

Johann Sebastian Bach, *Aria με [30] ποικίλες παραλλαγές (Klavierübung IV / “Παραλλαγές Goldberg”), BWV 988 (1741): Aria (θέμα) και παραλλαγή αρ. 25*

Το μνημειώδες αυτό έργο αποτελεί την σπουδαιότερη συνεισφορά του Bach στο είδος των παραλλαγών επάνω σε μία aria, δηλαδή σε ένα δομικώς αυτοτελές θέμα που βασίζεται όχι σε μία μελωδία αλλά στην γραμμή του μπάσσου, ως είθισται κατά την περίοδο του μπαρόκ. Στην βάση αυτού του θεματικού στοιχείου ο συνθέτης παράγει εν προκειμένω έναν ασυνήθιστα μεγάλο αριθμό παραλλαγών χαρακτήρος, δεξιοτεχνίας αλλά και σε μορφή κανόνος, τις οποίες μάλιστα οργανώνει με μεγάλη συνέπεια ανά τριάδες σε όλη την έκταση της σπονδυλωτής μορφής των παραλλαγών. Εδώ θα περιορισθούμε στην εξέταση της επικεφαλής aria καθώς και μίας από τις πιο περίτεχνα ανεπτυγμένες παραλλαγές, της υπ' αρ. 25.

Aria

Αυτή η πρωταρχική παρουσίαση του θεματικού υλικού προσλαμβάνει ήδη τον χαρακτήρα μίας sarabande σε διμερή δομή, που φέρει και τις καθιερωμένες επαναλήψεις για το πρώτο και το δεύτερό της τμήμα. Η γραμμή του μπάσσου, καίτοι στην αρχή παρουσιάζεται κατά τρόπον απέριτο, με έναν μονάχα βασικό φθόγγο ανά μέτρο, προοδευτικά πυκνώνει ρυθμικά και μελωδικά, οδηγώντας έτσι κατά διαστήματα και σε ορισμένες επιταχύνσεις του αρμονικού ρυθμού (ιδίως στα σημεία εκείνα όπου εκδηλώνεται κάποια πτωτική διαδικασία). Παράλληλα, η aria αρθρώνεται σε δομικό επίπεδο κατά τρόπον απολύτως συμμετρικό, καθώς αποτελείται από δύο ζεύγη οκτάμετρων φράσεων σε κάθε της τμήμα και ακολουθεί έναν πολύ σαφή και τυπικό τονικό σχεδιασμό απομάκρυνσης από την τονικότητα αναφοράς της Σολ-μείζονος σε δύο στάδια πριν από την τελική αποκατάστασή της.

Η πρώτη φράση (μ. 1-8) παραμένει καθ' ολοκληρίαν στην Σολ-μείζονα, πυκνώνοντας ελαφρώς τον αρμονικό της ρυθμό κατά το δεύτερο σκέλος της που οδεύει προς μία ατελή πτώση: **I, V⁶, vii⁶/V, V, I⁶ – V₃⁶/IV, ii⁶ – V, VI – ii⁶ – V⁷, I**. Με έντονους χαρακτήρες υποδεικνύονται οι βασικές συγχορδίες ανά μέτρο, οι οποίες θεμελιώνονται επί του βασικού μελωδικού σκελετού της γραμμής του μπάσσου: σολ, φα-δίεση, μι, ρε, ΣΙ, ντο, ρε, ΣΟΛ. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι η παρούσα φράση οργανώνεται ως τυπική πρόταση, αφού η επικεφαλής δίμετρη βασική ιδέα που αναπτύσσεται στην μελωδία επαναδιατυπώνεται άμεσα στα μ. 3-4, με επουσιώδεις παραλλαγές στην υποκείμενη οκτάβα, πριν από το δεύτερο τετράμετρο σκέλος της φράσεως, το οποίο εμπεριέχει την συνέχιση (με την χαρακτηριστική πυκνωση του αρμονικού ρυθμού στα μ. 5-6) και την πτωτική διαδικασία (στα μ. 7-8).

