

*Андреева Елена Георгиевна*

*Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение  
«Калининградский областной музыкальный колледж им. С.В. Рахманинова»  
г. Калининград*

**ЧЕРТЫ ЦИКЛИЧНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ  
МАЛОГО БАРОЧНОГО ЦИКЛА (ДИПТИХА)  
В КОМПОЗИЦИИ ВЫСОКОЙ МЕССЫ И. С. БАХА**

*Жанр этой работы - Наблюдения и Размышления.*

**ВМЕСТО ЭПИГРАФА**

Известный исследователь баховского творчества Анатолий Павлович Милка говорил так: «Если композитор сделал что-то, на твой взгляд, нелогичное или трудно объяснимое, то это означает, что этим он хотел привлечь наше внимание, хотел, чтобы такую особенность заметили, постарались понять, поискали причину, которая побудила композитора сделать это. Потому что, не мог такой композитор, как Бах допустить оплошность и не заметить этого. Другими словами, композитор не мог сделать что-то случайно, по недоразумению, или по недосмотру.

Вот эти все непонятности, необычности для нас являются своего рода указателями, своеобразными знаками, чтобы мы могли задержать на них своё внимание, остановиться, подумать и поразмышлять»

Это высказывание чрезвычайно важно для исследователя и побуждает внимательно изучать нотный материал. Потому что, уйдя из жизни, композитор уже не имеет возможности лично объяснить нам ход своих мыслей. И поэтому особое внимание нужно уделять тому – как он записал задуманное, какую форму, или какую структуру он избрал для своего замысла и т.д. Изучая



нотный текст, нельзя пропускать детали, т.к. иногда именно в них можно увидеть много интересного и получить ответы на многие вопросы. Именно так у нас возникает возможность **общаться с композитором через века.**

### **ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ**

Данная работа связана с детальным исследованием композиции Высокой мессы. Это попытка осмыслить целый ряд особенностей драматургии Баха. В этом процессе одна цепочка размышлений неизменно приводила к другой. И так шаг за шагом постепенно стал открываться удивительный замысел этого монументального произведения.

Начну по порядку. Всё началось с вопроса - почему в Высокой Мессе 24 номера? Ведь в традиционном цикле мессы 5 частей. Конечно, известно, что Бах трактовал си минорную мессу как *кантатную*, однако количество стрóf в Латинской мессе значительно больше чем 24. Значит, у Баха было *своё прочтение* текста.

Поэтому, ещё на начальном этапе знакомства с Мессой си минор возник интерес к тому - **КАК** же Бах распределил стрóфы латинской мессы в своём произведении. *Действительно, КАК?*

Ведь стрóфы католической мессы различны по протяжённости. Есть тексты информационные или повествовательные – в таких стрóфах много слов.

Например, **Benedictus** qui venit in nomine Domini

или **Agnus Dei** qui tollis peccata mundi, miserere nobis

или **Agnus Dei** qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem

или **Et in terra pax** hominibus bonae voluntatis.

А есть короткие стрóфы, такие как: **Credo in unum Deum** или **Gloria in excelsis Deo** и ряд других. Это тексты–возгласения, тексты-кличи, Они звучат либо как воззвание, например, **Osanna in excelsis**, или как сдержанное моление - **Kyrie eleison, Christe eleison.**

Оказалось, что строфы латинской мессы Бах использовал довольно своеобразно. В большинстве номеров Высокой Мессы звучит текст только **одной** строфы. Но иногда номер объединяет 2, 3 или даже 4 строфы.

Однако есть и другие удивительные примеры – когда в номерах Мессы использовались очень короткие строфы – т.е. строфы, в которых мало слов.

А в некоторых случаях Бах даже мог использовать небольшой **фрагмент** строфы, и тогда количество текста сводилось вообще к минимуму - к 2-м или 3-м словам, которые Бах выделял **КРУПНЫМ ШТРИХОМ**.

В этих случаях, главной задачей композитора, очевидно, была основная, главная мысль, её **тезис**. Зато эту мысль-тезис Бах трактовал **многозначно** и предпосылал ей широкое развитие в музыке. Такую особенность можно наблюдать уже в первых трёх номерах Высокой Мессы. В каждом из них использованы только 2 слова, (либо *Kyrie eleison*, либо *Christe eleison*). Это слова молитвы покаяния.

Но особенно поражает № 1 “**Kyrie eleison**”. По времени – он самый большой в Мессе - звучит более 10 минут (а иногда у некоторых дирижёров 11 и даже более 12 минут). И в этой огромной 5-и голосной Хоровой фуге используются всего только 2 слова – *Kyrie eleison*.

Внимание Баха было направлено не только к тому, **что** конкретно **выражали данные** слова, но и к «**подтексту**» этой самой короткой молитвы.

Оказалось, что подобного рода явление есть не только в первых трёх номерах, но и в хорах завершающих Мессу. Это № 21 и № 21-bis «**Osanna**», а также № 24 «**Dona nobis**». В этих хоровых номерах были использованы только 3 слова:

в № 21 (№ 21-bis) **Osanna in excelsis**

а в № 24 **Dona nobis pacem.**



В этих номерах удивило уже другое – эти тексты представляли не всю строфу, а только её небольшой фрагмент. И действительно, почти весь текст молитвы **Agnus Dei** использован в Арии Альта № 23.

И только последние слова – **Dona nobis pacem** (*Даруй нам мир*) – как призыв к миру, звучат в последнем хоре мессы № 24.

Значит, для Баха было важно в определённых случаях позволить УСЛЫШАТЬ латинский текст и ощутить его эмоциональную особенность!

Ещё больше удивило использование строфы **Benedictus**. Как известно она открывается и завершается возгласами **Osanna**. Так вот здесь Бах на основе всего лишь одной–единственной строфы создаёт целых 3 номера - № 21 **Osanna**, № 22 Арию тенора **Benedictus** и ещё один Хор **Osanna** (№ 21-bis), который выполняет функцию Репризы.

Проникновенная фраза **Benedictus** очень элегично прозвучала в **h-moll** у Тенора с голосом **флейты** (либо солирующей **скрипки**).

И вот эту задушевную Арию обрамляют 2 ярких хора **Osanna**, наполненные радостной энергией, что образует сильнейший контраст.

Таким образом, всего лишь только одна строфа **Benedictus** предстала в Мессе в виде своеобразного цикла из 3-х номеров:

2-х ликующих Хоров **Osanna** - № 21 (№ 21-bis)

и камерного номера - Арии № 22 с образами тихой, светлой печали.

Вот так, размышления о тексте и о различных способах его использовании в **Мессе h-moll** привели к этому удивительному наблюдению.

