

The background of the cover features a close-up, artistic view of watch gears and dials. The dials are light-colored with black markings and Roman numerals. The gears are metallic and intricate. The overall color palette is warm, with shades of brown, gold, and red.

І.В. Регуліч, М.О. Науменко, Г.М. Кухарик

ХОРОВІ ТВОРИ

a cappella

РЕНЕСАНС

БАРОКО

Волинська обласна державна адміністрація
Управління освіти, науки та молоді
Луцький педагогічний коледж

І. В. Регуліч, М. О. Науменко, Г. М. Кухарик

Хорові твори а саррелла. Ренесанс. Бароко

Навчально-методичний посібник

Частина I

ТЕРЕН
Луцьк – 2019

УДК 78.087.68:7.034 (072)

ББК 85.314.1

X 80

Хорові твори а cappella. Ренесанс. Бароко : навчально-методичний посібник / упоряд. І. В. Регуліч, М. О. Науменко, Г. М. Кухарик. Луцьк : Терен, 2019. – Ч. 1. – 56 с.

Рецензенти:

Коменда Ольга Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, викладач-методист Волинського коледжу культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського;

Шкоба Василь Андрійович – заслужений працівник освіти України, завідувач відділення «Музичне виховання» Луцького педагогічного коледжу.

Посібник налічує 25 хорових творів а cappella композиторів епохи Ренесансу та бароко. Він стане принагідним у виборі навчального диригентсько-хорового репертуару, який спрямовано на засвоєння різних метричних схем тактування і мануально-технічних особливостей диригування. Теоретичний матеріал спрямовано на свідомий вибір художньо-технічних засобів і прийомів необхідних для розвитку диригентсько-хорової діяльності та виконавської майстерності, осмислення взаємозв'язку стилістики епохи та індивідуальних рис композиторського письма із виражальними засобами диригентської техніки.

Навчально-методичний посібник призначений для студентів і викладачів музичних відділень педагогічних коледжів та музично-педагогічних закладів вищої освіти.

Розглянуто на засіданні предметної (циклової) комісії викладачів диригування

Луцького педагогічного коледжу (14.01.2019, протокол № 5)

Рекомендовано до друку науково-методичною радою Луцького педагогічного коледжу

(18.01.2019, протокол № 4)

ЗМІСТ

Вступ	4
Методичні рекомендації:	
I Жанрові особливості	5
II Біографічна довідка	8
III Стислі анотації на твори	13
Хорові твори:	
1. Angelica bilita. Музика Ф. Ландіні.....	17
2. Ecco la primavera. Музика Ф. Ландіні.....	18
3. Anima mea liquefacta est. Музика Г. Дюфе.....	19
4. Gloria in excelsis Deo. Музика Г. Дюфе	22
5. Ave vera virginitas. Музика Ж. Дебре	24
6. Incarnatus. Музика Ж. Дебре.....	25
7. O dolce vita. Музика А. Віллаерта	26
8. O bene mio. Музика А. Віллаерта	29
9. Regina caeli laetare. Музика А. Віллаерта	30
10. Alleluie. Музика А. Габріелі	31
11. La violetta. Музика невідомого автора II пол. XVI ст.	32
12. Adoramus te. Музика Дж. Палестрини.....	33
13. Esurientes. Музика Дж. Палестрини.....	35
14. Adoramus te. Музика О. Лассо.....	37
15. Agimus tibi gratias. Музика О. Лассо	39
16. Leva la man di qui. Музика О. Веккі	41
17. Nell'apparir del sempiterno Sole. Музика Ф. Сото	42
18. Canzonetta № 2. Музика К. Монтеверді	43
19. Son questi i crespi crini. Музика К. Монтеверді.....	44
20. Ecce panis angelorum. Музика А. Лотті.....	45
21. Vere langeres. Музика А. Лотті.....	46
22. Requiem aeternam. Музика Дж. Мартіні	48
23. In monte Oliveti. Музика Дж. Мартіні	49
24. Єдинородний Сине. Музика М. Дилецького	50
25. Херувимська пісня. Музика М. Дилецького	52
Список рекомендованих джерел	55

Вступ

На сьогоднішній день в Україні така дисципліна, як «Хорове диригування», розвивається досить динамічно, однак, все ще доводиться констатувати недостатню кількість сучасних навчально-методичних напрацювань у цьому напрямку. Це значно ускладнює процес системного опанування студентами дисципліни «Хорове диригування». У зв'язку з цим навчально-методичний посібник «Хорові твори а cappella. Ренесанс. Бароко. Ч. 1», упорядкований викладачами диригування Луцького педагогічного коледжу – І. В. Регуліч, М. О. Науменко, Г. М. Кухарик, стане принагідним у процесі безпосереднього вивчення курсу.

Посібник налічує 25 хорових творів а cappella композиторів епохи Ренесансу та бароко. У збірку увійшли зразки різного виконавського складу й фактурного викладу. Автори посібника подають короткий опис музичного стилю епох, жанрових особливостей, основну характеристику композиторської творчості та стилістики їхнього письма, а також стислі анотації на кожен твір. Теоретичний матеріал спрямовано на поглиблення знань, уявлень студентів, через осмислення взаємозв'язку стилістики епохи та індивідуальних рис композиторського письма із виражальними засобами диригентської техніки.

Хорові твори збірника спрямовано на: засвоєння різних метричних схем тактування і мануально-технічних прийомів диригування, свідомий вибір художньо-технічних засобів, прийомів, необхідних для розвитку диригентсько-хорової діяльності та виконавської майстерності, розумінню музичних стилів, жанрів.

Хорові твори a cappella

Ренесанс. Бароко.

I

Хорова музика Ренесансу тісно пов'язана з багатоманітною церковною традицією середньовічної монодії, основою якої є григоріанський хорал. Століттями вчені-монахи, добре освічені в сфері музики священники працювали над систематичним викладом і написанням його наспівів. Як результат з'явився кодекс, головну роль у створенні якого відіграв папа Григорій I. Звідси і назва кодексу «Григоріанський антифонарій» та самого явища – григоріанський спів. Пісні-молитви виконувались винятково чоловіками (унісон). Найпоширенішими серед них стали григоріанські хорали.

Хорал (нім. Choral, пізньолат. Cantus choralis – хоровий спів) – загальна назва традиційних канонізованих одноголосних пісень західнохристиянської церкви. Хорал виконується в церкві та є важливою складовою частиною богослужіння. Розрізняють два типи хоралів: григоріанський, що сформувався в перші століття існування католицької церкви, та протестантський хорал, що виник в епоху Реформації.

Григоріанський хорал (іт. canto gregoriano, англ. Gregorian Chant, нім. Gregorianischen Choral / Gregorianischen Gesang; франц. chant grégorien, пол. chorał gregoriański) – це монодійний спів Західної церкви, який поширювався в різних регіонах Західної Європи, починаючи з раннього середньовіччя. Сакральна монодія стала основою зародження професійної західноєвропейської музики. Завдяки розвитку якої, сформувалася одна з найдавніших нотаційних систем – невменна, яка через трансформаційні процеси призвела до виникнення лінійної нотації. Згодом виникли такі літургійні жанри, як: introit, communio, offertorium, alleluia, tropus, sequentia та ін. Розвиток середньовічної церковної музики у її багатьох місцевих варіантах привів до появи так званого «ідеального стилю» – cantus planus (в перекл. «рівний спів»), що став сутнісною ознакою григоріанського співу.

Протестантський хорал (нім. das protestantische Kirchenlied) – чотириголосний спів, що виник у добу Реформації. Реформа культового співу сприяла демократизації Богослужіння, вона мала на меті зробити церковний обряд більш зрозумілим і доступним для пастви. Для протестантських піснеспівів характерно: створення наспівів, побудованих на мелодиці народних пісень зі збереженням опори на старовинні церковні лади, спів усіх голосів в строго однаковому ритмі, рівними тривалостями, з глибокими цезурами між

мелодичними фразами. Виконання протестантських хоралів здійснювалось усією громадою і власне німецькою мовою.

Початком Ренесансу стало мистецтво **Ars nova**, тісно пов'язане з народними витоками та естетикою раннього італійського гуманізму. Вперше мелодика, більш наспівна та гнучка аніж у середньовічних майстрів, зазвучала в гармонії з італійським віршем, дотримуючись його образності, ритму та метру. Мелодизація вірша проявлялась в верхньому голосі, тоді як нижній зазвичай окреслював басову опору. Інструментальні тембри, особливо лютні та віоли надавали музиці колориту та сприяли досягненню тих поетично-художніх ефектів, котрі складають одну із характерних особливостей музики італійського Ренесансу. Звукозапис *Ars nova* широко застосовувався в **каччіях** – дво-триголосних «мисливських» піснях народного складу з канонічною імітацією та ритурнелем. Це були реалістичні жанрові замальовки на різноманітні теми.

Другий улюблений жанр *Ars nova*, емоційний, відкритий, доступний для сприйняття – **балата** (*ballatta*) – танцювальна пісня або сценка, на що вказує її назва *ballo* – танець. Балати писали для співу соло з інструментальним акомпанементом, іноді з хором.

