

## הקונטרפוקנט של האינבנציות של באך (הרצאה להקלטת כל האינבנציות והסינפוניות) גלעד ברעלי

יוהן סבסטיאן באך נולד ב-1685 באייזנאך למשפחת מוסיקאים. 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. מ-1703 נדד בין לונברג, מילכהאוזן, ארנשטדט ווויימר (1708). הדוכס ולהלם בוויימר אהב מאוד את היצירות לעוגב של באך ואת נגינתו, העסיק אותו ושילם לו בעין יפה. באוקטובר 1707 נשא באך את מריה ברברה (שמצד אביה היתה ממשפחת באך) לאשה במילכהאוזן. מוויימר עבר באך לקתן.

כמו רבות מיצירותיו למקלדת של באך, האינבנציות נכתבו תחילה לצרכי הוראה, ובמיוחד לשם הוראת בנו בכורו של באך מנישואיו הראשונים למריה ברברה – וילהלם פרידמן. הן נכתבו בקתן, גרסתם הראשונה ב-1720, ובגרסתם החתומה ב-1723, ממש לפני שבאך עבר לליפציג. המעבר היה במאי, כך שדי ברור שהן נכתבו בעריכתם הסופית בחודשים שלפני כן. 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 שמינוי 1723 הוא היה חניך בפנימיה (עם לינה בבית – day-boy) 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 הבשלות והידועות של באך: הכרך הראשון של הפסנתר המושווה (24 פרלודים ופוגות – 1722), הסוויטות האנגליות (לפני 1720) והצרפתיות, הקונצ'רטים 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: (C,d,e,F,G,a,b,b-flat,A,g,f,E,E-flat,D,c). משמאל). אלה כל הסולמות חוץ מ-דו-דיאז, פה-דיאז, לה-במול (שכולם לפחות ארבעה במולים או דיאזים, אך יש מי מג'ור ופה מינור – לא 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 בפעם. פורקל, הביוגרף הראשון של באך תכנן להוציא את הביוגרפיה ב-1770, אך היא יצאה רק ב-1802. הוא כותב שבאך התחיל ללמד את וילהלם פרידמן (כנראה הלחנה) כשהיה בן תשע – הגיל שבו התחיל הוא עצמו ללמוד באופן שיטתי לנגן.

רגילים לציין את "תחיית באך" בביצוע המתיאוס פסיון על ידי מנדלסון (1829). אך אצל המוסיקאים הגדולים 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 בוויימר, יוהן סבסטיאן באך" בין הקומפוזיטורים הטובים ביותר, על יסוד קומפוזיציות שלו, שהגיעו לידינו" (שוויצר I, 301). לפי עדות אחת, כששמע מוצארט לראשונה מוטט של באך, נכנס ממש לאקסטזה תוך כדי שמיעה, ובסופה אמר "סוף סוף יש משהו ללמוד ממנו". כידוע, בוניה הוא השתתף ברביעייה שניגנה יצירות של הנדל ובאך, ואף עיבד פוגות של באך מהפסנתר המושווה ומאומנות הפוגה לרביעיית מיתרים. בטהובן היה ידוע עוד בבון כ"פסנתרן של ה-48 (48 הפרלודים והפוגות של הפסנתר המושווה)". מנדלסון כותב לצנטלר במכתב מ-22 ליוני 1830 שהיה מנגן תדיר לגיתה, ובמיוחד

את באך – את האינבנציות והפסנתר המשווה. את בטהובן, לפי מנדלסון, גיטה לא שש לשמוע, והוא ניגן לו את הפרק הראשון של הסימפוניה (החמישית) בדו מינור רק כדי שיידע "מה קורה במוסיקה היום".