### **ЧЕРТЫ ЦИКЛИЧНОСТИ**

Но кроме текста удивило ещё одно обстоятельство – в некоторых номерах Мессы музыкальный материал предполагает не один, а несколько темпов. Впервые это можно увидеть в самом начале Мессы. В № 1 **Kyrie eleison** заявлены 2 темпа - **Adagio** и **Largo**.





использован в Мессе. Поэтому, первый четырёхтакт воспринимается как совершенно самостоятельный раздел!

Указав 2 темпа, Бах явно *привлек* к этому обстоятельству внимание. И действительно, начальные 4-е такта можно уподобить своеобразной **ПРЕАМБУЛЕ**, которая вводит в круг основных, эмоциональных состояний, в мгновение погружает в атмосферу переживаний и глубокой скорби. Роль первого 4-х такта в данном случае - выполнить функцию **ВСТУПЛЕНИЯ!**

Впоследствии Бетховен сделает нечто подобное в Третьей Симфонии и начнёт первую часть с мгновенной концентрации энергии – 2 мощных аккорда тоники ми бемоль мажора моментально мобилизуют внимание и после этого на пиано, спокойно и певуче у виолончелей начнёт своё изложение тема ГП.

### **МАЛЫЕ ЦИКЛЫ (ДИПТИХИ)**

Кроме того, в первом номере Мессы, можно увидеть черты присущие композиционной структуре, характерной для малых циклов эпохи Барокко.

Мощный по звучанию 4-х тактный раздел **Adagio**, можно трактовать не только как **Преамбулу**, открывающую огромный цикл Мессы, но и как своеобразную **ПРЕЛЮДИЮ**, которая лаконично и контрастно предваряет последующую **ФУГУ** в темпе **Largo**.

Оказалось, что разные темпы в рамках одного номера Бах использует в Мессе ещё несколько раз – в № 4 **Gloria**, в № 19 **Confiteor** и в № 20 **Sanctus**

Два из них – хоры № 4 и № 20 - близки друг другу по композиционному решению. Их конструкция очень напоминает малые циклы эпохи Барокко - *Диптихи*, то есть циклы, состоящие из двух пьес, (alla **Прелюдия и Фуга**).

Оба этих номера - № 4 и № 20 - состоят из 2-х разделов, контрастных по **ТЕМПУ, РАЗМЕРУ, ДИНАМИКЕ** и кругу музыкальных образов.

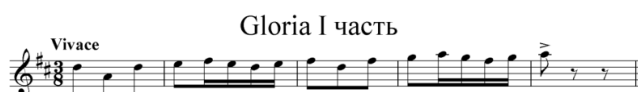


В **I** разделе фактура близка гомофонному изложению. А **II-е** разделы – всегда Фуги. Кроме того, как и положено Диптиху, в обоих разделах использована одна и та же тональность.

Зачем же понадобились такие сложности в композиции? А дело видимо в том, что и в **№ 4** и в **№ 20** каждый раздел связан с отдельной строфой латинского текста. И отсюда возникает предположение, что для Баха, очевидно, было важно, чтобы определённый текст не потерялся среди множества слов, а **БЫЛ УСЛЫШАН** и прочувствован! Так появляются возможности для создания циклов.

Впервые такое композиционное решение встречается в **№ 4 – Хор Gloria**. Музыкальные образы **I** и **II** раздела контрастны между собой:

В **I** разделе господствует праздничное ликование и повсюду слышны радостные кличи - **Gloria in excelsis Deo!**



Интересно, что этот Диптих выполнен со своеобразной «изюминкой» - так как Фуга начинается не сразу после того, как изменился темп, размер и появился новый текст.

**II** раздел начнётся с **преамбулы-интермедии**. В ней появится 2-х звучный мотив, который впоследствии будет положен в основу темы Фуги.

Во **II** разделе сразу же возникнет новый размер 4/4, спокойный темп **Tranquillo**, тихая динамика и появится новый текст. Это 2-я строфа молитвы **Gloria**

*«Et in terra pax hominibus bonae voluntatis»*  
- *«И мир на земле всем людям доброй воли».*

Однако в самом начале **II** раздела слова этой строфы прозвучат не полностью, а в виде призывов-возгласений - **Et in terra pax** (И мир на земле). Полностью же весь текст можно будет услышать только в **ФУГЕ**.



Несмотря на мажор, в музыке этой *Интермедии* явно господствует интонация **Lamento**.



И только после связующего перехода начнётся 5-я голосная хоровая Фуга. Обращает на себя внимание то, что тема фуги образуется из двух-звучных *ламентных* мотивов интермедии.



I и II разделы № 4 соотносятся между собой на подобии пьес баховского "малого" цикла, т.е. как **Прелюдия и Фуга**.

В ещё большей степени можно говорить об аналогии с Диптихами эпохи Барокко на примере композиции № 20 - **Хор Sanctus**. Этот номер состоит из 2-х контрастнейших разделов, между которыми нет никаких интермедий.

**I-й раздел** изложен в гомофонной фактуре на слова первой строфы молитвы: *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Domine Deus Sabaoth*. Это текст из Ветхого Завета из книги пророка Исаи. Их произносит шестикрылый ангел – Серафим. И это определило числовую символику (2, 3, и 6), которую Бах воплотил в этом номере самыми разнообразными способами. Так, например, хоровая партитура представляет шестиголосный хор, разделённый на три пары: сопрано I-е и II-е, альты I-е и II-е, тенора и басы. Священное библейское число 3 - символ святой Троицы, Бах использовал в самых разнообразных видах: так например, в оркестре - 3 трубы

- хоровая партитура разделена на 3 пары голосов - сопрано I и II
- - - альты I и II
- - - тенора и басы

- в теме хора использованы **триоли**, — они стали основой мелодии:





3 верхних вокальных голоса - сопрано I, II и альты - движутся секстаккордами и воспроизводят могучий взмах крыльев Серафима



А II-й раздел - это Фуга в размере 3/8 на слова 2-й строфы молитвы **Gloria:**  
**Pleni sunt coeli et terra Gloria eius** (Да полнятся небеса и земля славой твоя)



Обращает на себя внимание особая живописность и выразительность **темы** фуги. Музыка отражает мельчайшие детали текста.

Графическое движение имеет:

восходящий ход на слове "**coeli**" - "**небеса**"

и нисходящий на слове "**terra**" - "**земля**".

славление: "**gloria**" - "**слава**" – выражено юбилеей.

И, наконец, композиция, близкая к структуре Диптиха обнаруживает себя ещё в одном номере - в № 19 – Хор "**Confiteor**", которым завершается III раздел мессы - **CREDO**.