Η φράση που ακολουθεί στα μ. 9-16 στρέφεται ευθύς εξ αρχής προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, η οποία τελικά επικυρώνεται και με μία τέλεια πτώση στο κλείσιμο του πρώτου τμήματος: **IV – ii₅⁶, V² – I⁶ – vi⁷, ii – ii₅⁶, V⁷ – V², I⁶ – V₃⁶/IV, IV – ii₅⁶, I₄⁶ – V⁷, I** στην Ρε-μείζονα και επί των κεντρικών φθόγγων σολ, φα-δίεση, μι, λα, φα-δίεση, σολ, λα, ρε στην γραμμή του μπάσσου. Αν και το πρώτο σκέλος αυτής της οκτάμετρης φράσεως εξακολουθεί να βασίζεται στο πρότυπο ρυθμικομελωδικό περιεχόμενο των μ. 1-2, τα νέα παράγωγα αυτού που διατυπώνονται στα μ. 9-10 και 11-12 δεν φαίνεται πλέον να διαμορφώνουν την διπλή παρουσίαση μίας βασικής ιδέας στην έναρξη μιας νέας προτάσεως: αντίθετα, στα μ. 13-16 χρησιμοποιείται κατ' επανάληψιν ένα καινούργιο μονόμετρο μόρφωμα για την πραγματοποίηση της πτωτικής διαδικασίας σε μεγαλύτερη έκταση απ' ό,τι στα ανάλογα μ. 5-8 της προηγούμενης φράσεως (σημειωτέον ότι αμφότερα τα καταληκτικά τετράμετρα βασίζονται στην ίδια μελωδική πορεία του μπάσσου, που μεταφέρεται όμως από την Σολ- στην Ρε-μείζονα: $\hat{3} - \hat{4} - \hat{5} - \hat{1}$).

Το δεύτερο τμήμα ανοίγει με μία φράση που αρχικά προσανατολίζεται πολύ παροδικά προς την κύρια τονικότητα – στα μ. 17-18: **V – V², I⁶** – προτού μέσω αυτής κατευθυνθεί προς την ακόμη πιο μακρινή (σε σχέση με την προηγούμενη δευτερεύουσα) τονικότητα της σχετικής, μι-ελάσσονος: (= III⁶), **VI – ii₅⁶, V⁷ – V² – V₃⁴, i – i², VI – i₄⁶, ii₅⁶ – V** [– ii⁶ – i₄⁶ – V⁷], **i** στα μ. 19-24, όπου και πραγματοποιείται νέα τέλεια πτώση. Οι βασικοί φθόγγοι του μπάσσου σε

αυτό το οκτάμετρο είναι οι εξής: ρε', σι, ντο', σι, μι, ντο, ΣΙ, μι, ενώ σε ό,τι αφορά την διαμόρφωση της μελωδίας μπορεί να επισημανθεί ότι τα μεν μ. 17-18 και 19-20 συνιστούν νέα παράγωγα των μ. 1-2, αλλά τα μ. 21 και 22 εξάγονται από το αμέσως προηγούμενο μέτρο και αποτελούν το ένα παράλλαγμα του άλλου· κατά συνέπεια, η αποσπασματοποίηση που εκδηλώνεται στα μ. 21 και 22 σε σύγκριση με τα δίμετρα που παρουσιάζονταν στην έναρξη της φράσεως αυτής αποκαλύπτει ότι η τελευταία έχει οργανωθεί κατά τις προδιαγραφές του υβριδικού τρίτου δομικού τύπου, πράγμα που θα πρέπει αναδρομικά να υποδειχθεί ότι ισχύει ομοίως και για την προηγούμενη φράση της aria (δηλαδή για εκείνη των μ. 9-16).

