

## “אמירות נרדפות” בחזרות המשתנות של קפ”ע באך –

### תופעת החזרות המשתנות כתומכת במבנה היצירה

יובל רבין

#### מבוא

התופעה של “חזרות משתנות”<sup>1</sup> (Veränderte Reprisen) מוכרת ואינה מוכרת הן בחוגים מוזיקולוגיים הן בחוגי מוזיקאים מקצועיים. יודעים על קיומה, ולא ממש יודעים מה משמעותה ומה ההיגיון שעומד מאחוריה. במקרים רבים אנשי מקצוע מעריכים שמדובר בקישוטים שמוסיפים/באלתורים שעושים בחזרות, ולא כך היא. לפני שנים מספר התחלתי לחקור את התופעה לעומק. המחקר התפתח לדיסרטציה (בהנחיית פרופ' דליה כהן ז”ל ופרופ' נפתלי וגנר) כמו גם להקלטה מסחרית של דיסק עם ביצוע יצירות לפי תוצאות המחקר (MDG 906 1875-6). מאמר זה מבוסס על הדיסרטציה. ביריעה הקצרה שעומדת לרשותי אבהיר מהי התופעה האמורה והיקפה, אזכיר דוגמאות אחדות לשינויים (גם כדי שיהיה ברור על מה לא מדובר) ואגע בממצאים הנוגעים לקשר בין השינויים הנמצאים בחזרות למבני הפרקים ובמשמעות של ממצאים אלו.

#### הגדרת המושג “חזרות משתנות”

המושג “חזרות משתנות”, כמו שטבע קרל פיליפ עמנואל באך<sup>2</sup> (1714–1788), מתאר המרה של החזרה המדויקת (שמתבטאת בדרך כלל בסימני החזרה הסטנדרטיים של צורה דו-חלקית) בחזרה עם שינויים שכתובים בתווים, שעל טיבם עמדתי במחקרי. “החזרות המשתנות” נוגעות תמיד לחזרה על חלקי יצירה שלמים (כאשר המבנה ההרמוני נשאר זהה או כמעט זהה), באופן שפרק המורכב משני חלקים של 16 תיבות (כל אחד) כתוב על פני 64 תיבות (ולא 32) למעט יוצא אחד מן הכלל.<sup>3</sup> כל הדוגמאות הן דו-חלקיות. בדרך כלל חזרה עם שינויים ניכרים החלים על חטיבה מוזיקלית שלמה (או על יחידה מוזיקלית גדולה) נחשבת לווריאציה.

במחקר עמדתי גם על ההבדלים שבין מושג “החזרות המשתנות” של קפ”ע באך לבין מושג הווריאציה הרווח (ובכלל זה הווריאציות שחיבר הוא עצמו), ואפשר למנות שלושה הבדלים עיקריים בין התופעות, ואלו הם:

- א. שינוי האפקט במקרה של וריאציות לעומת שימורו במקרה של “חזרות משתנות”.
- ב. נטייה ברורה לשימוש בפיגורציית שינוי (קבועה) במקרה של וריאציות לעומת דרכי שינוי מגוונות ביותר ב”חזרות המשתנות”.

<sup>1</sup> למעשה התרגום המדויק של המונח הוא “חזרות משונות” – הווה אומר חזרות שנעשו בהן שינויים. אך מכיוון שבעברית הצורה “משונה” היא מילה נרדפת “למוזר”, בחרתי בצורה שבבניין התפעל.

<sup>2</sup> להלן מופיע בראשי התיבות קפ”ע באך.

<sup>3</sup> מדובר בסונטה השישית מהקובץ “עם חזרות משתנות” שיצא לאור ב-1760, שבנויה משני חלקים שהמסודרים לסירוגין במעין רונדו ( $\alpha$ - $\beta$ - $\alpha$ - $\beta$ - $\alpha$ ).

ג. מטרת השינוי במקרה של "החזרות המשתנות" היא יצירת מבנה ספירלי על ידי שימוש בעקרון ההגברה מחד גיסא ויצירת תחושה ברורה של חזרה מאידך גיסא, באופן שמדובר בשינוי ליצירת עניין בחזרה, ואילו במקרה של וריאציות השינוי הוא המטרה, ומטרת החזרה – לאפשר שינויים.

דוגמה 1 להלן היא המנואט הקצר Wq. 114/4b<sup>4</sup>, כמו שהיא מופיעה בהוצאה החדשה של יצירות קפ"ע באך (בדומה להוצאה המקורית).<sup>5</sup>

דוגמה 1, המנואט Wq. 114/4b כפי שהוא נדפס (בהוצאה מודרנית, בדומה לזו המקורית), יצירה קצרה עם ח"מ

Minuetto II

Si replica il Minuetto I

<sup>4</sup> היצירה התפרסמה בקובץ "יצירות קצרות וקלות עם חזרות משתנות, למתחילים", שהתפרסם ב-1768. ראה עוד פרטים בהערה מספר 7.

<sup>5</sup> P. Wollny, ed., *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, vol I/8.1, (Los Altos, TP California: The Packard Humanities Institute, 2006), 82. Courtesy of the Packard Humanities Institute.

בדוגמה 2 היצירה ערוכה באופן שתווי "החזרות המשתנות" מופיעים תחת תווי ה"מקור"<sup>6</sup>. בדוגמה זו כל חלק של שמונה תיבות בלבד. הפרק הקצר אינו ממחיש את שלל דרכי השינויים שבנמצא, אך הוא טיפוסי בדרך כתיבתו: "חזרות משתנות" במקום סימני חזרה; ההרמוניה שנשמרת ב"חזרות המשתנות"; מרבית השינויים נעשים ב"יד ימין"; השינויים כתובים בתווים של ממש (ולא מדובר בקישוטים פשוטים דוגמת טריל, מורדנט וכדומה); השינויים אינם מאופיינים בפגורציה אחידה, אך כן מאופיינים בעקביות ביחס למוטיבים שמופיעים במקור. כך, למשל, ת' 4 עוברת את אותו השינוי שעוברת ת' 2, והתיבה השלישית בחלק השני עוברת את אותו השינוי שעוברת התיבה הראשונה באותו החלק.

דוגמה 2, המנואט Wq. 114/4b כשתווי מקור היצירה מופיעים מעל לתווי הח"מ בהתאמה

### התייחסויות של קפ"ע באך ל"חזרות המשתנות"

קפ"ע באך השתמש בכותרת "עם חזרות משתנות" בארבעה פרסומים<sup>7</sup> (בין 1760 ל-1770), אך למעשה קפ"ע באך כבר פרסם לראשונה את התופעה הזאת ב-1753, ומדובר ביצירה<sup>8</sup> פרק בפה

<sup>6</sup> להכנת דוגמה 2 נעשה שימוש בתווים המופיעים בדוגמה 1,

Courtesy of the Packard Humanities Institute.

<sup>7</sup> א. שש סונטות למקלדת עם "חזרות משתנות", 1760, המקור: *Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen* התפרסם בשתי הוצאות מקבילות – בגרמנית ובצרפתית, ושתיהן בברלין – אצל ג'ורג' לי וינטר (George Winter). הדפסות חוזרות עשו ב-1786 ברייטקופף (Breitkopf) ורלשטב (Rellstab). חומר קריאה נוסף בעניין ההדפסות החוזרות נמצא אצל

H. Serwer, C. P. E. Bach, J. C. F. Rellstab, and the Sonatas with Varied Reprises, in C. P. E. Bach Studies, ed. Stephen L. Clark (Oxford: Oxford University Press, 1991), 233-243.

על אף הכותרת "6 סונטות..." מדובר למעשה בחמש סונטות תלת-פרקיות ורונדו גדול, שמופיע תחת הכותרת *Sonata*. VI

מזיור<sup>9</sup> (Allegretto arioso ed amoroso) מתוך היצירות הנלוות<sup>10</sup> לספרו המתודי לנגינת מקלדת "Versuch<sup>11</sup> über die Wahre Art, das Clavier zu spielen". הפסקה המסיימת את החלק הראשון של ה-Versuch נוגעת לפרק זה, ובה שוטח קפ"ע באך את ה"אני מאמין" שלו בנוגע ל"חזרות המשתנות":