Найбільш глибоким за змістом та витонченим за формою був жанр **мадригалу**, що представляв собою складну поліфонічну вокальну композицію, переважно лірико-любовного змісту, з котрапунктно обрамленою мелодією і строфічною композицією, нерідко на інтимно-ліричні та морально-повчальні тексти. Мадригал виник в тогочасному аристократичному середовищі. Він звучав на урочистих академіях, зібрання гуманістів при дворах Феррарі, Урбіно, Мілана, Флоренції, Венеції, Риму. Основним змістом поетичних текстів мадригалів було кохання, змальоване у всіх можливих відтінках, з залученням пейзажних мотивів. Аналогом мадригалу у французькій музиці та творах композиторів франко-фламандської школи став шансон.

Авторами мадригалів були Якоб Аркадельт, Лука Маренціо, Карло Дезуальдо, Палестрина, Клаудіо Монтеверді. У Палестрини та А. Вілаерта гармонія мадригалу діатонічна, на відміну від Дезуальдо та Вічентіто, що культивують хроматизм. Одним із новаторських різновидів цього жанру став драматичний мадригал, один з попередників італійської опери. Його творці – К. Дезуальдо, О. Веккі, А. Стриджо, Л. Луццаскі, К. Монтеверді. Всі вони писали музику на невеличкі лібрето зі своєю сюжетною лінією, дійовими особами, діалогами. Однак соло (арії, речитативи) в цих театралізованих сценках були відсутні, натомість партії окремих персонажів виконувались вокальним ансамблем.

Лауда (від. лат. *laus* – хвала, прославлення) – італійський духовний піснеспів, що побутував у XIII–XVI століттях. Він, зазвичай, виконувався на

вулицях, площах, на зібраннях «братств лаудистів». Такі братства були у Флоренції, Римі, Венеції, Перуджі, Бергамо, Пезаро та багатьох інших містах. Лауди за змістом тісно пов'язані з побутом, включають елементи світських пісень. Форма лауди – строфічна. В XIII ст. лауди були одноголосні та за формою близькі до балади. В XV ст. почали з'являтися двоголосні лауди з елементами бурдонного складу, гетерофонії. Ще століттям пізніше – чотириголосні гомофонного складу лауди, в котрих провідна мелодія зазвичай проходить у верхньому голосі.

Версет (в перекладі – короткий вірш) в музиці Ренесансу та бароко – невелика п'єса для органу, зазвичай поліфонічного складу. Версети прийшли в католицьке Богослужіння XVI століття з практики перемінного виконання псалмів, біблійних пісень, а також строфічних форм григоріанського хоралу. Згодом, версети переросли у масштабні композиції, створені у вишуканій поліфонічній техніці. Версет «Esurientes» – це частина магніфікату сьомого тону («Magnificat Septimi Toni») Дж. Палестрини. Магніфікат – хвалебна пісня, написана на текст Євангелія, в якому йдеться про радість народження Сина у Діви Марії. В католицькому богослужінні є кульмінацією вечірні.

Віланела (італ. Villanelle – селянська пісня, жанр італійської ліричної (пасторальної, часто з комічним сюжетом) поезії і багатоголосна пісенна форма. Віланела зародилась в Неаполі у другій половині XV століття. У 1530-х роках віланела набула строфічної форми, поліфонічного три- чотириголосного викладу. Верхній голос виконував соліст, усі інші – інструменти. З Італії у XVI столітті вищезазначений жанр поширився у Францію, де отримав назву віланель. Визначними авторами віланел були Адріан Вілаерт, Джованні Доменіко, Орландо Лассо, Лука Маренціо, Клод де Дружин та інші.

II

Одним з найвидатніших представників раннього італійського Ренесансу став **Франческо Ландіні** (1325–1397) – італійський композитор, співак, органіст, представник епохи *Ars nova* (нове мистецтво). Нині відомо понад 150 творів Ландіні, в основному в жанрі балати, декілька мадригалів і каччій. Твори Ф. Ландіні були яскраво мелодичними, ритмічно винахідливими (в мадригалах Ландіні надавав ритміці вигляду вільної вокальної імпровізації). Митець прагнув точно передати ідею, завуальовану в вірші (в каччіях використовував прийоми звукопису). Щодо гармонії, то композитор часто застосовував мелодико-гармонічний хід (VII–VI–I), як один з перших індивідуальних гармонічних зворотів (у Новий час така формула отримала назву «каденції Ландіні»).

Розквіт венеціанської школи відбувся в другій половині XVI століття, сягнувши найвищого підйому. Церковна музика того часу звільнилася від обмежень, продиктованих рішенням Тридентського собору. Вона процвітала в духовній атмосфері багатого міста, з масовими святами, карнавалами і яскравими виставами на площі. В академію *della Fama* («Слава») входили прославлені художники та музиканти, серед яких і знаменитий Андреа Габріелі. Венеціанські митці далеко відійшли від аскетизму церковного мистецтва, отримавши нове відчуття звукового колориту, новий смак до яскравого, контрастного ефектного звучання.

Гійом Дюфе (бл. 1400–1474) – представник бургундської школи поліфоністів, творчість якого ілюструє шлях еволюції поліфонічних жанрів. В ній відбувається поступовий перехід від багатолосних пісенних жанрів і трип'ятиголосного мотету до циклічної чотириголосної меси, в якій складаються його індивідуальні методи розвитку музичного матеріалу та утворення музичної форми. Творчість митця включає близько двохсот мес, мотетів, магніфікатів, балад, рондо, канцон. Прекрасний мелодист Гійом Дюфе звертався до народних мелодій, піддаючи їх різноманітній обробці. Так, меси «Озброєна людина» та «Бліде личко твоє» написані на теми популярних народних пісень. Г. Дюфе висунув нову для свого часу ідею інтонаційно-мелодичної єдності всіх голосів та розробив систему прийомів розвитку багатоголосного матеріалу, серед яких – ритмічна варіантність, імітації, канон, поєднання варіантного та імітаційного співвідношення голосів.

Розквіт музики доби Ренесансу пов'язаний з творчістю одного з найвидатніших франко-фламандських композиторів **Жоскена Дебре** (бл. 1440–1521 чи 1524). Ж. Дебре по-новому трактував матеріал першоджерела – одноголосну чи багатоголосну шансон, григоріанський хорал, фрагмент із багатоголосного авторського твору – у поєднанні із засобами конструктивно-

технічних можливостей поліфонічного письма. Виходячи із власних уявлень про духовний світ ренесансної особистості і глибокі соціальні суперечності епохи, композитор створював музику, яка вражає натхненною мелодикою та прозорістю гармонічного викладу. Творча спадщина Дебре містить меси, мотети, поліфонічні пісні, інструментальні композиції.

Основоположником венеціанської поліфонічної школи вважається **Адріан Віллаерт** (бл. 1490–1562), який заснував двохорну техніку як новий різновид поліфонії. Вілаерт поєднав поліфонічну техніку нідерландських майстрів з досвідом антифонного співу – оперування двома рівноцінними хорами. Двохорна фактура Вілаерта ґрунтується на протиставленні й змаганні двох однорідних хорів, які виступають як незалежні фонічні комплекси. Взаємодія хорів, зазвичай, будується на почерговому звучанні з використанням техніки контрапункту «нота-проти-ноти».

Венеціанські поліфоністи Андріан Віллаерт, Андреа та Джованні Габріелі утворили другу гілку італійської поліфонії XVI століття. Меси, духовні концерти та інші твори венеціанські композитори найчастіше писали для декількох хорів різного складу з інструментальним супроводом. На цьому етапі розвитку музичного мистецтва на перший план вийшли вокальні, вокально-інструментальні жанри: концерти, симфонії, священні піснеспіви. Меса, мотет та псалом набули рис концертних жанрів, як наслідок інтенсивного розвитку світської музики та інструментальної культури.

Джованні Габріелі (бл. 1557–1616) – талановитий італійський композитор венеціанської школи, автор 93 мотетів, 7 магіфікатів, 30 мадригалів та ряду інструментальних п'єс. Відхід від хорового письма а *capella* на користь вокально-інструментального ансамблю великих масштабів, колористичні ефекти, яскраві темброві та динамічні контрасти, новий характер тематизму, вокальна віртуозність немислимо для Палестрини та не характерно для нідерландських поліфоністів. З цим пов'язані особливості композиційної структури. Хори Джованні Габріелі поділяються на короткі, каденційно відокремлені фрази, а протистояння голосів тепер відбувається через хорові групи. Інструментальні вступи до хорів нерідко носять театральний характер, а віртуозні концертні соло змінюються шести-, восьми-, шістнадцятиголосим хоровим складом.

Андреа Габріелі (1510, 1520 – 1586) створив близько 130 мотетів, сім мес, низку псалмів, близько двох сотень мадригалів, а також інструментальних творів. Найбільшу цінність має хорова музика композитора, котра часто звучала в соборі св. Марка. Поліфонічний стиль його творів відрізнявся рисами концертності, величчю, яскравістю колориту, масивністю та блиском, динамічним та тембральним різнобарв'ям, подекуди вражаючими контрастами

звучання. Також збереглись зразки сценічної музики Андреа Габріелі. В 1585 році в Віченці відбулась вистава «Єдина» Софокла в італійському перекладі О. Джустініані. Трагедія виконувалась в новому «Театрі Олімпіко», побудованому за проектом Палладіо архітектором Вінченсо Скамоцци. Андреа Габріеллі написав хори до вистави, в яких точно слідував за літературним текстом та ритмом вірша.

