

על "וריאציות גולדברג" של באך

במסכת סנהדרין במשנה (ד, ד) נאמרים כמה הסברים לשאלה למה נברא האדם יחיד. האחד הוא ללמדנו לא רק שבמהותם כל בני האדם שווים ("כל המאבד נפש אחת כאילו איבד עולם מלא"), אלא גם גדולתו של הקב"ה, שכשאדם יוצר דברים רבים מדגם אחד (כגון מטבעות) הם כולם דומים, ואילו הקב"ה יצר את כל בני האדם מדגם אחד, והם כולם שונים. יפה הסיפא, אך לגבי הרישא כנראה שחז"ל לא הכירו את וריאציות גולדברג של באך: הן כולן נוצרו מדגם אחד, אך 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. רבים היום מפקפקים בסיפור הידוע, שמספר יוהאן פורקל, הביוגרף הראשון של באך, שלפיו הרוזן (הגרף) הרמן קרל פון קייזרלינג, שהיה בעבר שגריר רוסיה בסכסוניה, סבל מנדודי שינה וב1741 בשהותו בלייפציג, ביקש מפסנתרן החצר שלו אז יוהן גוטליב גולדברג (1727-1756) לנגן לו בזמן נדודי השינה. גולדברג, שהיה ילד פלא ופסנתרן גאוני, למד אז אצל באך (קודם לכן למד אצל וילהלם פרידמן באך), וקייזרלינג ביקש מבאך לכתוב יצירה שגולדברג יוכל לנגן בהזדמנויות אלה. באך, שלא אהב בדרך כלל לחבר וריאציות מהסוג המקובל, חיבר אז את היצירה המפוארת הזו (בכותרתה כתב "אריה עם וריאציות שונות"). קייזרלינג אהב אותה מאוד והיה חוזר ומבקש מגולדברג לנגן לו את "אחת הווריאציות שלי". לבאך הוא נתן תמורה שבאך לא קיבל כנראה עבור שום יצירה: גביע זהב מלא במאה מטבעות זהב. עד כאן סיפור פורקל. היצירה פורסמה ב1742 כחלק IV של ה'תרגילים לפסנתר'. ספקות רבים הועלו לגבי מהימנות הסיפור, בין השאר, כי אין בכותרת שום הקדשה, לא נמצא לסיפור שום אישור אחר, גם לגביע ולמטבעות הזהב לא נמצאה ראיה, והיצירה ממש לא מתאימה להפגת נדודי שינה. פורקל היה אמנם אדם רציני, אך גם אם הסיפור לא נכון, ובאך לא זכה בזהב, זכה גולדברג שהיצירה תקרא על שמו.

המבנה הכללי

כאמור היצירה היא אריה וסדרת וריאציות שבסיומה חוזרת האריה. האריה כוללת 32 תיבות המחולקות לשני חלקים שווים באורכם $16+16$ שכל אחד חוזר. כל חלק מתחלק בבירור גם הוא לשני חצאים של $8+8$. לאריה כתובות 30 וריאציות, בכל אחת 32 תיבות (עם שינוי קטן בכמה מהקנונים, וראו להלן) והיא עצמה חוזרת בסיומן, כך שבסך הכול יש ביצירה 32 קטעים, כמספר התיבות של האריה. קשה להניח שזה מקרי, שכן, כפי שכבר ראו כמה חוקרים (ומריי פרחיה מדגיש בהערות מלוות לביצועו המשובח), יחידות ה8 משמעותיות לא רק באריה אלא גם ביצירה בכללה: וריאציה מס' 7 (שהיא הקטע השמיני) סוגרת את החטיבה הראשונה ובעותק האישי של באך, הכולל תיקונים ותוספות בכתב ידו, שנתגלה ב1975 מצוין בה "בקצב הג'יג" (ראו Christoph Wolff: "Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations", *Journal of the American Musicology Society*, 1976, 224-241). וולף משער שבאך ציין זאת כי המשקל יכול היה להתפרש גם כסיציליאנו, בטמפו איטי, ובאך ביקש להדגיש שהוא צריך להיות מהיר כשל ג'יג (Gigue). פרחיה קושר זאת לחטיבות ה8 של הווריאציות, כי ג'יג היה קטע סיום ביצירות מחזוריות רבות אצל באך, כך שכנראה באך ראה בשמונת הקטעים הראשונים חטיבה אחת. וריאציה מס' 16 היא נקודת חלוקה בולטת עוד יותר. היא מצוינת בפירושו ונשמעת בעליל כפתיחה צרפתית (אוברטורה), דהיינו, של חלק חדש, כך שעד אליה יש שוב חטיבה של 8 קטעים, והיא מחלקת את היצירה בכללה בבירור לשני חלקים שווים באורכם של 16 קטעים כל אחד. וריאציה מס' 24, יכולה להיחשב כפתיחת חטיבה נוספת – חטיבת הסיום שגם בה 8 קטעים. הטעם לכך הוא שכל וריאציה שלישית בסדרה היא קנון והם כולם בסדר עולה: קנון על הפרימה, על הסקונדה, על התרצה וכו'. וריאציה מס' 24 היא קנון על האוקטבה, שהיא למעשה מעין התחלה חדשה. מכאן מתחילה חטיבת הסיום עד לשעשועון (quodlibet) מס' 30 המשלב בכתובה קנונית