היצירה לניסיון בפה מזיור היא דוגמה איך בימינו נהוג לשנות את הפעם השנייה באלגרו עם שתי חזרות. ככל שהמצאה הזאת ["החזרות המשתנות", רבין] מהוללת, כך מרבים להשתמש בה באופן לא ראוי [לא נכון/לא טוב]. להלן המחשבות שלי בעניין. אסור לשנות הכול, מכיוון שאם משנים, היצירה נהפכת ליצירה חדשה. מקומות רבים ביצירה, בייחוד בעלי אפקט חזק, או מקומות מהותיים, לא ניתנים [מתאימים] היטב לשינוי. בין אלה אפשר למנות גם את הכתובים בסגנון הגלאנט, שכתובים באופן כזה שבגלל דרכי הבעה וביטוי חדשות מסוימות אפשר לרדת לסוף דעתם בפעם הראשונה רק לעתים רחוקות. כל השינויים חייבים לתאום את אפקט היצירה. השינוי צריך להיות טוב מהמקור או לפחות טוב באותה המידה כמוהו. מחשבות [רעיונות מוזיקליים] פשוטות יכולות להשתנות מפעם לפעם למחשבות עשירות מאוד ולהפך. זה יכול להיעשות בלא היסוס, [אך] חייבים במקרים כאלה להתייחס למחשבות [רעיונות מוזיקליים] שמופיעות קודם ואחר כך [במהלך היצירה], כאשר צריך להיות רעיון כולל של כלל היצירה, כדי שיישארו אותם היחסים של מבריק ופשוט, מלא אש [לוהט] וחסר ברק, עצוב ושמח, שירתי וכלי. ביצירות למקלדת יכול הבאס בשינוי להיות אחר מבמקור, אך ההרמוניה צריכה להישאר זהה. בכלליות, אם להתעלם מהשינויים הרבים האופנתיים, צריך להתאים את השינויים באופן שיבלטו בבירור הקווים הכלליים של היצירה, אשר מאפשרים זיהוי של האפקט.<sup>12</sup>

ב. יצירות קצרות וקלות למקלדת עם "חזרות משתנות", 1766, המקור: *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen*. שני הקבצים (1766 ו-1768) התפרסמו גם הם בברלין אצל ג'ורג' לי וינטר (George L. Winter). כל קובץ מכיל 12 יצירות, מתוכן פנטזיה אחת (ללא "חזרות משתנות"). אם כן, בכל קובץ 11 יצירות עם "חזרות משתנות" ושני מנואטים צמודים, המוגדרים ראשון ושני ואמורים להיות מבוצעים Da Capo.

ג. יצירות קצרות וקלות למקלדת עם "חזרות משתנות", 1768.  
ד. יצירה עם "חזרות משתנות", שפורסמה בשני חלקים ב-*Musik Vielerley*, 1770, שיצא לאור בהמבורג. הסונטה כוללת שלושה פרקים. שני הפרקים הראשונים בינריים (עם "חזרות משתנות"), והפרק השלישי הוא רונדו (ללא "חזרות משתנות").

<sup>8</sup> כל פרק יכול להיחשב יצירה, ולכן השימוש כאן במונח "יצירה" נוגע ליצירה חד-פרקית או לפרק ביצירה רב-פרקית.

<sup>9</sup> הפרק השלישי של הסונטה החמישית, H. 74/3 Wq. 63/5/3.

<sup>10</sup> בגרמנית Probestücke – יצירות לניסיון.

<sup>11</sup> תרגום השם: המסה על הדרך הנכונה לנגן מקלדת. במהלך המאמר יכונה הספר *Versuch*. כל הציטוטים שמופיעים במאמר לקוחים מתוך החלק הראשון, שיצא לאור ב-1753.

<sup>12</sup> *Versuch*, עמ' 132–133.

Das Probe-Stücke aus dem F dur ist ein Abriss, wie man heute zu Tage die Allegros mit 2 Reprisen das andere mahl zu verändern pflegt. So löblich diese Erfindung (veränderte Reprisen, Y.R.) ist, so sehr wird sie gemißbraucht. Meine Gedancken hiervon sind diese: Man muß nicht alles verändern, weil es sonst ein neu Stück seyn würde. Viele, besonders die affecktuösen oder sprechenden stellen eines Stückes lassen sich nicht wohl verändern. Hieher gehört auch dieienige Schreib-Art in galanten Stückes, welche so beschaffen ist, daß man sie wegen gewisser neuen Ausdrücke und Wendungen selten das erste mahl vollkommen einsieht. Alle Veränderungen müssen dem Affeckt des Stückes gemäß seyn. Sie müssen allezeit, wo nicht besser, doch wenigstens eben so gut, als das Original seyn. Simple Gedancken werden zuweilen sehr wohl bunt verändert und umgekehrt. Dieses muß mit keiner

מפסקה זו יוצא שאפשר לשנות כמעט הכול, אך די חומר צריך להישאר ב"חזרות המשתנות" כדי שלא תיפגע זהות היצירה (שזו לא תיראה "יצירה חדשה"), והשינויים צריכים לתאם את אפקט היצירה המקורי. הדרישה לשימור האפקט העלתה קושי במחקר, מכיוון שהיא אינטואיטיבית, וקשה לתרגם אותה למערכת כללים ברורה. כך גם בדבר השאלה מאיזה שלב – איזה מספר של שינויים – "יצירה נהפכת להיות יצירה חדשה" (כלשון קפ"ע באך).

### מצאי היצירות למקלדת עם "חזרות משתנות"

לאחר בחינת כלל יצירות קפ"ע באך למקלדת נמצא מגוון של יצירות שכתב קפ"ע באך עם "חזרות משתנות": היצירות עם "חזרות משתנות" נכתבו במהלך כל תקופת היצירה של קפ"ע באך – משנת 1734 ועד 1786. משכי היצירות נעים בין 8 ל-96 ת' (של מקור היצירה). מדובר ב-36 פרקי סונטה, 22 יצירות חד-פרקיות (כולן התפרסמו בכותרת "עם חזרות משתנות") ומחזור הווריאציות Wq. 118/10, שמכיל נושא ותשע וריאציות. מחזור הווריאציות מחדד את השוני בין וריאציות ל"חזרות משתנות" לבין תפיסת קפ"ע באך, מכיוון שבשני המקרים מדובר בחזרה על יחידות שלמות עם שינויים, ואני, כאמור, עמדתי במחקר על הבדלים בין שתי התופעות.

### מתודה

בבסיס המחקר עמדה השוואה מדויקת של "החזרות המשתנות" עם המקור שלהם. בשלב הראשון נותחו השינויים מרמת התו הבודד (כולל הפסקות) וסימני דינמיקה, דרך היחסים ההרמוניים המדויקים, ועד ליחסי הדמיון המוטיביים שמסומנים באותיות ויחסי עקומות התנועה השונים. בשלב השני נותחו מבני היצירות (בתפיסה שמקורה אצל הפוקוסקי ודארסי<sup>13</sup>) והשוו עם הממצאים של יחסי הדמיון המוטיביים. מחקר זה הוא אנליטי בבסיסו ובמהותו, אך הממצאים שעלו בו הושו עם ממצאים מתחום חקר הקוגניציה, מכיוון שלפי הפסקה הרלוונטית מה-Versuch, ניכר שהדרישה מ"החזרות המשתנות" היא שיהיה אפשר (בהאזנה) לזהות שמדובר בחזרה (ולא ב"יצירה חדשה", בלשון קפ"ע באך).

### מבני החומר המלודי

מרבית השינויים נמצאים במלודיה, ולכן חשוב להתעכב על מבני החומר המלודי: שלושה מודלים מרכזיים של בניית החומר המלודי נראים ביצירות למקלדת של קפ"ע באך, ואלו הם:

1. מלודיות המכילות מוטיבים ברורים, ומבוססות בדרך כלל על תהליך של התפתחות מוטיבית, שעובר מוטיב אב, ועל נגזרותיו (ראה דוגמה 3).

---

geringer Ueberlegung geschehen, man muß hierbey beständig auf die vorhergehenden und folgenden Gedancken sehen; man muß eine Absicht auf das ganze Stück haben, damit die gleiche Vermischung des brillanten und simplen, des feurigen und matten, des traurigen und frölichen, des sangbaren und des dem Instrument eigenen beybehalten werden. Bey Clavier-Sachen kan zu gleich der Baß in der Veränderung anders seyn, als er war, indessen muß die Harmonie dieselbe bleiben. Ueberhaupt muß man, ohngeacht der vielen Veränderungen, welche gar sehr Mode sind, es allzeit so einrichten, daß die Grundliniamenten des Stückes, welche den Affect desselben zu erkennen geben, dennoch hervor leuchten.

<sup>13</sup> J. Hepokoski & W. Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2006).

2. "מלודיות נושאיות", ובמקרים רבים הנושאים הם פרזות שלמות, והם בדרך כלל מופיעים בשלמותם במהלך היצירה עם או בלי מודיפיקציה (ראה דוגמה 4).

3. מלודיות חסרות מוטיבים ברורים, מודל זה נראה בעיקר במסגרת המיניאטורות,<sup>14</sup> אך נמצא מעט גם בפרקי סונטות קצרים (ראה דוגמה 5).<sup>15</sup>

דוגמה 3 "מקור" החלק הראשון של הפרק (Wq. 50/1/i/1-11) דוגמה מייצגת לתהליך של התפתחות מוטיבית

1. Phr. *Allegretto*

2. Phr.

3. Phr.

4. Phr.

<sup>14</sup> *Kurze und leichte Clavierstücke mit veränderten Reprisen.*

<sup>15</sup> בדוגמה מופיעים התווים של "מקור היצירה" (ללא "החזרות המשתנות"). התווים לקוחים מתוך:

P. Wollny, ed., *Carl Philipp Emanuel Bach, The Complete Works*, vol I/8.1 (Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2006), 82. Courtesy of the Packard Humanities Institute.