Однако здесь Бах выходит далеко за пределы обычного Диптиха, и за типические нормы «малого цикла». Структура № 19 позволяет увидеть множество интересных деталей. Это цикл особого рода.



Так, например, вспомним для сравнения, что в малых циклах № 4 и № 20 в обеих частях (и в I и во II) была использована одна общая тональность - **D-dur**.

А в хоре № 19 “**Confiteor**”, всё выглядит по-другому. Это единственный **циклический** номер в Высокой Мессе, который не имеет единой тональности. Более того, обращает на себя внимание ещё и тот факт, что № 19 начинается в миноре, а заканчивается в мажоре и тоники этих тональностей не совпадают. Т.е. здесь налицо не только тональные, но и ладовые контрасты.

№ 19 Хор “**Confiteor**” начинается в - **fis-moll**, а завершается в - **D-dur**. В Высокой мессе эти тональности представляют два противоположных полюса. Это совершенно особенный пример, когда в пределах одного номера произойдёт процесс, подобный бетховенскому «**изживанию**» минора и минорного звучания, который будет вытеснен мощным утверждением сферы **СВЕТА и ЛИКОВАНИЯ** в торжественном и ликующем **D-dur**.

Минор и Мажор в данном номере имеют разную драматургическую силу. Если завершающую фазу этого номера представляет важнейшая в Мессе тональность **D-dur**, то начинается № 19 вовсе не в **h-moll** (главной минорной тональностью мессы), а в её ближайшей родственной - **fis-moll** (тональности доминанты). Такое тонально-ладовое решение № 19 позволяет провести аналогию с замыслом всего произведения.

Как известно, Высокая месса начинается в тональности **h-moll**, а заканчивается в **D-dur**. Размышляя о роли основных тональных центров Мессы, невольно обращает на себя внимание тот факт, что все мажорные хоры в Мессе связаны исключительно с тональностью **D-dur**. В то время как минорные хоры Высокой мессы далеко не всегда звучат в **h-moll**.



А тональность **fis-moll** до № 19 встречается в Мессе всего только один раз - в № 3 Хор *Kyrie eleison*. Этим номером завершается **I-й** раздел мессы, который выполнил функцию экспозиции сферы Скорбных образов.

№ 3 - это хоровая fuga, в основе которой Бах использовал строгую тему грегорианского склада. А после неё начинается № 4 хор *Gloria* в **D-dur**.

Он открывает **II-й** раздел мессы – Экспозицию новой образной сферы и вводит в ликующий мир **Света, Действия и Радости**.

Таким образом, уже в первом варианте своей работы, создавая *Missa-brevis*, на стыке 2-х контрастнейших Экспозиций, Бах использует тональное сопоставление (**fis-moll - D-dur**), которое в дальнейшем, приведёт к преимуществу **Ре мажора**. В этой тональности Бах завершит - вначале свою *Missa-brevis*, а впоследствии и всю Высокую мессу.

Нечто подобное можно наблюдать в хоре “**Confiteor**”, который позволяет на примере только лишь одного номера – (№ 19) – ощутить главный замысел, основную идею всего произведения. Чрезвычайно интересен выбор тональностей для этого номера.

В хоре “**Confiteor**” противопоставляются **fis-moll** и **D-dur**. Характерно, что именно это тонально-ладовое сопоставление Бах использует в № 19, когда окончательно решается вопрос о финальном завершении этого гигантского произведения.

Минорная тональность, с которой начинается № 19 вовсе не **h-moll** (основной тональный центр мессы), а её ближайшая родственная – **fis-moll** - т.е. тональность доминанты. Возможно поэтому былая сила, пафос и глубина скорбной сферы уже не проявляются здесь в той степени, которую ранее демонстрировали **h-moll**'ные хоры:

№ 1 *Kyrie*, № 8 *Qui tollis*, и № 15 *Et incarnatus*

Можно говорить о том, что позиции минора на данном этапе мессы, следуя внутренней логике Баховской «драмы», - **ослаблены**.

В то время как позиции мажора не только сохраняют свою эмоциональную силу, но и укрепляют основную тональность сферы Радости и Света – **D-dur**'ным дальнейшим праздничным, ликующим звучанием.

В хоре “**Confiteor**”, наблюдается особый, своеобразный, **«скрытый» микроцикл**, т.е. совершенно очевидна цикличность внутри этого номера.

С одной стороны наличие 2-х контрастных разделов в № 19 очевидны. Это подчёркивают тональности, которые начинают и завершают номер.

Такое оригинальное тональное решение № 19 на первый взгляд как будто сближает его композицию с малыми циклами. Однако, по сравнению с другими Диптихами, в № 19 оба раздела - **ФУГИ!** А вот Прелюдии то нет!

1-я fuga (**fis-moll**) «**Confiteor unum baptisma**» - (*Исповедую единое крещение*) построена на строгой теме грегорианского склада.

А 2-я fuga (**D-dur**) «**Et expecto**» - (*И воскресение*), завершающая № 19, создана на основе «музыки Жизни, Энергии и радостных Эмоций».

И хотя черты цикличности здесь налицо, но композиция этого номера выходит далеко за пределы обычного Диптиха, и за типические нормы «**малого цикла**». В № 19 есть ещё одна удивительная особенность. Здесь Бах указал не 2, а 3 контрастных темпа! Такое решение в Высокой мессе будет использовано только один раз. И это произойдёт именно в этом номере!

Поэтому, хотя композиция № 19 и напоминает малые барочные циклы, но здесь использовано более сложное композиционное решение.

Дело в том, что 2 энергичных, быстрых и контрастных раздела, (**fis-moll** и **D-dur**) соединены между собой связующим переходом *Adagio*, который играет особую роль. **Allegro molto** (*Adagio*) **Vivace**

**fis-moll**

**D-dur**



Становится очевидным, что здесь было запланировано не два, а три контрастных раздела. Рассмотрим этот необычный замысел поэтапно.

1) № 19 начинается с **fis-moll**’ной Фуги на строгую тему грегорианского склада. В тексте использована 16-я строфа молитвы Credo:

*Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum –  
Исповедую единое крещение и отпущение грехов*

Несмотря на сдержанную грегорианскую тему, и быстрый темп, этот раздел наполнен печалью. Повсюду слышны возгласения **in remissionem peccatorum – (и отпущение грехов)**, которые вместе с музыкальным контекстом, создают образ покаяния.

