

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM HISTÓRIA

DAVÍ LOPES PEREIRA

ORATÓRIO MESSIAS DE GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

GOIÂNIA
2018

DAVÍ LOPES PEREIRA

ORATÓRIO MESSIAS DE GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em História, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em História.

Orientadora: Dra. Ivoni Richter Reimer.

GOIÂNIA
2018

P436o

Pereira, Davi Lopes

Oratório Messias de Georg Friedrich Händell [recurso Eletrônico]/ Davi Lopes Pereira.-- 2018.

99 f.; il. 30 cm

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em História, Goiânia, 2018

Inclui referências f.96-98

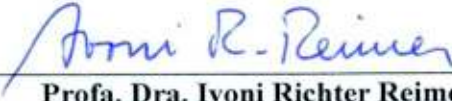
1. Händel, George Friedrich, 1685-1759 - Oratório Messias.
2. Música - Séc. XVIII. 3. Música sacra. I.Reimer, Ivoni Richter. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 783.28(043)

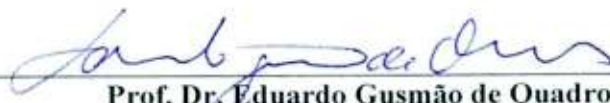
ORATÓRIO MESSIAS DE GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Dissertação aprovada em 29 de janeiro de 2018, no curso de Mestrado em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História.

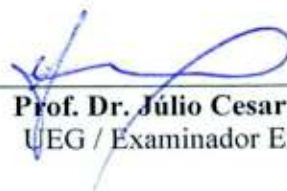
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Ivoni Richter Reimer
PUC Goiás / Presidente



Prof. Dr. Eduardo Gusmão de Quadros
PUC Goiás / Examinador Interno



Prof. Dr. Júlio Cesar Meira
UEG / Examinador Externo

Profa. Dra. Deusa Maria Rodrigues Boaventura
PUC Goiás / Suplente

Prof. Dr. Haroldo Reimer
UEG / Suplente

Dedico este trabalho a minha esposa Roseli e as minhas filhas Naiara e Najara que são instrumentistas e amantes da música erudita.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela força e paciência para realizar este trabalho.
À Pontifícia Universidade Católica – PUC Goiás pelo apoio na pesquisa.
À minha família pelo carinho em meio aos estudos.
À minha orientadora pela dedicação e estímulos.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma proposta de estudo sobre o gênero oratória, tendo Händel como um dos seus compositores principais e sua prática no período Barroco na Inglaterra em especial na cidade de Londres. O objetivo desta dissertação é apresentar as circunstâncias que envolveram a composição do Oratório Messias e explicitar como essas circunstâncias o influenciaram. Embasamo-nos em um intenso trabalho de pesquisa consultando diversas fontes bibliográficas e versões do oratório, cujo objetivo foi de apresentar opinião embasada em autores que são referenciais no assunto. Apresentamos de forma sucinta, as fases da vida de Händel, procurando mostrar os principais fatos e como estes o influenciaram na composição do Messias. Retrataros também de forma clara as pretensões de Charles Jennens na seleção que ele fez do texto para o Oratório. Incluímos no apêndice, a primeira parte do Messias que irá ajudar na compreensão da dissertação aqui apresentada, corroborando para a veracidade dos fatos nela apresentados. Por fim, concluímos ao final da dissertação que o Oratório Messias é o mais conhecido da humanidade, tornando sua apresentação uma tradição na época da Páscoa, Natal e outros eventos que assim o requeiram. Com isto, ele se tornou um patrimônio da humanidade para quem aprecia música clássica.

Palavras - chaves: Oratório, Händel, Barroco, Messias e tradição.

ABSTRACT

This dissertation presents a study proposal on the oratory genre, with Händel as one of its main composers and its practice in the Baroque period in England, especially in the city of London. The purpose of this dissertation is to present the circumstances that involved the composition of the Messiah Oratory and to explain how these circumstances influenced it. We are based in an intense research work consulting several bibliographical sources and versions of the oratory, whose objective was to present an opinion based on authors that are referential in the subject. We present succinctly the phases of Händel's life, trying to show the main facts and how they influenced him in the composition of the Messiah. We also clearly portray the pretensions of Charles Jennens in his selection of the text for the Oratory. We include in the appendix the first part of the Messiah that will help in understanding the dissertation presented here, corroborating the truth of the facts presented in it. Finally, we conclude at the end of the dissertation that the Messiah Oratory is the best known of humanity, making its presentation a tradition at Easter, Christmas and other events that so require. With this, he became a patrimony of humanity for those who enjoy classical music.

Keywords: Oratory, Händel, Baroque, Messiah and tradition.

LISTA DE TABELAS

TABELA 01-	Estrutura do Messias de Händel	44
-------------------	---	-----------

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 GEORG FRIEDRICH HÄNDEL E O ORATÓRIO MESSIAS.....	15
1.1 BIOGRAFIA SINTÉTICA DE HÄNDEL.....	15
1.2 A ARTE COMO EXPRESSÃO CULTURAL.....	16
1.2.1 A Música Como Manifestação Cultural.....	18
1.3 HISTÓRIA DO ORATÓRIO.....	20
1.4 A RELEVÂNCIA HISTÓRICO CULTURAL DA MÚSICA DE BACH E HÄNDEL.....	34
2 O ORATÓRIO MESSIAS: APRESENTAÇÃO E ANÁLISE.....	36
2.1 A ESTRUTURA DO ORATÓRIO.....	38
2.1.1 Abertura.....	39
2.1.2 A Fuga.....	40
2.1.3 Recitativo.....	41
2.1.4 Ária.....	42
2.1.5 Coro.....	42
3 O MESSIAS SALVADOR (1ª PARTE).....	48
3.1 AS PROFECIAS DE ISAÍAS, A SALVAÇÃO (1ª CENA).....	48
3.2 O JUÍZO VINDOURO (2ª CENA).....	54
3.3 A PROFECIA DO NASCIMENTO DE CRISTO (3ª CENA).....	58
3.4 A ANUNCIAÇÃO AOS PASTORES (4ª CENA).....	66
3.5 CICATRIZAÇÃO E REDENÇÃO DE CRISTO (5ª CENA)	69
4 O MESSIAS SOFREDOR (2ª PARTE).....	73
4.1 A PAIXÃO DE CRISTO (6ª CENA).....	73
4.2 MORTE E RESSURREIÇÃO DE CRISTO (7ª CENA).....	78

4.3 A ASCENSÃO DE CRISTO (8ª CENA).....	78
4.4 RECEPÇÃO DE CRISTO NO CÉU (9ª CENA).....	79
4.5 O INÍCIO DA PREGAÇÃO DO EVANGELHO (10ª CENA).....	80
4.6 A REJEIÇÃO DO EVANGELHO PELA HUMANIDADE (11ª CENA).....	82
4.7 A VITÓRIA FINAL DE DEUS (12ª CENA).....	83
5 O MESSIAS JUIZ (3ª PARTE).....	86
5.1 A PROMESSA DE VIDA ETERNA (13ª CENA).....	87
5.2 O DIA DO JULGAMENTO (14ª CENA).....	89
5.3 A CONQUISTA FINAL SOBRE O PECADO (15ª CENA).....	90
5.4 A ACLAMAÇÃO DO MESSIAS (16ª CENA).....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS	96
ANEXOS.....	99

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem o propósito de analisar o Oratório Messias do alemão naturalizado inglês Georg Friedrich Händel em meados do século XVIII. Händel escreveu vários oratórios, mas o Messias é um trabalho singular em sua obra, o único oratório bíblico que evoca o Novo Testamento. O Messias é uma peça para coro e orquestra que usa passagens da Bíblia para apresentar Jesus como o Messias Salvador, o Messias Sofredor e o Messias Juiz desde as profecias que anunciaram sua chegada, sua vida e obra, sua morte na cruz e sua ressurreição. Esse oratório possui um conteúdo histórico teológico em forma artística e que difere o Messias de Händel dos outros oratórios, caracterizando a sua problematização.

A fundamental importância histórica que tal pesquisa concentra é a sua contribuição para retratar um passado que se encontra em florescimento no Messias de Händel, o qual se deve tomar como tipo de interpretação humanista, com a mesma força que seu “Aleluia” encerra o renascimento da fé, e o “Amém” que sabe sintetizar toda religiosidade que ainda emana da humanidade.

Ademais, este estudo objetiva pesquisar sobre a história do texto, da composição, do contexto histórico teológico do oratório Messias, bem como entender o contexto em que a obra foi composta; explicar a filosofia do oratório Messias e a representação das emoções e a teologia da obra e, finalmente, qual a contribuição da obra para o contexto histórico da época e a relevância para a cultura da música clássica atual.

Para realizar a investigação, foi necessário analisar a obra completa do Oratório Messias, editada por Alfred Mann (1989), o Messias, I Parte, acrescido do coro “Aleluia”, editado pela Junta de Educação Religiosa e Publicações (1972); também as Sagradas Escrituras das quais todo o texto do Oratório Messias foi retirado. Também é fundamental refletir sobre os autores que contribuíram para a elaboração deste trabalho.

Para realizar este estudo intitulado o “Oratório Messias de Georg Friedrich Händel”, foi necessário dialogar com alguns autores: Roger Bullard (1993), Donald Burrows (2012), Douglas Connely (2014), Claude V. Palisca; Donald J. Grove (2014),

Christopher Hogwood (2007), Paul Henry Lang (1996), Adalberto García de Mendoza (2013), Sandra Jatahy Pesavento (2014), Romain Rolland (1958), Joseph P. Swain (2006), Charles Francis Abdy Williams (1901). Esta dissertação situa-se na linha de pesquisa Poder e Representações, do Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC – GO.

A pesquisa elaborada envolveu o recorte temporal dos séculos XVII e XVIII, mas a ênfase se deu no último século, porque foi neste momento que Händel compôs a maioria de suas obras, em especial o Oratório Messias. O século XVII é realmente relevante para abordar sobre o início da carreira de Händel, seu único professor, Friedrich Wilhelm Zachow (1663 – 1712) que marcou toda a sua carreira artística. O século XVIII é importante para abordar sobre a sua ida para a Itália, onde esteve porventura em Veneza, certamente em Florença, em seguida em Roma, onde se fez apreciar como organista e compositor de músicas vocais sacras e profanas, entrou em contato com os maiores compositores italianos da altura e escreveu uma série de célebres cantatas e os oratórios bem-sucedidos. Torna-se, pouco depois, mestre de capela do príncipe Eleitor, Jorge Luís de Hanôver. Foi várias vezes à Londres onde, finalmente, fixou-se em 1712, e ali desenvolveu a parte mais importante de sua carreira, como autor de ópera, oratórios e música instrumental. Por fim, em 1742, em Dublin na Irlanda, fez executar com êxito, a sua obra-prima, o oratório Messias.

A metodologia de trabalho desta pesquisa foi pautada no estudo textual da fonte e pesquisa bibliográfica sobre a produção teológica e na análise da obra, a saber: três partes, dezesseis cenas e cinquenta e três movimentos. Para viabilizar a análise das cenas, fundamentou-se nas obras historiográficas e comentários bíblicos de autores que avaliaram sobre a temática.

A análise das cenas foi relevante para compreender, na 1ª parte, a vinda do Messias e o seu nascimento por uma virgem, preditos pelos profetas do Antigo Testamento, sendo que a anunciação aos pastores do nascimento de Cristo está representada nas palavras do Evangelho de Lucas. A 2ª parte cobre a paixão de Cristo e sua morte, sua ressurreição e ascensão. A 3ª parte aborda sobre a promessa da redenção, seguida de uma previsão do dia do julgamento. Também nesta pesquisa, buscou-se compreender o contexto que o compositor vivia, a era Barroca, que mostrava maior dinamismo, contrastes mais fortes, maior dramaticidade, exuberância e realismo e uma tendência ao decorativo, além de

manifestar uma tensão entre o gosto pela materialidade opulenta e as demandas de uma vida espiritual.

Para examinar sua biografia, recorreu-se ao estudo empreendido por Paul Henry Lang (1996), que fez uma obra levantando dados e observando a formação intelectual do músico que atuou nas cortes pontifícias e reais, escrevendo diversas composições vocais e instrumentais profanas e sacras.

De qualquer forma, o Oratório Messias ocupa um lugar de destaque dentre as obras corais, e sua importância é maior do que a que tem sido dada. A partir desta obra, pode-se vislumbrar um pouco do que pensava seu compositor em sua época, e desenhar um cenário de fundo onde se desenrola um drama sem palavras. Nas artes em geral, sobretudo na música, as circunstâncias vividas pelo artista têm profunda influência sobre sua obra e Händel não foge à regra. Certamente que o assunto não será esgotado, entretanto qualquer conhecimento que possa ser acrescentado é de suma importância para um melhor entendimento da obra.

1 GEORG FRIEDRICH HÄNDEL E O ORATÓRIO MESSIAS

A convite do Duque de Devonshire, o Lorde Lieutenant da Irlanda, Händel realizou duas temporadas de concertos na cidade de Dublin. Na primeira temporada, ele fez concertos de caridade com o objetivo de ajudar os presos da cadeia local, o Mercer's Hospital situado na Rua Stephen e a enfermaria de uma estalagem nas docas, e, aliado a isto, a inauguração de uma nova sala de concertos. Na segunda temporada, no dia 13 de abril de 1742, ele estreou o oratório Messias no New Music Hall, situado na rua Fishamble, dentro dos antigos muros da cidade de Dublin (LANG, 1996; BURROWS, 2012).

1.1 BIOGRAFIA SINTÉTICA DE HÄNDEL

O compositor que se destacou com o gênero oratório foi Georg Friedrich Händel, que nasceu no dia 23 de fevereiro de 1685 em Halle na Alemanha, sendo filho de um barbeiro-cirurgião e faleceu em 14 de abril de 1759 em Londres na Inglaterra. Foi um célebre compositor germânico, naturalizado cidadão britânico em 1726. Desde cedo, mostrou notável talento musical, e a despeito da oposição de seu pai, que o queria advogado, conseguiu receber um treinamento qualificado na arte da música. Quando menino, Händel participava dos cultos na Igreja Luterana da qual a família fazia parte, onde seu avô era pastor (WILLIAMS, 1901). Não se sabe ao certo quando começou a estudar teclado. Certa vez, quando Händel teve a oportunidade de tocar o poslúdio em um culto, o Duque da Prússia ficou impressionado ao ver que um menino de oito anos, neto do pastor, tocava com tanta facilidade e conhecimento do teclado, e logo encorajou o pai de Händel a permitir que seu filho se dedicasse ao estudo da música. O Duque se dispôs a pagar os estudos de Händel e o enviou para o maior mestre na época na Alemanha que foi Friedrich Wilhelm Zachow(1663-1712), primeiro e único professor de Händel, era ainda um jovem homem de seus trinta anos quando o novo aluno foi confiado a ele (LANG, 1996, p.11).

A primeira parte da sua carreira foi passada em Hamburgo, como violinista e maestro da orquestra da ópera local. Depois, dirigiu-se para a Itália, onde conheceu a fama pela primeira vez, estrelando várias obras com grande sucesso e entrando em

contato com músicos importantes: Corelli¹, Scarlatti², Pasquini³. Em seguida, foi indicado mestre de capela do Eleitor de Hanôver, mas pouco trabalhou para ele, e esteve na maior parte do tempo ausente, em Londres. Seu patrão mais tarde se tornou rei da Grã-Bretanha, como Jorge I, para quem continuou compondo. Fixou-se definitivamente em Londres, e ali desenvolveu a parte mais importante de sua carreira, como autor de ópera, oratórios e música instrumental. Quando adquiriu cidadania britânica, adotou o nome George Friederic Händel.

Falando do seu estilo geral, Romain Rolland⁴(1958, p. 91-92) afirmou que:

Nenhum outro músico é tão difícil de incluir nos limites de uma definição, ou mesmo dentro de várias, do que Händel... Ele não é um daqueles que impõem sobre a vida e a arte um idealismo voluntário, seja violento ou pacífico; nem é daqueles que escrevem a fórmula de sua campanha no livro da vida. Ele é do tipo que bebe da vida universal, e a assimila a si mesmo. Sua vontade artística é essencialmente objetiva. Seu gênio se adapta a milhares de imagens de eventos passageiros, às nações, aos tempos em que viveu, e mesmo às modas de seus dias. Ele se acomoda às várias influências, ignorando os obstáculos. Ele pondera outros estilos e outros pensamentos, mas tamanho é poder de assimilação e o equilíbrio de sua natureza que jamais submerge ou se sobrecarrega pela massa dos elementos estranhos. Tudo é devidamente absorvido, controlado e classificado. Esta alma imensa é como o mar, onde todos os rios do mundo se derramam sem que perca sua serenidade.

1.2 A ARTE COMO EXPRESSÃO CULTURAL

De acordo com Vigotski (1998, p. 320): “A arte é antes uma organização do nosso comportamento visando ao futuro, uma orientação para o futuro, uma exigência que talvez nunca venha a se concretizar, mas que nos leva a aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela.” Compreende-se que presente, passado e futuro se entrecruzam incessantemente em cada acontecimento, o que faz da existência humana um processo de reinvenção constante alicerçado no vivido que se atualiza constantemente no movimento do que está sendo, em suas variadas e plurais condições de possibilidades. Presente mobilizado por um projeto do que pode vir a ser, perspectiva continuamente reinventada em razão dos fluxos e da

¹ Arcangelo Corelli (1653-1713) foi o líder indiscutível e universalmente admirado da música instrumental na Itália. Foi considerado o grande mestre da sonata e do concerto (Lang, 1996, p.54)

² Alessandro Scarlatti (1660-1725) foi um descendente direto dos grandes mestres romanos e venezianos do século XVII e o fundador da Escola Napolitana destacando-se nas óperas, oratórios, cantatas, missas e música instrumental (LANG, 1996, p. 55).

³ Bernardo Pasquini (1637-1710) o terceiro dos distintos músicos Arcadianos, foi proclamado “Organista do Senado e do Povo de Roma” (LANG, 1996, p. 55).

⁴ Romain Rolland (1866-1944) foi um romancista, biógrafo e músico francês. Recebeu o Nobel de Literatura de 1915.

imprevisibilidade dos acontecimentos. Memória de futuro, como diz Bakhtin (2003), amálgama dos possíveis que orientam a existência cotidiana e que se renova incessantemente.

Considerando essas reflexões, a arte não se reduz, vale a pena reiterar, a um campo de saber específico, e quem a produz não são somente pessoas socialmente reconhecidas como artistas, assim como seus produtos não necessariamente são ou podem vir a ser reconhecidos como obras de arte. Afinal, a própria arte é resistência (RANCIÈRE, 2007), e viver implica resistir às múltiplas forças que tentam impedir a vida em suas manifestações não hegemônicas, naquilo que difere, destoa, que contrasta. Afirma Deleuze (1999, p. 4) que “Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo.” Criar e resistir, vida e arte, supostas distâncias que se esvaem na luta diária e que fazem do existir uma prática constante de reinvenção de si e das próprias condições de emergência da vida.

A arte tomada como conhecimento descreve descobertas que podem ser expressas nas diferentes linguagens artísticas. Segundo Freitas (2006, p.5):

Com base na minha experiência, acredito no potencial da arte enquanto conhecimento a ser construído, linguagem a ser experimentada e fruída, expressão a ser externalizada e refletida. Levando o indivíduo a construir, experimentar, externalizar e refletir, estaremos considerando a arte como área de conhecimento, com características únicas e imprescindíveis ao desenvolvimento do ser humano. Um ser dotado de uma totalidade – de emoção e razão, de afetividade e cognição, de intuição, racionalidade e subjetividade.

Segundo Leiradella (2007, p.1), “a consciência do homem é o seu conhecimento. O que ele conhece ele não teme. Mas, para que isso aconteça, para que a arte seja um meio de conhecimento, o homem tem que assumir a sua individualidade.” Esse intercâmbio pessoal real no cotidiano individual, permite-se abrir um olhar inquiridor cultural. Através da arte, pode-se exteriorizar de uma forma única esse olhar, usando uma linguagem artística, como afirmou Goes (*apud* SOUZA, et al. p.17):

Na arte, não se vê convenções explicitamente formuladas. As formas da arte não são propriamente símbolos convencionais. O sentido expresso por uma obra de arte reside nela mesmo, e não fora. Não se pode, por exemplo, traduzir uma obra de arte em outra, encontrando-lhe “sinônimos”, como se faz com a linguagem. Portanto a arte não é um símbolo verdadeiro – como o são os símbolos linguísticos – podendo mesmo ser entendida como um quase símbolo, já que simboliza apenas e tão somente os sentimentos que existem nela própria, não nos remetendo a significados conceituais, mas a sentidos do universo dos sentimentos. Assim a arte tem uma forma de exprimir sentidos, diferente da maneira de transmitir significados da linguagem verbal.

O ser humano adquire informação ao transcrever algo absorvente. Um dos conteúdos essenciais fornecidos pela arte é a ideia da procura de um conhecimento poético e expressivo. Segundo Martins (1992, p.10): “O olhar do adulto sobre o mundo, olhar que não envolve só a visão, mas cada partícula de sua individualidade, está profundamente colada a sua história, a sua cultura, ao seu tempo e ao seu momento específico de vida.”

Esse conhecimento perpassa pelo conhecer, por um fazer e um exprimir relacionado com o entorno e a subjetividade pessoal. Assim, entende-se a arte também como um transmissor de informação do cotidiano e dos valores. Ela representa o mundo com uma aparência diferente. Compreende-se esta representação centrada nas interações humanas significativas com as ideias, com os valores, com os sentimentos, com as atitudes e interesses no campo particular ou no campo coletivo.

1. 2.1 A Música Como Manifestação Cultural

A música é uma das formas de manifestação da cultura. Sabe-se que a cultura é parte essencial de qualquer processo de transformação social. E cada vez mais a sociedade tem investido na possibilidade de fazer com que a cultura seja um instrumento eficaz de promoção da inclusão social de indivíduos expostos a condições de vulnerabilidade e risco social.

Segundo Fernandes (2008), o termo cultura por si só é um universo que apenas recentemente, pouco mais de um século para cá, tem sido objeto de estudo e pesquisa, inicialmente, entre os antropólogos e, mais tarde, entre os historiadores e outros estudiosos. Os estudos que abordam a ligação entre o fenômeno musical e cultura são também recentes. Um marco importante ocorreu no final da década de 1970 com as publicações de Merriam de “música como cultura”[music as culture].

De qualquer forma, a inserção da música dentro das artes já lhe garante um lugar dentro do universo do sensível que nos remete de volta à questão cultural, visto que essas sensibilidades, ou seja, a ativação e o aprimoramento das nossas percepções vai depender do arcabouço cultural ao qual estamos expostos.

A definição de música não é uma tarefa simples, porque, apesar de ser naturalmente reconhecida por qualquer pessoa, seus significados e nuances tornam a questão complexa e altamente intuitiva, que remete ao sentimento e a percepção individual de cada interlocutor, ou seja, compositores, intérpretes e ouvintes.

Nessa direção, para Fernandes (2008), o conceito de música hoje deve ser pensado de uma maneira bem mais ampla do que vem sendo difundido desde o século XVIII, pois o nosso conhecimento sobre as músicas e sobre as sociedades que as praticam tornaram-se bem mais amplos e, também, a explicação do fenômeno sonoro musical foi aprofundado por meio dos estudos de acústica, da física, da antropologia, da sociologia, e outras áreas do conhecimento.

Seeger, no prefácio do seu livro *Why Suyá Sing* (2004, p. xiv), faz a seguinte definição do que seja música:

Música é uma intenção de fazer alguma coisa chamada música (ou estruturada similarmente ao que nós chamamos música) em oposição a outros tipos de sons. É uma habilidade de formular linhas sonoras aceitas pelos membros de uma dada sociedade como música (ou o que for que eles as chamem). Música é a construção e uso de instrumentos produtores de som. É o uso do corpo para produzir e acompanhar sons. Música é uma emoção que acompanha a produção, apreciação e participação em uma performance. Música é também, é claro, os próprios sons depois que são produzidos. É ainda a intenção assim como a realização e valor assim como estrutura e forma (tradução nossa).