Джованні П'єрлуїджі да Палестрина (1525–1594) – видатний представник музики італійського Ренесансу. Хлопчиком Джованні співав в церковних хорах, зрілим музикантом – багато років працював регентом в соборі св. Петра та інших знаменитих церквах папської столиці. Творча спадщина композитора складається зі ста мес, понад двохсот мотетів, ламентаций, імпроперій, магніфікатів, оферторіумів, духовних гімнів, мадригалів. В пошуках пісенної основи своїх композицій Палестрина звертався не лише до хоральних наспівів Середньовіччя, а й до народних пісень (італійських, французьких та інших). Звідси – чотириголосний акордовий склад його знаменитих імпроперій, склад типовий для народної лауди XVI століття. Акордово-поліфонічна фактура культових і світських творів композитора поєднує досягнення народнопісенного й академічного багатоголосся, насичена виразними, інтонаційно-самостійними мелодичними голосами. Композитор використовував розвинену поліфонічну техніку, що включала імітації, канони, контрапункт «нота-проти-ноти», довільно трактовані дисонанси, варіантні співвідношення тематичних елементів, зіставлення двох-трьох хорів тощо. В музиці Палестрини переважає настрій зосереджено-спокійного, піднесеного споглядання. Фактура легка і прозора, імітаційне проведення вплітається в поліфонічну тканину органічно і природно, не затіняючи літературний текст.

Орlando Лассо (1532–1594) – видатний представник нідерландської школи поліфонії строгого стилю, сміливий новатор, який розвинув реалістичні тенденції пізнього Ренесансу, підготувавши ґрунт для утвердження в музиці наступного XVII ст. гомофонії та народження опери. Композиторська спадщина О. Лассо налічує понад тисячу мотетів, 50 мес, 100 магніфікатів, значну кількість мадригалів, віланел, шансон, псалмів. Найхарактернішими рисами музики О. Лассо є звернення до повнозвучної акордової фактури, чергування акордовості з поліфонічними прийомами, зокрема імітаціями, використання елементів звукопису, наслідування гри музичних інструментів засобами хорової фактури, використання танцювальних ритмів у французьких шансон, інтенсивна розробка матеріалу поліфонічними засобами, характерними для нідерландської композиторської школи, посилення значення верхнього голосу тощо.

Ораціо Веккі (1550–1605) – італійський композитор, капельмейстер, священник, представник венеціанської школи. Веккі вважався одним із видатних

композиторів свого часу. Користувались популярністю такі твори автора як канцони, мадригали, численні духовні композиції. Композитор створив «гармонічну комедію» (тобто комедію зі співом) «Амфіпарнас». Створений за канонами мадригального мистецтва, твір став першоосновою оперного жанру, хоча й був написаний у багатоголосному складі (репліки окремих дійових осіб виконував чотири-п'ятиголосний хор).

Хоча у літературі й мистецтві XVII ст. ще тривав розвиток ренесансних традицій, але вже складався новий, експресивний стиль *бароко* (у Франції – класицизм). Музичним центром Європи залишається Італія, де на межі століть новатори флорентійської камерати, сприяли зародженню нового жанру – опери, а пізніше – ораторій, кантат та ін. Розвиток італійського бельканто (з італ. прекрасний спів). Із зародженням гомофонного складу поліфонія строго стилю трансформується в мистецтво у новій якості – «поліфонію вільного письма». А дещо пізніше поліфонічне багатоголосся змінюється гомофонно-гармонічною системою, що приводить до розквіту культури імпровізації. Бароко («неправильний», «незвичний») – перехідний період музичного життя і творчості від Ренесансу до Просвітництва. Характерним для нього є, як описувалось вище, зародження жанру опери, розквіт світського мистецтва, інтенсивний розвиток інструментальної музики. Цьому періоду притаманна підвищена емоційність, образний динамізм, що спонукає до певної складності музичної мови, пишноти і багатозначності, розгалуженої символіки в усіх видах мистецтва.

Клаудіо Монтеверді (1567–1643) – італійський композитор, віртуозний вокаліст та віолончеліст. Формування творчого обличчя К. Монтеверді відбулося на посаді придворного музиканта герцога Гонзага, де було створено п'ять перших книг мадригалів п'ятиголосого складу. Цей жанр став своєрідною творчою лабораторією композитора, місцем сміливих експериментів. Будучи зрілим майстром-поліфоністом, про що свідчить і вільне володіння традиційною поліфонічною технікою, і новими засобами музичної виразності, зокрема драматично-емоційним стилем, що автор назвав «*concitato*» (схвильований, збуджений), К. Монтеверді звернувся до жанру опери. Перша опера композитора «Орфей» була поставлена в 1607 році в Мантуї. У партитурі композитор використав виразну вокальну мелодику, поліфонічні й гомофонні хори, драматичні діалоги, великий оркестр зі старовинних та нових музичних інструментів.

Упродовж усього творчого шляху, починаючи з ранніх мотетів, канцонет, мадригалів, і закінчуючи геніальною оперою «Коронація Поппеї» К. Монтеверді сміливо розвивав поліфонічні прийоми – від вільного використання імітаційних можливостей поліфонічного мадригального стилю до остаточного оволодіння

розвиненою вокально-інструментальною мелодикою. Автор восьми книг мадригалів, К. Монтеверді настільки активізував у них поліфонічні прийоми, оновивши їх тематично, темброво і гармонічно, що можна говорити про його визначну роль в утворенні нових мадригальних форм, які наблизились до ораторіальних жанрів XVIII століття.

Антоніо Лотті (1667–1740) – композитор епохи бароко, органіст. Автор восьми ораторій («Юдіф», «Жорстокий обід», «Смиренність, увінчана в Есфірі», «Повернення Товія», «Джоната»), двадцяти чотирьох опер («Асканіо», «Феофан», «Порсенна», «Полідор», «Alessandro Severo» та ін.) та духовної музики. Більшу частину життя він провів у Венеції, був співаком, помічником органіста, першим органістом і капельмейстером собору Сан-Марко, викладав у консерваторії. Серед учнів – Дж. Бассані, Ф. Гаспаріні, Б. Галуппі, Д. Альберті і Б. Марчелло.

Джованні Батіста Мартіні (1706–1784) – італійський композитор епохи бароко, віолончеліст, педагог, музикознавець, священник. Творчий спадок композитора складають мотети, меси, псалми, ораторії, камерні дуети, два збірника органних сонат. Велике значення мають теоретичні праці митця: «Практичний посібник контрапункту» та «Історія музики» в трьох томах. Як композитор Мартіні наслідував традиції «римської школи» церковної музики. Серед учнів падре Мартіні – багато відомих композиторів: В. А. Моцарт, М. Березовський, К. Глюк, Й.К. Бах та інші.

Микола Дилецький (бл. 1630–1690) – український композитор, музичний теоретик, педагог, автор праці «Грамматика мусикійська» (1675), у якій викладено основи партесного співу. Партесний стиль в українській музиці XVII ст. найяскравіше репрезентований жанром партесного концерту, відповідника *concerto ecclesiastico* – з гармонічною основою, багатством фактурних, в тому числі поліфонічних, засобів, грою гармонічних і тембрових барв, регістровими та динамічними контрастами. Хорову музику М. Дилецького презентують три видання: «Хорові твори» (упорядник – Ніна Герасимова-Персидська, 1981), який включає сім композицій митця, частково – трактат «Грамматика мусикійська», «Хрестоматія української дожовтневої музики» (за редакцією О. Шреєр-Ткаченко, 1974). Незважаючи на те, що далеко не всі твори Миколи Дилецького збереглися до сьогодні, його спадщина – багата й різноманітна в стильовому плані. Як і весь масив новознайдених партесних концертів, ці твори свідчать про їх цілковиту відповідність культурному контексту того часу та надзвичайне творче піднесення в українській музиці XVII ст.

III

- 1) **Angelica bilta** (Ф. Ландіні). Розмір 3/4. Звернути увагу на виразність диригентського жесту у показах вступів та зняття на різні долі такту, метроритмічні особливості (синкопи, тріолі), а також на розвиток музичної фрази.
- 2) **Ecco la primavera** (Ф. Ландіні). Розмір 3/4. Двоголосна балата з ведучим верхнім і супровідним нижнім голосами (простий контрапункт). Кожна партія має самостійний мелодико-ритмічний зміст, що потребує чіткого розмежування функцій рук. Слід зауважити чергування пунктирного, синкопованого, тріольного ритму.
- 3) **Anima mea liquefacta est** (Г. Дюфе). Твір написаний у розмірі 3/2. Використовується тридольна схема тактування з дробленням кожної метричної одиниці. Основний жест – активний, дублюючий – кистьовий. Композитор використовує поєднання варіантного, імітаційного співвідношення голосів та канону на фоні наскрізного розвитку. Триголоса фактура поєднує ведучу верхню мелодію з відносно самостійними нижніми голосами, де тенор є лінійно менш активний, допоміжний, а бас – гармонічна основа композиції.
- 4) **Gloria in excelsis Deo** (Г. Дюфе). Розмір 6/8. При роботі над твором слід звернути увагу на пошуки диригентсько-виконавських засобів, які найбільш точно передаватимуть зміст твору, його характер, звуковедення – legato, повільний темп.
- 5) **Ave vera virginitas** (Ж. Дебре). Розмір 3/2. Ліричний характер твору потребує плавного, спокійного диригентського жесту legato при нюансі *pp*. Необхідно звернути увагу на побудову музичної фрази, логічні наголоси у тексті.
- 6) **Incarnatus** (Ж. Дебре). Розмір alla breve (в розмірі 4/4). Фактура – хоральна. Важливим є дотримання та показ цезур, рухомої динаміки, показ синкопи та фермат.
- 7) **O dolce vita** (А. Віллаерт). Оскільки твір написаний у розмірі 4/2, то головна метрична одиниця – половинна тривалість, яка поділяється на сильну і слабку частки. Рух мелодики голосів відбувається із чергуванням таких

тривалостей, як: цілі, половинні, четвертні та бревіс (яка складається з двох цілих нот). Важливою ритмічною фігурою стає синкопа – міжтактова і внутрішньотактова, яка надає метроритмічній самостійності голосам. Потрібно звернути увагу на використання активного та пасивного жесту, фразування.