2). Фуга **fis-moll** не завершается тоникой. Происходит внезапная смена темпа и I раздел «перетекает» в новую музыку с новым темпом, неустойчивыми гармониями и минорным колоритом. Так начнётся эпизод **Adagio** в невероятно тихой динамике. Это зона «торможения», в которой текст новой строфы повествует **о воскрешении из мертвых**.

Удивительно то, что Бах, который не любил обозначать темпы, здесь также указал конкретный темп – **Adagio**, подчеркнув тем самым, что этот переходный фрагмент нужно исполнять непременно в новом, медленном изложении.

В этом эпизоде ни одна из тональностей не принимает на себя функцию основной. А гармонический язык даже на сегодняшний день поражает своими необычными красками.

3). Но в самом конце **Adagio** нисходящая поступь басов открывает **новый раздел**, и буквально врывается яркий ликующий, наполненный Светом и Праздничностью **D-dur**.

Повсюду раздаются радостные возгласы **Ed expecto (И воскрешение)**, - так начинается стремительная стретная Фуга. Разливается ослепительный свет. В



музыке царит ликование, которое в оркестре возвещают трубы и литавры, а обилие юбилейных украшают хоровые голоса.

Примечательно, что центральный эпизод **Adagio** взаимодействует и с **I-м** скорбным разделом, и со **II-м** жизнеутверждающим. Вот как это происходит:

От **I-го** раздела в **Adagio** сохраняется минорная сфера. А связь с будущим **D-dur**'ным разделом осуществляется благодаря тексту. Такое необычное распределение строк можно отследить только при ближайшем изучении партитуры.

**Adagio** и **Vivace** настолько контрастны, что невозможно себе представить, чтобы в этих разделах звучал один и тот же текст. Но это так.

Когда после полосы «безвременья» буквально врывается новая тональность **D-dur** вместе с новым темпом и мощной экспрессией, то возгласы «**Et exspecto**» (*И воскрешение*) звучат как радостные кличи и воспринимаются как совершенно новый текст!

А между тем они звучали УЖЕ в **Adagio**, где началось повествование о *воскрешение из мёртвых*. Но специфика этой строфы была СКРЫТА, завуалирована, так как музыка ЕЩЁ сохраняла прежний «сумрачный» ладовый колорит. Всё это говорит о том, что в композиции № 19 присутствуют 3 составляющие:

\*Фуга **fis-moll**

\*зона «торможения» **Adagio** (с тональной неустойчивостью)

\*Фуга **D-dur**

Таким образом, в № 19 можно наблюдать не только структуру **Диптиха**, но и своеобразный микрочикл, состоящий из 3-х фаз.

Все 3 фрагмента идут друг за другом без остановки, перетекая один в другой. Это ещё раз удивительно напоминает Бетховенский переход от **Мрака к Свету** в III части Пятой симфонии, где суровый образ СУДЬБЫ в Репризе и Коде



**Scerzo** превращается в истаивающие, исчезающие тени. Постепенно тьма рассеивается и после длительного перехода *attacca* врывается триумфальный Финал.

Круг образов хора “**Confiteor**” ведёт именно к такой кульминационной вершине. Последнее хоровое воплощение образов Печали и Скорби в Мессе предстанет в **I** разделе хора “**Confiteor**”, (аналог образа **Мрака** у Бетховена)

Центральный эпизод «*торможения*» - **Adagio** -напомнит бетховенское «*истаивание*», «*изживание*» тьмы и минорных звучаний (в III ч. Симфонии № 5). А ликующая fuga **D-dur**, наполненная радостными кличами **Et exspecto (И воскрешение)**, позволяет провести параллель с образами победного торжества в триумфальных Финалах Бетховена.

Завершение хора “**Confiteor**” в ослепительных красках **D-dur** открывает целую галерею последующих **Ре-мажорных** ликующих хоров.

№ 20	Sanctus
№ 21	Osanna
№ 21-bis	Osanna
№ 24	Dona nobis

Такое решение вызывает ощущение, что речь идёт о самой настоящей **ДРАМЕ**, где скрытые сюжетные ситуации решены «*зримо*», театрально, практически, визуально. Ведь должна же быть причина таких сложнейших композиторских решений!

Всё это очень напоминает будущую Бетховенскую драматургию «*от Мрака к Свету*», ярко раскрытую в Симфонии № 5 и в Увертюре к трагедии Гёте «*Эгмонт*»

### **МИКРОЦИКЛЫ**

Особое место в исследовании занимают примеры взаимосвязи номеров между собой. В некоторых случаях это приводит к размышлениям о том, что ряд



номеров Мессы воспринимаются как настоящие МИКРОЦИКЛЫ. Вначале в поле зрения попали некоторые детали.

- **Во-первых**, наблюдения за необычным тональным решением № 19 побудило выяснить, есть ли ещё в Мессе такие номера, которые начинались бы в одной тональности, а заканчивались бы в другой.

Оказалось, что есть, и не один. Это 2 номера из II раздела Мессы "GLORIA" - № 7 Дуэт *Domine Deus* G-dur, который заканчивается в h-moll

- № 8 Хор *Qui tollis* h-moll, который заканчивается мажорной тоникой Fis

И ещё один номер, расположенный в центре раздела **CREDO:**

- № 16 Хор *Crucifixus* e-moll который заканчивается в G-dur

- **Во-вторых**, в Мессе несколько раз Бах использует приём **attacca**. Этот термин означает указание без перерыва приступить к исполнению следующего номера, что приводит к непрерывному музыкальному изложению.

Таким способом, в Высокой мессе будут объединены:

№ 10 Ария Баса *Quoniam tu solus sanctus* и № 11 Хор *Cum Sancto Spirito*.

а также 2 хора **Credo:**

№ 12 *Credo in unum Deum* и № 13 *Patrem omnipotentem*

Эти 4 номера заслуживают особого внимания, поэтому здесь, не прерывая главной исследовательской нити рассуждений, разговор о них пока будет приостановлен. Об этих номерах информация будет в Завершающей части работы.

А на данном этапе исследования, укажу только, что все эти указанные номера имеют общую тональность **D-dur**. Поэтому термин *attacca*, вначале не особенно удивил

Но вот одно из баховских указаний *attacca* чрезвычайно сильно поразило: – № 7 соль мажорный Дуэт Сопрано и Тенора *Domine Deus* должен был,





согласно баховскому указанию *attacca*, без перерыва перейти в № 8 - си минорный хор **Qui tollis**.

И тут возник вопрос – как такое возможно? Ведь тоники соль мажора и си минора находятся на разном звуковысотном уровне, и явного тяготения между этими тональностями нет!

Вот таким образом, вначале удивление, а потом вопросы, которые при этом возникли и привели к тому, что захотелось во всём разобраться.

