

## על "וריאציות גולדברג" של באך (BWV 988)

במסכת סנהדרין במשנה (ד, ד) נאמרים כמה הסברים לשאלה למה נברא האדם יחידי. אחד מהם הוא "להגיד גדולתו של הקב"ה, שאדם טובע מטבעות בחותם אחד וכולן דומים זה לזה, ומלך מלכי המלכים הקב"ה טבע כל אדם בחותמו של אדם הראשון ואין אחד מהם דומה לחברו". יפה הסיפא, אך לגבי הרישא כנראה שחז"ל לא הכירו את וריאציות גולדברג של י.ס. באך: הן כולן נוצרו מדגם אחד, אך הן שונות מאוד זו מזו. וכמו לפעמים עם בני האדם, השונות כה בולטת, שמה שדורש הסבר והדגשה הוא בעיקר קווי הדומות וכמה ממאפייניו של הדגם האחד שביסודם.

באך כנראה לא אהב מחזורי וריאציות כמקובל אז וראה בהם סוגה לא מעניינת. קודם לווריאציות

גולדברג הוא חיבר רק מחזור וריאציות אחד (צנוע למדי) – *Aria variata, alla maniera italiana* (BWV 989) בלה מינור, שחובר כנראה ב-1709.<sup>1</sup> והנה לפתע בזקנותו (כנראה ב-1741) חיבר את היצירה הגדולה (תרתי משמע) הזו.<sup>2</sup> מדוע? האם נסיבות ביוגרפיות הביאו לכך, או שמא היה לו מסר מוסיקלי מיוחד להעביר כאן? בדברים הבאים נציע השערות בכיוון השני. מקובל דווקא לתת הסבר מהסוג הראשון הנסמך על סיפור של יוהאן ניקולאוס פורקל (1749-1818 Forkel), הביוגרף הראשון של באך, שלפיו הרוזן הרמן קרל פון קייזרלינג, שגריר רוסיה בסכסוניה, סבל מנדודי שינה וב-1741 בשהותו בלייפציג ביקש מפסנתרן החצר שלו, יוהן גוטליב גולדברג (1727-1756 Goldberg), לנגן לו בזמן נדודי השינה. גולדברג למד אז אצל באך (קודם לכן למד אצל בנו – וילהלם פרידמן), וקייזרלינג ביקש מבאך לכתוב יצירה שגולדברג ינגן לו בהזדמנויות אלה. באך חיבר אז את היצירה המפוארת הזו (בכותרתה "אריה עם וריאציות שונות" *Aria mit verschiedenen Veränderungen*). קייזרלינג אהב אותה מאוד ונתן לבאך תמורה שבאך לא קיבל עבור שום יצירה: גביע זהב עם מאה מטבעות זהב. עד כאן סיפור פורקל. רבים היום מפקפקים במהימנות הסיפור, בין השאר כי אין בכותרת שום הקדשה (מה שלא סביר אם הסיפור נכון), לא נמצא לסיפור שום אישור, גם לגביע ולמטבעות הזהב לא נמצאה ראיה, והיצירה ממש לא מתאימה לנדודי שינה. למרות שפורקל היה אדם רציני ודיבר עם בניו של באך, הסיפור שלו כנראה לא נכון ובאך לא זכה בזהב, אך גולדברג (שפירוש שמו בגרמנית, אגב, הוא הר זהב) זכה שהיצירה תקרא על שמו.

היצירה פורסמה ב-1742 כ'אימון לפסנתר' (*Klavier Übung*) ממנו פורסמו שלושה קבצים קודם לכן (על ידי מו"ל אחר). היצירה כתובה לצ'מבלו בעל שתי מערכות קלידים, אך החל מהמאה ה-19 בוצעה גם בפסנתר, וכיום, בעיקר מאז ההקלטה הפנומנלית (והבעייתית בעיני רבים) של גלן גולד ב-1955, יש לא מעט ביצועים שלה בפסנתר. להלן נעמוד על כמה היבטים שיכולים אולי להאיר גם את מטרתו המוסיקלית של באך ואת משמעותה של היצירה כביטוי לתפיסה מיוחדת הן של מושג הווריאציה והן של מחזור וריאציות.

<sup>1</sup> הוא כולל אריה כוראלית קצרה (12 תיבות) ו-10 וריאציות. האריה והווריאציה האחרונה הן ב-4 קולות; כל היתר ב-2. כל הווריאציות הן במינור ובמשקל 4/4, חוץ מ-VII שהיא ב-12/8. למרות שהווריאציות שונות באופיין, ברובן ניכר הקו המלודי הכללי של האריה. נשמר גם המהלך ההרמוני של האריה חוץ מתיבה 7, שם באך מכניס בכל הווריאציות II מונמכת במקום IV – הרמוניה נפוליטנית (אולי לאור ה"איטלקיות" בכותרת). בווריאציה האחרונה, הדומה לאריה, הוא משנה זאת VII (126) אך מחזיר את הנפוליטניות בתיבה 130. <sup>2</sup> זוהי אולי היצירה הארוכה ביותר שנכתבה לפסנתר עד למאה ה-20. אפשר גם שיצירות מאוחרות יותר שלו מושפעות מהקנונים בה, כגון הווריאציות הקנוניות לעוגב על הכורל (*Vom Himmel Hoch* (BWV 769).

## המבנה הכללי

כאמור, היצירה היא אריה וסדרה של 30 וריאציות שבסיומה חוזרת האריה. האריה כוללת 32 תיבות המחולקות לשני חלקים שווים באורכם 16+16 תיבות (כל חלק חוזר). כל חלק נחלק בבירור גם הוא לשני חצאים של 8+8. גם בכל אחת מ-30 הווריאציות 32 תיבות (עם שינוי קטן בכמה מהקנונים, וראו להלן על 3) שגם הן נחלקות בדומה לחלוקה באריה. כאמור, האריה גם חוזרת בסיומן, כך שבסך הכל יש ביצירה 32 פרקים, כמספר התיבות של האריה, ובכל פרק 32 תיבות. קשה להניח שזה מקרי. כבר ראו כמה חוקרים (והפסנתרן מארי פרחיה Perahia מדגיש בהערות מלוות לדיסק בביצועו), ש-32 הן 4 יחידות של 8, ויחידות 8 משמעותיות לא רק באריה אלא גם ביצירה בכללה: וריאציה מס' 7 (שהיא הפרק השמיני) סוגרת את החטיבה הראשונה, ובעותק האישי של באך, הכולל תיקונים ותוספות בכתב ידו שנתגלה ב-1974 מצוין בה "בקצב הג'יג".<sup>3</sup> וולף משער שבאך ציין זאת כדי שהמשקל לא יתפרש כסיציליאנו איטי, ובאך רצה שהקצב יהיה די מהיר ובאופי כשל ג'יג (Giga). פרחיה קושר זאת לחטיבות 8 ביצירה, כי ג'יג היה פרק סיום ביצירות מחזוריות רבות של באך, כך שכנראה באך ראה ב-8 הפרקים הראשונים (האריה 7 וריאציות) חטיבה אחת.