חופשית שני שירי עם ידועים בזמנו. אחריו חוזרת האריה. המחזור בכללו מחולק לפי זה ל-4 חטיבות של 8 קטעים, ובסך הכל – 32 קטעים, כמספר החטיבות של האריה. תפיסה זו של המבנה הכללי יכולה להסביר מדוע באך סיים את סדרת הקנונים בקנון על הנונה (ולא כפי שהיה טבעי יותר – על הספטימה או על האוקטבה) – תופעה שללא האילוף הזה של חטיבות 8 ושל 32 בסך הכל, נותרת ללא הסבר. ביצירה זו באה לידי ביטוי השליטה הפנומנאלית הידועה של באך במכמני ההרמוניה, הקונטרפונקט וטכניקות הנגינה בכלי מקלדת. אך מעבר לכל אלה, כל מי שנתקל ביצירה, אפילו בשמיעה ראשונה, משתאה מול העושר הרב של מרקמים מוסיקליים, רגשות והלכי נפש הבאים לידי ביטוי בווריאציות השונות על האריה. לא פלא שלמרות ארכה וקשייה, זו אחת מיצירות המקלדת הפופולאריות ביותר של באך. יש המשערים שלא בכדי כך, שכן ביצירה זו באך ענה מענה מוסיקלי לביקורות שהושמעו בשנות השלושים ושהטרידו אותו, שסגנונו ארכאי, מלאכותי, מלומד מדי, קשה מדי ומעייף (לעומת הסגנון הגלנטי, הקולח והטבעי של התקופה).¹ אם זה נכון, יש בכך הסבר מסוים להיווצרות היצירה בלי קשר לסיפורי פורקל על נדודי השינה של קייזרלינג.

למרות שרבים רואים את הווריאציות כבנויות רק על קו הבס והמהלך ההרמוני של האריה, תהא זו טעות להתעלם מהגורמים המלודיים באריה שמשמשים גרעינים מוטיביים בכל הווריאציות. מעבר לקשרים הברורים שבין האריה לבין כל אחת מהווריאציות (והרי זה טבעה של וריאציה) ישנן גם נקודות קשר נוספות בין מבנה המהלך הכללי של האריה ומקומות (חטיבות) מסוימים בה לבין מבנה המחזור כולו והווריאציות המתאימות במספרן למספר החטיבות הללו. על חלקן נעמוד בהמשך.