Mais do que qualquer outra manifestação humana, a música contém e expressa os sons, que se inserem num determinado tempo histórico e são influenciados, diretamente, pelo meio social de onde emergem. Talvez por essa razão, ela esteja sempre fugindo a qualquer rótulo ou definição, pois ao se tentar defini-la, a música já se modificou, a própria expressão ou audição musical difere de um indivíduo para outro, depende necessariamente do estado emocional daquele que a expressa, bem como daquele ou daqueles que a ouvem.

É da natureza da música, diz Hegel, colocar o espírito... em sons dispostos de determinados modos e em determinadas relações, elevando a expressão a um elemento unicamente feito pela arte e para a arte. Esse elemento "elevado" em sons organizados quer dizer, o conteúdo da música é a experiência que o compositor quer transmitir: e a experiência de um compositor nunca é puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período histórico em que ele vive e que o afeta de muitas maneiras (FISCHER, 1989, p.214).

E esse jogo do tempo é simultaneamente físico e emocional. Como uma expressão artística efêmera, a música não pode ser completamente conhecida e, por isso, é tão difícil enquadrá-la em um conceito definitivo. A música representa o

cotidiano, o modo de viver e o comportamento dos indivíduos, reproduz também a natureza e, como manifestação humana, busca aproximação com o divino e com o sagrado.

Reverenciada como uma das mais belas manifestações do homem, a música suscita os mais elevados sentimentos, pode alegrar ou entristecer, fazer rir ou chorar, não está presa a manuais estéticos linguísticos ou melódicos, simplesmente expressa sentimentos, percepções e experiências, vividas e compartilhadas.

Dentro desse contexto, Fischer (1983, p. 215) assevera que: “A música cuja significação é, em si mesma, a expressão de sentimentos, ideias, sensações e experiências possibilita uma nova atitude e um novo sentido de vida.”

O que nos afeta mais diretamente é o potencial transformador que a música apresenta, não há como se manter imune aos seus efeitos. Uma vez que, ao ouvirmos um som ou reconhecermos uma melodia, somos irremediavelmente marcados pelo impacto desse som e passamos a meditar, entender, interpretar, criticar, ou simplesmente ouvir, pelo simples prazer de ouvir. “[...] o efeito da música é muito mais poderoso e penetrante que o das outras artes, pois estas falam das aparências, ao passo que a música fala da essência” (FISCHER, 1983, p. 211 -212). A música passa tanto pelos símbolos de sua escritura (notação musical), como pelos sentidos que são atribuídos a seu valor sentimental ou emocional ⁵. Revela-se como documento histórico, uma vez que retrata o seu tempo, mas ao mesmo tempo transcende ao tempo e remete ao passado e ao futuro, sem compromisso com datas, marcos ou a frieza dos calendários.

1.3 HISTÓRIA DO ORATÓRIO

Ouvir uma música de Händel é uma experiência de poesias, sentidos, sensações e emoções. Händel é indescritível. Mas o seu grande momento foi a composição do oratório “Messias”, uma peça para coro e orquestra que usa passagens da Bíblia para apresentar Jesus, desde as profecias que anunciaram sua chegada, sua vida e obra, sua morte na cruz e sua ressurreição. Dentro desse oratório, encontramos o famoso “Hallelujah” de Händel que é a obra clássica mais conhecida em todo o mundo. Mas veremos, aqui, a origem deste gênero musical que é o oratório e a história que envolve a composição da peça “Messias”.

⁵ Fonte <https://pt.wikipedia.org/wiki/Música>. Acesso em 14/05/17.

O pendor dramático deu origem, em Roma, por volta de 1650, a uma série de diálogos sacros, em que combinavam elementos de narrativa, diálogo e meditação ou exortação e que começaram a ser designadas por oratórios, pois eram geralmente executadas no Oratorium⁶, que era uma parte da igreja reservada às associações de leigos que aí iam ouvir sermões e cantar canções religiosas (GROUT e PALISCA, 2014, p. 337).

O oratório é um drama religioso apresentado sem encenação, cenário, ou trajes típicos. Embora um oratório seja agora apresentado em um cenário de concerto formal, originalmente teve uma função puramente espiritual. Forças performáticas incluindo solistas, coro e orquestra são características de um oratório (SWAIN, 2006).

Ainda que as raízes do oratório possam ser traçadas por dramas litúrgicos, paixões e jogos de mistérios da Idade Média, o desenvolvimento do oratório como gênero dramático começou na Renascença tardia ⁷. Orlando di Lasso compôs motetos⁸, recontando dramas bíblicos como *Nuptiae factae* (1556) e *Fremuit spiritus Jesus* (1556). Musicalmente, esses motetos não são relacionados ao oratório, mas o texto e o conteúdo dramático dessas histórias relacionam-se diretamente a ele (GROUT e PALISCA, 2014).

Esse gênero nasceu na Itália, de diálogos sagrados que nada mais eram que conformações de passagens bíblicas transcritas para o latim, tecidos por meio de uma narração intensa, perpassada por uma carga dramática e pelos poucos diálogos entre os personagens dos temas abordados pelos autores (SWAIN, 2006).

A primeira apresentação importante em uma sala de oratória foi *Reppresentatione di anima e di corpo* (A Representação da Alma e do Corpo) por Emílio Cavaliere. Isso foi apresentado em 1600 na oratória da *Chiesa Nuova*, em Roma. Cavaliere incorporou estilo de canto recitativo e monódia ⁹ com

⁶ O *Oratorium* é um compartimento da igreja consagrado à oração (SWAIN, 2006, p.154).

⁷ A Renascença tardia foi um movimento cultural e simultaneamente um período da história europeia, considerado como marcando o final da Idade Média e o início da Idade Moderna (Cf. a esse respeito MARQUES, BERUTTI e FÁRIA 2001, p.92).

⁸ Moteto é um termo que, para os últimos trezentos anos, tem sido exclusivamente aplicado a certas peças de música sacra, de extensão moderada, adaptadas às palavras latinas (selecionadas em sua maioria ou da Bíblia Sagrada ou dos livros do Ofício Romano) e sem acompanhamento. Esta é a conotação mais comum, mas os motetos podem ter instrumentos, vozes, solos e textos em outras línguas em certos contextos históricos. Os motetos originaram na França no início do século XIII (SWAIN, 2006, p.144).

⁹ Monódia em Música, é o canto a uma só voz, sem acompanhamento, no século XVI, com o acompanhamento de alaúde ou de baixo contínuo (BOFFI, 2006, p.36).

acompanhamento de *basso continuo*¹⁰.

Aparentemente, esta obra não teve sequência, mas deve ter aguçado o apetite da cúria romana para a rica mistura de monódia, declamação coral, música instrumental com ritmo de dança e árias melódicas que viriam a ser os ingredientes das posteriores óperas e oratórios (GROUT e PALISCA, 2014, p. 337).

O oratório surgiu a partir da *Lauda*, que é um drama litúrgico o qual evocava cenas bíblicas referindo-se à representação dos dramas da Paixão, da Ressurreição e da Natividade. Assim,

representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação (no oratório, o ator - cantor) de um ausente (personagem - herói); é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença. [...] A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie, mas uma construção feita dele (PESAVENTO, 2014, p.40).

O oratório é uma espécie de obra musical não somente instrumental, mas fundamentalmente cantada. Seu teor é essencialmente narrativo. “Ora, uma narrativa é o relato de uma sequência de ações encadeadas [...] do que aconteceu” (PESAVENTO, 2014, p. 49). Nessa composição, interagem cantores que executam solos vocais, vozes em coro e uma orquestra. Esse gênero é similar à ópera, tanto no que tange às categorias que dele participam, quanto na utilização de árias¹¹ e recitativos¹², mas enquanto criações operísticas são apresentadas principalmente por meio do viés interpretativo. Essa modalidade não exige encenações dramáticas.

Em consonância com Swain (2006, p.154), o acompanhamento instrumental do oratório varia do baixo contínuo sozinho para grandes forças orquestrais. Um coro para comentário e interpretação de personagem é típico, particularmente dos oratórios após 1700, talvez o mais distintivo elemento do gênero. Solistas vocais cantam papéis de caráter individual. Os enredos são, na maioria das vezes, adaptações de histórias

¹⁰ O *basso continuo* o compositor escrevia a melodia e o baixo; o baixo era tocado num ou mais instrumentos de apoio, como uma viola da gamba baixo, um violoncelo ou um fagote, e acima das notas do baixo o executante do instrumento de tecla ou o alaúdicista colocava os acordes convenientes, cujas notas não estavam escritas (GROUT e PALISCA, 2014, p.313).

¹¹ *Ária* é uma composição desenvolvida no final do século XVI para cantor solo com acompanhamento instrumental caracterizado por uma métrica clara e de estrutura musical significativa, que requer muita repetição de frases pequenas do texto cantado. Na música sacra, esta função é muito limitada aos oratórios e paixões (SWAIN, 2006, p. 1).

¹² *Recitativo* é uma composição originária no final do século XVI para cantor solo harmonizada por acompanhamento instrumental virtualmente sem nenhuma metrificação e cujos ritmos de discurso e estrutura de frase são determinados inteiramente pelo texto. O recitativo permite aos personagens na música drama trocar o diálogo rapidamente para manter a informação do enredo eficientemente e expressar mudanças mercuriais. Na música sacra, ele mantém essas funções nos oratórios e paixões (SWAIN, 2006, p. 185).

bíblicas, especialmente histórias e hagiografias do Antigo Testamento com libretos de caráter moral ou alegórico.

Na perspectiva de Mendoza (2013, p. 67), o oratório surge como um hino às grandes ideias da fé e da imaginação e é acompanhado pelo drama e pelo poema sinfônico de realização poética, assim como a Cantata e a Missa que são hinos à divindade como os outros são poemas às paixões humanas.

Giacomo Carissimi (1605 – 1674) foi o primeiro a desenvolver a forma oratório e ampliou os papéis para coro, solistas e *testo* (narrador). Embora a questão se Carissimi escreveu ou não o primeiro oratório seja ainda um ponto de controvérsia entre as autoridades (historiadores e músicos), muitos concordam que Carissimi fez o máximo para estabelecer o que nós conhecemos hoje como o oratório. Na época de Carissimi, o oratório podia ser definido como uma composição dramática sacra, mas não litúrgica em que o assunto bíblico era apresentado na forma de recitativo, arioso¹³, Ária, conjunto e coro, geralmente com a ajuda de um narrador (LORD, 2008). De acordo com (Arcangelo) Spagna (1631/2 – 1720), o poeta importante do período, a presença do narrador (*testo*) formava as características distintas entre ópera e oratório (GROUT e PALISCA, 2014).

Na época de Carissimi, os oratórios foram baseados nos textos em Latim, mas após a sua morte, essa prática foi abandonada pelo oratório vulgar (oratório com texto em italiano). A maioria dos compositores de ópera barroca italiana também escreveram oratórios e havia muito pouca diferença entre ópera e oratório estilisticamente. Havia, ainda, algum trabalho para coro, mas o oratório foi constituído principalmente de solos e duetos e continham elementos operísticos como os recitativos, árias com ritornellos com cadências e uma abertura. Um exemplo deste tipo de oratório foi *La conversione di Sant'Agostino* de Johan Adolf Hasse (1699 – 1783)(GROUT e PALISCA, 2014, p. 378).

Como um gênero, o oratório provém da Congregação do Oratório, atualmente conhecida como Confederação do Oratório, uma comunidade de apóstolos criada em 1565, na cidade de Roma, por São Filipe de Néri (1515 -1595). Aí eram produzidos espetáculos de música sacra, no período que transcorreu de 1571 a 1594 (SWAIN, 2006, p.154).

¹³ Arioso é um estilo de solo vocal de ópera ou oratório que ocupa lugar intermediário entre o recitativo e a ária. Surgiu no século XVI juntamente com os estilos supramencionados e a monódia (LORD, 2008, p.112).

A musicalidade exercitada nesta sociedade deu impulso ao nascimento dos oratórios na forma como são produzidos nos dias atuais. A primeira temática abordada por eles foi a Paixão de Cristo, que ainda hoje é o tema dileto de seus criadores. A obra clássica neste gênero é, sem dúvida, a Paixão segundo São Mateus, de Johann Sebastian Bach (MENDOZA, 2013).

Os oratórios foram ideias da Contrarreforma jesuítica em um movimento para trazer os fiéis de volta à igreja. A ópera tinha ganhado popularidade massiva, assim o gênero litúrgico oratório tornou-se um significado para trazer teatralidade e drama para a religião e o culto. Adicionalmente, a prática de representar histórias bíblicas dramáticas na sala da oratória evitou as proibições do Concílio de Trento que tinha banido a apresentação da ópera durante a Quaresma. Oratórios dramáticos usavam a popularidade da ópera e do drama para inspirar devoção renovada e um retorno do pietismo à igreja. Isso levou diretamente à criação e desenvolvimento do gênero oratório na metade do século XVI (GROUT e PALISCA, 2014).

Apresentações quaresmais de drama religioso cresceram em popularidade. Em 1639, o violinista francês Andre Maugars visitou uma oratória romana e ouviu dois cenários musicais de histórias bíblicas, um do Velho Testamento antes do sermão e outro do Novo Testamento após o sermão. A forma das duas partes do oratório precedente foi influenciada pela função litúrgica da música antes e depois do sermão.

Em meados do século XVII, os oratórios de temática religiosa passaram por um processo de secularização. Prova dessa inclinação contextual são as constantes execuções em recintos laicos, mas particularmente nos espaços cortesões e em teatros públicos. Eles eram elaborados em torno de questões como a Criação, a trajetória de Jesus, a jornada de um herói clássico ou profetas da Bíblia. Pode-se entender que também oratórios são:

construções narrativas da História, são refigurações de uma experiência temporal. O que o historiador (aqui o compositor) pretende é reconstruir o passado, para satisfazer o pacto de verdade que estabeleceu com o leitor (aqui público-alvo ouvinte), mas o que constrói pela narrativa é um terceiro tempo, situado nem no passado do acontecido nem no presente da escritura. Esse tempo histórico é uma invenção/ficção do historiador (compositor), que, por meio de uma intriga, refigura imaginariamente o passado. Mas sua narrativa almeja ocupar o lugar deste passado, substituindo-o. É, pois, representação que organiza os traços deixados pelo passado e se propõe como sendo a verdade do acontecido (PESAVENTO, 2014, p. 50).

A maior parte dos produtores de oratórios eram igualmente famosos por suas

criações operísticas. Adotando o hábito desenvolvido na elaboração das óperas, eles passaram a editar libretos também para esse gênero musical.

A inovação mais importante que Händel introduziu nas suas oratórias foi, sem sombra de dúvida, a utilização do coro. É certo que o coro já desempenhava o seu papel nos oratórios latinos e italianos de Carissimi, mas os oratórios posteriores incluíam, quando muito, alguns madrigais e trechos de conjunto, por vezes assinalados com a indicação coro. A primeira formação musical de Händel familiarizara-o com a música coral luterana da Alemanha e também com a combinação do coro com a orquestra e os solistas, que era característica dos centros católicos da Alemanha, mas foi a tradição coral inglesa que mais o influenciou. Händel atingiu o perfeito domínio desta linguagem musical inglesa com os hinos *chandos*, escritos entre 1718 e 1720, obras-primas da música sacra anglicana, a que o compositor muitas vezes foi buscar material para ulteriores composições (GROUT e PALISCA, 2014).

Libreto, do italiano *libretto*, significa literalmente livrinho. É o texto usado em uma peça musical do tipo ópera, opereta, musical e cantata, inclui tanto as palavras das partes cantadas quanto das faladas e é diferente de uma sinopse ou do roteiro da trama de peça. O autor de um libreto é chamado libretista.

Assim que os coros foram reduzidos, eles começaram a investir nas árias e também nas cantoras, que passaram a desempenhar o papel masculino nos recitais. Monteverdi(1567-1643) é o responsável pelo primeiro oratório de natureza profana, // *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, em que se descreve o combate entre o cruzado Tancredo e a heroína pagã Clorinda, terminando com a morte desta última (GROUT & PALISCA, 2014, p. 332).

O oratório foi cultivado com maior ênfase na era Barroca; neste período, os autores mais célebres são Georg Friedrich Händel(1685-1759) que compôs o *Messiah* e *Judas Maccabeus*, além de obras seculares; Johann Sebastian Bach (1685-1750), autor das Paixões; e Vivaldi (1678-1741) que se consagrou com *Juditha Triumphans*. Na fase clássica, destacou-se Franz Joseph Haydn (1732- 1809), com As Estações. No Romantismo, essa modalidade teve um papel secundário, mesmo assim não se pode esquecer de A Infância de Cristo, de Hector Berlioz(1803-1869) (MENDOZA, 2013).

O século XVII é a época em que na Europa se afirma o barroco. Se por “barroco” se designa, como acontece correntemente, um período que abarca um

século e meio (cerca de 1600 -1750) rico de manifestações musicais diversíssimas, é difícil definir uma sua representação estilística unitária. Por outro lado, uma vasta corrente da musicologia pensa que o termo barroco possui uma sugestão irrenunciável como indicação de estilos para um período em que a renovação da linguagem musical apresenta um inegável paralelismo com o da linguagem figurativa. De fato, esta época da história da música é assinalada sobretudo pelo advento do baixo contínuo, certamente um dos dados mais conspícuos da transformação da linguagem renascentista que se completa por volta de 1600 (BOFFI, 1999).

Com a aceitação por parte da música instrumental das formas de dança, também o fluente e abundante ritmo renascentista se transforma, racionalizando-se. Os próprios instrumentos diminuem vistosamente de número e aperfeiçoam-se em função da busca de um novo ideal sonoro. Paralelamente à música instrumental, que encontra em Veneza um dos centros de maior desenvolvimento, afirmam-se no campo vocal os gêneros do oratório, da cantata e do melodrama; neste último, o luxo cênico, o gosto pela ornamentação e o virtuosismo remetem para outras tantas atitudes emblemáticas do gosto do barroco (LORD, 2008)

O oratório foi um gênero que Händel consolidou na Inglaterra a partir da tradição dos *anthems*¹⁴ (hinos), textos sacros postos em música com solos e coros usados no culto anglicano, que ele havia trabalhado no início da sua carreira inglesa com ótimos resultados, como se percebe nos *Chandos Anthems*¹⁵ e em vários outros. Sua estrutura e escala eram bastante semelhantes aos oratórios que ele desenvolveu mais tarde, introduzindo um dramatismo e pujança que os *anthems* desconheciam e dando-lhes independência na liturgia. No entanto, as motivações de Händel para se dedicar ao gênero não são claras.

É possível que fosse uma tentativa de contornar a proibição de música operística durante a Quaresma, mas representação de dramas sacros faziam parte também de uma tradição de educação moral e religiosa estabelecida por Racine¹⁶

¹⁴ Anthems é uma configuração polifônica de um texto cristão, normalmente bíblica, em inglês, excluindo os ordinários da missa e cânticos tradicionais como o Magnificat. O termo data do século XI, um cognato inglês da antífona. Até o século XVII "hino" comumente referido à música vocal sacra da Igreja Anglicana (SWAIN, 2006, p. 06).

¹⁵ Chandos Anthems é um conjunto de 11 hinos composto para James Brydges, mais tarde Duque de Chandos, por George Friederic Händel, em 1717-1718, enquanto ele estava na residência de Brydges na Inglaterra. A partitura é para sopros, cordas, coro a três ou quatro vozes e solistas (SWAIN, 2006, p. 35).

¹⁶ Jean Racine (1639-1699) foi o único poeta verdadeiro no mundo francês distinguido pela retórica e o palco, filosofia e literatura (LANG, 1996, p. 284).

entre famílias ricas e piedosas na França. Os oratórios são significativamente mais coesos em termos dramáticos do que as óperas, em parte pela colaboração com Charles Jennens, um grande libretista, pela maior participação do coro – em alguns, como *Israel in Egypt*, o coro predomina – e pela dissolução dos limites rígidos entre ária e recitativo, com uma orquestração mais rica para estes últimos, que tendem a ser breves, e o emprego de ariosos, uma forma intermediária entre os dois (LANG, 1996). Ele também pôde explorar a representação das emoções com uma liberdade muito maior do que em suas óperas de forma mais acessível para o público, sendo cantadas em inglês, e mesmo em questões de pura forma os seus oratórios, são mais livres e apresentam soluções mais imprevisíveis. Assim, “as sensibilidades compete essa espécie de assalto ao mundo cognitivo, pois lidam com as sensações, com o emocional, com a subjetividade. [...] Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos” (PESAVENTO, 2014, p. 56-57).

Lang¹⁷ sugeriu que, com seus oratórios, Händel fez muito pela renovação da própria ópera na direção proposta por Gluck¹⁸, e Schering¹⁹ chegou a dizer que se alguém comparar *Theodora* (1750) de Händel com a ópera *Orfeu e Euridice* (1762) de Gluck, não hesitará em atribuir à obra de Händel tudo – e quiçá mais – do que tem sido atribuído ao mestre mais jovem. Sabe-se que Gluck nutria uma enorme admiração pelo colega mais velho, e que tinha sua obra como uma referência central.

Além de suas qualidades eminentemente musicais e expressivas, seus oratórios possuem conotações extramusicais; muitos, a partir de alusões de seu tempo, como as guerras, o progresso da cultura, a atuação da família real, viradas políticas e questões morais, por exemplo, a ligação de *Deborah* e *Judas Maccabeus* respectivamente aos sucessos do Duque de Malborough e à revolta jacobita; a de *Japhtha* ao patriotismo e à posição política do Príncipe de Gales; o *Hércules*, inserido na discussão filosófica que corria acerca do prazer, da verdade, e o *David*, como uma lamentação sobre os atritos do Rei com o Príncipe de Gales (GROUT e PALISCA, 2014).

¹⁷ Paul Henry Lang (1901 – 1991) foi musicólogo, fagotista, professor e crítico musical da Hungria.

¹⁸ Christoph Willibald Gluck (1714 -1787) foi compositor e músico alemão. Foi responsável pela “segunda reforma da ópera”(BOFFI, 1999, p.123-124).

¹⁹ Arnold Schering (1877 -1941) foi um musicólogo e violinista alemão(LANG, 1996).

Também meditam sobre a ideia de religião de seu tempo, uma vez que em sua maioria são de tema sacro, considerando que a religião exercia grande influência na vida de todos e o púlpito, em seu tempo, era um dos locais privilegiados para o debate político, social e cultural. Tais reverberações de significado formam, seguramente, um dado essencial para seu crescente sucesso entre o público da época, dando-lhes uma pertinência única àquele cotidiano que, somente há pouco tempo, tem sido explorado pela crítica.

Quanto à composição do Messias, Händel tinha chegado à Inglaterra em 1711 e, durante muito tempo, viveu uma época de muito sucesso, mas por volta de 1740, ele estava falido, havia se dedicado a compor óperas e elas estavam saindo de moda, também havia participado da organização de ópera “Real Academia de Música”, mas esta faliu e o arrastou para a ruína financeira.

Em 1741, Charles Jennens selecionou para Händel as palavras da Bíblia de um oratório cujo assunto era o “Messias.” O Duque de Devonshire, o vice-rei da Irlanda, convidou-o para uma visita a Dublin, onde muitos de seus trabalhos tinham sido apresentados e Händel era tido em alta estima. Ele ofereceu o Messias à generosa nação da Irlanda para ajudar certas associações de caridade que muito o interessou (WILLIAMS, 1901). Händel começou o Messias no verão de 1741 em 22 de agosto, terminou a primeira parte em 28 de agosto, a segunda parte em 6 de setembro, a terceira parte em 12 de setembro e a orquestração foi completada em 14 de setembro. A composição de toda a obra ocupou 22 dias (WILLIAMS, 1901).

O Messias é um trabalho único na obra de Händel, o único oratório bíblico que invoca o Novo Testamento, e não é típico do oratório Händeliano porque, embora seja uma obra de arte admirada e atraente, não é dramática (LANG, 1996, p. 332).