וריאציה מס' 16 היא נקודת חלוקה בולטת עוד יותר. היא מצוינת בפירושו ונשמעת בעליל כפתיחה צרפתית (ouverture), דהיינו, התחלה של חלק חדש, כך שעד אליה יש שוב חטיבה של 8 פרקים (15-8), ובה יש חלוקה ברורה של היצירה בכללה לשני חלקים של 16 פרקים כל אחד. וריאציה מס' 24, יכולה להיחשב כפתיחת חטיבה נוספת – חטיבת הסיום שגם בה 8 פרקים. הטעם לכך הוא שכל וריאציה שלישית בסדרה היא קנון והם כולם בסדר עולה: על אוניסונו, על הסקונדה, על התרצה וכו'. וריאציה מס' 24 היא הראשונה בה מתלכדות קבוצות ה-8 עם סדרות ה-3. היא קנון על האוקטבה, שהיא למעשה שוב מעין אוניסונו. כאן מתחילה חטיבת הסיום עד לקוודליבט (quodlibet, מס' 30) ואחריו חוזרת האריה. הקוודליבט משלב במרקם קנוני חופשי שני שירי עם ידועים בזמנו (ור' בהרחבה להלן). חזרת האריה בסוף היא רגע מפעים המזכיר לנו שכל הניסים והנפלאות ששמענו אצורים בפרק היפיפה והלכאורה פשוט הזה, ובעודנו מוקסמים ומשתאים על כך הוא נמוג בסיום שקט.

מבנה היצירה בכללה דומה אם כן למבנה האריה: כפי שהאריה נחלקת לשני חצאים של 16 תיבות כל אחד, נחלקת היצירה כולה לשני חצאים של 16 פרקים כל אחד; וכמו באריה, כל חצי נחלק גם הוא לשני חלקים של 8 פרקים כל אחד, ובסה"כ ל-4 חטיבות של 8 פרקים – 32 פרקים, כמספר התיבות של האריה. 30 הווריאציות (למעט הקוודליבט) ערוכות בשלשות, שהאחרונה בכל אחת מהן היא קנון. כידוע, בקנון קול אחד מחקה בדיוק את הקול האחר (המוביל). הקנונים כאן הם בשני קולות עם ליווי, והם בסדר עולה מהאוניסונו (כשהחיקוי הוא באותו צליל כמו המוביל) לסקונדה (כשהחיקוי הוא בצליל אחד מעל המוביל), לתרצה (כשהחיקוי הוא בשני צלילים מעל המוביל) וכו' עד לנונה (תשעה צלילים מעל המוביל). תפיסה זו של המבנה הכללי יכולה גם להסביר מדוע באך לא סיים את סדרת הקנונים בקנון על הספטימה (או על האוקטבה), כפי שהיה טבעי, תופעה שללא האילוף הזה של חטיבות 8 ושל 32 בסך הכל, נותרת ללא הסבר.

<sup>3</sup> Christoph Wolff: "Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations", *Journal of the American Musicology Society*, 1976, 224-241. אך ראו דברינו בהערה 7.

גם ביצירה זו באה לידי ביטוי השליטה הפנומנאלית הידועה של באך במכמני ההרמוניה, הקונטרפונקט וטכניקות הנגינה בכלי מקלדת. סדרת הקנונים בסדר עולה כנ"ל, עם הליוויים הנלווים להם, במגבלות ההרמוניה וההיקף הנדרשים, היא כשלעצמה הישג קומפוזיציוני נדיר. אך מעבר לכל אלה, כל מי שנתקל ביצירה, אפילו בשמיעה ראשונה, משתאה מול הגיוון והעושר הרב של מרקמים מוסיקליים, רגשות והלכי נפש הבאים לידי ביטוי בווריאציות השונות. לא פלא שלמרות ארכה (בד"כ כ-75 דקות שכולן בסול, וכולן, למעט שלוש, במג'ור) וקשייה, זו אחת מיצירות המקלדת האהובות ביותר של באך. ואכן יש מקום לסברה שביצירה זו באך נתן מענה מוסיקלי לביקורות שהושמעו בשנות השלושים ושהטרידו אותו, שיצירות המקלדת שלו הן בסגנון ארכאי, מלאכותי, מלומד מדי, קשה ומעייף (לעומת הסגנון הגלנטי, הקולח וה"טבעי" של התקופה).<sup>4</sup> המענה המוסיקלי של באך גם מעניין במיוחד, לא רק באיכותו הנדירה, אלא גם בשילוב המיוחד של פרקים באכיים טיפוסיים מסגנונו "הישן" (בעיקר בקנונים) עם פרקים וירטואוזיים ופרקים קולחים ונינוחים מהסגנון החדש של התקופה. אם יש ממש בסברה זו, יש בכך גם הסבר מסוים להיווצרות היצירה בלי קשר לסיפורי פורקל המפוקפקים על מקורה בנדודי השינה של קייזרלינג.

אך יש אולי גם הסבר נוסף, עמוק יותר. עמדה מקובלת, כמעט סטנדרטית היא שהווריאציות בנויות רק על קו הבס והמהלך ההרמוני של האריה (ר' להלן), ושלמנגינת האריה אין שום תפקיד בווריאציות.<sup>5</sup> אך זה לא לגמרי נכון: ראשית, למרות שהמהלך ההרמוני של האריה אמנם נשמר בווריאציות, הרי שבכמה מהן קו הבס הנדון איננו ניכר על פני השטח (כך בכמה מהקנונים, למשל וריאציה 15) או חבוי עמוק במהלך (למשל וריאציות 6, 9); בכמה אחרות הוא נחלק בין הקולות (בווריאציה 7 מתיבה 9 הוא עובר לסופרן; ב-18 הוא מתחיל בסופרן ובתיבה 5 עובר לבס; גם ב-19 וב-20 הוא משוכל בין הקולות). שנית, וחשוב יותר, למרות שנכון שמנגינת האריה כפשוטה אינה משמשת בווריאציות, תהא זו טעות להתעלם מגורמים מלוודיים באריה שמשמשים גרעינים מוטיביים מכוננים בכל הווריאציות. מבחינה זו יש כאן תפיסה מיוחדת, שניתן לכנות דקונסטרוקציוניסטית, של מושג הווריאציה, וזהו אולי המסר המוסיקלי העיקרי של היצירה (ועוד נרחיב בכך). שלישית, מעבר לקשרים הברורים שבין האריה לבין כל אחת מהווריאציות ישנן גם נקודות קשר נוספות בין מבנה המהלך הכללי של האריה ומקומות (תיבות) מסוימים בה לבין מבנה המחזור כולו

<sup>4</sup> ראו לעניין זה מכתבו מ-1737 של יוהן שייבה (Scheibe) המתורגם ב *The Bach Reader*, ed. H. David and A. Mendel, Norton, 1972, pp 238. וראו אלברט שוויצר: 'באך', עידית, 1958, עמ' 171. יצוין אגב, ששייבה, שהיה מלחין פורה, עורך עיתון ומבקר רב-השפעה, היה, בניגוד למה שכותב שוויצר, מעריץ של באך וחשב אותו בצד הנדל לגדול המלחינים (*Bach Reader*, 230). במיוחד שיבח את 'הקונצ'רטו האיטלקי' וראה בו מופת לכתיבה לכלי מקלדת (שם, 234). לכן, קרוב לוודאי שבאך ידע שהמכתב, שיש בו ביקורת על המלאכותיות והמלומדות הקשה ביצירותיו, נכתב בכוונה טובה. דיון רחב בקשר לכך יש ב Allan Street, "The Rhetorical Musical Structure of the Goldberg Variations", *Music Analysis*, vol. 6, 1987, 89-131.