עניין זה חשוב מבחינות רבות, אך אדגיש אחת: מעבר ליצירת מוסיקה יפה, וברכה ושבח לאל, היו לבאך בדרך כלל גם מטרות חינוכיות-דידקטיות ביצירותיו, במיוחד באלה לכלי מקלדת. כך באינבנציות, כך בפסנתר המושווה, כך בסוויטות ובפרטיטות, וכך, אני חושב, גם בווריאציות גולדברג. כאמור, באך לא אהב לכתוב ווריאציות מהסוג הרגיל, כי חשב שהחזרה הקבועה על המהלך ההרמוני, שהיתה מקובלת בכתיבה כזו (בסגנון הפסקליה המקובל בזמנו) לא מעניינת, ועשיית הווריאציות עליו היא בדרך כלל הפעלה כמעט אלגוריתמית של טכניקות ידועות. המטרה החינוכית דידיקטית בווריאציות גולדברג היתה לשנות כל זאת ולהראות איך אפשר ליצור מבנה וריאציוני ענק, שעם כל החינוניות, העושר והגיוון של יחידותיו, הוא מאורגן, מתוכנן ומלוכד כיחידה קומפוזיציונית אחת (זו כמדומה גם המטרה בשקון המפורסם מהפרטיטה השנייה לכינור), והקשר בין כל אחת מהווריאציות והאריה הוא עמוק יותר מאשר בעצם המהלך ההרמוני. גם הגיוון והעושר של היחידות, על היבטיהם השונים, גם הקשרים התמטיים בין הווריאציות והאריה וגם האחידות והתכנון המבני של המחזור כולו, הם מרכיבים מהותיים במטרה זו.

האריה

האריה היא מעין סרבנד ב-3/4 בסול מג'ור ונכתבה כמה שנים קודם לכן לאנה 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, כשכל חלק כזה בנוי מ-8+8 וכל תת-חלק

¹ 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 זה, 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, אפשר לשער שבאך ידע שהמכתב, שיש בו ביקורת על המלאכותיות והמלומדות הקשה, 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.

מ4+4 ומ2+2. החצי הראשון (1-16) הוא מהלך מ V ל I 8 התיבות הראשונות בנויות על קו הבס המהווה בסיס הרמוני לכול הווריאציות:



הפריודה הבסיסית (1-4) מציגה פסוקית מתוחה, החוזרת בווריאציה קלה אוקטבה יותר נמוך בצורה נינוחה ומרגיעה. ביסודה עליית הסקונדה סול-לה (1) ומוטיב הצליל השכן (שנכנה להלן "מוטיב השכן") לה-סי-לה (1-2), המורדנט לה-סול-לה וכו', וכן הקווינטה היורדת לה-סול-פה#-מי-רה (2), שיתפקדו הרבה בווריאציות. הפריודה 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 ומתוחה בכול הקולות, עם הקפיצה המלודית הראשונה ביצירה (דו-לה¹), מה שיוצר מתח מוגבר במקום נינוחות, עד לחזרה לטוניקה.

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) לסביבה הרמונית חדשה על הדרגה VI (מי מינור). הסיום (13-16) הוא סדרת סקוונצות שמהוות בעצמן מיני-וריאציות על ירידת הקווינטה שבפתיחה (2, 4). אך מעבר לכך, הן כאילו מסכמות את מהלכי המתח וההרפיה שקדמו: השתיים הראשונות (13-14) מקבילות למבנה של מתוח-רפה בפריודה הראשונה (1-4) ואילו זו שאחריהן מתוחה בדומה-משהו לסיום הפריודה השניה (7).

אנו רואים שבאך מנצל את המבנה הסימטרי 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 לחצי הראשון, אך חופשי יותר ויש בו מעין וריאציה מרחיבה של האלמנטים החשובים שבחלק הראשון. למשל, עליית התרצה סול-לה-סי (ב) שלפני ירידת הקווינטה מורחבת כאן לעליית הקווינטה לה-סי-דו-רה-מי (ב¹⁷). כך גם באופיו הכללי של חלק זה שהוא דרמטי יותר מהראשון ובעל עצמה הבעתית חזקה יותר. בכמה מהווריאציות מיטשטש ההבדל הזה, והן הומוגניות בשני חלקיהן, ובכמה הוא מודגש ונשמר. חשובה במיוחד היא ההדגשה החוזרת ונשנית של מי VI המוכר לנו כגורם מפתיע בחלק הראשון (11). ההכנה למי הזה דרך III מג'ורית V= של VI (19-20) מרגשת במיוחד. בחציו השני של חלק זה (מ25) יש הרחבה גדולה של שבירת הסימטריה הפריודית שראינו בקטע המקביל בחלק הראשון, כשגם מהלך הסקוונצות שראינו שם מורחב כאן למהלך סקוונציאלי עולה עד לחזרה לטוניקה בסיום.