A posição atual do Messias torna difícil perceber que, para Händel, sua composição era um empreendimento pouco convincente, inseguro em suas recompensas e, provavelmente, irrepetível. É o único oratório verdadeiramente “sagrado” que ele escreveu, foi o único realizado durante sua vida em uma construção consagrada e, no entanto, era intencionado, como Jennens diz um ótimo entretenimento. Embora puramente o trabalho de um compositor de teatro, não contém nenhum drama no sentido teatral; não há facções em guerra, nenhum protagonista nomeado. O texto mostra profecia e realização, e o drama é revelado obliquamente, por inferência e relato, quase nunca pela narrativa (HOGWOOD, 2007).

O Jornal *Faulkner* de Dublin descreveu a chegada de Händel à Irlanda em 21 de novembro de 1741 como “um cavalheiro, conhecido universalmente por suas excelentes composições de todos os tipos de músicas, e particularmente pelo seu *Te Deum, Jubilate, Anthems*, e outras composições de música sacra.” (LANG, 1996, p. 333). Relatando o ensaio, o final do novo grande oratório sacro de Händel, chamado o Messias, o jornal de Dublin declarou expressamente que o oratório foi composto para a Nobre e Grande Caridade do Hospital da Misericórdia (LANG, 1996).

Havia cerca de cinco meses que Händel estava em Dublin e o entusiasmo por ele atingira o ponto mais alto quando o seguinte aviso apareceu no Jornal *Faulkner* em 27 de março de 1742: “Para alívio dos prisioneiros nas várias prisões e para o apoio do Hospital da Misericórdia e da Enfermaria de Caridade, na terça-feira dia 13 de abril será realizada no *Musick Hall*, Fishamble Street, o novo oratório do Sr. Händel, chamado o Messias, no qual os senhores dos coros de ambas as catedrais Christ Church e St. Patrick irão assistir alguns concertos no órgão pelo Sr. Händel . Os ingressos estarão a disposição no *Musick Hall*, e com o Sr. Neal em Christ Church Yard, a meia guiné cada. Ninguém será admitido ao ensaio sem um bilhete de ensaio, que será dado gratuitamente com o bilhete para a apresentação da peça (WILLIAMS, 1901).

Mainwaring²⁰, falando do papel que o Messias desempenhou na libertação dos prisioneiros, escreveu: “Havia uma peculiar propriedade neste projeto do próprio objeto do Oratório, e havia uma graça peculiar nisso dos assuntos da situação.” O Messias permaneceu uma obra que “alimentou os famintos, vestiu o nu, fomentou o órfão e enriqueceu os sucessivos empresários dos oratórios mais do que qualquer produção musical única neste ou em qualquer país” (BURNEY²¹ apud HOGWOOD, 2007, p. 220).

Sua popularidade final foi devido à sua associação com o *Foundling Hospital*; foram as apresentações anuais de caridade dadas na capela desde 1750 sob a liderança de Händel que iniciou o oratório em sua carreira sem precedentes (LANG, 1996, p. 334).

²⁰ John Mainwaring (1724-1807) teólogo inglês e primeiro biógrafo de Händel (LANG, 1996, p.16).

²¹ Charles Burney foi um compositor, cravista, organista e historiador da música da Inglaterra (LANG, 1996).

As Senhoras Avoglio e Maclaine tomaram as partes do soprano, os contraltos foram a Senhora Cibber, William Lambe, e Joseph Ward, os tenores James Barleys e John Church, e os baixos John Hill and John Mason^{22*}. Todos os homens vieram dos coros das igrejas locais. Vê-se que, embora o Messias não tenha figuras dramáticas (apenas as quatro designações vocais habituais), Händel empregou nove cantores solos. Isto é de alguma importância, porque na prática contemporânea, os solistas cantavam com o coro, e eles deveriam ter constituído uma parte substancial do pequeno conjunto, que foi reforçado por vários outros cantores das duas catedrais.

O *libreto* do Messias é extraordinário, pois praticamente todas as palavras são bíblicas selecionadas de uma grande variedade de passagens de ambos os Livros (Antigo e Novo Testamentos). Jennens fez seu trabalho com habilidade considerável. As seleções de Profetas, Evangelhos, Epístolas Paulinas e as Revelações de João foram habilmente misturadas em um texto eminentemente adequado para o cenário musical (LANG, 1996).

A seleção das palavras também foi atribuída a Händel sozinho, uma teoria contradita pelo reconhecimento distinto de Händel da autoria de Jennens e suas referências a “seu Messias” ou “seu Oratório.” O que quer que seja dito, enquanto Händel sem dúvida teve mais de uma sessão em Gopsall²³ e tomou uma mão na forma do *libreto*, Jennens foi o compilador (WILLIAMS, 1901).

O *libreto* era mais do que uma compilação, pois tinha um plano sutil por trás dele: a sequência de Promessa, Encarnação, Paixão e Ressurreição fornece uma unidade épica que dispensa uma trama dramática. Assim, o Messias tem uma base religiosa, mas como diz Winton Dean²⁴: “Sagrado refere-se ao assunto não ao estilo da música ou ao propósito de Händel ao escrevê-lo” (LANG, 1996, p. 342). Na verdade, o oratório não apresenta a vida e a Paixão de Jesus, mas a contemplação lírico-épica da ideia de redenção cristã. Deve ser totalmente não dramática e não descritiva. Não há quase nenhuma narração ou ação nele, e a maioria dos recitativos não são dramáticos (HOGWOOD, 2007).

De acordo com Lang (1996), não se pode questionar, de fato, que a popularidade sem paralelo do Messias se deve principalmente a seus coros

²² As informações são oriundas de Williams (1901).

²³ Gopsall Hall reconstruída por Jennens em 1749 (LANG, 1996, p. 443).

²⁴ Winton Dean (1916 – 2013) musicólogo inglês (LANG, 1996).

semelhantes a hinos. Não é a ideia sutil de Redenção que cativa o ouvinte, mas os coros estimulantes que são primos dos suntuosos hinos cerimoniais. A divindade que, finalmente, emerge dessa grande obra é o Deus triunfante do Velho Testamento que Händel frequentemente louvou em seus oratórios, não o Cristo Redentor, que ele tão magnificamente evoca em uma das árias – e isto apesar do fato de que o Messias é essencialmente um hino de Redenção. E quando o Coro Aleluia é retumbado, seus maravilhosos acordes exalando poder e pompa, o público se põe de pé para saudar um poderoso governante em cuja presença não nos ajoelhamos, mas permanecemos em atenção.

Segundo Lang (1996), os escribas do Antigo Testamento escreveram como cronistas, sem a força da experiência real, enquanto o artista criativo pode brincar com seu material maleável. Ele pode moldar, motivar e combinar livremente, tendo apenas de lembrar que a ilusão deve ser perfeita e artisticamente autêntica. O dramaturgo bíblico pode selecionar modelos para os indivíduos e povos do passado a partir das matérias-primas de seu próprio presente como o pintor ou romancista quando ele volta para assuntos históricos. Neles, tal procedimento é quase autoevidente. Em um músico, compondo em textos escolhidos da Bíblia, é menos fácil de perceber.

A linguagem musical que Händel usa em seus grandes oratórios bíblicos está repleta de ecos de grandes acontecimentos e grandes homens, mas seu espírito é individual e tem uma unidade artística inteiramente pessoal. Ele ecoa a linguagem da época que retrata, mas da época de seu compositor. Tudo se torna o presente dramático.

Algumas das criações dos libretistas são menos do que seus papéis exigem. Em contrapartida, quando Händel estava seguro em suas convicções, ele poderia fundir suas personagens com qualquer fundo. Embora o Antigo Testamento ofereça temas atraentes e musicalmente vantajosos, com cenas em constante mudança, para Händel, havia uma atração e um significado que ultrapassavam a história viva, o ambiente exótico e a paisagem colorida (LANG, 1996). O compositor voltou-se para ele por duas razões. A primeira, foi a posição especial que ocupava na Inglaterra protestante. Forneceu-lhe modelos, lições, símbolos, estátuas majestosas que ele poderia aplicar à nação, em segundo lugar, forneceu-lhe personagens heróicos em ação que ele poderia elaborar à sua própria moda (LANG, 1996).

Enquanto alguns de seus ingredientes musicais voltam, digamos a *Carissimi*,

em conceito e tom, o oratório Händeliano é diferente do tipo italiano ou alemão. A religião, a política, as necessidades técnicas vindas das formas irmãs, desempenharam um papel importante na sua formação, conquanto fosse levada por forte força criativa individual. Händel uniu três diferentes e aparentemente irreconciliáveis tensões no oratório inglês: História do Antigo Testamento, Caracterização Shakespeariana e Forma Clássica (WILLIAMS, 1901).

De sua habilidade de criar personagem humano na música, temos visto muitos exemplos nas óperas. No oratório, não obstante o ambiente bíblico, o que ele queria era simplesmente aproveitar aqueles momentos em que o destino provoca as possibilidades supremas da vida. Para chegar a esses momentos, seus protagonistas devem primeiro percorrer um longo caminho. Foi essa estrada apenas que apresentou qualquer problema para o compositor, mas se o seu libretista fez ainda moderadamente razoável, o resultado foi uma obra-prima (HOGWOOD, 2007).

A linguagem musical de Händel paira, por vezes, entre os extremos do lírico e do épico dramático, assim criando formas individuais e particulares que fizeram do oratório Händeliano um veículo muito pessoal e inimitável. As outras duas variedades, o Antigo Testamento e o drama grego, são muito mais difíceis de avaliar mesmo que seu papel seja fundamental e penetrante (LANG, 1996).

Ainda, de acordo com Lang (1996), Händel em nenhum outro lugar reconhece qualquer endividamento particular à antiguidade clássica, mas a conclusão é inescapável de que seu oratório, com sua ação coral e comentário, deve muito ao teatro grego. Os estudos de Händel na escola humanista de Halle deram-lhe uma boa base, mas foi só na Itália que ele descobriu que esse espírito clássico não existe apenas nos livros para ser admirado de longe como um exemplo magnífico da cultura de uma época agora morta. Ele percebeu que o legado clássico não é restritivo, mas é uma força artística.

O texto do oratório Messias foi compilado por Charles Jennens, um amigo de Händel que também escreveu *librettos* (textos) para outros compositores de grandes trabalhos vocais. As palavras vieram inteiramente da Bíblia, tanto do Antigo como do Novo Testamento, embora muitas vezes as liberdades sejam tomadas com o texto. A versão *King James* é a base para todas as passagens usadas, exceto as dos Salmos, em que uma versão mais antiga encontrada no Livro de Oração Comum foi seguida (BULLARD, 1993).

Conforme Lockett (1992), Jennens conhecia claramente a Bíblia e a teologia

cristã. No *libretto* do oratório *Messias*, ele tomou um número pequeno de passagens bíblicas e usou-as para declarar teologia, às vezes, colocando essas passagens em considerável tensão com seus contextos. No entanto, o que ele criou tem seu direito de existir como uma obra de arte.

O texto do *Messias* é filosófico, ele não carrega um ar de poesia como no oratório da Criação do Mundo de Haydn. Há, no entanto, a amargura do castigo e da infância e a doçura de uma vontade desejosa da felicidade dos homens, a sentença dura e enérgica da imolação e a vontade firme de alcançar a libertação do espírito. Tudo é proporcional assim como as fugas ²⁵ que desenvolvem em severidade contrapontística ²⁶ e as árias ²⁷ que tiram suas forças das sentenças bíblicas (BULLARD, 1993).

No oratório de Händel, começa-se a cantar a filosofia da eternidade do espírito como não é possível fazê-lo em outra obra. Há a plenitude da emoção que medita sobre a natureza da vida e do sentido da vida após a morte; não com o gemido que tem o *Requiem* ²⁸ de Mozart ²⁹, não com o desespero profundo que mantém a *Marcha Fúnebre* de Beethoven ³⁰; nem com a solenidade trágica de enterrar *Siegfried* ³¹ no drama wagneriano; nem ainda com a orquestração catastrófica em *Morte e Transfiguração* de Richard Strauss³². Não é a voz do poeta e do dramaturgo, nem as sensibilidades ternas e nem a rebeldia. É a nota que segue solenemente trágica quando a ansiedade tem dominado o coração do homem. Esse encontro do qual fala a filosofia, só é possível para quem tem a compreensão da dor que Kierkegaard³³ foi capaz de desvendar suas próprias meditações. Se existe uma obra de arte que tem mais filosofia, é sem dúvida o oratório *Messias* de Händel (MENDOZA, 2013).

O *Messias* é uma peça de música magistral, e sempre há algo de novo em

²⁵ Fuga é uma forma contrapontística avançada que reveste material temático através da introdução de um sujeito básico (tema) em cada voz sucessiva, alternando entradas tônicas e dominantes (conhecidas por sujeito e resposta) (LORD, Maria. 2008, p.113).

²⁶ Contraponto música polifônica que segue uma série de regras formais, como na fuga (LORD, Maria, 2008, p.112).

²⁷ Ária é uma seção lírica de uma ópera em forma fechada que reflete emoções em lugar de fazer avançar a ação; comumente como a da *capo Ária*, na forma ABA (LORD, Maria. 2008, p. 112).

²⁸ *Requiem* é uma composição sobre o texto litúrgico da missa dos mortos (BOFFI, 1999, p.133).

²⁹ Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) compositor e violinista austríaco (BOFFI, 1999, p.130).

³⁰ Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) compositor e músico alemão (BOFFI, 1999, p 138).

³¹ *Siegfried* é uma ópera do compositor alemão Richard Wagner composta entre 1852-1857 (BOFFI, 1999, p.179).

³² Richard Strauss (1864-1949) compositor e maestro alemão (BOFFI, 1999, p.203)

³³ Kierkegaard (1813-1855) Filósofo e Teólogo dinamarquês.

cada canto, tanto para os intérpretes como para os ouvintes. É também uma magnífica declaração teológica em forma artística (BULLARD, 1993).

1.4 A RELEVÂNCIA HISTÓRICO-CULTURAL DA MÚSICA DE BACH E HÄNDEL

Ernest Newman ³⁴ (1976) afirmava que Bach era um músico para os musicistas e Händel para o povo e classifica Bach como um músico romântico. Händel, em comparação com Bach, mostra certas características que podem ser associadas ao que se chama de extroversão. Händel é extrovertido e espontâneo. Bach é introvertido e intelectualizado.

É claro que há diferenças de estilo que nos permitem distinguir uma obra da outra, mesmo quando não se reconhecem as melodias. É inegável que os grandes artistas acentuam suas próprias peculiaridades de estilo à medida que passa o tempo. Assim, foi com Haydn, Mozart e, principalmente, com Beethoven e Schubert. Os grandes liberam-se de convenções com a idade e fazem desabrochar seus maiores dons com o tempo.

Para Newman (1976), Händel era sem inquietações e acomodado ao próprio sucesso, não mostra a mesma intensidade de reflexão que Bach, para quem cada obra tinha que ser uma descoberta. Händel contentava-se em fazer o próximo feliz com seu divino dom. Bach precisava desvendar o universo. Händel compunha pra a humanidade. Bach para a posteridade.

Conforme Lang (1996), Bach e Händel se parecem em sua grandeza, e ambos tiveram na fé luterana a motivação profunda para sua música religiosa e reconstruíram em maiores dimensões a polifonia vocal, tendo como origem a polifonia instrumental da música para órgão, pois foram grandes virtuosos desse instrumento. Essas semelhanças, às vezes, justificam a comparação, porém Händel e Bach foram personalidades muito diferentes. Enquanto Bach ficou restrito a um ambiente provinciano, Händel foi homem da grande sociedade londrina.

Como músicos são também diferentes, Händel foi compositor mais do tipo vocal, tinha preferência marcada pelo gênero grandiloquente da ópera, que nunca atraiu Bach. A música religiosa dos grandes oratórios de Händel é muito menos interiorizada do que as cantatas de Bach. A música de Händel, grandiosa e triunfante,

³⁴ Ernest Newman (1868-1959) foi um crítico de música e musicólogo inglês.

foi a maior realização do ideal barroco, o de empolgar os sentidos (LANG, 1996). Como músico instrumental, Händel parece, às vezes, superficial, mas o colorido de sua orquestra é irresistível. Händel foi um grande mestre do artifício construtivo. Não hesitante, nesse sentido, em se repetir sem escrúpulos, utilizando indiferentemente o tema de uma canção erótica em um de profundis, por exemplo, ou em se apropriar de temas de outros compositores como se fossem seus, fundindo-os em um estilo homogêneo (HOGWOOD, 2007).

Sua arte foi a de um mestre universal, numa época em que a música não conhecia fronteiras nacionais. É a arte de síntese, que funde elementos de várias nacionalidades, como a melodia da ópera italiana, a polifonia da música religiosa alemã e os ritmos das danças francesas. Essa síntese monumental estava a serviço da força expansiva de sua música e de seu temperamento dramático. Muito mais do que Bach, que era espírito contemplativo, Händel encarna a essência do Barroco, com a sua energia e impetuosidade, com a sua síntese de opostos (BOFFI, 1999).

2 O ORATÓRIO MESSIAS: APRESENTAÇÃO E ANÁLISE

Para compreender melhor o significado do estilo barroco na música, não há nada tão ilustrativo como analisar uma das obras de maior profundidade, como o Oratório Messias de Georg Friedrich Händel. A obra foi realizada em meados do século XVIII e constitui, possivelmente, o monumento artístico mais notável, que já foi concebido em matéria de oratório. O espírito profundamente religioso do texto, Händel baseia-se na obra de Charles Jennens, inspirada nas palavras polidas que se acomodam perfeitamente a música de Händel, que tem essa atmosfera retumbante e magnífica a qual o barroco possui em seu extravasamento vital (MENDOZA, 2013, p.71).

Na realidade, a parte da orquestra é pobre, mas o elemento vocal é riquíssimo e tem toda a gama de aspectos, de intensidades e de características que uma obra dessa natureza deve possuir. O Oratório Messias tem certa limitação e sobriedade em relação à orquestra, que serve unicamente como fundo magnífico a um colorido primoroso dado às primeiras figuras com clareza deslumbrante (MANN, 1989).

Se em um momento se anuncia o nascimento de um homem, é com o toque de clarim que se lembra a dor do pecado, que será redimido na própria dor do Messias. A Sinfonia Pastoral ³⁵ é rigorosamente serena e cadenciosa para nos entregarmos à vivacidade de uma natureza florescente e rica de frutos. Em troca, os momentos mais dolorosos da imolação, a dor máxima do sacrifício, ressoam em nossa alma com grande abrangência (MENDOZA, 2013).

Esta análise explorará as passagens do Antigo e Novo Testamentos sobre o Messias e sua conclusão na vida e obra salvadora de Jesus, na medida em que essas passagens aparecem na obra Messias de Händel. Cada análise aprofundará a compreensão e a apreciação do que Jesus é, na perspectiva de Händel.

O Oratório Messias foi escrito em 1741, quando Händel passou um período de sua vida na Irlanda. Toda a partitura foi criada e escrita pelo compositor em pouco mais de 20 dias. O oratório teve sua estreia em Dublin, na Irlanda, e diferentemente

³⁵ Sinfonia Pastoral é uma antiga melodia tocada em memória aos pastores de Belém à época do nascimento de Cristo (WILLIAMS, 1901).

dos demais oratórios de Händel, que têm personagens e uma trama, o texto deste oratório baseou-se em citações bíblicas. O libretista Charles Jennens foi quem escreveu o roteiro para a narração do oratório Messias e os textos utilizados foram: passagens das Epístolas aos Coríntios e aos Romanos; o Antigo Testamento; o Livro dos Salmos e as Revelações de João (LANG, 1996).

Muito antes de Jesus andar pelas colinas da Galileia, o povo de Deus estava procurando um libertador, o Messias. Suas expectativas e esperanças eram influenciadas pelas passagens da Bíblia que falavam – às vezes claramente e às vezes na escuridão – de um Redentor, Ungido de Deus, que restauraria o povo de Deus de tudo o que se tinha perdido por pecado, rebeldia e desobediência. Às vezes os profetas falavam na linguagem de um grande rei e de um maravilhoso reino de paz. Em outras ocasiões, o Prometido era descrito em termos de um humilde servo que sofreria a pena do pecado e da perda humana (CONNELY, 2014).

Quando as testemunhas do Novo Testamento começaram a contar a história de Jesus, eles descobriram que todas as passagens do Antigo Testamento sobre o Messias encontraram seu cumprimento no mestre de Nazaré. Quase todos os aspectos da vida de Jesus, ministério e morte foram indicados muito antes nos escritos dos profetas. Mesmo as passagens que descreveram o Prometido como um Rei conquistador foram cumpridas nas promessas que Jesus fez sobre o seu reino glorioso e retorno futuro. Os primeiros cristãos poderiam chegar somente a uma conclusão: Jesus de Nazaré era o Messias prometido (BULLARD, 1993).

O Oratório Messias, em seu primeiro momento, nos apresenta a alegria de uma profecia feliz acerca do Salvador. Há um conteúdo de prazer certo e ingênuo. É uma das colunas da polifonia gótica no pensamento do cristianismo nórdico. Sua análise, depois de sua audição completa, dá a oportunidade de conhecer amplamente o gênero do oratório, que, durante alguns séculos, foi motivo das criações mais profundas (MENDOZA, 2013).

Nesse Oratório que se refere à vida do Messias, encontram-se sucessivamente: a alegoria ingênua, o renascimento da fé no mesmo instante em que se apalpa a iniquidade. Em uma palavra, trata-se da plenitude da religiosidade na doutrina que contém essencialidades humanas (BULLARD, 1993).

Poucos poemas de harmonias musicais brotaram do coração humano para levar em cada umas de suas frases os sentimentos mais profundos de que o homem é capaz. O Oratório Messias de Händel sabe interiorizar-se em todos os sentimentos

profundos do homem. E por intermédio da destreza no manejo da Fuga ³⁶ e da Harmonia³⁷ descobre cada vez mais que o classicismo ajustado a cânones rigorosos pode encontrar na mente ordenada, na inteligência disciplinada, a manifestação mais pura de todas as paixões, das nobrezas, das vontades que se refugiam no sentimento profundamente místico de uma concepção da vida embriagada de um bem-estar supremo (LANG, 1996).

2.1 A ESTRUTURA DO ORATÓRIO

De acordo com Burrows (2012), a estrutura do Oratório Messias é composta de três partes. Cada cena do coro corresponde a certo número de movimentos, que por sua vez, tomam a forma de recitativos, árias e coros. A numeração dos movimentos está de acordo com a *Novello Vocal Score* (1959), editado por Watkins Shaw, que adaptou a numeração anterior idealizada por Ebenezer Prout. A divisão em partes e cenas é baseada no libreto de 1743, preparado para a primeira apresentação em Londres. Os títulos das cenas apresentados por Burrows são um resumo dos títulos dados por Jennens.

Sua duração é de aproximadamente duas horas e trinta minutos. Esse Oratório é composto de dezesseis cenas, cinquenta e três movimentos. A divisão do Oratório: 1ª Parte – cinco cenas, vinte e um movimentos, 2ª Parte – sete cenas, vinte e três movimentos e 3ª Parte – quatro cenas, nove movimentos.

Na 1ª parte, a vinda do Messias e o seu nascimento por uma virgem são preditos pelos profetas do Antigo Testamento. A anunciação aos pastores do nascimento do Cristo está representada nas palavras do Evangelho de Lucas. A 2ª parte cobre a paixão de Cristo e sua morte, sua ressurreição e ascensão que é a primeira divulgação do evangelho pelo mundo e uma declaração definitiva da glória de Deus resumida no “*Hallelujah*”. A 3ª parte começa com a promessa da redenção, seguida de uma previsão do dia do julgamento e da “ressurreição geral”, que termina com a vitória final sobre o pecado e a morte e a aclamação de Cristo (LUCKETT, 1992, p. 79-80).

³⁶ Veja definição no item 1.3, nota de rodapé nº 24.

³⁷ Harmonia é o estudo ou o som simultâneo, das notas que produzem acordes, cuja justaposição resulta nas progressões dos acordes (LORD, 2008, p.113).

2.1.1 A Abertura

A Sinfonia prepara, por meio da Abertura em estilo fugado, para escutar a magnífica relação de uma das doutrinas cristãs que pode transformar a humanidade em seu caminho de perfeição. Essa abertura se inicia com uma introdução em movimento *grave*³⁸ e o desenvolvimento da Fuga em um *allegro moderato*³⁹, que nos descobre o desejo e a esperança de um mundo novo, regenerado e convertido, segundo a palavra de Deus (MENDOZA, 2013).

