

Стефан Савић¹

СИНТЕЗА СТВАРАЛАШТВА ЈОХАНА СЕБАСТИЈАНА БАХА САГЛЕДАНА КРОЗ МИСУ У ХА-МОЛУ BWV 232 СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА ОРКЕСТРАЦИЈУ И ИНСТРУМЕНТАЦИЈУ У СТАВУ *ГЛОРИЈА*²

САЖЕТАК: Миса у ха-молу BWV 232 заузима истакнуто место у стваралаштву Јохана Себастијана Баха (Johann Sebastian Bach) и представља једно од најзначајнијих вокално-инструменталних дела целокупне барокне епохе. Узроци настанка Мисе у ха-молу, као и дугог временског периода потребног за њен завршетак, могу се тражити у друштвено-историјским приликама са којима се Бах сусрео током прве деценије свог боравка у Лајпцигу, као и у уметничко-религиозним аспектима његовог стваралаштва.

Циљ овог семинарског рада биће представљање синтезе стваралаштва Јохана Себастијана Баха кроз Мису у ха-молу BWV 232. Синтеза стваралаштва ће бити посматрана из угла друштвено-историјског и уметничко-религијског контекста Мисе у ха-молу BWV 232. Посебан осврт у ставу *Глорија*, биће учињен на оркестрацију и инструментацију, као важна композициона средства синтезе у стваралаштву. Проблемска питања којима ћу се бавити у вези оркестрације и инструментације биће: улога оркестрације и инструментације у синтези барокних жанрова и обликовању форме нумера и избор и третман облигатног инструмента.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јохан Себастијан Бах, Миса у ха-молу BWV 232, оркестрација, инструментација.

Увод

Миса у ха-молу BWV 232 заузима истакнуто место у стваралаштву Јохана Себастијана Баха и представља једно од најзначајнијих вокално-инструменталних дела целокупне барокне епохе. Бах је компоновао Мису у ха-молу у временском раздобљу од 1724. до 1749. године, током свог последњег периода стваралаштва, који је провео на положају кантора *Thomasschule* у Лајпцигу.³ Узроци настанка Мисе у ха-молу, као и дугог временског периода потребног за њен завршетак, могу се тражити у друштвено-историјским приликама са којима се Бах сусрео током прве деценије свог боравка у Лајпцигу, као и у уметничко-религиозним аспектима његовог стваралаштва.

Циљ писања овог семинарског рада биће представљање синтезе стваралаштва Јохана Себастијана Баха кроз Мису у ха-молу BWV 232. Синтеза стваралаштва биће посматрана из угла друштвено-историјског и уметничко-религијског контекста Мисе у ха-молу BWV 232.

¹ stefansavic111@yahoo.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 1 под менторством ванр. проф. др Татјане Марковић, школске 2010/2011. године.

³ Paul Hofreiter, "Bach and the Divine Service: The B minor Mass", *Concordia Theological Quarterly*, 66/3, 2002, 225–226; Michael Steinberg, *Choral Masterworks: A Listener's Guide*, New York, Oxford University Press, 2005, 34.

Посебан осврт у ставу *Глорија*, биће учињен на оркестрацију и инструментацију, као важним композиционим средствима синтезе у стваралаштву.

Друштвено-историјски контекст Мисе у ха-молу

У овом поглављу настојаћу да прикажем како су друштвено-историјске околности при Баховом избору за кантора *Thomasschule* у Лајпцигу, проузроковале проблеме у његовом односу са властима у граду, који су утицали на настанак Мисе у ха-молу.

Лајпциг је у првој половини XVIII века, представљао економски центар покрајине Саксоније и један од најразвијених градова у читавој Немачкој. Економска моћ и просперитет Лајпцига потицали су од трговине, која је била главна делатност у граду, јер се налазио на раскршћу важних трговачких рута у Европи. Међутим, Лајпциг је био познат и по универзитету, који је сматран једним од најбољих у Немачкој тог доба.⁴ Универзитету је претходила *Thomasschule*, која је исто тако важила за значајну образовну институцију у којој је било неговано и музичко образовање. С обзиром на то да су становници града највећим делом били лутерани, којима је религија била веома присутна у њиховој свакодневници, музички живот се одвијао у пет градских цркава *Thomaskirche*, *Nikolaikirche*, *Neukirche*, *Petrikirche* и *Paulinekirche*. Положај кантора је био важан у музичком животу града, јер је био задужен да компонује музику за обреде пре свега у *Thomaskirche*, а потом и за остале цркве.⁵ Такође је кантор учествовао и у образовном сегменту града, јер је његова дужност била и да предаје у *Thomasschule*.⁶ Положај кантора је био додељиван од стране извршног већа у оквиру градског већа, које је представљало политичку власт у демократски уређеном Лајпцигу.⁷ Јохан Себастијан Бах је 1723. године прешао са позиције капелмајстора двора у Кетену на положај кантора *Thomasschule*, чему је претходио низ околности које ће утицати на развој његовог односа са властима у Лајпцигу, који ће иницирати настанак Мисе у ха-молу.

Године 1722. умире Јохан Кунау (Johann Kunaу), Бахов претходник на положају кантора, након чега извршно веће у Лајпцигу одлучује да предложи шест кандидата за упражњено место у *Thomasschule*. При одабиру кандидата формирале су се две фракције у извршном већу, које су имале различито виђење функције кантора у образовном и музичком животу у граду. Прва „Канторска фракција“ залагала се за очување традиционалне улоге кантора, која је првенствено подразумевала подучавање у *Thomasschule*, а потом учествовање у музичким активностима. Друга „Капелмајсторска фракција“ у складу са својим називом, имала је визију кантора, као изузетног музичара, подједнако успешног композитора и извођача, налик капелмајстору, који би организовао музички живот града. Како би се само посветио музичким активностима, ова фракција је даље сматрала да би кантора требало ослободити од обавезе да подучава.⁸ Обе фракције су у складу са својим тежњама, предложиле по три кандидата, који су били на положајима кантора, капелмајстора и оргуљаша у другим немачким градовима.⁹

Међутим, Бах није био изабран у првобитних шест кандидата, већ је накнадно предложен након одустајања неколицине њих. Георг Филип Телеман (Georg Philipp Telemann), капелмајстор у Хамбургу и фаворит „Капелмајсторске фракције“, издвојио се као главни кандидат захваљујући репутацији коју је уживао као најпознатији композитор тог доба у Немачкој, али и чињеници да је похађао универзитет у Лајпцигу и био оснивач *Collegium*

⁴ Carol K. Baron, "Transitions, Transformations, Reversals: Rethinking Bach's World", *Bach's Changing World: Voices in the Community* (ed. Carol K. Baron), New York, University of Rochester Press, 2006, 3.

⁵ Christoph Wolff, "Bach, Johann Sebastian", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie), Volume two, London, Macmillan Press limited, 1980, 151.

⁶ Ulrich Siegele, "Bach's Situation in the Cultural Politics of Contemporary Leipzig", *Bach's Changing World...*, 127.

⁷ Исто, 128.

⁸ Исто, 127–128.

⁹ Исто, 131.

Musicum-а, као и да је учествовао и у другим музичким активностима тог града.¹⁰ С обзиром на то да „Канторска фракција“ није могла да оспори Телеманову компетентност као музичара, сложила се са његовим избором за кантора. Иако нерадо, „Канторска фракција“ је под притиском супарничке фракције, прихватила услов Телемана да буде ослобођен професорске дужности. Уследио је Телеманов долазак у Лајпциг и његова аудиција у *Thomaskirche*, на којој је демонстрирао своје музичко знање. Након аудиције, извршно веће је још једном потврдило избор Телемана, али да би он преузео звање кантора, било је потребно да буде ослобођен своје претходне дужности хамбуршког капелмајстора. Са тим циљем Телеман се вратио у Хамбург, међутим није добио разрешење са положаја капелмајстора, што га је онемогућило да на крају прихвати понуду Лајпцига.¹¹ Након одустајања следеће двојице изабраних кандидата, Јохана Фридриха Фаша (Johann Friedrich Fasch) и Кристофа Граупнера (Cristoph Graupner) из истог разлога као и Телеман, предложен је Бах, који је тада био капелмајстор у Кетену.¹² Убрзо је Бахова аудиција одржана у *Thomaskirche*, као и у случају претходних кандидата и оставила је добар утисак на познаваоце музике у Лајпцигу.¹³