אלברט שוויצר כותב בהתלהבות גדולה על האינבנציות, גם על ערכן החינוכי וגם על זה האמנותי (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 לא ירוך ערוך יכול היה להעז ליצור שלשים קטעים זעירים מאותו סוג ובעלי אותו הקף ולעצב ללא כל מאמצים כל אחד מהם כך, כאילו הנשואים 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 דידקטית וגם מבחינה מוסיקלית. כל אחת מהן היא שיעור מאלף בכתיבה קונטרפונקטית, עם מטרה דידקטית די ברורה, וביחד עם זה הן דוגמאות מופת של כתיבה כזו – פנינה מוסיקלית. הערך הדידקטי הוא גם למטרות קומפוזיציוניות – איך להלחין יצירה קונטרפונקטית בעלת מבנה מוגדר כזה וכזה, 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 ובשילוב עם ארגון הרמוני עשיר. כהכללה, מוסיקה מזרחית 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 והמסולמות 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 הגיעו לשיא גילויים במוסיקה של באך. האינבנציות שלנו הן בין הגילויים הנעלים והמושלמים של זה – בייחוד של ההיבט הקונטרפונקטי. נעזוב כאן את ההרמוניה ונתרכז בקונטרפונקט. נתרכז כאן באינבנציות לשני קולות, גם משום שהם מוכרות יותר, וגם משום שמטבע העניין הן פשוטות ושקופות יותר – מה שלא מוריד מאומה מערכן ומאנויותן. ברם, מרבית מה שנאמר נכון גם, בשינויים מתאימים לסינפוניות בשלושה קולות (ובשינויים עוד יותר מפליגים – לפוגות של הפסנתר המשווה) ישנם סוגים שונים של מוסיקה רב קולית, כשכמה קולות נשמעים במקביל. עיקר התיאוריה והמעשה הקונטרפונקטי שלפני באך היה בחיבור ביחד של כמה קולות שלכל אחד הגיון מוסיקלי משלו, והמפגש ביניהם יהיה נעים לאוזן. סיפק 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 הקו האופייני של האינבנציות – הוא שהקולות השונים בה, לא רק שהם תואמים והשמעתם ביחד אינה צורמת, אלא הם נערכים בזיקה הדדית מובנית ומוגדרת: הם מחקים אחד את השני, משלימים אחד את השני, נוגדים אחד לשני וכו'. 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 וממושטר, ברוח הקונטרפונקט הקלאסי, כשכל 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 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 הפטפטים הם כאלה. זו אינה שיחה של ממש, אלא אם כן יש זיקה הדדית, תן וקה, שיג ושיח בין האמירות השונות.

אפשר לחשוב במושגים מקבילים על **ריקוד** – אפשר לחשוב על "רב-ריקוד" שבו כמה רקדנים נעים, כל אחד לעצמו, במקביל, סימולטנית. 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-באכי שצוין לעיל. אך אפשר גם שרב-ריקוד יהיה קונטרפונקטי ממש, שיחתי, אם 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 הקולות הם – 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), וכזוהי היבט מתמיד ובוטה – זה אינו קונטרפונקט. ברמת ארגון "גבוהה" יותר, הרב-קוליות היא קונטרפונקטית כשדואגים לכך שיהיה תיאום בין הקולות – שיחד עם 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 מתברר שזה לא כך ולמעשה יש זיקה עמוקה בין הקולות השונים (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 להפך.

### קונטרפונקט וחיכוך

מושג החיכוך 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, חיכוך הוא מושג מוקשה. כשמוסיקולוגים ופילוסופים של המוסיקה מדברים על חיכוך במוסיקה, בדרך כלל הם מדברים על חיכוך, בתוך יצירה מוסיקלית, של תופעה אקוסטית חוץ מוסיקלית – חיכוך רעש קטר הרכבת או חיכוך קולות הקוקיה, או שאון הגלים בים וכו'. אני אדבר פה על מושג אחר של חיכוך – חיכוך פנים מוסיקלי, שהוא עניין לצלילים (tones) ולא לקולות אקוסטיים (sounds). חיכוך כזה סובל שינויים אקוסטיים לא מבוטלים ועיקרו בהעתקת דגם מוסיקלי מסוים. כשקול אחד מחקה קול אחר באינבציה של באך, הוא יכול לעשות זאת באוקטבה או בקווינטה, תוך שינויים לא מבוטלים, ובדרך כלל לא יהיה שום קול מועתק ממש, אלא העתק (טרנספוזיציה) של דגם מוסיקלי מסוים משפט מלודי, דגם ריתמי וכו' – תוך שינויים מתחייבים.