<sup>5</sup> ר' למשל 893, in Willi Apel (ed.) *Harvard Dictionary of Music*, 2nd Edition, p. 893 "Variation", ועוד הרבה. זו כאמור העמדה הסטנדרטית. היא מבוטאת למשל גם בדברי גלן גולד: so far as motivic representation is concerned [the soprano line] is completely forgotten in the thirty variations (*The Glenn Gould Reader*, faber and faber, p. 25). אפילו אנליסט מהולל כדונלד טובי כותב במאמרו המקיף על וריאציות גולדברג: "...the melody of the theme, fine and graceful as it is, has nothing whatever to do with the variations (Essays in Musical Analysis, Chamber Music, Oxford University press, 1944, p.35, see also p. 37). ברם, כפי שנראה בהיפך נכון: הגורמים המוטיביים המכוננים של האריה מזינים את כל הווריאציות, והקשר הזה הוא במהות היצירה ומרכיב מהותי בסוד גדולתה.

והווריאציות המתאימות במספרן למספרי התיבות הללו. גם בכך יש תפיסה מיוחדת, לא רק של מושג הווריאציה אלא של מחזור הווריאציות כולו. על כל אלה נפרט עם דוגמאות בהמשך. מעבר ליצירת מוסיקה יפה, וברכה ושבח לאל, היו לבאך בדרך כלל גם מטרת חינוכיות-דידקטיות ביצירותיו, במיוחד באלה לכלי מקלדת. כך, אני חושב, גם בווריאציות גולדברג. כאמור, באך לא אהב כנראה לכתוב ווריאציות, כי חשב שהחזרה הקבועה על המהלך ההרמוני, שהיתה מקובלת בכתיבה כזו (למשל בסגנון השקון והפסקליה המקובל בזמנו) לא מעניינת.<sup>6</sup> המטרה החינוכית דידקטית בווריאציות גולדברג היתה לשנות זאת ולהראות מבנה וריאציוני ענק, שעם כל החיוניות, העושר והגיוון של יחידותיו, הוא מאורגן, מתוכנן ומלוכד כחידה קומפוזיציונית אחת, כשהקשר בין כל אחת מהווריאציות והאריה הוא הרבה מעבר לקו הבס ולמהלך ההרמוני. גם הגיוון והעושר של היחידות, על היבטיהן השונים (הרמוני, מלודי, ריתמי וכו'), גם הקשרים התמטיים בין הווריאציות והאריה וגם התכנון המבני המתוחכם של המחזור כולו, הם מרכיבים מהותיים במשימה זו. וריאציות גולדברג, מעבר לאיכותן הנדירה, מציגות לפיכך תפיסה מיוחדת של מושג הווריאציה ושל הסוגה המוסיקלית של מחזור וריאציות. היבטים שונים של זה יפורטו בהמשך.

### האריה

האריה כתובה ב-3/4 בסול מג'ור. היא נכתבה שנים קודם לווריאציות ונמצאת במחברת בכתב ידה של אנה מגדלנה – אשתו השנייה של באך ומוסיקאית מחוננת – ואפשר שהעובדה שבאך השתמש כאן ביצירה קודמת משלו מצביעה על כך שאהב אותה במיוחד. נעמוד כאן על כמה מרכיבים באריה המשמשים אחר כך בווריאציות. כמו כל הווריאציות שאחריה, האריה נחלקת בחלוקות סימטריות: 16+16 תיבות, כשכל חלק כזה בנוי מ-8+8 וכל תת-חלק מ-4+4 ומ-2+2. חזיה הראשון (1-16) הוא מהלך מדרגה V ל I והשני מ V חזרה ל I. קו הבס מהווה שלד לבסיס ההרמוני לכל הווריאציות וברבות מהן קו הבס הזה (במיוחד בחלק הראשון) גם מופיע – לפעמים כפשוטו, לפעמים בשינויים קלים ולפעמים הוא חבוי בעומק:

The image shows the bass line of the Aria in G major, 3/4 time. It consists of four staves of music. Above the notes are fingerings: 6, 3,5,6#, 6, 3,5,6 on the first staff; 9, 6, #, 6, 6, # on the second; 17, 6, 6, #, 6, 3,5,6, # on the third; and 25, 6, 3,5,6 on the fourth. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

בדברים שלהלן מספר בסוגריים מציין מספר תיבה. הפריודה הבסיסית פותחת בפסוקית מתוחה-משהו, החוזרת בשינוי קל אוקטבה יותר נמוך בצורה נינוחה ומרגיעה. הנה 4 התיבות הראשונות.

The image shows the first four measures of the Aria, labeled 'Aria'. It is in G major, 3/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The first measure starts with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The second measure has a half note C5, followed by quarter notes B4 and A4. The third measure has a half note G4, followed by quarter notes F#4 and E4. The fourth measure has a half note D4, followed by quarter notes C4 and B3. The piece ends with a double bar line.

<sup>6</sup> יש החושבים שבאך הכיר את השקון ו-62 הווריאציות בסול מג'ור של הנדל על נושא שהבס שלו הוא בדיוק כ-8 התווים הראשונים של הבס של באך. ברם, אצל הנדל מדובר בשקון קצר בן 8 תיבות, ודומה שגם חובבי הנדל מושבעים יסכימו שאין מה להשוות את איכותן של שתי היצירות.

בשתי תיבות בראש האריה מרוכזים היסודות המוטיביים שיזינו את כל הווריאציות:

(א) **עליית הסקונדה** סול-לה (1)

(ב) **מוטיב הצליל השכן** לה-סי-לה (1-2), (ג) המורדנט לה-סול-לה), שנכנה "מוטיב השכן", וכן

(ג) **הקווינטה היורדת** לה-סול-פה-#-מי-רה (2).

מעבר למהלך ההרמוני הנ"ל, שלושת הגורמים הללו של **מנגינת** האריה יתפקדו כפי שנראה כגורמים

מכוננים בווריאציות. תפיסת הווריאציה כאן אינה שגרתית (וודאי לזמנה) וניתן כאמור לראותה

כ"דקונסטרוקציוניסטית": אמנם נכון שהמהלך המלודי הכללי של האריה אינו משמש בווריאציות, אך

שלושת המוטיבים המכוננים שלו הנ"ל, שהם העומדים ביסודו – כן.

הפסוקית השניה (5-8) פותחת בצורה דומה, אך בחלקה השני (7-8), שאמור לפי הסימטריה להקביל

לתשובה הנינוחה והמרגיעה של (3-4), נכונה הפתעה: תנועה מוגברת בכל הקולות, עם הקפיצה המלודית

הראשונה ביצירה (דו-לה<sup>1</sup>), מה שיוצר מתח מוגבר במקום הנינוחות המצופה מהסימטריה.