8) **O bene mio** (А. Віллаерт). Alla breve (в розмірі 4/4). Твір вимагає концентрації уваги щодо таких виконавських труднощів: повільний темп; затактова побудова; мішана фактура; проведення підголосків; міжтактові синкопи, які вимагають відчуття внутрішньодольової пульсації; покази зняття і вступів на різні долі такту.

9) **Regina caeli laetare** (А. Віллаерт). При вивченні цього твору, слід звернути увагу на такі диригентські труднощі: поліфонічний виклад; alla breve (в розмірі 4/2 з дробленням кожної метричної одиниці); збереження ритмічного малюнку при різночасових вступах партій; чіткість ауфтактів при показах вступів, зняття, особливостей пунктирного ритму; заключна здіймана фермата.

10) **Alleluie** (А. Габріелі). Розмір 4/4. Важливим диригентсько-виконавськими завданням є проведення мелодичної лінії із відповідними показами імітаційних вступів хорових партій. Пульсаційної чіткості потребує складний ритмічний малюнок і витримані паузи.

11) **La violetta** (Невідомий автор II пол. XVI ст.). Простий тридольний розмір. Твору притаманна легкість і граціозність характеру виконання, прозорість фактури, контрастна динаміка. Агогічне відхилення (*rall.*) та заключна фермата створюють ефект завершеності.

12) **Adoramus te** (Дж. Палестрина). Розмір C. При диригуванні твору, слід відзначити такі диригентсько-виконавські труднощі: поліфонічний виклад; насиченість диригентського жесту при показах витриманих тривалостей; пунктирний і синкопований ритм; зібраний та активний диригентський жест під час проведення інтонаційно-ритмічних діалогів між партіями.

13) **Esurientes** (Дж. Палестрина). Розмір 4/4. Особливості синкопованого і пунктирного ритму. Фактура – канонічна імітація з використанням горизонтально та вертикально рухомого, оберненого контрапунктів. У поліфонічній тканині постійно прослуховується тематичне зерно (*cantus firmus*), котре диригент повинен прослуховувати та виводити на передній план загально-хорового звучання.

14) **Adoramus te** (О. Лассо). Для свідомого оволодіння технічними прийомами поліфонічного викладу слід зосередити увагу на особливостях ритміки голосів, досконалості вивчення хорових партій, їх тематичному проведенні для виразного музичного фразування.

15) **Agimus tibi gratias** (О. Лассо). Диригентсько-виконавською особливістю є віртуозне володіння технікою для чіткого прослуховування усіх голосів поліфонічної фактури. Важливим завданням є збереження цілісності музичної фрази. Зустрічаються різні види фермат.

16) **Leva la man di qui** (О. Веккі). При роботі над твором слід звернути увагу на такі диригентсько-виконавські засоби: перемінний розмір із чергуванням 2/2 і 3/4 (застосування дводольної схеми з дробленням кожної метричної одиниці та тридольної без дроблення), повільний темп, звуковедення, ритмічні та фактурні особливості.

17) **Nell'apparir del sempiterno Sole** (Ф. Сото). Розмір *alla breve*, що диригується за дводольною сіткою тактування із подвоєнням кожної метричної долі. Фактура – хоральна. Звуковедення – *legato*. Твір побудований на чергуванні четвертних та половинних тривалостей, що вимагає дотримання внутрішньодольової ритмічної пульсації.

18) **Canzonetta № 2** (К. Монтеверді). Твір написаний у перемінному розмірі. Використані метричні сітки простої тридольної схеми, дво- (*alla breve*) та шестидольної схем тактування із подвоєнням кожної із долей. Важливим є розуміння підголоскових та імітаційних проведеннь.

19) **Son questi i crespi crini** (К. Монтеверді). Необхідно звернути увагу на повільний темп. Розмір *alla breve* слід диригувати за дводольною сіткою тактування з подвоєнням кожної долі. Зосередження потребують фактурні особливості, динамічна та штрихова різноманітність.

20) **Ecce panis angelorum** (А. Лотті). Твір корисний для удосконалення технічних прийомів у показах цезур, фермат, різноманітної динаміки, гнучкого та рельєфного нюансування, а також використання активних і пасивних жестів при виконанні довгих тривалостей.

21) **Vere langeres** (А. Лотті). Твір написаний у дуже повільному темпі та розмірі 4/2, що вимагає від диригента максимальної уваги. Слід використати чотиридольну сітку тактування з подвоєнням кожної метричної одиниці. Рух мелодики голосів відбувається із чергуванням цілих, половинних тривалостей та бревів. Виконання цезур потребує комбінованого й чіткого диригентського жесту.

22) **Requiem aeternam** (Дж. Мартіні). У виконанні твору слід звернути увагу на такі особливості: повільний темп; складний чотиридольний розмір; амплітуда диригентського жесту, відповідно до динамічного плану; покази цезур, акцентів, фермат. Розуміння скорботного характеру тексту («*Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis*» – «Спокій вічний подай йому, Господи, і світло вічне пошли йому»).

23) **In monte Oliveti** (Дж. Мартіні). Респонсорій Великого Четверга, (гасіння свічок, спів у сутінках). Виконується твір у складному чотиридольному розмірі. Написаний у мішаній фактурі (хоральна, підголоскова й імітаційна поліфонія), що вимагає відповідних диригентських рішень. Важливими є прийоми показу контрастної, рухомої динаміки, акцентів та цезур, а також темпова змінюваність в залежності від смислового навантаження духовного тексту.

24) **Єдинородний Сине** (М. Дилецький). У роботі над твором слід звернути увагу на такі диригентсько-виконавські засоби: розмір 2/2 (застосування простої дводольної схеми), контрастну динаміку, покази імітаційного діалогу між жіночими і чоловічими голосами та їх секвенційного розвитку. Виконання цезур і фермат.

25) **Херувимська пісня** (М. Дилецький). Розмір твору 2/2 (із використанням простої дводольної сітки тактування). Відповідно до літургічного тексту перша частина – обов'язково повільна, протяжна, друга частина – швидка, урочиста, піднесена. Розділяє ці дві частини «Амінь» («істинно»). Слід звернути увагу на ритмічні, штрихові та динамічні особливості. Диригентський жест повинен бути наповненим відповідно до сакрального змісту твору.

Angelica bilta

Франческо Ландіні
(1325 – 1397)

1. 5. An - ge - li - ca bil - tà ve - nu - t'è in
4. Ma non cre - do con pa - ce tan - ta

6
8 ter - - - - ra:
guer - - - - ra. 2. Dun -
3. Ven -

12
8 que cia - scun c'a - ma ve - der bel - leç - - -
gha ve - der co - stei che sol va - ghe

18
8 ça, Vir - tù at - ti ve - ço - si e le -
ça, A - rà di lei si com' - à l'al -

24
8 gia - dri
ma mi - - - - a.
a.

Ecco la primavera

Франческо Ландіні
(1325 – 1397)

1. Ec - co la pri - ma - ve - ra, che'l cor fa ral - le -
4. L'er - be con gran fres - chez - za e i fior co-prono i

5
gra - re; tem - p'è d'an - na - mo - ra - re,
pra - ti; e - gli al - be - ri a - dor - na - ti

9
e star con lie³ - ta ce - ra. 2. No' veg - giam
so - no in si - mal - ma - ne - ra. 3. In ques - to

13
l'a ria e'l tem - po che pur chiam' al⁻³ le - grez - za.
va - go tem - po o - gni co - sa ha va - ghez - za.