А оказалось, что Бах и не думал завершать № 7 в **G-dur**'е. Ему было необходимо объединить эти номера а в один звуковой поток. И как же он это сделал? В самом конце Дуэта № 7 произойдёт модуляция вначале в **e-moll**, а затем в **h-moll**. И вот этой тональностью (**h-moll**) номер завершится.

Поэтому указание *attacca* было здесь очень даже логично, т.к. следующий № 8 начинался как раз в **h-moll**.

Кроме того, просто восхитила такая деталь - № 7 имеет размер 4/4. В последнем такте тоника приходится на третью долю, а недостающая **четвёртая**, является **ЗАТАКТОМ**, с которого начнет звучать хор **Qui tollis** (№ 8).

Таким образом, 8-й номер не прерывает звучания Тоники, а как бы «втекает» в музыкальную ткань и продолжает своё изложение.





**Всероссийская конференция  
«МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА»  
2020 год**

№ 9 Ария альты

*Qui sedes* h-moll

Ещё раз покажу эту взаимосвязь на схеме

<p style="text-align: center;"><b>№ 7 Domine Deus</b> Дуэт Сопрано и Тенора <b>G-dur - h-moll</b> <i>attacca</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>№ 8 Qui tollis</b> Хор <b>h-moll - тоника Fis</b> <i>доминанта к h-moll</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>№ 9 Qui sedes</b> Ария Альта <b>h-moll</b></p>
<p><b>G-dur (e-moll – h-moll)</b> Последняя треть номера изложена в <b>e-moll</b>. Однако заканчивается весь номер модуляцией в <b>h-moll</b> Это начало погружения в основную тональность «Скорби» - <b>h-moll</b>. <b>№ 7 и № 8</b> идут друг за другом без перерыва, они объединены непрерывным, «текучим» изложением <i>attacca</i>.</p>	<p>От тональности <b>h-moll</b> берёт начало № 8 - хоровая Фуга <i>Qui tollis</i>. Она буквально «вытекает» из предыдущего номера и изливает тихую, проникновенную скорбь. Однако заканчивается этот номер не в <b>h-moll</b>. В конце № 8 произойдёт модуляция в тональность доминанты – т.е. в <b>fis-moll</b> и номер завершится мажорной тоникой <b>Fis</b>, (предполагая дальнейшее продолжение)</p>	<p>Мажорная тоника <b>Fis</b> является доминантой к <b>h-moll</b>. Это и определяет логическое начало следующего номера. Таким образом, предъожидание дальнейшего приводит к безостановочному перетеканию одного номера в другой и создаёт непрерывность музыкального изложения.</p>

Эти 3 номера образуют **лирический центр II** раздела Мессы,  
и представляют своего рода **Микроцикл**.



Круг выразительных средств этих номеров раскрывает мир особых, сокровенных образов, подобный проникновенному ангельскому пению. Таким образом, в Мессе появляется первый микроцикл, который позволяет определить его так: - «**Тихое пение ангелов**».

Однако подлинный интерес с точки зрения объединения номеров представляют **три хоровых номера** идущих один за другим - №№ 15, 16, 17. Они расположены в центре раздела “**CREDO**” и предстают самый настоящий сюжетный МИКРОЦИКЛ.

В этих хорах использованы строгие догматические строфы, которые находятся в самом центре ортодоксальной молитвы Credo и повествуют о Трёх основных событиях жизни Христа.

в 8-й строфе – **Et incarnatus** - говорится о том, как он пришел в мир и принял облик человеческий

в 9 - **Crucifixus** - как страдал и был распят при Понтийском Пилате

в 10 - **Et resurrexit** как он воскрес на третий день по священному писанию

Эти строфы образуют своеобразный сюжет, характерный для евангелических текстов. Это переломный момент в драматургии всей Мессы. Здесь сфера *Скорби и Страдания* подойдет к самой яркой кульминационной фазе своего развития. А затем, исчерпав эмоциональные силы, уступит место образам *Света, Действия и Радости*.

Тональный план микроцикла совпадает с тональным планом всей Мессы, и ведёт от **h-moll** (№ 15) к **D-dur** (№ 17).

А эмоциональный тонус, подобно общей драматургии, ведет через страдание (минорные хоры № 15 и № 16) - к ликованию хора № 17 **D-dur**.

Эти 3 хора контрастно оттеняют и дополняют друг друга. Они воплощают образы глубоких переживаний и радостных эмоциональных потрясений.



Восхождение к трагической вершине Мессы начнётся в № 15 – си минорном хоре “*Et incarnatus*” - “И вочеловечился”. В оркестровых голосах использована интонация **lamento** – малосекундовые задержания.



Скорбную “интонацию вдоха” в оркестре смягчает сдержанное звучание голосов хора



Длительный органнй пункт на тонике ещё в большей степени способствует погружению в скорбное состояние.



Но главная, “генеральная” кульминация трагических образов сосредоточена в № 16 - ми-минорном хоре “*Crucifixus*”. Здесь раскрыты картины:

- шествия на Голгофу,
- распятия
- страданий
- и мученической смерти Христа.

Кроме того, в музыке этого хора воплощена особая картинность и живописность. Бах уделяет такое предельное внимание мельчайшим нюансам текста строфы **Crucifixus**, что её изложение становится настоящим событием. Как художник на полотне, так и композитор - шаг за шагом отражает все детали



«сюжета» и делает это с особой тщательностью. Благодаря такой детализации этот музыкальный номер превращает в настоящую драму.

Выбор формы для № 16 не случаен. Это **Пассакалия** - старинные вариации на неизменную тему в басу (вариации на **basso ostinato**). Тема пассакалии имеет размер  $3/2$  и изложена в басу равномерными четвертями. И она, так же как и мучения Христа – постоянна и неотвратима.

Уже в графике темы заложен образ безмерных страданий – начальный, восходящий, октавный ход переходит в нисходящее, поступенное движение по полутонам от **I** ступени к **V**.



И в каждой вариации, снова и снова, этот мучительный первый рывок на октаву, будет неизменно обречен на **"умирание"**.

На протяжении всех вариаций тема пассакалии будет звучать с разными гармониями, но сама останется неизменной.



После первого изложения темы этот процесс бесконечных мук будет повторен ещё 12 раз. Быть может, это число связано с количеством учеников Христа, но, во всяком случае, оно использовано Бахом, явно, не случайно.

Гармонии, сопровождающие тему пассакалии, будут меняться от вариации к вариации, поражая своим разнообразием и сложностью. Но почти всегда, в последнем такте ярко ощущается цезура – **ГАРМОНИЯ ДОМИНАНТЫ (D7)**,



которая, с началом новой вариации, неизменно разрешается (как бы "падает") в тонику.