בחצי השני של חלק זה מתרופף המבנה הפריודי הקשוח ומוגבר המתח. בפסוקית הפותחת (9-10) מואץ

קצב המהלך ההרמוני, המגיע, בפסוקית ה"תשובה" (11-12) למהלך הקדנציאלי II/V מי (מינור) - V/V לה

I/V - רה. הסיום (13-16) הוא סדרת סקוונצות שמהוות בעצמן מיני-וריאציות על ירידת הקווינטה

שבפתיחה (2, 4). מעבר לכך, הן כאילו מסכמות את מהלכי המתח וההרפיה שקדמו: השתיים הראשונות

(13-14) מקבילות לדגם מתוח-רפה בפריודה הראשונה (1-4) ואילו זו שאחריהן מתוחה בדומה-משהו לסיום

הפריודה השניה (7). באך מנצל, אם כן, את הסימטריה המבנית ליצירת ציפיות וסיכולן גם בהכנסת תנועה

ריתמית ושינוי אופי בחלק השני במבנה הסימטרי – פעם כגורם מתוח ופעם כגורם מרגיע.

חלקה השני של האריה שווה באורכו לחלק הראשון, אך חופשי יותר, מתוח יותר, ויש בו מעין הרחבות

של האלמנטים החשובים שבחלק הראשון. למשל, עליית הסקונדה סול-לה (ב) שלפני ירידת הקווינטה

מורחבת כאן לעליית הקווינטה לה-סי-דו-רה-מי (17ב). חלק זה נחלק גם הוא לשניים (ב-25). חציו הראשון

(17-24) מתוח ובעל עצמה הבעתית חזקה. חשובה במיוחד כאן היא ההדגשה החוזרת ונשנית, כמעין טרוניה

עיקשת, של הצליל מי (VI) המוכר לנו כגורם מפתיע בחלק הראשון (11). צליל זה נהיה הטוניות השלטת

בחצי זה של החלק השני. בכמה מהווריאציות מיטשטש הבדל זה בין שני החלקים, והן הומוגניות בשני

חלקיהן. חציו השני של חלק זה (מ-25) מתחיל בלה מינור ויש בו רגיעה נוגה, רחבות והרפיית המתח של

החצי הראשון, וכן הרחבה גדולה של שבירת הסימטריה הפריודית שראינו בקטע המקביל לו בחלק הראשון.

גם מהלך הסקוונצות שראינו שם מורחב כאן למהלך סקוונציאלי עולה עד לחזרה לטוניקה בסיום.

פן ראוי לציון של האריה ואולי חלק מסוד קסמה הוא שכנגד הסימטריה המבנית הפשוטה שלה, מבחינת

התוכן המוסיקלי והעוצמה הבעתית היא לא סימטרית ובנויה כך ששיאה הוא בחצי הראשון של החלק השני.

ייתכן (זו השערה רחוקה יותר) שניגוד זה קשור לניגודים אופייניים אחרים ביצירה, למשל בין החלוקה

המבנית המרובעת הנ"ל ל 4 חטיבות של 8 פרקים (כולל האריה בהתחלה ובסוף), לבין המבנה המחזורי

המשולש של הווריאציות – כשכל וריאציה שלישית היא קנון (בסדר עולה מהפרימה לנונה). ניגודים נוספים

הם למשל שחלק מהווריאציות שומרות על המשקל המשולש של האריה וחלק (קרוב למחצית) לא; הרוב

במג'ור, אך יש שלוש מינוריות שלהן חשיבות מיוחדת; הרוב בשלושה קולות אך כשליש הן בשני קולות,

ועוד. ייתכן שחלק מטעמם של הניגודים הללו הוא להעצים ולהעשיר את הגיוון במסגרת הצורה הווריאציונית הקשוחה ולהכניס בה סיבוך ומורכבות מיוחדים במינם שכמותם לא ידעה קודם לכן.

### הווריאציות (חצי ראשון 1-15)

כאמור לעיל ("המבנה הכללי"), הווריאציות ערוכות בשלוש כך שכל וריאציה שלישית היא קנון, והקנונים הם בסדר עולה מהאוניסונו (3) לנונה (27). האחרונה (30) חריגה: היינו מצפים כאן לקנון על הדצימה, אך לא – היא קוודליבט, מעין שעשועון מתוחכם שהוא אמנם בעל אופי קנוני, אך אינו ממש קנון. הוא מעין קריצה שובבה על חשבון הקנון: כאילו לומר לנו שאת סדרת הקנונים אין לקחת בחומרה יתירה, ואפשר גם להשתעשע בסטייה ממנה (ר' להלן על הקוודליבט). כל הקנונים (למעט האחרון) הם בשני קולות עם ליווי. וריאציה שלפני קנון היא בעלת אופי וירטואוזי, בשני קולות, וכתובה לכלי עם שתי מערכות קלידים. הווריאציות שאחרי הקנונים הן בשלושה קולות ובעלות אופי משתנה. כך מתקבלת תבנית די אחידה לשלוש הללו (השלשה הראשונה חריגה מבחינה זו). בכל הווריאציות נשמר עיקרו של המהלך ההרמוני של האריה. בכמה מהן נשמר גם קו הבס שלה. ברם, כאמור לעיל חשוב מאוד לעמוד גם על כך שמוטיבים במנגינת האריה הם אלמנטים מכוננים בכל הווריאציות. על דוגמאות לכך נעמוד להלן.

**מס' 1:** הווריאציה היא בשני קולות ובמשקל משולש. וריאציה זו, הבאה מיד לאחר האריה, מנוגדת באופיה הנמרץ וההחלטי ניגוד קיצוני לאריה. באך כנראה רצה להדגיש ניגוד זה, שכן לפי תבנית השלוש הנ"ל היה טבעי להחליף את ווריאציות 1 ו-2, אך אז בוטות הניגוד היתה הולכת לאיבוד. עם זאת, בולטים בווריאציה אלמנטים מכוננים של האריה: בראש ובראשונה המהלך ההרמוני וקו הבס של האריה. אך לא רק הם: בנושא העיקרי בולט (היפוך של) "מוטיב השכן" האופייני ביד ימין אשר נענה מיד בהד סינקופי ביד שמאל. זהו מוטיב מכונן של הווריאציה כולה, והוא לקוח ממוטיב השכן באריה. נשים לב גם לשינוי המרקם ב(9) ולעליית המתח האופיינית ב(13) המעצימים את השינויים העדינים במקומות המקבילים באריה. האופי הנמרץ וההחלטי בולט גם בחלקה השני של הווריאציה, שהיא הומוגנית יותר מהאריה, שבה כאמור, אופיו של החלק השני שונה במידה ניכרת מהראשון.