הווריאציות (חצי ראשון)

מס' 1: כפי שגלן גולד הדגיש בדברים המצורפים להקלטתו המפורסמת מ1955, וריאציה זו, הבאה מיד לאחר האריה, מנוגדת באופיה ניגוד בוטה לאריה. עם זאת, בולט בהדגשה המהלך ההרמוני וקו הבס של האריה. בנושא העיקרי בולט "מוטיב השכן" האופייני ביד ימין אשר נענה מיד בהד סינקופי ביד שמאל. מוטיב זה לקוח ממוטיב השכן באריה, המופיע בה גם במורדנטים החוזרים ונשנים וגם במהלך לה-סי-לה (1-2). יש לשים 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 באופן ניכר מהראשון. בעיקרה, זו וריאציה "קלאסית", של סולמות וארפג', על קו הבס וההרמוניה הבסיסית של האריה.

מס' 2: היא עולם אחר, שונה מאוד באופיו המופנם והקונטרפונקטי. זוהי מעין אינבנציה בשלושה קולות. הבס עוקב אחר קו הבס והמהלך ההרמוני של האריה, תוך סקוונצות מדודות של מוטיב השכן. המוטיב העיקרי ביד ימין בנוי על מיזוג של מוטיב השכן והקווינטה היורדת (2), כשהקדמה שלפניו מכניסה מוטיב חדש של קוורטה עולה. למרות שאין זה קנון, הרי שהקונטרפונקט הנפלא שבין הקולות העליונים מתקרב לקונטרפונקט קנוני. 4 התיבות הראשונות נשמעות ממש קנוניות 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, למעשה (עם שינויים קלים) גם בחלק השני. הייתי אומר שמבלי להיות קנון הרי שווריאציה זו מתקרבת לקנון ככל האפשר, ומבחינה זו היא ייחודית בקובץ, ואפשר שהיא מעין הכנה לקנון הראשון שיבוא מיד אחריה. אך ההכנה, יש לומר, לא פחות יפה ומתחכמת ממה שהיא מכינה (וזה לא אומר, כמסקנתו המוגזמת של בוזוני, שלאחריה אין טעם, בביצוע קונצרטי, לנגן גם את הקנון (ור. 3). בוזוני, אגב חשב כך לגבי 7 וריאציות אחרות).

מס' 3: בווריאציה זו מתחילה סדרת הקנונים הנמשכת כל וריאציה שלישית לאורך היצירה. זה, הראשון, הוא קנון על הפרימה (אוניסונו). כמו רוב הקנונים שיבואו אחריו הוא קנון בשני קולות עם קול מלווה בבס. הוא במקצב מרובע (12/8) והנושא העיקרי בנוי על צלילי התרצה היורדת סי – לה – סול, שאחרי כל אחד מהם וריאציה על הקוורטה הנ"ל של הווריאציה הקודמת. עם כניסת הקול השני (2) ממשיך הקול הראשון בווריאציה קלה על מוטיב הסקונדה העולה (סול-לה) של האריה. הקנון מלווה בליווי ריתמי עשיר ביד שמאל. המהלך ההרמוני עוקב אחר זה של האריה, אם כי קו הבס של האריה לא נשמר כפשוטו. בחלקה השני נושא הקנון הוא מעין וריאציה על הנושא הראשון. מעבר לחיקוי הקנוני שבשני הקולות העליונים, יפה במיוחד כאן הוא החיקוי הנוסף בירידת הקווינטה (עם הצליל השכן בסיומה) המוכנסת תחילה בבס (9) ומחוקה מיד בקולות העיקריים. הווריאציה כוללת 16 תיבות, חצי המספר הרגיל, אך הפעמה ההרמונית היא כל חצי תיבה, כך שלמעשה יש 32 יחידות כרגיל (כך גם בקנונים שבמס' 9, ומס' 21).

מס' 4: היא שוב עולם אחר, שעוד לא הכרנו – עליצות ריתמית של ארבעה קולות במקצב סינקופי בוטה ב3/8, בעיקר בקפיצה על צלילי האקורדים, בניגוד 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 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.

מס' 5: הווריאציה הזו מנוגנת בדרך כלל בקצב מהיר מאוד (לפחות כפול משל האריה) והיא אז בעלת אופי וירטואוזי בולט. זוהי וירטואוזיות "סקרלטית" אפיינית לקטעי הסיום של מחזורי וריאציות. היא עוקבת בקפידה אחר המהלך ההרמוני וקו הבס של האריה.