Έπειτα από την εγκαθίδρυση δύο νέων τονικοτήτων – αυτές της δεσπόζουσας και της σχετικής – το κομμάτι οφείλει πλέον να επιστρέψει και να αποπερατωθεί στην κύρια τονικότητα. Αυτή την διαδικασία αναλαμβάνει η δεύτερη και τελευταία φράση στο δεύτερο τμήμα της διμερούς του δομής (μ. 25-32), ξεκινώντας από την υποδεσπόζουσα της μι-ελάσσονος που αμέσως εκλαμβάνεται ως σχετική της υποδεσπόζουσας στην Σολ-μείζονα: $ii^6, I^6, ii^7 - ii^2 - ii_3^4, V^7 - V^2 - V_3^4, I - V^2/IV - V_3^4/IV, IV - ii, vii - V - I - I^6 - V, I$ (τέλεια πτώση). Εδώ, οι κεντρικοί φθόγγοι στην γραμμή του μπάσσου είναι οι εξής: ντο, ΣΙ, ΛΑ, ρε, ΣΟΛ, ντο, ρε, ΣΟΛ. Από την άλλη πλευρά, η μελωδία ξεκινά από το μοτίβο του μ. 2, το οποίο παραλλάσσει στα δύο πρώτα μέτρα, προτού εξυφανθεί ελεύθερα με μια ροή δεκάτων-έκτων που διατηρείται αδιάλειπτη έως την κατάληξή της· από δομικής επόψεως, επομένως, η παρούσα φράση εξελίσσεται δίχως αναφορά σε κάποιο συγκεκριμένο πρότυπο οργάνωσης.

Παραλλαγή αρ. 25

Η παραλλαγή αυτή είναι γραμμένη στην (ομώνυμη) τονικότητα της σολ-ελάσσονος και σε ιδίωμα που παραπέμπει πολύ χαρακτηριστικά στο αργό μέρος ενός σολιστικού κοντσέρτου. Ο Bach διατηρεί εδώ εν πολλοίς το μελωδικό περίγραμμα του μπάσσου της αρχικής aria, το οποίο ωστόσο προσαρμόζει στην (φυσική) κλίμακα του ελάσσονος τρόπου προτού μετατρέψει την αρχικά διατονική του φύση σε χρωματική, ενώ παράλληλα πυκνώνει συστηματικά τον αρμονικό ρυθμό του κομματιού και κατευθύνει την μετατροπική πορεία στο πλαίσιο της δεδομένης διμερούς δομής του προς νέα τονικά κέντρα – όλα ανήκοντα πλέον αποκλειστικά στο έλασσον γένος – που παραμένουν πάντως τελείως αναλογικά προς εκείνα από τα οποία διερχόταν και το αρχικό θέμα με αναφορά στον μείζονα τρόπο.

Εξαιτίας τόσο της μεγάλης αρμονικής πυκνότητας όσο και της ιδιαίτερα αργής χρονικής αγωγής (Adagio), οι φράσεις στην παρούσα παραλλαγή δεν είναι πλέον οκτάμετρες αλλά ως επί το πλείστον τετράμετρες. Η πρώτη από αυτές οργανώνεται ως πρόταση, με την βασική ιδέα του πρώτου μέτρου να επαναδιατυπώνεται αλυσιδωτά έναν τόνο χαμηλότερα στο δεύτερο μέτρο, προτού η απόσπασση του τελευταίου μοτίβου της στο μ. 3 οδηγήσει σε μία μισή πτώση στο μ. 4, στην κατάληξη της ευρύτερης αρμονικής πορείας: $i - iv_4^6 - i, V^2/V - vii^0 - vii (!) - iv_4^6/vii - vii, V^2/V/vii - vii^0/vii - VI - vii_5^{6\#}/V, i_4^6 - V$ (καθώς και $vii^2 - V^7 - V^2$ στο γέμισμα τομής που διαμορφώνουν οι συνοδευτικές φωνές στο μ. 4 μετά την πτώση). Η τονικοποίηση της φα-ελάσσονος, δηλαδή της (ιδιαίτερα μακρινής) ομώνυμης της σχετικής της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος, στα μ. 2b-3a, έρχεται ως απόρροια της διαδικασίας της αλυσιδοποίησης σε συνάρτηση και με την αμιγώς χρωματική πορεία όχι μόνο του μπάσσου (σολ – φα-δίεση, φα – μι, μι-ύφεση, ρε) αλλά και των μελωδικών γραμμών που εξυφαίνονται παράλληλα επάνω από αυτό, έχοντας ως κεντρικούς άξονες τις κατιούσες φθογγικές διαδοχές α) $\hat{3} - \hat{2} - b\hat{2} - \hat{1} [= \hat{8}] - \#7$ και β) $\hat{5} - \#4 - \natural 4 - \natural 3 - b\hat{3} - \hat{2}$ σε απλή αναγωγή.