דוגמה 4, שלוש הופעות ה"מקור" של הנושא הראשון (שמבוסס על שני מוטיבים: 1.M-ו-2.M.) (בפרק Wq.50/2/i) הופעה ראשונה ת' 1-8

תחילת החלק השני, ת' 38-45 (מחזור תמאטי שני)

אמצע החלק השני, ת' 64-72 (מחזור תמאטי שלישי)

ראוי לציין שאת המודל של התפתחות מוטיבית תיאר לראשונה וילר (Wyler),<sup>16</sup> וגישות קרובות אליו תיאר בהמשך הורן (Horn)<sup>17</sup> ווגנר (Wagner).<sup>18</sup> גם המודל של ה"מלודיות הנושאיות" בנוי למעשה בדרך כלל כהתפתחות מוטיבית, אלא שמאפיינים מסוימים הופכים אותו ל"נושא קלסי".<sup>19</sup> המודל השלישי (של היעדר מבנה מוטיבי) הוא בגדר אחד החידושים של המחקר, שראוי לו אולי מאמר לעצמו. למרות טענות של מקצת החוקרים שלושת המודלים קיימים אצל קפ"ע באך זה לצד זה ללא קשר לתקופת חיים או למסגרת יצירה, ולכן יש יצירות שבהן פרקים שונים בנויים באופנים שונים. גם אם ניכר שסגנון ההתפתחות המוטיבית שלט ביצירותיו למקלדת, הרי ביצירותיו המאוחרות נראים יותר פרקים שמכילים נושאים ברורים.

<sup>16</sup> R. Wyler, *Form und Stiluntersuchungen zum ersten Satz der Klaviersonaten CPEBs* (Zurich: Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, 1955), 67-72.

<sup>17</sup> W. Horn, *C. Ph. E. Bach Frühe Klaviersonaten: Eine Studie zur Form der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen* (Hamburg: Karl dieter Wagner cop., 1988), 61.

<sup>18</sup> G. Wagner, "Die Entwicklung der Klaviersonate bei C.Ph.E. Bach," in *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des Mittleren 18. Jahrhunderts*, ed. Hans Joachim Marx (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1990), 231-243

<sup>19</sup> Wyler, 67, 141.

דוגמה 5 תוי מקור המינואט<sup>20</sup> (Wq. 114/4a) יצירה חסרת מבנה מוטיבי ברור

למודלים השונים של דרכי הבנייה המלודית יש בהכרח השפעה על דרכי "החזרות המשתנות", מכיוון שיש להם משמעות מבחינת מידת הקליטות של החומר המוזיקלי. והקליטות ביותר הן המלודיות ה"נושאות", ובסוף הרשימה נמצאות היצירות חסרות המוטיבים. הממצאים מראים שאכן שינויים פשוטים יותר, שתומכים בזיהוי בנקל של החומר המקורי (דוגמת הזזת רגיסטר, שינויים רתמיים קלים ותוספת קישוטים), נפוצים יותר במלודיות פחות קליטות (דוגמת מלודיה חסרת מוטיבים), ואילו במלודיות שמכילות נושאים ברורים (שהם קליטים יותר) נראים יותר שינויים מורכבים. קיום המודלים השונים רלוונטי גם לרעיון של עקביות בשינויים (דהיינו כאשר אותו מוטיב חוזר על עצמו במקור). גם מוטיב השינוי ב"חזרות המשתנות" חוזר על עצמו בהתאמה.

### עקרונות ודרכי השינויים

מדובר בנושא רחב ומורכב ביותר. פירוט כלל דרכי השינויים עם דוגמאות נלוות טעון יריעה רחבה ביותר, מכיוון שהדרכים רבות ומגוונות. כדי שבכל זאת יהיה מושג כלשהו במה הדברים אמורים, וחשוב לא פחות – במה הדברים אינם אמורים, אחזור לדוגמה שבתחילת המאמר (Wq 114/4b). כפי שנראה שם, ככלל לא מדובר בקישוטים בסימנים, ולרוב גם לא בקישוטים שכתובים ב"תווים קטנים", אלא במעין "גרסאות חלופיות", שמאופיינות מחד גיסא בשמירה על האופי המקורי ומאידך גיסא בשימוש ברור בעקרון ההגברה. מסגרות הפרזות (פתיחה, סיום ועקומת התנועה) בדרך כלל נשמרות במידה לא מבוטלת.

פרופ' דליה כהן ז"ל הרבתה לדבר על חמש האופרציות הטבעיות שמייצגות עקרונות של שוני ויחסי דמיון, שהם הבסיס לכל ארגון מוזיקלי: אקוויוולנט, הזזה, ניגוד, צמצום-והרחבה ופירוק-והרכבה.<sup>21</sup> השינויים שנמצאו נבחנו בהתייחס לאופרציות ברכיבים המוזיקליים השונים. כל רעיון ה"חזרות המשתנות" הוא בכלליות רעיון של אקוויוולנט, דהיינו יצירת גרסה שנתפסת שוות ערך (בדומה למילים נרדפות, שמבטאות משמעות קרובה אך לא זהה), ולמעשה המשמעות של "חזרות משתנות" היא חזרה על האמירה, אך באופן קצת אחר. אך אין להפריד הפרדה

<sup>20</sup> P. Wollny, ed., *Carl Philipp Emanuel Bach, The Complete Works*, vol I/8.1 (Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2006), 82. Courtesy of the Packard Humanities Institute.

<sup>21</sup> D. Cohen & S. Dubnov, "Gestalt phenomena in musical texture," in *Music, Gestalt, and Computing: Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, ed. M Leman (Berlin: Springer Verlag, 1997), 399.



מוחלטת בין אופן האמירה לבין המשמעות, בייחוד במוזיקה שבה ה"איך" הוא גם ה"מה". מרבית השינויים נעשים באופרציות פשוטות (הזזה, ניגוד וצמצום-והרחבה). המחקר הראה חוקיות מעניינת באופרציות, ושהשינויים אינם חורגים ממסגרת האילוצים הפסיכו-אקוסטיים והקוגניטיביים שמאפשרים תחושה של "אקוויוולנט".

להלן יוצגו ההיבטים השונים של יצירת השינויים והדרכים השונות שלה, כפי שהם נראים ביצירות קפ"ע באך. אמנם המוזיקה והחוויה שהיא מעבירה הן תוצאה של שילוב של כלל הרכיבים המוזיקליים המרכיבים אותן (ריתמוס, דינמיקה, הרמוניה, מלודיה וכו'), אך לקבלת תמונה ברורה תיבחנה הדרכים תוך התייחסות לרכיבים בנפרד זה מזה, אף על פי שברוב המקרים שינוי רכיב כלשהו מתבטא או כרוך גם בשינוי ברכיבים אחרים. כך, למשל, שינויים ברכיב הריתמי, שהוא אחד מרכיבי המלודיה, כרוכים בשינויים במהלך המלודיה (הסופרן) או הבאס (דהיינו המהלך המלודי של הבאס) וכדומה. ההתייחסות לתופעה מסוימת בשינויים תחת כותרת של רכיב מסוים יוצאת מנקודת ההנחה שזהו הרכיב המהותי ביותר לאותה דרך של שינוי, אך יוזכרו גם הרכיבים הרלוונטיים האחרים.

מרבית השינויים ב"חזרות המשתנות" נראים בסופרן (גם אם לא כולם). עם זאת, רובם הם פועל יוצא של התייחסות לגורם כללי יותר כמו הרמוניה או דינמיקה. לכן השינויים במלודיה (היינו בסופרן) נידונים בסוף. תחילה מוצג היבט כללי (1); מספר השינויים ומיקומם (1.1); לאחר מכן מוצג מבחר רכיבים מוזיקליים כלליים (שמתבטאים בכל הקולות) (2); המבנה ההרמוני (2.1); דינמיקה (2.2); מרקם בהתייחסות למספר הקולות (2.3); רגיסטר (2.4); קצב (2.5); ולאחר מכן מוצגים השינויים בבאס (3.1) ובמלודיה (4); קישוטים בתווים ובסימנים (4.1); שינויים במסגרת הפרזה (כולל עקומות ההשתנות) (4.2); שינויים בחלקי הפרזה (4.3). לסיום יש דיון כללי בשינויים באופי היצירה (5.1).

1. מבחינת מספר השינויים ומיקומם, בכלליות אפשר לומר שכמעט כל רכיב מוזיקלי יכול לעבור שינוי במסגרת "החזרות המשתנות", כל עוד די רכיבים מכלל הפרק נשארים ללא שינוי, באופן שהזהות הכוללת נשמרת. לעומת זאת, פיזור השינוי על פני הפרק יכול להשתנות מיצירה ליצירה.

