. הסוגה הקונטרפונקטית הידועה בשם "סטרטו" (stretto) היא דוגמא לחיקוי מיידית 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 משפטו, או מיידית – כשהקול השני נכנס באמצע המשפט של הראשון. דוגמאות לאינבנציות דיאלוגיות כאלה הן מס' 5 במי במול מג'ור, מס' 6 במי מג'ור, מס' 9 בפה מינור, מס' 11 בסול מינור, מס' 12 בלה מג'ור.

הדיאלוג יכול להיות **דיאלוג מלווה**, כשעיקרו של קול אחד הוא בליווי (לעיתים – בצלילי המהלך ההרמוני) שהוא נותן לקול השני, שהוא העיקרי (אינבנציה 7 במי מינור, 13 בלה מינור, 14 בסי במול מג'ור, 15 בסי מינור), או ליווי **משלים**, כשקול אחד משלים את הקול השני בצורה כה הדוקה שקשה לראות בהם קולות עצמאיים ממש (מס' 6 במי מג'ור), או ליווי **מנוגד**, כשקול אחד הוא בעל אופי ממש מנוגד לקול השני (5 - מי במול מג'ור). אני כולל דיאלוג מלווה בסוג הדיאלוגי כי אצל באך כמו אצל באך – גם ליווי הופך לקול מוסיקלי עצמאי בעל ערך. 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. אין בחלוקה זו כוונה למיצוי, ואין גם כוונה שתהא חדה או מוציאה ואפשר בהחלט שיצירה תשתייך לכמה מהסוגים, ושהגבולות ביניהם מטושטשים. 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 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 שעברובם ביחד מוחק את זהותם). האנאלוגיה לריקוד מסוגים שונים קרובה יותר, אך מסבירה פחות, כי מודל הריקוד פחות מובן ומוכר ממודל השיחה.

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

כל האינבנציות כמעט בנויות בדגם מבני משולש של א – ב – א*, כשהקשר המוטיבי והתמטי בין א' וב' הוא הדוק ביותר, עד כדי כך שלעיתים קרובות ב' נשמע כפיתוח 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, ומה שהופך אותם למשניים הם גורמים מבניים – מבנה האינבנציה.

טיפוסים של חיקוי

מעל לחלוקה דלעיל אפשר להבחין שלושה טיפוסים חיקוי עיקריים באינבנציות: חיקוי מוטיבי חלקי, חיקוי מוטיבי מלא, חיקוי מבני. גם חלוקות אלה אינן דיכוטומיות – יש חלקי יותר וחלקי פחות: אינבנציה 1 יותר חלקית מ-3, שיותר חלקית מ-4, שיותר חלקית מ-8, שיותר חלקית מ-2. כמעט בכל (ובכל המוסיקה) יש חיקוי מבני, כשהחזרה והחיקוי מאפיינים את מבנה היצירה והצורה שבה היא כתובה. כך ברור למשל שכשהפתיחה חוזרת לקראת הסיום (לרבות בסולם שלה), למקום החזרה יש בדרך כלל משמעות מבנית, שפירוטה תלוי בצורה שבה מדובר. הצורות הקלאסיות העיקריות כגון צורת השיר - צורת א- ב- א*, צורת הסונטה, הרונדו, הפוגה ועוד, מאופיינות בחיקוי מבני, כשמקומות החזרה והחיקוי כרוכים בחלקי הצורה והמבנה ואף מציינים אותם.

לא נוכל כמובן להיכנס כאן לניתוח מפורט של עניינים אלה ולהדגים 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 ואלמנטריים המוצגים במשפט הראשון (1-2) בטוניקה ובדומיננטה. המופע השני, בדומיננטה, הוא כמובן חיקוי של הראשון. הקול השני נותן בינתיים קטעי תמיכה ועידוד – מעין הנהון של אישור, שיש בו כמובן חיקוי של המוטיב הראשון.



לאחר מכן יש 4 תיבות של מעין פיתוח של היפוך המוטיב הראשון, שגם בו יש כמובן מרכיב חיקויי מובהק. תפקידים אלה מתחלפים בין הקולות בצורה כמעט מדויקת בתיבה 7, בדומיננטה. גם בחילוף זה יש כמובן חיקוי ברור. החילוף החיקויי הזה הוא דוגמא פשוטה לחיקוי מבני.

החלק השלישי (מתיבה 15) הוא במקביל המינורי – לה מינור. חלק זה הוא כולו משחק חיקויי מדויק של היפוך הנושא הראשון, שהכרנו עוד בתיבה 3. משחק חיקויי זה מציינ גם הוא היבט מבני. היצירה מסתימת בחלק סיום (מתיבה 19) שהוא סקוונצות של המוטיב הראשון, תוך ליווי קונטרפונקטי מאשר ותומך של הקול השני, בדומה למה שהיה בסיום החלק הראשון. בכל אלה, שעליהם אפשר כמובן להוסיף כהנה וכהנה אנו רואים את חשיבות החיקוי לסוגיו בזיקה ההדדית שבין הקולות ובמבנה של היצירה. דוגמאות נוספות לחיקוי מוטיבי חלקי יש באינבנציה 3 ברה מג'ור ובאינבנציה 7 במי מינור.