Извршно веће, поучено претходним искуством, одлучило је да Баху, пре његовог проглашења за кантора, постави пет услова. Првим условом се захтевало од Баха да у одређеном временском року обезбеди документ о свом разрешењу са положаја капелмајстора у Кетену. Други услов је налагао Баху да ће се понашати у складу са школским прописима који већ постоје, али и са онима који могу бити тек донети. Трећим условом се Бах обавезивао да ће ђаке подучавати музици и ван школског времена, без новчане надокнаде. Четвртим условом се од Баха тражило да обавља све остало што буде захтевао његов положај. Петим условом се Бах задуживао да ће својим новчаним средствима платити замену, одређену од стране већа, која ће уместо њега предавати латински језик у школи. Бах је пристао на све наведене услове, не слутивши какав ће они имати касније утицај на његов положај.¹⁴

Иако је Бах сматрао да ће прелазак са положаја дворског капелмајстора у Кетену на положај градског кантора бити степен ик ниже у друштвеном статусу, очекивао је да ће му звање кантора омогућити да организује садржајан музички живот у великом граду као што је Лајпциг, као и прилику да се поново посвети стварању духовне вокално-инструменталне и оргуљске музике. Универзитет у Лајпцигу, такође је Баху нудио могућност да пружи својим синовима квалитетно образовање. Још један од разлога Баховог преласка у Лајпциг, била је његова жеља да оде у град веће економске и политичке стабилности у односу на двор у Кетену.¹⁵

Извршно веће, осигуравши Бахов пристанак у случају да он већински буде изгласан за кантора, прешло је на гласање. „Капелмајсторска фракција“, чији је Бах био кандидат, одлучила је пре гласања, да постигне компромис са супарничком фракцијом, како би спречила свој евентуални неуспех. На овакав корак је „Капелмајсторска фракција“ била приморана, јер Бах није био реномиран као претходни њени кандидати и у случају његовог неуспеха „Канторска фракција“ би преузела примат у наредном избору. Компромис се састојао у томе да ће Бах у почетку бити ослобођен од подучавања школских предмета, који нису везани за музику, док не буде припремљен да обавља ту дужност. Након овог договора између две фракције Бах је изабран анонимним гласањем, а затим и званично проглашен за кантора. Тиме је „Канторска фракција“ обезбедила очување традиционалне улоге кантора, а „Капел-

¹⁰ Исто, 131.

¹¹ Исто, 131–132.

¹² Исто, 136.

¹³ Исто, 141–142.

¹⁴ Исто, 146–147.

¹⁵ Christoph Wolff, нав. дело, 151.

мајсторска фракција“ успела у намери да постави свог кандидата на најважнији положај у организовању музике у своме граду.

Међутим, ниједна од фракција није била потпуно задовољна Баховим избором, јер је он представљао принудно решење, са обзиром на то да је „Капелмајсторска фракција“ желела композитора који би се поред стварања духовне вокално-инструменталне музике, бавио и компоновањем опера, са надом да би то утицало на обнову оперског театра у Лајпцигу.¹⁶ Како Бах није имао жељу да се бави оперским стваралаштвом, није представљао идеалног кандидата своје фракције, док „Канторској фракцији“ није одговарало што у њему осим квалитетног музичара није добила и искусног предавача. Са овако изграђеном сликом о себи и условима који су му били постављени од стране извршног већа, Бах је морао да се суочи при доласку на свој нови положај.

Поставши кантор, Бах је добио задужење да компонује нову кантату са сваку недељну службу у четири главне градске цркве *Thomaskirche*, *Nikolaikirche*, *Neukirche* и *Petrikirche*. Први од проблема са којима се Бах сусрео у Лајпцигу, био је недовољан број и квалитет извођача који му је био на располагању за изведбу музике у ове четири цркве. Хор су чинили ученици *Thomasschule*, док је оркестар био састављен од аматерских музичара. Овако конституисан извођачки састав био је у складу са духовном музиком извођеном до Баховог доласка, која је припадала *stylus luxurians communis*. Овај стил је подразумевао музику која је била скромнијих размера, једноставнија и медитативнија, за разлику од *stylus luxurians theatralis*, који је био већих размера и театралнији.¹⁷ Форма Бахових кантата са великим хорovima, речитативима, аријама и дуетима, била је ближа *stylus luxurians theatralis* и тиме захтевала професионални извођачки састав. *Stylus luxurians communis* је био заступан од стране „Канторске фракције“, јер је био у складу са традицијом, али и новим струјањима која су се јавила у протестантизму. Нове религиозне тенденције су се јавиле у покрету званом пијетизам, који се залагао за неговање стила музике који је био по принципима *stylus luxurians communis*. Пијетисти су сматрали да би музика блиска *stylus luxurians theatralis*, одвраћала пажњу слушаца од самог обреда. Било је и оних екстремнијих присталица пијетизма, који су сматрали да би у оквиру обреда само народ требао да пева најједноставније химне. Иако су припадници обеју фракција били лутерани по опредељењу, био је приметан утицај пијетизма по питању музике у „Канторској фракцији“.

Припадници „Капелмајсторске фракције“ били су под утицајем просветитељства, које је поклањало велику пажњу уметности, театру и музици. *Stylus luxurians theatralis* који је подразумевао црквену музику блиску театру по својој сугестивности и карактеру, као и стил карактеристичан за оперу, био је оличење просветитељских идеја и заступан од стране „Капелмајсторске фракције“.¹⁸ Обе фракције су дакле поред другачијег виђења улоге кантора, имале и другачије виђење музике у оквиру црквеног обреда. „Канторска фракција“ је из тог разлога инсистирала при проглашавању Баха за кантора, да музика коју ће компоновати буде у *stylus luxurians communis*. Сам Бах иако је био лутеран, поседовао је у својој библиотеци књиге са тематиком пијетизма, па је црквена музика коју је компоновао садржала медитативне елементе, што је било једна од карактеристика *stylus luxurians communis*.¹⁹ Такође Бахова црквена музика, коју је компоновао била је и веома изражајна, маестозна са пуно патоса и употребе афеката и симболизма, чиме је била веома блиска операма и ораторијумима, односно *stylus luxurians theatralis*.²⁰ У складу са тим Бах је изградио сопствени стил који је био контемплативан и узвишен, са сликовитом и упечатљивом музичком карактеризацијом религиозног текста.

¹⁶ Ulrich Siegele, нав. дело, 146–148.

¹⁷ Исто, 148.

¹⁸ Исто, 161–162.

¹⁹ Joyce Irwin, „Bach in the Midst of Religious Transtion“, *Bach's Changing World...*, 110.

²⁰ Исто, 114.

Зато је оваква Бахова концепција црквене музике, захтевала већи извођачки апарат него што га је он имао на располагању. Један од главних проблема је био саставити четири хора од педесет и пет ученика *Thomasschule*, за службу у свакој од четири цркве у граду, не рачунајући пету универзитетску цркву, *Paulinekirche*. Дакле, сваки хор је бројао два до три члана у по четири или пет вокалних деоница. У тај број су били убројани и *concerto* певачи (солисти) и *ripieno* певачи (хор), са тиме да су *concerto* певачи учествовали и у наступима целог хора. Такође, оркестар је имао недовољан број чланова. Бах је због оваквог квалитативног, али и квантитативног стања у хору и оркестру, послао 1730. године, извршном већу писмо под називом *Kurtzer, jedöch hochstnötiger Entwurff einer wohlbestellten Kirchen Music* у којем тражи новчана средства како би ангажовао додатни број хориста и инструменталиста у циљу побољшања квалитета извођења.²¹ Ово писмо није наишло на задовољавајући пријем, нарочито код чланова „Канторске фракције“ са чијим се виђењем стила музике у црквама косила Бахова концепција, тако да је Бах често био приморан да својим средствима обезбеди додатан број извођача.

Осим овог јаза који се јавио између Баха и већа по питању стила црквене музике и извођачког апарата, дошло је и до актуелизације питања о улози Баха као предавача у *Thomasschule*.²² Ово питање је поново иницирала „Канторска фракција“ с обзиром на то да је сматрала да је прошао период Бахове адаптације на новом положају и да је требао да се посвети обавези подучавања и осталих предмета осим музике. Ситуација по овом питању је довела чак до разматрања о избору новог кантора, јер Бах није био припремљен да предаје, због великог броја обавеза којих је имао по питању компоновања црквене музике и припремања ученика у хору и оркестра за њено извођење.