Διαθέτοντας όχι μόνο τα ίδια μοτιβικά εναύσματα αλλά και παρόμοια δομική διάρθρωση, η επόμενη φράση των μ. 5-8 θεμελιώνεται στην χρωματικά εμπλουτισμένη άνοδο του μπάσσου (ΣΙ-ύφεση – ΣΙ, ντο – ντο-δίεση, ρε, ΣΟΛ) προκειμένου να καταλήξει σε μία ατελή πτώση στην σολ-ελάσσονα: $i^6 - vii^7/iv, [vii^7/iv -] iv - ii^6 - vii^7/V, [vii^7/V -] V - V^7, i$ (συν i^6 και V^7 στο ακόλουθο γέμισμα τομής). Συνεπώς, η παραλλαγή φθάνει σε αυτό το σημείο σε μία ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς της, κατά πλήρη αντιστοιχία προς την εξέλιξη του πρώτου οκταμέτρου της aria.

Η τρίτη φράση του πρώτου τμήματος διαφοροποιείται, ωστόσο, από το αντίστοιχο χωρίο του αρχικού θέματος, στον βαθμό που η πορεία από την αρχική τονικότητα προς αυτήν της δεσπόζουσας διαμεσολαβείται εν προκειμένω από μία φευγαλέα εστίαση στην σχετική της δεσπόζουσας: έτσι, στην βάση των κεντρικών φθόγγων σολ, ρε', φα, λα του μπάσσου (αντί για την διαδοχή σολ, φα, μι, λα που θα αντιστοιχούσε απόλυτα σε εκείνη του μείζονος τρόπου στην αρία), η μετατροπική αρμονική πορεία εκκινεί από την σολ-ελάσσονα στα μ. 9-10 ($i - V^2/iv - vii^{6\#}/V - i_4^6, vii/V - V^7/V - V - V^2 - III - VII^6$: τα φα-δίεση' και φα-αναίρεση' που εμφανίζονται στην μεσαία φωνή στο δεύτερο και τέταρτο όγδοο του μ. 10 λογίζονται ως προηγήσεις) για να στραφεί προοδευτικά προς την ρε-ελάσσονα: VI – III⁶ (ως κοινές συγχορδίες στην άρση του μ. 10), $V^7/V/III - V^7/III - III - vii^7/iv - II_N^6 - vii^7/V, i_4^6 - [“vii^2” -] V$, στα μ. 11-12a, όπου πραγματοποιείται μισή πτώση (ακολουθούμενη και από γέμισμα τομής μέχρι το πέρας του μ. 12: $V^2 - i^6 - vii^6$). Η μελωδική εξύφανση της υψηλότερης φωνής, εξ άλλου, δίνει ιδιαίτερη έμφαση σε ανιόντα και κατιόντα χρωματικά περάσματα την ώρα που εξελίσσεται τελείως ελεύθερα, εξίσου όπως και η συνολική δομική συγκρότηση της παρούσας φράσεως.