Но вот, приближаясь к завершающей фазе картины распятия, три вариации – 9, 10 и 11 – сливаются в единое развёрнутое построение.

Цезура возникнет только в конце вариации № 11 и приведёт гармоническое изложение к ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОМУ кадансу. Это станет возможным благодаря тому, что последний такт темы прозвучит иначе – 6 неизменных нот Си будут прерваны, разомкнуты новым звуком – Ля.



А это в свою очередь, приведет к появлению субдоминантовой гармонии в кадансовом обороте.

Нарушение неизменного мерного basso ostinato в конце темы служит особым знаком того, что "сюжет" "*Crucifixus*" подходит к своему трагическому концу.



В последней, 12 вариации, смолкает оркестр и тему пассакалии исполняет только орган. Звучание всех голосов хора переходит в средний регистр и становится еле слышимым.



Все гармонии в хоровых голосах изложены в тесном расположении, а их движение имеет нисходящую направленность.

Благодаря этому создается эффект истаивания и угасания. Это происходит на словах:

**“Et sepultus est, et sepultus est” - “И похоронен, и похоронен”.**



Слушая музыкальное изложение, невольно представляешь те картины, которые музыка образно раскрывает. Подобный эффект в наше время бывает, когда слушаешь радио постановку. И хотя не видишь ни костюмов, ни декораций, тем не менее, в сознании возникает целая галерея образов и картин. У всех слушателей она разная, но у каждого она есть.

Завершение пассакалии потрясает величиим замысла. В тот момент, когда, казалось бы, всё уже предрешено – произойдёт настоящее чудо и прольётся тихий свет!

На совершенно истаивающем, почти еле слышном звучании, № 16 завершится в **G-dur !!!** Вот как это произойдёт:

- в 3-м, предпоследнем такте 12-й вариации, звук **C** переходит не в ноту **H**, как это было всегда, а движением **вверх**, на полтона неожиданно перейдёт в **Cis**

- и на этом, новом звуке - **Cis** - появится гармония **"ложного"**  
**доминантсептаккорда**





- дальше **Cis** разрешается в звук **D** и кадансовый оборот приводит к совершенно новой тональности - **G-dur**.



И кроме этого - тоника **G-dur** звучит в мелодическом положении терцового тона!!! Тем самым, предполагается продолжение! Данный «сюжет» ещё не пришёл к финальной точке. Это только «*приостановка*». История этой «драмы» не закончена!

И вот после совершенно невероятного динамического угасания в конце № 16, ослепительным, светом врывается № 17 - празднично-ликующий хор “**Et resurrexit!**” - “**И воскрес!**”.

#### № 17 Et resurrexit



Мощные **tutti** хора и оркестра с яркими юбилеями торжественно зазвучали в триумфальном **D-dur**.

Выражению ликования в № 17 подчинены все средства музыкальной выразительности:

- мелодия хора восходит по звукам **D-dur**'ного квартсекстаккорда и начинает свой взлет с энергичной квинты
- общая графика темы, напоминает купол готического храма
- каждый звук темы сопровождает тонико-доминантовая гармония
- в хоре использована гомофонная фактура и обилие юбилеяций;



- праздничное звучание СВЯЗАНО с яркой оркестровкой, в которой использованы трубы и литавры.

А, кроме того, № 17 имеет большую оркестровую **Постлюдию**, которая завершает не только этот номер, но и весь Микроцикл, подводя своеобразную финальную черту этой «сюжетной истории».

В данном Микроцикле как в капле воды отражена идея Высокой Мессы, а также использована логика тонального плана **h-moll - D-dur**

Таким образом, внимание к тончайшим нюансам текста и особый подход к трактовке строф, приводит к тому, что в 24-х номерах Высокой Мессы Бах находит возможность неоднократно использовать цикличность различного рода. Причины, побудившие Баха выполнить такую **«театрализацию»** различны, но в итоге, мы имеем дело с произведением явно тяготеющему к такому явлению как **МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА**.

Также, хотелось бы обратить внимание, на то, как Бах решил ЗАВЕРШЕНИЕ Высокой мессы. Последние два номера - № 23 Ария альты **Agnus Dei** и № 24 хор **Dona nobis** - это настоящая **КОДА–ЭПИЛОГ**. Последний раз в Мессе сопоставляются минор и мажор. Но, как и во многих других случаях, перевес получает мажорная сфера.

№ 23 *Agnus Dei* написан в **g-moll** - «мягкой» элегичной тональности печали. Это единственная бемольная тональность в Мессе. И она не является родственной по отношению к основной - **h-moll**. Тональность **g-moll** Бах использует в Мессе только один раз – в № 23. Именно здесь происходит тихое, проникновенное прощание с сокровенной сферой глубоких чувств. Кроме того, этот **«далёкий»** минор использован **не** в хоровом, а в камерном номере, что ещё сильнее подчёркивает **завершающую фазу** мессы. Великолепная эпопея подошла к Эпилогу.



А № 24 Хор *Dona nobis* в **D-dur** – утверждает сферу Света, Силы, Мужества и представляет величественную кульминацию всего цикла. Последний номер Мессы полностью повторяет музыку № 6 Хора **Gratias** и выполняет роль тональной и тематической Репризы.

### ПОСЛЕДНЕЕ НАБЛЮДЕНИЕ

(и ещё одно размышление)

В завершении возвращусь к приёму **attacca**. Хотелось бы обратить внимание на то, как Бах заканчивает **II** раздел **Gloria** и как начинает **III** раздел **Credo**. Для этого вспомним, что вначале это произведение создавалось как **Missa-brevis**, и его величественно и жизнеутверждающе завершили два **D-dur**'ных номера:

- № 10 Ария Баса **Quoniam tu solus sanctus**
- и № 11 Хор **Cum Sancto Spiritu**.

Между ними нет перерыва. Они исполняются *attacca*, на едином потоке звучания и представляют яркую кульминацию **Missa-brevis** (первого этапа работы Баха).

Впоследствии, когда в 1738 году работа над мессой h-moll была продолжена, то новый - III раздел Мессы – **CREDO**, Бах также открыл двумя **D-dur**'ными номерами. Это 2 хора **Credo**:

№ 12 *Credo in unum Deum* и № 13 *Patrem omnipotentem*

Они исполняются *attacca* и продлевают картину Света, сохраняя праздничную тональность **D-dur**.

Таким образом, в самом центре **Высокой мессы** оказались 4 номера, написанные в одной и той же тональности – **D-dur**. И эта центральная полоса создаёт целую галерею образов Света, Действия и Радости, окрашенную яркими красками **D-dur**'ной тональности, и не утомляют однообразием. Они звучат, как настоящий **Ре-мажорный** цикл из 4-х номеров.