A primeira parte do Oratório Messias referir-se-á à profecia. Para isso, Händel aproveita os textos mais significativos do Antigo Testamento. Nas vozes do tenor e do coro, o Oratório anuncia a vinda do Messias; as vozes do baixo e do coro apresentam a criação do universo e mensagem de paz e purificação, bem como a triste realidade de que o pecado reina sobre a humanidade, mas que virá a luz radiante (BULLARD, 1993).

A Sinfonia Pastoral, executada pela orquestra, conduz-nos a um momento de paz. A voz do soprano e o coro, cheios de regozijo, relatam o nascimento de Jesus e a felicidade que ele traz em seu próprio ser e, por último, a voz do contralto e a voz do soprano farão menção à sua obra que é para a felicidade dos homens e das mulheres (MENDOZA, 2013).

Os acordes sombrios da Abertura nos colocam na escuridão do exílio, longe de nossas raízes, sem a nossa identidade, sem nenhuma esperança de presente ou futuro, contudo os acordes não introduzem cantos fúnebres, nem marcha de morte. Há escuridão, que é algo que se recusa acreditar que a morte é tudo o que se aguarda. A linha musical move mais alto através da escuridão, movida pela fé de que Deus não abandonou o seu povo, que um futuro ainda está por vir. À medida que musicalmente a brilhante Fuga abre, a esperança brilha, viva com fé. A música funciona a seu modo em um *crescendo* antes que o *movimento* se resolva em acordes sombrios mais uma vez (BULLARD, 1993).

Neste Oratório encontramos a forma polifônica de maior rigidez e, ao mesmo tempo, uma forma harmoniosa em sua manifestação mais requintada. A transição da polifonia para a harmonia nas obras de Händel e Bach lembra-nos o sentimento

³⁸ Grave é um andamento lento, muito devagar, sério, pesado (MED, 1996, p.189).

³⁹ Allegro Moderato é um andamento rápido, mas moderadamente (MED, 1996, p. 190-191).

equilibrado e austero do contraponto, mas se aproxima da expressão vibrante de energia e emoção da música em que se realiza o desenvolvimento harmônico. É essa síntese que descobre a forma clássica da linha melódica e a forma barroca do ornamento e do acompanhamento necessário e essencial do Oratório Messias (MENDOZA, 2013).

2.1.2 A Fuga

Fuga é uma forma contrapontística avançada que reveste material temático a partir da introdução de um sujeito básico (tema) em cada voz sucessiva, alternando entradas tônicas e dominantes (conhecidas por sujeito e resposta) (LORD, 2008, p.113).

A Fuga, composição monotemática, polifônica, baseada principalmente na Imitação, tendo como origem o *Moteto*, deve seu nome ao fato de o Tema, que lhe serve de base, ser ouvido em Imitação sucessiva em cada voz, como se estivesse a fugir, a correr (FIUSA, 1982, p. 8).

A Imitação, proceder que marca um grande passo na evolução musical, deu origem a várias formas, tanto no estilo vocal como no instrumental (SWAIN, 2006, p. 66-67).

A evolução da Fuga se fez a partir da segunda metade do século XVII na Alemanha com Buxtehude⁴⁰, Pachelbel⁴¹, Fux⁴² e outros, tendo atingido o apogeu com Johann Sebastian Bach no século XVIII (FIUSA, 1982, p.8).

As cantatas, paixões, missas e *motetos* de Bach também contêm muitos movimentos de fugas corais, entretanto, nesta aplicação da técnica fugal, Bach é acompanhado de maestria, embora de um tipo mais dramático e menos religioso, por seu contemporâneo George Friederich Händel, cujos oratórios ingleses inspiraram muitas fugas de coral de Franz Joseph Haydn e as de compositores de oratórios posteriores. Na verdade, após o século XVIII, a fuga coral era um componente essencial da semântica musical sagrada; nenhum oratório sagrado ou missa poderiam ser realizados sem a fuga (SWAIN, 2006, p. 67).

⁴⁰ Dietrich Buxtehude (1637 – 1707) compositor e organista alemão ou dinamarquês; importante precursor de J. S. Bach e conhecido sobretudo pelas suas obras para teclado (LORD, 2008, p.115).

⁴¹ Johann Pachelbel (1653 – 1706) compositor alemão de obras para igreja e de câmara, hoje mais conhecido pela sua inovadora música para órgão e teclado (LORD, 2008, p.118).

⁴² Johann Josef Fux (1660 - 1741) compositor e teórico musical austríaco, autor do tratado *Gradus ad Parnassum* (livro de Teoria Musical) (SWAIN, 2006, p.68).

A Fuga, tal como o *Moteto*, emprega em sua polifonia o Quarteto vocal clássico: Soprano⁴³, Contralto⁴⁴, Tenor⁴⁵ e Baixo⁴⁶ (FIUSA, 1982, p. 8). Além disso, leva-nos a recordar a expressão gótica acerca do desejo que havia nas Catedrais no fim da Idade Média para significar o mais potente suspiro por uma bem aventurança e uma inquietação penetrante por um mundo que se encontra após a morte (MENDOZA, 2013). É por isso que a Fuga quase sempre será empregada para dar significado aos momentos em que há de elevar o espírito sobre a profecia, a dor, a ingratidão e todas as paixões que rodearam a Paixão do Messias (BULLARD, 1993).

Ela servirá para que, em outro momento, o coro entoie hinos tais como: A Glória do Senhor será revelada; A purificação dos filhos de Levi; O pedido de levar a todos os homens a Boa Nova; O júbilo pelo nascimento de um menino que será chamado Maravilhoso, Pai da Eternidade; A magnificência da Glória de Deus nas alturas e o desejo de paz na terra aos homens de boa vontade (MENDOZA, 2013).

A Fuga também antecipa a temática do mundo, apontando a purificação na dor do Messias, exortando a confiar em Deus e a entoar hinos de vitória nos momentos de ressurreição, acompanhar os anjos na adoração, entoar aleluias ao Rei dos reis. Além disso, a Fuga diz as mais belas palavras de profundidade sobre a morte e sobre a vida, e finaliza com as bênçãos pelo Cordeiro que soube levar uma nova purificação à humanidade (BULLARD, 1993).

2.1.3 Recitativo

Recitativo é uma composição originária no final do século XVI para cantor solo harmonizada por acompanhamento instrumental virtualmente sem nenhuma metrificação e cujos ritmos de discurso e estrutura de frase são determinados inteiramente pelo texto. O recitativo permite aos personagens na música drama trocarem o diálogo rapidamente para manter a informação do enredo eficientemente

⁴³ Soprano é a voz feminina aguda ou a mais aguda linha ou parte vocal, acima do contralto, uma harmonia de quatro partes (LORD, 2008, p.114).

⁴⁴ Contralto é a voz feminina grave ou a linha ou parte vocal que reside entre o tenor e o soprano numa harmonia de quatro partes (LORD, 2008, p.112).

⁴⁵ Tenor é a voz masculina aguda ou a linha ou parte vocal que reside entre o baixo e o contralto na harmonia de quatro partes. Deriva da linha principal do *organum* medieval, do Latim *tenere*, “manter” (LORD, 2008, p.114).

⁴⁶ Baixo é a voz masculina grave ou a mais grave linha ou parte vocal, aquela que está abaixo do tenor; numa harmonia de quatro partes (LORD, 2008, p.112).

e expressar mudanças mercuriais. Na música sacra, o recitativo mantém essas funções nos oratórios e paixões (SWAIN, 2006, p.185).

O Recitativo ilustrar-se-á nas palavras bíblicas para relatar fatos e, às vezes, criar ilusões, outras vezes criar amarguras e as sentenças que mais doem na alma dos que sentem as tragédias do mundo. O Recitativo do tenor é uma das formas clássicas empregadas nos oratórios em que um dos personagens expõe ante o público a passagem bíblica a qual vai fazer menção (MENDOZA, 2013).

2.1.4 Ária

Ária é uma composição desenvolvida no final do século XVI para cantor solo com acompanhamento instrumental caracterizado por uma métrica clara e de estrutura musical significativa, como estrófica ABA (da capo), forma de sonata⁴⁷, etc., o que geralmente requer muita repetição de frases pequenas do texto cantado. Árias para mais de um cantor são denominadas duetos, trios, etc. Um grande grupo que canta uma Ária é um coro. Na música sacra, essa função é muito limitada aos oratórios e paixões (SWAIN, 2006, p. 8).

As Árias servem para expressar a dor e a alegria, as orações mais sinceras, mas também os arrebatamentos mais frenéticos do homem cheio de religiosidade.

2.1.5 Coro

Nos movimentos dos coros, Händel estava livre da sombra da ópera italiana, e poderia aproveitar sua experiência considerável de escrita coral, desenvolvida na música da igreja, bem como em odes e oratórios. Embora seja tentador relacionar a escrita coral de Händel de alguma forma com influências, por exemplo, de Purcell ou os hinos ingleses do período posterior a 1697, todos os elementos do estilo coral de Händel estavam em evidência antes de chegarem à Inglaterra, em peças como seu Ré maior *Ludate Pueri* e *Dixit Dominus* (BURROWS, 2012).

No entanto, o equilíbrio entre as passagens contrapontísticas e homofônicas foi tão importante para o desenho dos coros no *Messias* como o emprego de quaisquer texturas e técnicas corais anteriormente exibidas. Ao responder aos textos bíblicos

⁴⁷ Sonata é uma peça instrumental solo ou de câmara que em finais do século XVIII e no século XIX normalmente consiste em diversos movimentos, o primeiro dos quais utiliza a forma-sonata (LORD, 2008, p.114).

e à colocação dos coros por parte de Jennens dentro do esquema do livreto, Händel viu oportunidades para diversos tratamentos de texturas dentro e entre movimentos de coro, além do interesse fornecido por uma série de possíveis esquemas tonais ao longo de binário ou linhas ritornello. Além disso, enquanto as Árias permaneceram principalmente em um único afeto, a natureza dos coros como comentários sobre a história incentivou mais experimentação com contrastes de humor, velocidade ou textura apropriados: exemplos óbvios são encontrados em "Digno é o Cordeiro", "Porque pelo homem veio a morte ", o fim de " Todos nós, como ovelhas ", e as segundas seções de texto de " Certamente ele suportou nossas ofensas "e" Eis o Cordeiro de Deus ". Em apenas um movimento, "E com suas listras", é a música estendida principalmente pelo ponto convencional: mais especificamente Händel desliza facilmente do contraponto para a homofonia, como o movimento do movimento parece exigir, ou deixando imitações para reunir os fios harmônicos em um ponto de repouso cadente ou usando contraponto envolvendo temas simultâneos de nota longa e de nota curta como uma folha para grandes afirmações de cordas, como acontece por excelência no coro "Aleluia". Mesmo no coro "Amém", os contrastes de homofonia - polifonia e vozes - orquestra complementam a evolução puramente contrapontística do movimento. Naturalmente, as habilidades contrapontísticas de Händel, aparentes nas combinações de aumento - diminuição de "Deixar todos os anjos de Deus" e na extensão de "Vamos quebrar seus laços", bem como no coro "Amém", sempre sirva a música como momento músico-dramático (LUCKETT, 1982).

Os coros derivados do dueto ficam um pouco distantes na medida em que, pela natureza de suas origens, os "temas contrapontísticos" com os quais começam a levar seus próprios acompanhamentos em movimento. No caso de "E ele deve purificar" e "Seu jugo é fácil", as aberturas derivadas do dueto fornecem os temas para movimentos contrapontísticos totalmente trabalhados com cadências de tipo ritornello marcadas; em "Para nós", por outro lado, o material derivado de duetos mantém uma textura esbelta, atuando como um papel alumínio para as explosões homofônicas completas de "Maravilhoso, Conselheiro" com o qual ele alterna. Exceto no caso de "Levantar suas cabeças", em que a alternância semicoro de vozes altas e baixas exigia mais partes de cada lado, Händel se contentava em trabalhar com vozes "padrão" em todo: forneceu partes suficientes para satisfazer suas necessidades contrapontísticas, no entanto muitas linhas contrapontísticas "reais" estavam

envolvidas e uma densidade suficiente para seus gestos cordiais mais fortes (BURROWS, 2012).

Embora os coros funcionem principalmente como movimentos discretos, coroando uma sequência recitativa-ária ou ocupando um lugar independente dentro da narrativa ou comentário, três deles são integrados tematicamente com os movimentos Ária imediatamente anteriores. Como já observamos, o coro apresenta a repetição da música de abertura e do texto "Quão bonitos são os pés", na versão dupla e coro. Em "O tu que diz", o coro fornece a resposta dramática ao chamado de atenção da contralto solista na atenção anterior; Händel musicalmente "configura" a entrada do coro na Ária precedente usando uma forma de tipo *rondó* que já viu dois retorna ao tema tônico antes que o coro o ocupe. "Mas graças a Deus" começa com o tema do dueto anterior, porém na voz de baixo, em que fornece o plano de fundo para a afirmação cordial com a qual o coro começa, e com a frase "quem nos dá a vitória" forma uma nova folha musical: o tema dueto volta ao primeiro plano no coro, alternando com o novo tema. Embora a integração temática direta desses coros com os movimentos solo precedentes seja de interesse, no entanto não representa, por si só, nenhuma ênfase excepcional na parte do compositor; outros coros - de fato, todos os outros coros - recebem tratamento igualmente apropriado em termos de contraste, peso e ênfase para seus lugares no esquema geral do oratório. Somente nossa familiaridade com o trabalho limita nossa apreciação da plasticidade e variedade com que Händel respondeu ao texto de Jennens (LUCKETT, 1982)

Tabela 1: Estrutura do Messias de Händel

1ª PARTE: EXECUTADA DE 22 A 28 DE AGOSTO DE 1741			
Mov	Título Messias Salvador	Inglês	Tipo de Composição Musical
1ª Cena: As profecias de Isaías, a Salvação (Is. 40,1-5)			
1ª	Sinfonia	Sinfony	Abertura Fra.
2ª	Consolai o meu povo...	Comfort ye my people	Recitativo A.
3ª	Todo o vale será exaltado...	Every valley shall be exalted	Ária
4ª	E a glória do Senhor...	And the glory of the Lord shall be revealed	Coro
2ª Cena: O Juízo Vindouro (Ag. 2.6-7 e Mal.3.1)			
5ª	Assim diz o Senhor dos Exércitos	Thus saith the Lord	Recitativo A.
6ª	Mas quem suportará o dia da sua	But who may abide the day of	Ária

	vinda?	His coming?	
7 ^a	E purificará os filhos de Levi	And He shall purify the sons of Levi.	Coro

3ª Cena: A Profecia do Nascimento de Cristo (Is.7.14; Mat. 1.23; Is 40.9; 60.1-3; 9.2,6)			
8 ^a	Eis que a virgem conceberá...	Behold, a virgin shall conceive	Recitativo
9 ^a a	Tu, ó Sião, que anuncias boas novas...	O thou that tellest good tidings to Zion	Ária
9 ^a b	Tu, ó Sião, que anuncias boas novas...	O thou that tellest good tidings to Zion	Coro
10 ^a	Por que eis que as trevas cobrirão a terra...	For behold, darkness shall cover the earth	Recitativo A.
11 ^a	O povo que andava nas trevas...	The people that walked in darkness have seen a great light.	Ária
12 ^a	Porque um menino nos nasceu...	For unto a child is born	Coro

4ª Cena: A Anunciação aos Pastores (Luc. 2.14)			
13 ^a	Pifa	Pifa	Sinfonia Pastoral
14 ^a a	Existiam pastores que estavam nos campos...	There were shepherds abiding in the field	Recitativo
14 ^a b	E eis que um anjo do Senhor...	And here an angel of Lord	Recitativo A.
15 ^a	O anjo, porém, lhe disse:	But the angel saith	Recitativo
16 ^a	E, de repente, apareceu junto ao anjo...	Suddenly appeared near the angel	Recitativo A.
17 ^a	Glória a Deus nas alturas	Glory to God in the highest	Coro

5ª Cena: Cicatrização e Redenção de Cristo (Zac. 9.9-10; Is 35.5-6;40.11; Mat 11.28-29)			
18 ^a	Regozijai-vos grandemente, ó filha de Sião...	Rejoice greatly, O daughter of Zion.	Ária
19 ^a	E os olhos dos cegos serão abertos...	Then shall the eyes of the blind be opened	Recitativo
20 ^a	Ele apascentará o seu rebanho como um pastor	He shall feed His flock like a shepherd	Dueto (Alto e Soprano)
21 ^a	Seu jugo é suave...	His yoke is easy, His burthen is light	Coro

2ª PARTE: FINALIZADA EM 6 DE SETEMBRO DE 1741			
Mov	Título Messias Sofredor	Inglês	Tipo de Composição Musical
6ª Cena: A Paixão de Cristo (Jo 1.29; IS. 53.3;50.6; Sal.22.7;69.20; Lam. 1.12)			
22 ^a	Eis o Cordeiro de Deus...	Behold the Lamb of God	Coro
23 ^a	Era desprezado e o mais rejeitado...	He was despised and rejected of men	Ária

24ª	Verdadeiramente ele tomou sobre si...	Surely, He hath borne our griefd and carried our sorrows	Coro
25ª	E pelas suas pisaduras fomos sarados...	And with His stripes we are healed	Coro
26ª	Todos nós andávamos desgarrados...	All we like sheep have gone astray	Coro
27ª	Todos os que me veem zombam de mim...	All they that see Him Laugh Him to scorn	Recitativo A.
28ª	Ele confiava em Deus que iria entregá-lo...	He trusted in God that He would deliver Him	Coro
29ª	Tua repreensão tem quebrado o coração dele...	Thy rebuke hath broken His heat	Recitativo A.
30ª	Olhai e vê se há algum sofrimento...	Behold, and see if there be any sorrow like unto His sorrow!	Ária

7ª Cena: Morte e Ressurreição de Cristo (Is. 53.8; Sal. 16.10)			
31ª	Porquanto foi cortado da terra dos viventes...	He was cut off out of the land of the living	Recitativo A.
32ª	Porém não deixarás a alma dele no inferno...	But thou disdt not leave His soul in Hell	Ária

8ª Cena : A Ascensão de Cristo (Sal. 24.7-10)			
33ª	Levantai, ó portas, as vossas cabeças...	Lift up your heads	Coro

9ª Cena : Recepção de Cristo no Céu (Heb.1.5-6; Sal.2.7)			
34ª	Pois a qual dos anjos disse jamais:...	Unto which oh the angels said He at any time	Recitativo A.
35ª	E todos os anjos de Deus o adorem...	Let all the angels of God worship Him	Coro

10ª Cena : O Início da Pregação do Evangelho (Sal.68.18;68.11; Is.52.7; Rom. 10.15; Gên.18.2; Sal.19.4)			
36ª	Tu subiste ao alto, levaste cativo o cativo...	Thou art gone up high	Ária
37ª	O Senhor deu a palavra:...	The Lord gave the word	Coro
38ª	Como são belos os pés...	How beautiful are the feet of Him that bring the glad tidings of salvation	Duetos, Altos e Coro
39ª	Por toda a terra se fez ouvir a sua voz...	Their sound is gone out	Ária

11ª Cena : A Rejeição do Evangelho pela Humanidade (Sal. 2.1-4)			
40ª	Por que se enfurecem os gentios e as nações...	Why do the nations só furiously rage together	Ária
41ª	Rompamos as suas ataduras...	Let us break their bonds asunder	Coro

42 ^a	Aquele que habita nos céus...	He that dwelleth in heaven shall laugh them to scorn	Recitativo
12^a Cena : A Vitória Final de Deus (Sal.2.9; Rev. 19.6,16;11.15)			
43 ^a	Tu os esmigalharás com uma vara de ferro...	Thou shall break them with a rod of iron	Ária
44 ^a	Hallelujah	Hallelujah	Coro

3^a PARTE: FINALIZADA EM 12 DE SETEMBRO DE 1741			
Mov	Título Messias Juiz	Inglês	Tipo de Composição Musical
13^a Cena : A Promessa de Vida Eterna (Jó 19.25-26; I Cor. 15.20-22)			
45 ^a	Eu sei que o meu Redentor vive	I know that my Redeemer liveth	Ária
46 ^a	Visto que a morte veio por um homem...	Since by man came death	Coro

14^a Cena: O Dia do Julgamento (I Cor. 15.51-53)			
47 ^a	Eis que vos digo um mistério:...	Behold, I tell you a mystery	Recitativo A.
48 ^a	A trombeta soará...	The trumpet shall sound	Ária
15^a Cena : A Conquista Final sobre o Pecado (I Cor. 15.54-57; Rom. 8.31,33-34)			
49 ^a	Então será levado a transmitir...	Then shall be brought to pass the saying that is written	Recitativo
50 ^a	Onde está, ó morte, o teu aguilhão?...	O Death, where is thy sting	Dueto, Alto e Tenor
51 ^a	Mas graças a Deus que nos dá a vitória...	But thanks is thy sting	Coro
52 ^a	Se Deus é por nós, quem será contra nós?	If God be for us, who can be against us?	Ária

16^a Cena: A Aclamação do Messias (Rev. 5.12-13)			
53 ^a	Digno é o cordeiro... (Amém)	Worthy is the Lamb the was slain (Amen)	Coro
ORQUESTRAÇÃO: CONCLUÍDA EM 14 DE SETEMBRO DE 1741			

Fonte: *Novello Vocal Score*, 1959.

3 O MESSIAS SALVADOR (1ª PARTE)

A primeira parte do Oratório Messias de Georg Friederich Händel ilustra a ânsia do mundo pelo Messias Salvador, apresenta as profecias e o nascimento de Jesus.

As palavras do Oratório Messias na primeira parte se inspiram nas profecias de Isaías, Händel aproveita as ideias deste enorme profeta que, em tempos tão distantes, advertira sobre a chegada do Messias para consolo do povo judeu e para a glória do Senhor (MENDOZA, 2013).

A primeira parte contém cinco cenas (As Profecias de Isaías, a Salvação; O juízo vindouro; A Profecia do Nascimento de Cristo; A Anunciação aos Pastores; e a Cicatrização e Redenção de Cristo) e vinte e um movimentos.

O povo de Israel via Deus como seu Salvador (Is 43,3; 45,15-21). Suas experiências no Êxodo e suas caminhadas pelo deserto o convenceram de que somente Deus pode salvar. Por inspiração, Isaías profetizou a respeito de um Redentor que viria a este mundo como bebê: “Porque um menino nos nasceu, um filho se nos deu; o governo está sobre os seus ombros; e o seu nome será: Maravilhoso Conselheiro, Deus Forte, Pai da Eternidade, Príncipe da Paz” (Is 9,6). E. Buksbazen (2008, p. 163) escreveu:

O nascimento dele como criança indica Sua humanidade. Que Ele nos tenha sido dado (*lanu* - “para nós”, em hebraico) como filho, enfatiza o fato de que Ele é um presente de Deus para o Seu povo. Seu caráter sobrenatural é mais tarde indicado pelo fato de que [...], de uma maneira peculiar, Deus confiou a Ele o governo sobre o Seu povo. [...] Os peculiares quatro nomes duplos dados à criança enfatizam Seu caráter divino.

Qualquer que conhece e entende a profecia de Isaías deve-se regozijar quando tem o conhecimento do que o anjo disse aos pastores em Belém: “É que hoje vos nasceu, na cidade de Davi, o Salvador, que é Cristo, o Senhor” (Lc 2,11). O Messias divino havia chegado e redimiria Seu povo. Trataremos das cenas e movimentos da primeira parte no próximo item.

