

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS DE SÃO PAULO**

LENNON STRABELLI AGUADO

**A CRIAÇÃO DAS PARTITURAS DE EXECUÇÃO: PROCESSO DE
INTERPRETAÇÃO DO RECITAL DE OBRAS DE SCHÜTZ E VIVALDI**

**SÃO PAULO
2023**

LENNON STRABELLI AGUADO

**A CRIAÇÃO DAS PARTITURAS DE EXECUÇÃO: PROCESSO DE
INTERPRETAÇÃO DO RECITAL DE OBRAS DE SCHÜTZ E VIVALDI**

Trabalho de Conclusão do Curso, apresentado para
obtenção do grau de Bacharel no Curso de Música
com Habilitação em Regência da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
UNESP.

Orientador: Prof. Dr. Abel Rocha

Coorientador: Prof. Dr. Alfredo Zaine

SÃO PAULO
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

A282c Aguado, Lennon Strabelli, 1990-

A criação das partituras de execução : processo de interpretação do recital de obras
de Schütz e Vivaldi / Lennon Strabelli Aguado. -- São Paulo, 2023.
159 f. : il. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha.

Coorientador: Prof. Dr. Alfredo Faria Zaine.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música - Edição. 2. Partituras. 3. Vivaldi, Antonio, 1678-1741. 4. Schutz,
Heinrich, 1585-1672. I. Rocha, Abel Luís Bernardo da. II. Zaine, Alfredo Faria. III.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 781.149

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

LENNON STRABELLI AGUADO

**A CRIAÇÃO DAS PARTITURAS DE EXECUÇÃO:
Processo de interpretação do recital de obras de Schütz e
Vivaldi.**

Trabalho de Conclusão do Curso, apresentado para
obtenção do grau de Bacharel no Curso de Música
com Habilitação em Regência da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”,
UNESP.

Monografia aprovada em: 13/11/2023

Banca Examinadora

X

Prof. Dr. Abel Rocha
IA - UNESP | Orientador

X

Prof. Dr. Alfredo Zaine
IA - UNESP | Coorientador

X

Prof. Dr. Paulo Moura
IA - UNESP | Membro da Banca

Agradecimentos

Aos professores e orientadores, pelas correções e ensinamentos que me permitiram apresentar um melhor desempenho no meu processo de formação profissional ao longo do curso.

Aos colegas instrumentistas e cantores que aceitaram de antemão a participação nesse projeto de recital e dedicaram tempo e energia para o aprendizado e execução das obras.

Aos colegas do Coral Vozes Paulistanas por terem aberto a agenda e colocado suas vozes à disposição desse recital. Pelos inúmeros ensaios e dedicação total à preparação das obras.

Ao prof. Dr. Paulo Moura por ter aceitado de prontidão a sua participação na composição da banca desse trabalho, além de todos os ensinamentos transmitidos durante o curso.

Aos meus pais e irmãos, que me incentivaram nos momentos difíceis e compreenderam a minha ausência enquanto eu me dedicava à realização deste trabalho.

À minha companheira, Daniela Nuñez, por todo suporte emocional indispensável para a realização desse trabalho, além de sua participação como instrumentista da orquestra.

À Teresa Longatto por ter cedido a agenda do Coral Vozes Paulistanas, por ter aceitado de prontidão participar no grupo solista do recital e por todos os ensinamentos de longa data que foram concedidos.

Ao amigo Gabriel Garcia de Sousa que, além de toda amizade, cuidado e prestatividade comigo durante os anos de graduação, colaborou na produção e organização da sala de concerto, fortalecendo minha crença na amizade verdadeira e no poder do incentivo.

RESUMO

A presente pesquisa se baseou no fato de algumas obras de Antonio Vivaldi serem recentemente reatribuídas a seu catálogo, a partir de uma pesquisa liderada por Michael Talbot, e as mesmas conterem escassas fontes de edição e gravação. O objetivo do trabalho foi realizar uma performance do *Beatus Vir* RV 795 e do *Lætatus Sum* RV 827 de Vivaldi, além de uma seleção de obras de Henrich Schütz incluídas no programa. Para isso, se tornou necessária a edição das partituras de execução de todas as obras apresentadas no recital. As fontes históricas mais antigas disponíveis foram pesquisadas e, a partir do repositório online da *Sächsische Landesbibliothek* da Universidade de Dresden, foram selecionadas. Com isso, o processo de edição foi concomitantemente conduzido com os ensaios das obras, o que favoreceu a agilidade dos ajustes para as edições finais. Conceitos de edições de partitura e análises estruturais individuais de cada obra estão contidas no presente trabalho. Músicos convidados do Instituto de Artes da UNESP e o Coral Vozes Paulistanas formaram o grupo para a performance. Após a realização da performance, as partituras foram colocadas à disposição da comunidade para consulta e utilização.

Palavras-chave: edição de partituras; Vivaldi; Schütz; processo de recital.

ABSTRACT

This research was based on the fact that some works by Antonio Vivaldi were recently reassigned to his catalogue based on research led by Michael Talbot and that they contain few editing and recording sources. The objective of the work was to perform Vivaldi's *Beatus Vir* RV 795 and *Lætatus Sum* RV 827, as well as a selection of works by Henrich Schütz included in the program. To achieve this, it became necessary to edit the performance scores for all the works presented in the recital. The oldest historical sources available were searched and selected from the online repository of the Sächsische Landesbibliothek at the University of Dresden. As a result, the editing process was conducted simultaneously with the rehearsals which favored the adjustments for the final editions. Concepts of score editions and individual structural analyzes of each work are contained in this work. Guest musicians from the UNESP Arts Institute and the Vozes Paulistanas Choir formed the group for the performance. After the performance, the scores were made available to the community for consultation and use.

Keywords: score edition; Vivaldi; Schütz; recital process.

1. INTRODUÇÃO	5
2. REVISÃO DA LITERATURA	9
2.1 A Música de Vivaldi e a <i>Hofkapelle</i> de Dresden: Giuseppe Baldan e suas atribuições equivocadas a Galuppi.	9
2.2 Henrich Schütz e sua relação com a música italiana: os compilados das <i>Cantiones Sacrae</i> e <i>Symphoniae Sacrae</i>	13
2.3 Análise das fontes históricas e formatação das edições.....	15
3. PROCESSOS ANALÍTICOS E ESTRUTURAIS DAS OBRAS.	22
3.1 Henrich Schütz – <i>Cantiones Sacrae</i> (Op.4) <i>Oculi Omnium</i> N° 36 (SWV 88).....	22
3.2 Henrich Schütz – <i>Cantiones Sacrae</i> (Op.4) <i>Pater Noster</i> N° 37 (SWV 89).....	23
3.3 Henrich Schütz – <i>Cantiones Sacrae</i> (Op.4) <i>Domine deus</i> . N° 37 (SWV 90).....	24
3.4 Henrich Schutz – <i>Symphoniae Sacrae</i> (Op. 10) <i>Wie Ein Rubin</i> N° 17 (SWV 357).....	25
3.5 Henrich Schutz – <i>Symphoniae Sacrae</i> (Op. 6) <i>O quam tu pulchra</i> es N° 9 (SWV 265).....	26
3.6 Antonio Vivaldi – <i>Lætatus Sum</i> (RV 827).....	28
3.7 Antonio Vivaldi – <i>Beatus vir</i> (RV 795).....	30
4. CONSIDERAÇÕES EDITORAIS E APARATO CRÍTICO	34
4.1 Considerações editorais gerais.....	34
4.2 <i>Cantiones Sacrae</i> Op.4 N°s 36 – 38 de Heinrich Schütz.....	35
4.3 <i>Symphoniae Sacrae</i> Op. 10 N° 17 (<i>Wie Ein Rubin</i>) e Op.6 N° 9 (<i>O quam tu pulchra es</i>) – Heinrich Schutz	36
4.4 <i>Lætatus sum</i> (RV 827) – Antonio Vivaldi.....	36
4.5 <i>Beatus Vir</i> (RV 795) – Antonio Vivaldi	37
5. PROCESSO DO RECITAL	38
5.1 Preparação.....	38
5.2 Ensaios	39
5.3 Direção artística	40
5.4 Conclusões do processo de ensaio	41
REFERÊNCIAS	43
ANEXOS	45

1. INTRODUÇÃO

O catálogo de obras do compositor Antonio Vivaldi (1678 – 1741) teve mais 5 obras incorporadas nos últimos 35 anos, obras estas que foram encontradas sob um mesmo cenário: um compilado de obras sacras encomendadas pela corte de Dresden ao copista Giuseppe Baldan, e que possui obras atribuídas equivocadamente a Baldassarre (Baldissera) Galuppi, ‘*Il Buranello*’, no entanto, foram reinseridas no catálogo de Vivaldi. As peças recém-incorporadas são: *Nisi Dominus* (RV 803); *Dixit Dominus* (RV 807); *Lauda Jerusalem* (RV Anh. 35a), além do *Beatus Vir* (RV 795) e o *Lætatus Sum* (RV 827). Após pesquisa, discussões e buscas por contextualizações, constatou-se em 1992 que a obra *Beatus Vir* (RV 795) foi composta em 1729, na cidade de Turim, por Vivaldi, como encomenda para *Ospedale della Pietà* em Veneza e o *Lætatus Sum* (RV 827), também tinha a sua autoria errônea e teve sua atribuição ao catálogo do compositor original em 2017.

O presente trabalho se embasa na temática então apresentada que orientou o processo de escolha do repertório para o projeto de direção musical que aqui se enquadra. Além da investigação, edição e contextualização das obras, o trabalho se constitui de um concerto com as seguintes obras selecionadas em ordem de apresentação:

#	Título da Obra	Compositor	Duração o aprox.	Instrumentação
1.	Oculi omnium in te sperant, Domine, SWV 88	Heinrich Schütz	1’	Coro (SATB) e órgão
2.	Pater noster, qui es in coelis, SWV 89	Heinrich Schütz	2’30’’	Coro (SATB) e órgão
3.	Domine Deus, Pater coelestis, benedic nobis, SWV 90	Heinrich Schütz	1’15’’	Coro (SATB) e órgão
4.	Wie ein Rubin, SWV 357	Heinrich Schütz	2’50’’	Vln. I e II; Vlc; órgão; Soprano Solo; Contralto Solo
5.	O quam tu pulchra es, SWV 265	Heinrich Schütz	3’30’’	Vln. I e II; Vlc.; Órgão; Tenor Solo; Barítono Solo
6.	Lætatus Sum RV 827	Antonio Vivaldi	6’	Vln. I e II; Vla; Vlc.; Órgão; Coro (SATB)
7.	Beatus Vir RV 795	Antonio Vivaldi	27’	Vln. I e II, Vla, Vlc., Órgão; Coro (SATB), 2 sopranos (solos); 2 Contraltos (solos); Tenor (solo)

Antonio Vivaldi realizou uma segunda versão de seu *Beatus Vir* (RV 597) para ser utilizada com um grupo do *Ospedale della Pietà*. Segundo Stockigt (2019) essa versão permaneceu por muito tempo, erroneamente associada ao nome de Baldassarre Galuppi,

por conta de um manuscrito copiado por Giuseppe Baldan no qual incorpora Galuppi como compositor.

[...] a peça pertence a uma remessa de música sacra vocal fornecida para a corte saxã entre a 1750 e 1760, pela editora de cópias de Giuseppe Baldan e que fora atribuído em sua capa, não o nome de seu verdadeiro compositor, mas sim o nome do notório compositor vienense em voga, Baldassarre Galuppi ‘Il Buranello.’ (STOCKIGT e TALBOT, 2006, p. 35)¹

Está presente, como parte do trabalho, a descrição do processo de preparação, ensaio e execução do repertório selecionado. Dentre as questões abordadas estão: revisões na partitura para adequação moderna de leitura e execução, descrição do processo de seleção/convite dos músicos e de preparação do repertório.

Vinculada à proposta de execução das obras, a presente pesquisa compreende também da edição das partituras para a sua realização. Apoiando-se num referencial sobre editoração musical e edições críticas, buscou-se a formatação de uma partitura que aborde tanto os aspectos críticos das fontes históricas em edições modernas tradicionais, como uma abordagem que incorpore aspectos do processo de realização desse repertório, ou seja, uma partitura que já contenha soluções aplicadas no desenvolvimento dos ensaios. A partitura de execução “não tem como finalidade produzir uma versão definitiva, mas sim oferecer as soluções que o autor considere aprazíveis dentre as possibilidades”² (GRIER, 1996, p. 156)

Esse trabalho tem como objetivo executar o repertório selecionado e dirigir o processo artístico/musical do concerto em si, organizando agenda, realizando os ensaios e dando suporte aos músicos quanto à concepção artística do recital.

Para a realização do concerto, tornou-se necessária a edição das partituras de execução de todas as obras que integram o repertório em questão. Estas partituras foram elaboradas a partir das fontes históricas mais antigas e disponíveis para consulta. As edições serão postas à disposição da comunidade para livre uso e consulta.

¹ “[...] the work belongs to a large consignment of sacred vocal works supplied to the Saxon court between the mid-1750s and early 1760s by the Venetian copying shop of Giuseppe (in Venetian, Iseppo) Baldan and is attributed on the title page of the manuscript not to its real composer but to the Venetian composer in vogue at the time: Baldassarre (Baldiissera) Galuppi, ‘Il Buranello’.” (STOCKIGT e TALBOT, 2006, p. 35)

² “[...] are not intended to form a definitive system, but Rather offer the solutions that I find appealing among the available alternatives.” (GRIER, 1996, p. 156)

A edição das partituras das obras *Lætatus Sum* (RV 827) e *Beatus vir* (RV 795) de Vivaldi foi realizada com base nos manuscritos digitalizados disponíveis no repositório online da *Sächsische Landesbibliothek* da Universidade de Dresden, localizada na Alemanha. A seleção de Heinrich Schütz foi editada a partir de manuscritos e fac-símiles da época, também encontrados no mesmo repositório mencionado.

A seleção do repertório de Heinrich Schütz está em linha com o contexto geográfico da obra de Vivaldi. Schütz prestou serviços à corte de Dresden no século XVII, e a escolha de seu repertório contribui de forma significativa para a contextualização imersiva do ouvinte na música daquela época e naquele local específico.

Além disso, este estudo visa também contribuir para a divulgação das obras recentemente atribuídas a Vivaldi, que atualmente têm escassos registros em vídeo e edições limitadas disponíveis para consulta.

O processo de ensaio foi distribuído entre os meses de junho e outubro de 2023. Iniciando os trabalhos com os coralistas, e posteriormente, com os instrumentistas de cordas e contínuo. Os solistas tiveram ensaios para suas partes no mês de setembro. Os ensaios gerais foram conduzidos no mês de outubro. O Coral Vozes Paulistanas, sob orientação da maestrina Teresa Longatto, ensaiou sua parte separada para a junção com a orquestra nos ensaios gerais.

O presente trabalho apresenta uma estrutura que abarca, a revisão da literatura voltada ao repertório selecionado, justificando assim algumas escolhas e processos adotados no decorrer dos ensaios. Além do repertório, é abordada a literatura que serviu como base para as escolhas de edição da partitura. A bibliografia que serviu como apoio para as versões das partituras editadas, ou seja, os textos que colaboraram para a transcrição de uma obra registrada e realizada com tradições em outro século, para uma edição que possa ser realizada no presente tempo e suas convenções. Bibliografia essa que também elucidou dos principais conceitos envolvendo edições críticas e edições de execução

Em seguida é descrito o processo do recital. São levantados aspectos sobre a preparação e ao processo, ou seja, a metodologia completa de todo o decorrer do trabalho artístico. Uma conclusão do processo é redigida na qual discute aspectos do que foi pensado no pré-processo e o que foi alterado e/ou mantido no processo.

Nos Anexos, se encontram as últimas edições das partituras realizadas no recital.

Portanto, a partir da temática selecionada, um recital com uma média de 43 minutos de duração foi montado e selecionado, tendo a criação e edição das partituras em paralelo, o que favoreceu as alterações em tempo real e propiciou um estudo mais aprofundado da prática interpretativa do repertório, pois instiga a pesquisa e a busca por soluções de maneira prática.

Durante o processo de ensaio, foram realizados ajustes nas partituras para abarcarem a interpretação e a realização de acordo com a proposta. Para o trabalho de geração de edições com o intuito de serem partituras de execução, se tornou indispensável a aplicação das mesmas dentro de um ambiente de ensaio. Muitas das questões e ajustes só aparecem no fazer musical em si, como por exemplo uma virada de página prejudicial ou alguma nota errada contida na fonte histórica. Portanto, a realização de edições de execução, que não passem previamente por um processo de interpretação em si, podem estar fadadas a deixar resquícios de ajustes.

Questões como marcações de arco, *crescendi* e *descrescendi* com o intuito de direcionar as frases e alguns pontos de interpretação muito específicos daquele grupo e, no caso, do regente, foram optadas em não serem mantidas nas edições finais. Alguns aspectos como sugestões de andamento e dinâmicas foram mantidos para agilizar o processo de ensaio, mas são passíveis de reinterpretação.

2. REVISÃO DA LITERATURA

A revisão de literatura desta pesquisa consiste no levantamento bibliográfico de autores que compõem corpo literário relevante na pesquisa das obras trabalhadas de Vivaldi e Schütz que serão delineadas ao longo de três subcapítulos a saber: 2.1 A Música de Vivaldi e a Hofkapelle de Dresden: Giuseppe Baldan e suas atribuições equivocadas a Galuppi; 2.2 Henrich Schütz e sua relação com a música italiana: os compilados das *Cantiones Sacrae* e *Symphoniae Sacrae* e 2.3. Análise das fontes históricas e formatação das edições.

2.1 A Música de Vivaldi e a *Hofkapelle* de Dresden: Giuseppe Baldan e suas atribuições equivocadas a Galuppi.

Baldassare Galuppi (1706 - 1785), conhecido pelo seu apelido de infância ‘Il Buranello’, nascido em Veneza, teve como primeiro grande professor o seu pai. Se empenhou em escrever óperas que transitavam entre os gêneros sério e cômico, além de se tornar um exímio compositor de obras para teclados e, mais ao fim da vida, de música sacra.