2.1. המבנה ההרמוני (כולל ההיפוך) נשמר ברוב המכריע של המקרים הן בראייה כוללת של היצירות הן ברמת התיבה הבודדת. שמירה זו היא ה"עוגן" הראשון במעלה לשמירה על זהות החומר המוזיקלי בדומה לווריאציות מהתקופה, אם כי בווריאציות בדרך כלל נראית שמירה פחות קנאית על היפוכי האקורדים. מכאן ששמירה על המבנה ההרמוני לבדו אינה מספקת להבדיל את "החזרות המשתנות" מווריאציות. עם זאת, יש מעט מקרים שבהם יש מעט שינויים מוגבלים למדי ברמה המידית, באופן שהשתנו מעט המשכים של ההרמוניות השונות בתוך התיבה, נוספה דומיננטה שניונית, או שנעשה שינוי קל בתיבות הקדנציאליות של החלק או של היצירה. השינויים שנראים בתיבות הקדנציאליות הם בדרך כלל של הארכת הדומיננטה או הסובדומיננטה (תוך שמירה על האידיום הקדנציאלי המקורי).

2.2. ככלל, הרכיב הדינמי אינו נמנה עם מרכיבי הזהות הראשוניים של היצירה (כמו הגובה והמשך),<sup>22</sup> אך מקרים שבהם יש ריבוי מעברים חדים בין חזק לחלש (כמו גם ריבוי Sffz),

<sup>22</sup> Z. Eitan & R. Y. Granot, "Primary versus secondary musical parameters and the classification of melodic motives," *Musicae Scientiae, Discussion Forum 4B* (2009): 139-179.

ייתכן שהרכיב הדינמי כן יהפוך למאפיין את היצירה, מכיוון שמעברים אלו בולטים מאוד. סימני דינמיקה אינם נפוצים מאוד ביצירות קפ"ע באך עם "חזרות משתנות" (הם כן נפוצים בפנטזיות). כאשר מופיעים סימני דינמיקה במקור, הם בדרך כלל נשמרים ב"חזרות המשתנות", מכיוון שהם מקלים את שימור האופי של היצירה. אם כן, קיימים הבדלים בין הופעת סימני הדינמיקה במקור וב"חזרות המשתנות", ויש העדפה לתוספת של סימני דינמיקה מויתור על סימנים כאלה.

יש מעט מקרים שבהם נראה היפוך של הסימנים הדינמיים ב"חזרות המשתנות" f) במקום  $p$  ו- $p$  במקום  $f$ . כמו כן יש דוגמה אחת שבה אין כל התאמה בין סימני הדינמיקה שבמקור לאלו שב"חזרות המשתנות", אך מדובר ביוצא מן הכלל. נראה שבדרך כלל כשמופיעים סימני דינמיקה, הרכיב הדינמי חשוב לאפקט של היצירה, ולכן קפ"ע באך כמעט אינו משנה אותו ב"חזרות המשתנות", או שהוא משנה אותו באופן שקל לזהות אותו גם לאחר השינוי (אופרציה של היפוך). תוספת סימני דינמיקה נעשית כמעט תמיד כתוספת לשינוי ברכיב נוסף, גם אם קטן. אם הרכיב הדינמי אינו חלק אינטגרלי של זהות האפקט (כמו, למשל, ב- $Sfz$  בודד), היחס לשינויים בדינמיקה הוא כאל קישוט קטן ופשוט (שנוסף בדרך כלל לשינויים האחרים).

2.3. מבחינת היבט מספר הקולות של המרקם ניכר בכלליות שיש נטייה ברורה של קפ"ע באך לשמור על מספר הקולות המקורי ב"חזרות המשתנות", דהיינו שאם מופיעים צלילי מילוי הרמוני במקור, הם יופיעו בדרך כלל גם ב"חזרות המשתנות" (ולהפך); מהלכים ממושכים שבהם מופיעים יותר משני קולות יישארו כאלה גם ב"חזרות המשתנות"; אקורדים נשארים בדרך כלל כאלה ובמקרים רבים ללא כל שינוי; מהלכים מלוודיים נשארים בדרך כלל כאלה וכן אמור באשר לארפגיים. עם נטייה זו יש אי אלו דוגמאות שבהן יש שינויים במרקם ב"חזרות המשתנות". השינוי הנפוץ ביותר במרקם הוא של פיצול מרווחים הרמוניים. שינוי זה בולט מאוד בהאזנה, אם כי הקולות המקוריים נשמרים בבירור למדי (גם אם הם כתובים כקול אחד).

רוב השינויים האחרים במרקם בולטים פחות בהאזנה, והמשמעות שלהם זניחה, מכיוון שבדרך הנגינה של התקופה ההבדלים בין אקורדים לארפגיים מהירים וזניחים. כך גם באשר להוספת קולות פנימיים – בהתייחסות לבאס כמו לקונטינואו (באופן שמוספים מצלילי ההרמוניה גם כשהם אינם כתובים) או בנגינה ב"סגנון הלאוטה" (דהיינו המשך נגינת צלילים ששייכים להרמוניה מעבר לערך הרשום שלהם, כמו שהיה מקובל בנגינת כלי מקלדת עתיקים באותה התקופה). ואפילו שינויים קטנים אלו מופיעים רק לעתים רחוקות ובאופן נקודתי.

מעניין שבדיקת מחזורי הווריאציות של קפ"ע באך מגלה שבין הווריאציות משנה קפ"ע באך במקרים רבים את מספר הקולות. מכאן שלתפיסת קפ"ע באך, מספר הקולות הוא מרכיב חשוב באפיון (אפקט) היצירה. שינוי המרקם יכול להיות מרכיב בשינוי הרעיונות שבין הווריאציות השונות, ולעומת זאת שמירה עליו ב"חזרות המשתנות" חשובה לשמירה על זהות החומר המוזיקלי. ראוי להוסיף שלפנינו עוד הוכחה שקיים בידול אצל קפ"ע באך בין מושג הווריאציה לבין מושג ה"חזרות המשתנות".

2.4. הדוגמאות מורות ששינויי רגיסטרים שאינם נפוצים בווריאציות נפוצים למדי ב"חזרות המשתנות" של קפ"ע באך. לעתים הם נוגעים לפרזה שלמה בתוספת לשינויים האחרים, אך בדרך כלל מדובר בשינוי מקוטע (דהיינו שינוי של מהלכים קצרים המרכיבים את הפרזה), אשר מופיע לעתים כשינוי יחיד. שינוי רגיסטר נעשה במקרים רבים אוקטבה (אחת) כלפי מעלה. שינויי רגיסטר בצלילים בודדים (אחד עד שלושה ברצף) נפוצים מאוד לא בשיטתיות ממכלול

שינוי הקו המלודי, בדרך כלל העליון ולפעמים גם בבאס, תוך שמירה על התחום הנורמטיבי של קפיצות במלודיה.

עוד דרך נפוצה של שימוש בשינוי הרגיסטר היא בחילופי קווים מלודיים בין הקולות. שינוי זה נפוץ בעיקר כשיש "סופרן כפול", דהיינו כאשר סופרן ואלט נעים בטרצות/סקסטות מקבילות. חילוף בין הקולות נעשה בדרך כלל על ידי העברה של קו האלט המקורי אוקטבה כלפי מעלה, מעל לקו הסופרן המקורי (שנשאר במקומו), או על ידי הנמכה של קו הסופרן המקורי באוקטבה, ובמקרים כאלה מתחלפים ביניהם מרווחים משלימים. במקרים האלה שינוי הרגיסטר חל בדרך כלל על פרזה שלמה (אם כי לעתים מדובר בשינוי מקוטע), ובדרך כלל הוא השינוי היחיד, משום שרואים בו שינוי גדול של הסופרן. רק במהלכים קצרים (פחות משתי תיבות) נראים לעתים חילופים כאלה בין הסופרן לבאס. כאשר מדובר בשינויי רגיסטר שאינם נוגעים לחילופים של באס וסופרן, כידוע נשמרים היחסים ההרמוניים. הדבר מקל את זיהוי המהלך (עם המהלך המקורי), אך בחילופי קווים מלודיים בין האלט לסופרן, מצב הסופרן משתנה, באופן שיש לכך השפעה על זהות המלודיה, ולכן הוא מופיע לעתים קרובות כשינוי יחיד. כשמדובר בחילופים של סופרן ובאס, משתנה גם היפוך האקורד, וסביר להניח שלכן השינויים האלה מועטים וקצרים (פחות משתי תיבות). הזיהוי במקרים האלה נעשה בזכות זיהוי הקווים המלודיים (של הסופרן ושל הבאס). לעומת זאת, שינוי רגיסטר מתמשך במגוון אופנים. הוא יכול להופיע כשינוי פשוט, שבו קל לזהות את המהלך המקורי, והוא עשוי ליצור מתח ואי ודאות – כאשר יש שינויים זיגזגיים במהלכים הקצרים.