בדרך כלל לא נחשוב על שיחה במושגי חיכוך. בשיחה, נאמר, יש תגובות הדדיות שעליהם נחשוב במושגי הסכמה, אישור, חיזוק, התנגדות, הפרכה, השלמה, הרחבה וכו'. אולם האם אין החיכוך עומד ביסוד כל אלה? שיחה לשונית היא אולי דוגמה קשה, כי רבים יטענו שהיא מוגדרת על ידי יחסי התוכן של האמירות של המשוחרים. למרות שזה רעיון נפוץ וטבעי, יש לזכור שמושג התוכן הוא מוקשה, וייתכן שגם יחסי תוכן אלה עומדים בסופו של דבר על מושג החיכוך. 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. תנועת יד ימין עגולה היא תנועת יד, תנועה עגולה, תנועה רכה, תנועה לצד ימין, תנועה ארוכה וכו' וכו'. כל אחד מהאספקטים הללו יכול לשמש כמסגרת ל"תגובה": אפשר להגיב בתנועה עגולה ביד שמאל, או בתנועה עגולה ברגל, או בתנועה חדה ביד ימין וכו'. בכל אחת מהתגובות "נבחר" ככיכול אספקט משותף לתנועה ולתגובה לה (הוא מעין מה שפילוסופים כינו predicable שיכול לחול על שתייהן). בתגובה הראשונה, תהיה זו תנועה עגולה ביד; בשניה – תנועה עגולה ברגל; בשלישית – תנועה ביד וכו'. לפעמים קשה

להגדיר את הפרדיקאבל שבו מדובר ואין לו מילה קולעת בשפה. 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.

בכל חיקוי נבחר אספקט של המעשה המוחקה, 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 על 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 המוחקה כאן **בולט ומיידי** (בתיאור התנועה). אך עקרונית, גם אם הרקדן היה מגיב בקפיצות נחשונות וריצות פרא, אם אכן היתה זו תגובה, 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 לכבד את 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 מועצם כשחושבים על כך שלמעשה בין כל שתי תנועות, ובין כל שתי תופעות, אפשר למצוא 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 בנסיבות שונות על ידי גורמים שונים, שהאדם התרבותי, המבין והרגיש בתחום מסוים (ציור, ריקוד, מוסיקה, שיחה, דיון אקדמי, פטפוט-סרק, רכילות וכו'), יודע אותם ואת חשיבותם היחסית, ולאור ידיעה זו הוא יכול להעריך תגובה ראויה ותגובה שאינה כזו. זהו מרחב השוואת 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. 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, מכוננים על ידיו ועל ידי יחסי זמן בין הקולות, נוכל להבחין סוגים שונים של דיאלוג, 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.
- ב. חיקוי מיידי – 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 מיידי הן אינבנציה 2 בדו מינור, ואינבנציה 8 בפה מג'ור. הראשונה היא ממש קנון, שבו כניסת הקול השני מושהית מאוד. השניה היא "כמעט" קנון, כשכניסת הקול השני היא כמעט מיידי.
- 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 מיידי – כשהקול השני נכנס באמצע המשפט של הראשון (אינבנציה 3 - רה מגור, 6 - מי מגור, 5 - מי במול מגור, 12 - לה מגור, 11 - סול מינור)

ד. הדיאלוג יכול להיות דיאלוג מלווה, כשעיקר ערכו של קול אחד הוא בליווי שהוא נותן לקול השני, שהוא העיקרי (אינבנציה 7 - מי מינור, 13 - לה מינור, 14 - סי במול מגור, 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 מג'ור) 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 הקונטראפונקטיים 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 לצבעים למשל) אנו תופסים צלילים שונים וקולות שונים בו-זמנית כשכל אחד מהם נתפס ברור 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 קונטראפונקטית היא, נדמה לי, בכל זאת מאלפת וניתנת להחלה בהרבה מאוד מקרים. נראה כמה דוגמאות ביתר פירוט. אופייני לכל הדיאלוגים של באך – גם המיידיים עם נושאים שונים לגמרי, שכמהלק היצירה הם נכנסים באינטראקציה חיקוית – או שמחליפים תפקידים או שממש מחקים זה את זה, למרות שהתחילו בחומרים שונים. כל האינבנציות כמעט בניות בדגם מבני אחיד ופשוט. חשוב לשים לב לקטעי המעבר בין פזת חיקוי או דיאלוג אחת לאחרת – אלה מעין דיאלוגים משניים, ובד"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 יותר חלקית מ-3, שיותר חלקית מ-4, שיותר חלקית מ-8, שיותר חלקית מ-2. 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 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 כמובן להיכנס כאן לניתוח מפורט של כל האינבנציות, ונסתפק בהדגמת כמה מהאפיונים וההבחנות דלעיל בשלושה דגמים עיקריים שלהן.