Причём первые два номера (№ 10 и № 11) изложены гомофонно, а следующие два – (№ 12 и № 13) - это ФУГИ.

Таким образом, этот монументальный **Ре-мажорный** центр представлен в виде II-х блоков, состоящих из 2-х номеров, каждый из которых исполняется *attacca*: № 10 и № 11 и № 12 и № 13

Это пространство – настоящее царство **D-dur**'а. Его открывает № 10 Ария Баса, которая начинается большим оркестровым Вступлением.

Создаётся такое впечатление, что так броско, ярко, концертно предваряется не только Ария, но и весь этот необычный **D-dur**'ный цикл. Все 4 номера этой центральной полосы Бах вновь объединяет различными приёмами изложения, и это опять позволяет говорить о цикличности.

Дух силы и мужественной уверенности царят в Арии Баса. С вокальной партией взаимодействует светлый тембр трубы.

№ 10 заканчивается оркестровой Постлюдией, которая без остановки - *attacca* - переходит в № 11 Хор **Cum Sancto Spirito**.

А вот № 12 **D-dur**'ный Хор "**Credo**" начнётся не с тоники а с доминанты и продолжит раскрывать новые грани сферы Света. Интересно, что завершится № 12 тоже на доминанте, предполагая, что разрешение в тонику произойдёт уже в следующем № 13, с которым связь также будет осуществлена с помощью приёма *attacca*.

Такие необычные решения в очередной раз приводят к мысли о том, что **Высокая месса** не только по своему грандиозному объёму, но и по композиционному замыслу была задумана как музыкально-философское произведение, раскрывающее общечеловеческие ценности. В этом произведении жанр **Мессы** был поднят Бахом на небывалую высоту.

"**Hohe MISSA**" **h-moll** является украшением концертной музыкальной жизни, а её исполнение часто бывает связано со знаменательными событиями и



датами мировой музыкальной истории. Полагаю, что ещё многие страницы этой великолепной партитуры ждут в будущем своих исследователей.

**Высокая месса** не перестаёт поражать величиём замысла её автора, настоящего титана, гения музыки, имя которому – **Иоганн Себастьян БАХ**.

### **ВМЕСТО ЭПИЛОГА**

Музыкальная культура эпохи Барокко подарила миру немало удивительных достижений. В области инструментальной музыки к числу таких открытий относится формирование «малого» цикла (**ДИПТИХА**), состоящего из 2-х пьес:

**ПРЕЛЮДИИ** (либо Токкаты, или *Фантазии*) и **ФУГИ**.

Такой цикл из 2-х пьес является одним из интереснейших феноменов музыкального искусства эпохи Барокко. Во многом мироощущение этой сложной эпохи отразило контрастное сопоставление:

импровизационной свободы **I-й** части  
и строгой интеллектуальности **II-й**

При этом уникальность **Диптиха** обусловлена и тем, что достигнув своей вершины в творчестве И.С. Баха, он не уходит в прошлое вместе с породившей его эпохой.

В последующие столетия к циклу «**ПРЕЛЮДИЯ (Токката, Фантазия) и ФУГА**» обращались многие композиторы разных стран, среди которых: **Феликс Мендельсон (1809-1847)**, **Сезар Франк (1822-1890)**,

**Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844-1808)**, **Макс Рeger (1873-1916)**,

**Пауль Хиндемит (1895-1963)**, **Дмитрий Борисович Шостакович (1906-1975)**,

**Арнольд Арнольдович Бренинг (1924-2001)**, **Николай Николаевич**

**Полынский (1928-1989)** **Александр Иванович Пирумов (1930-1995)**,

**Александр Георгиевич Флярковский (1931-2014)**, **Ирина Михайловна**

**Ельчева (р. 1932)**, **Родион Константинович Щедрин (р. 1932)**,



**Всероссийская конференция  
«МЕТОДИКА И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРАКТИКА»  
2020 год**

---

Сергей Михайлович Слонимский (р. 1932), Юрий Петрович Гонцов (р. 1946),  
Игорь Владимирович Рехин (р. 1941), и многие другие композиторы.

Таким образом, искусство XIX, XX и XXI вв. осуществляет с эпохой Барокко своеобразную «связь времен».



# Иоганн Себастьян БАХ "ВЫСОКАЯ МЕССА - "Hohe MISSA" h-moll (1733-1738)

В 1733 г. Бах написал короткую мессу **h-moll - missa-brevis** - на тексты **Kyrie** и **Gloria** и подарил готовую партитуру саксонскому курфюрсту Фридриху Августу. С 1738 он продолжил работу над остальными частями мессы: **Credo, Sanctus, Agnus Dei** (и вносил поправки до 1749 г. пока не ослеп)