2.5. מבחינת הקצב ב"חזרות המשתנות" ניכרת נטייה לשמירה על אופי המהלכים השונים. אך עם זאת, ניכרת גם נטייה ברורה לתוספת תנועה ב"חזרות המשתנות", שמושגת על ידי שימוש בערכים ריתמיים קטנים יותר. "הפסקות נשימה" – כאלה שמופיעות בסופי פרזות – מקוצרות במקרים רבים לטובת הארכת המהלכים שלפניהם. שינויים רבים נעשים ברכיב הריתמי, או לחלופין יש להם השפעה על הרכיב הריתמי, באופן כזה שאת המהלך המלודי המקורי אפשר לזהות בנקל. שינויים ברכיב הריתמי יכולים להיעשות בדרכים שונות עם השפעה גדולה או קטנה על רכיב הגובה. העלייה במתח נוצרת בעקבות דחיית הופעתו של החומר המקורי ב"חזרות המשתנות" והציפייה להופעת החומר המוזיקלי המוכר. דחייה זו נעשית בדרכים שונות כמו תוספת ההפסקות, או הצלילים המוארכים, או בעקבות התנועה המהירה יותר (בגלל השימוש בערכים ריתמיים קטנים יותר).

רוב דרכי השינוי שנראות ב"חזרות המשתנות" של קפ"ע באך במישור הריתמי הן דרכים בטוחות לשמירה על זהות החומר המוזיקלי, ומכאן לקישור "החזרות המשתנות" עם המקור, מכיוון שבדרך כלל חלק ניכר מהצלילים המקוריים מופיע באותם המקומות בתוך התיבה, והדבר מקל את הזיהוי שלהם, כמו גם המסגרת הריתמית שנשמרת תמיד. עוד תורם לשימור האפקט שמדובר (כמעט תמיד) בשינויים "במידה נורמטיבית". דהיינו האופי הריתמי (שוויוני מול לא שוויוני) נשמר, והשימוש בערכים ריתמיים קטנים יותר נעשה "רמה אחת מעל" (1/8 בטריולות במקום 1/8 בינריות, 1/16 בינריות במקום 1/8 בטריולות וכן הלאה).

3.1. קו הבאס, כמייצג הראשי של ההרמוניה (לשיטתו של קפ"ע באך, שלא כרמו), שומר בדרך כלל על זהותו, לפחות ברמת צלילי השלד. בניגוד לנראה לעתים במחזורי וריאציות של קפ"ע

באך, ב"חזרות המשתנות" שלו נראית העדפה ברורה להשארות הבאס ללא שינוי, דהיינו השארות היפוכי האקורד, גם אם שינויים בהיפוך האקורד (ממצב יסודי לסקסט ולהפך) כן מופיעים לעתים גם ב"חזרות המשתנות". מרבית השינויים בבאס מסתכמים בהעתקה באוקטבה (כלפי מטה או מעלה) ובשינויים במישור הריתמי. ברוב המקרים שינויים בבאס מופיעים כתוספת לשינויים בסופרן ולא כשינויים עצמאיים. לעתים מופיע שינוי בצלילים המחברים את צלילי השלד של הבאס (כדי להקנות לו יתר רציפות וזרימה).

4. כמעט כל השינויים מתבטאים במלודיה (בסופרן) למעט שינויים בדינמיקה, בבאס או בקולות הפנימיים. זה נכון לשינויים ברגיסטר, במרקם או בריתמוס. עם זאת, יש שינויים שחלים רק בפרמטר הגובה ברכיב המלודי, גם בלי שינויים ברכיבים אחרים, והם שינויים מובהקים במלודיה. השינויים שהם "שינויים מובהקים" במלודיה נחלקים לשלוש קבוצות, ואלו הן:

1. קישוטים מובהקים, המתממשים בצורות שונות, ונראים תמיד קישוטים.
2. שינויים במסגרת הפרזה: הפתיחה והסיום של הפרזות, כמו גם הקונטור: כיווני התנועה והמנעד של הפרזה.

3. שינויים במהלך הפרזה: שינויים ביחידות מלודיות קטנות (שמרכיבות את הפרזה)

4.1. שימוש בקישוטים במידה אינו מפריע לזהות החומר הבסיסי המוזיקלי. נוסף על כך, שינוי הכולל רק תוספת קישוטים, אין בו כדי לספק גרסה שהיא שונה דייה כדי שתיחשב ל"חזרות משתנות". עם זאת, יש כמה קישוטים שיכולים להיחשב על סמך הממצאים אופייניים ל"חזרות המשתנות" של קפ"ע באך: "טרילר מלמטה" יכול להופיע בצליל הלפני אחרון של פרזה. כמו כן, "פורשג מלמעלה" או לחלופין "אנשג" יכולים להתווסף לצליל האחרון של הפרזה. "פורשג מלמעלה", המופיע לצליל האחרון של פרזה, יכול להתחלף עם "פורשג מלמטה" (ולהפך). במהלך פרזות, "פורשג", או "אנשג" יכולים להתווסף ל"צלילי שיא" של מוטיב, ואפילו להיחלף לחלק משינוי עקבי של מוטיב שמופיע כסדרה.

4.2. מסגרת הפרזה (בהתאם לפתיחה, לסיום ולעקומות התנועה) נשמרת ברוב המקרים, באופן שלרוב לפחות שניים מרכיבי מסגרת הפרזה נשמרים. סופי הפרזות נשמרים בלא שינויים יותר מהפתיחות, הואיל והמיקום של סופי מהלכים הוא הקליט ביותר. נוסף על כך ראוי לציין שלסופי הפרזות יש אופי אידיומטי (של קדנצות), וגם זו סיבה להעדפה להשארות הסיומים על כנס. יתרה מכך, מרבית השינויים שנעשים בפתיחות הפרזות או בסיומיהן הם שינויים מינימליים, דוגמת קישוטים פשוטים (בסיומים נפוצה גם טרנספוזיציה באוקטבה), שאינם מקשים על זיהוי הפרזות ב"חזרות המשתנות" עם המקור. לעתים רחוקות נעשים שינויים גדולים בפתיחה או בסיום, ואז בדרך כלל כפיצוי חלק ניכר מהפרזה מופיע כמעט בלא שינויים, באופן שהקשר בין "החזרות המשתנות" למקור נשאר ברור. במילים אחרות, אפשר לתאר את "עקומת השינויים במהלך הפרזה" עקומה קמורה (מיעוט שינויים בהתחלה ובסוף וריבויים באמצע). ראוי לציין שעקומה זו מבטאת איזון, שתואם את כלל הממצאים ב"חזרות המשתנות".

4.3. מרבית השינויים ב"חזרות המשתנות" מתרחשים במהלך הפרזות. ייתכן שהשינויים במהלך הפרזה יהיו רחוקים למדי מהמקור, ואפילו ישנו במידת מה את אופי הפרזה. מכיוון שהשינויים האלה מופיעים בדרך כלל באופן נקודתי, ומסגרת הפרזה במקרים כאלה נשארת קרובה למקור, זהות החומר המוזיקלי אינה נפגעת, והקישור למקור בדרך כלל יכול להיעשות

בנקל. לעומת זאת, אף על פי שלמסגרת הפרזה תפקיד מרכזי יותר בשמירה על זהות החומר המוזיקלי מאשר למהלכה, ניכר שגם ביחידות הקטנות המרכיבות את הפרזה נשמרים בדרך כלל די רכיבים שמקלים את קישור "החזרות המשתנות" עם המקור.

5. אופי היצירה בדרך כלל נשמר, גם אם נראית נטייה ברורה לעלייה במתח, באופן שעיקרון ההגברה נעשה במידה "נורמטיבית" כדי לשמר את האופי. ההגברה מושגת על ידי שימוש באמצעים מוזיקליים שונים כמו הגברת דחיסות – שימוש בערכים ריתמיים קטנים יותר, עלייה – הרחבת המנעד וכדומה, אך כל זאת, כאמור, במידה מתונה כדי שאופי היצירה, ובדרך כלל גם אופי הפרזות השונות, נשמרים.

### סיכום עקרונות השינויים, דרכיהם ובחינתם ביחס לאופרציות השינוי

מן הממצאים עולה ההבדל העקרוני בין השינויים ב"חזרות המשתנות" לשינויים ב"וריאציה" (כסוגה מקובלת). בתחילה יצוין שווריאציות בתקופה נעשות בדרך כלל באופן שוויוני, להבדיל מן "החזרות המשתנות", שנעשות בדרך כלל באופן לא שוויוני (לא מבחינת דרך השינוי ולא מבחינת התוצאה). נוסף על כך, השינויים ב"חזרות המשתנות" נעשים תוך שמירה על מערכת איזונים: במקום שבו יש שינויים רבים בתחום אחד, יש מעט שינויים, או שאין שינויים כלל בתחום אחר. שלא כמקובל בווריאציות בתקופה, גרסאות "החזרות המשתנות" אינן מייצגות בדרך כלל רעיון מסוים של וריאציה דוגמת שימוש בנוסחה ריתמית חוזרת, והן תומכות להפליא בצרכים הקוגניטיביים לזיהוי גרסת "החזרות המשתנות" כחזרה של המקור, כולל שימור האופי של המקור. אמנם גם וריאציות עושות שימוש באותם העקרונות הקוגניטיביים האמורים כדי לאפשר זיקה של השינוי (וריאציה) למקור, אלא שבווריאציות בדרך כלל הקישור למקור מתבטא במיעוט הרכיבים שנשמרים, באופן שנשמרת "זיקה למקור" להבדיל ממערכת האיזונים שמופעלת ב"חזרות המשתנות", שמאפשרת, לפי תפיסת קפ"ע באך, שמירה על האופי (אפקט), ומתוך כך זיהוי גרסת השינוי כחזרה של ממש.