Anima mea liquefacta est

Гійом Дюфе
(1400 – 1477)

8 A - ni - ma me - a li - que - fac - ta est
8 A - ni - ma

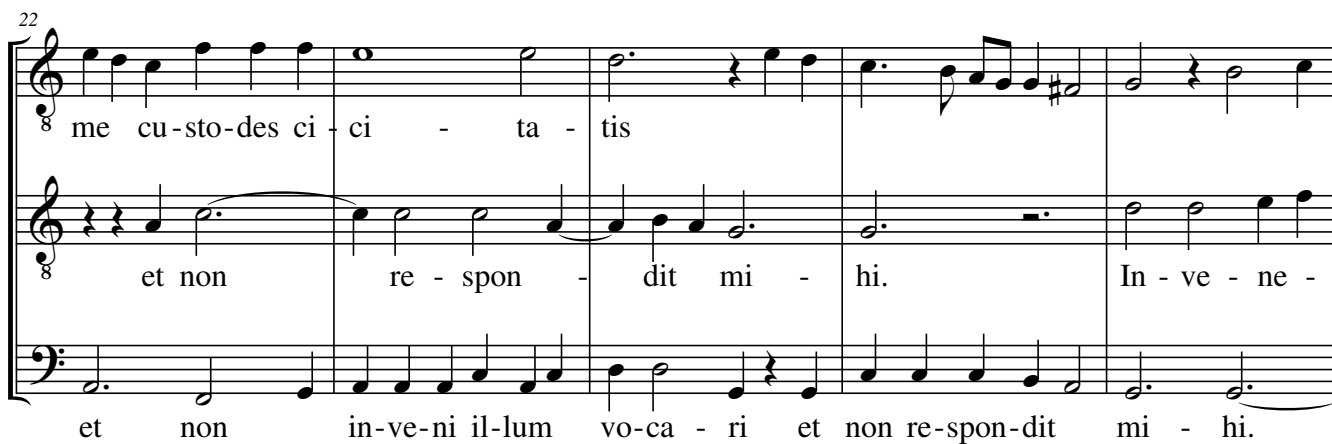
6
8 ut di - le - ctus lo - cu - tus
8 me - a li - que - fac - te est ut di -
A - ni - ma me - a

12
8 est. Quae - si - vi et non in - ve - ni il - lum vo - ca -
8 le - ctus lo - cu - tus est. Quae - si - vi et non in -
li - que - fac - te est ut di - - -

17
8 ri et non re - spon - dit mi - hi. In - ve - ne - runt
8 ve - ni il - lum vo - ca - - ri
le - ctus lo - cu - tus est. Quae - si - vi

Anima mea liquefacta est

22



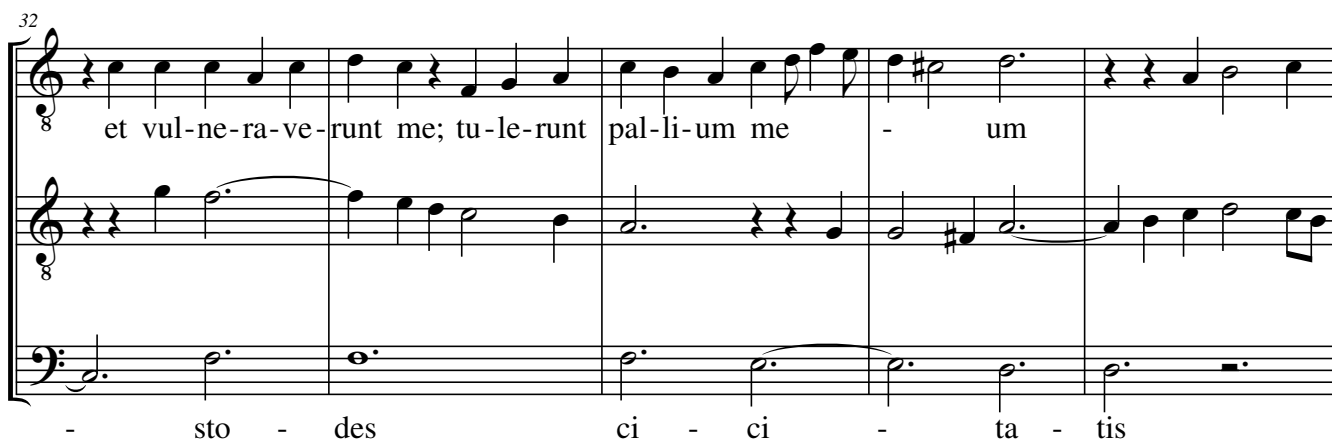
me cu-sto-des ci-ci-ta-tis
 et non re-pon-dit mi-hi. In-ve-ne-
 et non in-ve-ni il-lum vo-ca-ri et non re-pon-dit mi-hi.

27



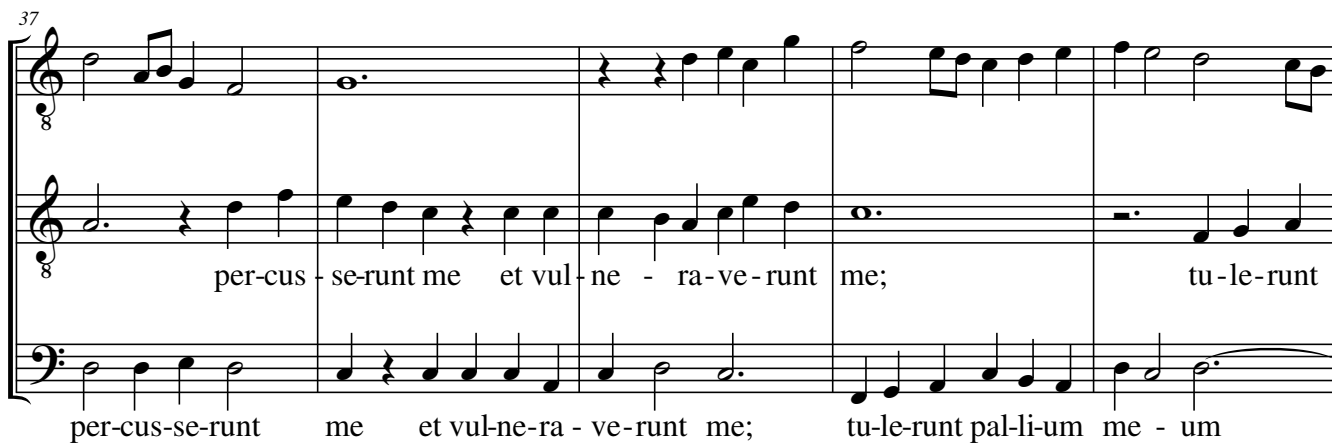
per-cus-se-runt me
 runt me cu-sto-des ci-ci-ta-tis
 In-ve-ne-runt me cu-

32



et vul-ne-ra-ve-runt me; tu-le-runt pal-li-um me-um
 -sto-des ci-ci-ta-tis

37



per-cus-se-runt me et vul-ne-ra-ve-runt me; tu-le-runt
 per-cus-se-runt me et vul-ne-ra-ve-runt me; tu-le-runt pal-li-um me-um

Anima mea liquefacta est

42

cu - sto - des mu - ro - rum
 pal-li-um me - - - - -
 cu - - - - - sto - - - - - des mu - ro -

47

Fi - li ae Hie - ru - sa - lem, nun - ti - a - te di - le - cto
 - - - - - um cu - sto - des
 rum Fi - - li ae Hie - ru - sa -

52

qui - a a - mo - re lan - gue - o.
 mu - ro - rum Fi - li ae Hie - ru - sa - lem, nun -
 lem, nun - ti - a - te di - le - cto qui - a a -

57

ti - a - te di - le - cto qui - a a - mo - re lan - gue - o.
 - mo - re lan - gue - o.

Gloria in exelsis Deo

Гійом Дюфе
(1400 – 1474)

Et in ter - - ra
Et in ter - ra
Et in ter - ra pax

4
pax ho - mi - ni - bus bo - na - e vo - lun -
pax ho - mi - ni - bus bo -
ho - mi - ni - bus bo -

7
ta - - - tis Lau - da - mus
na - e vo - lun - ta - - - tis Lau -
na - e vo - lun - ta - - - tis Lau -

10
te Be - ne di - ci - mus te
da - mus te Be - ne di - ci - mus
da - - - mus te

Gloria in exelsis Deo

13

A - do - ra - mus te Glo - ri - fi - ca - mus

te A - do - ra - mus te Glo -

A - do - ra - mus te Glo - ri - fi - ca -

16

te Gra - ti - as a - gi - mus -

ri - fi - ca - mus te A -

mus te Gra - ti -

19

ti - - bi pro - pter mag - nam

gi - mus - ti - bi pro - pter mag - nam glo - ri - am tu -

as pro - pter mag - nam glo - ri -

22

glo - ri - am tu - am.

am, tu - am.

am tu - am.

Ave vera virginitis

Жоскен Дебре
(1440 – 1521?)

pp
A - ve ve - ra vir - gi - ni - tas, im - ma - cu -
pp
A - ve ve - ra vir - gi - ni - tas, im - ma - cu -
pp
A - ve ve - ra vir - gi - ni - tas,
pp
A - ve ve - ra vir - gi - ni - tas, im - ma - cu -

6
la - ta ca - sti - tas, cu - jus pu - ri - fi - ca - ti -
la - ta ca - sti - tas, cu - jus pu - ri - fi - ca - ti -
8
im - ma - cu - la - ta ca - sti - tas, cu - jus pu - ri - fi -
la - ta ca - sti - tas, cu - jus pu - ri - fi - ca -

12
o no - stra fu - it pur - ga - ti - o.
o no - stra fu - it pur - ga - ti - o.
8
ca - ti - o no - stra fu - it pur - ga - ti - o.
ti - o no - stra fu - it pur - ga - ti - o.

Incarnatus

Жоскен Дебре
(1440 – 1521?)

Et in - car - na - tus est de

pp

This system contains the first five measures of the piece. It features a treble and bass clef with a common time signature. The music is written in a style characteristic of the early 16th century, with block chords and simple melodic lines. The lyrics are 'Et in - car - na - tus est de'.

Spi - ri - tu San - cto ex

cresc.