Сви ови проблеми везани за стил црквене музике, извођачки састав и обавезе у вези предавања, које су биле наметане Баху, као и његов социјални статус, финансијски положај и неслагање са извршним већем, приморале су га да се обрати за помоћ Фридриху Аугусту II (Friedrich August), владару Саксоније. Бахова је намера била да затражи од Фридриха Аугуста II титулу *Hofkomponist*, чиме би утицао на побољшање свог статуса и финансијских примања, као и на промену односа лајпцишког већа према њему.²³ Званично религијско опредељење Фридриха Аугуста II и његовог двора у Дрездену, престоници Саксоније био је католицизам, док су у целој покрајини, као и Лајпцигу највећи део становништва чинили лутерани. Овакву разлику у вероисповести у оквиру једне покрајине проузроковано је Тридесетогодишњи верски рат који је вођен у Европи углавном на тлу Немачке, након чега је она децентрализована и подељена на око 300 засебних држава у којима су била присутна три облика хришћанства: католицизам, лутеранство и калвинизам. Опште правило је било да је званична религија држава она којој припада владар, али је углавном била допуштена слобода вероисповести.²⁴ Такав је био случај са Саксонијом у којој су владар и његов двор били католици, а становништво лутерани. С обзиром да је Фридрих Аугуст II био католик и покровитељ уметности уопште, Бах је у намери да добије звање *Hofkomponist*, одлучио да компонује два става из мисног ординаријума и да му их пошаље, као знак своје оданости и композиторског умећа. Миса није представљала централни обред у протестантској цркви, али је постојала као музичка форма и за разлику од католичке мисе, чинила су је само прва два става, *Кирије* и *Глорија*. Бах је управо због тога што је био упознат са протестантским обликом мисе, компоновао ставове

²¹ Ton Koopman and Lucy Carolan, "Bach's Choir, an Ongoing Story", *Early Music*, Vol. 26, No. 1 (Feb. , 1998), 109; Andrew Parrott, "Bach's Chorus: A 'Brief Yet Highly Necessary Reappraisal'", *Early Music*, Vol. 24, No. 4 (Nov. , 1996), 555; Robert L. Marshall, "Bach's Orchestre", *Early Music*, Vol. 13, No. 2, J. S. Bach Tercentenary Issue (May, 1985), 176; Joyce Irwin, нав. дело, 121.

²² Ulrich Siegel, нав. дело, 157.

²³ Paul Hofreiter, нав. дело, 225; Michael Steinberg, нав. дело, 35; Richard Taruskin, "Bach's Testaments", *The Oxford History of Western Music*, Vol. 2, New York, Oxford University Press, 2010, 205.

²⁴ Carol K. Baron, "Tumultuos Philosophers, Pious Rebels, Revolutionary Teachers, Pedant Clerics, Vengefyl Bureaucrats, Threatened Tyriants, Wordly Mystics: The Religious World Bach Inherited", *Bach's Changing World...*, 39.

Кирије и *Глорија*, посветио их Фридриху Аугусту II и послао у Дрезден 1733. године.²⁵ Као што можемо видети Бах је компоновао ставове *Кирије* и *Глорија* услед друштвено-историјских прилика које су га на то приморале, а не из жеље да створи целовиту католичку мису. Међутим ова два става, заједно са деловима *Sanctusa* компонованим 1724. године за Божић, могу се сматрати темељима, који ће уз уметничко-религијске мотиве допринети да Бах компоније остале ставове мисног ординаријума и на тај начин створи Мису у ха-молу.

Уметничко-религијски контекст Мисе у ха-молу

Последњу деценију Баховог стваралаштва обележили су *Музичка жртва* и *Уметност фуге*, дела у којима су контрапунктске технике и полифони облици доведени до врхунца. Иако се ова два дела могу сматрати есенцијом Баховог музичког израза, недостаје им религиозни контекст, који представља један од најбитнијих аспеката његовог стваралаштва. Недостатак религиозног контекста ових дела, којима је Бах желео да заокружи своје стваралаштво, може бити један од разлога који је утицао на њега да доврши Мису у ха-молу. Међутим, поставља се питање зашто је Бах као ортодоксни лутеран, одлучио да довршетком започете католичке мисе, створи дело које би требало да представља завршну реч у спрези музике и религије у последњем стадијуму његовог стваралаштва. Одговор може бити тај да је Бах, без обзира на своје верско опредељење, желео да Миса у ха-молу, буде универзално хришћанско музичко дело, које би представљало синтезу традиција католичког и протестантског црквеног обреда. С обзиром на то да су у Баховом случају музика и религија готово увек биле у спрези, поред религијске универзалности и синтезе, један од разлога за довршетак Мисе у ха-молу може бити и уметнички, односно музички контекст. Узевши то у обзир, можемо рећи како је један од Бахових циљева био да у музичком делу религиозног садржаја пружи синтезу свог целокупног стваралаштва. Покушаћу у наставку овог поглавља да прикажем на који начин је извршена синтеза Баховог стваралаштва у уметничко-религијском контексту, кроз оркестрацију и инструментацију става *Глорија*. Разлози због којих сам се одлучио да посматрам овај став су његова дужина и комплексност, заступљеност свих типова нумера, употреба комплетног оркестра, хора и свих солиста, разнолик одабир облигатних инструмената, као и његов јубилациони карактер. Проблемска питања којима ћу се бавити у вези са оркестрацијом и инструментацијом биће:

- Улога оркестрације и инструментације у синтези барокних жанрова и обликовању форме нумера.
- Избор и третман облигатног инструмента.

Пре него што пређем на сагледавање проблемских питања, потребно је представити архитектонику става *Глорија*.

Архитектоника, инструментација и форма става *Глорија*

Став *Глорија* из Мисе у ха-молу Јохана Себастијана Баха представља уз *Кредо* најобимнији и најкомплекснији став читаве мисе због своје дужине, броја нумера и јубилационог карактера. Овај став чини осам нумера од којих су четири велике хорске нумере, три арије и два дуета. Кроз анализу оркестрације и инструментације у овим нумерама, пратићу на који начин је постигнута синтеза инструменталних и вокално-инструменталних жанрова у Баховом стваралаштву. Бах је у овом ставу употребио следећи оркестарски састав: прве и друге виолине, виоле, виолончела, контрабасе, две флауте *traverso*, две обое, два фагота, три трубе *in de*, тимпане и *basso continuo*. Изузимајући хорне и тромбоне, овако конституисани инструментални састав представља комплетан познобарокни оркестар за који су компоновали Бах и његови савременици.²⁶ Деонице виолончела и контрабаса нису записане у

²⁵ Paul Hofreiter, нав. дело, 225; Michael Steinberg, нав. дело, 35; Christoph Wolff, нав. дело, 160.

²⁶ Adam Carse, *The History of Orchestration*, New York, Dover Publication, 1964, 112.

партитури, јер су у барокној извођачкој пракси удвајале деоницу *basso continuo*.²⁷ Међутим другачији је случај са деоницом фагота, која такође удваја деоницу *basso continuo*, али је записана у партитури. Деоница самог *basso continuo* се изводи на оргуљама, јер је у питању религиозно вокално-инструментално дело.²⁸ У дуету и аријама се од облигатних инструмената појављују соло виолина, флаута *traverso*, обоа *d'amore* и хорна *da caccia*. Вокални ансамбл је представљен петогласним хором, састављеним од првих и других сопрана, алтова, тенора, басова и по једним солистом из сваког гласа. У табели 1 дат је приказ архитектонике става и инструментације нумера.

број	назив	тип	вокално-инструментални састав
I	<i>Gloria in excelsis Deo</i>	хорска нумера	хор + цео оркестар + <i>basso continuo</i>
	<i>Et in terra pax</i>		
II	<i>Laudamus te</i>	арија	сопран + соло виолина + гудачки састав + <i>basso continuo</i>
III	<i>Gratias agimus tibi</i>	хорска нумера	хор + цео оркестар + <i>basso continuo</i>
IV	<i>Domine deus</i>	дует	сопран + тенор + флаута <i>traverso</i> + гудачки састав + <i>basso continuo</i>
V	<i>Qui tollis</i>	хорска нумера	хор + 2 флауте <i>traverso</i> + гудачки састав + <i>basso continuo</i>
VI	<i>Qui sedes</i>	арија	алт + обоа <i>d'amore</i> + гудачки састав + <i>basso continuo</i>
VII	<i>Quoniam</i>	арија	бас + хорна <i>da caccia</i> + 2 фагота + <i>basso continuo</i>
VIII	<i>Cum sancto spiritu</i>	хорска нумера	хор + цео оркестар + <i>basso continuo</i>

Према овој табели можемо видети да су форма става, тип нумера и њихова инструментација налик типу познобарокне кантате, који је Бах компоновао. Разлику у односу на кантату представља изостављање речитатива, јер нема ни либрета зато што је текст већ утврђен према мисном ординаријуму. Као и у кантати, арије и дуети су окружени хорским нумерама, којима почиње и завршава се став. Хорови су велики по обиму, фугирани или коралног типа, док су арије и дуети, писани у кантабилном и флоридном стилу. Ове карактеристике такође одговарају и нумерама из кантате. На основу наведених сличности и разлика, можемо уочити синтезу кантате, главне музичке форме у обреду протестантске цркве и става мисног ординаријума. Ово може указати на чињеницу да је Бах посматрао став католичког мисног ординаријума кроз форму протестантске кантате.