השימוש ב"אקוויוולנט" באופן פרטני/נקודתי הוא כמו בכל אופרציה אחרת, אם כי הוא מוגבל למדי, והוא נראה בעיקר ברכיב ההרמוני, ומתבטאת בו בעיקר בהיפוכי אקורד (שכאמור, אינם נפוצים) ולעיתים בקדנצות המרת סובדומיננטה/דומיננטה אחת באחרת. ברכיב הרגיסטר נפוץ השימוש באקוויוולנט של חילופי קולות בגלל אקוויוולנטיות של מרווחים משלימים שמתהווים עם חילופי הקולות.

האופרציה "הרחבה וצמצום" מופיעה גם ברכיב הקצב, בעיקר בשינוי הסידור הריתמי של מהלך מוזיקלי, כולל השלכות על היחסים ההרמוניים, דהיינו הארכה של הרמוניה אחת על חשבון הרמוניה אחרת, או לחלופין פיצול צליל ארוך למספר קצרים ולהפך. במלודיה האופרציה נראית, למשל, בהגדלת קפיצות או ככלל בהגדלת המנעד של מהלך. אופרציית ה"ניגוד" נראית מעט ב"חזרות המשתנות", ובעיקר ברכיב הדינמי, שבו נמצאת העדפה במעט לאופרציית ה"ניגוד" – כאשר  $p$  מוחלף ב- $f$  (ולהפך). במלודיה השימוש באופרציה מתבטא בהופעה של עקומת התנועה שמנוגדת בכלליות לעקומה שהופיעה במקום המקביל במקור, כגון ירידה סולמית או ארפגית במקור, שנהפכת ב"חזרות המשתנות" לעלייה סולמית או ארפגית.

אופרציית "הזזה" נראית ברכיבים מגוונים. ברכיב הרגיסטר נמצאת הזזה לרוב כלפי מעלה או למטה. גם ברכיב הריתמי נמצאת הזזה (על ציר הזמן), כגון הזזה סינקופטית. כמו כן

שינויים ברכיב הבאס נעשים לרוב בהזזה (לרוב בשינוי אוקטבה). ברכיב המלוּדי נמצאת גם הזזה (גם בשינוי של אוקטבה, אך גם, למשל, בהזזה של טרצה למעלה). בחינת "החזרות המשתנות" ביחס לאופרציות הטבעיות של יצירת שינויים מראה שמרבית השינויים ב"חזרות המשתנות" הם בגדר "שינויים פשוטים", שהתחכום הוא בשילוב שלהם ליצירת גרסת "חזרות משתנות", שהיא בדרך כלל עשירה מאוד וגם תומכת במבנה היצירה.

להלן טבלה שמסכמת את ממצאי הניתוחים של מאפייני השינויים ב"חזרות המשתנות",

ברכיבים השונים בשלושה אופנים/היבטים:

1. מאפיינים הנשארים ללא שינוי כלל ב"חזרות המשתנות" או בשינויים עדינים מאוד.

2. שינויים שהם בגדר גיוון בלבד.

3. השתקפות עיקרון ההגברה במאפייני השינויים שב"חזרות המשתנות".

**טבלה 1: הרכיבים המוזיקליים השונים בהתייחס לשלושה היבטים: מאפיינים ללא שינוי,**

**שינויים שהם בגדר גיוון והשתקפות עקרון ההגברה ב"חזרות המשתנות"**

| הרכיב הנבדק                       | מאפיינים הנשארים ללא שינוי כלל ב"חזרות המשתנות" או בשינויים עדינים מאוד.  | השינויים הם בגדר גיוון בלבד (ולא שינוי של ממש).   | עיקרון ההגברה מרבית השינויים ב"חזרות המשתנות" הם בכיוון של הגברה.  |
|-----------------------------------|---|---|--|
| הרמוניה                           | המבנה ההרמוני נשמר (יש רק מעט תוספת של דומיננטות שניוניות).   | משכים משתנים של דרגות הרמוניות רק ברמה המידית (לכל פעמה עד שתיים).  | חיזוק הקדנצות על ידי הארכת הדומיננטות בקדנצות (על חשבון דרגות אחרות); תוספת (מועטה) של דומיננטות שניוניות.                                   |
| דינמיקה – שינויי חוזק לאורך המהלך | לרוב נשארים סימני הדינמיקה ב"חזרות המשתנות" ללא שינוי.  | היעלמות סימני הדינמיקה קורית רק כשהם היו במשמעות קישוטית, שאינה תואמת את המהלך המלוּדי החדש; תוספת סימני דינמיקה ממכלול הגיוון בשינוי. בשינוי הדינמיקה יש העדפה להיפוך סימני הדינמיקה (אופרציית ה"ניגוד"). רק ביוצא מן הכלל אין קשר בין סימני הדינמיקה במקור וב"חזרות המשתנות". | העדפה לתוספת סימני דינמיקה מביטולם.  |
| מרקם – מספר הקולות                | מספר הקולות בדרך כלל אינו משתנה (בדרך כלל שני קולות).   | אם יש שינוי במספר הקולות, מדובר בדרך כלל בהבדל של קול אחד, שיכול להתבטא בצלילי מילוי הרמוני או בפיצול מרווחים הרמוניים (או ההפך מכך) – השינוי נפוץ ביותר.   | שכיחה יותר תוספת של קול שהוא בגדר צליל מילוי הרמוני מויתור על צליל מילוי הרמוני (להבדיל מ"סופרן כפול").                                      |
| רגיסטר – בעיקר שינוי באוקטבה      | בדרך כלל הרגיסטר נשמר.  | שינויי רגיסטר הם בחזקת שינויים עדינים. כשמדובר בשינוי של יחידה גדולה (עד כדי פרוזה), השינוי הוא בגדר גיוון בלבד.  | שינויי רגיסטר נעשים בדרך כלל כלפי מעלה באשר לסופרן וכלפי מטה באשר לבאס.  |
| קצב                               | הטמפו והמשקל נשארים תמיד ללא שינוי. שמירה על "האופי הריתמי" של הפרזות, שמתבטא בשמירה על אחידות לעומת גיוון במשכים, בעיקר ביחס לקו העליון. | פיצול צליל ארוך למספר קצרים ולהפך (חזרה על אותו הצליל במשכים זהים) מופיע בעיקר בקו התחתון. שינוי המבנה הריתמי של אותה סדרת צלילים; הרחבה/צמצום ריתמי של צלילים בודדים.  | בדרך כלל ב"חזרות המשתנות" קיים שימוש בערכים ריתמיים קטנים יותר ובמגוון רחב יותר של ערכים ריתמיים. תוספת הפסקות במקום צלילים, שמעלות את המתח. |
| באס                               | מרבית צלילי הבאס נשמרים.  | מעט שינויי היפוך ממצב יסודי לסקסט-אקורד או להפך. מרבית השינויים בבאס הם של טרנספוזיציה באוקטבה (ראה רגיסטר) או של שינוי החלוקה הריתמית של הבאס (ראה ריתמוס). לעתים נמצאת תוספת של צלילים עוברים בבאס.   | הבאס יכול להופיע נמוך יותר (אוקטבה) מבמקור.  |