This system contains measures 6 through 10. It continues the harmonic and melodic development. The lyrics are 'Spi - ri - tu San - cto ex'. A crescendo hairpin is present over the final two measures, and a *cresc.* marking is placed above the staff.

Ma - ri - a Vir - gi - ne, et

f *ff*

This system contains measures 11 through 15. The music becomes more dynamic, with a forte (*f*) marking and a fortissimo (*ff*) marking. The lyrics are 'Ma - ri - a Vir - gi - ne, et'.

ho - mo fac - tus est.

This system contains the final five measures of the piece (measures 16-20). The music concludes with a final cadence. The lyrics are 'ho - mo fac - tus est.'.

O dolce vita mia

Адріан Віллаерт
(1490 – 1562)

O Dol - ce o dol-ce vi - ta mi - a o dol - ce

O Dol - ce o dol-ce vi - ta mi - a o dol - ce

O Dol - ce o dol-ce vi - ta mi - a o dol - ce

O Dol - ce o dol-ce vi - ta mi - a o dol - ce

4

o dol-ce vi - ta mi - a che t'hag-gio fat - to o dol -

o dol-ce vi - ta mi - a che t'hag-gio fat - to o dol -

o dol-ce vi - ta mi - a che t'hag-gio fat - to o dol -

o dol-ce vi - ta mi - a che t'hag-gio fat - to o dol -

7

ce o dol-ce vi - ta mi - a o dol - ce o dol-ce vi - ta mi - a

ce o dol-ce vi - ta mi - a o dol - ce o dol-ce vi - ta mi - a

ce o dol-ce vi - ta mi - a o dol - ce o dol-ce vi - ta mi - a

ce o dol-ce vi - ta mi - a o dol - ce o dol-ce vi - ta mi - a

O dolce vita mia

10

che t'hag-gio fat - to che mi-nac-ci ogn'-hor ogn'-hor con tue pa - rol -
che t'hag-gio fat - to che mi-nac-ci ogn'-hor ogn' - hor con tue pa-rol -
che t'hag-gio fat - to che mi-nac - ci ogn'-hor ogn'-hor con tue pa-rol -
che t'hag-gio fat - to che mi-nac-ci ogn'-hor ogn'-hor con tue pa-rol -

13

le, con tue pa-rol - le che mi-nac-ci ogn'-hor ogn'-hor con tue pa - rol -
le, con tue pa-rol - le che mi-nac-ci ogn'-hor ogn' - hor con tue pa-rol -
le, con tue pa-rol - le che mi-nac - ci ogn'-hor ogn'-hor con tue pa-rol -
le, con tue pa-rol - le che mi-nac-ci ogn'-hor ogn'-hor con tue pa-rol -

16

le, con tue pa-rol - le et io mi strug - go co-me nev' al so - le, et
le, con tue pa-rol - le et io mi strug - go co-me nev' al so - le,
le, con tue pa-rol - le et io mi strug - go co-me nev' al so - le,
le, con tue pa-rol - le et io mi strug - go co-me nev' al so - le, et

O dolce vita mia

19

io mi strug - go co - me nev' al so - le, et io mi strug - go
et io mi strug - go co - me nev' al so - le, et io mi strug - go
et io mi strug - go co - me nev' al so - le, et io mi strug - go
io mi strug - go co - me nev' al so - le, et io mi strug - go

22

co - me nev' al so - le, et io mi strug - go co -
co - me nev' al so - le, et io mi strug - go co -
co - me nev' al so - le, et io mi strug - go co - me
co - me nev' al so - le, et io mi strug - go co -

24

- me nev' al so - le.
me nev' al so - - - le.
nev' al so - - - le.
- me nev' al so - - - le.

O bene mio

Адріан Віллаерт
(1490 – 1562)

fa fam - m'u-no

O be - ne mi - o
fa fam - m'u - no fu-ro - re. O
fa fam - m'u - no fu - ro - re. O
fa fam - m'u - no fu-ro - re. O

1.

8 2. par - la - re, ti

re, che que - sta se - ra
ti pos-sa par - la - re, ti pos-sa par - la - re, e s'al-

16

cu - no ti ci tro - va, e tu gri - da, e tu gri - da: chi ven - ven

23 ven - d'o - va, | 1. | 2.

d'o - va, chi ven - d'o - va, chi ven - d'o - va, chi ven - d'o - va, e s'al - va.
ven - d'o - va, chi ven - d'o - va, chi ven - d'o - va, e s'al - va.

2.

Regina caeli laetare

Адріан Віллаерт
(1490 – 1562)

Re - gi-na cae - li lae - ta - re. Al - le-lu - ia. Qui-a quem me - ru - i -

Re - gi-na cae - li lae - ta - re. Al - le-lu - ia. Qui-a quem me - ru - i -

Re - gi-na cae - li lae - ta - re. Al - le-lu - ia. Qui-a quem me - ru - i -

Re - gi-na cae - li lae - ta - re. Al - le-lu - ia. Qui-a quem me - ru - i -

7

sti por - ta - re. Al - le-lu - ia. Re-sur-re-xit si - cut di-xit. Al - le - lu -

sti por - ta - re. Al - le-lu - ia. Re-sur-re-xit si - cut di-xit. Al - le - lu -

sti por - ta - re. Al-le-lu - ia. Re-sur-re-xit si - cut di-xit. Al - le - lu -

sti por - ta - re. Al - le-lu - ia. Re-sur-re-xit si - cut di-xit. Al - le - lu -

13

ia. O - ra pro no - bis De - um. Al - le-lu - ia. Al - le-lu - ia.

ia. O - ra pro no - bis De - um. Al - le-lu - ia. Al - le - lu - ia.

ia. O - ra pro no - bis De - um. Al - le-lu - ia. Al - le - lu - ia.

ia. O - ra pro no - bis De - um. Al - le-lu - ia. Al - le-lu - ia.

La violetta

(Віланела)

Невідомий автор
(II пол. XVI ст.)

leggiero

p La vi - o - let - ta Che in su l'er - bet - ta,
p La vi - o - let - ta Che in su l'er - bet - ta,

5
S'a - pre al mat - tin no - vel - la,
S'a - pre al mat - tin no - vel - la,

9 *mf (p)*
Di' non è co - sa Tut - ta o - do - ro - sa,
mf (p) Di' non è co - sa Tut - ta o - do - ro - sa,

13 (rall.)
Tut - ta leg - gia - dra e bel - la?
Tut - ta leg - gia - dra e bel - la?

Adoramus te Christe

(Мотет)

Джованні П'єрлуїджі да Палестрина
(1525 – 1594)

A - do - ra - mus te Chri - ste
A - do - ra - mus te Chri - ste et be - ne - di - ci -
A - do - ra - mus te Chri - ste et be - ne - di - ci -
A - do - ra - mus te Chri - ste et be - ne - di - ci -

7

et be - ne - di - ci - mus ti - bi, ti -
mus ti - bi, et be - ne - di - ci - mus ti -
mus ti - bi, et be - ne - di - ci - mus ti - bi, et be - ne - di - ci -
mus ti - bi, et be - ne - di - ci - mus

12

- bi, qui - a per san - ctam cru - cem tu -
- bi, qui - a per san - ctam cru - cem
mus ti - bi, qui - a per san - ctam cru - cem tu -
ti - bi, qui - a per san - ctam cru - cem

Esurientes

(Версет)

Джованні П'ерлуїджі да Палестрина
(1525 – 1594)

mf

E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo -

mf

E - su - ri -

mf

E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo -

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and a basso continuo line (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a half note 'E', followed by quarter notes 'su', 'ri', and 'en', and a half note 'tes'. The piano accompaniment starts with a whole rest, followed by a half note 'E', quarter notes 'su', 'ri', and a half note 'en'. The basso continuo line begins with a whole rest, followed by a half note 'E', quarter notes 'su', 'ri', and a half note 'en'. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mf* (mezzo-forte).

5

p

nis, e - su - ri - en - tes im - ple - vit

en - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit

nis, im - ple - vit bo - nis

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with a half note 'nis,' followed by a whole rest, then a half note 'e', quarter notes 'su', 'ri', and a half note 'en'. The piano accompaniment starts with a whole rest, followed by a half note 'e', quarter notes 'su', 'ri', and a half note 'en'. The basso continuo line begins with a whole rest, followed by a half note 'e', quarter notes 'su', 'ri', and a half note 'en'. Dynamics include *p* (piano) and *p* (piano).

9

bo - nis et di - vi - tes di - mi -

bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit in -

p

et di - vi - tes di - mi - sit, et di - vi -

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The vocal line begins with a half note 'bo', quarter note 'nis', followed by a whole rest, then a half note 'et', quarter notes 'di', 'vi', and a half note 'tes'. The piano accompaniment starts with a whole rest, followed by a half note 'et', quarter notes 'di', 'vi', and a half note 'tes'. The basso continuo line begins with a whole rest, followed by a half note 'et', quarter notes 'di', 'vi', and a half note 'tes'. Dynamics include *p* (piano).