מס' 6: הקנון השני בסדרה, קנון על הסקונדה – גם הוא בשני קולות עם קול מלווה בבס. יש בו שטף גלי בלתי פוסק ומסתורי משהו עם ליווי שוטף של חלקי 16 ביד שמאל, הבנוי על פיתוח קטן של מוטיב השכן. הקנון שומר על המהלך ההרמוני של האריה, אך לא על קו הבס. במוטיב המרכזי בולט מוטיב הקווינטות היורדות. באופיה הכללי הנוגה מזכירה הווריאציה הזו את ירידת הקווינטה של (25) בחלק הלה-מינורי בחלקה השני של האריה.

מס' 7: מסיימת את החטיבה הראשונה. היא כתובה בשני קולות ובמקצב מנוקד במשקל זוגי של 6/8. כאמור, בעותק האישי שלו (שנתגלה מחדש ופורסם ב1975) באך הוסיף כאן "בקצב הג'יג". כפשוטו זה אומר שיש לנגנה בטמפו מהיר, אך כמו שפרחיה ציין, ג'יג הוא בדרך כלל פרק הסיום של יצירה ציקלית

אצל באך (ורבים מבני תקופתו), ויש בכך כדי לתמוך בתפיסה שכאן מסתיימת תת-חטיבה של המחזור (8 קטעים – 7 וריאציות והאריה). חוץ מעקיבה כללית אחר קו הבס וצמידות למהלך ההרמוני של האריה, בולט במיוחד מוטיב השכן המופיע כמעט בכל תיבה (בנוסף למורדנטים) וכן ריצות הקווינטה העולה שמקורם בחלק השני של האריה. החל מתיבה 9 "קו הבס" עובר דווקא לסופרן, ומופיע באפקט סינקופי על הפעמה השנייה של התיבה, תוך כדי שינוי עדין במרקם.

מס' 8: פותחת את החטיבה השנייה. זו הווריאציה הראשונה הכתובה בבירור לצ'מבלו בעל שתי מקלדות. במשקלה, באופיה הנמרץ וההחלטי ובמרקמה הכללי, בארפג'י ובסולמות שלה, 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. וכמו שציינו לגבי מס' 1, יש לשים לב גם כאן לאופן המיוחד שבו שינויי המרקם ב(9) והעצמת המתח בעלייה החל מ(13), אשר מקבילים כמובן לתופעות מקבילות הרמוזות בעדינות במקומות המקבילים באריה, נעשים כאן מבלי לפגוע באופי ובהומוגניות הכללית.

מס' 9: זהו הקנון השלישי בסדרה – קנון על התרצה. אנו מתרחקים כאן מרחק רב יותר מהאריה 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 כלל. גם זה קנון בשני קולות עם קול מלווה בבס, אך בשונה מהקנונים הקודמים קו הבס כאן הרבה יותר עצמאי ופחות ליוויי, ומוטיב השכן, הבולט בו, נמצא בזיקה תימטית להופעותיו בקולות הקנון העיקריים.

מס' 10: זוהי פוגה קטנה (פוגטה) בארבעה קולות, והיא מכניסה 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 – למעשה בנושא זה יש לראשונה משום וריאציה על נושא האריה, ולא רק על קו הבס והמהלך ההרמוני שלה. אך עם זאת (מפלאי הדימיון המוסיקלי של באך), קו הבס 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. ומיקומה בסדרה הוא הקטע ה-11, וגם בתיבה 11 של האריה יש, כפי שראינו, ייחוד בולט (הכניסה למי מינור). בחלקה שני של הפוגטה מוגברת תנועת הליווי בבס, אך לבד מזה הפוגטה כולה הומוגנית באופיה (בניגוד, כזכור, לשוני הבולט באופי של חלקה השני של האריה מחלקה הראשון).