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| <p>תוספת קישוטים פשוטים (בסימנים) היא מעטה, אך היא נעשית בעיקר לצורך הבלטת צלילים חשובים (צלילי שיא וצלילים מסיימים), באופן שהם מודגשים.</p>  | <p>"פורשלג (אפוג'טורה) מלמעלה" יכול להתחלף ב"פורשלג מלמטה" ולהפך.</p>   | <p>תווים רגילים בעלי משמעות קישוטית – ייתכן שיוחלפו ב"תווים קטנים" ב"חזרות המשתנות" ולהפך, ומעניין שאין חוקיות במעבר בין שני סוגי הכתב.</p> | <p>מלודיה – (קול עליון) בה נעשים מרבית השינויים: קישוטים בתוך הפרזה</p> |
| <p>הפתיחה של הפרזה או סיומה יכולות להופיע בטרנספוזיציה גבוהים או נמוכים בממקור, באופן שייתכן שהמנעד יתרחב ב"חזרות המשתנות".</p>   | <p>רוב השינויים בפתיחה ובסיום הפרזה (אם נעשים) הם בגדר קישוטים פשוטים בלבד. כשנעשה שינוי של ממש בפתיחת הפרזה, מרבית הפרזה נשמרת ללא שינוי.</p> <p>שינוי כיווני התנועה נעשה בדרך כלל כהיפוך (קמירות-קעירות; עלייה-ירידה), לא שכיחות עקומות זיגזגיות או של חוסר שינוי, שהוא אופרציה טבעית, שמקלה את קישור גרסת השינוי עם המקור.</p> | <p>מסגרת הפרזה נשמרת לרוב, ובמקרים של שינוי בדרך כלל לפחות שניים מהמאפיינים של המסגרת נשמרים.</p>   | <p>מסגרת הפרזה (פתיחה, סיום והעקומה הכללית)</p>                         |
| <p>ייתכן שתופיע ב"חזרות המשתנות" הגדלה של מרווחי הקפיצות; מהלכים מלודיים שלמים (קצרים) יכולים להופיע סקונדה או טרצה גבוהה בממקור; לעתים נמצאת תוספת של הפסקות ב"חזרות המשתנות" במקום צלילים, באופן שמהלך "החזרות המשתנות" מקוטע ומתוח יותר.</p> | <p>גם שינויים (ב"חזרות המשתנות") במהלך הפרזה משמרים בדרך כלל חלק ניכר מהצלילים המקוריים, במקומם המקורי מבחינה מטריית או לפחות בסביבה קרובה.</p>   | <p>השינויים (ב"חזרות המשתנות) במהלך הפרזה נעשים בדרך כלל ביחידות קטנות, שאינן פוגמות בזהות הפרזה ככלל.</p>                                  | <p>שינויים בתוך הפרזה</p>   |

### בחינת מבנה-העל של הפרקים והיחס שבין טיפוס המלודיה השונים לבין "החזרות המשתנות"

לפרק Wq. 63/5/iii (הפרק השלישי בסונטה החמישית מן ה"יצירות לניסיון" שצורפו ל- Versuch, Allegretto arioso ed amoroso בפה מז'ור, דוגמה 6)<sup>23</sup> יש משמעות מרכזית בחקר "החזרות המשתנות", מכיוון שזה הפרק שבאמצעותו בחר קפ"ע באך להציג את תפיסתו, את רעיון "החזרות המשתנות" במסגרת ה-Versuch. בדוגמה 6 מופיע הפרק, ומצוינים בו מוטיבים, קדנצות מרכזיות וחלוקה לחטיבות. מקור הפרק מכיל מספר לא מבוטל של מוטיבים ויחידות מוזיקליות שחוזרים במהלכו, אם כי יש גם מהלכים (לא ארוכים) שאינם מופיעים יותר מפעם אחת בבירור, כמו גם יחידות שמסיימות פרזות (רובן בנות תיבה) שאינן מופיעות יותר מפעם אחת, ורואים בהן יחידות מסיימות, ולא מוטיבים עצמאיים (ראה דוגמה 6). כל אחד משני החלקים בנוי משלוש חטיבות, והחטיבה השנייה בשניהם מסתיימת ב-Crux (עם אתנח דומיננטי – חצי קדנצה, HC), שמוביל לחריזה של החטיבה השלישית, באופן שהחטיבה השישית היא טרנספוזיציה מדויקת של החטיבה השלישית. שאר החטיבות מסתיימות בקדנצה מושלמת

<sup>23</sup> בדוגמה 6 מופיעים תווי כל הפרק, כשהם ערוכים כך שתווי "החזרות המשתנות" מופיעים תחת תווי המקור (תיבה תחת תיבה). הבסיס להכנת הגרסה הערוכה היא הוצאת התווים החדשה של קפ"ע באך P. Wollny, ed., *Carl Philipp Emanuel Bach, The Complete Works*, vol I/3 (Los Altos, California: The Packard Humanities Institute, 2006), 25-27. Courtesy of the Packard Humanities Institute.



(PAC). החטיבות בנויות באופן הזה (אחרי מספר החטיבה מופיעים מספר התי' של המקור ואחריהן הקדנצות בדרגות ההרמוניות):

| Part 1 |       |       | Part 2 |       |        |
|--------|-------|-------|--------|-------|--------|
| 1.     | 1-8   | I:PAC | 4.     | 26-37 | IV:PAC |
| 2.     | 9-18  | v:HC  | 5.     | 38-45 | i:HC   |
| 3.     | 19-25 | V:PAC | 6.     | 46-52 | I:PAC  |

בחינת היחס בין החומר המוטיבי המופיע במקור לבין זה המופיע ב"חזרות המשתנות" מגלה שמלבד החרוז, המופיע בטרנספוזיציה מדויקת בשני החלקים ועובר שינויים בעקביות, באופן ש"חזרות המשתנות" של החרוז בחלק השני הן טרנספוזיציה של "חזרות המשתנות" של החרוז בחלק הראשון, יש עוד חמישה מוטיבים ברורים. אלו מופיעים במידות שונות של דמיון במקור (המסומנים בתווים באותיות a-e, ובחזרות לא מדויקות מוספים תגים או כוכביות לאות הרלוונטית דוגמת c' או c\*), ושעוברים שינויים תוך שמירה על יחסי דמיון מסוימים (ההופעות ב"חזרות המשתנות" מצוינות באותיות לטיניות גדולות תואמות).

מהממצאים שנראים בבדיקת הפרק (ראה דוגמה 6 לעיל) עולות המסקנות האלה:

1. רוב מהלך הבאס נשמר בחזרה.
2. מהלך רחב שמופיע בטרנספוזיציה במהלך שני חלקי יצירה משתנה באותו האופן בשני החלקים (בטרנספוזיציה) באופן שיחס החריזה נשמר גם ב"חזרות המשתנות".
3. מוטיב שחוזר ללא שינוי של ממש בשני חלקי יצירה (למעט טרנספוזיציה ושינויים שהם נגזרת של ההבדלים ההרמוניים) משתנה באופן זהה בחזרות (דוגמת a) או באופן דומה (דוגמת b).
4. מוטיב שמופיע כמה פעמים ברציפות במהלך פרזה בהבדל הרמוני בלבד משתנה בקביעות במהלך הפרזה (דוגמת e).
5. מוטיב שמופיע כמה פעמים במהלך פרזה באופן דומה (להבדיל מאותו המוטיב עצמו) משתנה באופן דומה, אך לא באותה הדרך ממש (דוגמת c\*).
6. מוטיבים דומים, בפרזות שונות לא בהכרח משתנים באותו האופן (דוגמת c ו-c\*). העקביות שבשינוי תלויה בתפקיד המוטיב במיקום בפרק – תפקיד "תצוגתי" לעומת תפקיד "פיתוחי".
7. מוטיבים דומים יכולים להשתנות שינוי זהה (דוגמת d ו-d').

"תמונת העולם" העולה ממסקנות אלו: ניכר שבדוגמה הזאת נתן קפ"ע באך ביטוי לתפיסתו את "חזרות המשתנות" פרפרזה מחושבת ומאורגנת על המקור: "חזרות המשתנות" רחוקות מלהיות "ספונטניות", וניכרת היצמדות לדפוס של "שינוי עקבי", החוזר על עצמו, בייחוד "בנקודות האסטרטגיות" של תחילת חטיבות ראשיות או משניות, באופן שהמחזוריות התמטית משפיעה על מידת העקביות בשינויים. יצירת גרסת שינוי כזו דורשת הכנה, שתאפשר התאמה של השינויים למבנה הפרק.

דוגמה 6 (Wq. 63/5/iii) "ילדוגמה" שקפעי"ב נתון ב-Versuch כ"דרך טובה" לחי"מ

Allegretto arioso ed amoroso

מק' 1

חטיבה 1

ה"מ

מק' 2

חטיבה 2

ה"מ

מק' 3

חטיבה 3

ה"מ

1 [5 3 2 1] a [1 2 3 4] b [5 4 3 2] c [1 2 3 4] c

1' [A] [B] [C] [C] I: PAC

9 [d] [d']

9' [D] [D]

13 [e] [e]

13' [E] [E] v: HC

19 Rhyme O ten. ff ten. f p

19' Rhyme R 4 ten. ten. f ff V: PAC

The image displays a musical score for C.P.E. Bach's "Synonyms statements" in the Varied Repeats, presented in two systems. Each system consists of two staves: the upper staff is labeled "מק' (Mak)" and the lower staff is labeled "חטיבה (Chitba)".

**System 1:**

- Staff 1 (מק'): Starts at measure 26. Annotations include [-----a-----] [-----1/2a-----] [-----b'-----] [-----c'-----].
- Staff 2 (חטיבה): Starts at measure 26'. Annotations include [-----A-----] [-----1/2A-----] [-----b''-----] [-----C'-----].