3.1 AS PROFECIAS DE ISAÍAS, A SALVAÇÃO (1ª CENA)

Os textos serão mencionados em inglês, porque neste idioma foi escrito o Oratório Messias, mas também inserimos sua tradução em português de acordo com

a ordem em que aparecem⁴⁸

Tenor Recitative Recitativo para Tenor
<i>Comfort ye, comfort ye my people, saith your God</i> Consolai, consolai o meu povo, diz o vosso Deus
<i>Speak ye comfortably to Jerusalem, and cry unto her,</i> Falai benignamente a Jerusalém, e bradai-lhe
<i>that her warfare is accomplish'd that her iniquity is pardon'd.</i> que já a sua malícia é acabada, que a sua iniquidade está expiada.
<i>The voice of him that crieth in the wilderness: Prepare</i> Voz do que clama no deserto: Preparai
<i>ye the way of the Lord, make straight in the desert a</i> o caminho do Senhor endireitai no ermo
<i>highway for our God. (Isaiah, 40:1-3)</i> a vereda a nosso Deus.
Tenor Ária Ária para Tenor
<i>Ev'ry valley shall be exalted, and ev'ry mountain and hill</i> Todo o vale será exaltado, e todo o monte e colina
<i>made low, the crooked straight, and the rough places plain. (Isaiah, 40:4)</i> serão aplainados e o que está torcido se endireitará e o que é áspero se aplainará.
Chorus Coro
<i>And the glory of the Lord shall be revelead. And all flesh</i> E a glória de Deus o Senhor será revelada. E toda a carne
<i>shall see it together, for the mouth of the Lord hath</i> juntamente verá que foi a boca do Senhor
<i>spoken it. (Isaiah, 40:5)</i> que isto disse.

Cortando a tristeza do exílio, vêm as palavras de segurança, as primeiras linhas da segunda parte do livro do profeta Isaías.

Este livro, como se percebe, é dividido em duas partes. A primeira parte está com o profeta do século VIII, Isaías de Jerusalém; a segunda parte, começando com o capítulo 40, é considerada pela maioria dos estudiosos que seja uma coleção de profecias de profetas anônimos dos períodos do exílio e pós-exílio. Muitos pensam

⁴⁸ Os quadros foram elaborados por Davi Lopes Pereira a partir dos textos contidos no Oratório Messias.

que os capítulos 40-55 são restos literários de um profeta anônimo do exílio conhecido como o Segundo Isaías (BULLARD, 1993).

As palavras são faladas para a comunidade judaica no exílio babilônico, em cujas terras de peregrinação eles cantavam o Salmo 137; ao pendurar suas harpas nos salgueiros, os judeus ouvem o profeta Isaías anunciando uma palavra de conforto que não é de outro que não seja o seu Deus ancestral (CONNELY, 2014).

Este é o Deus que duzentos anos antes tinha pedido ao profeta Oseias para dizer a Israel palavras de rejeição: “Vós não sois meu povo, nem eu serei o vosso Deus” (Oseias 1,9). Entretanto, há uma reviravolta. A palavra bem-vinda de conforto é declarada e repetida, enquanto que Deus os reivindica como “meu povo”. Isto é dito em nome de “vosso Deus”. O afastamento é terminado. A separação da terra representava a separação de Deus, mas Deus agora reivindica o seu povo e os trará de volta para a herança deles (MENDOZA, 2013).

O profeta Miqueias tinha perguntado: “Qual é o pecado de Judá? Não é Jerusalém?” (Miqueias 1,5). A capital de David tinha se tornado cristalizada como um símbolo do pecado do povo, mas agora Jerusalém é informada de que seu tempo de afastamento é longo. A sua iniquidade tem sido tratada, finalmente, de uma forma aberta somente a Deus; a iniquidade foi perdoada. O pecado pode ser punido, mas não pode ser tratado de uma forma definitiva até que tenha sido perdoado (BULLARD, 1993).

Estas são as palavras de garantia do profeta aos exilados de Deus, para a cidade desolada de quem o profeta falou:

<i>How lonely sits the city</i>
Como a cidade está sentada solitária
<i>that once was full of people!</i>
A que era tão populosa! (Lamentações 1,1)

O Deus que tinha trazido os judeus da terra do Egito, agora os reconduziria para casa.

<i>A voice cries out:</i>
Uma voz grita:
<i>“In the wilderness prepare the way of the Lord,</i>
<i>“No deserto preparai o caminho do Senhor,</i>
<i>make straight in the desert a highway for our God”.</i>
endireitai no ermo a vereda a nosso Deus”.

A imagem aqui é de uma vereda sendo construída através do deserto da Babilônia, a terra do exílio até Israel, mais uma vez, A Terra Prometida. Normalmente, o viajante indo da Babilônia para Israel seguiria a curvatura do Crescente Fértil, evitando o deserto; mas essa estrada é para cortar diretamente através do deserto árido. É o Senhor que está viajando nessa estrada, liderando o seu povo a sua terra natal. Enquanto servia no exílio, sua sentença era de que o povo podia ser privado de rei, terra e templo, mas Deus, mesmo quando executou seu castigo, Ele não o tinha abandonado, e Ele estava agora a levá-los à restauração (MENDOZA, 2013).

A forma que estas palavras assumem no texto do oratório tem outro significado além do profeta do exílio. Uma antiga tradução destas palavras da Septuaginta tinha mesmo se tornado: “ A voz do que clama no deserto”. Esta é a versão do oráculo que os evangelistas Mateus, Marcos, Lucas citaram e que João refere-se quando eles apresentam a figura de João Batista, um dos últimos profetas que, como Elias antes dele, era uma figura áspera, revestida do deserto. A tradição judaica, baseada no fechamento das palavras de Malaquias, manteve que Elias, o qual tinha sido levado diretamente ao céu, retornaria como um mensageiro do Ungido de Deus, o Messias. A tradição cristã viu João Batista como precisamente esta figura, emergindo do deserto para anunciar a vinda do Senhor – o advento de Jesus (BULLARD, 1993).

Assim como todos os quatro escritores dos evangelhos começam a história do ministério de Jesus com o testemunho que lhe foi transmitido por João, o oratório começa com esse anúncio de João reinterpretando as palavras do antigo profeta exílico (CONNELY, 2014)

O tenor está citando as palavras dos profetas no exílio, no entanto, à medida que se ouve, ouve-se que eles se fundem nas palavras de João Batista, anunciando

a vinda do Ungido de Deus (BULLARD, 1993).

A Ária do tenor continua a imagem poética da estrada. É uma imagem familiar para todos os que viram estradas modernas em construção. Os cortes são feitos através do terreno alto e a terra removida é usada para construir pontos baixos, para tornar os declives menos íngremes. As maneiras são encontradas pelos engenheiros para reduzir as curvas a proporções manejáveis. Esta é a imagem do nosso profeta / poeta: "Todo vale será exaltado, e toda montanha e colina baixada" (MENDOZA, 2013).

"O Senhor dos exércitos tem um dia contra todo aquele que é orgulhoso e elevado", escreveu Isaías de Jerusalém, "contra todo o que é levantado e alto" (Isaías 2, 2). Não haverá obstáculo para o Senhor na sua vinda, sejam montanhas no deserto ou montanhas de presunção e arrogância humana. A estrada será feita em linha reta, nivelada. O profeta vê Deus como determinado em sua intenção de reivindicar seu povo assim como ele estava determinado que eles deveriam pagar por seus pecados. Os tortos serão feitos retos, e os lugares difíceis tornar-se-ão uma planície ampla e aberta - e a glória do Senhor será revelada nesse ato (BULLARD, 1993).

A glória do Senhor é um tema do Antigo Testamento. O termo literal usado em hebraico é "o peso do Senhor", seu peso, por assim dizer, sua grande importância. A glória do Senhor foi revelada em ações poderosas, quando Deus fez uma declaração manifesta; Deus pode ser retratado como acompanhado por fogo ou nuvem. O termo é assumido no Novo Testamento, onde está associado a Cristo. A Carta aos Hebreus abre: "Há muito tempo que Deus falou aos nossos antepassados de muitas e várias maneiras pelos profetas, mas nos últimos dias ele nos falou por um Filho ... Ele é o reflexo da glória de Deus ..." (Hebreus 1, 1-3). A glória do Senhor é um tema que retornou frequentemente no texto do oratório de Händel, e devemos estar atentos à sua ocorrência (MENDOZA, 2013).

Assim, a glória de Deus, a declaração feita por Deus no poderoso poder de redimir o seu povo contra a opressão, torna-se num contexto maior, o próprio Messias, que redimirá o povo de Deus de uma escravidão ao pecado mais profundo do que a subjugação pelo exílio babilônico. Isto é o que será revelado: a atividade redentora de Deus; e toda a humanidade deve vê-la. O retorno através do caminho do deserto será dos judeus para casa, mas esse ato de glória, essa revelação dos propósitos de Deus, será um testemunho para as nações, para todo o mundo, de uma salvação disponível para todos através do Deus de Israel, que chamou Israel como uma luz para as nações (CONNELY, 2014).

Quando Mateus e Marcos citam o profeta ao se referir a João Batista, eles fecham a citação com "fazer seus caminhos retos". Mas Lucas vê mais nas palavras do profeta. Ele continua a citação citando a tradução da Septuaginta: "e toda carne verá a salvação de Deus" (Lucas 3, 6).

O silêncio segue o acorde de fechamento da Abertura. A música começa novamente, suavemente. Pode-se interpretá-la ondulando como as águas primitivas do caos sobre as quais o Espírito de Deus paira no começo da criação, antes que Deus falasse luz para a existência. A escuridão do exílio é profunda, mas há esperança viva dentro dela. A obscuridade é penetrada pela primeira nota da voz do tenor, como o primeiro raio iluminando a escuridão primordial. Sua linha crescente é o amanhecer de um novo dia para o povo de Deus, voltando para uma certeza serena: "Consolai meu povo" (BULLARD, 1993).

Aqui estão palavras de segurança para todos os povos de Deus, judeus e gentios, retratados na promessa de Deus de redenção e restauração. Aqui estão as palavras garantidas pela autoridade da fonte da mensagem do profeta, "porque a boca do Senhor falou". Na seção 9, "O Tu que diz a Sião boas novas", retornaremos a esta passagem de Isaías 40.

Esta primeira seção do oratório nos mostra, a inspiração que uma das formas musicais teve quando inspirada pelos mais belos pensamentos, conseguiu entrar na existência de uma nova vida, florescente e magnífica.

Três formas fundamentais foram encontradas nesta primeira seção do Oratório: o Recitativo de uma voz que, como forma intermediária entre a oração falada e o canto, é apresentada; a Ária do tenor que desenvolve a voz com toda a sua magnitude e a Fuga, entoada pelo conjunto, tanto orquestral como orfeônico. Seu emprego é magnífico. A Fuga Orquestral começa um grande acontecimento cheio de esperança e propósito. O Recitativo traz beleza em seu conteúdo, porque prepara um mundo com mais equilíbrio e bondade; a Ária assinala maior beleza e justiça sobre os homens e o Coro em Fuga magnífica fecha o ciclo da profecia com um hino para a glória do Senhor e uma menção da palavra divina (MENDOZA, 2013).

A continuação na segunda seção mencionaremos a criação do universo e a mensagem de paz e purificação.

3.2 O JUÍZO VINDOURO (2ª CENA)

A segunda seção se inicia quando a voz do baixo no Recitativo e na Ária termina em um novo coro em Fuga e se internaliza mais no coração do homem e da mulher e exige dele a purificação para poder receber a mensagem de paz.

Händel se inspira nos textos dos profetas Ageu e Malaquias.

Bass Recitative Recitativo para Baixo
<i>Thus saith the Lord of Hosts: Yet once, a little while,</i> Diz o Senhor, Deus dos Exércitos: ainda um pouco mais,
<i>and I will shake the heav'ns and the earth, the sea and</i> e abalarei a terra e os céus, o mar e
<i>the dry land, and I will shake all nations, and the desire</i> os desertos, e abalarei todas as nações, e o desejado
<i>of all nations shall come (Ageu, 2,6-7).</i> de todas as nações virá.

<i>The Lord, whom ye seek, shall suddenly come to his</i> O Senhor, a quem buscais, de súbito virá a seu
<i>Temple, ev'n the messenger of the Covenant, whom ye</i> templo, mesmo o mensageiro da Aliança, a quem se
<i>delight in; behold he shall come, saith the Lord of</i> deleite; eis que ele virá, diz o Senhor dos
<i>Hosts (Malaquias, 3,1).</i> Exércitos.

Bass Aria Ária para Baixo
<i>But who may abide the day of his coming, and who</i> Mas quem subsistirá no dia do seu advento, e quem
<i>shall stand when he appeareth? For he is like a refiner's</i> subsistirá quando ele aparecer? Porque ele é como um fogo
<i>Fire (Malaquias 3,2).</i> refinador.

Chorus
Coro
<i>And he shall purify the sons of Levi, that they may offer</i> E ele purificará os filhos de Levi, assim eles poderão oferecer
<i>unto the Lord an offering in righteousness (Malaquias 3,3)</i> ao Senhor uma oferta em justiça.

E os judeus voltaram. Nem todos voltaram; alguns dos judeus escolheram permanecer na Babilônia. Eles nasceram lá, eles tinham interesses comerciais lá, eles não viam nenhum motivo para vagar por todo o país para uma terra empobrecida simplesmente porque seus pais e avós tinham vindo de lá. A Babilônia para eles era a sua casa, e nos séculos a seguir, após a guerra judaica do século II, A.D. espalharam-se os judeus da Palestina e antes do advento do Islã no século VII, o judaísmo babilônico seria o centro de gravidade do mundo judeu (CROUZET, 1993).

A perspectiva do retorno era mais estimulante do que o fato. A terra estava despojada, a economia depreciada, e o local do Templo era um monte de ruínas que Miqueias, duzentos anos antes, tinha predito que se tornaria. Para recuperar sua herança, os exilados retornados teriam que reconstruir o Templo. Para muitos judeus, o retorno mostrou uma decepção dolorosa. O trabalho de reconstruir uma sociedade inteira era assustador (MENDOZA, 2013).

Aqui é onde Ageu entra. São as palavras deste profeta menor, conhecido como o profeta do período da restauração que o baixo toma no recitativo. Sabe-se pouco sobre Ageu. O livro de seus oráculos é pequeno – dois capítulos. Todos os conteúdos datam provavelmente do ano 520 A.C. (BULLARD, 1993).

Foi em 538 A.C. que Ciro da Pérsia, conquistador babilônico, decretou que todas as pessoas cativas poderiam retornar para suas terras de origem. Como Esdras dá sua versão do edito, os judeus foram encorajados a reconstruir o seu Templo. Mas até 520 A.C., nenhum progresso particular tinha sido feito (PETIT, 1995).

Por outro lado, o templo tinha que ser reconstruído, e o culto purificado. Este foi o peso depositado no coração do profeta Ageu pelo Senhor dos Exércitos. É uma ação que o povo deve realizar, mas ao mesmo tempo uma ação do próprio Deus, como Deus descreve o novo Templo como uma agitação do universo: “Eu abalarei os céus e a terra, o mar e os desertos; e eu abalarei todas as nações” (MENDOZA,

1993).

Os habitantes dessas regiões estavam completamente familiarizados com os terremotos, quando o próprio terreno em que se encontravam poderia se elevar e arrasar com uma força destrutiva aterradora. Forneceu uma metáfora pronta para descrever a aparência de Deus - uma teofania como os estudiosos o chamam. Dizem-nos que, quando Moisés subiu na montanha, onde ele deveria receber a Torá das mãos de Deus, a montanha tremia (Êxodo 19,18) (BULLARD, 1993). A juíza Deborah, em sua antiga música, lembra a passagem:

“As montanhas tremiam diante do Senhor,
O Sinai tremia diante do Senhor,
O Deus de Israel”. (Juízes 5,5)

Como os poetas hebreus contam o tremor do Sinai, é como uma manifestação do Deus de Israel, seu Deus nacional. Essa agitação abrangerá todo o cosmos que Deus falou nos primeiros três dias de criação: os céus, a terra, os oceanos, os continentes. E será sentida não só por Israel, mas pelas nações do mundo. Essa teofania, essa aparência de Deus, enfrentará toda a humanidade (MENDOZA, 2013).

“E o desejado de todas as nações virá”. Isso faz com que a frase seja lida: "Os tesouros de todas as nações virão" - isto é, entre no Templo a ser construído. É o Templo que Ageu está pensando, e quando ele está sendo construído como um evento para convulsionar a Terra, ele vê todas as nações trazendo suas riquezas para seu tesouro (BULLARD, 1993).

O recitativo agora se desloca para o oráculo de outro profeta do período de restauração, Malaquias, autor do último livro do Antigo Testamento cristão. Malaquias, a pessoa, é desconhecida. Malaquias provavelmente não era seu nome. A palavra significa "meu mensageiro", e pode ser derivada do uso da frase em 3,1. Muitos acreditam que o livro é uma adição anônima à coleção dos livros proféticos (MENDOZA, 2013).

A mensagem de Malaquias pressupõe que o Templo tenha sido reconstruído, e ele está preocupado com o fato de que o culto de Deus conduzido lá deve ser feito corretamente e adequadamente. Suas palavras provavelmente vêm do início do século V (BULLARD, 1993).

“O Senhor a quem buscais, de súbito virá ao seu templo”. Eles buscam o Deus da justiça. Ele virá ao seu próprio Templo. Mas quando Ele vier, este Deus que eles afirmam ter tanto deleite, aparecerá como um mensageiro da aliança. O que Malaquias faz é lembrar as pessoas que a aliança não foi revogada. O Senhor ainda é seu Deus e eles são ainda o seu povo. As exigências da aliança bem como suas promessas ainda estão em vigor. As palavras de Malaquias, sua resposta à pergunta: “Onde está o Deus da justiça”? São palavras que garantem e ameaçam. Tanto a segurança como a ameaça são sublinhadas como o profeta repete: “Eis que ele virá, diz o Senhor dos Exércitos” (CONNELY, 2014).

Então Malaquias pergunta, “Mas quem pode subsistir ao dia do seu advento, e quem subsistirá quando ele aparecer? Pois ele é como um fogo purificador”. Isto é uma ameaça. Qualquer idade, qualquer nação que pensa que o Deus da justiça está ausente tem uma surpresa no futuro - a perspectiva terrível de sua aparência! No entanto, a sua vinda no julgamento não é aniquiladora, mas refinadora. É para separar o bem do mal, para que o bem possa reluzir. O pecado está sempre lá para ser tratado. O Dia do Senhor de Malaquias coloca sua ênfase não no julgamento trazido aos pecadores, embora isso seja assumido, mas na purificação do povo de Deus, especialmente como representado no sacerdócio, os filhos de Levi (MENDOZA, 2013).

Os doze filhos do patriarca Jacó foram os antepassados homônimos das doze tribos de Israel. Levi era um daqueles filhos, como também uma das tribos que constituíam a nação. Quando os hebreus conquistaram a terra de Canaã e dividiram o país entre as doze tribos, Levi não recebeu nenhuma parcela. Isto era porque a herança dos levitas na terra não era a própria terra, mas o serviço do Senhor. Os levitas deveriam ser os sacerdotes (CONNELY, 2014).

Malaquias, como os profetas antes dele, viu a infidelidade na terra como resultado da infidelidade do sacerdócio. Em 2, 2 ele acusou: "Mas você se desviou do caminho, você causou muitos tropeços por sua instrução, você corrompeu a aliança de Levi". No entanto, agora, ele diz que esse grande tremor, essa aparição do Senhor dos Exércitos em seu Templo, essa reafirmação da aliança, esse refinamento da preciosa substância de Israel assumirão a forma de um sacerdócio renovado, a purificação dos filhos de Levi, para que eles possam mais uma vez estar aptos a oferecer oferta ao Senhor em nome do povo. Trazer ofertas "em condições justas" significa trazê-las corretamente, da maneira correta. Toda a nação está em vista, mas

o sacerdócio está em foco (BULLARD, 1993)

No Novo Testamento, o escritor de Hebreus retrata Jesus o Messias como o nosso grande Sumo Sacerdote, que fez uma oferta aceitável de uma vez por todas em nosso favor. Ele era como nós em todos os aspectos, "para que ele seja um sumo sacerdote misericordioso e fiel ao serviço de Deus, para fazer um sacrifício de expiação pelos pecados do povo" (Hebreus 2,17).

A purificação dos levitas, do sacerdócio, é o clímax do oráculo de Malaquias, e como o clímax dessa sequência no oratório, o coro canta a promessa. Aqui estão as pessoas que se juntam na exultante esperança de serem adequadas para comparecer perante Deus, de serem trazidas diante do Senhor pelos ministérios do Messias como nosso grande Sumo Sacerdote, a quem essas palavras, no contexto do oratório, aponta (BULLARD, 1993).

3.3 A PROFECIA DO NASCIMENTO DE CRISTO (3ª CENA)

Então falaremos de algo delicado e sublime: a concepção de Cristo. Para essa cena Händel se inspirou nos textos do Profeta Isaías.

Alto Recitative Recitativo para Contralto
<i>Behold, a virgin shall conceive, and bear a son, and shall</i> Eis que a virgem conceberá e terá um filho e
<i>call his name Emmanuel, "God with us" (Is. 7, 14 – Mat. 1, 23).</i> chamará seu nome Emanuel, "Deus conosco."

Alto Ária And Chorus Ária para Contralto e Coro
<i>O thou that tellest good tidings to Zion, get thee up</i> Ó vós que dais a Sião boas novas, ó subi
<i>in to the high mountain, O thou that tellest good tidings</i> a mui alto monte, Ó vós que dais boas novas
<i>to Jerusalem, lift up thy voice with strength, lift it up,</i> a Jerusalém, erguei a voz com vigor, erguei,
<i>be not afraid, say unto the cities of Judah: Behold your</i> e não temais, dizei às cidades de Judá: Eis vosso
<i>God!</i> Deus!

<i>O thou that tellest good tidings to Zion, arise, shine for</i> Ó vós que dais a Sião boas novas, levantai, pois
<i>thy light is come, and the glory of the Lord is risen upon</i> Já vem vossa luz, e a glória do Senhor se ergue sobre
<i>Thee (Isaiás, 40,9).</i> vós.

<i>Bass Recitative</i> Recitativo para Baixo
<i>For behold, darkness shall cover the earth, and gross</i> Porque eis, trevas cobrirão a terra, e densas
<i>darkness the people: but the Lord shall arise upon thee,</i> trevas os povos: mas sobre ti surgirá,
<i>and his glory shall be seen upon thee, and the gentiles</i> e a sua glória se verá sobre ti, e os gentios
<i>shall come to thy light, and kings to the brightness of</i> virão para a tua luz, e os reis para o brilho de
<i>thy rising (Isaiás 60,2-3).</i> tua aurora.

<i>Bass Ária</i> Ária para Baixo
<i>The people that walked in darkness have seen a great</i> O povo que andava em trevas viu uma grande
<i>light. And they that dwell in the land of the shadow of</i> luz. E sobre os que habitavam na região da sombra da
<i>death, upon them hath the light shined (Isaiás 9,2).</i> morte, resplandeceu a luz.

<i>Chorus</i> Coro
<i>For unto us a Child is born, unto us a Son is given, and</i> Pois um menino nos nasceu, sim a nós foi dado um filho, e
<i>the government shall be upon his shoulder, and his name</i> o governo está firmado nos seus ombros, e o seu nome
<i>shall be called: Wonderful, Counsellor, The Mighty</i> será chamado: Maravilhoso, Conselheiro, Deus
<i>God, The Everlasting Father, The Prince of Peace! (Isaiás 9,6)</i> Forte, Pai da Eternidade, Príncipe da Paz!

Não é a força e o ímpeto de uma justiça aterradora, já não é a purificação por

meio do fogo tampouco o deslumbrante aparecer da glória do Senhor; é a voz que nos relatará como uma virgem conceberá seu filho e aparecerá em todo o firmamento as mais doces melodias que entoem esta bela nova. É a voz da contralto que inicia o Recitativo dizendo: “Vê, uma virgem conceberá e dará a luz a um filho”. Este Recitativo se inspira na voz profética de Isaías e na confirmação religiosa de São Mateus (MENDOZA, 2013).

Em contrapartida, no início do Evangelho de Mateus, depois que a José foi assegurado por um anjo que ele não deveria hesitar em casar com sua noiva grávida MÁria, diz-se que sua concepção milagrosa ocorreu para cumprir as palavras de Isaías, como Mateus as cita: “Olha, a virgem conceberá e dará a luz a um filho, e eles o chamarão Emanuel, que significa Deus conosco” (Mateus 1, 23).