Galuppi vinha adquirindo notoriedade em Veneza na década de 1740 a partir de suas composições operísticas. Em maio de 1748, o compositor é designado *vicemaestro* da *capella ducale* de São Marcos. A década de 1750 colocou Galuppi como o mais influente e importante compositor de ópera, inclusive tendo obras suas circulando pelo continente europeu. Toda essa notoriedade rendera ao músico veneziano, em abril de 1762, o cargo de *maestro di coro* de São Marcos, a mais significativa posição dentro do cenário musical de Veneza na época, e em julho deste mesmo ano, Galuppi assume o posto de *maestro di coro* do *Ospedale degli Incurabili*.

A cena musical em Dresden, mais precisamente na *Dresden Hofkirche*, na metade do século XVIII, se encontrava em plena expansão. Tanto em crescimento do número de músicos na orquestra e coro, como em obras encomendadas para cerimônias e ocasiões especiais. Segundo Talbot (2006):

Antes da Guerra dos Sete Anos, o tamanho da Dresden Hofkapelle estava em crescimento. Entre 1754 e 1755 a orquestra, liderada pelo mestre de concerto Pisendel (que morreu em 25 de novembro de 1755) compreendia em 13

violinos, 4 violas, 4 violoncelos, 2 contrabaixos, 2 flautas, 5 oboés, 4 fagotes, 3 trompas e um organista.³ (STOCKIGT e TALBOT, 2006, p. 38)

Porém, a partir da segunda metade do século XVIII, se instaura um processo de baixa produção musical nativa em Dresden. Dá-se a este fato, além do início da Guerra dos Sete Anos, o falecimento e velhice de compositores atuantes, tais como Johann David Heinichen, que falece em 1729, Jan Dismas Zelenka, que morre em 1745. Além de nomes como Pe. Michael Breunich SJ (1699 – 1755) e Giovanni Alberto Ristori (1692 – 1753) que já se encontravam menos atuantes na cena musical. Apenas Johan Adolf Hasse (1699 – 1783) continuava na ativa, porém, sua presença em Dresden não era tão constante. Georg Schürer (1720 – 1786), que se tornara o mestre de capela em Dresden a partir da segunda metade do século XVIII, seria o mais participativo membro da comunidade musical da cidade, porém, “apesar de sua principal ocupação ser a composição [...] Schürer não poderia suprir sozinho toda a demanda da música litúrgica exigida pela igreja e corte em seu tempo.”⁴ (STOCKIGT e TALBOT, 2006, p. 39)

Para conciliar essa busca por crescimento da atividade musical com a demanda, a *Dresden Hofkirche* realizou diversas encomendas de músicos italianos em alta, para fazer jus ao número de musicistas e atividade musical ali presente. Fora encomendado, com a intermediação do então compositor oficial da corte de Dresden, Georg Schürer, um catálogo de obras de compositores italianos. Inseridas nesse catálogo constavam obras de compositores como: Giuseppe Chiesa (sem informação de data); Vincenzo Ciampi (1719–1762); Niccolò Jommelli (1714–1774); Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736); Giovanni Battista Pescetti (1704–1766); Antonio Puppi (Sem informação de data) – este assina suas obras como aluno de Galuppi –; Johann Gottfried Schwanenberg (1737 – 1804) – este foi aluno de diversos compositores em Veneza – e Baldassarre Galuppi.

Giuseppe (Iseppo) Baldan, um copista proeminente na Itália do século XVIII e que mantinha um negócio de cópias que atuava em Veneza, foi o responsável pelas cópias que chegaram em Dresden, incluindo obras de Galuppi. Dentro do material chamado de

³ “Before the Seven Years War the size of the Dresden Hofkapelle was on the increase. Between 1754 and 1755 this orchestra, led by concertmaster Pisendel (who died on 25 November 1755), comprised thirteen violins, four violas, four cellos, two double basses, two flutes, five oboes, four bassoons, three horns and an organist.” (STOCKIGT e TALBOT, 2006, p. 38)

⁴ “Although his principal occupation was composition [...] Schürer could not single-handedly supply the great quantities of new liturgical music required by the court and the church.” (STOCKIGT e TALBOT, 2006, p. 39)

catalogo de 1765, “[...] existia uma remessa entre 50 e 60 obras registradas no nome de Galuppi”⁵ (STOCKIGT e TALBOT, 2006, p. 37).

[...] esse novo material que veio de Veneza, teria servido amplamente as principais ocasiões de música litúrgica da Dresde Hofkirche. A remessa de Baldan representa a maior atualização do material musical listada no *Catalogo* de 1765.⁶ (STOCKIGT e TALBOT, 2006, p. 38)

Segundo Michael Talbot (2016), Baldan já foi reconhecido por estudiosos de Haydn por conta de atribuições deliberadas a terceiros. Uma das hipóteses levantada pelo autor, de que a sua loja de cópias recebera um pedido em grande quantidade de obras sacras de compositores italianos e para serem entregues em pouco tempo. Por isso, Baldan optou em deliberar obras que ele continha em seu acervo e atribuí-las a compositores ativos da Itália, e assim, entregá-las a tempo à corte saxã. É importante observar que

[...] em 1760, ou um pouco antes, quando essas cópias estavam sendo preparadas [...] a música de Vivaldi não estava mais em demanda, enquanto Galuppi estava no auge de sua reputação e pode ter sido um compositor especificado pela corte, para ter obras suas inseridas nos pedidos.⁷ (TALBOT, 2016, p. 103)

Daniele Mauro e Carlo Vivaldi, dois sobrinhos de Antonio Vivaldi, trabalharam um certo tempo, porém em épocas diferentes, junto a Baldan. Dada essa situação, obras de Vivaldi podem ter alcançado às mãos de Baldan com o compositor ainda em vida ou após sua morte. Principalmente para Carlo Vivadi, que teve chances de armazenar a música mais tardia do mestre. “O único problema para ele (Carlo Vivaldi), seria o de encontrar uma boa oportunidade de transformá-la em lucro”⁸. (TALBOT, 2016, p. 103)

A primeira obra que estava associada ao nome de Galuppi e que foi redirecionada para o catálogo de Vivaldi foi o *Beatus Vir* RV 795. Sua atribuição foi feita por Peter Ryom, em 1991, que reconheceu a música de Vivaldi em fragmentos encontrados por Talbot, em 1982. Talbot encontrou 3 partes remanescentes de uma versão para um coro

⁵ “[...]between fifty and sixty works attributed to Galuppi” (STOCKIGT e TALBOT, 2006, p. 37)

⁶ “this fresh stock of music from Venice would have amply served the principal occasions of the liturgical year in the Hofkirche. Baldan’s consignment represents the most up-to-date corpus of music listed in the *Catalogo* of 1765” (STOCKIGT e TALBOT, 2006, p. 38)

⁷ “By 1760 or a little earlier, when these copies were prepared [...] Vivaldi’s music was no longer in demand, whereas Galuppi was at the height of his reputation and may well have been a composer specified by the shop’s customers” (TALBOT, 2016, p. 103)

⁸ “the only problem for him was to find an opportunity to turn it to good account.” (TALBOT, 2016, p. 103)

– ao invés dos dois coros escritos – do RV 597. Esse fato interrompe a hipótese do RV 795 se tratar de um arranjo feito por um terceiro, pois foram encontrados esses fragmentos do RV 795 no repertório do *Ospedale dela Pietà*, preservado no *Fondo Esposti* no *Conservatorio di Musica “Benedetto Marcello”* em Veneza. “Essa concordância tornou possível datar o RV 795 precisamente ao ano de composição de 1739, quando o orfanato encomendou um conjunto de Salmos e um *Magnificat* de Vivaldi”.⁹ (STOCKIGT e TALBOT, 2006, p. 36)

As seguintes obras que foram descobertas e inseridas no catálogo de Vivaldi foram: *Nisi Dominus* (RV 803), que constava no compilado para o coro de *Pietà* junto ao RV 795; *Dixit Dominus* (RV 807) e *Lauda Jerusalem* (RV Anh. 35a). As peças foram discutidas a partir de uma premissa semelhante: a de que Baldan teria copiado e reatribuído o nome a Galuppi.

Após essas descobertas, passaram-se anos até que Talbot se inseriu num projeto da *Deutsche Forschungsgemeinschaft* intitulado: ‘*The Music Holdings of the Dresden Court Church and the Royal Private Music Collection from the time of the Saxon-Polish Union*’¹⁰. Projeto de 2016, que visava a digitalização das coleções de Dresden, incluindo a da *Hofkirche*. O processo incluía, também, uma catalogação por tipo de papel, o que permitiu a busca utilizando esse filtro.

A partir da inscrição do tipo de papel utilizado por Baldan em demais cópias, Michael Talbot iniciou uma busca com o filtro ‘W-DL-428’ e se deparou com uma obra que levantou suspeitas. Se tratava do *Lætatus Sum* em dó maior para coro misto e orquestra de cordas e estava atribuído a Galuppi. Talbot começou a ver diversas concordâncias com o material musical de Vivaldi e propôs a inserção dessa obra também no catálogo do compositor, Talbot ressalta:

“Eu então propus a inserção do *Lætatus Sum* como uma nova peça do catálogo de Vivaldi para os meus colegas do Comitê Editorial de Edições Críticas de Vivaldi publicadas para o Instituto Italiano Antonio Vivaldi pela Casa Ricordi. Como anexos, eu enviei os PDF’s da fonte, minha transcrição e argumentos detalhados para o seu aceite. Horas após comecei a receber as primeiras

⁹ “This concordance made it possible to date RV795 precisely to the year 1739, when the Pietà purchased a group of Vesper psalms and a *Magnificat* from the composer.” (STOCKIGT e TALBOT, 2006, p. 36)

¹⁰ Tradução: O Acervo Musical da Igreja da Corte de Dresden e a Coleção Real Musical Privada da época da União Saxã-Polonesa.

respostas, todas positivas. Tão rápido foi a colocação em seu catálogo: RV 827”¹¹. (TALBOT, 2017)

No caso deste *Lætatus Sum*, é difícil datá-lo com precisão. Talbot especula que a obra possa fazer parte de um compilado junto ao RV 807 e RV Anh. 35a, que contêm conexões com as festividades à imagem de Maria, sendo assim, poder-se-ia estipular o ano de 1730.

Muitos foram os motivos para realizar essa associação de obras para o nome de Vivaldi. “Nesta ocasião, no entanto, eu senti que o peso das evidências, de diversos tipos, justificaria o fato.”¹² (TALBOT, 2016, p. 117). Segundo o autor, mesmo se não estivéssemos a par dos precedentes de Baldan, ainda assim existiriam argumentos fortes para realizar esse trabalho.

2.2 **Henrich Schütz e sua relação com a música italiana: os compilados das *Cantiones Sacrae* e *Symphoniae Sacrae*.**

Henrich Schütz (1585 – 1672) foi considerado um dos grandes compositores alemães de sua época. Schütz estudou com Giovanni Gabrieli de 1609 a 1612 em Veneza e retoma o seu contato com a cidade em 1628. Nascido em Bad Köstritz, Schütz alcançou o cargo de mestre de capela do eleitor da Saxônia, em Dresden, além de, nos tempos conturbados da guerra dos Trinta Anos, ter passado vários anos como maestro da corte em Copenhague.

Segundo Grout & Palisca (2007) “Com efeito, a fusão entre os estilos italiano e alemão, iniciada por Hassler e outros compositores em finais do século XVI, foi completada por Schütz.”. Schütz se desvia do estilo luterano em um ponto: ele não utilizava as melodias tradicionais dos corais, apesar de compor obras sobre os textos luteranos.

Segundo a tradição, terá composto a primeira ópera alemã, além de vários ballets e outras obras cênicas, mas toda essa música se perdeu; aquilo que dele sabemos baseia-se quase por completo nas suas composições sacras, que

¹¹ “I then proposed the Laetatus sum as a new item for the Vivaldi catalogue to my colleagues on the Editorial Committee of the Critical Edition of Vivaldi’s works published for the Istituto Italiano Antonio Vivaldi by Casa Ricordi. As attachments I sent them a PDF of the source, my transcription of it and a detailed argument for its acceptance. Within hours the first responses started to come back, all positive. Almost as swift was the issue of an RV number for it: RV 827.” (TALBOT, 2017)

¹² “on this occasion, however, I feel that the weight of the evidence, of several unrelated kinds, justifies the claim.” (TALBOT, 2016, p. 117)

chegaram até nós em considerável quantidade e variedade, datando de 1619 até os últimos anos de sua vida. (GROUT e PALISCA, 2007, p. 339)

Em 1625, Schütz compõe uma série de motetos em língua latina intitulada *Cantiones Sacrae*. “nos quais um estilo católico contrapontístico é animado pelas inovações harmônicas e por características derivadas do madrigal”. (GROUT e PALISCA, 2007, p. 339). Segundo RIFKIN & LINFIELD 2001 “Schütz os dedicou para o conselheiro imperial Príncipe Johann Ulrich von Eggenberg, a quem conhecera na ocasião da visita à Dresden do imperador Matthias em 1617”¹³. Nessas obras em questão, vemos uma forte influência de Monteverdi no que diz respeito às inovações harmônicas e na solidificação do gênero madrigal em si. Nessa série, Schütz compõe motetos se baseando, primariamente, no *stilo antico*, ou seja, sem baixo contínuo. Porém, “por causa de uma pressão feita pelos editores, Schütz adicionou uma parte de baixo cifrado, que atuava quase sempre como *basso seguente*.”¹⁴ (RIFKIN, LINFIELD, *et al.*, 2001). Vale destacar que Schütz escrevera alguns números dessa série utilizando o *basso obbligato*, também como forma de demonstrar sua capacidade e habilidade de escrita no chamado *stilo moderno*.

Em relação aos textos utilizados nas *Cantiones Sacrae* (Op. 4), muitos deles são encontrados no livro de orações em latim de Andres Musculus (1514 – 1581), que se trata de um compilado que envolve tanto as confissões luterana como a católica. Uma influência na escolha desses textos por parte do compositor se dá no fato do conselheiro imperial na época ser reconhecido por conduzir suas questões políticas e religiosas de forma parcimoniosa, sendo assim Schütz busca manter esse aspecto nas obras.

Presentes na obra de motetos compostas por Schütz, se encontram 3 compilações em estilo *concertato*, intituladas *Symphoniae Sacrae*. Datadas de 1629, 1647 e 1650, respectivamente correspondem aos Op. 06, 10 e 12 e atestam uma forte influência de Monteverdi e Grandi. Nessas coleções encontramos obras escritas para diversas formações e combinações de vozes e instrumentos, até um total de 5 ou 6 partes com contínuo. “Schütz descreve as coleções como frutos do seu encontro com os ‘novos

¹³ “Schütz dedicated it to the imperial adviser Prince Johann Ulrich von Eggenberg, whom he had met on the occasion of the Emperor Matthias’s visit to Dresden in 1617.” (RIFKIN, LINFIELD, *et al.*, 2001)

¹⁴ “because of pressure from his publishers Schütz added a figured bass part which acts almost always as a *basso seguente*.” (RIFKIN, LINFIELD, *et al.*, 2001)

dispositivos’ utilizados pelos novos compositores italianos para ‘agradar os ouvidos de hoje’.”¹⁵ (RIFKIN, LINFIELD, *et al.*, 2001)

Portanto, fica claro que o “seu principal interesse como compositor estava na palavra, seu significado individual e sua representação mimética através da música.”¹⁶ (RIFKIN, LINFIELD, *et al.*, 2001). Além disso, o estilo madrigalesco que era o ponto forte da música realizada nas terras, e pelas mãos, de Monteverdi, foi muito bem aproveitado por Schütz. Sua relação com Gabrielli e suas idas e vindas para Veneza só confirmam o quanto o compositor alemão incorporou o estilo italiano em suas obras, inclusive sacras. No prefácio do Op. 10 das *Symphoniæ Sacræ*, “Schütz menciona que os músicos alemães, apenas recentemente se tornaram capazes de realizar música a maneira italiana, e por esse motivo ele havia atrasado sua publicação.”¹⁷ (RIFKIN, LINFIELD, *et al.*, 2001).

2.3 Análise das fontes históricas e formatação das edições

De acordo com autor James Grier (1996), uma das primeiras discussões acerca da realização de uma edição se dá em qual formato o editor adotará para seu trabalho final. Aderindo a um paralelo válido em relação ao texto literário, Cambraia (2005, p. 90), diz que a escolha do tipo de edição que será formatada antecede uma reflexão do editor e sugere dois aspectos para se pensar: o público-alvo e as edições já feitas da obra.

Grier ainda pontua: “Eu sugeriria que quatro tipos de edição já possam suprir a demanda dos editores: fac-símile fotografado, uma edição que replica a notação original, a edição crítica e a edição interpretativa.”¹⁸ (GRIER, 1996, p. 145). O fac-símile fotografado, a réplica e a edição interpretativa servem para um propósito de execução, além disso, podemos dizer que há uma ênfase histórica ao observar os dois primeiros

¹⁵ “he described the collection as the fruits of his encounter with the ‘fresh devices’ used by the newer Italian composers ‘to tickle the ears of today’.” (RIFKIN, LINFIELD, *et al.*, 2001)

¹⁶ “Schütz’s main interest as a composer was in the word, its individual meaning and mimetic depiction through music.” (RIFKIN, LINFIELD, *et al.*, 2001)

¹⁷ “Schütz mentioned that musicians in Germany had only recently become capable of performing music in the Italian manner, for which reason he had delayed publication.” (RIFKIN, LINFIELD, *et al.*, 2001)

¹⁸ “I Would, in turn, suggest that four types of Editions should satisfy most needs: photographic fac-símile, na edited print that replicates the original notation, critical edition and interpretative edition.” (GRIER, 1996, p. 145)

formatos que, além da proposta prática, abarcam aspectos ligados à linguagem visual da época.

Para a presente pesquisa, optou-se por um formato de edição crítica adequada para a execução. Dessa forma, além de abarcar o maior público-alvo, ainda seriam produzidas edições em formato que não se encontram disponíveis para consulta atualmente. Para Figueiredo (2020 p. 71) “A edição crítica tem como propósito a restauração do texto e a visualização das suas ligações com o autor e a tradição de transmissão” e para Grier (1996 p. 152)

é esperado, além disso, que acadêmicos colaborem com os intérpretes diante das suas questões editoriais, com o propósito de criar uma edição que apresente um texto com a melhor qualidade para que os intérpretes possam adicionar suas marcas interpretativas.¹⁹ (GRIER, 1996, p. 152)

A formatação das partituras do presente trabalho buscou enquadrar as duas linhas citadas acima.