Улога оркестрације и инструментације у обликовању музичке форме нумера

Улогу оркестрације и инструментације у обликовању музичке форме нумера, можемо посматрати у садејству и са осталим музичким компонентама, као што су тонални и тематски план, фактура, изглед мелодије, метар и динамика. Оркестрација коју је Бах применио у хорским нумерама става *Глорија*, заснива се на међусобном односу оркестарских и хорских

²⁷ Dejan Despić, *Muzički instrumenti*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1998, 80.

²⁸ Ebenezer Prout, "The Orchestras of Bach and Handel", *Royal Musical Association and Taylor & Francis Ltd*, 1885, 26.

деоница, који је остварен кроз њихово удвајање или пратњу. Овакав тип оркестрације, којим се остварује хомогеност инструменталних и вокалних линија, примењен је у апсолутној полифонизацији свих деоница или у слободној хомофонији. Међусобно удвајање и праћење оркестарских и хорских деоница, њихови самостални и заједнички наступи уз излагање и обраду тематског материјала, као и остале наведене музичке компоненте, утицали су да се у обликовању музичке форме оствари синтеза са жанровима *concerto grosso*, оргуљског диптиха прелудијум–фуга и оргуљске обраде корала. Кроз анализу хорских нумерама може се пратити синтеза Баховог оркестарског и оргуљашког стваралаштва са вокално-инструменталним.

Прожимање жанра *concerto grosso* и хорских нумера

Кроз анализу хорских нумера *Gloria in excelsis Deo* и *Cum santo spiritu* видећемо на који начин су посредством оркестрације, тематског и тоналног плана, успостављени *tutti* и *concertino*, чија смена представља главни принцип *concerto grosso*.²⁹

Хорска нумера *Gloria in excelsis deo*, почиње оркестарским *ritornellom* фанфарног карактера, са *tutti* оркестром након којег следи фугирани хор са истом темом која је била дата у фугату на почетку у трубама (в. пример 1). Оркестарске деонице удвајају или прате хорске по следећем плану (в. пример 2).

орк.деонице	хорске деонице
Флаута <i>traverso</i> I Обоа I	Алт
Флаута <i>traverso</i> II Обоа II	Тенор
Виолина I	Сопран I
Виолина II	Сопран II
Фагот	Бас

Након наступа теме у свим гласовима долази у оркестру до удвајања деоница (в. пример 2).

Флаута <i>traverso</i> I Обоа I	Виолина I
Флаута <i>traverso</i> II Обоа II	Виолина II

Друго излагање теме започиње у првим сопранима уз пратњу првих виолина и наставља се у другим сопранима праћеним другим виолинама (в. пример 3). После четири такта укључују се и остали хорски гласови, хомофоно третирани и праћени унисоним флаута *traverso* I, обоа I и флаута *traverso* II и обоа II (в. пример 3). Тема се трећи пут излаже у хорским деоницама у реперкусији тенор-алт-бас-сопран I-сопран II, у почетку само на фону гудача да би после десет тактова зазвучао цео оркестарски *tutti* који излаже материјал почетног *ritornella* (в. пример 4). Дакле, на основу ове анализе можемо да закључимо да се Бах током целог овог примера углавном доследно придржавао почетне поделе оркестарских инструмента по бојама, које су повезане са хорским деоницама. Може се уочити да је оваква подела ути-

²⁹ Roksanda Pejović i saradnici Ivana Perković i Tatjana Marković, *Muzika minulog doba, od početka muzike do baroka*, Beograd, Portal, 2004, 220; Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era, From Monteverdi to Bach*, London Vail – Ballou Press, 1947, 230.

цала и на саму форму дела која може да се тумачи и као дводелна и као троделна.³⁰ Дводелна по тоналном плану, а троделна управо по начину излагања теме и њеном оркестрацијом.

Форму, с једне стране, можемо посматрати као барокни дводел у којем први део почиње у основном Де-дуру, а завршава у А-дуру, док други део из А-дура се враћа у основни тоналитет. Ипак у оквиру овог дводела, условљеног тоналним планом, може се у исто време запазити троделна форма према наступима оркестарског *ritornella* и хора:

Барокни дводел				
I део		II део		
Де:	A:	A:	Де:	
P (оркестар)	Хор и оркестар		P (хор + оркестар)	
I део	II део		I део реприза на вишем нивоу	
Троделна форма				

Шематски приказ прожимања ове две форме, које имају своје порекло и у инструменталним жанровима, пружа нам могућност да цео одсек можемо да повежемо са жанром *concerto grossa* и начином излагања материјала који се у њему примењује. Дакле, почетни оркестарски *ritornello* се може посматрати као наступ *tuttija* у којем се излаже тематски материјал, а хор удвојен или праћен оркестарским деоницама, као *concertino* у коме се тај тематски материјал понавља и даље развија. Синтеза са *concerto grossom* на формалном и тоналном плану, остварена је и кроз оркестрацију, као и кроз инструментални третман хорских деоница у служби глорификације имена Божијег.

Нумера *Cum sancto spiritu*, доноси комплетан оркестарски састав заједно са хором. Према третману хорских и оркестарских деоница, као и према изгледу фактуре, ова нумера се може поделити на пет делова према следећој шеми:³¹

А	Б	А ₁	Б ₁	А ₂
хор + оркестар	хор	хор + оркестар	хор + оркестар	хор + оркестар
слободна полифонија и хомофонија	фугато	слободна полифонија и хомофонија	фугато	слободна полифонија и хомофонија

Током нумере ће бити успостављани различити односи између хорских и инструменталних деоница, што ћемо размотрити кроз делове представљене на шеми.

У првих четири такта дела А, у складу са оркестарским *tuttijem*, деонице гудачког састава су у уносиону, али деонице дувачких инструмената не наступају са њима истовремено, већ су у респонзоријалном односу, који је примењен и у хорским деоницама, што указује на вокални третман свих деоница у складу са двохорским стилем (в. пример 5). Након унисоног и респонзоријалног третмана деоница, биће примењено удвајање и праћење хорских деоница од стране оркестарских по следећем принципу:

Флаута <i>traverso</i> I, II Обоа I, II Виолина I ↔ Сопран I, II
Виолина II ↔ Алт
Виола ↔ Тенор
Фагот ↔ Бас

³⁰ Vlastimir Peričić, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1998, 673.

³¹ Исто, 675.

Наведени третмани хорских и оркестарских деоница биће примењени како у делу A_1 , тако и у делу A_2 , уз промене тоналитета који ће се одиграти у њима. Део Б представља фугато чија се тема излаже кроз све деонице петогласног хора, без учешћа оркестра (в. пример 6). У излагању теме у B_1 поново се укључује цео оркестар, који удваја хорске деонице према плану из дела А и на тај начин представља репризу на вишем нивоу (в. пример 7).

Анализом нумере *Cum sancto spiritu* могли смо уочити да су између осталог оркестрација у спрези са фактуром, као и излагање тематског материјала утицали на обликовање форме. Слично као у нумери *Gloria in excelsis deo*, могли бисмо можда да направимо аналогију са *concerto grosso* при чему би делови А могли представљати наступе *tutti* оркестра и хора у коме се излаже тематски материјал, док би делови Б могли представљати наступе *concertina* у којима се тај тематски материјал развија и излаже у фугатима. На овакво поређења нас може упутити и шематски приказ форме, по коме се делови А смењују и окружују делове Б.