**מס' 2:** היא עולם אחר, שונה מאוד באופיו המופנם והקונטרפונקטי. זוהי מעין אינבנציה בשלושה קולות. כאמור, לפי תבנית השלוש הנ"ל היה טבעי שהיא תהא הראשונה ומס' 1 תהא השניה (טעם אפשרי לשינוי הצענו לעיל במס' 1). הבס עוקב אחר קו הבס והמהלך ההרמוני של האריה, תוך סקוונצות מדודות של מוטיב השכן לאורך כל הווריאציה. המוטיב העיקרי ביד ימין בנוי על מיזוג של מוטיב השכן והקווינטה היורדת (2). למרות שאין זה קנון, הרי שהקונטרפונקט שבין הקולות העליונים מתקרב לקונטרפונקט קנוני. 4 התיבות הראשונות נשמעות ממש קנון (בסקסטה) ואילו ב4 שאחריהן יש קונטרפונקט חיקויי חופשי ומרוכז יותר (ריתמית), כמעין סטרטו. דגם קונטרפונקטי זה נשמר גם ב8 התיבות הבאות עד לסוף החלק הראשון, וכן (עם שינויים קלים) גם בחלק השני. מבחינה זו היא מעין הכנה לקנון הראשון שיבוא מיד אחריה. ההכנה, יש לומר, לא פחות יפה ומתוחכמת ממה שהיא מכינה (וזה לא אומר, כמסקנתו המשונה של בוזוני (Busoni), ר' דברי המובא שלו להוצאה בעריכתו), שלאחריה אין טעם, בביצוע קונצרטי, לנגן גם את הקנון (מס' 3). בוזוני, אגב, חשב כך גם לגבי 7 וריאציות אחרות).

**מס' 3:** בווריאציה זו מתחילה סדרת הקטונים הנמשכת כל וריאציה שלישית לאורך היצירה ועולה מהאוניסונו (פרימה) לנונה. כללית, אופייני לקטון שהקול השני מחקה בדיוק את הקול הראשון (המוביל, dux) במלואו (ולא רק במוטיב או בנושא מסוים). זה, הראשון, הוא קטון על הפרימה (unisono), כלומר הקול השני, המחקה, מתחיל על אותו צליל כמו הקול הראשון (כפי שמקובל ברוב הקטונים, בהם הידועים לכל משירי ילדים). כמו הקטונים שיבואו אחריו (למעט 27) הוא קטון בשני קולות עם קול מלווה בבס. גם הוא, כמו מס' 2, במשקל מרובע (12/8) והנושא העיקרי בנוי על צלילי הסקונדה היורדת סי – לה, שאחרי כל אחד מהם מעין הרחבה של מוטיב השכן. עם כניסת הקול השני (2) ממשיך הקול הראשון ברגיסטר גבוה בווריאציה קלה על מוטיב הסקונדה העולה (סול-לה) של האריה. מ (3) הקטון מלווה בזרימה שוטפת של חלקי שש-עשרה ביד שמאל הבנויה על ההרחבה הנ"ל של מוטיב השכן. המהלך ההרמוני עוקב אחר זה של האריה, אם כי למעט בהתחלה קו הבס של האריה לא נשמר כפשוטו. בחלק השני נושא הקטון הוא מעין וריאציה על הנושא הראשון. מעבר לחיקוי הקטוני שבשני הקולות העליונים, כדאי לשים לב לחיקוי הנוסף בירידת הקווינטה (עם הצליל השכן בסיימה) המוכנסת תחילה בבס (9) ומחוקה מיד בקולות העיקריים. הווריאציה כוללת 16 תיבות, חצי מהמספר הרגיל, אך הפעמה ההרמונית היא כל חצי תיבה, כך שלמעשה יש 32 יחידות כמו בכל הווריאציות (כך גם בקטונים שבמס' 9, 21, 30).

**מס' 4:** היא שוב עולם אחר – עליצות ריתמית בקפיצות על צלילי אקורדים (בשלושה ולפעמים בארבעה קולות) במקצב סינקופי ב3/8, בניגוד בולט למהלכים הלינאריים המובהקים של הווריאציות הקודמות (ושל האריה). זה נעשה תוך שמירה קפדנית על קו הבס והמהלך ההרמוני של האריה. גם כאן המארג הקונטרפונקטי הוא מלאכת מחשבת, אם כי הוא מצומצם לרמה המוטיבית. למשל, המוטיב סי – סול – רה ב(1) מחוקה בטנור של (3), והתשובה לו, שהיא היפוכו, רה – פה# – סי, באלט נענית בחיקוי בבס ב(4) ושוב ב(5), (6), (7), והכל במעשה אורג בין הקולות, תוך שמירת קו הבס והמהלך ההרמוני של האריה.

**מס' 5:** ווריאציה זו מנוגנת לרוב בקצב מהיר (כפול משל האריה) והיא בעלת אופי וירטואוזי, וכתובה בברור לכלי (צ'מבלו) עם שתי מערכות קלידים. היא עוקבת אחר המהלך ההרמוני וקו הבס של האריה: בחלק הראשון – בברור, ובשני – קצת בחביון רצף חלקי השש-עשר ביד שמאל. בווריאציה זו מתחילה למעשה התבנית הנ"ל, שווריאציה שלפני קטון (ז.א. השניה בשלשה) היא בשני קולות ובאופי וירטואוזי.

**מס' 6:** הקטון השני בסדרה – קטון על הסקונדה כלומר, הקול השני (המחקה) הוא במרחק סקונדה (צליל אחד מעל) מהקול הראשון, המוביל. גם הוא בשני קולות עם קול מלווה בבס, שיש בו שטף רוחש ומסתורי-משהו של חלקי 16. במוטיב המרכזי בולט מוטיב הקווינטה היורדת, ובליווי יד שמאל ניכר פיתוח קטן של מוטיב השכן. אי אפשר גם שלא לשמוע את מוטיב הסקונדה העולה, למרות שהוא מחולק בין הקולות. כך, כל הקטון הוא מעשה אורג של שלושת המוטיבים המכוננים הנ"ל של האריה. הקטון שומר כללית גם על המהלך ההרמוני של האריה, אך לא על קו הבס שלה. באופיה הכללי הנוגה מזכירה הווריאציה הזו את ירידת הקווינטה של (25) בחלק הלה-מינורי בחלקה השני של האריה.

**מס' 7:** מסיימת את החטיבה הראשונה. הווריאציה כתובה בשני קולות ובמקצב מנוקד במשקל זוגי של 6/8. באופיה היא Saltarello, אך כאמור, בעותק האישי שלו (שנתגלה מחדש ב1974) באך הוסיף כאן

"בקצב הג'יג".<sup>7</sup> כפשוטו זה אומר שיש לנגנה בטמפו די מהיר. ברם, מאחר שהמקצב הוא של "ג'יג צרפתי", לא מהיר מאוד. חוץ מעקיבה כללית אחר קו הבס וצמידות למהלך ההרמוני של האריה, בולט במיוחד מוטיב השכן המופיע כמעט בכל תיבה וכן ריצות הקווינטה העולה שמקורן בחלק השני של האריה. החל מתיבה 9 החלק השני של קו הבס (סול-פה-#-מי-לה-פה-#-סול-לה-רה) עובר לסופרן, ומופיע באפקט סינקופי על הפעמה השנייה של התיבה, עם שינוי עדין במרקם. כאמור, כמו שפרחיה למשל ציין, ג'יג הוא בדרך כלל פרק הסיום של יצירה מחזורית אצל באך, ויש בכך כדי לתמוך בתפיסה שכאן מסתיימת החטיבה הראשונה של המחזור (8 פרקים – האריה 71 וריאציות). בכך בולט הניגוד שצוין לעיל בין חטיבות ה-8, שווריאציה זו מסתיימת את הראשונה בהן, לבין מחזורי השלשות, שהיא הפותחת את השלישית בהן.