Ao se pensar no quesito público-alvo para as obras selecionadas para o recital, um formato de edição crítica adequado na escrita moderna, e que favoreça a execução, se mostra como mais pertinente. Tendo em vista que a obra de Vivaldi e de Schütz é executada por todo o mundo, uma partitura que favoreça a prática desse repertório se torna convincente. Ao se tratar das edições já feitas, as obras selecionadas de Schutz já possuem edições, algumas até disponíveis gratuitamente na internet, porém com algumas questões de edição que podem atrasar o processo de ensaio. As obras selecionadas de Vivaldi não possuem edições disponíveis.

Para a elaboração dessas edições, foram tomadas decisões interpretativas e adicionados elementos que favoreçam essas decisões segundo a análise do editor. Grier (1996), sobre esse tema, pontua

quando o intérprete/editor decide suplementar as indicações de interpretação oferecidas pelo compositor, ele está não mais que expressando de forma escrita a liberdade que muitos compositores esperariam que assumisse na performance.²⁰ (GRIER, 1996, p. 153).

¹⁹ “It is to be hoped, moreover, than scholars will collaborate with performers in their editorial endeavours in order to create and edition that presents a text of the highest quality to which performers can add their interpretative marks.” (GRIER, 1996, p. 152)

²⁰ “When Performer/editors take it upon themselves to supplement the performer's indications provided by the composer, They do no more than express in writing the freedom most composers expect them to assume in performance.” (GRIER, 1996, p. 153)

Ainda mais se tratando do período das obras em questão, que pode ser colocado entre o fim da Renascença e o início do Barroco, era esperado que o intérprete tomasse muitas decisões acerca da música, que não estavam notadas, mas que faziam parte da prática e do estilo.

A respeito das decisões da criação do aparato crítico, Grier também defende que “[...] nem todo o público necessita do aparato acadêmico completo, mas todos apreciam um texto (*musical*) editado com cuidado”²¹ (GRIER, 1996, p. 157) e também comenta sobre colocar anotações críticas no fluxo da partitura, que “[...] isso resulta numa edição complicada para os intérpretes, a não ser para o uso com a finalidade do estudo, especialmente por causa do grande número de viradas de página”²² (GRIER, 1996, p. 157). Levando isso em consideração, foi adotado o esquema do aparato crítico como um texto a parte das edições, favorecendo assim a interpretação e a prática em conjunto.

As obras do compilado *Cantione Sacrae* de Henrich Schütz, tratam-se de peças para coro misto, a 4 vozes, e órgão. Foi-se discutido sobre a métrica que seria adotada na edição. Junto desse debate surge uma questão referente a notação: as barras de compasso. Observa-se na figura 1, que o fac-símile consultado da voz de *cantus*, não possui barras de compasso. Isso acontece nas 4 partes das vozes corais. Já na parte reservada para a linha do baixo contínuo, como pode se observar na figura 2, existem demarcações que podem sugerir pontuações do texto, a fim de facilitar o instrumentista.

²¹ “[...] not all readers require the full scholarly apparatus, but all appreciate a carefully edited text.” (GRIER, 1996, p. 157)

²² “[...] it renders the edition awkward to use for performers as anything but a document to study, especially because of the increased number of page-turns it necessitates.” (GRIER, 1996, p. 157)

Figura 1 - Oculi Omnium: parte do Cantus

Fonte: Schütz (1625)

Para a fórmula de compasso, foi mantida a indicação do fac-símile, no qual se encontra a marcação C , ou seja, um compasso 4/4 na escrita atual. Algumas edições consultadas utilizam da fórmula de compasso 4/2 para essa peça em questão, talvez induzidas pelas barras verticais da linha de órgão, que de certa forma organizam a música sob essa métrica.

Figura 2 - Oculi Omnium parte do órgão

Fonte: Schütz (1625)

Os sinais de mensuração, tais como C e C que são encontrados nas partituras editadas foram atualizados seguindo a padronização. De acordo com Houle (1987)

Sinais de mensuração indicam relações métricas binárias ou ternárias e são medidas pelo *tactus* [...] *Tempus* se trata da relação entre a breve e a semibreve

e seria perfeita se contivesse 3 semibreves no lugar de uma breve e imperfeita se contivesse 2 semibreves. *Prolação* se trata da relação da semibreve com a mínima; seria chamada de perfeita se contivessem 3 semínimas numa semibreve e imperfeita se contivesse 2.²³ (HOULE, 1987, p. 13)

O *tactus* seria algo que se aproxima da pulsação de uma breve, já o *tempus* está relacionado ao compasso binário ou compasso ternário moderno e a *prolação* está relacionada à subdivisão em dois (simples) ou em três (composta). Portanto, o *c* utilizado nas edições de Schütz seria uma tradução de *tempus* imperfeito e *prolação* imperfeita, ou seja, seria um compasso de 2/4. Para adequação do texto e fraseologia, optou-se em utilizar o compasso 4/4. Esse mesmo pensamento foi utilizado para as obras remanescentes de Schütz e as de Vivaldi neste recital, tendo em vista que as obras de Vivaldi já possuem uma notação mais aproximada da tradicional moderna.

Para buscar um equilíbrio entre a interpretação de uma obra escrita sem barra de compassos e a proximidade de leitura com barra de compassos que os cantores atuais possuem, as *Cantiones Sacrae* foram editadas num formato conhecido como *Mensurstriche*²⁴. Essa formatação é composta por barras que não invadem o pentagrama, mas estão presentes entre eles. Essas barras servem de orientação para o que seria uma proposta de compasso, porém não interferem em sua escrita métrica. Segundo Grier (1996) “essa prática evita o uso de ligaduras, tendo em vista que as notas podem ser escritas em seu valor métrico completo, mesmo quando esses valores ultrapassam o compasso”²⁵ (GRIER, 1996, p. 165). Para uma proposta de edição que visou adotar pontos da edição crítica e pontos da edição de interpretação, esse formato pareceu o mais apropriado. Acadêmicos ou alunos que busquem analisar a obra poderão ter uma visão mais linear da escrita de Schütz. O fluxo rítmico fica mais elucidado pelas figuras de valor inteiro, ao passo que os intérpretes podem realizar e se referenciar pelas barras entre pentagramas. Grier esboça suas conclusões dizendo o seguinte:

²³ “Mensuration signs indicated duple and triple metrical relationships and were measured by the *tactus*. [...] *Tempus* governed the relationship of the breve to the semibreve and was perfect if three semibreves were included in the breve, imperfect if there was two. *Prolation* governed the relation of the semibreve to the minim; perfection indicated three minims and imperfection two in each semibreve” (HOULE, 1987, p. 13)

²⁴ O termo *mensurstriche* pode ser traduzido para barras de escala ou barras métricas, sendo *mensur*: medida, escala; e *striche*: barra, em alemão.

²⁵ “This practice avoids the use of ties, as notes can be given their full rhythmic value, even when they extend beyond the *tempus*.” (GRIER, 1996, p. 165)

E talvez, *mensurstriche* representa um compromisso entre a notação original das partes sem barra de compasso e as necessidades modernas de notação musical. No entanto, eu acho que a *mensurstriche* é uma solução criativa para o problema interpretativo de inserir estresses rítmicos (acentos) em música escrita de maneira não-métrica.²⁶ (GRIER, 1996, p. 166)

Uma outra questão observada nessa seleção das *Cantione Sacrae* se encontra nas tessituras das vozes, o que envolve as claves utilizadas. No fac-símile a disposição das claves se dá da seguinte maneira: *Cantus* (soprano) → clave de sol na segunda linha, *Altus* (contralto) → clave de dó na primeira linha, *Tenor* → clave de dó na segunda linha e *Bassus* (baixo) → clave de dó na quarta linha. Ao transcrever as linhas vocais como estão no original, percebemos uma tessitura aguda, principalmente, para a linha de tenor.

Em artigo de Patrizio Barbieri (2001), a explicação para adequação da tessitura vocal está nas chamadas combinações de claves.

“O primeiro a mencionar as claves normais e as claves altas foi Sylvestro Ganassi (1492 – 1565) (*Lettione seconda*, 1543), que se referiu ao agrupamento chamado claves altas como ‘composição ordinária para a parte aguda superior’.”²⁷ (BARBIERI, 2001).

Segundo o autor, podemos observar as claves utilizadas na escrita musical dos séculos XVI e primeira metade do XVII, em solo italiano, e agrupá-las como: *in contrabasso* (em contrabaixo), *chiavi naturali* (claves naturais), *chiavette* (claves altas) ou *soprano acutíssimo* (claves super agudas).

Na composição das *Cantione Sacrae* a estrutura das claves segue a estrutura do que o autor considera como *soprano acutíssimo*, estrutura essa que aparece pela primeira vez no texto de Giovanni Maria Bononcini (1642 – 1678), intitulado *Musico Prattico*, como forma de complemento teórico às 3 formações que antecedem. Ainda segundo Barbieri (2001):

Apenas as peças configuradas em *chiavi naturali* foram consideradas ajustadas para formações vocais padrão. Peças grafadas em claves altas foram pensadas para serem transpostas uma quinta abaixo, segundo Ganassi, e segundo Bachieri (*Cartella, overo Regole*, 1601) e Picerli (*Specchio secondo di musica*,

²⁶ “And perhaps *mensurstriche* represent a compromise between the unbarred presentation of parts in original notation and the needs of modern score notation. Nevertheless, I find the *mensurstriche* a creative solution to the performing problem of avoiding metrical stress in non-metrical music.” (GRIER, 1996, p. 166)

²⁷ “The first writer to mention standard and high clefs was Ganassi (*lettione seconda*, 1543); he referred to the high clef grouping as *composizione ordinata per la parte sopra acuta*.” (BARBIERI, 2001)

1631), uma quarta abaixo quando o si bemol estiver presente na armadura de clave e uma quinta abaixo quando não tiver o mesmo.²⁸ (BARBIERI, 2001)

O fato da utilização do agrupamento das claves *soprano acutissimo* não nos distancia da formação chamada claves altas, aliás pelo contrário, é mais um indício de que essa música escrita por Schutz não seria executada daquela maneira e sim com algum tipo de transposição para baixo. Outro ponto trazido pelo autor se dá no fato de instrumentos acompanharem essa execução e tal formação de claves favoreça a leitura dos instrumentistas. Além disso, por se tratar de uma música do século XVI, onde a escrita modal estava presente, é necessário voltar a atenção para esse ponto. Barbieri pontua:

Quando o modo é grafado em claves altas e existe um bemol na clave, isso significa que a peça foi transposta uma quarta acima; para que a peça seja cantada, a mesma deve retornar para a sua naturalidade removendo-se o bemol e baixando uma quarta. No entanto, se o modo está grafado em claves altas mas sem um bemol na armadura, significa que o mesmo foi transposto para retirar o bemol do original; para que a peça seja cantada, deve-se retornar para sua naturalidade acrescentando um bemol na clave e baixando uma quinta. O inverso se aplica para peças grafadas *in contrabasso*.²⁹ (BARBIERI, 2001)

A escrita modal também exerce a sua influência na transposição. É importante salientar que a prática da solmização era presente nesse repertório, portanto, o nome da nota nem sempre se refere a altura específica, tal como vemos hoje em dia. Em geral, a transposição serve para alocar a obra para os cantores, portanto, nas obras selecionadas no presente recital optou-se pela transposição de uma quarta abaixo.

O *Lætatus Sum* (RV 827) e o *Beatus Vir* (RV 795) de Vivaldi têm as suas fontes historiográficas musicais num estado muito mais aproximado de realidade moderna. As alterações necessárias para adaptação a este cenário moderno se deram nas alterações das claves vocais, onde vemos o uso das claves de dó para as linhas de contralto, tenor e soprano.

²⁸ "Only those pieces set in *chiavi naturali* were considered unproblematic for standard vocal ensembles. Pieces notated in high clefs were intended to be transposed downwards, according to Ganassi, by a 5th, and according to Banchieri (*Cartella, overo Regole*, 1601) and Picerli (*Specchio secondo di musica*, 1631) by a 4th when the B $\flat$ is present in the signature and by a 5th with no key signature." (BARBIERI, 2001)

²⁹ "When the mode is notated in high clefs and there is a flat in the key signature, this means that the piece has been transposed a 4th upwards; for the piece to be sung, it must be returned to its natural place by removing the flat and lowering it by a 4th. When, however, the mode is set in high clefs but without a flat in the key signature, it has been transposed to remove the flat; for it to be sung, it must therefore be returned to its proper transposed key by restoring the flat and lowering it a 5th. The converse applies to pieces notated in contrabasso." (BARBIERI, 2001)

3. PROCESSOS ANALÍTICOS E ESTRUTURAIS DAS OBRAS.

Para o trabalho de execução e direção artística do recital, foi elaborada uma revisão estrutural e analítica das obras estudadas. Concebeu-se a partir dos textos presentes nas obras, aspectos estruturais harmônicos e melódicos e literatura da prática musical de cada estilo/época, uma análise formal e musical que somou às propostas de interpretação.

3.1 Henrich Schütz – *Cantiones Sacrae* (Op.4) *Oculi Omnium* N° 36 (SWV 88).

O texto utilizado por Schütz está presente nos Salmos da Bíblia Sagrada Cristã, sendo enumerado por vezes como Salmo 144 ou 145, versículos 15 a 16:

Transcrição Diplomática	Tradução
S.144/145:15 <i>Oculi omnium in te sperant Domine: et tu das illorum escam in tempore opportuno.</i>	S. 144/145: 15 Todos os olhos em ti esperam ó Senhor: e Tu lhes concedeis o tempo oportuno.
S.144/145:16 <i>Aperis tu manum tuam: et imple omne animal benedictione.</i>	S. 144/145: 16 Abris tua mão: e a todos abençoais prodigamente. ³⁰

A obra foi concebida para coral a 4 vozes mistas (*Cantus, Altus, Tenor, Bassus*) e com uma adição posterior à composição das vozes, de uma linha de baixo contínuo (*Bassus ad Organum*).

Para as obras selecionadas das *Cantiones Sacrae*, foi criada uma realização do baixo contínuo para que o instrumentista do presente recital usasse como referência ou leitura. A resolução desse baixo contou com aspectos harmônicos da linha e não se tratou somente de uma redução das linhas vocais.

Por se tratar de uma primeira parte (*Prima Pars*), a obra carrega um aspecto de abertura e, também, de atrair a atenção do ouvinte. Com pouca variação textural e muitos momentos homofônicos, a peça traz uma condição reflexiva ao texto. Texto esse que é

³⁰ Tradução: Dom Mauro Lorian

possível perceber seu tratamento dado por Schütz, como por exemplo na seção 3, onde permeia uma espécie de clímax, tendo em vista a tessitura de soprano e baixo e o estilo imitativo adotado, o que favorece uma dinâmica maior na interpretação desse trecho em relação aos demais.

Seção	Compassos	Tonalidade	Texto	Obs.
1	1-4	d – A	<i>Oculi</i>	Seção homofônica
2	5-11	a - F	<i>Et tudas</i>	omissão da linha do baixo vocal.
3	11-14	F - a	<i>Aperis</i>	
4	14 - 21	a - d	<i>Et imples</i>	

3.2 Henrich Schütz – *Cantiones Sacrae* (Op.4) *Pater Noster* N° 37 (SWV 89)

O texto utilizado por Schütz se refere a oração ‘Pai Nosso’, que está presente na liturgia das igrejas cristãs.

Transcrição diplomática

*Pater noster, qui es in caelis:
sanctificetur Nomen Tuum:
Adveniat Regnum Tuum:
fiat voluntas Tua,
sicut in caelo, et in terra.
Panem nostrum
quotidianum da nobis hodie,
et dimitte nobis debita nostra,
sicut et nos dimittimus
debitoribus nostris.
et ne nos inducas in tentationem;
sed libera nos a Malo.
Quia tuum est regnum
Et potentia et gloria
In saecula saeculorum.
Amen*

Tradução

Pai nosso, que estais no céu:
Santificado seja o Teu nome:
Venha a nós o Teu reino:
Seja feita a tua vontade,
Assim como no céu e na terra.
O pão nosso
De cada dia, nos dai hoje,
E perdoa-nos as nossas dívidas
Assim como nós perdoamos
aos nossos devedores
Não nos deixe cair em tentação
Mas livra-nos do mal.
Porque teu é o Reino,
O poder e a gloria
Nos séculos dos séculos
Amém.³¹

³¹ Tradução: Dom Mauro Lorian

Seção	Compassos	Tonalidade	Texto	Obs.
1	1-6	d – d	<i>Pater</i>	
2	7-13	d - F	<i>sanctifice</i>	
3	13-20	F - A	<i>Fiat voluntas</i>	Imitação entre S/B e T/A
4	21-32	A - A	<i>Panem nostrum</i>	
5	32-37	A - G	<i>Sicut et</i>	
6	38-49	G – F	<i>Et ne nos inducas</i>	Seção muito imitativa
7	50-56	F – F	<i>Quia tuum</i>	
8	56-63	F - d	<i>In sæcula</i>	

Nessa *secunda pars*, vemos a utilização de uma escrita muito mais polifônica e imitativa em relação à primeira peça do conjunto. O tratamento que Schütz dá ao texto fica bem evidente nessa peça. Destaco trecho nos compassos 17 – 21, onde o texto, que diz: Assim como no céu (cadência em Lá maior, sensação suspensiva, regiões de tessitura média-aguda), e na terra (cadência conclusiva em La maior e regiões graves de tessitura). Outro trecho com tratamento de texto passível de destaque se dá nos compassos 51 – 57, que ao se remeter ao texto que releva o poder e a glória, Schutz encaminha uma forte cadência em fá maior.

3.3 Henrich Schütz – *Cantiones Sacrae* (Op.4) *Domine deus*. N° 37 (SWV 90)

O texto utilizado por Schütz se trata de um agradecimento e é utilizado em diversas ocasiões de orações, pedidos e louvores realizados pela igreja e seus fiéis.