Прожимање оргуљског диптиха прелудијум–фуга и оргуљске обраде корала са хорским нумерама

Анализом хорских нумера *Et in terra pax* и *Gratias agimus tibi* видећемо на који начин је оркестрација у спрези са изгледом фактуре и мелодије утицала на то да можемо говорити о синтези са оргуљским формама.

Et in terra pax према изгледу фактуре, хор можемо поделити на два одсека. Први одсек почиње хомофоним хором, којем се прикључују прво гудачи, а после два такта флаута и обоа. У свим хорским и оркестарским деоницама појављује се исти тематски материјал којим се антиципира тема фуге, која ће уследити у другом одсеку (в. пример 8).³² Други одсек почиње оркестарским уводом за којим следи петогласна хорска фуга. Приликом експозиције фуге, оркестар прати у хомофоном слогу излагање теме у хорским деоницама у реперкусији сопран I–алт–тенор–бас–сопран II (в. пример 9). Међутим овако успостављен однос хорских и оркестарских деоница ће се мењати током саме фуге, па ће тако у међуставовима хор и оркестар бити третиран хомофоно са материјалом из првог одсека (в. пример 10), док ће у развојном делу фуге наступи теме у хорским деоницама бити удвојени у оркестарским, по сличном принципу из *Gloria in excelsis Deo* (в. пример 11):

Флаута <i>traverso</i> I Обоа I + Виолина I	Сопран I
Флаута <i>traverso</i> II Обоа II + Виолина II	Алт
Виола	Тенор
Фагот	Бас

У завршном делу фуге опет се појављује цео оркестар у који су сада укључени и трубе и тимпани, дајући фуги, свечани карактер, али и реминисценцију на помпезни и јубилациони карактер хора *Gloria in excelsis deo*, чиме ће и по избору инструмената и оркестрацији бити заокружена прва нумера става *Глорије* (в. пример 12).

Подела *Et in terra pax* на два одсека различите фактуре, као и начин њихове оркестрације, на формалном плану може да упутити и на обрисе барокног инструменталног диптиха прелудијум–фуга. Са обзиром на то да први одсек има хомофону фактуру и антиципира тематски материјал, који ће бити елабориран у фуги, можемо га посматрати и као неку врсту прелудијума.³³ Други одсек полифоне фактуре представља фугу, која по дужини своје теме и

³² Исто, 673; Ebenezer Prout, *Bach's Mass in B minor, The Musical Times and Singing Class Circular*, 400/17 (1876), 489.

³³ Vlastimir Perićić, нав. дело, 516.

својој комплексности подсећа на оргуљске фуге (в. пример 13).³⁴ Кроз различиту оркестрацију одсека, посматраних из визуре диптиха, који се, између осталог, срећу и у оргуљској музици, можемо уочити њихову функцију у музичкој карактеризацији, која води од почетне смирености ка завршној јубилацији.

Хор *Gratias agimus tibi* је писан у *stilu antico*, по узору на мотете и представља четворогласни канон са две тематске замисли, који се спроводи кроз хорске деонице уз њихово удвајање у оркестарским деоницама по следећем принципу (в. пример 14):

Флаута <i>traverso</i> I Обоа I Виолина I ↔ Сопран I Сопран II
Флаута <i>traverso</i> II Обоа II Виолина II ↔ Алт
Виола ↔ Тенор
Фагот ↔ Бас

За разлику од нумере *Gloria in excelsis Deo/Et in terra pax* у којима је принцип удвајања и пратње између хора и оркестра подразумевао инструментални третман вокалних деоница, овде можемо говорити о обрнутом поступку, јер нас на то наводи утицај вокалног *a cappella* жанра у овој нумери. Међутим, изглед тематских замисли, може да нас упуту и на њихово корално порекло, а самим тим и на оргуљске и вокално-инструменталне обраде корала. С обзиром на то да је једна мелодија у дужим нотним вредностима, а друга слободније третирана, можемо закључити да образују однос мелодије и *cantus firmus* (в. пример 14).³⁵ Поређењу са оргуљском обрадом корала доприноси и успостављање пуног оркестарског звука, употребљеног појавом труба у стилу *clarino* и тимпана, уз динамички крешендо, што подсећа на *organo pleno* и укључивање микстура, чиме се добија на маестозности и великој звучности при завршници композиција, што је наравно карактеристика и вокално-инструменталних обрада корала које срећемо на крају кантата (в. пример 15).³⁶ Посматрајући из ова два угла може се рећи да је у овој нумери дошло до асимилације вокалног и инструменталног третмана деоница кроз прожимање жанрова.³⁷

Избор и третман облигатног инструмента

Кроз анализу арија и дуета из става *Глорија*, видећемо како је Бах бирао облигатне инструменте у складу са бојом и регистром солиста, као и на који начин су третирани у односу на њих.

Laudamus te је арија писана за други сопран у којој се као облигатни инструмент појављује соло виолина, док гудачки састав и *continuo* имају улогу пратње.³⁸ Одабир соло виолине као облигатног инструмента за сопранску арију, чини нам се логичним, са обзиром на то да је виолина као инструмент близак сопранској деоници и да ја оваква констелација већ уведена на почетку става кроз њихово међусобно удвајање или пратњу. Обе деонице су писане у флоридном стилу, карактеристичном за виолинску виртуозност, што указује на инструментални третман солистичке сопранске деонице (в. пример 16). Исти третман вокалне и инструменталне деонице, примењен током целе арије кроз дијалог, указује на њихов равноправан однос, као и на велику заступљеност соло виолине у *ritornellima* ове *da capo* арије.

У дуету за први сопран и тенор, *Domine Deus*, улога облигатног инструмента је поверена флаути *traverso*, док пратњу чине гудачки састав и *continuo*. Деоница флауте је изражена током читаве нумере и развија сопствену мелодијску линију наспрам дуета сопрана

³⁴ Исто; Manfred F. Bukofzer, нав. дело, 277–278.

³⁵ Vlastimir Perićić, нав. дело, 518–522; Malcolm Boyd, *The Master Musicians: Bach*, London, J.M.Dent & Sons LTD, 1986, 50–53.

³⁶ Dejan Despić, нав. дело, 306.

³⁷ Adam Carse, нав. дело, 121–122.

³⁸ Ebenzer Prout, „The Orchestras of Bach and Handel“..., 489.

и тенора, који се крећу у имитацији или паралелним интервалима, чиме се, на неки начин успоставља образац који подсећа на однос инструмената у трио сонати (в. пример 17).

Арија *Qui sedes* је писана за алт и обоу *d'amore*. Избор обое *d'amore* за облигатни инструмент у овој арији је карактеристичан због њене сличне боје и регистра са алтом, а та сличност гласу је још више подвучена и вокалним третманом деонице обое *d'amore* (в. пример 18).³⁹

У басовској арији *Quoniam*, хорна *da caccia* је одабрана као облигатни инструмент, док улогу пратње имају две деонице фагота и *continuo*. Са обзиром на то да хорна *da caccia*, у складу са њеним називом, представља ловачки рог, њена улога може бити у музичкој карактеризацији пасторале и лова, али и у давању херојског призвука, јер се рог употребљавао и као средство за сигнализацију у војсци.⁴⁰ Споменути херојски призвук је у овој арији присутан и у деоници баса, јер користи исти материјал, као и деоница хорне *da caccia*, чиме се указује на инструментални третман вокалне деонице (в. пример 19). Одабир фагота уз *continuo*, као пратње вокалном солисти и облигатном инструменту у овој арији представља изузетак, јер улогу пратње у већини случајева има гудачки састав, док фагот удваја деоницу *continua*. Међутим, овакав одабир је начињен према односу глас-праћња, као и према поступку удвајања између вокалних и инструменталних деоница на почетку става, што је повезано са сличном бојом и регистром фагота и баса. У складу са другачијом улогом која је намењена деоницама фагота, они не удвајају *continuo* у овој арији, већ су третирани независно у односу на њега (в. пример 19).