מס' 11: היא מעין אינבנציה חיקויית בשני קולות (וגם היא כתובה בעליל לכלי עם שתי מקלדות). גם היא במשקל מרובע (12/16) ושומרת כמובן על המהלך ההרמוני של האריה, אך לאו דווקא על קו הבס כפשוטו (יש לשים לב לסול המוגבה ב(14) המשמש כVII של הדומיננטה לרה). ב(9) תפקידי הידיים מתחלפים ועצמת התנועה עולה ומתגברת מ(13), בהתאמה למבנה האריה, שגם בה, כזכור, הגברה סקוונציאלית החל ממקום זה. בחלקה השני, חוץ מהשינויים ההרמוניים המתחייבים מהאריה, נשמר כללית אפיה ההומוגני, אך משתנים כיווני התנועה. באפיה הכללי הווריאציה רוחשת תנועה מופנמת רצופה בשני הקולות, אשר מזכירה את אפיה של הווריאציה השישית.

מס' 12: היא הקנון הרביעי – על הקוורטה. זהו קנון מהופך – הקול השני הוא היפוכו של הקול הראשון – ב3/4. ואת שניהם מלווה בס נחרץ, כמעט בוטה, המדגיש את קו הבס של האריה ואת מהלכה ההרמוני בצורה נחרצת וברורה יותר מאשר בכל הווריאציות הקודמות. כל כך, עד שאין מנוס מהמחשבה שזה בא

כ"פיצוי" לערפול המסובך של קו הבס הזה בקנון הקודם (מס' 9). גם וריאציה זו מצטיינת בהומוגניות לכל ארכה, תוך טשטוש מסוים של הרב גוניות והשוני בשני חלקי האריה.

מס' 13: לפי מושגי הווריאציה המקובלים בתקופת הברוק, יש וריאציות ששומרות על ההרמוניה של הנושא וממציאות לה מלודיות חדשות, ויש ששומרות על האופי הווריאציוני גם לגבי המלודיה. זוהי אולי הווריאציה המובהקת ביותר מהסוג השני עד כה. לא רק קו הבס והמהלך ההרמוני נשמרים, אלא שהנושא עצמו נראה בעליל כווריאציה על נושא האריה ובייחוד על שני הגורמים המכוננים שלו – מוטיב השכן והקווינטה היורדת. ושוב, המרקם והאופי עוברים שינוי בולט בנקודה המכריעה של הכניסה למי מינור בתיבה 11, שחוזרים בהדגשת המי מינור בחלק השני (21), כל זה במקביל למה שראינו באריה. גם ירידות האנחה בלה מינור (מ25) מתאימות באופיין לירידה הלה מינורית שבאריה במקום המקביל.

מס' 14: זוהי שוב וריאציה וירטואוזית, שבולטים בה לבד ממהלכי הארפג'י על ההרמוניה הבסיסית של האריה, גם ניצול בולט ווירטואוזי של מוטיב השכן של האריה (גם בצורת המורדנט וגם בצורה מורחבת של המוטיב סול(1) - לה(2) - סול(5)). גם פה בולט השינוי ב(9), שהיתה כזכור נקודה ייחודית גם באריה. וגם וריאציה זו, כרבות מקודמותיה, הומוגנית בשני חלקיה, יותר מאשר האריה עצמה.

מס' 15: זהו הקנון החמישי – על הקווינטה והוא הקטע המסיים את המחצית הראשונה של הסדרה. כמו הקנון הקודם, גם הוא קנון מהופך, כשהקול השני הוא היפוך של הקול הראשון. אך בניגוד לקנון הקודם (ולאריה) הוא במשקל זוגי. הדבר הבולט בו הוא כמובן המינוריזציה – זוהי הווריאציה המינורית הראשונה (אחריה יהיו במינור רק מס' 21 "הכרומטית" בקנון על הספטימה, ומס' 25). שינוי זה מתאים למרקם המדוד באנחות סקונדיאליות, לפעמים בירידה נוגה כלפי מטה, לפעמים בעלייה ובתקווה כלפי מעלה. בחציו השני של הקנון (מ17) הולך התחכום הקונטרפונקטי ומתעצם: בשני הקולות הגבוהים יש קנון מהופך על נושא שני (חדש), שרווי בסינקופיות המשלבת את שני הקולות כמעשה רוקם, כשהבס בינתיים ספק תומך ספק מוביל במהלכי הנושא הראשון. אפילו באוויר הפסגות שאופף את כל היצירה, יש לציין וריאציה זו כקונטרפונקט באכי במיטבו.

גלעד ברעלי, ירושלים, תמוז, תשע"א