Transcrição diplomática

*Domine Deus, Pater cælestis,
benedic nobis et his donis tuis,
quæ de tua largitate sumimos,
per Jesum Christum, Dominum nostrum,
Amen.*

Tradução

Senhor Deus, Pai celestial,
Abençoaí-nos com estes Teus dons,
Que recebemos de tua generosidade,
Por Jesus Cristo, Nosso Senhor,
Amém.³²

³² Tradução: Dom Mauro Lorian

Seção	Compassos	Tonalidade	Texto	Obs.
1	1-7	g – A	<i>Domine</i>	
2	8-17	A - A	<i>Benedic nobis</i>	Seção imitativa
3	18-21	a - G	<i>Per Jesum Christum</i>	
4	22 - 31	G - d	<i>Dominum nostrum</i>	

A terceira parte desse compilado de peças das *Cantiones Sacrae*, traz um fechamento que nos lembra muito a primeira parte. Destaque para a seção 3 com seu tratamento ao texto que diz: ‘Por Jesus Cristo, nosso Senhor’ e no quanto Schütz demonstra a delicadeza e o amor pela figura de Jesus, com uma homofonia e durações longas. Destaque à cadência final que tem suas dissonâncias tratadas com notas longas e uma resolução, do que seria o modo dórico em ré, em um acorde com picardia, reforçando o final e fechando esse trio de peças.

3.4 Henrich Schutz – *Symphoniae Sacrae* (Op. 10) *Wie Ein Rubin* N° 17 (SWV 357)

O texto utilizado por Schütz pertence à Bíblia Sagrada e se encontra em Eclesiástico 32 5:6.

Transcrição Diplomática	Tradução
<i>Wie ein Rubin in feinem golde leuchtet, also zieret ein Gesang das Mahl.</i>	Assim como um rubi brilha em ouro fino, uma canção adorna a refeição
<i>Wie in Smaragd in schönem Golde steht, also zieren die Lieder beim guten Weine.</i>	Assim como uma esmeralda se destaca em belo ouro, um bom vinho enfeita as canções. ³³

A obra foi concebida para dois solistas vocais, denominados na fonte histórica como *Cantus* e *Altus*, respectivamente transcritos para Soprano e Contralto, além de violino I e II e baixo contínuo.

³³ Tradução: Gustavo Sperling

A resolução do baixo contínuo nestas obras da coleção *Symphoniæ Sacræ*, buscou a essência harmônica da linha e não uma redução do coro.

Seção	Compassos	Tonalidade	Texto	Obs.
1	1-10	C		Sinfonia (a)
2	10-24	C	<i>Wie ein Rubin</i>	Entrada das vozes
3	25-31	C	<i>Also zieren</i>	
4	32-39	C		Sinfonia (b)
5	39-51	C – a	<i>Wie ein Smaragd</i>	
6	52-54	a – d		instrumental
7	54-71	d – C	<i>Also zieren</i>	Agitação harmônica

Nesta peça é perceptível como Schütz trata as linhas vocais e instrumentais sempre balanceando a importância entre elas. Apesar das linhas vocais terem uma escrita que remete à uma linguagem instrumental, fica evidente a proposta do diálogo. Na seção 3, compasso 24, os violinos antecipam ideias que as vozes irão apresentar em breve. Esse procedimento irá se repetir em outras ocasiões, como por exemplo no compasso 51. Na seção 7, por exemplo, está carregada de pequenas pontuações cadenciais em acordes que não são o da tonalidade principal ou então que trazem relações de vizinhança. É notável uma movimentação harmônica rápida. Vemos pontuações em lá maior, mi maior e ré Maior. É interessante observar o viés do texto nessa seção, que está dando destaque para ‘assim as canções enfeitam’. Schütz utiliza desse texto para criar uma música que simule os efeitos de embelezamento das canções.

3.5 Henrich Schutz – *Symphoniæ Sacræ* (Op. 6) *O quam tu pulchra* es Nº 9 (SWV 265)

O texto utilizado por Schütz nessa se encontra em Cânticos 4:2-5 & 2:10 e tende a descrever um corpo feminino com detalhes e analogias à natureza.

Transcrição Diplomática**Tradução**

O quam tu pulchra es, amica mea, columba mea,

Formosa mea, immaculata mea.

Oculi tui oculi columbarum.

Capilli tui sicut greges caprarum.

Dentes tui sicut greges tonsarum.

Sicut vitta coccinea labia tua.

Sicut turris David collum tuum.

Duo ubera tua sicut duo hinulli.

O quam tu pulchra es.

Ó quão tu és bela, amiga minha, pomba minha.

Formosa minha, imaculada minha.

Teus olhos, olhos de pombas.

Teus cabelos, assim como rebanho de cabras.

Teus dentes assim rebanhos tosquiados

Assim como fita de carmesim teus lábios.

Assim como teu pescoço, Torre de Davi.

Assim como teus dois pequenos seios.

Ó quão tu és bela³⁴

Seção	Compassos	Tonalidade	Texto	Obs.
1	1-23	d - G	<i>O quam tu pulchra</i>	Entrada das vozes
2	24-33	G - A	<i>Amica mea</i>	Seção imitativa
3	33-48	A → F → A		Sinfonia
4	48-52	A - d	<i>O quam tu pulchra</i>	transição
5	53-58	d – a	<i>Oculi tui</i>	Recitativo tenor
6	58-62	a – d	<i>O quam tu pulchra</i>	transição
7	63-68	d	<i>Capilli tui</i>	Recitativo barítono
8	68-72	d – G	<i>O quam tu pulchra</i>	transição
9	73-77	G – a	<i>Dentes tui</i>	Recitativo tenor
10	77-81	a		transição
11	81-86	a – G	<i>Sicut vitta</i>	Dueto
12	86-90	G – e	<i>O quam tu pulchra</i>	transição
13	91-95	C	<i>Sicut turris</i>	Dueto
14	95-99	C – d	<i>O quam tu pulchra</i>	transição

³⁴ Tradução: Dom Mauro Lorian

15	100-111	d – a	<i>Duo ubera tua</i>	Diálogo com instrumentos.
16	112-119	a – F		sinfonia
17	120-141	F – a	<i>O quam tu pulchra</i>	

Obra concebida para solistas vocais – tenor e barítono. O nome ‘barítono’ é encontrado grafado na parte da fonte histórica pesquisada, algo não tão presente em sua época, o que normalmente seria designado como *bassus* (baixo). Com acompanhamento de violinos I e II e baixo contínuo.

A estrutura dessa obra se remete à uma forma rondó, no qual o tema principal da seção 1 está sempre inserido como transição das partes internas da obra. As seções 5, 6 e 7 trazem uma apresentam a estrutura de um recitativo, sempre destacando uma das vozes solistas com acompanhamento do contínuo. Um momento de destaque para a relação texto-música, se dá na seção 15. Vemos aí a combinação entre as linhas instrumentais e vocais num diálogo que deve ser ressaltado, numa espécie de pergunta e resposta entre os grupos, e coerentemente montado para uma execução.

3.6 Antonio Vivaldi – *Lætatus Sum* (RV 827)

O texto utilizado por Vivaldi se trata do salmo 122, um texto muito contemplado por diversos compositores do gênero. Com um conteúdo de uma oração pela paz e prosperidade de Jerusalém.

Transcrição Diplomática

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi:

In domum Domini ibimus.

Stantes erant pedes nostri in atriis tuis, Jerusalem.

Jerusalem, quae aedificatur ut civitas cujus participatio

ejus in idipsum.

Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini:

testimonium Israël, ad confitendum

nomini Domini.

Quia illic sederunt sedes in judicio,

sedes super domum David.

Tradução

Alegrei-me quando me disseram:

Vamos à casa do Senhor.

Os nossos pés estão dentro das tuas portas, ó Jerusalém.

Jerusalém está edificada como uma

cidade que é compacta.

Onde sobem as tribos, as tribos do Senhor:

até ao testemunho de Israel, para darem graças

ao nome do Senhor.

Pois ali estão os tronos do juízo,

os tronos da casa de Davi.

Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem, et abundantia diligentibus te. Fiat pax in virtute tua: et abundantia in turibus tuis. Propter fratres meos, et proximos meos, loquebar pacem dete. Propter domum Domini Dei nostri quæsi bona tibi Gloria Patri, gloria et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum Amen.	Orai pela paz de Jerusalém; prosperarão aqueles que te amam. Haja paz dentro de teus muros, e prosperidade dentro dos teus palácios. Por causa dos meus irmãos e amigos, direi: Paz esteja em ti. Pela casa do Senhor nosso Deus, buscarei o teu bem. Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, agora e sempre. Para sempre e sempre Amém ³⁵
---	---

Obra concebida para coro misto a 4 vozes (Soprano, Contralto, Tenor e Baixo), cordas (violino I e II, viola e violoncelo) e baixo contínuo. Com tonalidade de dó maior Foi realizado

Foi criada uma realização do baixo contínuo para que o instrumentista do presente recital usasse como referência ou leitura. A resolução desse baixo contou com aspectos harmônicos da música como um todo e não somente de uma redução das linhas vocais.

Com uma indicação de *Allegro* e figuras rápidas, a música traduz o sentido do texto e colabora para sua mensagem. Nas seções lentas, que estão em intersecção com as rápidas, nota-se uma preocupação do compositor em usar fragmentos do texto que confirmem essa mudança, como é o caso da seção 7, onde o texto diz: ‘rogai pela paz de Jerusalem’, vemos uma música escrita em *andante*, com figuras longas, tratamento com as dissonâncias e um discurso harmônico menos cadenciado.

Seção	Compassos	Tonalidade	Texto	Obs.
1	1–19	C - C		Instrumental inicial - <i>Allegro</i>
2	20–32	C - G	<i>lætatus</i>	Entrada do coral
3	33–41	G - a	<i>stantes</i>	Seção homofônica

³⁵ Trad. Dom Mauro Lorian

4	42–50	a - e	<i>Jerusalem</i>	Seção homofônica
5	51–64	e - G	<i>Iluc enim</i>	Uníssonos
6	64–82	G – C	<i>Quia illic</i>	Seção homofônica
7	82–96	d - C	<i>Rogate</i>	Andante
8	97–111	C – C	<i>Abundantia</i>	Semelhante a seção 1
9	112–128	F – F	<i>Fiat pax</i>	Andante
10	129 – 142	C – C	<i>Abundantia</i>	Semelhante a seção 1
11	143–163	a - G	<i>Propter fratres</i>	Semelhante a seção 4
12	164–180	C – C	<i>Gloria Patri</i>	Semelhante a seção 1
13	181–192	C – C	<i>Amén</i>	Coda

3.7 Antonio Vivaldi – *Beatus vir* (RV 795)

O texto utilizado por Antonio Vivaldi se encontra no Salmo 111, ou 112 dependendo da versão do texto bíblico. Utilizado em outra composição de Vivaldi, o seguinte texto foi musicado por diversos compositores de sua época. Exaltando a benevolência de Deus e as alegrias que a fé pode trazer ao homem, o texto é carregado de diversas possibilidades de criação musical que conversem com o seu sentido.

Transcrição diplomática

- 1 *Beatus vir qui timet Dominum: in mandatis ejus volet nimis.*
- 2 *Potens in terra erit semen ejus; generatio rectorum benedicetur.*
- 3 *Gloria et divitiae in domo ejus: et justitia ejus manet in saeculum saeculi.*
- 4 *Exortum est in tenebris lumen rectis: misericors, et miserator, et justus.*
- 5 *Jucundus homo qui miseretur et commodat; disponet sermones suos in judicio:*
6 *quia in aeternum non commovebitur.*
- 7 *In memoria aeterna erit justus; ab auditione mala non timebit. Paratum cor ejus sperare in Domino,*
8 *confirmatum est cor ejus; non commovebitur donec despiciat inimicos suos.*
- 9 *Dispersit, dedit pauperibus; justitia ejus manet in saeculum saeculi.*
- 10 *Peccator videbit, et irascetur; dentibus suis fremet et tabescet: desiderium peccatorum peribit.*
- 11 *Gloria Patri, et Filio, Gloria et spiritu sanctu. Sicut erat in principio et nunc et semper. Et in saecula saeculorum, amen.*

Tradução

- 1 Bem-aventurado o homem que teme o Senhor, e que põe suas delícias em cumprir os seus mandamentos.
- 2 Poderosa será a sua posteridade sobre a terra; bendita será a geração dos justos.
- 3 Há glória e riquezas na sua casa, e a sua justiça permanece por todos os séculos.
- 4 Nas trevas (do infortúnio) surgiu uma luz para os retos: ele é misericordioso, compassivo e justo.
- 5 Ditoso o homem que se compadece e empresta (aos pobres): ele disporá os seus discursos com juízo,
- 6 Porque nunca será abalado.
- 7 A memória do justo será eterna; não temerá ouvir notícias funestas. O seu coração está sempre disposto a esperar no Senhor.
- 8 Fortalecido está o seu coração, não será abalado, até que contemple com desprezo os seus inimigos.
- 9 Distribuiu, deu aos pobres; a sua justiça permanece por todos os séculos.
- 10 Vê-lo-á o pecador, e se indignará, rangerá os dentes e se consumirá, porém, o desejo dos pecadores perecerá.
- 11 Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, agora e sempre, por todos os séculos, amém.³⁶

Obra concebida para violinos I e II, violas, violoncelo, baixo contínuo, coro misto e solistas vocais. Dividida em 10 movimentos, sendo um deles uma opção para substituir o II. Se trata de uma adaptação do *Beatus Vir* (RV 597), obra do mesmo compositor escrita para 2 coros e 2 orquestras. Para o RV 795, Vivaldi utiliza a formação com 1 coro e 1 orquestra.

O manuscrito utilizado para a geração das edições continha uma indicação ao final dos movimentos II ao VII, para que sejam realizados os compassos 61 – 65 do I *Beatus vir* ao final de cada movimento indicado. Essa instrução foi escrita por extenso ao final dos citados movimentos

I – *Beatus Vir*: Tonalidade de do maior, *Allegro*, 4/4. Escrito para coro misto, orquestra de cordas e contínuo. Possui duetos de soprano I e II e contralto I e II. O texto discorre sobre a fé dos homens no Senhor, para criar esse efeito de “humanidade” exaltando a deus, Vivaldi utiliza o coro como elemento e por se tratar do movimento de abertura, essa massa sonora funciona para atrair a atenção do público.

³⁶ Tradução de Thomas Lynch Cullen encontrada no livro: “Música Sacra: Subsídios para uma interpretação musical, 1983, Brasília, Editora Musimed.

IIa – *Gloria et divitæ*: Tonalidade de la menor, *Allegro*, 2/4. Escrito para soprano solista, orquestra de cordas e contínuo. O texto exalta as grandezas e as glórias de Deus. O tempo rápido, as coloraturas e as figuras rápidas corroboram para essa retórica.

IIb – *Gloria et divitæ (altro diferente verseto)*: Tonalidade de la menor, *Allegro*, 2/4. Escrito para soprano solista, orquestra de cordas e contínuo.

III – *Exortum est in tenebris*: Tonalidade de fa maior, *Allegro*, 2/4. Escrito para soprano solista, orquestra de cordas e contínuo. O texto exalta a misericórdia, a bondade e a justiça divina, para colaborar com esse aspecto, a música possui uma cadência harmônica lenta e pouco virtuosismo e agilidade por parte da solista.

IV – *Jucundus homo*: Tonalidade de la menor, *Allegro*, 4/4. Escrito para soprano solista, violino solo e contínuo. O texto se refere à bondade dos homens e à glória alcançada ao se ajudar os mais necessitados, com isso, a música de Vivaldi tende a ser mais introspecta, utilizando do recurso de uma formação menor, porém virtuosa nas coloraturas solistas.

V – *In memoria æterna*: Tonalidade de do menor, porém com amadure de clave com dois bemóis. *Andante molto*, 3/4. Escrito para trio solista (contralto I, contralto II e tenor), orquestra de cordas e contínuo. O texto remete à eternidade, tal como a religião cristã acredita. Vivaldi imprimi a este texto uma música lenta, em textura imitativa e contemplativa.

VI – *Paratum cor ejus*: Tonalidade de fa maior, *Andante*, 4/4. Escrito para contralto ou contratenor solista, orquestra de cordas e contínuo. Um texto também contemplativo e que evoca as alegrias de se crer no Senhor. Vivaldi utiliza das figuras pontuadas em andamento lento para criar um efeito pastoral, trazendo assim as reflexões sobre nossa humanidade e temor a Deus.

VII – *Dispersit*: Tonalidade de la menor, *Andante*, 3/8. Texto que remete à onipotência e onipresença de Deus. Escrito para contralto ou contratenor solista, orquestra de cordas e contínuo.

VIII – *Peccator videbit*: Tonalidade de fa maior, *Largo e spiccato / Allegro*, 2/4. Texto que remete ao temor a Deus e em como os pecadores devem sentir-se por descumprir os seus propósitos. O texto traz aspectos de medo por parte dos pecadores e

esse momento é descrito musical mente com o uso de semicolcheias repetidas, que simulam o efeito do ranger dos dentes. Único movimento que possui alteração de andamento indicado em seções. Escrito para tenor solista, orquestra de cordas e contínuo.

IX – *Gloria patri, amen*: Tonalidade de do maior, *Allegro*, 4/4. Texto litúrgico que compreende o final das orações, agradecendo ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo. Vivaldi utiliza do mesmo material presente no primeiro movimento e encerra a obra com uma textura imitativa, bem densa e com o uso do coral para a massa sonora. Escrito para coro misto a 4 vozes, orquestra de cordas e contínuo.

4. CONSIDERAÇÕES EDITORIAIS E APARATO CRÍTICO

Na seguinte seção são apresentadas as questões de edição no que concerne às considerações gerais, ou seja, aplicações realizadas em todas as partituras editadas nesta pesquisa. Em seguida são apresentadas questões particulares aplicadas para cada edição, tendo em vista o estado em que se encontravam as fontes historiográficas. Agregado às questões editoriais, está presente uma tabela de aparato crítico para os casos em que houve intervenções acerca do conteúdo musical/estrutural apresentado nas fontes.