Закључак

Сагледавањем друштвено-историјског контекста Мисе у ха-молу, могли смо видети да је узрок њеног нестанка, заправо представљао прве кораке ка синтези Баховог стваралаштва која ће бити извршена у њој. Бахова намера да добије титулу *Hofkomponista*, била је првенствено заснована на његовој жељи да му буде омогућено да компонује и припрема квалитетнија извођења своје црквене музике, која је представљала синтезу *stylus luxurians communis* и *stylus luxurians theatralis*. Бахове кантате, чија форма и карактеристике су биле експоненти синтезе ова два стила, представљаће даљи пут ка синтези која се одиграла у ставу *Глорија* из Мисе у ха-молу. Као што смо могли видети сагледавањем уметничко-религијског контекста, синтеза стваралаштва је остварена на неколико планова. Синтеза на релацији протестантског и католичког, управо је остварена архитектоником става католичког мисног ординарујума у форми протестантске кантате. Анализирањем оркестрације и инструментације у ставу, могли смо видети како је путем ње остварена синтеза са барокним жанровима, *concerta grossa*, оргуљског диптиха прелудијим-фуга и оргуљске обраде корала, што на неки начин представља рефлексију Баховог стваралачког пута који је водио од положаја оргуљаша у Вајмару и капелмајстора у Кетену до положаја кантора у Лајпцигу. На крају можемо закључити да је Бах кроз синтезу протестантског и католичког обреда, као и барокних жанрова дошао до сублимације свог музичког језика и хришћанске мисли, што је утицало на остварење синтезе његовог стваралаштва у Миси у ха-молу.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Bach, Johan Sebastian, *Hoche Messe h-moll* [Partitur Nr. 582], Leipzig, Etidion Peters, s.a.
- Baron, Carol K., *Bach's Changing World: Voices in the Community* (ed. Carol K. Baron), New York, University of Rochester Press, 2006.
- Boyld, Malcolm, *The Master Musicians: Bach*, London, New York, J.M.Dent & Sons LTD, 1986.
- Bukofzer, F, Manfred, *Music in the Baroque Era, From Monteverdi to Bach*, London, Vail – Ballou Press, 1947.

³⁹ Dejan Despić, нав. дело, 209.

⁴⁰ Исто, 236–237.

- Carse, Adam, *The History of Orchestration*, New York, Dover Publication, 1964.
- Despić, Dejan, *Muzički instrumenti*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1998.
- Hofreiter, Paul, Bach and the Divine Service: The B minor Mass, *Concordia Theological Quarterly*, 66/3 (July, 2002), 221–255.
- Marshall, Robert L., "Bach's Orchestre", *Early Music*, Vol. 13, No. 2, J. S. Bach Tercentenary Issue (May, 1985), 176–179, <http://www.jstor.org/stable/3126973>.
- Parrott, Andrew, "Bach's Chorus: A 'Brief Yet Highly Necessary Reappraisal'", *Early Music*, Vol. 24, No. 4 (Nov., 1996), 551–580, <http://www.jstor.org/stable/3128056>.
- Pejović Roksanda i saradnici, *Muzika minulog doba: od početka muzike do baroka*, Beograd, Portal, 2004.
- Perićić, Vlastimir, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1998.
- Prout, Ebenzer, "Bach's Mass in B minor", *The Musical Times and Singing Class Circular*, 400/17 (1876) 487–490. <http://www.jstor.org/stable/3353141>.
- Prout, Ebenzer, "The Orchestras of Bach and Handel", *Royal Musical Association and Taylor & Francis Ltd*, 23–42, <http://www.jstor.org/stable/765182>.
- Steinberg, Michael, *Choral Masterworks: A Listener's Guide*, New York, Oxford University Press, 2005.
- Taruskin, Richard, "Bach's Testaments", *The Oxford History of Western Music*, Vol. 2, New York, Oxford University Press, 2010.
- Koopman Ton and Carolan Lucy, "Bach's Choir, an Ongoing Story", *Early Music*, Vol. 26, No. 1 (Feb., 1998), 109–121, <http://www.jstor.org/stable/3128553>.
- Wolff, Christoph, "Bach, Johann Sebastian", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie), Volume two, London, Macmillan Press limited, 1980.

Stefan Savić

SYNTHESIS OF JOHANN SEBASTIAN BACH WORK CONSIDERED THROUGH THE MASS IN B-MINOR BWV 232 WITH SPECIAL REFERENCE TO ORCHESTRATION AND INSTRUMENTATION OF GLORIA

SUMMARY: *Mass in B-minor BWV 232* represents one of the most significant vocal-instrumental works of entire Baroque era. Bach's reasons for composing *Mass in B-minor BWV 232*, as well as a long period of time required for its completion can be found in the socio-historical circumstances with which Bach met during the first decade of his stay in Leipzig, as well as the artistic and religious aspects of his work.

The principal task of this work will be to present the synthesis of Johann Sebastian Bach's works through the *Mass in B-minor BWV 232*. Synthesis of Bach's works will be viewed from the perspective of socio-historical and artistic-religious context of *Mass in B-minor BWV 232*. Special reference in movement *Gloria*, will be made on the orchestration and instrumentation, as an important means of compositional synthesis of Bach's works. The questions which will be addressed in relation to the orchestration and instrumentation will be: the role of orchestration and instrumentation for the synthesis of baroque genres and shaping the form of numbers and selection and treatment of obligate instrument.

KEY WORDS: Johann Sebastian Bach, *Mass in B-minor BWV 232*, orchestration, instrumentation.

ПРИЛОГ

Пример 1:

J.C.Бах, Миса у ха-мољу, *Gloria, Gloria in excelsis Deo*, т. 1–7

II. GLORIA.

№ 4

Vivace.

Tromba I

Tromba II

Tromba III

Timpani

Flauto traverso I
Oboe I

Flauto traverso II
Oboe II

Fagotti

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

5 2 5 4 2 6 6

Пример 2:

Ј.С.Бах, Миса у ха-мољу, *Gloria, Gloria in excelsis Deo*, т. 22–36

Tr.I

Tr.II

Tr.III

Timp.

Fl.tr.I
Ob.I

Fl.tr.II
Ob.II

Fag.

VI.I

VI.II

Vla.

S.I

S.II

A.

T.

B.

Cont.

Glo-ri-a

Glo-ri-a

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o

Glo-ri-a

Glo-ri-a

6/5 6/5 6/4 6/4 5/3 6

80

Tr.I
Tr.II
Tr.III
Timp.
Fltr.I
Ob.I
Fltr.II
Ob.II
Fag.
Vl.I
Vl.II
Vla.
S.I
S.II
A.
T.
B.
Cont.

in ex - cel.sis, in ex - cel.sis De - o,
in ex - cel.sis, in ex - cel.sis De - o,
- - - - sis De - o,
in ex - cel - - sis De - o,
in ex - cel.sis, in ex - cel.sis De - o,

6 6 7 6 5 6 7 6 6
4 4 1 4 8 5 5 4
2 2 2 2 3 3 3 3

Пример 3:

Ј.С.Бах, Миса у ха-мољу, *Gloria, Gloria in excelsis Deo*, т. 37–50

40

Tr.I

Tr.II

Tr.III

Timp.

Fl.tr.I
Ob.I

Fl.tr.II
Ob.II

Fag.

VI.I

VI.II

Vla.

S.I

S.II

Cont.

glo - ri - a

glo -

6 5 7 6 #

50

Tr.I

Tr.II

Tr.III

Timp.

Fltr.I
Ob.I

Fltr.II
Ob.II

Fag.

Vl.I

Vl.II

Vla.

S.I
in ex - cel - sis De - o, in ex - cel -

S.II
- ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel -

A.
glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o,

T.
glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o,

B.
glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, in ex -

Cont.

♯ 6 6 7 7 6 6 5

2 2 4 4 2 4 4

Пример 4:

Ј.С.Бах, Миса у ха-мољу, *Gloria, Gloria in excelsis Deo*, т. 65–78

The image displays a page of a musical score for J.S. Bach's Gloria in excelsis Deo, measures 65-78. The score is written for a large ensemble, including three trumpets (Tr.I, Tr.II, Tr.III), timpani (Timp.), two flutes/oboes (Fltr.I/Ob.I, Fltr.II/Ob.II), a bassoon (Fag.), two violins (VI.I, VI.II), a viola (Vla.), two sopranos (S.I, S.II), an alto (A.), a tenor (T.), a bass (B.), and a continuo (Cont.). The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The lyrics 'o,' and 'glo -' are visible under the vocal parts. The page number 70 is indicated at the top right.

Tr.I

Timp.

Fl.tr.I
Ob.I

Fl.tr.II
Ob.II

Fag.

V.I

V.II

Vla.

S.I
glo - ri -

S.II
glo - ri

A.
ri - a in ex - cel - sis, glo - ri -

T.
ri - a in ex - cel - sis, glo - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri -

B.
glo - ri - a in ex - cel - sis De -

Cont.

7 4

6 5

6 5

5 6

Пример 5:

Ј.С.Бах, Миса у ха-мољу, *Gloria, Cum sanctu spiritu*, т. 1–12

Tr.I

Tr.II

Tr.III

Timp.