Исполнительский состав:		Оркестр:					в Мессе 24 номера					
Большой смешанный хор: (4-х, 5-и, 6-и и 8-и голосный)		2 Flauti	3 Trombe	Violini I и II	<b>Basso continuo:</b>		15 хоров и 9 камерных номеров: 6 арий: 1 ария Меццо-сопрано, 1 ария Тенора, 2 арии Баса и 2 арии Альта 3 дуэта: Сопрано-Альт, Сопрано-Тенор Сопрано-Меццо-сопрано					
Пять солистов: (Сопрано, Меццо-сопрано, Альт, Тенор, Бас)		3 Oboi	Corno		Cembalo							
		2 Oboi d'amur	Viola		и Organ							
		2 Fagotti	Timpani	Violoncelli								
<p>Впервые Месса h-moll была исполнена с купюрами в 1834 году. Исполнение "Высокой мессы" целиком, без купюр состоялось в 1896 году.                  В 1845 г. издатель Зимрок впервые опубликовал партитуру Мессы <b>h-moll</b> под названием "Hohe Missa" - "Высокая месса"                  Очевидно, это название возникло по аналогии с бетховенской Мессой <b>D-dur</b>, которую сам автор назвал "Missa solemnis" - "Торжественная Месса"</p>												
<b>I РАЗДЕЛ KYRIE</b> 1-я ЭКСПОЗИЦИЯ сфера Скорби						<b>II РАЗДЕЛ GLORIA</b> 2-я ЭКСПОЗИЦИЯ сфера Света, Действия, Радости						
						светлый МИКРОЦИКЛ (пение ангелов)						
№ 1. Kyrie eleison		№ 2. Christe eleison	№ 3. Kyrie eleison	№ 4. Gloria		№ 5. Laudamus te	№ 6. Gratias agimus	№ 7. Domine Deus	№ 8. Qui tollis	№ 9. Qui sedes	№ 10. Quoniam tu solus sanctus	№ 11. Cum Sancto Spiritu
Вступление 4-е такта	Основной раздел			I Gloria in excelsis Deo	II Et in terra pax			эти 3 номера образуют лирический центр второго экспозиционного раздела Мессы.				
5-и гол. Хор			Хор 4-х гол.	5-и гол. Хор			Хор 4-х гол.		Хор 4-х гол.		Ария Баса	Хор 5-и гол
хор + орк Tutti	Фуга (а 5)	Дуэт 2-х сопрано	Фуга (а 4)		Фуга (а 4)	Ария Меццо- сопрано		Дуэт Сопрано и Тенора		Ария Альта		
Adagio	Largo ed un poco piano	Larghetto	Alla breve Moderato	Vivace	Tranquillo	Andante maestoso	Alla breve Pietoso	Andante animato	Lento	Allegro grandioso	Andante pomposo	Vivace
<b>h-moll</b>		<b>D-dur</b>	fis-moll	<b>D-dur</b>		A-dur	<b>D-dur</b>	G-dur - e- (h)	<b>h-moll</b> (fis-moll)	<b>h-moll</b>	<b>D-dur</b>	<b>D-dur</b>
<b>c</b>		<b>c</b>	♯ alla breve	3/8	<b>c</b>	<b>c</b>	♯ alla breve	<b>c</b>	3/4	6/8	3/4	3/4
4 такта Играют роль Увертюры-Прембулы	Тема фуги – lamento	Тема в оркестре V-pi +continuo	Тема фуги 4 ноты - Символ "креста"			Violini I e II (solo) под сурдину		Flauto (solo) и Violini (под сурдину) + continuo	Flauto (solo)	Oboe d'amur (solo)	Tromba (solo)	
Траурная ода из кантаты № 188			В духе грегорианских хоралов				В духе грегорианских хоралов, из кантаты № 29			Менуэт	Танцевальная тема	
								attacca (без остановки)		attacca (без остановки)		

В жанре **missa-brevis** Бах создал ещё 4 короткие мессы: **F-dur, A-dur, g-moll** и **G-dur**

III РАЗДЕЛ <b>CREDO</b> РАЗРАБОТКА							IV РАЗДЕЛ <b>SANCTUS</b>						РЕПРИЗА			
<b>МИКРОЦИКЛ</b> Сюжет - Евангельская тема о Христе: <b>Рождение, Распятие, Воскресение</b>													<b>КОДА-ЭПИЛОГ</b> <b>AGNUS DEI</b>			
													№ 23. Agnus Dei		№ 24. Dona nobis pacem	
№ 12. Credo in unum Deum	№ 13. Credo Patrem omnipotentem	№ 14. Et in unum Dominum	№ 15. Et incarnatus	№ 16. Crucifixus	№ 17. Et resurrexit	№ 18. Et in spiritum Sanctum	№ 19. Confiteor		№ 20. Sanctus		№ 21. Osanna	№ 22. Benedictus	21-bis Osanna (da capo) D.C.	№ 23. Agnus Dei	№ 24. Dona nobis pacem	
							I часть Confiteor	Adagio	II часть Et expecto Vivace ed Allegro	I ч. Sanctus						II ч. Pleni sunt coeli et terra
							Между ними связующий модуляционный раздел									
Хор 5-и гол. Фура (а 5).	Хор 4-х гол. Фура (а 4)	Дуэт Сопрано и Альта	Хор 5-и гол.	Хор 4-х гол. Пассакалия вариации на basso ostinato	Хор 5-и гол.	Ария Баса	Хор 5-и гол.		Хор 6-и гол		Хор 8-и гол.	Ария Тенора	Хор 8-и гол.	Ария Альта	Хор 4-х гол. Фура (а 4)	
Grave, molto espressivo	Allegro	Andante	Largo	Poco Adagio	Allegro un poco Maestoso	Allegretto grazioso	Allegro molto Moderato e solenne	Adagio	Фура (а 5).	Фура (а 5).	Largo maestoso	Allegro maestoso	Poco Vivace	Larghetto	Poco Vivace	Largo
D-dur	D-dur	G-dur	h-moll	e-moll (G)	D-dur	A-dur	fis-moll		D-dur	D-dur	D-dur	h-moll	D-dur	g-moll	D-dur	
♩ alla breve	♩ alla breve	♩	3/4	3/2	3/4	6/8	♩ alla breve		♩	3/8	3/8	3/4	3/8	♩	♩ alla breve	
	Tromba (solo)	2 Oboi d'amur (solo) и v-pi		Вариации на basso ostinato		2 oboe d'amur + basso continuo	В духе грегорианских хоралов	№ 120 из кантаты		Последний хор мотета BWV 225 "Singel dem Herren ein neues Zied"		Flauto или V-ni(solo)		Violini + basso continuo	Музыка хора № 6 <b>Gratias</b>	
Грегорианская тема в духе Палестрины	Алла грегорианский хорал из кантаты № 171		В оркестре - lamento из кантаты № 170	Тема и 12 вариаций (12 апостолов) из кантаты № 12		В духе колыбельной из кантаты № 68					Вступительный номер из кантаты № 215		Вступительный номер из кантаты № 215	Вокально-инструментальный Дуэт: голос и v-pi из кантаты № 11	В духе Грегорианских хоралов из кантаты № 29	
attacca (без остановки)																

В Высокой Мессе Бах далеко отошел от обрядовой традиции создавать на каждую молитву отдельную часть. Обязательный 5-и частный цикл ортодоксальной Мессы он превратил в монументальную композицию из **24 номеров**: 15 хоров, 6 арий и 3 дуэта. Они объединены в IV больших раздела:

“Kyrie” - 3 номера, “Gloria” – 8 номеров, “Credo” - 8 номеров, “Sanctus” - 5 номеров (в их число, как завершающая Кода, входят 2 номера с текстом “Agnus Dei”). Каждый раздел, включая Коду, представлен как хоровыми, так и камерными номерами и имеет вид маленькой кантаты. Поэтому Высокая Месса относится к типу кантатных месс. **I-я сфера - Скорби и Страдания** - имеет главную объединяющую тональность – **h-moll**. А основной тональностью **II сферы - Света, Действия и Радости** является – **D-dur**, - тональность героического триумфа. Общая линия тонального развития ведет от минора, который преобладает вначале, к блестящему, мажорному завершению.

Таким образом, драматургия Высокой Мессы является предвосхищением бетховенского тезиса – “от мрака к свету”.