Απεναντίας, η φράση με την οποία ολοκληρώνεται το πρώτο τμήμα στα μ. 13-16 είναι καθ' όλα αντίστοιχη εκείνης των μ. 5-8, αφού δεν συνιστά παρά ένα παράλλαγμα της στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος: η γραμμή του μπάσσου ακολουθεί την ίδια ουσιαστικά πορεία (φα – φα-δίεση, σολ – σολ-δίεση, λα [- ντο-δίεση' – λα], [ρε' – λα -] ρε), η μελωδία ανατρέχει εκ νέου στο επικεφαλής θεματικό μόρφωμα της παραλλαγής για να το επαναλάβει αλυσιδωτά στο επόμενο μέτρο και να το εξυφάνει έπειτα περαιτέρω μέχρι την περίτεχνη κατάληξή της, ενώ και από αρμονικής συνάμα πλευράς επουσιώδεις μονάχα είναι οι μεταβολές που υπεισέρχονται εδώ ($i^6 - vii^7/iv, iv - ii^6 - vii^7/V, V - I_4^6 - V^7 - V_5^6 - V^7, D$): φυσικά, η μετατροπή της τελικής συγχορδίας σε μείζονα εξυπηρετεί πρωτίστως την ομαλή και άμεση επιστροφή στην σολ-ελάσσονα για την επανάληψη όλου του πρώτου τμήματος.

Από την άλλη πλευρά, η ίδια δεν φαίνεται να εξυπηρετεί εξίσου την έναρξη του δεύτερου τμήματος, η οποία γίνεται από την ρε-ελάσσονα (όπως υποδηλώνει η συγχορδία της τονικής της στην αρχή του μ. 17) προτού στραφεί παροδικά προς την αρχική τονικότητα της σολ-ελάσσονος (στα μ. 17b-18: $V^2 - vii_3^4 - i^6, i^6 - i^7 - i_5^6 - V_5^6/iv - vii^7/iv - iv$) και μέσω αυτής προετοιμάσει τελικά την επόμενη τονικότητα, αρθρώνοντας συγκεκριμένα μία μισή πτώση στην Mi-ύφεση-μείζονα – συγχρόνως όμως και στην ομώνυμή της ελάσσονα – στα μ. 19-20 ($vi - vii_3^6/ii - ii^6 - vii^{07}/V, i_4^6 - V$: μάλιστα, ο ελάσσων τρόπος επικρατεί πλήρως κατά το εναπομείναν γέμισμα τομής μετά την πτώση: $vii^{02} - i_4^6 - vii^{04}_3$). Η σχετική της υποδεσπόζουσας μοιάζει σε αυτό το σημείο να έχει επιλεγεί ως η δεύτερη και πιο απομεμακρυσμένη από τις δευτερεύουσες τονικότητες στο πλαίσιο αυτής της παραλλαγής, επειδή ακριβώς δύναται να διατηρήσει αναλογική την συνολική τονική της πλοκή ($i \rightarrow v \cdot [\rightarrow i] \rightarrow VI - i$) προς εκείνη της αρχικής αρία ($I - V \cdot [\rightarrow I] \rightarrow vi - I$). Άλλωστε, και ο σκελετός της γραμμής του μπάσσου στα μ. 17-20 (ρε', σι-ύφεση, ντο', σι-ύφεση) προκύπτει ως απλή μεταφορά από το αντίστοιχο χωρίο του αρχικού θέματος στην κλίμακα του ελάσσονος τρόπου, ενόσω με τον περαιτέρω διατονικό αλλά και χρωματικό εμπλουτισμό του διαμορφώνει το αναγκαίο υπόβαθρο για μία ακόμη ανάπτυξη της καθ' εξοχήν μελωδικής φωνής με εφελτήριο ένα νέο παράλλαγμα του αρχικού μορφώματος που εξελίσσεται επί τη βάσει του ήδη γνωστού προτασιακού προτύπου.