Fltr.I
Ob.I

Fltr.II
Ob.II

Fag.

Vl.I

Vl.II

Vla.

S.I

S.II

A.

T.

B.

Cont.

tris, cum san-cto Spi - ri-

tris,

tris, in glo - ri-a De - i Pa - tris,

tris, in glo - ri-a De - i Pa - tris,

tris, cum san-cto Spi - ri-

6 6 6 7 6 5

10

Tr.I

Tr.II

Tr.III

Fltr.I
Ob.I

Fltr.II
Ob.II

Fag.

Vln.I

Vln.II

Vla.

S.I
tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i

S.II
cum san-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i

A.
in glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i

T.
cum san-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i

B.
tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i

Cont.

6 5 7

Пример 6:

J.C.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Cum sanctu spiritu*, т.38–45

40

T.
Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris,

Cont.

A.
Cum san-cto Spi-ri-tu in glo-

T.
A-men, A-

Cont.

6 6 6 6 7

Пример 7:

Ј.С.Бах, Миса у ха-мољу, *Gloria, Cum sanctu spiritu*, т. 81–90

Tr.I

Tr.II

Fltr.I
Ob.I

Fltr.II
Ob.II

Fag.

Vl.I

Vl.II

Vla

S.I
Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris,

S.II
tris;

A.
tris;

T.
tris;

B.
tris;

Cont.
6 7 — 6 7 — 6 7 — 6

Fltr.I
Ob.I

Fltr.II
Ob.II

VI.I

VI.II

S.I
A - men, A -

S.II
cum san-cto Spi-ri - tu in glo -

A.
cum san-cto Spi-ri - tu in glo -

T.
cum san-cto Spi-ri - tu, in glo -

B.
cum san-cto Spi-ri - tu in glo -

Cont.

90

Fltr.I
Ob.I

Fltr.II
Ob.II

VI.I

VI.II

Vla

S.I
- ri-a De-i Pa - tris, cum san-cto Spi-ri -

S.II
- ri-a De-i Pa - tris, A - men, A -

A.
- ri-a De-i Pa - tris, A - men, A -

T.
cum san-cto

B.
- ri-a De-i Pa - tris, De-i Pa - tris, cum

Cont.

Пример 8:

J.C.Бах, Миса у ха-мољу, *Gloria, Et in terra pax*, т. 93–104

Tr.I

Tr.II

Tr.III

Timp.

Fltr.I
Ob.I

Fltr.II
Ob.II

Fag.

VI.I

VI.II

Vla.

S.I
in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel -

S.II
- sis, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel -

A.
- sis, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel -

T.
- sis, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel -

B.
o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel -

Cont.

6/5 6/5 6/5 6/5 6/4 6

100 *tr*

Tr.I
Tr.II
Tr.III
Timp.
Fltr.I
Ob.I
Fltr.II
Ob.II
Fag.
VI.I
VI.II
Vla.
S.I
S.II
A.
T.
B.
Cont.

sis De - o et in ter-ra pax, et in
sis De - o et in ter-ra pax, et in
- sis De - o et in ter-ra pax, et in
- sis De - o et in ter-ra pax, pax.
sis De - o et in ter-ra, in ter-ra pax, pax,
Cont.

6 5 4 6 7 5 6 7 5 7 8
4 3 2 7 7 3 4 5 4 3 5
4 3 4 3 2 4 3 2 4 3

Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Et in terra pax*, т. 125–133

Fl.tr.I
Ob.I

Fl.tr.II
Ob.II

VI.I

VI.II

Vla

S.I
- nae vo-lun-ta-tis, pax, pax, pax, pax, in ter - - ra pax, —

A.
bus bo - - nae vo-lun - ta - - tis, in ter - - ra pax — ho-

T.
vo - - lun-ta - - - - -

B.
et — in — ter - ra pax ho-mi-ni - bus bonae volun - ta - -

Cont.
5 6 9 8 6 5 6 5 6 6 6 4 5

Пример 10:

Ј.С.Бах, Миса у ха-мољу, *Gloria, Et in terra pax*, т. 140–147

140

Tr.I

Tr.II

Tr.III

Timp.

Fltr.I
Ob.I

Fltr.II
Ob.II

Fag.

VI.I

VI.II

Vla.

S.I
ter-ra pax, et in ter-ra pax, et in ter-ra pax homini-

S.II
ter-ra pax, et in terra pax, et in ter-ra pax homini-

A.
- ra pax, et in ter - ra pax, et in ter - ra pax ho-

T.
- ra pax, et in ter - ra pax, in ter - - ra pax ho-

B.
- ra pax, et in te - - ra pax, et in ter - ra pax ho-

Cont.

7 7 7 7 7 7 6 5

[illegible]

Пример 11:

Ј.С.Бах, Миса у ха-мољу, *Gloria, Et in terra pax*, т. 148–153

150

Fl.tr.I
Ob.I

Fl.tr.II
Ob.II

VI.I

VI.II

Vla

S.I

A.

T.

Cont.

tis, ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-

pax ho-mi-ni-bus bonae volun-tas, ho-mi-ni-bus bonae vo-lun-tas, et in

5 6 7 5 6 6 4 5 6 5 6 6 5 6 5

Fltr. I
Ob. I

Fltr. II
Ob. II

Fag.

VI. I

VI. II

Vla.

S. I
ta - - - tis in ter - ra pax ho - minibus bo - nae volun -

A.
- - - - - tis, ho - minibus bo - -

T.
ter - ra pax ho - mi - ni - bus bonae volun - ta - - - tis, bo - nae vo - - lun -

B.
et

Cont.

1 6 8 5 6 7 5 6 4 5 6 5 1 6 5

Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Et in terra pax*, т. 174–176

[illegible]

Пример 13:

J.C.Бах, Миса у ха-мољу, *Gloria, Et in terra pax*, т. 118–124

Example 13 shows the vocal parts for Soprano I (S.I.) and Soprano II (S.II) in J.C. Bach's Mass in C major, Gloria, Et in terra pax, measures 118–124. The key signature is one sharp (F#). The Soprano I part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, with the lyrics "et in ter - ra". The Soprano II part begins with a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a whole note C5, with the lyrics "pax ho-mi-ni-bus bonae volun - ta - tis, bo - nae vo - lun ta -".

Пример 14:

J.C.Бах, Миса у ха-мољу, *Gloria, Gratias agimus tibi*, т. 1–14

Example 14 shows the instrumental and vocal parts for J.C. Bach's Mass in C major, Gloria, Gratias agimus tibi, measures 1–14. The key signature is one sharp (F#). The instrumental parts include Violino I, Flauto traverso I II, Oboe I col Violino I, Violino II, Oboe II col Violino II, Viola, Fagotti, and Continuo. The vocal parts include Soprano I II, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics "Gra - - - tias a - - - gimus ti - - bi" are sung by the vocalists. The Continuo part includes figured bass notation: 6 5 2 6 5 4 8 6 7 6 6 3 4 3 4.

[illegible][illegible]

Пример 15:

Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Gratias agimus tibi*, т. 27–46

30

Tr. I

Fl. I
Fl. II
Ob. I

Fl. II
Ob. II

Vla.

Fag.

S. III

A.

T.

B.

Cont.

- ti - as a - - gimus ti - bi pro - pter magnam gloriam tu - am, gra -
- gimus ti - bi propter magnam glo - riam tu - am, gra -
a - - gimus ti - bi, gra - - tias a -
gra - - ti - as a - - gimus

6 5 6 5 6 4 3 6 6 7 6 3 5 3 6 6
2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

Tr. I

Tr. II

Fl. I
Fl. II
Ob. I

Fl. II
Ob. II

Vla.

Fag.

S. III

A.

T.

B.

Cont.

- ti - as a - - - - - gimus ti - bi,
- ti - as a - - - - - gi - mus ti - bi, gra - ti - as
gimus tibi propter ma - gnam glo - riam tu - am, gra -
ti - bi pro - pter magnam gloriam tu - am,

7 6 5 6 6 6 5 6 5 6 4 7 5 6 6 7 6
2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

The musical score is for a Mass, featuring various instruments and vocal parts. The instruments include Tr.I, Tr.II, Tr.III, Timp., Vl.I, Fltr.I II, Ob.I, Vl.II, Ob.II, Vla, Cag., S.I II, A., T., B., and Cont. The lyrics are in Latin and are written below the vocal parts.