**מס' 8:** פותחת את החטיבה השנייה. גם היא כתובה בבירור לצ'מבלו בעל שתי מערכות קלידים. במשקלה, באופיה הנמרץ וההחלטי ובמרקמה הכללי היא דומה לווריאציה הראשונה, מה שמחזק את תחושת הפתיחה של חטיבה חדשה, ואת תזת חטיבות ה-8 הנ"ל. וכמו במס' 1 מודגש פה קו הבס והמהלך ההרמוני של האריה. יש לשים לב להרחבה קטנה של מוטיב השכן המופיעה כקדמה לארפג'י של האקורדים בבס. את הבס בהתחלה טבעי לשמוע ב-6/8 (2 פעמות), והשניות בין זה ל-3/4 נותנת אפקט ריתמי מיוחד. כמו שציינו לגבי מס' 1, יש לשים לב גם כאן לאופן המיוחד של שינויי המרקם ב(9) והעצמת המתח בעלייה החל מ(13), אשר תואמים תופעות דומות הרמוזות בעדינות במקומות המקבילים באריה. הם אינם פוגעים באופי ובהומוגניות הכללית; אלה נשמרים גם בחציה השני, והיא אולי ההומוגנית ביותר מבין הווריאציות.

**מס' 9:** זהו הקנון השלישי בסדרה – קנון על התרצה (מתחת למוביל). אנו מתרחקים כאן מהאריה מרחק רב יותר מאשר בכל הווריאציות עד כה. הוא במשקל 4/4 וכולל, כמו הקנון הראשון (מס' 3), 16 תיבות (8+8) בלבד (עם חזרה על כל 8), אך גם פה הפעמה ההרמונית היא בכל חצי תיבה, כך שלמעשה יש לנו 32 יחידות. המהלך ההרמוני הכללי דומה למהלך האריה, אך רק בקו הכללי. קו הבס של האריה כמעט שלא ניכר. גם זה קנון בשני קולות עם קול מלווה בבס, אך קו הבס כאן הרבה יותר עצמאי ופחות ליוויי מאשר בקנונים הקודמים, ומוטיב השכן, הבולט בו, נמצא בזיקה תימטית להופעותיו בקולות הקנון העיקריים.

**מס' 10:** זוהי פוגה קטנה (פוגטה) בארבעה קולות, מה שמכניס מימד חדש במרקם הקונטרפונקטי של הווריאציות. הנושא ההחלטי והנמרץ של הפוגה שונה מאוד באופיו מנושא האריה, אך דווקא הוא קשור תמטית לנושא האריה יותר מכל הווריאציות הקודמות – בנושא זה יש משום וריאציה על נושא האריה עם דגש על מוטיב עליית הסקונדה והקווינטה היורדת (4-1), ולא רק על קו הבס והמהלך ההרמוני שלה. כיאה לפוגה, הנושא מופיע תחילה לבד, ללא ליווי, אך עם זאת קו הבס של האריה ניכר בו בעליל ובכך יש בנושא הפוגה משום סינתיזה או גילוי אחדות נסתרת שבין הנושא המלווה של האריה וקו הבס שלה. מכל הבחינות הללו יש בווריאציה זו ייחוד. בחלק השני של הפוגטה מוגברת תנועת הליווי בבס, תוך שמירת המהלך ההרמוני וקו הבס של האריה, אך לבד מזה הפוגטה כולה הומוגנית באופיה (בניגוד לשוני הבולט באופי של חלקה השני של האריה ביחס לחלקה הראשון).

<sup>7</sup> כאמור ציון זה מופיע במהדורת בישוף (שנפטר ב-1889), אך אפשר שהציון נוסף שם ע"י המו"ל מאוחר יותר. ברם גם טובי במאמרו הנ"ל מ-1900 ופ. גרדנויץ בספרו העברי 'עולם הפסנתרן' מ-1952 מכנים וריאציה זו ג'יגה.



**מס' 11:** היא מעין אינבנציה חיקויית בשני קולות (הכתובה לכלי עם שתי מקלדות). גם היא במשקל מרובע (12/16) ושומרת כללית על המהלך ההרמוני של האריה, אך עם חריגות בפרטים (VII מונמכת בתיבה 22, שיוצרת אפקט נפוליטני למי (VI) ב(24)). גם קו הבס לא נשמר כפשוטו (יש לשים לב לסול המוגבה ב(14) המשמש כVII של הדומיננטה לרה). ב(9) תפקידי הידיים מתחלפים עם מודולציה לV. בחלק השני קו הבס של האריה חבוי עוד יותר – הוא נמצא בשיכול קולות של הצלילים בראש כל תיבה. בחצי הראשון של החלק השני, חוץ מהשינויים ההרמוניים המתחייבים, יש הגברה מסוימת של המתח ושל התנועה. הוא בנוי על מוטיב שהוא מעין היפוך של הנושא הראשון, החוזר כפשוטו בדו ב(25). גם בכך ניכרת הדומות המבנית לחלקה השני של האריה, לרבות בהרחבת התנועה לקראת הסיום.

**מס' 12:** היא הקנון הרביעי – על הקוורטה. זהו קנון במשקל 3/4 והוא מהופך – הקול השני, במרחק קוורטה (מתחת הראשון), הוא היפוך של הקול הראשון. בנושא (ובהיפוכו) בולט מוטיב הצליל השכן והקוינטה העולה (או יורדת בהיפוך) ואת שני הקולות מלווה בס נחרץ, המדגיש את קו הבס של האריה ואת מהלכה ההרמוני בצורה נחרצת וברורה יותר מאשר בכל הווריאציות הקודמות (למעט בתיבות 21-22). כל כך, עד שעולה המחשבה שזה בא כ"פיצוי" לערפול המסובך של קו הבס הזה בקנון הקודם (מס' 9). בחלק השני מתהפך סדר הקולות והוא מתחיל (בקול הנמוך) עם היפוך נושא החלק הראשון, אך מיד בהמשך (18) הוא נפרד ממנו עם חומר חדש המתייחס למוטיבים של החלק הראשון ומנצלם בצורה חופשית יותר (זה אגב נכון גם על הקנון האחרון, מס' 27). גם בווריאציה זו בולטת הומוגניות המרקם ואחדות המקצב לכל ארכה, למרות גיוון החומר המוסיקלי בחלק השני. כמו שנראה להלן הקנון שבא אחריה (וריאציה מס' 15) גם הוא מהופך. אינני יודע מדוע דווקא אלה ורק הם מהופכים.

**מס' 13:** לפי מושגי הווריאציה המקובלים בתקופת הברוק, יש וריאציות ששומרות על ההרמוניה של הנושא ומציאות לה מלודיות חדשות, ויש ששומרות על האופי הווריאציוני גם לגבי המלודיה. זוהי אולי הווריאציה המובהקת ביותר עד כה מהסוג השני. לא רק קו הבס והמהלך ההרמוני של האריה נשמרים, אלא שהנושא עצמו נראה בעליל כווריאציה על נושא האריה ובייחוד על שני גורמים מכוננים שלו – מוטיב השכן והקווינטה היורדת. זה חוזר ונשנה (עם הבדלים זעירים) שמונה פעמים רצופות, בלי רגע של איבוד הרצף והמתח. ושוב, המרקם והאופי עוברים שינוי בולט בנקודה הבולטת בהגברת הקצב ההרמוני ב (10-9), שחוזר בהדגשת המי מינור בחלק השני (21-24), כל זה במקביל למה שראינו באריה. גם ירידות האנחה בלה מינור (25) מתאימות באופיין לירידה הלה מינורית שבאריה במקום המקביל.