Esurientes

13

sit in - a - nes,
- - a - nes,
tes di - mi - sit in - a - nes, et

mf

16

et di - vi-tes di - mi - sit in -
et di - vi-tes di - mi - sit in -
di - vi-tes di - mi - sit, et di - vi-tes di -

mf *rall.*

20

a - nes.
a - nes.
mi - sit in - a - nes.

mf

Adoramus te

Орландо Лассо
(1532 – 1594)

First system of the musical score. It consists of three staves: a soprano staff (top), an alto staff (middle), and a bass staff (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are: Soprano: A - do - ra - mus te; Alto: A - do - ra - - - mus; Bass: A - do - ra - - - - - .

Second system of the musical score, starting at measure 4. It consists of three staves. The lyrics are: Soprano: Chri - - - ste, et; Alto: te Chri - - - ste, et; Bass: mus te Chri - - - ste, et.

Third system of the musical score, starting at measure 7. It consists of three staves. The lyrics are: Soprano: be - ne - di - ci - mus ti bi,; Alto: be - ne - di - ci - mus ti - - - bi,; Bass: be - ne - di - ci - mus ti - - - bi,.

Adoramus te

11

qui - a per tu - am sanc -

qui - a per tu - am sanc - tam, per

qui - a per tu - am sanc - tam cru -

qui - a per tu - am sanc - tam cru -

15

tam cru - cem re -

tu - am sanc - tam, per tu - am sanc - tam cru -

- cem, per tu - am sanc - tam cru - cem re -

- cem, per tu - am sanc - tam cru - cem

18

de - mi - sti mun - dum.

cem re - de - mi - sti mun - dum.

- de - mi - sti mun - dum.

re - de - mi - sti mun - dum.

Agimus tibi gratias

Орландо Лассо
(1532 – 1594)

A - gi - mus ti - - -
A - gi - mus ti - - - bi
A - gi - mus ti - - -

4
bi gra - - ti - as, Rex o -
gra - - ti - as, Rex
bi gra - ti - as, Rex o - mni -

8
mni - po - tens De - - us
o - mni - po - trnd De - - us
- - - po - tens De - us

11
pro u - ni - ver - sus be - ne - fi - ci - is tu - - -
pro u - ni - ver - sus be - ne - fi - ci - is tu - is.
pro u - ni - ver - sus be - ne - fi - ci - is tu - -

Agimus tibi gratias

14

is, qui vi - vis et re - gnas, per o -
qui vi - vis et re - gnas, per o -
is, qui vi - vis et re - gnas, per o - mni -

Detailed description: This system contains three staves of music for measures 14, 15, and 16. The music is in a minor key and 4/4 time. The lyrics are: 'is, qui vi - vis et re - gnas, per o -' on the first line, 'qui vi - vis et re - gnas, per o -' on the second line, and 'is, qui vi - vis et re - gnas, per o - mni -' on the third line. The melody features eighth and sixteenth note patterns with some slurs.

17

mni - a sae - cu - la sae - cu - lo - cu - lo - mni -
mni - a sae - cu - la sae - cu - lo - rum, per o -
a sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum, per o -

Detailed description: This system contains three staves of music for measures 17, 18, and 19. The lyrics are: 'mni - a sae - cu - la sae - cu - lo - cu - lo - mni -' on the first line, 'mni - a sae - cu - la sae - cu - lo - rum, per o -' on the second line, and 'a sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum, per o -' on the third line. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a prominent sixteenth-note run in measure 18.

20

a sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum,
mni - a sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum,
mni - a sae - cu - la sae - cu - lo rum,

Detailed description: This system contains three staves of music for measures 20, 21, and 22. The lyrics are: 'a sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum,' on the first line, 'mni - a sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum,' on the second line, and 'mni - a sae - cu - la sae - cu - lo rum,' on the third line. The music concludes with a long, sustained note in the final measure of each line.

23

a - - - - - men, a - - - - - men.
a - - - - - men.
a - - - - - men.

Detailed description: This system contains three staves of music for measures 23, 24, and 25. The lyrics are: 'a - - - - - men, a - - - - - men.' on the first line, 'a - - - - - men.' on the second line, and 'a - - - - - men.' on the third line. The music consists of a long, sustained note across the entire system, with some grace notes and slurs.

Leva la man di qui

(Канцонета)

Ораціо Веккі
(1550 – 1605)

Повільно

1.

pp Le - va la man di qui vez - zo - sa Clo - ri. Le - va la

pp Le - va la man di qui vez - zo - sa Clo - ri. Le - va la

pp Le - va la man di qui vez - zo - sa Clo - ri. Le - va la man

pp Le - va la man di qui vez - zo - sa Clo - ri. Le - va la

6 2. (♩=♩)

p ri. Ch'al bel col-lo di lat - te non fer-mai lab-ra in - lat - te.

p ri. Ch'al bel col-lo di lat - te non fer-mai lab-ra in - lat - te. Se-gni piu

p ri. Ch'al bel col-lo di lat - te non fer-mai lab-ra in - lat - te.

p ri. Ch'al bel col-lo di lat - te non fer-mai lab-ra in - lat - te. Se-gni piu

12 1. 2.

Se-gni piu bel - li o bel - li o piu si - mi - li ai lio - ri. Ch'al ri.

bel - li, se-gni piu bel - li o piu si - mi - li ai lio - ri. Ch'al ri.

se-gni piu bel - li o piu si - mi - li ai lio - ri. Ch'al ri.

bel - li, se-gni piu bel - li o piu si - mi - li ai lio - ri. Ch'al - ri.

Nell'apparir del sempiterno Sole

(Лауда)

Франциско Сото
(1534 – 1619)

Maestoso sostenuto

S 1

mf Nel - l'ap - pa - rir del sem - pi - ter - no So - le

S 2

mf Nel - l'ap - pa - rir del sem - pi - ter - no So - le

A

mf

5

mp Che a mez - za - not - te più ri - lu - ce in - tor - no

mp Che a mez - za - not - te più ri - lu - ce in - tor - no

mp

9

f Che l'al - tro non fa - ria di mez - zo - gior - no.

f Che l'al - tro non fa - ria di mez - zo - gior - no.

f

poco rit.

Canzonette No. 2

Клаудіо Монтеверді
(1567 – 1643)

Canza-net - ta d'A-mo - re Chem'usci - te del cuo - re

Canza-net - ta d'A-mo - re Chem'usci - te del cuo - re

Canza - net - ta d'A-mo-re Chem'usci - te del cuo - re

1.

re. Con - ta-te i miei do-lo - ri Le man bacia - do, Le man bacia - do,

re. Contate i miei do - lo - ri Le man bacia - do, Le man bacia - do,

re. Contate i miei do - lo - ri Le man ba - cian - do, Le manba-

2.

Le man ba-cian - do a la mia bel - la Clo - ri. Con ri.

Le man bacia - do a la mia bel - la Clo - ri. Con-ta-te i ri.

8 cian - do, Le man ba - cian-do a la mia bel - la Clo - ri. Con-ta-te i - ri.

1. 2.

Son questi i crespi crini

(Канцонета)

Клаудіо Монтеверді
(1567 – 1643)

p
S
A
T

Son que - sti i cre - spi cri - ni e que - sto il
que - sto il vi - so. On - d'io ri - man - go uc -
vi - so, e que - sto il vi - so. On - d'io ri - man - go uc -
que - sto il vi - so. On - d'io ri - man - go uc -

8 *mf* *f*
ci - so, Deh, di - me - lo ben mi - o *p*
ci - so, Deh, di - me - lo ben mi - o Che *p*
ci - so, Deh, di - me - lo ben mi - o Che

12 *p*
Che que - sto sol de - si - o.
que - sto sol de - si - o.
que - sto sol de - si - o.

Ecce panis angelorum

Антоніо Лотті
(1667 – 1740)

Soprano (S) and Alto (A) parts of the musical score for "Ecce panis angelorum" by Antonio Lotti. The score is in common time (C) and consists of four systems of music. The lyrics are in Latin. The Soprano part is marked *pp* (pianissimo) and the Alto part is marked *pp* (pianissimo). The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and articulation marks like slurs and accents. The lyrics are: "Ec - ce pa - nis An - ge - lo - rum, fac - tus ci - bus vi - a - to - rum. Ve - re pa - nis fi - li - o - rum: non mit - ten - dus, non mit - ten - dus, ca - ni - bus. ca - ni - bus." The score is written for Soprano (S) and Alto (A) voices.

Soprano (S) part: *pp* Ec - ce pa - nis An - ge - lo - rum,

Alto (A) part: *pp*

6 fac - tus ci - bus vi - a - to - rum. Ve - re

12 pa - nis fi - li - o - rum: non mit - ten - dus,

18 *mf* non mit - ten - dus, *p* ca - ni - bus. *mf* ca - ni - bus.

Vere languores nostros

Антоніо Лотті
(1667 – 1740)

Дуже повільно

Ve - re lan - guo - res no - stros, V

Ve - re lan - guo - res no - stros, V

5 ve - re lan - guo - res no - stros ip -

ve - re lan - guo - res no - stros ip -

9 - se, ip - se tu - lit lan - guo - res, lan - guo - res no -

- se,

13 stros ip - se tu - lit, lan - guo - res no - stros ip - se

17 *Verē languores nostros*

tu - lit, et do - lo - res no - stros, do -
do - lo - res no - stros,

21

lo - res no - stros ip - se por - ta - vit,
do - lo - res no - stros ip - se por - ta - vit,

25

ip - se por - ta - vit, et do - lo - res
ip - se por - ta - vit,

29

no - stros ip - se por - ta - vit,
ip - se por - ta - vit,

33

ip - se por - ta - vit.
ip - se por - ta - vit.
ip - se por - ta - vit.