Εντούτοις, ο Bach προκρίνει τελικά στην επόμενη φράση των μ. 21-24 όχι την Mi-ύφεση-μείζονα αλλά την ομώνυμή της *μι-ύφεση-ελάσσονα* ως τρίτο τονικό κέντρο, πράγμα το οποίο αποτελεί μία εξαιρετικά ασυνήθιστη επιλογή για την εποχή του – πολλώ δε μάλλον εάν κανείς αναλογισθεί και ότι αυτή αποφέρει εν τέλει ένα κομμάτι του οποίου ο συνολικός τονικός σχεδιασμός βασίζεται αποκλειστικά σε ελάσσονες τονικότητες: $i \rightarrow v \cdot [\rightarrow i] \rightarrow vi - i!$ Επιπλέον, η φράση αυτή οδηγείται σε τέλεια πτώση μεταφέροντας σχεδόν αυτούσιο το περιεχόμενο των μ. 13-16 από το προηγούμενο τμήμα, παρά το γεγονός ότι δι' αυτού οι φθόγγοι αναφοράς στην γραμμή του μπάσσου υφίστανται μερική μεταβολή (αντί για την αναμενόμενη βάσει της αρία διαδοχή *μι-ύφεση', ντο-ύφεση', σι-ύφεση, μι-ύφεση'*, εδώ

εμφανίζεται η αλληλουχία σολ-ύφεση, λα-ύφεση, σι-ύφεση, μι-ύφεση', με την προσθήκη και ορισμένων ακόμη – ως επί το πλείστον χρωματικών διαβατικών – φθόγγων).

Προκειμένου η σολ-ελάσσων να μπορέσει να επανέλθει σύντομα στο προσκήνιο έπειτα από αυτήν την τόσο μακρινή τονική παρέκκλιση, η κατάληξη στην δάνεια συγχορδία της τονικής της Μι-ύφεση-μείζονος είναι πλέον απολύτως απαραίτητη, αφού αυτή έχει την δυνατότητα να λειτουργήσει άμεσα και ως σχετική της υποδεσπόζουσας στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας, όπως γίνεται ήδη αντιληπτό στο γέμισμα τομής που ακολουθεί μετά την πτώση στο υπόλοιπο του μ. 24: VI – V²/iv – iv⁶ – iv²/iv – V⁴/iv. Τώρα λοιπόν, ο Bach ανοίγει την επόμενη φράση επαναφέροντας στα μ. 25-27a αυτούσιο το περιεχόμενο των μ. 1-3a αλλά σε μεταφορά κατά μία πέμπτη χαμηλότερα ή μία τέταρτη υψηλότερα, ξεκινώντας δηλαδή από την συγχορδία της ντο-ελάσσονος: iv – iv⁶/iv – iv, V²/V/iv – vii/iv – iii (!) – iv⁶/iii – iii, V²/V/iii – vii/iii. Εάν όμως συνέχιζε κατά τον ίδιο τρόπο αυτήν την πιστή μεταφορά, τότε η φράση αυτή θα κατέληγε στο επόμενο μέτρο αρθρώνοντας μία μισή πτώση στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας: ως εκ τούτου, από τον δεύτερο χρόνο του μ. 27 η μελωδική εξύφανση διαφοροποιείται, ενώ και η αρμονία αποφεύγει παράλληλα οιαδήποτε πτώση, προσεγγίζοντας απλώς την δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας στο επόμενο μέτρο: II_N [= VI/iv] – vii^{6#}/V/iv – vii⁴/V, V⁶ – V⁶ – i – V². Η γραμμή του μπάσσου, εξ άλλου, βασίζεται εν προκειμένω στο “φρύγιο” κατίον τετράχορδο ντο' – σι-ύφεση – λα-ύφεση – σολ που συμπληρώνεται και απ' όλους τους ενδιάμεσους χρωματικούς διαβατικούς φθόγγους, αντικαθιστώντας έτσι εν μέρει την αναμενόμενη διαδοχή ντο' – σι-ύφεση – λα – ρε', η οποία όμως εδώ δεν θα εξυπηρετούσε πια την δεδομένη αρμονική τροπή. Κάτι ανάλογο παρατηρείται επίσης στην αρχή του τελευταίου τετραμέτρου της παραλλαγής αυτής, αφού πριν από τους κεντρικούς φθόγγους ντο, ρε και ΣΟΛ η γραμμή του μπάσσου λαμβάνει ως αφετηρία της το ΣΙ-ύφεση αντί για το ΣΟΛ (όπως συνέβαινε στην aria), προκειμένου να επαναλάβει για μία ακόμη φορά την χρωματική της άνοδο μέχρι την τελική πτώση στην σολ-ελάσσωνα που επανέρχεται σταθερά ανά οκτώ μέτρα στο πλαίσιο της παρούσας παραλλαγής (πρβλ. τα μ. 5-8, 9-16, 21-24 και 29-32) – εδώ, βέβαια, η αρμονική πορεία προς την τέλεια πτώση (i⁶ – vii⁷/iv, [vii⁷/iv –] iv – ii⁶ – vii⁷/V, [vii⁷/V –] V – i⁶ – V⁷, i) έρχεται να αποπερατώσει ολόκληρη την οκτάμετρη φράση των μ. 25-32, η μελωδική ανάπτυξη της οποίας από το μέσον και έπειτα ανακαλεί για ύστατη φορά το επικεφαλής μόρφωμα, προτού ρευστοποιηθεί σε μια πολύ εντυπωσιακή συνεχή ροή τριακοστών-δευτέρων.