4.1 Considerações editoriais gerais

- Quando inseridos com a finalidade de favorecer a interpretação e agilizar o processo de ensaio, os sinais de dinâmica (f p mf pp ff) estão colocados entre colchetes '[]', os sinais que foram fornecidos na fonte histórica se encontram sem colchetes;
- Números de compassos foram inseridos em todas as edições seguindo a padronização de constarem a cada sistema iniciado. A numeração foi reiniciada em cada movimento ou parte de obras que possuíam seções delimitadas;
- A grafia das indicações de andamento, expressão, agógica etc. foi atualizada na edição (Ex. All.o = Allegro, Mdto = Moderato);
- O uso das claves foi atualizado para o padrão coral vigente. Soprano e contralto em clave de sol, tenor com a clave de sol 8ª abaixo e baixo com a clave de fá na 4ª linha. Ao baixo contínuo, usou-se a escrita convencional para instrumento de teclado: clave de sol para mão direita e clave de fá para mão esquerda e instrumento melódico grave;
- Foram escritas as resoluções das linhas de baixo contínuo em todas as obras do presente recita. Foi inserido um pentagrama com as resoluções referente à mão direita do instrumentista, favorecendo assim a execução e leitura do instrumentista;
- Acidentes preventivos foram acrescentados e acidentes redundantes foram omitidos das edições, de acordo com a convenção moderna;
- A prosódia determinou os agrupamentos das bandeiras vocais na partitura ajustados conforme a grafia atual. Usou-se o seguinte padrão: para grupos de bandeiras num melisma, as mesmas foram conectadas,

enquanto num grupo de bandeiras numa divisão silábica, as mesmas foram desconectadas;

- As indicações de *Colla parte*, *Col Basso* e demais que se referem a dobras, foram escritas por extenso;
- Sinais de repetição, como *ritonellos* e *dal segno* foram reescritos por extenso
- Sinais de quiáltera foram inseridos sempre que preciso
- A ortografia, silabação e pontuação dos textos foram atualizadas;
- Os textos atualizados foram inseridos numa página separada ao início das partituras, inclusive acompanhados pelas suas devidas traduções.

4.2 ***Cantiones Sacrae* Op.4 N°s 36 – 38 de Heinrich Schütz**

- Foi gerada uma grade nos padrões atuais seguindo a ordem convencional;
- Foi inserido no início de cada peça a indicação das claves originais e suas devidas tessituras de cada linha vocal;
- A indicação de transposição 4ª abaixo foi inserida no início de cada peça para contextualização da prática da época, conceito abordado no capítulo 2.3 desta pesquisa;
- Andamento → As indicações de andamento metronômico foram inseridas para agilizar o processo de ensaio e interpretação;
- A formatação da métrica e a disposição das barras de compasso seguiram a proposta do padrão *mensurstriche*, abordado no tópico 2.3 desta pesquisa;
- Os nomes das vozes presentes foram atualizados conforme a seguinte denominação:

Cantus → Soprano,

Altus → Contralto,

Tenor → Tenor,

Bassus → Baixo

Bassus ad Organum → Baixo Contínuo;

- Ao final das partes 1 e 2 do compilado, foi inserida uma barra de compasso tracejada, com a finalidade de indicar a continuidade para a parte seguinte

sem uma interrupção longa. Ao final da parte 3 foi inserida a barra de compasso final.

4.3 *Symphoniæ Sacræ Op. 10 N° 17 (Wie Ein Rubin) e Op.6 N° 9 (O quam tu pulchra es) – Heinrich Schutz*

- Foi gerada uma grade nos padrões atuais seguindo a ordem convencional;
- Andamento → As indicações de andamento metronômico foram inseridas para agilizar o processo de ensaio e interpretação;
- Sinais referentes a variações de andamento (Ex. *Meno mosso*) e os retornos aos andamentos iniciais (Ex. *Tempo primo*) foram inseridos pelo editor para agilizar o processo de ensaio;
- Na obra *O quam tu pulchra es*, SWV 265, no compasso 51 foi inserida indicação de proporção entre duração das figuras em diferentes fórmulas de compasso, para facilitar o processo de interpretação e ensaios;
- Na obra *Wie Ein Rubin*, SWV 357, foi inserida uma barra dupla após o compasso 31, para reforçar a ruptura entre as seções, tendo em vista que a seção seguinte se trata de uma nova sinfonia.

LOCALIZAÇÃO	PARTE	SITUAÇÃO NA FONTE
O quam tu pulchra c.22 t.3	Tenor	Si bemol
O quam tu pulchra c. 123 t.2	Barítono	Sol natural

4.4 *Lætatus sum (RV 827) – Antonio Vivaldi*

- O conteúdo das marcas de repetição que foram utilizadas para demarcar texto, foi escrito por extenso.
- Trêmulos mesurados e notas rebatidas foram desdobradas na partitura.

LOCALIZAÇÃO	PARTE	SITUAÇÃO NA FONTE
c. 33 t.2	Baixo (coral)	Fá natural
c. 94	Tutti	Semínima e duas colcheias
c. 122, t.2	VI. I	mi natural e mi bemol

4.5 *Beatus Vir* (RV 795) – Antonio Vivaldi

- O trecho dos compassos 61 ao 65 da I parte, foi escrito por extenso e adicionado ao final das partes II, III, IV, V, VI e VII, onde o compositor pede para que sejam realizados.
- Indicações de *Da Capo*, *Da Capo al Fine*, *Dal Segno* etc. foram removidas e seu conteúdo musical escrito por extenso.
- Trêmulos mesurados, indicações de *crome*, *semicrome* e notas rebatidas foram desdobradas na partitura.
- No movimento VIII – *Peccator videbit*, optou-se por tenor solo para o solista.

LOCALIZAÇÃO	PARTE	SITUAÇÃO NA FONTE
c. 41, I mov.	Soprano (coro)	Escrito: <i>Tutti li Soprani</i>
c. 52, I mov.	Contralto (coro)	Escrito: <i>Tutti li contralti</i>
c. 38, t. 2, n. 2 IV mov.	VI.I	Si sustenido
c. 5-6, V mov.	Vla	Sem ponto de <i>staccato</i>
c.1 VI mov.	Contralto (solo)	Clave de dó na primeira linha
c.1 VIII mov.	Tenor (solo)	Clave de dó na terceira linha
c. 56 t. 3 IX mov.	VI.II	Duração de mínima
c. 56 t. 3 IX mov.	Contralto (coro)	Duração de mínima
c. 57 t.1 IX mov.	Contralto coro	Texto: “A” de <i>word extension</i>

5. PROCESSO DO RECITAL

Nesta seção são apresentados aspectos relacionados ao recital. Questões como a preparação e seleção das obras, convites aos músicos, ensaios, direção artística e uma breve conclusão são assinalados a seguir.

5.1 Preparação

O primeiro passo se deu na escolha do repertório adequado para uma formação que havia disponível e que dialogasse com a temática pré-estabelecida. A temática partiu, inicialmente, com a proposta de execução do *Beatus Vir* (RV 795) de Antonio Vivaldi, além da criação de edições das partituras. Um grupo necessário para a realização desse obra deveria ser formado por orquestra de cordas, órgão, coro misto a 4 vozes e 4 solistas vocais. A obra *Lætatus Sum* RV 827 de Antonio Vivaldi foi selecionada posteriormente tendo em vista sua inserção no tema. No que diz respeito a sua instrumentação, as obras compartilham de uma formação aproximada e que seria viável de se executar com os instrumentistas e cantores que viriam a ser convidados. Além disso, a duração das obras foi levada em consideração para a implementação das mesmas no programa do concerto.

Para a complementação do tempo exigido para a realização do concerto, buscou-se obras do compositor Henrich Schütz, pelo fato deste compositor ter relações com a corte de Dresden e também pelo gênero de música sacra que fora explorado pelo músico. Após análise de seu catálogo de obras, foram selecionadas as seguintes: *Cantionæ Sacræ*, Op. 4, N° 36 – 38 (SWV 88 – 90) – *Occuli Omnium, Pater Noster* e *Domine Deus*; *Symphoniæ Sacræ*, Op. 6, N° 9 (SWV 265) – *O Quam tu pulchra es, amica mea*; *Symphoniæ Sacræ* II, 10, N° 17 (SWV 357) – *Wie Ein Rubin in feinem Golde leuchtet*.

O processo se iniciou com a busca das fontes históricas mais antigas e confiáveis das obras selecionadas para o concerto. Chegou-se, então, nos manuscritos de Baldassarre Galuppi para as obras de Vivaldi, datados entre 1739 – 1745 para o *Beatus Vir* RV 795, 1750-1764 para o *Lætatus Sum* RV 827 e nos fac-símiles das obras de Schütz, datados de 1629 para *Symphoniæ Sacræ* e 1625 para *Cantionæ Sacræ*.

O passo seguinte foi elaborar as traduções dos textos. Para isso contei com a colaboração do Pe. Dom Mauro Lorian, pároco da Igreja São Bento do Morumbi, para auxiliar nas traduções das obras em latim e do regente e compositor Gustavo Sperling para auxílio na obra em língua alemã.

Concomitante ao processo de análise das fontes históricas, foram feitos os convites aos músicos, dando preferência aos estudantes do Instituto de Artes da UNESP. E formalizou-se a seguinte formação: 3 violinos I, 3 violinos II, 2 violas, 2 violoncelos, 1 contrabaixo, 1 continuísta, 5 solistas vocais (1 soprano, 2 contraltos, 1 tenor, 1 barítono) e Coral Vozes Paulistanas. Além disso, para a execução da obra *Laetatus Sum* de Vivaldi, foi pensado na formação vocal de um madrigal que foi composto por uma seleção de cantores do próprio coral Vozes Paulistanas. Essa decisão teve o foco de não trazer o peso do coral completo para a realização dessa obra que contém uma escrita ágil para as linhas vocais.

Com essas fontes em mãos, iniciou-se o processo de cópia e edição das partituras em formatação moderna. O primeiro passo foi a edição de uma matriz, que se trata, simplesmente de uma cópia exata da música que está nas fontes selecionadas para um padrão atual, porém já com as claves modernas. Para as edições das partituras, foi utilizado o *software Sibelius Ultimate 2019*.

As matrizes das partituras criadas para o concerto foram compartilhadas com os instrumentistas e cantores a fim de se obter as primeiras observações e adequações a serem feitas. O processo de adequação das partituras passou por etapas de verificação entre os executantes, os orientadores e o autor do trabalho.

5.2 Ensaios

Os ensaios tiveram início em julho de 2023 com o Coral Vozes Paulistanas e manteve-se uma agenda semanal de encontros. Foram criadas partes corais que contemplavam as linhas vocais do coro e uma redução para auxiliar no processo de ensaio.

Em seguida, foi montada uma agenda semanal de ensaio paralela a do coral, para os instrumentistas da orquestra, continuísta, solistas vocais e ao madrigal. Essa agenda de ensaios teve início em agosto de 2023 e foi montada num planejamento escalar de aprendizado das peças. Num primeiro momento os ensaios foram somente com a orquestra de cordas e a continuísta, em seguida o madrigal e, então, os solistas vocais entraram na agenda. Foram realizados 2 ensaios gerais no espaço onde seria o recital

A agenda contemplava um ensaio com cada solista e o regente ao piano, para condicionar questões de andamento e favorecer o ensaio junto à orquestra, dando mais dinâmica e proveito do tempo de ensaio.

Durante os ensaios foram observadas questões de edição e foram aplicadas as devidas correções para a formalização das edições finais presentes nos anexos desse trabalho. Questões essas como viradas de páginas desconfortáveis, textos deslocados das notas, notas erradas e a realização do baixo contínuo.

5.3 Direção artística

Para a divulgação do concerto foi elaborado um *banner* que foi compartilhado nas redes sociais, além de impresso e colado em pontos do Instituto de Artes da UNESP.

O folheto de programa foi confeccionado utilizando uma capa com o mesmo *layout* do *banner*. Em seguida de uma nota de programa escrita pelo autor, com o intuito de contextualizar brevemente o público sobre a proposta do recital e da pesquisa. Na sequência, a ordem das obras foi apresentada e um *QR Code* que destina à um arquivo que contém os textos das obras e suas devidas traduções. Ao final do folheto constam os nomes de todos os participantes do recital.

As partes dos instrumentistas foram impressas em papel cor marfim, a fim de viabilizar a leitura e diminuir os estresses causados pela luminosidade da folha totalmente branca. Foram confeccionadas pastas de apoio para as partituras na estante, numa coloração do lado voltado ao público, que se assemelha à gravata dos coralistas, a fim de demarcar a unidade do grupo.

A ordem de apresentação das peças foi pensada com o propósito de se perder pouco tempo na adequação dos músicos ao palco. Portanto, iniciar o concerto com as obras corais de Schütz, foi estratégico para alocar o coro inicialmente e fazendo com que o mesmo permaneça até o fim do concerto, e também as obras atuam como um início de concerto, pois ainda não apresentam os instrumentos da orquestra. Os instrumentos são inseridos gradativamente no programa. Após as peças corais de Schütz, as obras com pequena formação instrumental e vocal, deste mesmo compositor, seguem o programa. Seguido do *Lætatus Sum*, que contém um madrigal e orquestra de cordas completa e, por fim, o *Beatus Vir*, onde temos a presença de todos os músicos convidados no palco.

O mapa de palco foi projetado pensando em dividir o coral em 2 partes, cada uma delas contendo representantes das 4 vozes, para que as repetições do *Beatus Vir* RV 795 pudessem ser feitas hora por um grupo e hora por outro. Os dois grupos foram

alocados na diagonal ao fundo da sala, com a orquestra a sua frente e os solistas em primeiro plano.

5.4 Conclusões do processo de ensaio

O recital montado contou com a participação de 12 instrumentistas que compuseram a orquestra, 5 solistas vocais, 13 cantores no madrigal e 41 cantores formaram o coral. Dentre esses convidados, alguns realizaram mais que uma função, como por exemplo cantar tanto no coral como no madrigal. Resultando num total de 59 pessoas envolvidas na realização do recital.

No que concerne às escolhas dos formatos das edições, ou seja, partituras de execução, foi vantajoso o processo de adequação das mesmas, simultaneamente ao processo de aprendizado e interpretação das obras. Questões técnicas puderam ser resolvidas em tempo real, dúvidas foram sanadas observando as fontes históricas e consultas aos orientadores, além do fato de adaptar o *layout da partitura* para o grupo. Um ponto que trouxe alguma dificuldade de adequação por parte dos cantores foram as obras de Schütz, das *Cantiones Sacrae*, que foram editadas com o *layout de mensurstriche*. Por escasso contato dos coralistas com esse padrão de edição, o processo inicial do ensaio se deu de forma mais lenta, onde buscaram-se alternativas para a fluidez da contagem de tempos das obras. Porém, após alguns ensaios isso se tornou fluido e assertivo.

Como o objetivo da pesquisa foi o de realizar um recital com as obras editadas, a escolha de edições de interpretação se mostrou mais cabível e funcional. As inserções críticas, como o aparato e as considerações editoriais, aparecem no presente texto, sem interferir o fluxo das partituras, sendo assim, favorecendo a leitura, aprendizagem e interpretação dos músicos.

O período histórico em que se inserem as obras selecionadas para o recital, ou seja, o final do período da Renascença e o começo do Barroco, é estudado e analisado no quesito interpretação, como um momento de muita variação e de descoberta do registro musical atual. Nem tudo era grafado. Muito se fazia a partir do estilo e das tradições. Isso favoreceu a criação de uma interpretação autêntica do grupo, tendo em vista que foram inseridas dinâmicas, sentidos de frase e agógica de acordo com o gosto do regente.

A agenda de ensaio proposta no início do projeto não sofreu alterações e foi capaz de suprir as necessidades do grupo. Os ensaios gerais serviram para demarcar o

palco, calibrar entradas e saídas, além do teste acústico do espaço. Os ensaios individuais com os solistas, ajudaram a criar segurança na interpretação e otimizar o tempo de ensaio com a orquestra.

As edições foram finalizadas e se encontram disponíveis para publicação na biblioteca virtual *International Music Score Library Project* (IMSLP), onde ficarão disponíveis para consulta.

REFERÊNCIAS

BARBIERI, Patrizio. Oxford Music Online. **Chiavette**, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05567>. Acesso em: 21 set. 2023.

CAMBRAIA, César N. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FIGUEIREDO, Daniel. **Edição crítica de motetti, madrigali et canzoni francese (1591) de Giovanni Bassano**: Um estudo sobre o livro e o seu papel na prática da diminuição. São Paulo: [S.n.], 2020.

GRIER, James. **The critical editing of music**: history, method and practice. 1. ed. [S.l.]: Cambridge University Press, 1996.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HOULE, George. **Meter in Music, 1600 - 1800 Performance, Perception, and Notation**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LINFIELD, Eva. Modal and Tonal Aspects in Two Compositions by Heinrich Schütz. **Journal of the Royal Musical Association** , 1992, Vol. 117, No. 1 , 1992. 86 - 122.

MONSON, Dale E. Oxford Music Online. **Galuppi, Baldassare**, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50020>. Acesso em: 10 out. 2023.

RIFKIN, Joshua *et al.* Oxford Grove Music Online. **Schütz, Heinrich [Henrich] [Sagittarius, Henricus]**, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45997>. Acesso em: 07 21 2023.

SCHÜTZ, Heinrich. **Cantiones sacrae Op. 4**. Fribergae Hermundurorum: [S.n.], 1625. Disponível em: https://sachsen.digital/werkansicht/23298/65?tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Naviga tion&tx_dlf_tableofcontents%5Baction%5D=main&tx_dlf_tableofcontents%5Bcon troller%5D=TableOfContents&cHash=691a405a3d03fa06072868a57f9380ae. Acesso em: Setembro 2023.

SCHÜTZ, Heinrich. **Symphoniae Sacrae I Op. 6**. Dresden: Venetiis: Apud Bartholomæum Magni, 1629. Disponível em: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/db/IMSLP714682-PMLP209174-PPN880948566.pdf>. Acesso em: Setembro 2023.

SCHÜTZ, Heinrich. **Symphoniae sacrae II, Op.10**. Dresden: [S.n.], 1647. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Symphoniae_sacrae_II%2C_Op.10_\(Sch%C3%BCtz%2C_Heinrich\)](https://imslp.org/wiki/Symphoniae_sacrae_II%2C_Op.10_(Sch%C3%BCtz%2C_Heinrich)). Acesso em: Setembro 2023.

SMITH, Anne. **The Performance of 16th Century Music: Learning From The Theorists**. New York: Oxford University Press, 2010.