Requiem aeternam

Джованні Багіста Мартіні
(1706 – 1787)

Adagio ♩ = 60

pp

Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is, Do - mi -

Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is, Do - mi -

pp

Detailed description: This system contains the first three staves of the musical score. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The music is in 4/4 time, G minor, and begins with a piano (pp) dynamic. The lyrics are 'Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is, Do - mi -'.

4

ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce -

ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce -

f

f

et lux per - pe - tu - a

Detailed description: This system contains the next three staves. The vocal lines continue with lyrics. The piano accompaniment has a fermata over the first measure. Dynamics include piano (pp) and forte (f). The lyrics are 'ne: et lux per - pe - tu - a lu - ce -' and 'et lux per - pe - tu - a'.

7

at e - - - is.

at e - - - is.

f

lu - ce - at e - - - is.

Detailed description: This system contains the final three staves. The vocal lines end with a fermata. The piano accompaniment has a fermata over the first measure. Dynamics include piano (pp) and forte (f). The lyrics are 'at e - - - is.', 'at e - - - is.', and 'lu - ce - at e - - - is.'.

In monte Oliveti

(Респонсорій Великого Четверга)

Джовані Батіста Мартіні
(1706 – 1787)

Moderato

First system of the musical score, measures 1-6. It features three staves: soprano, alto, and bass. The tempo is Moderato. Dynamics include piano (p) and piano fortissimo (pp). The lyrics are: In mon-te O-li-ve - ti o-ra - vit ad Pa - trem: Pa -

Second system of the musical score, measures 7-12. It features three staves: soprano, alto, and bass. The tempo is quasi andante. Dynamics include piano fortissimo (mf). The lyrics are: ter, si fi - e-ri pot-est, trans-e - at a me ca-lix i - stre. Spi-ri-tus qui-dem

Third system of the musical score, measures 13-18. It features three staves: soprano, alto, and bass. The tempo is molto adagio. Dynamics include piano fortissimo (mf). The lyrics are: promp-tus est, ca-ro au - tem in-fir - ma. Fi - at vo-lun-tas tu - a.

Єдинородний Сине

Микола Дилецький
(бл. 1630–1690)

Сла-ва От-цу і Си - ну, і Свя - то-му Ду - ху, і ни-ні, і при-сно, і ни-ні,

і присно, і во ві - ки ві-ков. А - мінъ. Є-ди-но-родний Сине, Сло-ве Божий, без-смер-тен

сый, і із-во - ли-вий спа - се - ні - я на - ше-го ра - ди
сый, і із - во - ли-вий спа - се-ні-я на-ше-го ра - ди во-пло-ти - ти -
і із-во - ли-вий спа - се - ні - я на - ше-го ра - ди

в і При-сно-ді - ви Ма - рі - ї, не-пре-лож -
ся от Свя - ти-я Бо-го - ро-ди-ці і При-сно-ді-ви Ма - рі-ї, не-пре -
і При-сно-ді - ви Ма - рі - ї, не-пре-
от Свя - ти-я Бо-го - ро-ди-ці і При-сно-ді - ви Ма - рі - ї, не-пре-лож -

22 но, не-пре-лож - но, не-пре-лож - но во - че-ло - ві - чи-вий - ся. V

лож - но, не-пре-лож - но, не-пре-лож-но во-че-ло - ві - чи-вий - ся.
 лож - но не-пре-лож - но, во - че - ло - ві-чи - вий - ся.

но, не-пре-лож - но, не-пре-лож - но во - че-ло - ві - чи-вий - ся.

27 Рас - пний - ся же, Хрис - те Бо - же, смер - ті - ю
 Хрис - те Бо - же, смер - ті - ю

32 Хрис - те Бо - же,
 смерть по-пра-вий, смер-ті-ю смерть по-пра-вий, смер-ті-ю смерть по-пра-вий, є-дин

35 спро-слав - ля - є-мий От - цу і Свя - то - му
 сий Свя-ти - я Трой - ці, спро-слав - ля - є-мий От - цу і Свя-то -
 спро-слав - ля - є-мий От - цу і Свя - то - му

40 Ду - ху
 му Ду - ху спа - си нас, спа - си нас.
 спа си нас, спа си нас.

Ду - ху спа - си нас.

Херувимська пісня

Микола Дилецький
(бл. 1630–1690)

♩ = 46

І - же хе - ру - ви - ми, хе - ру - ви - ми,

і - же хе - ру - ви - ми, і - же хе - ру - ви - ми, і - же

хе - ру - ви - ми тай - но об - ра - зу - ю - ще,

тай - но об - ра - зу - ю - ще, тай - но об - ра - зу - ю -

ще, тай - но об - ра - зу - ю - ще і Жи - во - тво - ря - шей -

Херувимська пісня

30

Трой - ці і Жи - во - тво - ря - шей - Трой - ці три-свя-ту-ю,

38

три-свя-ту-ю, три-свя-ту-ю піснь при-пі-ва-ю-ще,

44

вся - ко - є ни - ні, вся - ко - є ни - ні

52

жи - тей - ско - є от - ло-жим по - пе - че - ні - є, от - ло -

56

жим по-пе-че-ні-є, от-ло-жим по - пе - че - ні -

Херувимська пісня

62

є. А - мінь. Я - ко да Ца - ря всіх по -

70

ди - мем, ан - гель-ски-ми не - ви - ди-мо, ан - гель-ски-ми не -

75

ви - ди-мо до-ри-но-си-ма чин - ми, до-ри-но - си - ма чин - ми.

81

Ал - ли-лу - я, ал - ли-лу - я, ал - ли-лу - я, ал - ли-лу - я, ал - ли-лу - я, ал -

86

ли - лу - я, ал - ли - лу - я.

Список рекомендованих джерел

1. Асафьев Б. Речевая интонация. М.-Л. : Музыка, 1965. 136 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
3. Безбородова Л. А. Дирижирование. Москва : Просвещение, 1990. 159 с.
4. Всеобщая история музыки М. : Эксмо, 2009. 568 с.
5. Герасимова-Персидська Н. Музыка як літопис України. *Третій конгрес україністів : Філософія, історія культури, освіта*. Харків, 1996. С. 210 –221.
6. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст.: Монографія К. : Музична Україна, 1978. 180 с.
7. Доронюк В. Д., Серганюк Л. І., Серганюк Ю. М. Диригент шкільного хору : навч. посібник. Івано-Франківськ : Видавництво «Плай» ЦІТ ПНУ ім. Василя Стефаника, 2009. 490 с.
8. Загнітко К. М. Григоріанський хорал у сучасному науковому дискурсі: історія, теорія, практика: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 20 с.
9. Історія української музики: у 6 т. / за заг. ред. М. М. Гордійчука. Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 1. 448 с.
10. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. посібник. Львів : Тріада Плюс, 2008. 344с.
11. Корній Л. Проблема стилізового нашарування в українській музиці кінця XVI–XVII ст. *Часопис Національної муз. академії України ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал*. 2009. № 1 (2). С. 40–45.
12. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: підручник К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
13. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 1. Від найдавніших часів до середини XVIII ст. Київ-Харків-Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. 314 с.
14. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М. : Сов. композитор, 1990. 222 с.
15. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М. : Сов. композитор, 1978. 352 с.
16. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. Репринтне видання. К. : Муз. Україна, 1994. 152 с.
17. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976. 254 с.
18. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство. Вип. 7: Текст музичного твору: практика і теорія: зб. ст.* Київ, 2001. С. 3–10.
19. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
20. Ольхов К. Теоретичні основи диригентської техніки. Ленінград : Музыка, 1984. 160 с.
21. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури. К. : ТОВ «Міжнар.фін.агенція», 1998. 192 с.
22. Поляков О. И. Язык дирижирования. К. : Музична Україна, 1987. 83с.
23. Прокулевич. О. Основи хорового диригування: навчальний посібник. Умань : ФОП Жовтий О.О., 2016. 140 с.
24. Розенцильд К. К. История зарубежной музыки. М. : Музыка, 1978. 534 с.
25. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія: посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця: Нова книга, 2014. 512 с.
26. Шреер-Ткаченко О. Я. Історія української музики: навчальний посібник. Ч. 1. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини 19 століття. К. : Музична Україна, 1980. 198 с.
27. Юхимик Ю. В. До питання становлення естетичної думки про суть музики (стародавній схід, античність, середньовіччя, відродження). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Випуск VII: Зб.наук.праць.* Ч. І. Київ, 2001. С. 213-222.

Навчальне видання

***Хорові твори а cappella.
Ренесанс. Бароко***

Навчально-методичний посібник

Ч. I

Упорядники:

**Регуліч І. В., Науменко М. О.,
Кухарик Г. М.**

Набір нотного тексту – *Богдана Андрущак, Ірина Регуліч*

Формат 60x84/8. Друк цифровий.

Об'єм – 3,72 ум. друк. арк.

Тираж – 100 прим.

Видавництво “Терен”
43025, м. Луцьк, вул. Гаврилюка, 14
Тел.: 050-2956548, 096-5880970
teren.lutsk@gmail.com

Свідоцтво Державного комітету телебачення і радіомовлення України
ДК № 1508 від 26.09.2003 р.

Віддруковано ПП “Терен”