O evangelista Mateus cita a Escritura muito mais do que outro escritor dos evangelhos. Ele quer amarrar tudo o que pode ao cumprimento da profecia. Esta citação de Isaías 7,14 é a primeira de muitas dessas referências. Mateus nos fala sobre a milagrosa concepção de MÁria, e depois a segue para a profecia, citando essas palavras da tradução grega, que se emprestou lindamente a seu propósito. Com certeza, o sentido original das palavras não é tão apropriado, mas este não é o único momento no Novo Testamento de que as palavras do Antigo Testamento são citadas a partir da tradução grega para provar um ponto que o hebraico original não suportaria (BULLARD, 1993).

As palavras de Isaías tiveram uma realização histórica nos próprios dias de Isaías. Dentro de alguns meses, os inimigos de Judá se retiraram de Judá. Dentro de três anos, o reino de Israel foi destruído e dentro de doze anos a nação de Aram foi conquistada - ambos por um poder muito maior, o império da Assíria. No entanto, as palavras de Isaías tinham significado muito além de sua própria vida. Como os escritores do Novo Testamento analisaram as profecias de Isaías, o Espírito Santo revelou um novo nível de significado nas palavras de Isaías. Havia também uma realização profética dessas palavras no nascimento do Messias prometido setecentos anos depois que Isaías as falou (CONNELY, 2014).

Depois que o coro exultante se alegrou com a promessa de acesso renovado e purificado a Deus, a música fica quieta, já que a contralto quase nos sussurra a promessa do profeta. Não vem em terremoto, em chamas ou em vento, mas como Elias descobriu a palavra de Deus, em uma voz pequena e silenciosa (I Reis 19,11-12). A contralto apresenta o anúncio com "Eis". Essa mesma palavra, cantada no

mesmo intervalo e na mesma nota, irá se repetir mais tarde no oratório quando o baixo nos disser outro mistério, o da ressurreição: "Eis que eu te digo um mistério". A identidade musical é apropriada, pois, como a ressurreição dos mortos, o nascimento virgem é um mistério. Não é um enigma ou um quebra-cabeça para o qual podemos encontrar alguma explicação ou solução, mas um mistério, antes do qual podemos apenas entrar no tipo de admiração comunicada pela suave garantia da contralto de que, nesse mistério, Deus está conosco (BULLARD, 1993).

Um rápido olhar para o exílio. No início do oratório, ouvimos as palavras do exilado Isaías, falando por Deus para sua nação deportada: "Conforte meu povo ..." Essa passagem particular terminou com o coro cantando que a glória do Senhor estava prestes a ser revelada.

Agora retornamos a essa passagem em Isaías 40, mas aqui somos transportados para o outro extremo do Crescente Fértil da Babilônia, até a própria Jerusalém. Aqui está a cidade solitária que lamenta e chora nas cinco vias desanimadas que constituem os capítulos do Livro das Lamentações:

"How lonely sits the city

"Quão solitária é a cidade

that once was full of people!" (1,1)

que já estava cheia de pessoas!"

"From daughter Zion has departed all her majesty." (1,6)

"Da Filha de Sião partiu toda a sua majestade."

"Zion stretches out her hands,

"Sião estende suas mãos,

but there is no one to comfort her." (1,17)

mas não há ninguém para confortá-la."

Esta é a cidade abandonada que os exilados distantes lembraram com um carinho desesperado:

"If I forget you, O Jerusalem,

“Se eu te esquecer, Ó Jerusalém,
<i>let me right hand wither!</i> deixe minha mão direita machucar!
<i>Let my tongue cling to the roof of my mouth</i> Deixe a minha língua agarrar-se ao teto da minha boca
<i>if I do not remember you,</i> Se eu não lembrar de você,
<i>If I do not set Jerusalem</i> Se eu não definir Jerusalém
<i>above my highest joy.</i> acima da minha maior alegria.” (Salmos 137, 5 – 6)

Sião e Jerusalém são tecnicamente separadas, mas nos dispositivos da poesia hebraica eles designam a mesma entidade: a cidade. Originalmente, Sião pode ter se referido à parte mais antiga da cidade, a antiga fortaleza cananeia capturada por Davi e conhecida como a Cidade de Davi. Mais tarde, o termo foi transferido para o monte do Templo, a área ao norte da cidade velha em que Jerusalém se expandiu sob Salomão e onde ele construiu o Templo. É, em qualquer caso, uma elevação considerável, a cerca de 2500 pés acima do nível do mar, mas não o ponto mais alto nas imediações. Apesar disso, no entanto, na poesia hebraica, sempre viaja até Jerusalém, de qualquer direção ou altura, uma vez que, figurativamente, se não é, é "o mais alto dos montes ... levantados acima das colinas" (Isaías 2, 2; Miqueias 4,1) (BULLARD, 1993).

A cidade destituída fica solitária, o seu povo se afastou por muitas décadas. Então, de uma montanha alta a distância, aparece um arauto, um precursor da caravana real que segue para o oeste em todo o deserto. A cidade olha expectante e ouve a proclamação da boa notícia: Seu Deus está a caminho de volta! Aqui vem ele! (GIBBS, 2003).

Sião, a própria Jerusalém, é, naturalmente, uma montanha. O salmista descreve-o como "Seu monte sagrado, lindo em elevação" (Salmo 48,2). Entretanto, agora esta cidade, situada em uma colina, parece ter altas elevações para ouvir as boas notícias proclamadas. O arauto pode gritar sem medo em voz alta, não só para a Cidade Santa, mas para todas as habitações do entorno de Judá, que chegou o

novo dia para que o Senhor Deus venha em todas as suas forças, trazendo seu povo com ele (MENDOZA, 2013).

Como Händel usou esta passagem, no entanto, não estamos falando de exilados que retornam do cativeiro, liderados por seu Deus. O bem das notícias está sendo gritado para nós, o povo de Deus sentado, solitário no deserto como a antiga Jerusalém, que nosso Deus está a caminho. A referência do oratório é o advento do Messias, cujo nascimento por uma mãe virgem acabou de ser anunciado. Na vinda do filho da virgem, o próprio Deus é manifesto entre nós. Esta é uma boa notícia, o que o Novo Testamento chama de "evangelho", uma palavra que significa "boas novas" e que traduz uma palavra grega que significa precisamente isso (BULLARD, 1993).

O baixo começa o seu recitativo, continuando as palavras de Isaías 60, nos versos 2-3. Ele descreve o mundo antes da chegada da verdadeira luz, o Messias. O mundo está na escuridão - uma escuridão grosseira. Todos os povos do mundo - e isso é o que se entende por "as pessoas" nesta passagem - estão envoltos nas suas dobras. Quanto a você, Sião, o Senhor se levantará sobre você como o amanhecer - o mesmo que "a glória do Senhor" no versículo 1, cantado mais cedo pela contralto e o coro, e você refletirá a sua glória (GIBBS, 2003).

A Ária, agora cantada pelo baixo, continua o tema do recitativo, refletindo sobre as palavras do Isaías anterior de Jerusalém, o profeta que pronunciou o oráculo do Emanuel. No contexto literário em Isaías, esta passagem segue um desenvolvimento desse oráculo anterior de 7,14, estabelecido durante o tempo de conflito entre o rei Acáz e seus inimigos ao norte. Acáz ficou impassível com as garantias de Isaías, pela insistência do profeta sobre a neutralidade no conflito iminente entre Israel e a Síria de um lado e a Assíria, por outro. E, para se livrar de sua ameaça imediata, Acáz apelou para a assistência a Tiglath-Pileser da Assíria (BULLARD, 1993).

Tiglath-Pileser estava mais do que disposto a acomodar o pedido de ajuda do rei Acáz. Do ocidente, ele veio, através da Síria, através de Israel, marcando o fim da história das tribos do norte. Exilados aqui e acolá, seu povo desapareceu da história, absorvido às nações. O futuro do povo então descansou somente com Judá, olhando para o seu rei, o filho de Davi, para proteção. Isaías estava novamente correto. Os exércitos assírios penetraram em Judá, sitiando Jerusalém, mas não conseguiram. A cidade permaneceu intacta. Deus estava com eles, Emmanuel (GIBBS, 2003).

E as pessoas também viviam, tateando e amaldiçoando uma escuridão de sua própria escolha, porém o Deus de Isaías não as deixariam na escuridão. Ele tem a intenção de chegar a elas com luz. O capítulo 9 começa com a afirmação de uma reversão: "Mas não haverá tristeza para aqueles que estavam angustiados" (Isaías 9,1). Segue o que possivelmente pode ser um comentário editorial de um dos compositores do livro, no sentido de que, enquanto as terras de Zebulom e Naftali (duas das tribos do norte, aqui representando o Israel em extinção) foram desconsideradas, o tempo viria quando Deus faria esse território glorioso: "o caminho do mar, a terra além do Jordão, a Galileia das nações" (Isaías 9,1) (MENDOZA, 2013).

O evangelista Mateus faz a transição dessa afirmação para o versículo 2, o texto da Ária. Mateus usa esses dois versículos para apresentar o ministério de Jesus, que foi batizado e derrotou Satanás no deserto. Ele sai de sua cidade natal de Nazaré e se muda para Cafarnaum, uma cidade junto ao mar da Galiléia, no que antes era o território tribal de Zebulom e Naftali. Isto, ele diz, foi para cumprir as palavras de Isaías:

<i>"Land of Zebulun, land of Naphtali,</i> Terra de Zebulom, terra de Naftali,
<i>on the road by the sea, across the Jordan, Galilee</i> caminho do mar, além do Jordão, Galileia
<i>of the Gentiles -</i> das nações -
<i>the people who sat in darkness</i> o povo que estava em trevas
<i>have seen a great light,</i> viu uma grande luz,
<i>and for those who sat in the region and shadow of death,</i> e sobre os que estavam na região da sombra da morte,
<i>light has dawned.</i> raiou uma luz. (Mateus 4, 15-16)

O escritor evangélico retrata a luz que amanhece para o mundo quando Jesus, o Messias, começa seu ministério. No contexto do oratório, a luz nasce com o nascimento de Jesus, o Messias.

Israel sempre evitou uma realeza até Saul ser ungido. O partido antimonárquico em Israel temia que se tornassem como outras nações. Deus era seu rei. Se fossem governados por um rei terreno, logo eles seriam indistinguíveis de outros povos. Em muitos aspectos, o que eles temiam eventualmente se tornou realidade (PETIT, 1995).

Os estados do antigo Oriente Próximo tinham uma riqueza de tradições em torno de seus reinados tradicionais. De terra em terra diferiram, mas havia elementos comuns. Havia a arte da canção e poesia para servir em várias ocasiões de estado: entronizações, casamentos reais e nascimentos na família real. E sempre houve uma conexão de algum tipo do rei com os deuses. O reino de Israel realmente aprendeu dos precedentes em outras nações. O salmo 72 é, obviamente, uma canção escrita por algum poeta da corte para um casamento real; a ocasião original já está perdida, mas certamente foi usada durante os séculos da vida do reino. Salmos 2 e 110 soam como salmos de entronização, compostos para uso na adesão cerimonial de um novo monarca. O Salmo 2 refere-se ao rei como filho de Deus, adotado, por assim dizer, no dia da entronização. O rei confessa: "Ele me disse: 'Você é meu filho, hoje eu te gerei'" (Salmo 2,7) (BULLARD, 1993).

Isaías 9, 6-7 é um dos textos bíblicos mais importantes sobre a divindade de Cristo. Nessa passagem temos uma profecia que o Cristo, uma vez encarnado, e, vindo ao mundo, teria quatro títulos que o distinguiria como ser divino: "Porque um menino nos nasceu... e o seu nome será: Maravilhoso, Conselheiro, Deus Forte, Pai da Eternidade, Príncipe da Paz."

Ao novo príncipe, ou rei, dá-se uma série de quatro títulos divinos. Havia um precedente para isso fora e dentro de Israel. Consideremos os títulos nobres de Davi: "Filho de Jessé ... o homem que Deus exaltou, o ungido de Deus e Jacó, o favorito do Forte de Israel" (II Samuel 23, 1).

O novo governador deve ser "Conselheiro Maravilhoso". Talvez as duas palavras signifiquem: "aquele que planeja maravilhas". Ele deve ser "Deus Poderoso", uma figura de discurso para "divino no poder", "herói divino". Ele deve ser chamado "Pai da Eternidade", não significando que ele é imortal, mas que seu cuidado paternal por seu povo é perpétuo. Ele deve ser o "Príncipe da Paz", de *shalom*, significando

muito mais do que ele é um governante que traz cessação de guerra. Ele também é o que traz o reinado de tudo o que essa palavra hebraica significa: prosperidade, saúde, virtude, paz, todos os aspectos de uma vida positiva (BULLARD, 1993).

Musicalmente, segue-se aqui a mesma estrutura que nas duas sequências anteriores: um recitativo, seguido por uma Ária, seguido por um coro – uma sequência em que há uma progressão de pensamento seguindo as três partes. Ao acompanhar essa estrutura bem estabelecida aqui, Händel se junta a esses versículos de diferentes partes de Isaías. Após o silencioso mistério do recitativo, anunciando o nascimento do Messias, a Ária é vivificada com o feliz anúncio do próprio nascimento. As linhas ascendentes dominam; a melodia vem para baixo apenas para ressurgir. Na frase: “levanta a tua voz com força, levanta-a, não tenha medo”, pode-se sentir o impulso da Jerusalém prostrada para se levantar: levante-se, levante-se! Em “não tenha medo”, é como se Sião se levantasse, pronto para fazer a proclamação forte e destemida, “Eis o seu Deus”! A Ária termina com a linha subindo para as alturas refletindo a luz da glória de Deus.

Não deve haver uma pausa entre a Ária e o coro; o coro deve estar parado e pronto para assumir sem perder uma batida. O entusiasmo, a alegria da luz do amanhecer da glória não é bandeira. Ao contrário dos dois coros anteriores, desta vez as vozes unidas não têm mais nada a acrescentar por meio de texto; as palavras da contralto simplesmente são repetidas. Mas esta é a Jerusalém ressuscitada cantando de alegria; isto é Sião brilhando a luz da glória ressuscitada. E ela faz sua proclamação com força, e sem medo. Mais uma vez as pessoas se juntam para afirmar as palavras do profeta.

3.4 A ANUNCIAÇÃO AOS PASTORES (4ª CENA)

Deixe-nos pausar nas pastagens de uma noite da Judeia e, com os pastores, aguardando a vinda do Messias.

There were shepherds abiding in the field, keeping watch
 Havia pastores que estavam no campo, vigiando

over their flock by night (Lucas 2,8).
 o rebanho de noite.

And lo! the angel of the Lord came upon them and the
 E eis! o anjo do Senhor veio a eles e a

glory of the Lord shone round about them and they
 glória do Senhor brilhava ao redor deles e eles

were sore afraid (Lucas 2,9).
 ficaram com muito medo.

And the angel said unto them: Fear not; for behold, I
 E o anjo lhes falou: não temais, porque eis aqui, eu

bring you good tidings of great joy, which shall be to
 vos trago novas de alegria, que será para

all people. For unto you is born this day, in the city of
 todo povo. Pois neste dia; na cidade de

David, a Saviour, which is Christ the Lord (Lucas 2,10-11).
 Davi, o Salvador, que é Cristo o Senhor

And suddenly there was with the angel a multitude of
 De súbito surgiu com o anjo uma multidão das

the heav'nly host, praising God, and saying: (Lucas 2,13)
 hostes celestiais, louvando a Deus, dizendo:

Chorus

Coro

Glory to God in the highest, and peace on earth, good
 Glória a Deus nas alturas, e paz na terra, boa

will towards men! (Lucas 2,14)
 vontade para com os homens!

O texto do oratório nos levou da escuridão do exílio para a nova esperança da restauração, exemplificada na vinda do Senhor, o Messias. Estamos prestes a ouvir o anúncio do nascimento do Messias. Será feita nessa noite judaica a alguns pastores. É o único incidente narrado em todo trabalho musical.

Devemos nos preparar para o anúncio. Devemos retirar-nos do júbilo de ouvir a palavra profética e acalmar-se nas encostas ao redor da aldeia de Belém. Devemos preparar nossos corações para o grande Vencedor. Devemos nos humilhar com os pastores. A sinfonia pastoral, o único interlúdio instrumental no trabalho, faz isso para nós. A música é calma, e lírica. Ele respira o silêncio que experimentamos antes

que o grande anúncio seja feito.

O texto é do Evangelho de Lucas. Somente Lucas nos fala sobre a história dos pastores, mas é típico desse escritor evangélico. Nenhum outro evangelista é tão insistente na preocupação de Jesus pelos pobres, os marginalizados, os estratos mais baixos da sociedade. As primeiras palavras do ministério de Jesus que Lucas registra são a leitura dele na sinagoga do pergaminho de Isaías: "O Espírito do Senhor está sobre mim, porque ele me ungiu para trazer boas novas aos pobres" (Lucas 4,18). Quando o Jesus de Lucas entrega as bem-aventuranças, ele não dirá: "Bem-aventurados os pobres de espírito" (Mateus 5,3), mas "Bem-aventurados os que são pobres" (Lucas 6,20). Ele não disse: "Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça" (Mateus 5,6), mas "Bem-aventurados os que estão com fome" (Lucas 6,21). Partindo dessa premissa, Lucas estabelece o anúncio do nascimento do Messias. Não é para reis ou sábios, mas para pessoas pobres. Em uma antiga tradição judaica, os pastores eram notoriamente indignos de confiança, porque eram tão pobres que eram forçados a roubar. Mas o próprio Davi tinha sido um pastor e nessas mesmas colinas. O próprio Deus foi elogiado como o Pastor de Israel no Salmo 23, e o evangelista João terá Jesus apresentando-se como o bom pastor, que dá a sua vida por suas ovelhas (João 10,11). O Messias como Rei deve ter um povo, assim como o pastor tem um rebanho. O profeta Ezequiel fala disso: "Eu estabelecerei sobre eles um pastor, meu servo Davi, e ele os alimentará; ele os alimentará e será seu pastor" (34,23) (BULLARD, 1993).

"Glória a Deus nas alturas" não significa "no caminho mais elevado, de modo superlativo", mas sim "nos lugares mais altos", isto é, no próprio céu. O contraste aqui é entre o céu e a terra. A glória de Deus deve ser cantada no céu, e as bênçãos do domínio de Deus, focadas como "paz", que deriva na terra.

O exército do céu canta de glória e paz por ocasião do nascimento do Messias. Quando Jesus faz sua entrada triunfal em Jerusalém na semana de sua crucificação, Lucas terá as multidões ecoando a canção dos anjos: "Bem-aventurado o rei que vem em nome do Senhor! Paz no céu e glória no mais alto céu!" (19,38).

Acompanhado apenas por alguns acordes, a soprano começa a contar a história, uma linha crescente que se arrasta pelo céu noturno. Mas agora a música brilha e explodiu com a luz da glória de Deus e as asas dos anjos, como ouvimos sobre a aparição do anjo e o medo dos pastores. Contudo, novamente, a soprano vai

sem acompanhamento para fazer o anúncio; o mundo deve ouvir silencioso e sem fôlego a notícia. Então, novamente, o assobiador de asas como a hoste angélica aparece. O coro canta a música angélica. Até esse ponto, o coro representou a afirmação e a expansão das palavras precedentes do solista. Aqui são os anjos, mas ainda assim, as pessoas também. Esta é a nossa música, como nas palavras da canção de natal, "o mundo inteiro envia a canção que agora os anjos cantam".

3.5 CICATRIZAÇÃO E REDENÇÃO DE CRISTO (5ª CENA)

Chegamos a um outro momento culminante. É então que a soprano entoa um canto de alegria ao dizer-nos, em um *allegro*, as belas expressões de ZacÁrias:

SOPRANO RECITATIVE RECITATIVO PARA SOPRANO
<i>Rejoice greatly, O daughter of Zion, shout, O daughter</i> Alegra-te muito, ó filha de Sião, grita, ó filha
<i>of Jerusalem, behold, thy King cometh unto thee. He is</i> de Jerusalém, eis que o teu Rei vem até ti. Ele é
<i>the righteous Saviour, and he shall speak peace unto the</i> o justo Salvador, e ele falará de paz para as
<i>Heathen (Zacarias 9,9-10).</i> Nações.

Ária difícil e brilhante, cuja melodia é extremamente delicada e cheia de adornos como o barroco em sua forma mais concentrada.

Contrastando com a voz da soprano, a contralto anuncia as bênçãos que trará o Messias.

ALTO RECITATIVE RECITATIVO PARA CONTRALTO
<i>Then shall the eyes of the blind be open'd, and the ears</i> Então os olhos dos cegos serão abertos, e os ouvidos
<i>of the deaf unstopped; then shall the lame man leap as</i> do surdo destapar-se-ão; então o homem coxo saltará como
<i>a hart, and the tongue of the dumb shall sing (Isaías 35,5-6),</i> um cervo, e a língua do mudo cantará.

ALTO ARIA

ÁRIA PARA CONTRALTO

<i>He shall feed his flock like a shepherd, and he shall</i> Ele alimentará seu rebanho como um pastor, e ele
--

<i>gather the lambs with his arm; and carry them in his</i> reunirá os cordeiros com o seu braço; carregá-los-ão em seu
--

<i>bosom, and gently lead those that are with young (Isaías 40,11).</i> peito, e gentilmente os que estão com os jovens.
--

SOPRANO ÁRIA ÁRIA PARA SOPRANO
--

<i>Come unto him all ye that labour, come unto him that</i> Vinde a ele todos vós que trabalham, vinde a ele

<i>are heavy laden, and he will give you rest. Take his yoke</i> vós de fardo pesado, e ele vos dará descanso. Tome o seu jugo

<i>upon you, and learn of him, for he is meek and lowly</i> sobre você, e aprende dele, pois ele é manso e humilde

<i>of heart, and ye shall find rest unto your souls (Mat. 11,28-29).</i> de coração, e vós achareis descanso para vossas almas.
--

CHORUS CORO

<i>His yoke is easy, his burthen is light (Mat. 11,30).</i> Seu jugo é suave, seu fardo é leve.
--

O livro de Zacarias, como Isaías, é dividido em duas partes, o último dos quais, os capítulos 9-14, é uma coleção de profecias anônimas. O nosso texto aqui pode ser tão tardio quanto o século quarto, desde o tempo da vinda de Alexandre o Grande para a Terra Santa.

O profeta nos diz a vinda do Rei messiânico. Ele pede a Sião, Jerusalém, que reviva para cantar (na figura hebraica do discurso, a "filha" provavelmente é Jerusalém ou Sião), porque o rei está a caminho. Lembremos as seções de abertura do oratório, com o profeta que pede ao povo de Jerusalém que se prepare para a vinda do Senhor; recordemos a Ária da contralto que convoca Sião para gritar as boas novas a toda a terra que Deus, a sua luz e a sua glória, estão prestes a aparecer. Agora, a Cidade Santa é chamada a uma música que comemora seu nascimento (HOOVER, 2003).

Chegou o Messias, mas um Messias inesperado, que talvez não estejamos dispostos a aceitar. Ele não veio para derrubar nossos inimigos políticos. Ele vem aceitar o sofrimento em nosso favor; é assim que ele ganhará sua causa e ganhará sua vitória. E, portanto, as palavras do texto de Händel, apesar de não representar

bem as palavras antigas do profeta, falam verdadeiramente e falam de paz: "Ele é o Salvador justo". Quando Jesus entra na Cidade Santa, montado na parte de trás de um burro, as multidões clamam: "Hosana!" A palavra significa "Salve-nos, oramos!" É desta salvação que Jerusalém vai cantar.

É um recitativo com a voz soprano tomando o júbilo para os registros mais altos: "Alegra-te! Alegra-te!", duas notas de comando, com o segundo chegando a nenhum lugar de descanso musical, mas deixando uma linha não resolvida; mas o terceiro, "Alegra-te, ó filha de Sião" transforma-se em carros de alegria. A convocação é sem fôlego: "Eis ... o teu rei ... vem ... um ... para ti!" Quando a linha é repetida, ela se resume em passos de duas notas, como se estivéssemos tentando inclinar nossos joelhos para o chão diante do rei. A linha que descreve a paz faladora do justo Salvador com as nações é ampla e expansiva, como se o mundo estivesse ouvindo as palavras antes ditas a Jerusalém: "Sua guerra está acabada".