STOCKIGT, Janice B. The Court of Saxony-Dresden. In: OWENS, S.; REUL, B.; STOCKIGT, J. **Music At German Courts, 1715 - 1760**. 1. ed. Woodbridge: The Boydell Press, 2011. Cap. 2, p. 17 - 50.

STOCKIGT, Janice B.; TALBOT, Michael. Two More New Vivaldi Finds in Dresden. **Eighteenth-Century Music**, Liverpool, 2006. 35-61.

TALBOT, Michael. Another Vivaldi Work Falsely Attributed to Galuppi by Iseppo Balдан: A new Laetatus Sum for choir and strings in Dresden. **Rivista annuale dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini**, Veneza, 10 Dezembro 2016. 103 - 118.

TALBOT, Michael. Rism Editorial Center. **rism.info**, 2017. Disponível em: <https://rism.info/?url=https%3A%2F%2Frism.info%2Frediscovered%2F2017%2F04%2F25%2Fyet-another-misattributed-and-rediscovered-vivaldi.html>. Acesso em: 21 jul. 2023.

VIVALDI, Antonio. **Beatus Vir RV 795**. [S.l.]: [S.n.], 1739 - 1745. Disponível em: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/114007/3>. Acesso em: Setembro 2023.

VIVALDI, Antonio. **Laetatus Sum RV 827**. [S.l.]: [S.n.], 1750-1764. Disponível em: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/124012/1>. Acesso em: Setembro 2023.

ANEXOS

A seguir se encontram as partituras editadas ao longo do processo do recital em suas versões finais, além dos textos e suas devidas traduções. A ordem das obras aqui apresentadas seguem a do recital:

Henrich Schütz: *Cantiones Sacrae* Op. 4, N° 36 – 38: *Oculi Omnium; Pater Noster; Domine Deus. Symphoniae Sacrae II* Op. 10, N° 17: *Wie Ein Rubin. Symphoniae Sacrae I* Op. 6, N° 9: *O quam tu pulchra es.*

Antonio Vivaldi: *Lætatus Sum* RV 827; *Beatus Vir* RV 795.

Heinrich Schütz
CANTIONES SACRÆ

Op. 4 | N.º 36 – 38

Coro Misto (SATB) e Baixo Contínuo
Mixed Choir (SATB) and Figured Bass

Editado por / *Edited by*
Lennon Strabelli

SWV 88 – 90

Prima Pars - Oculi omnium in te sperant, Domine, SWV 88

Secunda Pars - Pater noster, qui es in coelis, SWV 89

Tertia Pars - Domine Deus, Pater coelestis, benedic nobis, SWV 90

Partitura / Score

Oculi omnium in te sperant, Domine. (SWV 88)

(Todos os Olhos em ti esperam, ó Senhor)

S.144:15 Oculi omnium in te sperant
Domine: et tu das illorum escam in
tempore opportuno.

S. 144: 15 Todos os olhos em ti esperam ó
Senhor: e Tu lhes concedeis o tempo
oportuno.

S.144:16 Aperis tu manum tuam: et
imples omne animal benedictione.

S. 144: 16 Abris tua mão: e a todos
abençoaes prodigamente.

Pater noster, qui es in coelis. (SWV 89)

(Pai nosso, que estais no céu)

Pater noster, qui es in cælis:
sanctificetur Nomen Tuum:
adveniat Regnum Tuum:
fiat voluntas Tua,
sicut in cælo, et in terra.
Panem nostrum
quotidianum da nobis hodie,
et dimitte nobis debita nostra,
sicut et nos dimittimus
debitoribus nostris.
et ne nos inducas in tentationem;
sed libera nos a Malo.
Quia tuum est regnum
Et potentia et gloria
In sæcula sæculorum.
Amen

Pai nosso, que estais no céu:
Santificado seja o Teu nome:
Venha a nós o Teu reino:
Seja feita a tua vontade,
Assim como no céu e na terra.
O pão nosso
De cada dia, nos dai hoje,
E perdoa-nos as nossas dívidas
Assim como nós perdoamos
aos nossos devedores
Não nos deixe cair em tentação
Mas livra-nos do mal.
Porque teu é o Reino,
O poder e a gloria
Nos séculos dos séculos
Amém.

Domine Deus, Pater coelestis. (SWV 90)

(Senhor Deus, Pai celestial)

Domine Deus, Pater cælestis,
benedic nobis et his donis tuis,
quae de tua largitate sumimus,
per Jesum Christum, Dominum nostrum,
Amen.

Senhor Deus, Pai celestial,
Abençoa-nos com estes Teus dons,
Que recebemos de tua generosidade,
Por Jesus Cristo, Nosso Senhor,
Amém.

Oculi Omnium, SWV 88

XXXVI das Cantiones Sacrae Op. 4

Heinrich Schütz (1585 - 1672)

transposto 4ª abaixo

$\text{♩} = 100$

Prima Pars

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

B.C.

O - cu-li o - mni - um in te spe-rant, Do - mi - ne, et

O - cu-li o - mni - um in te spe-rant, Do - mi - ne,

O - cu-li o - mni - um in te spe-rant, Do - mi - ne,

O - cu-li o - mni - um in te spe-rant, Do - mi - ne,

$\flat$ 6 #

6

S

C

T

B

B.C.

tu das e - scam il - lo - rum in tem - po - re op - por - tu -

et tu das e - scam il - lo - rum in tem - po - re op - por - tu -

et tu das e - scam il - lo - rum in tem - po - re op - por - tu -

6 6 6 6 4-3

11

S *[mf]* no. A - pe-ris tu ma-num tu - am *[p]* et

C *[mf]* no. A - pe - ris tu ma-num tu - - am *[p]* et

T *[mf]* no. A - pe-ris tu ma-num tu - am *[p]* et im - ples o - mne

B *[mf]* A - pe - ris tu ma-num tu - - am *[p]* et im - ples o - mne

B.C. *[mf]* *[p]*

4 3# 6 5 6

16

S im - ples o - mne a - ni-mal be - ne - di - cti - o - ne.

C im - ples o - mne a - ni-mal be - ne - di - cti - o - - - ne.

T a - ni-mal be - ne - di - cti - o - - - - ne.

B a - ni-mal be - ne - di - cti - o - - - - ne.

B.C.

6 6 4 6 4 3#

Pater Noster, SWV 89

XXXVII das Cantiones Sacrae Op. 4

Heinrich Schütz (1585 - 1672)

Secunda Pars

transposto 4ª abaixo

♩ = 100

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

B.C.

[mf]

Pa - ter no - ster, qui

Pa - ter no - ster, qui es in cæ - lis,

Pa - ter no - ster, qui es in cæ -

Pa - ter no - ster, qui es in

6 4 3# # 6 6 6

5

6

S

C

T

B

B.C.

es in cæ - lis san - cti - fi - ce - tur no - men

in cæ - lis, san - cti - fi - ce - tur no -

- - - lis, san - cti - fi - ce -

cæ - - - lis, san - cti - fi - ce - tur no -

3# 4 3# # # # 6

9

S — tu - - um ad - ve - ni - at re-gnum tu -

C men tu - um. ad - ve - ni - at re-gnum tu - - -

T tur no-men tu - um. ad - ve - ni - at re-gnum tu -

B - men tu - um, ad - ve - ni - at re-gnum tu - um,

B.C.

4-3# 4-3

13

S um, Fi - at vo-lun - tas tu - a si - cut in cæ - -

C um, Fi - at vo-lun - tas tu - a si - cut in

T um, Fi - at vo-lun - tas tu - a, si - cut in

B Fi - at vo-lun - tas tu - a si - cut in cæ - -

B.C.

6 6 #

17

S lo et in ter - - ra Pa - nem no -

C cæ - lo et in ter - - ra. Pa - nem

T cæ - lo et in ter - - ra. Pa - nem

B lo et in ter - - ra. Pa - nem

B.C.

6 4 3 5 # 6 5 # #

22

S strum quo - ti - di - a - num da no - bis, da no - bis da

C no - strum quo - ti - di a - num da, da, da, da

T no - strum quo - ti - di a - num da no - bis, da no - bis

B no - strum quo - ti - di a - num da no - bis, da no - bis

B.C.

6 6 6

27

S no-bis ho-di - e et di-mit-te no - bis de - bi-ta

C no-bis ho-di - e, et di-mit-te no - bis de -

T ho-di - e, et di-mit-te no-bis de -

B ho-di - e, et di-mit-te no - bis de - bi-ta

B.C.

6

31

S no - - stra, si-cut et nos di-mit-ti-mus de-bi-

C bi-ta no - - stra, si-cut et nos di-

T bi-ta no - - stra, si-cut et nos di-mit-ti-

B no - - stra si-cut et nos di-mit-ti-mus

B.C.

6 4 5 3# # # # # 6

35

S to - ri-bus no - stris. *[mf]*

C mit - ti-mus de - bi - to - ri-bus no - stris et ne nos in-du - *[mf]*

T mus de - bi - to - ri-bus no - stris et ne nos in-du - cas

B de - bi - to - ri-bus no - stris.

B.C. *[mf]*

6 6 6# 6

39 *[mf]*

S et ne nos in-du - cas, et ne nos in-du - cas in ten - ta - ti - o - nem,

C cas in ten - ta - ti - o - nem, et ne nos in-du - cas

T in ten - ta - ti - o - nem, et ne nos in-du - cas in ten - ta - ti -

B *[mf]* et ne nos in-du - cas et ne nos in-du - cas, et ne nos in-du - cas

B.C.

6 # #

43

S in ten - ta - ti - o - nem, Sed li - be - ra, li -

C in ten - ta - ti - o - nem, Sed li - be - ra, sed li - be - ra,

T o - nem, Sed li - be - ra, sed li - be - ra, li - be -

B in ten - ta - ti - o - nem, Sed li - be - ra, sed li - be - ra,

B.C.

47

S be - ra nos a ma - lo. qui - a tu - um est

C li - be - ra nos a ma - lo. qui - a tu - um est

T ra nos a ma - lo. qui - a tu - um est

B li - be - ra nos a ma - lo. Qui - a tu - um est

B.C.

2 4 6 #

51

S re - gnum et po - ten - ti - a et glo -

C re - gnum et po - ten - ti - a et

T re - gnum et po - ten - ti - a et glo -

B re - gnum et po - ten - ti - a et glo -

B.C.

4 4-3#

55

S - ri - a in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, in

C glo - ri - a in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, in

T - ri - a in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, in sæ - cu - la sæ - cu -

B ri - a in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, in sæ - cu - la sæ - cu -

B.C.

4-3 2 6 2 6

Domine Deus, Pater Coelestis, SWV 90

XXXVIII das Cantiones Sacræ Op. 4

Tertia & ultima Pars

Heinrich Schütz (1585 - 1672)

transposto 4ª abaixo

♩ = 110

[mf]

Soprano
Contralto
Tenor
Baixo
B.C.

Do - mi-ne De - - us Pa -
Do - mi-ne De - [mf] - - us, Pa - ter coe -
Do - mi - ne De - us, Pa -
Do - mi-ne De - - us, Pa - ter coe -

6 6 4 3 # #

5

S
C
T
B
B.C.

- ter coe - le - stis,
le - - stis, be - ne - dic no - bis,
- ter coe - le - stis, be - ne - dic no - bis et his do - nis tu - is, et his do - nis
le - - stis, be - ne - dic no - bis et his do - nis tu - is,

4 4 3# 3# 3# #

10

S
be - ne-dic no-bis et his do-nis tu - is, do - nis tu - is, quæ de

C
be - ne-dic no-bis et his do-nis tu - is, quæ de tu-a lar - gi - ta - te su -

T
tu - is be - ne-dic no-bis et his do - nis tu - is quæ de

B
et his do-nis tu - is quæ de tu-a lar-gi - ta -

B.C.

6 6 6

14

S
tu - a lar-gi-ta - te su - - - mi - mus, per [p]

C
- - mi - mus, de tu-a lar - gi - ta - te su - mi - mus, per [p]

T
tu - a lar-gi-ta-te su - mi - mus, quæ de tu-a lar - gi - ta-te su-mi - mus, per [p]

B
te, quæ de tu-a lar-gi-ta - te su - mi - mus, per

B.C.

6 4 3 7 6 4-3 #

19

S Je - sum Chri - - - stum, Do - mium no - strum, *[mf]*

C Je - sum Chri - - - stum, Do - mi-num no - strum A - *[mf]*

T Je - sum Chri - - - stum, *[mf]*

B Je - sum Chri - - - stum, Do - mium no - strum, *[mf]*

B.C. *[mf]*

6 b 4-3 6 5

23

S A - - - - - men,

C - - - men, Do - mi-num no - strum A - - - men, *[mf]*

T Do - mi - num no - strum, A - - - - - men, Do - mi - num

B A - - - - - men,

B.C.

6 4 3 4

S
Do - mi-num no-strum A - - - - men.

C
Do - mi-num no-strum, A - - - - men.

T
no-strum A - - - - men.

B
Do - mi-num no-strum, A - - - - men.

B.C.
6 6 # 4-3

Heinrich Schütz
SYMPHONIÆ SACRÆ II

Op. 10 | N.º 17

Soprano, Contralto, Violinos e Baixo Contínuo
Soprano, Alto, Violins and Continuo

“Wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet”

Editado por / *Edited by*
Lennon Strabelli

SWV 357

Partitura / Score

Texto presente em Eclesiástico 32 5:6

Wie ein Rubin in feinem Golde Leuchtet, SWV 357
(Assim como um rubi brilha em ouro fino)

Wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet,
also zieret ein Gesang das Mahl.

Wie ein Smaragd in schönem Golde
stehet, also zieren die Lieder
beim guten Weine.

Assim como um rubi brilha em ouro fino,
uma canção adorna a refeição.

Assim como uma esmeralda se destaca em
belo ouro, um bom vinho enfeita as
canções.

Wie ein Rubin, BWV 357

de Symphonica Sacra Op. 10

Henrich Schütz (1585 - 1672)

♩ = 100

Violino 1

[mf]

Violino 2

[mf]

Soprano solo

Contralto solo

Baixo Contínuo

[mf]

5

Vno. 1

Vno. 2

B.C.

10

Vno. 1

Vno. 2

S

[mf]

Wie ein Ru - bin in fei-nem Gol-de leu - - - chtet, in fei-nem Gol-de

B.C.

14

S

leu - - - chtet, Wie ein Ru -

C

[mf]

wie ein Ru - bin in fei-nem Gol-de leu - - -

B.C.

18

S

bin wie ein Ru - bin, wie ein Ru-bin in fei-nem Gol-de leu -

C

- chtet, in fei-nem Gol-de leu - - - chtet, wie ein Ru-bin in fei-nem Gol-de leu -

B.C.

22

Vno. 1

Vno. 2

S

chtet, in fei-nem Gol-de in fei-nem Gol-de leu - chtet, al-so

C

chtet, in fei-nem Gol de, in fei nem Gol-de leu- chtet, al-so zie-ret,

B.C.

26

Vno. 1

Vno. 2

S

zie-ret, al - so zie-ret ein Ge-sang das Mahl, al-so zie-ret, al-so

C

al-so zie-ret ein Ge - sang — das Mahl, al-so zie-ret, al-so

B.C.

30

Vno. 1

Vno. 2

S

C

B.C.

zie-ret ein Ge-sang dasMahl.

zie ret ein Ge-sang das Mahl.

35

Vno. 1

Vno. 2

B.C.

39

Vno. 1

Vno. 2

S

C

B.C.

Wie ein Sma ragd in schö-nem Gol-de ste - het, wie ein Sma

Wie ein Sma-ragd in schö-nem Gol-de ste -

43

S
ragd in schö-nem Gol-de ste - het, wie ein Sma-ragd in schö-nem Gol-de

C
het wie ein Sma-ragd in schö-nem Gol-de ste - het, in

B.C.

47

S
ste - het, in schö-nem Gol-de ste - het, al - so, al-so, al-so zie-ren die Lie-der, beim

C
schö-nem Gol-de, in schö-nem Gol-de ste - het, al-so, al-so zie-ren die Lie-der

B.C.

51

Vno. 1

Vno. 2

S
gu-ten Wei - ne, al - so,

C
beim gu-ten Wei - ne, al-so, al-

B.C.

55

Vno. 1

Vno. 2

S

C

B.C.

al-so zie - ren die Lie-der, al-so zie-ren die Lie-der, al-so zie-ren die

so, al-so zie - ren die Lie-der, al-so zie-ren die Lie-der, al-so zie-ren die

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 55 through 58. The Soprano part has the lyrics 'al-so zie - ren die Lie-der, al-so zie-ren die Lie-der, al-so zie-ren die'. The Contralto part has the lyrics 'so, al-so zie - ren die Lie-der, al-so zie-ren die Lie-der, al-so zie-ren die'. The instrumental parts (Violino 1, Violino 2, and Bass Continuo) provide harmonic support with various melodic and harmonic lines.

59

Vno. 1

Vno. 2

S

C

B.C.

Lie-der beim gu-ten Wei - ne, al-so, al - so, al-so zie - ren die Lie-der, al-so

Lie-der beim gu-ten Wei - ne, al-so, al-so, al-so zie - ren die Lie-der, al-so

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 59 through 62. The Soprano part has the lyrics 'Lie-der beim gu-ten Wei - ne, al-so, al - so, al-so zie - ren die Lie-der, al-so'. The Contralto part has the lyrics 'Lie-der beim gu-ten Wei - ne, al-so, al-so, al-so zie - ren die Lie-der, al-so'. The instrumental parts continue with their respective parts, including the Bass Continuo which features a more active melodic line in the lower register.

63

Vno. 1

Vno. 2

S

zie - ren die Lie der beim gu ten Wei - ne, al so, al - so, al so zie - ren die lie - der

C

zie - ren die Lie der beim gu ten Wei - ne, al so, al - so al so zie - ren die Lie der

B.C.

67

Vno. 1

Vno. 2

S

beim gu - ten Wei - ne, al - so zie - ren die Lie - der beim gu - ten Wei - - - ne.

C

beim gu - ten Wei - - ne al - so - zie - ren die Lie - der beim gu - ten Wei - - ne.

B.C.