Η 25η παραλλαγή αυτού του κολοσσιαίου έργου διέπεται από έντονα παθητική έκφραση – και η παραπάνω ανάλυση ήδη φανερώνει, εν μέρει, σε τί οφείλεται αυτό: η χρωματική γραφή που τόσο συχνά προβάλλεται όχι μόνο στο μπάσσο αλλά και κατά την εξύφανση όλων των υπερκείμενων φωνών συμβάλλει εξόχως σε αυτό το ιδιαίτερο εκφραστικό αποτέλεσμα, όπως άλλωστε και οι υπέρμετρα προσανατολισμένες προς τον ελάσσωνα τρόπο τονικές και αρμονικές επιλογές του συνθέτη (ας υπομνησθεί εδώ μονάχα η χρήση τόσο της ομώνυμης της σχετικής της υποδεσπόζουσας ως τρίτου τονικού σταθμού στην παρούσα παραλλαγή όσο και των ομωνύμων της σχετικής αλλά και της σχετικής της δεσπόζουσας ως περιοχών που τονικοποιούνται στο πλαίσιο της σολ-ελάσσονος λίγο μετά την έναρξη της τελευταίας και της πρώτης φράσεως, αντίστοιχα). Επιπλέον όμως, πώς θα μπορούσε να αγνοήσει κανείς και τις πολλές και ποικίλες φιγούρες αναστεναγμού ή το πλήθος των παράτολμων μελωδικών αλμάτων επί οιοδήποτε ελαττωμένου και αυξημένου διαστήματος που αφομοιώνονται πρωτίστως (καίτοι όχι αποκλειστικά) στην υψηλότερη “σολιστική” φωνή, είτε ακόμη τα ορμητικά αυτής περάσματα – εν κατακλείδι, πώς θα μπορούσε, άραγε, να αγνοήσει κανείς όλες αυτές τις βαθιά εκφραστικές χειρονομίες που με το αρμονικό τους συνταίριασμα προδίδουν αυτήν ακριβώς την τάση της μελωδίας να εγείρει μόνο δια του ήχου, δίχως λέξεις και έννοιες, τις πιο ακραίες ψυχικές παρορμήσεις σε μian από τις κορυφαίες στιγμές της ενόργανης μουσικής τέχνης του μπαρόκ;