A Ária da contralto: "Ele deve alimentar o seu rebanho como um pastor", está na "nota musical pastoral" de Fá. É uma música quente, íntima e envolvente, com linhas descendentes como o pastor inclinado para pegar um cordeiro. Esta é a música do Jesus amável e compassivo. O alto Fá da soprano modula em Si bemol, emitindo o convite dominical para vir, para viver como discípulos do professor gentil de sabedoria divina. Esta melodia é construída sobre a da contralto. As palavras proféticas são elevadas para um tom mais alto e recebem elaboração e realização nas palavras do próprio Messias.

Depois que a música da Ária do alto se instala em seu F tônico, o "Vinde" do soprano deve atravessar e deslizar momentaneamente; é uma palavra a ser saboreada. É a palavra importante no texto, não a primeira sílaba da palavra "a", que normalmente é acentuada. Quando cantado dessa maneira, a entrada da soprano, assumindo a contralto de uma oitava mais alta, mas em uma nova nota, é um dos momentos mais sublimes da música e certamente do oratório.

O jugo é suave, o fardo leve, não é senão a admoestação do profeta Miqueias: "Ele lhe disse, ó mortal, o que é bom, e o que o Senhor exige de você, mas fazer a justiça e amar a bondade e andar com humildade diante do teu Deus?" (Miqueias 6,8).

Mais uma vez o coro fala para as pessoas. Assumimos o ônus gentil do Messias e somos libertados. Aqui está a alegria de um povo libertado. A música é substancial, não etérea, mas lida com o rebanho e é lançada como uma pena em uma brisa.

A Parte I do oratório começou com a promessa de conforto para o povo de Deus. Agora termina com o cumprimento da profecia. Pessoas cansadas foram aliviadas; um jugo foi levantado de nossos ombros - o jugo de nosso pecado e culpa - e outro jugo assumiu, o jugo da graça de Deus. A Lei não é revogada; não estamos livres de nossas exigências. Mas nós fomos libertados para viver uma vida do Reino aqui e agora. Ao fazê-lo, o ônus dos reinos terrestres e do cuidado mundano é levantado. O jugo do reino do Messias é um jugo de graça (MENDOZA, 2013)

4 O MESSIAS SOFREDOR (2ª PARTE)

A segunda parte do Oratório Messias, Händel se concentra na Paixão de Cristo que é a realização da redenção pelo sacrifício de Cristo, a rejeição da humanidade à oferta de Deus e a total derrota da humanidade ao tentar se opor ao poder do Todo-Poderoso e termina com o Coro “Aleluia”.

As palavras do Oratório Messias na segunda parte se inspiram nas profecias dos Livros do Antigo e Novo Testamentos evidenciando os Salmos, Isaías, Lamentações, Evangelho de João, Romanos, Hebreus e Revelações.

A segunda parte contém sete cenas (A Paixão de Cristo, Morte e Ressurreição de Cristo, A Ascensão de Cristo, Recepção de Cristo no Céu, O Início da Pregação do Evangelho, A Rejeição do Evangelho pela Humanidade e A Vitória Final de Deus) e vinte e três movimentos.

A tragédia apresenta-se com toda sua dor na segunda parte do Messias.

4.1 A PAIXÃO DE CRISTO (6ª CENA)

O coro entoa as palavras:

CHORUS CORO
<i>Behold the Lamb of God, that taketh away the sin of</i> Eis o Cordeiro de Deus que tira o pecado
<i>the world.</i> do mundo.

O texto corresponde ao Evangelho de São João. Sabe-se que é o texto de maior conteúdo filosófico. O coro desenvolve a fuga em um movimento *largo*⁴⁹.

Assim, quando estamos prestes a ouvir o sofrimento do Messias, o coro amplifica a saudação de João Batista: "Eis o Cordeiro de Deus, que tira os pecados do mundo!".

É apropriado que a Parte II do Messias comece com João Batista, assim como a Parte I, com a voz que clama no deserto. Estamos prestes a ouvir a vitória do Messias, o que implicará sua morte. Com o tempo, o Batista anunciou a vinda da

⁴⁹ *Largo* é um andamento muito vagaroso (MED, 1996, p. 189).

glória do Senhor na pessoa do Messias; o anúncio foi tirado da imagem do Batista nos evangelhos sinópticos, Mateus, Marcos e Lucas. Aqui, o Batista aparece em sua apresentação Joanina, para anunciar o advento da salvação de alguém que tira o pecado do mundo. As palavras retomam Jesus que levanta o fardo dos cansados e carregados e encaminhou a paixão do Messias nas próximas seções.

A voz da contralto, seguindo o mesmo movimento *largo*, faz-nos recordar o princípio da tragédia.

ALTO ARIA ÁRIA PARA CONTRALTO
<i>He was despised and rejected of men, a man of sorrows,</i> Ele foi desprezado e rejeitado pelos homens, um homem de sofrimento,
<i>and acquainted with grief.</i> e acostumado com o sofrimento.

A voz encarna a descrição da impiedade, da incompreensão para as boas novas que nas palavras proféticas de Isaías trazem angústia: “Ele foi desprezado, e, como o último dos homens, um homem de dores, ele conhecia o trabalho; e seu rosto estava escondido e desprezado, então não o apreciaram”. Na verdade, ele tomou sobre si as nossas doenças, e suportou nossas dores; e nós o chamamos de leproso, ferido por Deus e humilhado. Mas Ele foi ferido por nossas iniquidades, quebrado por nossos pecados: o castigo pela nossa paz foi sobre Ele e, com Suas pisaduras, fomos curados.

Após, o coro, em três partes sucessivas, nos conduz a um estado de contrição:

CHORUS CORO
<i>Surely he hath borne our griefs and carried our sorrows;</i> Verdadeiramente ele tomou sobre si as nossas enfermidades e carregou as nossas dores;
<i>he was wounded for our transgressions, he was bruised</i> ele foi ferido pelas nossas transgressões, e moído
<i>for our iniquities; the chastisement of our peace was</i> pelas nossas iniquidades; o castigo da nossa paz estava
<i>upon him.</i> sobre ele.

Na primeira parte em um movimento *largo* e *staccato*⁵⁰, o coro trata de levar ao nosso espírito a iniquidade que sofrera o Messias. Em um desenvolvimento uniforme e em intensidade forte, movendo-se em sentido harmônico nos relata a injustiça sofrida pelo Messias.

CHORUS CORO
<i>And with his stripes we are healed.</i> e pelas suas pisaduras fomos sarados.

A segunda parte, o mesmo coro em um movimento *alla breve*⁵¹, já com menos intensidade, e em forma fuguística para terminar em um *adágio*⁵² nos faz participantes da esperança na salvação. Os alardes harmônicos que tiveram a primeira parte se tornam em estilo fugal escrito *a capela* sobre um tema orquestral.

CHORUS CORO
<i>All we like sheep have gone astray, we have turned ev'ry</i> Todos nós andávamos desgarrados como ovelhas, cada um se desviava
<i>one to his own way; and the Lord hath laid on him the</i> pelo seu caminho ; e o Senhor fez cair sobre ele a
<i>iniquity of us all.</i> Iniquidade de nós todos.

E a terceira parte se desenvolve em um *allegro moderato*, com intensidade e paixão. A fuga que contém é vibrante e alterna as vozes. A soprano a inicia e continuam a contralto e o tenor e o baixo.

Em um último momento termina com um *adagio*. Estes coros com suas formas harmônicas e polifônicas nos mostram o caminho da dor. Vamos ouvir as frases dolorosas que foram escritas na música de todos os tempos. Para chegar a este momento, o tenor em movimento *larghetto*⁵³, nos dirá:

⁵⁰ A palavra *staccato* (italiano), que significa, em português, destacado, indica que os sons são articulados de modo separado e seco (MED, 1996, p.44).

⁵¹ No uso contemporâneo *alla breve* sugere um tempo bastante rápido (MED, 1996, p. 190).

⁵² *Adágio* é um andamento vagaroso, calmo (MED, 1996, p. 189).

⁵³ *Larghetto* é um andamento menos lento que o *Largo* (MED, 1996, p. 189).

TENOR RECITATIVE RECITATIVO PARA TENOR
<i>All they that see him, laugh him to scorn: they shoot</i> Todos os que o veem, riem dele para zombar: eles abrem
<i>out their lips, and shake their heads, saying:</i> seus lábios, e balançam suas cabeças, dizendo:

CHORUS CORO
<i>He trusted in God that he would deliver him: let him</i> Ele confiou em Deus, que ele o livre: deixe ele
<i>deliver him, if he delight in him.</i> <i>o salvar, pois nele tem prazer.</i>

Os escritores dos quatro evangelhos conheciam bem as Escrituras. Muitas vezes, quando escreveram sobre um incidente na vida de Jesus, eles tiveram alguma passagem em mente e escreveriam a história de tal maneira que o leitor ou o ouvinte atento ouviria os ecos do Antigo Testamento.

Quando Mateus e Marcos escreveram suas contas da zombária de Jesus na cruz, eles certamente tiveram uma tal passagem em mente, provavelmente duas.

O primeiro deles é o Salmo 22, cujos versos 7-8 são o texto dessas duas seções. O Salmo é claramente refletido como Mateus e Marcos descrevem a cena: "Aqueles que passaram derrubaram-no, balançando a cabeça e dizendo: Se você é o Filho de Deus, desça da cruz" (Mateus 27, 39 -40). Mateus continua a descrever os murmúrios irônicos dos líderes religiosos. "Ele salvou os outros, ele não pode salvar a si mesmo ... Ele confia em Deus, que Deus o entregue agora, se ele quiser" (27, 42-43). As palavras são duplamente irônicas, pois Mateus citou Jesus na cena de sua prisão dizendo: "Você acha que eu não posso apelar para o meu Pai, e ele imediatamente me enviará mais de doze legiões de anjos? Mas como, então, as escrituras seriam cumpridas, o que diz que deve acontecer dessa maneira?(BULLARD, 1993).

O breve recitativo do tenor, para um acompanhamento frenético, é hostil, estridente e zombador. O coro canta a provocação. Quando a segunda sílaba de "entregar", na batida, subiu um intervalo de uma terça com a última sílaba descendo um quarto, tem o efeito de um soco na barriga. As corridas na palavra "delícia" têm uma qualidade irônica. A palavra soa como um riso burro, mas também pode ser ouvida como o prazer exultante de Deus naquele a quem ele falou no batismo de Jesus: "Você é meu Filho, o Amado, com você estou satisfeito" (Marcos 1,11). Mais

uma ironia é que este é o Esperado, "o mensageiro da aliança, a quem se deleita", como o baixo cantou mais cedo.

Até este ponto, o coro foi o povo de Deus, limitando palavras proféticas ou fazendo confissões. Mas aqui é a multidão indisciplinada que tem sua diversão obscena em uma execução pública. No entanto, em um sentido mais profundo, é o mesmo coro, o coro daqueles para quem Jesus morre. É a voz do infiel em todos nós, mesmo dentro do povo de Deus. O Jesus de Lucas não pronuncia o grito de abandono da cruz. Em vez disso, ele ora: "Pai, perdoa-os, porque eles não sabem o que estão fazendo" (Lucas 23, 34) (CONNELY, 2014).

TENOR RECITATIVE RECITATIVO PARA TENOR
<i>Thy rebuke hath broken his heart; he is full of heaviness.</i> Sua repreensão quebrou seu coração; ele está cheio de peso.
<i>He looked for some to have pity on him, but there was</i> Ele procurou por alguns para ter piedade dele, mas não havia
<i>no man, neither found he any to comfort him.</i> homem, nem achou nenhum para o consolar.

Com que dor é expressa a voz do tenor. Na realidade a dor é capaz de enobrecer os homens.

E ainda mais intensa é a Ária do próprio tenor, que em movimento largo, reproduz as lamentações bíblicas, ao dizer-nos:

TENOR ARIA ÁRIA PARA TENOR
<i>Behold, and see if there be any sorrow like unto his</i> Contemplai e vede se há alguma dor como a sua
<i>sorrow!</i> <i>dor!</i>

Tanto o recitativo quanto a Ária são sinceros, desejosos de qualquer esperança de oferecer piedade e conforto àquele que não encontrou nenhum, disposto a simpatizar com um sofrimento e uma tristeza para a simpatia, para o qual a resposta adequada pode ser apenas um sopro na presença de um "que, apesar de estar na forma de Deus ... esvaziou-se, assumindo a forma de escravo ... E sendo encontrado em forma humana, ele se humilhou e tornou-se obediente até a morte - até a morte numa cruz "(Filipenses 2, 6-8).

4.2 MORTE E RESSURREIÇÃO DE CRISTO (7ª CENA)

Agora, inspirando-se em Isaías, aparece o Recitativo do tenor para dizer-nos:

TENOR RECITATIVE RECITATIVO PARA TENOR
<i>He was cut off out of the land of the living; for the</i> Ele foi cortado da terra dos vivos; pela
<i>transgression of thy people was he stricken.</i> transgressão do seu povo ele foi ferido.

Imediatamente a Ária do tenor se inspira nos Salmos, e nos diz:

TENOR ARIA ÁRIA PARA TENOR
<i>But thou didst not leave his soul in hell; not didst thou</i> Pois você não deixou sua alma no inferno; nem
<i>suffer thy Holy One to see corruption.</i> sofreu o seu Santo para ver a corrupção.

O breve recitativo que representa a morte de Jesus é cantado a apenas alguns acordes de acompanhamento. A melodia está em um alcance surpreendentemente alto para um texto sombrio, sugerindo talvez que um negócio sobre-humano esteja sendo conduzido. As duas notas finais, "atingidas", parecem bater o golpe da morte, descendo de Mi para Si. Do escuro Si menor do recitativo, nos movemos para a brilhante nota Lá para a Ária, o anúncio do tenor para nós de que a morte não teve a última palavra, publicando as boas novas para todos antes do magnífico coro da ressurreição que se segue.

4.3 A ASCENÇÃO DE CRISTO (8ª CENA)

CHORUS CORO
<i>Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye</i> Levantai suas cabeças, ó portais, e sejam levantadas
<i>everlasting doors, and the King of Glory shall come in!</i> Ó portas eternas e o Rei da Glória entrará!
<i>Who is this King of Glory? The Lord strong and mighty,</i> Quem é este Rei da Glória? O Senhor forte e poderoso,
<i>the Lord mighty in battle. Lift up your heads, O ye</i>

o Senhor poderoso na batalha. Levantai sua cabeças, ó
<i>gates, and be ye lift up, ye everlasting doors, and the</i> portais, e sejam levantadas ó portas eternas e o
<i>King of Glory shall come in! Who is the King of Glory?</i> Rei da Glória entrará! Quem é o Rei da Glória?
<i>The Lord of Hosts, he is the King of Glory.</i> O Senhor dos Exércitos, ele é o Rei da Glória,

Este é um coro, que imita o retorno do glorioso Rei, o Senhor poderoso na batalha, da vitória sobre a morte e a sepultura, e sua entrada em seu próprio lugar. Há um contraste poderoso na imagem de lintéis de pedra maciça cedendo caminho diante do rei cósmico. Um se lembra da oração de Salomão na dedicação do Templo. "Mas Deus realmente habitará na terra? Mesmo o céu e a terra não podem conter você, muito menos esta casa que eu construí" (I Reis 8, 37).

Nós analisamos o que ouvimos na segunda parte do Oratório, descobrimos que, sucessivamente, Händel se referiu ao guia do mundo, à injustiça humana ao Redentor dos pecados humanos, à incompreensão e, finalmente, ao renascimento da fé.

Em seguida, o tenor e o coro falarão da glória do Senhor; a soprano e o coro louvarão a pregação; o baixo, o coro e o tenor irão exortar os homens a seguir uma vida de paz e, finalmente, o coro vai cantar o Aleluia que foi criado, com unção e com todo o fervor que a alma humana pode ter.

4.4 RECEPÇÃO DE CRISTO NO CÉU (9ª CENA)

Desde o momento em que o Coro nos exortou a levantar a cabeça e a louvar a glória do Senhor, o tenor, em um recitativo, menciona a questão:

TENOR RECITATIVE RECITATIVO PARA TENOR
<i>Unto which of the angels said he at any time: thou art</i> Pois a qual dos anjos disse jamais: Tu és
<i>my son, this day have I begotten thee?</i> Meu filho, eu hoje te gerei?

E o coro acrescenta:

CHORUS CORO
<i>Let all the angels of God worship him.</i> Todos os anjos de Deus o adorem.

No recitativo, temos uma citação de um escritor do Novo Testamento citando o Salmo 2, um dos reais ou messiânicos. É amplamente pensado que os primeiros cristãos usavam coleções de citações bíblicas que aplicavam a Cristo. De qualquer forma, é claro que, no momento da escrita - no início do primeiro século - os Salmos reais estavam sendo usados pelos cristãos como referências a Jesus, o Messias. Nosso escritor, claramente escrevendo para outros cristãos, simplesmente assume isso. Ele não discute o ponto, como ele poderia estar escrevendo para um público judeu que precisava ser convencido. Com um público simpático às suas pressuposições, o escritor prossegue com seu argumento (BULLARD, 1993).

O segundo Salmo poderia ter sido composto para a entronização de um rei. Ouviremos mais palavras deste salmo nos movimentos 40-43, mas nossa atenção está agora no versículo 7, no qual Deus fala ao novo rei: "Você é meu filho, hoje eu te gerei". Aqui devemos lembrar os termos da aliança com Davi em II Samuel 7, pelo qual Deus fala de Salomão, que sucederá a Davi no trono, como seu próprio filho (II Samuel 7,14).

Cristo é único, diz o nosso autor. Deus estava no Salmo falando do Messias como seu Filho, e ele nunca falou com nenhum anjo dessa maneira. Portanto, Jesus é superior aos anjos.

Hebreus 1,5 não é o único lugar no Novo Testamento, em que este versículo dos Salmos é citado. Em Atos 13,33, Paulo cita-o no contexto de um sermão que entrega em uma de suas jornadas missionárias. A aplicação é feita para a ressurreição e exaltação de Jesus. Comparável à entronização do rei antigo, a ressurreição de Jesus é a ocasião em que sua filiação divina começa. Paulo diz tanto em suas próprias palavras em Romanos 1,1-4: Jesus foi "declarado Filho de Deus com poder de acordo com o espírito de santidade pela ressurreição da morte ..." (BULLARD, 1993).

4.5 O INÍCIO DA PREGAÇÃO DO EVANGELHO (10ª CENA)

Em continuação aparece a Ária do baixo.

BASS ARIA ÁRIA PARA BAIXO
<i>Thou art gone up on high, thou hast led captivity captive,</i> Tu subiste às alturas, tu levaste os cativos,
<i>and received gifts for men, yea, even for thine</i> e recebeste presentes dos homens, sim, até dos teus
<i>enemies, that the Lord God might dwell among them.</i> Inimigos, para que o Senhor Deus habite entre ele.

Essas frases do Salmo de Davi são colocadas por Händel na Ária do baixo, que em um *allegro* indica a alegria que é recebida quando se está ciente de um fato do significado mais profundo. A melodia é clara, sem ornamentos, concisa, sem busca.

Se a linha "Você subiu no alto" refere-se à procissão sagrada, provavelmente com a Arca da Aliança, subindo o Monte Sião ao Templo, as próximas linhas são de natureza marcial.

Assim, o que era originalmente um texto litúrgico do retorno de Deus da batalha, trazendo cativos e espólio, e subindo para a sua santa habitação tornou-se para o intérprete do Novo Testamento - e para o nosso oratório - uma referência à saída de Cristo desta terra, tendo realizado sua tarefa de quebrar os laços daqueles presos cativos ao pecado e conferir-lhes o dom da vida. Como o Salmo 68.20 vai dizer em uma passagem de significado claro que ilustra bem o contínuo entre as duas leituras do versículo 18: "Nosso Deus é um Deus de salvação, e a Deus, o Senhor, pertence escapar da morte."

CHORUS CORO
<i>The Lord gave the word: Great was the company of the</i> O Senhor deu a palavra: Grande foi a multidão dos
<i>preachers.</i> <i>pregadores.</i>

Do domínio do Céu, onde os coros dos anjos adoram a Deus, o coro nos remete a terra e representa o exército dos missionários do Messias, começando sua tarefa proclamando ao mundo as boas novas que os anjos tinham dito aos pastores na noite do nascimento do Messias. É um coro encorajador. "O Senhor deu a palavra: grande foi a companhia dos pregadores".

SOPRANO ÁRIA ÁRIA PARA SOPRANO
<i>How beautiful are the feet of them that preach the gospel</i> Quão formosos são os pés dos que pregam o evangelho
<i>of peace, and bring glad tidings of good things.</i> da paz, e trazem boas novas .

A Ária da soprano é uma meditação lírica sobre a natureza bem-vinda da mensagem trazida pelos pregadores da Palavra. É o cumprimento do comando dado nas primeiras palavras do oratório: "Conforte o meu povo". É a música da paz, a música do conforto, a garantia do ministro do perdão.

SOPRANO ARIA ÁRIA PARA SOPRANO
<i>Their sound is gone out into all lands, and their words</i> Sua voz se fez ouvir por toda a terra, e suas palavras
<i>unto the ends of the world.</i> até os confins do mundo.

Em Romanos 10,18, enquanto Paulo reflete ainda sobre a necessidade de pregar o evangelho, ele cita essas duas linhas do Salmo, fazendo com que a mensagem de Jesus Cristo tenha sido ouvida em todo o mundo - como Paulo sabia disso - por causa dos pregadores. A boa notícia trazida às nações pelos arautos do rei, o Messias, é lida por Paulo na ordem da própria criação, a vontade salvadora do Deus que se revelou a todos no céu bem ordenado e benéfico, em a constância do sol que "como um homem forte corre com a alegria" (Salmo 19,5) (MENDOZA, 2013).

4.6 A REJEIÇÃO DO EVANGELHO PELA HUMANIDADE (11ª CENA)

BASS ARIA ÁRIA PARA BAIXO
<i>Why do the nations só furiously rage together, and why</i> Por que as nações se enfurecem tão furiosamente, e por que
<i>do the people imagine a vain things? The kings of the</i> as pessoas imaginam coisas vãs? Os reis da
<i>earth rise up, and the rulers take counsel together</i> terra se levantam, e os governadores tomam conselho juntos

<i>against the Lord and against his anointed.</i> contra o Senhor e contra o seu ungido.

Um acompanhamento furioso e frenético está subjacente à Ária do baixo: "Por que as nações?", mas a linha vocal avança através dela com autoridade confiante. A proclamação torce sobre o frenesi incessante do fundo, como uma cidade fortificada invencível contra um exército moleiro de criminosos atacantes .

CHORUS CORO
<i>Let us break their bonds asunder, and cast away their</i> Quebremos suas ataduras, e lancemos seus
<i>yokes from us.</i> jugos fora de nós.

O coro fala pelos rebeldes, expressando o seu sonho inútil em corridas longas e graciosas na palavra "afastado", pensando que podem se livrar das reivindicações de Deus e do seu Messias.

TENOR RECITATIVE RECITATIVO PARA TENOR
<i>He that dwelleth in heaven shall laugh them to scorn,</i> Aquele que está sentado nos céus rirá deles,
<i>the Lord shall have them in derision.</i> o Senhor zombará deles.

Em contraste com o coro estendido de reis rebeldes, o recitativo breve do tenor simplesmente fala da burla sublime de Deus em relação aos seus esforços. E em apenas um pedido o tenor pede a Divindade que os quebre com uma vara de ferro e os despedace como o oleiro a um copo que acaba de construir.

4.7 A VITÓRIA FINAL DE DEUS (12ª CENA)

A Ária do tenor então se volta para a ira de Deus, palavras irritadas para um acompanhamento irritado, reduzindo reinos inteiros aos campos da louça quebrada.

TENOR ARIA ÁRIA PARA TENOR
<i>Thou shalt break them with a rod of iron; thou shalt</i> Tu os quebrará com uma vara de ferro; tu os
<i>dash them in pieces like a potter's vessel.</i> despedaçarás em pedaços como um vaso de oleiro.

E em apenas um pedido, o tenor pede a Divindade que os quebre com uma vara de ferro e os despedace como o oleiro a um vaso que acaba de construir.