Heinrich Schütz
SYMPHONIÆ SACRÆ

Op. 6 | N.º 9

Tenor, Barítono, Violinos e Baixo Contínuo
Tenor, Baritone, Violins and Continuo

“O quam tu pulchra es, amica mea”

Editado por / *Edited by*
Lennon Strabelli

SWV 265

Partitura / Score

Texto presente em Cânticos 4:2-5 & 2:10

O Quam tu Pulchra es, amica mea (SWV 265)
(Ó quão tu és bela, amiga minha)

O quam tu pulchra es, amica mea,
columba mea,
Formosa mea, immaculata mea.
Oculi tui oculi columbarum.
Capilli tui sicut greges caprarum.
Dentes tui sicut greges tonsarum.
Sicut vitta coccinea labia tua.
Sicut turris David collum tuum.
Duo ubera tua sicut duo hincilli.
O quam tu pulchra es.

Ó quão tu és bela, amiga minha,
pomba minha.
Formosa minha, imaculada minha.
Teus olhos, olhos de pombas.
Teus cabelos, assim como rebanho de cabras.
Teus dentes assim rebanhos tosquiados
Assim como fita de carmesim teus lábios.
Assim como teu pescoço, Torre de Davi.
Assim como teus dois pequenos seios.
Ó quão tu és bela

O quam tu pulchra es, BWV 265

de Symphonie Sacre Op. 6

♩ = 120

Henrich Schütz (1585 - 1672)

Violino 1

Violino 2

Tenor solo

Barítono solo

Baixo Contínuo

8

B

B.C.

16

T

B

B.C.

O quam tu pul-chra, tu pul - chra es, a - mi - ca me - a co-lum-ba

me - a for-mo-sa me - a im-ma - cu - la - ta___ me - a, O quam tu

O quam tu pul-chra, tu pul-chra, tu pul - chra es,

pul-chra, tu pul-chra, tu pul - chra es, O quam tu pul-chra, tu pul chra es,

24

T
8
a - mi - ca me - a, co-lum - ba me - a for-mo - sa me - a, im-ma - cu -

B
a - mi - ca me - a, co-lum - ba me - a, for-mo - sa me - a,

B.C.

31

Vno. 1
[mf]

Vno. 2
[mf]

T
8
la - ta me - a.

B
im - ma-cu-la - ta me - a.

B.C.

38

Vno. 1

Vno. 2

B.C.

45

Vno. 1

Vno. 2

T

B

B.C.

O quam tu pul-chra, o quam tu pul - chra es.

O quam tu pul-chra, tu pul - chra es,

53

T

B.C.

O - cu - li tu - i o - cu - li - co-lum-ba -

58

Vno. 1

Vno. 2

T

B

B.C.

rum O quam tu pul-chra tu, pul - chra es.

Ca-pil - - - li

65

Vno. 1

Vno. 2

B.

tu - i si-cut gre - ges ca-pra - rum. O quam tu pul-chra, tu pul - chra es,

B.C.

73

Vno. 1

Vno. 2

T.

Den - tes tu - i si-cut gre - ges ton-so - rum O quam tu pul-chra tu,

B.C.

80

Meno mosso **Tempo primo**

Vno. 1

Vno. 2

T.

pul - chra es. Si-cut vit-ta coc-ci - ne - a la-bi-a tu - a.

B.

Si-cut vit-ta coc - ci - ne - a la-bi-a tu - - a

B.C.

87 **Meno mosso**

Vno. 1

Vno. 2

T

B

B.C.

O quam tu pul-chra, tu pul - chra es, Si-cut tur - ris Da -

Si-cut tur - ris Da -

93 **Tempo primo**

Vno. 1

Vno. 2

T

B

B.C.

vid col - lum, col - lum, col - lum tu - um. O quam tu pul-chra tu, pul - chra

vid col - lum, col - lum tu - um.

Meno mosso

99

Vno. 1

Vno. 2

T

B

B.C.

es. Du-o u-be-ra tu - a si-cut du-o hin-nu-li,

Du-o u-be-ra tu - a si-cut du-o hin-nu-li, du-o u-be-ra tu - a



104

Vno. 1

Vno. 2

T

B

B.C.

si-cut du-o hin-nu-li, si-cut du-o hin-nu-li,

si-cut du-o hin-nu-li si-cut du-o hin-nu-li,

108

Vno. 1

Vno. 2

T

B

B.C.

si-cut du-o hin-nu-li, ca-pre-æ ge-me-li.

si-cut du-o hin-nu-li, ca-pre-æ ge-mel-li.

113

Vno. 1

Vno. 2

B.C.

120

Vno. 1

Vno. 2

T

B

B.C.

o, _____ o, _____ quam tu

o _____ o _____

127

Vno. 1

Vno. 2

T

B

B.C.

pul-chra, tu pul-chra, tu pul - chra es, o

— quam tu pul-chra, tu pul - chra es, o — quam tu



134

Vno. 1

Vno. 2

T

B

B.C.

— quam tu pul - chra es, o — quam tu pul-chra, tu pul - chra es.

pul-chra, tu pul - chra es, o — quam tu pul-chra, tu pul - chra es.

Antonio Vivaldi

LÆTATUS SUM

Coro Misto (SATB), Cordas e Baixo Contínuo
Mixed Choir (SATB), Strings and Figured Bass

Editado por / *Edited by*
Lennon Strabelli

RV. 827

Partitura / Score

LÆTATUS SUM

Texto do Salmo 122

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi:
In domum Domini ibimus.
Stantes erant pedes nostri in atriis tuis, Jerusalem.
Jerusalem, quae aedificatur ut civitas cujus participatio
ejus in idipsum.
Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini:
testimonium Israël, ad confitendum
nomini Domini.
Quia illic sederunt sedes in iudicio,
sedes super domum David.
Rogate quae ad pacem sunt Jerusalem,
et abundantia diligentibus te.
Fiat pax in virtute tua:
et abundantia in turibus tuis.
Propter fratres meos,
et proximos meos, loquebar pacem de te.
Propter domum Domini Dei nostri quæsi vi bona tibi
Gloria Patri, gloria et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in sæcula sæculorum
Amen.

Alegrei-me quando me disseram:
Vamos a casa do Senhor.
Nossos pés estão dentro de tuas portas, ó Jerusalém.
Jerusalém, cidade bem edificada em um
conjunto harmonioso.
Para lá sobem as tribos, as tribos do Senhor:
Até ao testemunho de Israel, para darem graças ao
nome do Senhor.
Porque ali estão os tronos do juízo,
os tronos da casa de Davi.
Rogai pela paz de Jerusalém;
prosperarão aqueles que te amam.
Haja paz dentro de Teus muros,
e prosperidade em teus palácios.
Por causa de meus irmãos,
e meus amigos, direi a paz esteja em ti.
Por causa da casa do Senhor nosso Deus, desejo o bem a ti.
Glória ao Pai, e ao Filho, e ao Espírito Santo.
Assim como era no princípio, agora e sempre,
e nos séculos dos séculos.
Amém.

Lætatus Sum RV 827

a 4 voci

Antonio Vivaldi (1678 - 1741)

Allegro

The musical score is written for a 4-voice vocal ensemble and a string ensemble. The first system includes Violino 1, Violino 2, Viola, Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, and Baixo Continuo. The second system includes Vno. 1, Vno. 2, Vla., and B.C. The tempo is Allegro and the time signature is 2/4. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system shows the vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) and the string parts (Violino 1, Violino 2, Viola, Baixo Continuo). The second system shows the string parts (Vno. 1, Vno. 2, Vla., B.C.). The vocal parts are mostly rests in the first system, while the string parts are active. The second system shows the vocal parts entering with a melody, and the string parts providing accompaniment. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.

The first system of the musical score for 'The Little Boat' features four staves. The Violin 1 staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), marked with a forte 'f' dynamic. It contains a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) followed by a dotted quarter note (C5), then a triplet of eighth notes (D5, E5, F5) followed by a quarter note (G5), and finally a triplet of eighth notes (A5, Bb5, C6) followed by a dotted quarter note (D6). The Violin 2 staff also has a treble clef and one flat, starting with a half note (G4), followed by a triplet of eighth notes (A4, Bb4, C5) and another triplet (D5, E5, F5), each followed by a quarter note (G5). The Viola staff uses an alto clef and a key signature of one flat, playing a sequence of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B

16

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

Læ - ta - tus

Læ - ta - tus

Læ - ta - tus

Læ - ta - tus

21

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

sum Læ - ta - tus sum Læ - ta - tus sum in his in his

sum Læ - ta - tus sum Læ - ta - tus sum in his in

sum Læ - ta - tus sum Læ - ta - tus sum in his in

sum Læ - ta - tus sum Læ - ta - tus sum in his in

26

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

— quæ di - cta sunt mi - hi in do - mum Do -

his quæ di - cta sunt mi - hi in do - mum Do -

his quæ di - cta sunt mi - hi in do - mum Do - mi - ni

his quæ di - cta sunt mi - hi in do - mum Do - mi - ni

31

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

-mi - ni i - bi - mus stan - tes e - rant pe - des

-mi - ni i - bi - mus stan - tes e - rant pe - des

i - bi - mus stan - tes e - rant pe - des

i - bi - mus stan - tes e - rant pe - des

36

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

nos - - tri in a - tri - is tu - is, Je - ru - sa -

nos - - tri in a - tri - is tu - is, Je - ru - sa -

nos - - tri in a - tri - is tu - is, Je - ru - sa -

nos - - tri in a - tri - is tu - is, Je - ru - sa -

41

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

lem Je - ru - sa-lem quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - vi-tas

lem Je - ru - sa-lem quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - vi-tas

lem Je - ru - sa-lem quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - vi-tas

lem Je - ru - sa-lem quæ æ - di - fi - ca - tur ut ci - vi-tas

46

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

cu - jus par - ti - ci - pa - ti-o e - jus in i - di - psum.

cu - jus par - ti - ci - pa - ti-o e - jus in i - di - psum.

cu - jus par - ti - ci - pa - ti-o e - jus in i - di - psum.

cu - jus par - ti - ci - pa - ti-o e - jus in i - di - psum.

51

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

Il - luc e - nim as - cen - de - runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni

Il - luc e - nim as - cen - de - runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni

Il - luc e - nim as - cen - de - runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni

Il - luc e - nim as - cen - de - runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni

56

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

Tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el Tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el ad

Tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el Tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el ad

Tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el Tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el ad

Tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el Tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el ad

61 B

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

con - fi - den - tum no - mi - ni Do - mi - ni Qui - -

con - fi - den - tum no - mi - ni Do - mi - ni Qui - -

con - fi - den - tum no - mi - ni Do - mi - ni Qui - -

con - fi - den - tum no - mi - ni Do - mi - ni Qui - -

con - fi - den - tum no - mi - ni Do - mi - ni Qui - -

con - fi - den - tum no - mi - ni Do - mi - ni Qui - -

66

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

a il - - lic se - de - - runt

a il - - lic se - de - - runt

a il - - lic se - de - - runt

a il - - lic se - de - - runt

a il - - lic se - de - - runt

a il - - lic se - de - - runt

76

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.
su - per do - mum Da - - vid

C.
su - per do - mum Da - - vid

T.
su - per do - mum Da - - vid

B.
su - per do - mum Da - - vid

B.C.

C Andante

81 **C Andante**

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

Ro - ga - - - te quæ

Ro - ga - - - te

Ro - ga - - te quæ

87

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.
ad pa - - - - -

C.
quæ ad pa - - - - -

T.
quæ ad pa - - - - -

B.
ad pa - - - - -

B.C.

102

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

gen - - - - - ti-bus di - li -

C.

gen - - - - - ti-bus di - li -

T.

gen - - - - - ti-bus di - li -

B.

gen - - - - - ti-bus di - li -

B.C.

T.S.

107

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

gen - ti - bus te di - li - gen - ti - bus - te.

C.

gen - ti - bus te di - li - gen - ti - bus - te.

T.

gen - ti - bus te di - li - gen - ti - bus - te.

B.

gen - ti - bus te di - li - gen - ti - bus - te.

B.C.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

p

p

p

p

p

p

p

Fi -

Fi -

Fi -

Fi -

119

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

at pax in vir - tu -

at pax in vir - tu -

at pax in vir - tu -

at pax in vir - tu -

F Allegro

126

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

f

te tu - - a et a - bun dan - ti - a et

te tu - - a et a - bun dan - ti - a et

te tu - - a et a - bun - dan - ti - a et

te tu - - a et a - bun dan - ti - a et

f

131

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

a - bun - dan - - - - -

a - bun - dan - - - - -

a - bun - dan - ti - a, et a - bun - dan - - - - -

a - bun - dan - - - - -

T.S.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

- ti - a in tu - ri - bus tu - - is in tu - ri - bus

- ti - a in tu - ri - bus tu - - is in tu - ri - bus

- ti - a in tu - ri - bus tu - - is in tu - ri - bus

- ti - a in tu - ri - bus tu - - is in tu - ri - bus

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

tu - - is Prop-ter fra - tres me - os, et pro - xi - mos

tu - - is Prop-ter-fra - tres me - os pro -

tu - - is Prop-ter fra - tres me - os, et pro - xi - mos

tu - - is Prop-ter fra - tres me - os, et pro - xi - mos

G

146

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

me - os, et pro - xi - mos me-os lo - que-bar lo - que - bar

xi - mos, et pro - xi - mos me-os lo - que-bar lo - que - bar

me - os, et pro - xi - mos me-os lo - que-bar lo - que - bar

me - os, et pro - xi - mos me-os lo - que-bar lo - que - bar

151

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

pa - cem de te prop-ter do-mum Do-mi-ni de - i nos - tri quæ -

pa - cem de te prop-ter do-mum Do-mi-ni de - i nos - tri quæ -

pa - cem de te prop-ter do-mum Do-mi-ni de - i nos - tri quæ -

pa - cem de te prop-ter do-mum Do-mi-ni de - i nos - tri quæ -

156

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

si - vi bo - na ti - bi, quæ - si - - vi

si - - vi bo - na, quæ - si - vi bo - na

si - vi bo - na ti - bi, quæ - si - vi bo - na

si - vi bo - na ti - bi, quæ - si - vi bo - na

161

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

bo - na bo - na ti - bi Glo - ri - a Pa - tri

ti - bi bo - na ti - - bi. Glo - ri - a Pa - tri

ti - bi bo - na ti - - bi. Glo - ri - a Pa - tri

ti - bi bo - na ti - - bi. Glo - ri - a Pa - tri

ti - bi bo - na ti - - bi. Glo - ri - a Pa - tri

H

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

Pa - tri, et Fi-li-o, et spi - ri-tu-i san - cto si - cut e - rat in prin -

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

ci-pi-o et nunc-et sem-per, et in sæ - cu-la sæ - cu - lo - - - rum a -

ci-pi-o et nunc-et sem-per, et in sæ - cu-la sæ - cu - lo - - - rum a -

ci-pi-o et nunc-et sem-per, et in sæ - cu-la sæ - cu - lo - - - rum a -

ci-pi-o et nunc-et sem-per, et in sæ - cu-la sæ - cu - lo - - - rum a -

176

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.
men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, et in sæ - cu - la sæ - cu -

C.
men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, et in sæ - cu - la sæ - cu -

T.
men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, et in sæ - cu - la sæ - cu -

B.
men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum, et in sæ - cu - la sæ - cu -

B.C.

180

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

lo-rum, a - - - - - men a -

C.

lo-rum, a - - - - - men a -

T.

lo-rum, a - - - - - men a -

B.

lo-rum, et in sæ - cu-la sæ - cu - lo - rum et in sæ - cu-la sæ - cu - lo-rum a -

B.C.

185

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

men a - - - - -

men a - - - - -

men a - - - - -

men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum et in sæ - cu - la sæ - cu -

189

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

- men a - men a - men a - men

- men a - men a - men a - men

- men a - men a - men a - men

lo - rum a - men a - men a - men

Antonio Vivaldi

BEATUS VIR

Coro Misto (SATB), Cordas e Baixo Contínuo
Mixed Choir (SATB), Strings and Figured Bass

Editado por / *edited by*
Lennon Strabelli

RV. 795

Partitura / Score

BEATUS VIR

Texto do Salmo 111 (112)

- 1 Beatus vir qui timet Dominum: in mandatis ejus volet nimis.
- 2 Potens in terra erit semen ejus; generatio rectorum benedicetur.
- 3 Gloria et divitiae in domo ejus: et justitia ejus manet in sæculum sæculi.
- 4 Exortum est in tenebris lumen rectis: misericors, et miserator, et justus.
- 5 Jucundus homo qui miseretur et commodat; disponet sermones suos in judicio:
- 6 quia in æternum non commovebitur.
- 7 In memoria aeterna erit justus; ab auditione mala non timebit. Paratum cor ejus sperare in Domino,
- 8 confirmatum est cor ejus; non commovebitur donec despiciat inimicos suos.
- 9 Dispersit, dedit pauperibus; justitia ejus manet in sæculum sæculi.
- 10 Peccator videbit, et irascetur; dentibus suis fremet et tabescet: desiderium peccatorum peribit.
- 11 Gloria Patri, et Filio, Gloria et spiritu sanctu. Sicut erat in principio et nunc et semper. Et in sæcula sæculorum, amen.

- 1 Bem-aventurado o homem que teme o Senhor, e que põe suas delícias em cumprir os seus mandamentos.
- 2 Poderosa será a sua posteridade sobre a terra; bendita será a geração dos justos.
- 3 Há glória e riquezas na sua casa, e a sua justiça permanece por todos os séculos.
- 4 Nas trevas (do infortúnio) surgiu uma luz para os retos: ele é misericordioso, compassivo e justo.
- 5 Ditoso o homem que se compadece e empresta (aos pobres): ele disporá os seus discursos com juízo,
- 6 Porque nunca será abalado.
- 7 A memória do justo será eterna; não temerá ouvir notícias funestas. O seu coração está sempre disposto a esperar no Senhor.
- 8 Fortalecido está o seu coração, não será abalado, até que contemple com desprezo os seus inimigos.
- 9 Distribuiu, deu aos pobres; a sua justiça permanece por todos os séculos.
- 10 Vê-lo-á o pecador, e se indignará, rangerá os dentes e se consumirá, porém, o desejo dos pecadores perecerá.
- 11 Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, agora e sempre, por todos os séculos, amém.

Tradução de Thomas Lynch Cullen encontrada no livro: “Música Sacra: Subsídios para uma interpretação musical, 1983, Brasília, Editora Musimed.