**מס' 14:** זוהי שוב וריאציה וירטואוזית הכתובה בעליל לכלי עם שתי מערכות קלידים, שבולטים בה לבד ממהלכי הארפגי' על ההרמוניה הבסיסית ועקיבה אחר קו הבס של האריה, גם ניצול בולט ווירטואוזי של מוטיב השכן (9) ושל הסקונדה העולה סול (1) – לה (2) של מנגינת האריה (הנענה מיד בסקונדה היורדת פה# (2/2) – מי (3) ושוב דו (4/2) – סי (5) בבס. למעשה סקונדה זו היא המוטיב המכונן של הווריאציה לכל ארכה. גם פה גורמים מהותיים של מנגינת האריה (עליית הסקונדה ומוטיב השכן), לא רק ההרמוניה וקו הבס, הם גורמים מכוננים. כמו כן בולט השינוי ב(9), שהיתה כזכור נקודה ייחודית גם באריה. גם וריאציה זו, כרבות מקודמותיה, הומוגנית בשני חלקיה יותר מאשר האריה עצמה.

**מס' 15:** זהו הקנון החמישי – על הקווינטה. אפילו באוויר הפסגות שאופף את כל היצירה, ובייחוד את הקנונים, יש לציין במיוחד פרק נפלא זה המסיים את המחצית הראשונה של הסדרה.

כמו הקנון הקודם, גם הוא קנון מהופך, כשהקול השני הוא היפוך של הקול הראשון (הפעם בקווינטה מעליו). בניגוד לקנון הקודם (ולאריה) הוא במשקל זוגי. עוד בניגוד לקנון הקודם, שם בלט והודגש קו הבס, הרי שכאן, למרות שהמהלך ההרמוני של האריה כללית נשמר (עם שינויים מתחייבים מהמינוריות), קו הבס האופייני חבוי למדי. הדבר הבולט כאן הוא כמובן המינוריזציה – זוהי הווריאציה המינורית הראשונה (אחריה יהיו מינור רק מס' 21 בקנון על הספטימה, ומס' 25). שינוי זה מתאים למרקם המדוד באנחות הסקונדות של הנושא, לפעמים בירידה נוגה כלפי מטה, לפעמים בעלייה ובתווה כלפי מעלה. לאורך כל הקנון בולטים מוטיב השכן (בבס של (2), בקול האמצעי של (3) וכו') והקווינטה היורדת של האריה (בקול האמצעי של (2)). קו הבס של האריה לא מופיע כפשוטו, אלא חבוי במהלך ההרמוני.



בחציו השני של הקנון (מ17) הולך התחכום הקונטרפונקטי ומתעצם: בשני הקולות הגבוהים יש קנון מהופך על נושא חדש (אם כי הוא נשמע תחילה כהרחבה של הקול האמצעי והבס ב8-9), שרווי בסיןקופיות המשלבת את שני הקולות כמעשה רוקם, כשהבס בינתיים ספק תומך ספק מוביל עם מהלכי הנושא הראשון. בשמיעת קנון טבעי להתרכז בנושא ובקולות הקנון המחקים אחד את השני, ורבים הקנונים שזה למעשה עיקר מה שיש בהם. אך הקנונים בוריאציות גולדברג (למעט האחרון, מס' 27) תמיד מלווים בליווי בבס, שהוא, כרגיל אצל באך, קול עצמאי ויש לו חשיבות גדולה, לפעמים מרכזית (ר' למשל גם מס' 18, החצי השני של מס' 24). החלק השני של הווריאציה שלנו הוא דוגמא בולטת. הבס כאן לא רק מלווה את הקנון שבשני הקולות העליונים אלא, מהרבה בחינות מוביל. בתחילת החצי הזה (תיבה 17) למשל הוא מוביל עם הנושא העיקרי של החצי הראשון, כששני הקולות העליונים משחקים עם נושא סינקופי חדש כאמור לעיל, תוך שילוב מושלם עם הבס. במקום המקביל למקום שבו בחצי השני של האריה נכנס כזכור לה מינור (תיבה 25), הרי שכאן, מאחר שהווריאציה כולה במינור, באך עובר במהלכים כרומטיים למקביל המג'ורי של לה מינור (דו). לקראת הסיום מוחזקת הדומיננטה (רה מג'ור) שש תיבות עד לרבע האחרון שבו הפתרון לטוניקה, כששני הקולות נפרדים בכיוונים נוגדים במהלך אשר נשמע כמעין נפחת נשמה חשאית הנפרדת מהעולם הזה.

על הקנון הזה אמר גלן גולד דברים שיהיה נאה לסיים בהן:

"It's the most severe and rigorous and beautiful canon ... the most severe and beautiful that I know, the canon in inversion at the fifth. It's a piece so moving, so anguished—and so uplifting at the same time—that it would not be in any way out of place in the St. Matthew's Passion; matter of fact, I've always thought of Variation 15 as the perfect Good Friday spell."

[זהו הקנון הרציני, החמור והיפה ביותר... הרציני והיפה ביותר שאני מכיר, הקנון המהופך על הקווינטה. זו יצירה כה נוגעת ללב, כה מיוסרת וביחד עם זה כה מרוממת – שהיא לא היתה בלתי מתאימה למתיאוס פסיון; למעשה, תמיד חשבתי על וריאציה 15 כביטוי המושלם לקסם יום הששי הקדוש] (A state of Wonder, שיחה עם טים פייג' (Page), מצוטט בוויקיפדיה, בערך על וריאציות גולדברג).