2 חיקוי מוטיבי מלא - הקנון

האינבנציה מס' 2 בדו מינור היא קנון. אין עוד קנון כזה בכל הקורפוס, וייתכן שזה קשור בעובדה שהיא האחרונה שנכתבה. המשפט העיקרי (האמירה) של הקול הראשון, הוא ארוך במיוחד, תיבות 1-10. הוא מחוקה חיקוי מושלם 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" (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. לבד מחשיבות החיקוי בזיקה שבין הקולות, גם זו כמובן דוגמא לחיקוי מבני.

דוגמא נוספת שהיא כמעט קנון היא אינבנציה מס' 8 **בפה מג'ור**. אך היא פשוטה הרבה יותר ונופלת בתחומה מזו בדו מינור. הנושא המהיר והתרועתי של האינבנציה בפה מג'ור הוא נושא על צלילי האקורד, שהוא אמצעי מקובל ופשוט לתיבה קנונית. הקול השני כאן נכנס מוקדם הרבה יותר מאשר בזו בדו מינור.

גם את האינבנציות מס' 10 בסול מג'ור ומס' 13 בלה מינור אפשר לשייך לטיפוס זה, אם כי קצת בדוחק. דוגמא שאפשר לראותה כדוגמת ביניים בין טיפוס זה לבין הראשון היא אינבנציה מס' 4 ברה מינור. היא מתחילה כחיקוי מוטיבי מלא – קנון באוקטבה – אך זה מפסיק די מהר, וההמשך הוא מסוג הדגם הראשון.

3. חיקוי מבני

לעיל אבחנו סוג קונטרפונקט שכינינו – **המודל השיחתי המלא**, 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 שיחה בין שני קולות עצמאיים. עם זאת מיד אחרי הפתיחה, שהיא מעין שיחה בין שני קולות עצמאיים, מתחיל משחק חיקויי בלתי פוסק, כשהידיים מחלפות ביניהם 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: יאה מה שיהא סוג הקונטרפונקט של משפט הפתיחה, חזקה שבהמשך יהיה חיקוי מבני שבו כל

קול מחקה את מה שעשה הקול השני 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 במיוחד למודל השיחתי הן האינבנציות בפה מינור ובסול מינור. דוגמא נוספת לעילא היא הסינפוניה השניה 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, שבה שני הקולות למעשה משלימים אחד את השני מבחינה ריתמית (כשאחד מהם צועד כרומטית למטה בסינקופות כלפי העליה הדיאטונית של השני. אינבנציה זו מיוחדת גם בארכה: היא איטית יחסית ובאך דורש חזרה על כל אחד משני חצאיה. בחלק השני יש מעין פיתוח שהוא דחוס מבחינה הרמונית וריתמית כאחת.

השילוב של עצמאות הקולות בדגם השיחתי עם החיקוי המבני הנ"ל יוצר קשר הדוק בין הדגם השיחתי והחיקוי המושהה. למעשה, בכל אחת מהאינבנציות של הדגם השיחתי אחד הקולות ב"שיחה" מתברר בהמשך כקול העיקרי, והאחר כמעין קול נגדי – *contrasubject* – בדגם החיקויי, ואם נוריד אותו ממשפט הפתיחה נקבל דגם חיקויי מושהה כמו בפתיחה של פוגה (אם כי התוצאה תהיה לעיתים קרובות לא משכנעת, אך הסיבות לכך הן עניין אחר).

הסינפוניות

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 השיחתי והחיקוי המושהה בסינפוניה מס' 2 בדו מינור, שבה "משוחחים" שלושה נושאים עיקריים תוך חיקוי וחילוף התפקידים ביניהם. כמו בכל האינבנציות בולט כאן כמובן 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 בקדנצה שב(9) – הראשון (ח) בטוניקה והשני (ח2) ב V המינורית (סול מינור). ח2 מחקה בדיוק את ח1 עם חילופי קולות, כשכללית תפקיד הסופרן בח1 עובר בח2 לבס, תפקיד הבס עובר 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 שבס משמש בקדנצה שב(8-9), שהבס שלה הוא תמצית הפתיחה שלו. הנה חציה הראשון, תיבות (1-18):



כמובן, 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).

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. סטֶרְטוּ 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, לשינוי קצב חיקויי בתוך אותה סינפוניה. עניין זה חשוב ובולט 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 (בס של ארבע רבעים) לסול. כאן הדחיסות והגברת הקצב החיקויי הם באמצע היצירה, ומתח זה הולך ונרגע לקראת סיומה המאוזן.

הסינפוניה מס' 14 בסיס 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 בסופרן ובלט. 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 היא הסינפוניה (עם התרצה הגבוהה דו-bo-לה ב17), 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 בסופרן 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 (23-26, 29), ושוב ארבעה של הנושא העיקרי (30-34). ואז, אחרי הפסקה מתוחה, לקראת הסיום שני מופעים שבהם שני הנושאים נשמעים ביחד זה מול זה במעין סינתיזה 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 נהדרת ומתחכמת במיוחד 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: הנושא העיקרי בסופרן (תיבות 1-3); במקביל לו, המוטיב הכרומטי בבס (1-3); המוטיב השלישי בבס (3-5); המוטיב הסינקופי בסופרן (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.

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 והיחסית מוגדר 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, ואני מקווה שהדברים שלעיל עשויים לתרום להבנתה.

גלעד ברעלי – ירושלים, תשס"ו