Beatus Vir RV. 795

a quattro Voci con Strumenti

Antonio Vivaldi (1678 - 1741)

I - Beatus Vir

Allegro

Violino I

[f]

Violino II

[f]

Viola

[f]

Soprano solo

I. Contralto Solo

II. Contralto Solo

Tenor solo

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixo Contínuo

[f]

5

Vno. I *p* *pp* *f*

Vno. II *p* *pp* *f*

Vla. *p* *pp* *f*

B.C. *p* *pp* *f*

10

Vno. I *p* *f* *p* *f*

Vno. II *p* *f* *p* *f*

Vla. *p* *f* *p* *f*

B.C. *p* *f* *p* *f*

14

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

S. [*p*]
Be - - a - tus

C.

T.

B.

B.C.

19

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

vir qui ti - met Do - mi-num In man - da - tis

f *p* *f* *p* *f* *p*

24

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

e - jus vo - let ni - mis. Po - tens in

f *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

B

28

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

ter - ra e - rit se - men e - jus ge - ne - ra - ti -

ter - ra e - rit se - men e - jus ge - ne - ra - ti -

ter - ra e - rit se - men e - jus ge - ne -

ter - ra e - rit se - men e - jus ge - ne -

32

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

o re - cto - - - rum be - ne - di - ce - tur

o re - cto - - - rum be - ne - di - ce - tur.

ra - ti - o re - cto - rum be - ne - di - ce - tur.

ra - ti - o re - cto - rum be - ne - di - ce - tur.

f

f

f

36 **C**

Vno. I

Vno. II

Vla.

S. *f*
Be - - a - tus vir qui ti - met Do - mi-num.

C. *f*
Be - - a - tus vir qui ti - met Do - mi-num.

T. *f*
Be - - a - tus vir qui ti - met Do - mi-num.

B. *f*
Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi-num.

B.C.

41 **D**

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

S. solo [*p*]
Po - tens in ter - ra e - rit se-men e - jus e - rit se-men e - jus ge - ne - ra - ti-o re-cto - rum be-

C.

T.

B.

B.C.

46 **E**

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

S. *tutti* [*f*]
ne - di-ce - tur in man - da - tis e - jus vo - let

C. [*f*]
in man - da - tis e - jus vo - let

T. [*f*]
in man - da - tis e - jus vo - let

B. [*f*]
in man - da - tis e - jus vo - let

B.C. *f*

51 **F**

Vno. I *p*

Vno. II *p*

Vla. *p*

S. ni - mis.

C. *solo* [*p*]
ni - mis. Po - tens in ter - ra e - rit se - men

T. ni - mis.

B. ni - mis.

B.C.

56

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

f

f

f

e - jus ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum be - ne - di - ce - tur.

61 **G**

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

[f]

[f]

[f]

[f]

Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

tutti *[f]*

Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

Be - a - tus - vir qui - ti - met Do - mi - num.

IIa - Gloria et divitæ

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Baixo Contínuo

5

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

10

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

15

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

p

p

[p]

Glo - ria et di - vi - tæ et di - vi - tæ in do - mo e - jus

20

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

et ju - sti - ti - a e - jus ma - net in sæ -

25

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

30

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

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

- cu - lum - sæ - cu - li in sæ - - - - -

35

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

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

40

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

f *f* *f* *tr*

- cu - lum sæ - - cu - li Glo - ria et di -

45

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

p

p

p

tr

vi - tæ in do - mo e - jus et ju - sti - tia e - jus

50

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

et ju - sti - tia e - jus ma - net in sæ - - - -

55

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

tr

tr

tr

60

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

65

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

cu - lum sæ - cu - li in sæ

70

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

75

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

cu-lum sæ - cu - li.

f



81

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

f Be - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

f Be - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

f Be - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

f Be - a - tus - vir qui - ti - met Do - mi - num.

f

IIb - Gloria et divitæ (altro differente versetto)

Allegro

Violino I *[f]*

Violino II *[f]*

Viola *[f]*

Soprano solo

Baixo Contínuo *[f]*

Vno. I

Vno. II

Vla.

B.C.

Vno. I

Vno. II

Vla.

S. *[f]*

B.C.

Glo - - - - -

18

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

- ri - a et di - vi - tæ in do - mo - e - jus et ju - sti - ti - a

23

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

e - jus et - ju - sti - ti - a e - jus ma - net in sæ - cu - lum sæ - - -

30

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

- - cu - li in sæ - cu - lum sæ - cu - li Glo -

38

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

- - - ri-a et di - vi - tæ in do - mo e - jus et ju - sti - ti - a

44

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

e - jus et ju - sti - ti - a e - jus ma - net in sæ - cu - lum sæ -

50

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

- - - cu - li ma - net in sæ - - - -

55

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

59

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

63

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

67

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

sæ - cu-lum sæ - cu - li

B.C.



72

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

f Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi-num.

C.

f Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi-num.

T.

f Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi-num.

B.

Be - a - tus - vir qui - ti - met Do - mi-num.

B.C.

f

III - Exortum est in tenebris

Andante molto

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Baixo Contínuo

p

p

Tasto Solo

5

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

p

10

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

tr

tr

tr

tr

tr

pp

pp

p

p

15

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

Ex - - or - -

21

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

tum est in te - - - ne - bris

26

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

lu - men rec - tis mi - se - ri-cors et mi - se -

32

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

- ra - tor mi - se - ri-cors et mi - se - ra - tor et ju -

B.C.

37

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

stus. mi - se - ri-cors et mi - se - ra -

B.C.

42

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

B.C.

47

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

- tor et ju - stus et mi - se - ra - - - tor et ju - stus.

B.C.

53 Allegro

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

f Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

C.

f Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

T.

f Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

B.

f Be - a - tus - vir qui - ti - met Do - mi - num.

B.C.

f

IV - Jucundus homo

Allegro

Violino I

solo [p]

Soprano solo

Baixo Contínuo

[p]

5

Vno. I

B.C.

10

Vno. I

S.

B.C.

Ju-cun - dus_ ho - mo qui mi - se -

15

Vno. I

S.

B.C.

-re-tur et_co - mo dat dis - po-net ser - mo-nes.su-os in_ju - di-ci-o qui-a in æ - ter -

20

Vno. I

S.

B.C.

num non com-mo

24

Vno. I

S.

B.C.

ve bi - tur non co-mmo-ve - bi-

28

Vno. I

S.

B.C.

tur Ju-cun-dus ho - mo qui mi-se-ra - tur

32

Vno. I

S.

B.C.

qui mi-se-ra - tur. et com - mo-dat dis - po - net ser-mo-nes su - os ser-mo-net

36

Vno. I

S.

su - os in ju - di - ci-o qui-a in æ - ter-num non co - mmo - ve - - -

B.C.

40

Vno. I

S.

bi - tur non com-mo - ve - bi-tur non com-mo-ve - - -

B.C.

44

Vno. I

S.

bi - tur non com-mo - ve - bi-tur.

B.C.

48

Vno. I

S.

B.C.

52

Vno. I

S.

B.C.

tr



55

Vno. I

S.

B.C.

tr



Allegro
tutti

59

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

Be - a - tus - vir qui - ti - met Do - mi - num.

V - In memoria æterna

Andante molto

Violino I

Violino II

Viola

I. Contralto Solo

II. Contralto Solo

Tenor solo

Baixo Contínuo



Vno. I

Vno. II

Vla.



Vno. I

Vno. II

Vla.

17

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

[p]

In me - mo - ri - a æ - ter - na æ - ter-na e - rit ju - stus in me

C.

T.

[p]

In me - mo - ri - a æ - ter - na æ -

B.C.

p



23

C.

mo - ri - a æ - ter - na e - rit ju - stus e - rit ju - stus in me - mo - ri - a æ -

C.

[p]

In me - mo - ri - a æ - ter - na æ - ter-na e - - rit - ju -

T.

ter-na e - - rit ju - stus e - rit ju - stus in me - mo - ri - a æ -

B.C.

28

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

ter - - na e - rit ju - stus non - - ti -

C.

stus e - rit ju - stus

T.

ter - - na e - rit ju - stus ab au - di - ti - o - ne ma - la non - ti -

B.C.

33

C.

- me - - - bit non ti -

C.

ab au - di - ti - o - ne ma - la non - ti - me bit non - ti -

T.

- me - bit non - ti - me - bit non - ti - me - bit non - ti - - me -

B.C.

38

C.

me - bit ab au - di - ti - o - ne ma - - - la non - ti - me - -

C.

- me - bit non - ti - me - bit ab au - di - ti - o - ne ma - - - la non - ti -

T.

- - - bit ab au - di - ti - o - ne ma - - - la non - ti -

B.C.

43

C. *- bit non_ ti - me - - bit non_ ti - me - bit ab au - di - ti - o - ne*

C. *- me - - bit non_ ti - me - - bit non_ ti - me - bit*

T. *- me - - bit non_ ti - me - - bit non_ ti - me - bit non_*

B.C.

48

C. *ma - la non_ ti - me - bit non_ ti - me - bit non_ ti - me - bit non*

C. *non_ ti -*

T. *_ ti - - me - - - bit ab au - di - ti - o - ne ma - la non_ ti -*

B.C.

53

Vno. I

Vno. II

Vla. *p*

C. *ti - - me - bit in me - mo - ri - a æ -*

C. *- me - - bit non_ ti - me - bit ab au - di - ti - o - ne*

T. *- me - bit non_ ti - me - bit non_ ti - me - bit non_ ti - me - bit e -*

B.C.

58

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

C.

T.

B.C.

ter - na in me - mo - ri - a æ - ter - na in me - mo - ri - a æ - ter - na e-rit jus-tus

ma-la non ti-me - bit ab au-di-ti-o-ne ma-la non ti-me - bit ab au-di-ti-o-ne ma-la non ti-me - bit ab au-di-ti-

rit ju - stus non ti - - me-bit non

64

C.

C.

T.

B.C.

e - rit ju - stus e - rit ju - stus non

o - ne ma - - la non ti - me - bit non ti - me - bit non

ti - - me - - - bit non

68

C.

C.

T.

B.C.

non ti - me - - bit. e - rit ju - stus

non ti - me - - bit. ab au - di - ti - o - ne ma - - la non ti -

non ti - me - - bit. non ti - - me -

72

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

C.

T.

B.C.

e - rit - - - - - ju - stus non non ti - me - bit.

me - bit non - ti - me - bit non non ti - me - bit.

- - - bit non non ti - me - bit.



77 Allegro

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

Be - a - tus - vir qui - ti - met Do - mi - num.

VI - Paratum cor ejus

Andante

Violino I

Violino II

Viola

I. Contralto Solo

Baixo Contínuo
Violoncelo /
B.C.

f

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

B.C.

Pa - ra - tur cor e-jus spe

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

B.C.

ra - re in do-mi-no con-fir - ma -

11

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

B.C.

tum est cor e - jus non com mo-ve - bi-tur non com mo-ve-bi-tur do - nec des

14

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

B.C.

pi-ci-at i - ni - mi - cos su - os. pa - ra - tur cor e-jus spe

18

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

B.C.

ra - re in do-mi-no con - fir - ma -

22

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

B.C.

- tur_est_cor_e - jus non com-mo - ve - - - bi-tur non com-mo

25

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

B.C.

ve-bi-tur do - nec des-pi-ci-at i - ni - mi-co_su - os non com-mo - ve-bi-tur do - nec des-pi-ci-at i - ni -

28

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

B.C.

-mi-cos i - ni - mi - cos_su - os i-ni - mi-cos_su - os.

32 **Allegro**

Vno. I *f*

Vno. II *f*

Vla. *f*

S. *f* Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

C. *f* Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

T. *f* Be - - - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num.

B. *f* Be - a - tus - vir qui - ti - met Do - mi - num.

B.C. *f*



VII - Dispersit

Andante

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

I. Contralto Solo

Baixo Continuo *p*

8

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

B.C.

15

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

B.C.

[pp] *[p]* *[pp]* *[p]*

Dis - per - sit, dis - per - sit, de - -

22

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

B.C.

-dit pau - pe - ri-bus: jus - ti - ti - a e - jus jus - ti - ti - a e - jus ma-net in

30

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

sæ - - - - - cu-lum ma - net

B.C.

38

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

ma - net in sæ - - - - -

B.C.

46

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

- cu - lum sæ - cu - li, Dis - per - sit dis - per - sit

B.C.

54

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

de - dit pau - pe - ri - bus jus - ti - ti - a e - jus ma - net in

B.C.

62

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

sæ - cu - lum ma - net - in sæ - - - - -

B.C.

69

Vno. I

Vno. II

Vla.

C.

- - - - - cu - lum in sæ - - - - -

B.C.

VIII - Peccator videbit

Largo e spiccato

9 Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Tenor

Baixo Contínuo

10

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

16

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

22 **Largo**

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

p

p

p

pe - cca - tor vi - de - bit vi - de - -

28 **Allegro**

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

f

f

f

bit et i - ra - sce - -

35

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

41

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

[ff] *[f]*

[ff] *[f]*

[ff] *[f]*

[ff] *[f]*

fre - met den - ti - bus su - is

[ff] *[f]*

47

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

[ff] *[f]*

[ff] *[f]*

[ff] *[f]*

[ff] *[f]*

fre - met den - ti - bus su - is fre - met et - ta - be

[ff] *[f]*

[ff] *[f]*

53

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

[ff] *[f]*

[ff] *[f]*

[ff] *[f]*

- scet de - si - de - rius pe - cca - to - rum pe - ri -

59 **Largo**

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

bit pe - cca - tor vi - de - bit vi -

p

p

p

p

64 **Allegro**

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

de - bit et i - ra - sce

f

f

f

70

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

75

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

[ff] *[f]* *[ff]* *[f]*

[ff] *[f]* *[ff]* *[f]*

[ff] *[f]* *[ff]* *[f]*

tur den-ti-bus su-is fre-met den-ti-bus su-is

[ff] *[f]* *[ff]* *[f]*



81

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

[ff] *[f]* *[ff]* *[f]*

[ff] *[f]* *[ff]* *[f]*

fre-met fre

[ff] *[f]*



87

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

B.C.

[ff] *[f]* *[ff]* *[f]*

[ff] *[f]* *[ff]* *[f]*

[ff] *[f]*

met et ta-be-scet de-si-de-rium pe-cca-

[ff] *[f]*

93

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

to - - rum pe - ri - bit pe - ri - bit pe - -

B.C.

98

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

- - - - - ri - bit pe - ri -

B.C.

102

Vno. I

Vno. II

Vla.

T.

bit.

B.C.

IX - Gloria patri, Amen

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Baixo Contínuo



5

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

Glo - ri - a pa - tri, et fi - li - o Glo - ri - a et spi -

Glo - ri - a pa - tri, et fi - li - o Glo - ri - a et spi -

Glo - ri - a pa - tri, et fi - li - o Glo - ri - a et spi -

Glo - ri - a pa - tri, et fi - li - o Glo - ri - a et spi -

18 A

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

- rum a - men Et in

- rum a - men Et in sæ-cu-la sæ-cu -

- rum a - men Et in sæ-cu-la sæ-cu - lo-rum a -

- rum a - men Et in sæ-cu-la sæ-cu - lo-rum a - men

22

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

sæ - cu-la sæ - cu - lo-rum a - men a - - men a - - men a - men

lo - rum a - men a - men a - - - - - men

- men a - - men a - - - - - men et in

a - - - - men et in sæ-cu-la sæ-cu - lo-rum et in sæ-cu-la sæ-cu - lo-rum a - men et in

B

26

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

et in sæ-cu-la sæ-cu - lo - rum in sæ-su-la sæ-cu - lo - rum a - - -

C.

in sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum sæ-cu - lo-rum sæ-cu-lo-rum a -

T.

sæ-cu-la sæ-cu-lo - rum in sæ-cu-la sæ-cu-lo - rum a - - - -

B.

sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum sæ-cu - lo-rum sæ-cu-lo-rum in sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum sæ-cu - lo-rum sæ-cu-lo-rum a -

B.C.

C

30

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

men

C.

men glo - ri -

T.

men et in sæ-cu-la sæ-cu-

B.

men. et in

B.C.

35

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

et in sæ-cu-la sæ-cu - lo - rum a - men in sæ - cu-la sæ - cu - lo -

- - a pa - - tri et fi - -

lo-rum a - men a - - - - -

sæ-cu-la sæ-cu - lo-rum a - men a - - - - -

38

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

- rum a - men glo - - ri - a et spi - -

li - o et in sæ-cu-la-sæ-cu-lo-rum a - men a - -

- men a - men a - men et in sæ-cu-la sæ-cu - lo-rum a - men

- men a - - - - men et in sæ-cu-la sæ-cu - lo - rum a -

D

42

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.
ri - tu - i san - cto a - - -

C.
- - - - - men a - - -

T.
a - - - - - men a - men a - - -

B.
- men et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum a - - -

B.C.

E

46

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.
- - - - - men et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum a - men a - -

C.
- - - - - men et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum a - men

T.
- - - - - men si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

B.
- - - - - men et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum

B.C.

50

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

Tasto solo

- - men a - men a - - men a - - men a -

a - - men a - men a - - men a - - -

et nunc et sem - per a - - men si - cut e - rat in prin-ci-pi-o et

a - men a-men a - - - men Glo - ri - a pa - tri, et



54

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

- - men a - - men a - - men a - - -

- - - - - men a - - men a -

nunc et nunc et sem-per et in sæ-cu-la sæ-cu-lo-rum a - men a - - men et in

fi - li-o et spi - ri - tu-i san - cto si - cut e - rat in prin -

58

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

men a - men a -

men a - men a - men a -

sæ - cu-la sæ - cu - lo-rum in sæ - cu-la sæ - cu - lo-rum a - - - -

ci - pi-o et nunc et sem - per et in sæ - cu-la sæ - cu - lo - rum a -

62 **F**

Vno. I

Vno. II

Vla.

S.

C.

T.

B.

B.C.

men et in sæ-cu-la sæ-cu - lo-rum a - men a - men a - men.

men et in sæ-cu-la sæ-cu - lo-rum a - men a - men a - men.

men et in sæ-cu-la sæ-cu - lo-rum a - men a - men a - men.

men et in sæ-cu-la sæ-cu - lo - rum a - men a - men a - men