#### 1. חיקוי מוטיבי חלקי

אינבנציה 1, דו מג'ור – היא דוגמה אופיינית לחיקוי מוטיבי חלקי. הנושא הראשון (1-6) בנוי משני מוטיבים קצרים ואלמנטריים המוצגים במשפט הראשון (1-2) בטוניקה ובדומיננטה. הסינקופה האופיינית של המוטיב הראשון מוכפלת (במשך הזמן) בסינקופה של שמינית במוטיב השני. לאחר מכן יש 4 יתיבות של מעין פיתוח של ההיפוך של המוטיב הראשון. הקול השני נותן בינתיים קטעי תמיכה ועידוד – מעין הנהון של אישור. תפקידים אלה מתחלפים בצורה כמעט מדויקת בתיבה 7. בחילוף זה יש כמובן חיקוי ברור. החלק השלישי (מתיבה 15) הוא בדומיננטה הבאכית (המקביל המינורי) – לה מינור. הוא כולו משחק חיקויי מדויק של היפוך הנושא הראשון, שהכרנו עוד בתיבה 3. היצירה מסתימת בחלק סיום (מתיבה 19) שהיא כולה סקוונציות של המוטיב הראשון, תוך קונטראפונקט מאשר ותומך של הקול השני, בדומה למה שהיה בסיום החלק הראשון. דוגמאות נוספות לחיקוי מוטיבי חלקי יש באינבנציה 3 ברה מגור ובאינבנציה 7 במי מינור.

#### 2. חיקוי מוטיבי מלא - הקנון

אינבנציה 2 בדו מינור -

היא ממש קנון גאוני. 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 מאוחר (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.

דוגמא נוספת של אינבנציה שהיא כמעט קנון היא האינבנציה המפורסמת **בפה מג'ור**. אך היא פשוטה הרבה יותר ונופלת בתחומה מזו בדו מינור. הנושא של הפה מג'ור הוא נושא על האקורד, שהוא אמצעי מקובל ופשוט לתיבה קנונית. הקול השני כאן נכנס 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 פסיקלי – החיקויים פה לפעמים "מעוותים" בשל שינוי סולם, היפוכים וכו'. דוגמא שאפשר לראותה כדוגמת ביניים בין הדגם הזה לבין הדגם הראשון היא האינבנציה ברה מינור. היא מתחילה כחיקוי מוטיבי מלא – ממש קנון באוקטבה, אך זה מפסיק מיד וההמשך הוא מסוג הדגם הראשון.

### 3. חיקוי שיתתי

הדגם החשוב השלישי – **הדגם השיחי המלא**, שבו שני קולות עצמאיים "משוחחים ביחד", מתחיל באינבנציה 5 (מי במול מג'ור, פה 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, ב-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 כל הזמן בקבלת התפקידים האחת של השניה, 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 יד תחקה את מה שעשתה השניה במשפט קודם. התוצאה היא אפקט חיקויי כפול: גם החיקוי שבין יד אחת לשניה, וגם בין משפט (פרוזה) למשפט מאוחר לו. עיקרי הדגם הזה נכונים לכל האינבנציות שבקבוצה זו. מעניין שהאינבנציות שבקבוצה זו הן האחרונות שנכתבו, אחת אחרי השניה. דוגמא יפה במיוחד של המודל השיחתי היא האינבנציה בפה מינור.

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 (ראה בעניין זה ספרו המשעמם של פיסטון (Piston)). בפוגות הגדולות של הפסנתר המושווה ושל אומנות הפוגה יש דוגמאות מרשימות לעצמאות יתירה במובן הזה (דוגמאות!). האינבנציות של הקבוצה שהוזכרה עם המי במול מג'ור, 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 בסניקופות כלפי העליה הדיאטונית של השני על הפעמה. 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.

מקרה מיוחד של הדגם הזה הוא **הדגם השיחי 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 מג'ור. דוגמא מתחכמת יותר היא זו בסי מינור. גם האינבנציה בלה מינור מתחילה כך, אך מיד נעשית חיקויית מהדגם הראשון.

גלעד ברעלי – ירושלים