**System 2:**

- Staff 1 (מק'): Starts at measure 33. Annotations include [-----1/2b'-----] [-----c\*-----] [-----c''-----] [-----c'''-----].
- Staff 2 (חטיבה): Starts at measure 33'. Annotations include [-----p-x-----] [-----x'-----] [-----x''-----] and IV:PAC.

**System 3:**

- Staff 1 (מק'): Starts at measure 38. Annotations include [-----e-----] [-----e-----].
- Staff 2 (חטיבה): Starts at measure 38'. Annotations include [-----E-----] [-----E-----] and i:HC.

**System 4:**

- Staff 1 (מק'): Starts at measure 46. Annotations include Rhyme O and I:PAC.
- Staff 2 (חטיבה): Starts at measure 46'. Annotations include Rhyme R and I:PAC.

The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, mf, ff, ten.), articulation (accents), and fingerings. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

רוב יצירות קפ"ע באך המכילות "חזרות משתנות" אינן תואמות תיאום מוחלט את הממצאים שלעיל (עפ"י Wq. 63/5/iii). יש מקרים שבהם העקביות שבשינויים חמורה עוד יותר, דהיינו כל המוטיבים או רצפי המוטיבים (נושאים) משתנים לכל היצירה בעקביות (כל מוטיב באופן מסוים). מקרים אחרים מראים מידה פחותה של עקביות בשינויים. אי אפשר לקשור הבדלים אלו לתקופת היצירה, מכיוון שהם מופיעים גם באותה התקופה ולהפך. יש גם דוגמאות שאינן מתאימות לדוגמה שלעיל, מכיוון שהמבנה המוזיקלי בהן חסר כל מוטיב שחוזר.

ההבדלים בין סוגי המלודיות במוזיקה למקלדת של קפ"ע באך משפיעים על השינויים שב"חזרות המשתנות" בעיקר מבחינת גודל היחידות שעוברות את השינויים. היחידות המוזיקליות יכולות להיות מוטיב, רצף מוטיבים או פרזה שלמה. מוטיב שמופיע פעמים מספר במהלך פרזה משתנה במהלך הפרזה בקביעות או דומה בדרך כלל (לפי רמת הדמיון בין ההופעות שלו במקור). במקרה של התפתחות מוטיבית ייתכן שמהלך שהתפתח ממוטיב מקורי כלשהו ייראה מוטיב חדש לעניין העקביות בשינויים שב"חזרות המשתנות". מהלכים שנתפסים במקור רק "קרובים רחוקים" לא בהכרח ייתפסו קרובים לעניין "החזרות המשתנות", ולכן הם יכולים להשתנות באופנים שונים. במקרה שמוטיב או נושא מסוים תופס נפח ניכר ממהלך יצירה (או פרק), יש בדרך כלל העדפה למספר דרכי שינוי שונות כדי להימנע מהשבולוניות של החזרה.

#### **סיכום הממצאים ביחס שבין מבנה הפרק ל"חזרות המשתנות"**

בחינת היחס שבין מבנה-העל של הפרקים ל"חזרות המשתנות" בכלל הדוגמאות הכתובות עם "חזרות משתנות" מגלה קשר בין מבנה-העל של היצירה לבין אופן השינויים ב"חזרות המשתנות", באופן ש"החזרה המשתנה" מבליטה את מבנה-העל באמצעות עקביות בשינויים, בייחוד בהתחלות ובסיומים של שני החלקים של הצורה הבינרית. היא העקביות בשינויים נמצא באתרים המועדים לטרנספוזיציה (פתיחה וחרוז), והדבר אמור בראש ובראשונה באשר לחרוז ולאחר מכן (מבחינת מידת השכיחות) בפתיחה ובחזרה המדיאלית. ממצאים אלו מופיעים ללא קשר לדרך הקומפוזיציה של היצירה (כהתפתחות מוטיבית או בעלת נושאים ברורים). ביצירות בעלות נושאים ברורים יש לעתים עוד מהלכים רחבים שמופיעים בשני החלקים, וגם הם משתנים בדרך כלל בעקביות.

יצירות רבות מכילות שלושה מחזורים תמטיים. ברובן שלושת המחזורים עוברים את אותם השינויים, או שינויים קרובים, אך יש מקרים שבהם החזרה המדיאלית בנויה בבירור כפיתוח, והיא עוברת שינויים אחרים, או שהמחזור השלישי נתפס הדגשה שמובילה לסיום. והוא זוכה לשינויים קיצוניים יותר בתור "ההופעה האחרונה והמוחלטת". בפרזות המשניות יותר למבנה היצירה (פיתוח, גשר וכדומה) מופיעים בדרך כלל שינויים קיצוניים יותר ב"חזרות המשתנות", שנעשים לעתים בחוסר עקביות. כאמור, הנטייה לשמירת היחסים הברורים בין המקור ל"חזרות המשתנות" חזקה יותר בדרך כלל באזורים "מבניים", ולא בהכרח בכל ההופעות של מוטיבים שקרובים לחומר המוזיקלי שמופיע (גם) בנקודות המהותיות למבנה היצירה, אם אינם מתפקדים במיקום המסוים כמהותיים למבנה היצירה.

עוד נמצא שניכרת נטייה ברורה של עקביות בשינויים גם ביחסי היחידות המוזיקליות הקטנות יותר שב"חזרות המשתנות" (ביחס לאלה שבמקור). דהיינו משכי היחידות שמרכיבות את המבנה המלודי של "החזרות המשתנות" תואמים לאלה של המקור, ומסודרים באופן זהה או

דומה (תוספות/ויתורים של קדמות וכדומה). כך אפשר לדבר על שמירת "המבנה התחבירי" של המשפטים המוזיקליים, גם כאשר החומר המלוּדי של "החזרות המשתנות" אינו מאוד קרוב למקור. העדפה זו אינה דוגמטית, וקפ"ע באך מוותר עליה בתנאים מסוימים (כמו במקרה של חזרה מרובה) לטובת שימור העניין המוזיקלי והאפקט.

ביצירות שבהן לא קיים מבנה מוטיבי ברור השמירה על זהות היצירה נעשית בדרך כלל על ידי שמירה על חלק ניכר מצלילי השלד, ונעשות אופרציות פשוטות במיוחד כמו שינוי רגיסטר, תוספת הפסקות, או צלילים עוברים, שמירה על כיווני תנועה (או היפוכיהם) באופן שחלק ניכר מהצלילים המקוריים נשאר במקומו (או בשינוי רגיסטר) גם מבחינה מטרית. גם ביצירות בעלות מבנה מוטיבי/נושאי ברור באזורים שאינם מכילים חומר מוטיבי ברור נראים שינויים שדומים באופיים לאלו שנראים ביצירות חסרות מבנה מוטיבי ברור.

### סיכום

"החזרות המשתנות" של קפ"ע באך ייחודיות לא רק מבחינת השילוב של ההתייחסות התאורטית (ב-Versuch ובהקדמה לקובץ הסונטות מ-1760) והמספר הרב של הדוגמאות הכתובות ממהלך כל תקופת יצירתו, אלא בעיקר מבחינה סגנונית של שימוש מגוון בדרכי שינוי מחד גיסא ומציאת פתרונות יצירתיים ומגוונים ביותר לשמירה על זהות החומר המוזיקלי מאידך גיסא, באופן שהשינויים אינם סוג של וריאציה, אלא יותר סוג של העשרה לחומר המוזיקלי המקורי. קפ"ע באך מייצג גישה מאוד מודעת וייחודית שדורשת הכנה ברורה של "החזרות המשתנות" כדי שזו תתאים למבנה היצירה. הוא הולך על חבל דק, שעניינו יצירת "הקבלה" – אקוויוולנטיות. המטרה של קפ"ע באך ביצירת השינויים ב"חזרות המשתנות" היא מציאת גרסה, שהיא כ"אמירה נרדפת" (הרחבה של "מילה נרדפת") למקור היצירה. כמו במקרה של מילים נרדפות המשמעות לא זהה, אלא מקבילה, ויש דקויות בכל אמירה שמחדדות רעיונות אחרים. הגרסאות הכתובות של "החזרות המשתנות" תומכות במבנה היצירה הכולל, לא רק בכך שהן שומרות על מבנה המקור, אלא שבמסגרת "החזרות המשתנות" נוצר שילוב של אקוויוולנטיות ועקרון ההגברה.

ההרצאה (ומאמר זה שבעקבותיה) מבוססת על הדיסרטציה שלי שנושאת את הכותרת:

"תופעת החזרות המשתנות (veränderte Reprisen) אצל קרל פיליפ עמנואל באך וייחודה", האוניברסיטה העברית, 2014, בהנחיית פרופ' אמריטה דליה כהן ז"ל ופרופ' נפתלי וגנר.

בנובמבר 2014 התפרסם דיסק בנגינת כותב המאמר (MDG 906 1875-6), ובו שלוש סונטות לעוגב עם חזרות משתנות כמימוש פרקטי של תוצאות המחקר.