### הקוודליבט – quodlibet (כבקשתך) – וריאציה 30

בדברים הקודמים התרכזתי בחצי הראשון של היצירה. יש כמובן פנינים רבות ומגוונות כמעט בכל וריאציה גם בחצי השני (במיוחד שתי הווריאציות המינוריות מס' 21 ו 25). לא אפרט בכך כאן, אך ברצוני להרחיב מעט על הווריאציה האחרונה – הקוודליבט, שכן לעיתים קרובות מקלים בערכה ורבים טועים בהבנתה ורואים בה כמעט שיא-מסוכל (anti-climax). הבנתה מציבה אתגר שניתן להציגו כך: זו הווריאציה האחרונה ביצירת הענק הזו, ומכילות אותה שתי וריאציות וירטואוזיות בולטות (28, 29). מבחינה זו היא אמורה להיות שיא. יתר על כן, היא אמורה היתה להיות קנון (על הדצימה) – הקנון האחרון בסדרת הקנונים העולה. משני טעמים אלה בלבד היינו מצפים פה לקנון פסגה, למעין שיא של היצירה. אך על פניו אין זה כך, כמעט ההיפך – לא רק שהיא איננה קנון, אלא נשמעת כהרפיית מתח, כמעט כמעין בדיחה מוסיקלית, כפי שאמרתי בפתיחה, כמעין קריצה הומוריסטית על חשבון הקנון (ור' המאמר של John Butt על וריאציות גולדברג ב- *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, Boyd, ed., Oxford University Press, 1999, p. 196). איך להבין זאת? עיקרו של ההסבר שאציע להלן הוא שבתוך מסגרת הומוריסטית מוצק תוכן קונטרפונקטי מתוחכם מעין כמותו וביסודו מנגינה פשוטה שהיא רצף שלושת הגורמים המכוננים של מנגינת האריה שדיברנו בהם: הסקונדה העולה, מוטיב השכן והקווינטה היורדת. בדרך כלל קוודליבט היא סוגה מוסיקלית הומוריסטית – לעיתים קרובות, עם מילים וציטוטים שגם הם מלאי קריצות הומוריסטיות. באך כתב ברוח זו קוודליבט אחר – "קוודליבט החתונה" (שכתב יד של חלקיו התגלה ב-1932). לפי פורקל, בכינוסים משפחתיים במשפחת באך אהבו להשתעשע בשעשועונים מוסיקליים כאלה. הווריאציה שלנו למשל בנויה על שילוב של שני שירי עם ידועים בזמנו. האחד – Ich bin so lang nicht by dir gewest... [זה זמן כה רב שלא הייתי איתך...] (טנור בתיבה 1) והשני – Kraut und Rüben haben mich vertrieben... [כרוב וסלק גרמו לי שאסתלק...] [אלט בתיבה 2]. באך משלבם ביחד מעשה אומן כשהשני מהווה מעין נושא נגדי (קונטרה-סובייקט) לראשון, ובונה מהשילוב יצירה שהיא מעין המנון חגיגי ושמח שהוא בעל אופי קנוני מובהק אם כי אינו ממש קנון. גם מבחינה זו וריאציה זו, המסיימת את החצי השני של מחזור הווריאציות, היא ניגודה המובהק של הווריאציה (מס' 15) המסיימת את החצי הראשון. בתחילתה באך כאילו מהתל בנו ומתחיל את הווריאציה כקנון לכל דבר (אם כי לא על הדצימה), אך מיד זונח זאת כאילו אומר לנו "די כבר עם הקנונים והחוקים החמורים שלהם (פירוש המילולי של 'קנון' הוא חוק); הבה נשתעשע קצת". זה כשלעצמו נפלא ומבוצע מעשה אומן לעילא, אך כשזוכרים שזו נקודת הסיום של יצירת הענק הזו, הווריאציה האחרונה, עם כל הציפיות הנלוות למעמד זה,

אפשר לתמוה על ההיגיון פה: שעשוע ו"קריצה על חשבון הקנון" נראה מבט קצת מוזר על עיקר מהלכה של היצירה, עד כדי כך שרבים רואים בווריאציה זו שיא-מסוכל.

מבלי לבטל את הדברים הקודמים על האופי הכללי של הווריאציה, אני סבור שזו אכן וריאציה שיא הערוכה במרקם קונטראפונקטי מתוחכם ביותר, כיאה לווריאציה האחרונה ביצירה זו. ואעמוד בקיצור על כמה דברים המדגישים את ייחודו של פרק זה:

(א) זוהי כאמור הווריאציה האחרונה ביצירה.

(ב) חוץ ממס' 4 זהו הפרק היחיד שהוא ב-4 קולות מלאים (ולא רק כשהרביעי הוא הכפלה או מילוי הרמוני כב-22).

(ג) זהו פרק בעל אופי כוראלי, חגיגי והימנוני, בדומה לכוראלים המסיימים רבות מהקנטטות.

(ד) המהלך ההרמוני של האריה נישמר וקו הבס שלה מופיע כאן כפשוטו, כמעין הדגשה מסכמת של אחד הרעיונות המכוננים באוסף כולו.

(ה) אך זה לא רק סיכום אלא גם שיא: התייחום הקונטראפונקטי כאן מפותח ומרשים במיוחד, ונציין כמה מהיבטיו: בשתי התיבות הראשונות נשמעת מעין התחלה של קנון על האוקטבה עם הנושא הראשון (A) – פתיחת השיר הראשון. אך מיד, תוך כדי השמעת החיקוי בקול העליון, נכנס הנושא השני – פתיחת השיר השני, (B) באלט (2-3), והוא מיד מחוקה כמעין קנון על הקווינטה בסופרן של (3-4). הדגם הזה חוזר ב(5-8), כש B ב(5-6) באלט מחוקה ב(7-8) בסופרן. בחלק השני (9) התחכום הקונטראפונקטי עוד מתעצם: בתוך המרקם הכללי של 4 קולות B מופיע באלט (9-10) כשעוד לפני סיומו (בסוף 10 בפזה של 3/2) B נכנס שוב בסטרטו בטנור, ואז, בעודנו אחוזים בסטרטו הזה נכנס B שוב בסטרטו מואץ נוסף באלט ב(11), (בפזה של 1/2). ואם לא די בכך, ביחד עם כל זה אנו שומעים בסופרן מעין וריאציה היפוך על הנושא A. כל זה מתרחש על רקע בס, אשר מפתח את קו הבס היסודי של חלק זה באריה. בסיום החגיגי בשתי התיבות האחרונות, בתוך המרקם ההימנוני ב-4 קולות, מופיע שוב B בטנור – הפעם השמינית! בווריאציה.



(ו) יש בכך מעין הכרזה על חשיבותו המרכזית של B. ומה היא החשיבות? – **B בנוי בצורה ברורה משלושת הגורמים המכוננים של האריה עליהם דיברנו** – הסקונדה העולה (רה-מי), מוטיב השכן (רה-מי-רה) והקווינטה היורדת (מרה לסול). הוא שאמרתי בתחילה כשדיברתי על תפיסה "דקונסטרוקציוניסטית" של מושג הווריאציה: אמנם נכון שמנגינת האריה כפשוטה לא משמשת חומר לווריאציות, אך הן בנויות בצורה מופשטת יותר מהגורמים המוטיביים המכוננים שלה. גורמים אלה משמשים, כמו שראינו, בכל הווריאציות, אך כאן ב- B הם מופיעים שלושם ביחד בצורה הנקייה והמודגשת ביותר – **B הוא למעשה רצף של שלושת הגורמים הללו כפשוטם!** כאילו לקחת אותם במערומיהם ושמת אותם אחד אחרי השני. בכך מציג הקוודליבט בצורה ברורה, נקייה ומודגשת לא רק את המהלך ההרמוני וקו הבס של האריה, אלא

גם את האחדות המוטיבית השלטת ביצירה כולה, וביסודה שלושת הגורמים המכוננים של **מנגינת האריה**. זוהי אחדות מוטיבית שיש בה כאמור תפיסה חדשנית, דקונסטרוציוניסטית של מושג הווריאציה. הניגוד המגולם בווריאציה זו בין האופי המעין הומוריסטי לבין התוכן הקונטרפונקטי המתוחכם מאין כמותו מצטרף ואולי מסכם את סדרת הניגודים המעשירים האופיינית ליצירה כולה עליה דיברנו בתחילת דברינו. נדמה לי שלא נגזים אם נאמר שבתוך האופי המעין הומוריסטי של הקוודליבט, זהו אכן שיא של ריכוז ותחכום קונטראפונקטי היאה לסיום יצירה זו – לא שיא מסוכל, אלא שיא מושכל לעילא.

גלעד ברעלי, ירושלים, תמוז, תשע"א