Lyrics:

gra - - - tias a - - - gimus ti - bi pro - pter magnam

a - - - - - gimus ti - bi pro - pter magnam glo - - -

- tias a - - - - gimus ti - bi, a-gimus ti - bi pro - pter

gra - - - ti-as a - - - gimus ti - - - bi pro -

7 7 6 6 6 9 8 7 6 5 6 6 7 8 4 3
5 2 3 4 5 5 2 5 3 4 2

40

Tr I

Tr II

Tr III

Timp.

VI I

Fltr II

Ob I

VI II

Ob II

Vla

Fag.

S II

A.

F.

B.

Cont.

glo - riam tu - am, pro - pter magnam gloriam tu - am, gra - tias

ma - gnam glo - riam tu - am, pro - pter magnam glo - riam tu - am, gra -

per magnam glo - riam tu -

6 4 6 9 6 6 6 4 3 6 7 4 8 6 6 6 4

2 5 2 5 2 5 2 5 2 5 2 5 2 5 2 5

Tr.I
Tr.II
Tr.III
Timp.
Vl.I / Fltr.III
Ob.I
Vl.II
Ob.II
Via
Fag.
S.III
A.
T.
B.
Cont.

am, pro-pter ma - gnam glo - riam tu - am.
a - gimus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - riam tu - am.
- ti - as a - gimus ti - bi propter ma - gnam glo - riam tu - am.
- - - - am, pro-pter magnam glo - riam tu - am.

5 6 6 9 7 7 6 6 5
3 4 5 8 6 6 4 3
2

Пример 16:

J.C.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Laudamus te*, т.7–17

The image displays three systems of a musical score for J.C. Bach's Mass in C major, Gloria, Laudamus te, measures 7-17. The score is arranged for Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes complex melodic lines with trills and ornaments, and figured bass notation at the bottom of each system.

System 1 (Measures 7-10):

- VI Solo:** Features a complex melodic line with trills and ornaments.
- VI I:** Features a melodic line with trills and ornaments.
- VI II:** Features a melodic line with trills and ornaments.
- Vla:** Features a melodic line with trills and ornaments.
- Cont:** Features a melodic line with trills and ornaments.

System 2 (Measures 11-14):

- VI Solo:** Features a complex melodic line with trills and ornaments.
- VI I:** Features a melodic line with trills and ornaments.
- VI II:** Features a melodic line with trills and ornaments.
- Vla:** Features a melodic line with trills and ornaments.
- Cont:** Features a melodic line with trills and ornaments.

System 3 (Measures 15-17):

- VI Solo:** Features a complex melodic line with trills and ornaments.
- VI I:** Features a melodic line with trills and ornaments.
- VI II:** Features a melodic line with trills and ornaments.
- Vla:** Features a melodic line with trills and ornaments.
- Sop II:** Features a melodic line with trills and ornaments.
- Cont:** Features a melodic line with trills and ornaments.

VI Solo

VI.I *pp*

VI.II *pp*

Vla *pp*

Sop.II *tr* da -

Cont. *pp* 74 64

VI Solo

VI.I

VI.II

Vla

Sop.II - - - mus te, lau - da - mus te, lau -

Cont. 6 6 6 6 6 6 7 6 7 7

Пример 17:

Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Domine Deus*, т. 31–42

Fl. trvs.

VI.I

VI.II

Vla

S.I

T.

Cont.

Do-mi-ne De - us, rex coe - le -

Do-mi-ne Fi - li u - ni - ge -

-stis!

Do-mi-ne Fi - li

- ni - te!

Do-mi-ne De - us, rex coe - le -

40

Fl. trvs.

VI.I

VI.II

Vla.

S.I

T.

Cont.

tis - si - me, Do - mi - ne Fi - li,

mni - po - tens, De - us Pa - ter, Do -

6 9 8 6 5 3 5 6 6 5 6 5 9 8 6 5 4 6 6

Пример 18:

J.C.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Qui sedes*, т. 1–31

№ 9. ARIA.

The musical score is for a piece titled "№ 9. ARIA." by J.C. Bach, from the Mass in C minor, Gloria, Qui sedes, measures 1–31. The score is written for five instruments: Oboe d'amore, Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The key signature is C minor (three flats). The time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the initial entry of the instruments. The second system shows a development of the theme with dynamic markings. The third system shows a more complex passage with a measure number 10 indicated.

System 1: Oboe d'amore, Violino I, Violino II, Viola, Continuo. The Continuo part includes figured bass notation: 6 6, 6 5, 7 5, 6 5, 6 6, 7 6, 7.

System 2: Ob. d'am., VI. I, VI. II, Vla, Cont. The Continuo part includes figured bass notation: f 7 5, 7, 6 4 2.

System 3: Ob. d'am., VI. I, VI. II, Vla, Cont. The Continuo part includes figured bass notation: -6 4 2, 6, 6 7 5, 6, 6 7 6 4, 6 5, 7 6 5.

The image displays three systems of musical notation for a Bach Mass, likely the Mass in B minor. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The instruments and voices are: Ob. d'am., VI.I, VI.II, Vla, A. (Alto), and Cont. (Cello/Double Bass). The lyrics are in Latin.

System 1: Features a complex, fast-moving melodic line in the Oboe d'amore, with the strings providing a steady accompaniment. The lyrics are not visible in this system.

System 2: The Oboe d'amore part continues with dynamic markings *p*, *f*, and *pp*. The strings also have dynamic markings *p* and *f*. The lyrics "Qui se -" are visible under the Alto and Cello parts.

System 3: The Oboe d'amore part continues with dynamic markings *pp* and *p*. The strings also have dynamic markings *pp* and *p*. The lyrics "des ad dextram Patris, qui se -" are visible under the Alto and Cello parts.

Ob. d'am.

Vl. I

Vl. II

Vla.

A.

Cont.

-des ad dextram Pa-tris, ad dex - tram

pp *p* *pp* *p* *pp*

5 6 7 6 6 6 6 6 6 7 6 5 7

Ob. d'am.

Vl. I

Vl. II

Vla.

A.

Cont.

Pa - tris, mi - se - re - re no - bis!

f *f* *f* *f* *f*

30

6 6 6 6 6 7 6 6 6 6 6 6 6

Пример 19:

Ј.С.Бах, Миса у ха-молу, *Gloria, Quoniam*, т. 1–24

№ 10. ARIA

The musical score is presented in three systems, each with four staves: Corno da caccia (Horn), Fagotto I (Bassoon I), Fagotto II (Bassoon II), and Continuo (Cello/Double Bass). The key signature is B minor (two sharps). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings. Fingerings and breath marks are indicated throughout the score.

System 1:

- Corno da caccia: Treble clef, 3/4 time. Notes: G4, A4, B4, A4, G4.
- Fagotto I: Bass clef, 3/4 time. Notes: G3, A3, B3, A3, G3.
- Fagotto II: Bass clef, 3/4 time. Notes: G3, A3, B3, A3, G3.
- Continuo: Bass clef, 3/4 time. Notes: G3, A3, B3, A3, G3.

System 2:

- Cor. da cac.: Treble clef, 3/4 time. Notes: G4, A4, B4, A4, G4.
- Fag. I: Bass clef, 3/4 time. Notes: G3, A3, B3, A3, G3.
- Fag. II: Bass clef, 3/4 time. Notes: G3, A3, B3, A3, G3.
- Cont.: Bass clef, 3/4 time. Notes: G3, A3, B3, A3, G3.

System 3 (Measures 10-14):

- Cor. da cac.: Treble clef, 3/4 time. Notes: G4, A4, B4, A4, G4.
- Fag. I: Bass clef, 3/4 time. Notes: G3, A3, B3, A3, G3.
- Fag. II: Bass clef, 3/4 time. Notes: G3, A3, B3, A3, G3.
- Cont.: Bass clef, 3/4 time. Notes: G3, A3, B3, A3, G3.

Cor. da cac.

Fag. I

Fag. II

B.

Cont.

Quo - ni - am tu so - - - lus san - ctus,

7 5 6 4 2 7 5 2 5 4 3 6 5

Cor. da cac.

Fag. I

Fag. II

B.

Cont.

tu so - lus san-ctus, tu so - - lus Do - mi - nus,

6 5 6 6 7 6 6 6 5 7 7

20

Cor. da cac.

Fag. I

Fag. II

B.

Cont.

tu solus san - ctus, tu solus Do -

6 7 7 5 6 7 6 5 6 6 7 6 7