E assim estamos, olhando do presente para o futuro, para cantar a canção de entronização do Messias em "a garantia das coisas esperadas, a convicção das coisas que não se veem" (Hebreus 11,1). O governo de Deus é estabelecido, e estamos prontos para o grande coro.

CHORUS CORO
<i>Hallelujah, for the Lord God Omnipotent reigneth, Hallelujah!</i> Aleluia, pois o Senhor Onipotente reina, Aleluia!
<i>The Kingdom of this world is become the Kingdom of</i> O Reino deste mundo já passou o reino do
<i>our Lord, and of his Christ, and he shall reign for ever</i> nosso Senhor, e do seu Cristo, e ele reinará para sempre
<i>and ever, Hallelujah!</i> e sempre, Aleluia!
<i>King of Kings, and Lord of Lords, and he shall reign for</i> Rei dos reis, e Senhor dos senhores, e ele reinará para
<i>ever and ever, Hallelujah!</i> sempre e sempre, Aleluia!

Os autores visionários entre seus números se voltaram para o gênero judaico do apocalíptico para expressar sua fé. Eles viram o clímax do conhecimento pessoal e comunitário como uma presença de uma luta climática entre o bem e o mal, entre Deus e Satanás, em que Deus e seu Ungido - o Messias - emergiriam vitoriosos. Nas imagens do apocalíptico tradicional, esse escritor - o conhecemos como João - pintou essa fé no livro de Apocalipse. O mal foi tão longe quanto possível. O Império Romano é o domínio de Satanás, e Deus deve, em breve, desafiar sua soberba arrogância. Os mundos do espaço e do tempo se dissolvem nas visões descritas. São evocados cataclismos que podem ser expressos apenas por criaturas. De fato, deve ser a ira de Deus em um mundo desafiador de pecadores, a extensão lógica do que os profetas, tanto quanto Amós, chamavam o Dia do Senhor (BULLARD, 1993).

No meio desta agitação dos céus e da terra, o mar e a terra seca, um anjo sopra uma trombeta, e ouvem-se vozes, vozes altas dos céus, proclamando a adesão do rei da linha de Davi: "O O reino deste mundo tornou-se o reino do nosso Senhor e do seu Messias, e ele reinará para todo o sempre " (Apocalipse 11,15). Há uma visão da queda de Roma, retratada como a cidade antiga e caída da Babilônia, e há mais vozes, cujo som reverbera como o trovão, como o som das cachoeiras: "Aleluia! Para o Senhor nosso Deus, o Todo-Poderoso reina" (Apocalipse 19,6). Agora o céu se abre e o próprio Messias, a Palavra de Deus, surge em um carregador branco, para cumprir o papel messiânico de derrotar os inimigos do povo de Deus, "derrubar as nações e ... dominar com uma cetro de ferro" (Apocalipse 19,15). Inscrito no manto e na coxa do Messias é o dispositivo: "Rei dos Reis e Senhor dos Senhores" (Apocalipse 19, 16). Após a vitória, Satanás é vencido, um novo céu e terra aparecem, e os santos de Deus começam sua vida eterna com Deus.

Em palavras como estas, os cristãos primitivos perdendo o equilíbrio no mundo encontraram a estabilidade da esperança, a certeza de que, apesar de terem se recusado a adorar a besta de Roma e bem, poderiam morrer como consequência, estavam no lado vitorioso. Deus ainda se mostrará fiel ao seu povo fiel pela fidelidade ao seu pacto com Davi: o Messias reinará em um reino onde todas as outras lealdades se derretem (MENDOZA, 2013).

Roma não caiu. Não tão cedo. E o mal não atingiu o clímax. Os horrores do século XX superam qualquer coisa experimentada ou concebida nos pesadelos do primeiro. Mas quando lemos em Apocalipse dos quatro cavaleiros e das sete trombetas e das sete taças e das guerras e epidemias e fome do tempo do fim, somos cegos para não nos ver em suas páginas. O autor não estava prevendo eventos do século XX. Ele estava escrevendo coisas em última análise. Ele os viu impactando seu próprio tempo e podemos vê-los impactando nos nossos. Estas são imagens para alertar e dar conforto a todas as idades, pois cada geração sempre está vivendo seu próprio tempo de término. Aqui está a imagem poética de uma ordem elevada colocada ao serviço da igreja em todas as épocas de testemunhar a realidade e a seriedade mortal do pecado e do mal e a realidade e inevitabilidade da vitória de Deus sobre tudo isso (BULALRD, 1993).

5 O MESSIAS JUIZ (3ª Parte)

A última parte do Messias corresponde à doutrina filosófica do cristianismo. Tomou o texto da Bíblia livre mais notável, o livro por excelência e, fundamentalmente, os Salmos de Davi e as Epístolas de São Paulo, leva este último momento a refletir sobre os problemas mais profundamente conceituais. Suas Árias cantadas pela soprano: "Eu sei que o meu Redentor vive", pelo Baixo: "Eu revelarei um mistério para você, a trombeta soará e os mortos se elevarão incorruptíveis", e o Tenor "Se Deus está conosco, quem pode ser contra nós" constituem três momentos de meditação que apontam: o primeiro, a eternidade do espírito, a afirmação substancial de uma doutrina espiritualista sobre o poder da esperança, a segunda, a ressurreição dos mortos como o cumprimento da justiça divina; por último, plena confiança na existência de religiosidade compenetrada para seguir o caminho da fé.

O Duo, dito pela Contralto e Tenor: "Onde está, ó morte, sua picada e onde Oh, sepulcro!, sua vitória?" sinaliza novamente a certeza de que a morte é um trânsito e nunca um acabamento.

A frase: "Porque quando a morte entrou por um homem, também por um homem entrou a ressurreição dos mortos", entoada pelo Coro é o critério do cristianismo, para afirmar que a imortalidade não se recorre a poderes ou seres além do ser humano, senão ao próprio ser, através dos seus próprios atos.

Os dois cantos anteriores ao Amém, dito pelo Coro: "Graças a Deus que nos dá a vitória" e "O Cordeiro que foi imolado é digno de tomar o poder", levam ao convencimento de que a força moral não corresponde à força material e que a humildade é a coroação de todas as virtudes de que o espírito humano é capaz.

Se a primeira parte do oratório foi a Profecia, entoando cantos de desejos e esperanças, a segunda parte foi de sofrimentos e devoções, dores e afirmação da fé; a terceira servirá a Händel para chegar à filosofia do Cristianismo traduzindo, a partir das harmonias musicais, os profundos problemas da vida e da morte, da ressurreição e libertação, do amparo divino e da entrega a Deus, aproveitando as frases de Jó e a mensagem de São Paulo aos Coríntios e de Romanos.

Esta última parte do Oratório contém quatro cenas e nove movimentos. A primeira cena tratará da vida e da morte, a soprano, a contralto, o baixo e o coro inspirando-se nas Lamentações de Jó e na pregação de São Paulo aos Coríntios levará à nossa convicção o alento da ressurreição; a segunda, entoada pela contralto,

o tenor e o coro, referir-se-á à libertação; a terceira, dita pela soprano, irá à súplica para receber o amparo divino e a última cena nos entregará o coro em uma dádiva até Deus.

5.1 A PROMESSA DE VIDA ETERNA (13ª CENA)

A terceira parte começa com a exclamação de Jó que diz:

SOPRANO ARIA ÁRIA PARA SOPRANO
I know that my Redeemer liveth, and that he shall stand <i>Eu sei que meu Redentor vive, e que ele se levantará</i>
<i>at the latter day upon the earth. And though worms</i> No último dia sobre a terra. E embora os micróbios
<i>destroy this body, yet in my flesh shall I see God.</i> destruam este corpo, ainda em carne eu verei Deus.

E inspirando-se em aos Coríntios exclama:

<i>For now is Christ risen from the dead, the first fruits of</i> Por agora Cristo ressuscitou dos mortos, as primícias
<i>them that sleep.</i> dos que dormem.

Estas sentenças são ditas pela soprano em um *larghetto*.

Jó 19, 25-26 faz parte do texto da Ária para soprano. A primeira linha, "Eu sei que o meu Redentor vive", é a única parte simples desses dois versos. Esses versículos foram referidos anteriormente no contexto de falar do conceito hebraico de vida após a morte, é concebível que o poeta de Job fale de que Jó está sendo vindicado após a morte dele, mas pode não ser provável, já que o conceito não está em outro lugar no livro, pois a intenção original desses dois versículos parece ser obscurecer.

O contexto no livro de Jó é uma coisa, contudo o contexto no Messias de Händel é diferente. A cena mudou da entronização celestial da Parte II para a cena

terrestre. O crente confessa a fé de que ele tem um redentor, um vingador para implorar sua causa, que acabará por aparecer na Terra (uma referência à Segunda Vinda de Cristo). Mesmo que os seus restos terrenos sejam completamente decompostos, naquele tempo ela será ressuscitada, no corpo, para ver Deus.

Ressuscitado - como era Cristo. O restante da Ária deriva da I Coríntios 15, a passagem em que Paulo dá sua discussão mais completa sobre a ideia de ressurreição. Na verdade, é o primeiro testemunho da Ressurreição, já que Paulo é o primeiro de todos os escritores do Novo Testamento. A igreja de Corinto, uma movimentada cidade portuária na Grécia, foi fundada por Paulo, mas a congregação passou a ser alugada por controvérsias, disputas sobre questões morais e teológicas. O primeiro Coríntios foi escrito, pelo menos parcialmente, em resposta a uma comunicação a Paulo da igreja, perguntando sobre certos assuntos.

Um dos problemas em Corinto tinha relação com a questão da ressurreição dos mortos. Nós não conhecemos a natureza precisa dos problemas, mas de alguma forma alguns na congregação, não sentiram que uma vida ressurreta aguardava todos os crentes (BULLARD, 1993). O capítulo 15 aborda isso. Paulo dá conta das aparências feitas pelo próprio Cristo ressuscitado, insistindo para que Cristo tenha ressuscitado dentre os mortos, mas Cristo, em sua ressurreição, foi "os primeiros frutos daqueles que morreram", "adormecido". O termo "primeiros frutos" é um termo técnico do sistema de sacrifício judaico. A primeira produção dos campos e pomares deveria ser dedicada a Deus; Essa oferta garantiu a bênção de Deus no resto das culturas (Provérbios 3,9-10). O filho do primogênito em uma família também deveria ser dedicado a Deus, mas redimido, comprado de volta (Êxodo 13, 12-16). Este ritual recordou que o primogênito dos hebreus foi salvo na noite em que a praga da morte atingiu o primogênito do Egito. O próprio Israel é considerado especial para o Senhor, e é descrito como o primogênito: "Israel foi santo ao Senhor, e é descrito como os primeiros frutos da sua colheita" (Jeremias 2,3). Assim, como o rei da Casa de Davi descreveu. Em um dos salmos reais, Deus diz do rei: "Eu o farei o primogênito, o mais alto dos reis da terra. Para sempre, guardarei meu amor constante por Ele, e minha aliança com Ele ficará firme" (Salmo 89, 27-28).

Então, a ressurreição de Cristo é o primeiro fruto, a garantia da vindima vindoura, a ressurreição de todos os que creem. "Pois desde que a morte veio através de um ser humano, a ressurreição dos mortos também veio através de um ser humano" (I Coríntios 15, 21). Paulo se refere a Adão e a Cristo. Paulo assume a

doutrina rabínica de que toda a humanidade estava envolvida no pecado e castigo de Adão, sua desobediência voluntária de Deus e consignação à mortalidade. No entanto, ele argumenta, da mesma forma que a libertação da morte ocorreu pelo envolvimento de Cristo com toda a humanidade. Na medida em que compartilhamos a natureza humana com Adão, morremos. Mas, na medida em que aceitamos as reivindicações de Cristo, seremos vivificados. O argumento é uma extensão lógica da imagem de Paulo da igreja como o Corpo de Cristo. Todos os que estão em Cristo são membros de seu corpo. Como tal, compartilhamos tanto a sua morte como a ressurreição, como se retrata no batismo:

Fomos sepultados com ele pelo batismo na morte, de modo que, assim como Cristo ressuscitou da morte pela glória do Pai, para que também possamos caminhar em novidade de vida. Pois se nós unimos com ele em uma morte como a sua, certamente nós uniremos em uma ressurreição como a d'Ele (Romanos 6, 4-5).

5.2 O DIA DO JULGAMENTO (14ª CENA)

BASS RECITATIVE RECITATIVO PARA BAIXO
<i>Behold, I tell you a mystery; we shall not all sleep, but</i> Eis que vos digo um mistério; nem todos dormiremos, mas
<i>we shall all be chang'd, in a moment, in the twinkling</i> todos seremos transformados, em um momento, num piscar
<i>of an eye, at the last trumpet.</i> de olhos, na última trombeta.

Este recitativo do baixo se ilustra também na Epístola aos Coríntios e se completa com a Ária seguinte para representar o poder triunfal da trombeta simbólica no dia do Juízo.

BASS ARIA ÁRIA PARA BAIXO
<i>The trumpet shall sound, and the dead shall be rais'd</i> A trombeta soará, e os mortos ressuscitarão
<i>incorruptible, and we shall be chang'd. For this corruptible</i> incorruptíveis, e nós seremos transformados. Pois isto que é corruptível

<i>must put on incorruption, and this mortal must</i> deve se revestir da incorruptibilidade, e o que é morto deve
<i>put on immortality.</i> se revestir da imortalidade.

A trombeta é ouvida em solos com o poder de seu timbre e os entoa baixo, combinando com ele, essa bela passagem.

5.3 A CONQUISTA FINAL SOBRE O PECADO (15ª CENA)

Continuando com as palavras da doutrina, a contralto nos diz imediatamente em um Recitativo inspirado no mesmo Coríntios.

ALTO RECITATIVE RECITATIVO PARA CONTRALTO
<i>Then shall be brought to pass the saying that is written,</i> Então se cumprirá a palavra que está escrita,
<i>Death is swallow'd up in victory.</i> A morte é tragada na vitória.

Em continuação o dueto da contralto e do tenor nos leva ao instante de libertação.

ALTO AND TENOR DUET DUETO PARA CONTRALTO E TENOR
<i>O death, where is thy sting? O grave, where is thy</i> Ó morte, onde está o teu aguilhão? Ó túmulo, onde está a tua
<i>victory? The sting of death is sin, and the strength of</i> Vitória? O aguilhão da morte é o pecado, e o poder do
<i>sin is the law.</i> pecado é a lei.

Óh, morte, onde está o teu aguilhão? Óh, pesar e dor, onde está a tua vitória? Estas frases de confiança destruíram para sempre o temor, a morte e a fé na

imortalidade do espírito. Ditas em um dueto com um movimento *andante*⁵⁴ em que a primeira interrogação corresponde à contralto e a segunda ao tenor, são expressões de um estado espiritual que se confia em sua própria natureza. O aguilhão da morte é o pecado e na realidade só se teme a morte, quando o pecado é lei na vida do homem.

Em continuação, o coro ilustrando-se no mesmo Coríntios, entoia um hino de graças à Divindade, dizendo:

CHORUS CORO
<i>But thanks be to God, who giveth us the victory through</i> Mas graças a Deus que nos dá a vitória por
<i>our Lord Jesus Christ.</i> Nosso Senhor Jesus Cristo.

A fuga é dita em um *andante* de confiança e a última frase é acentuada em um *adagio* que entenece por sua revelação.

SOPRANO ARIA ÁRIA PARA SOPRANO
<i>If God be for us, who can be against us? Who shall lay</i> Se Deus é por nós, quem será contra nós? Quem fará
<i>anything to the charge of God's elect? It is God that</i> acusação contra os escolhidos de Deus? É Deus quem
<i>justifieth, who is he that condemneth? It is Christ that</i> justifica, quem os condenará? É Cristo quem
<i>died, yea rather, that is risen again, who is at the right</i> morreu, ou antes ressuscitou, o qual está à direita
<i>hand of God, who maketh intercession for us.</i> de Deus, que também intercede por nós.

Estas frases inspiradas na Epístola de Paulo aos Romanos e ditas pela

⁵⁴ *Andante* é um andamento pausado como de quem passeia (MED, 1996, p. 189).

soprano nesta Ária nos dá confiança. É de se notar uma intenção de serenidade e reconhecimento.

Já estamos no final do oratório. Isso deve ser de uma solenidade sem limites e se na verdade Händel não o atinge em toda sua profundidade, porque seu espírito nunca poderia alcançar as profundezas de Johannes Sebastian Bach, para as deliciosas e místicas expressões de Wagner; no entanto, venha neste momento a um descanso concentrado e a uma meditação significativa. O coro entoará, num *largo* que passa para o *andante*, chega ao *allegretto* e termina em um *allegro moderato*, para criar um hino que não tenha a fúria da alegria como no Aleluia, mas a moderação de algo que alguém quer entender por sua magnificência.

5.4 A ACLAMAÇÃO DO MESSIAS (16ª CENA)

CHORUS CORO
<i>Worthy is the Lamb that was slain, and hath redeemed</i> Digno é o Cordeiro que foi morto, e nos redimiu
<i>us to God by His blood, to receive power, and riches,</i> Deus com o seu sangue, para receber poder, e riquezas,
<i>and wisdom, and strenght, and honour, and glory, and</i> E sabedoria, e força, e honra, e glória e
<i>blessing.</i> bênçãos.

<i>Blessing and honour, glory and pow'r be unto Him that</i> Bênçãos e honra, glória e poder sejam para Ele que
<i>sitteth upon the throne, and unto the Lamb, for ever</i> sentou no trono, e ao Cordeiro, para sempre
<i>and ever. Amen.</i> e sempre. Amém.

As palavras da bênção são fracas tentativas da ordem criada para louvar o Messias. O que ele fará com a riqueza? Ele já não possui sabedoria e poder? Como é dito que ele recebe de quem é adorador? Ele não pode, é claro. Todas as coisas são dele. Só podemos emprestar pensamentos de sua própria experiência: riqueza

que contrasta com a pobreza, que possa contrastar com a fraqueza; glória que contrasta com a desgraça e a miséria. Nossas vidas são vividas em um plano entre extremos tão opostos. Mas, nesta cena, o *continuo* desaparece. Tudo se tornou glória, honra, majestade, e é tudo isso de Deus e do Cordeiro.

"E os quatro seres vivos disseram: Amém". *Amen* é uma palavra hebraica que significa "de verdade, verdadeiramente". Isso não significa "o fim". Quando alguém na congregação concorda com o que o pregador diz e grita "Amém", ela está usando o significado real da palavra. Usamos isso no final da oração para significar a nossa afirmação do que foi dito. Em um uso exclusivo, Jesus usou isso para introduzir algumas das suas palavras, as que começam na tradução, "Realmente, verdadeiramente eu digo".

"E os anciãos prostraram e adoraram" (Apocalipse 5,14).

Este coro, não o Aleluia, é o final adequado para o Messias, um acorde nos sons baixos, e depois sobre ele são levantadas as vozes de adoração. As palavras da bênção são deliberadamente pronunciadas por todas as quatro linhas vocais juntas. Os repousos frequentes produzem um efeito de *staccato* sugerindo a inclinação constante das criaturas e anciãos diante do trono.

A bênção é repetida, antes que o tenor e o baixo entrem mais energicamente com a música da criação: "Bênção e honra, glória e poder ..." A linha é ocupada pelas sopranos, e logo o coro inteiro está se lançando sobre as linhas, jogando com eles em elogios escápticos. A energia empolada do coro começa a se concentrar na frase "para sempre e sempre", em linhas descendentes repetidas que finalmente convergem para o último adágio, "para sempre e sempre", terminando no acorde dominante de Ré maior.

Esse acorde dominante é resolvido na tônica Ré maior pela amizade Amém que termina o trabalho. O público deve ser paciente. Este Amém, esta afirmação do Messias que vem, vitória e reinado, deve ser saboreada, da fuga de abertura, que, como a trombeta sonora, convoca os vivos e os mortos para os acordes finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Messias* de Georg Friedrich Händel é um oratório em língua inglesa com 53 movimentos divididos em 3 partes, durando cerca de 2h e 15 minutos ou 2h e 30 minutos, cujo tempo varia em função das diferentes interpretações como qualquer outra composição musical que se mede por compassos e não por minutos

De todas as obras de Händel, o oratório *Messias* é o mais famoso. Händel compôs esse Oratório durante o verão de 1741 em apenas três semanas e é uma importante e inspiradora antologia do Antigo e Novo Testamentos. O texto foi literalmente extraído das Escrituras Sagradas. Embora ele tivesse uma rapidez para trabalhar, pode-se observar o ritmo de um processo criativa fora do comum, cujo fruto foi uma obra de arte singular.

A música de Händel para o *Messias* se distingue da maioria de seus outros oratórios por uma restrição orquestral, uma qualidade que o musicologista Percy M. Young⁵⁵ observa que não foi adotada por Mozart e outros arranjadores de músicas.

O trabalho começa em silêncio, com movimentos instrumentais e individuais que precedem a primeira aparição do coro, cuja entrada no registro é silenciada. Um aspecto particular da restrição de Händel é o uso limitado de trompetes durante todo o trabalho.

Após sua introdução na Parte I coro “Glória a Deus”, além do solo em “A Trombeta soar” eles são ouvidos apenas no coro “Aleluia” e o coro final “Digno é o Cordeiro”.

É essa raridade, diz Young, que torna essas interpolações dos metais particularmente efetivas: “Aumenta-se e as emoções diminuem”. Em “Glória a Deus”, Händel marcou a entrada das trombetas como *da lontano e un poco piano*, que significa “silenciosamente, de longe”. Sua intenção original era colocar os suportes fora do palco neste ponto, para destacar o efeito da distância. Nesta aparência inicial, os trompetes não têm o acompanhamento de bateria esperado, “uma retenção deliberada de efeito, deixando algo em reserva para as Partes II e III de acordo com Lucket.

Embora o *Messias* não esteja em um tom específico, o mecanismo tonal de Händel foi resumido pelo musicólogo Anthony Hicks⁵⁶ como “uma aspiração para Ré

⁵⁵ Percy Marshall Young (1912 - 2004) foi musicologista, editor, organista, compositor, regente e professor inglês.

⁵⁶ Anthony Hicks (1943 - 2010) foi musicologista, crítico de música, editor e escritor galês

Maior”, o tom musicalmente associado à luz e à glória. À medida que o oratório avança com várias mudanças no tom para refletir as mudanças de humor, Ré Maior emerge em pontos significativos, principalmente os movimentos de “trompete” com suas mensagens elevadoras. É o tom em que o trabalho atinge seu final triunfante.

Pouquíssimas pessoas não conhecem o Messias ou não escutaram pelo menos um de seus coros. São muitas as razões que o levam a ser considerado a obra musical mais popular no mundo inteiro. O Messias é para os oratórios o que é “E o Vento Levou” para o cinema.

Apesar da obra ter sido concebida para a Páscoa e nela ter sido apresentada pela primeira vez, após a morte de Händel tornou-se tradição executar o Oratório durante o Advento, o período preparatório para as festas do Natal, mais do que na Páscoa.

Não foi por acaso, pois, que entusiasmou sobremaneira o público inglês. O rei Jorge II, por exemplo, ao assistir a uma apresentação do Messias em Londres, diante da força do Coro Aleluia, pôs-se de pé. O gesto acabou sendo seguido por todos os presentes, constituindo-se, em prática comum até os dias de hoje.

O Messias costuma ser executado com um coro de centenas de integrantes. Händel, porém, não pensava em mais de 60 pessoas, incluindo coro, orquestra e solistas. Händel organizou seu Oratório com um tríptico. A Parte I ilustra a ânsia do mundo pelo Messias, profetiza a sua vinda e anuncia o seu nascimento; a Parte II apresenta o sofrimento, morte e exaltação de Cristo culminando no Coro Aleluia e desenvolve o triunfo final do Evangelho; a Parte III traz o tema da Redenção.

Empolgação e entusiasmo parecem ser, portanto, palavras que dão a certeza de que o Oratório Messias não perdeu ao longo de todo esse tempo, seu poder renovador, tal como sentira Händel. O pedido, então, é relaxar. Deixar-se invadir pela beleza, doçura e imponência da obra, onde os corais, os solistas, a orquestra e, principalmente, o regente ocupando o seu lugar, busca conduzir cada um de nós a ouvir e entender o que não é explicado de forma explícita na obra.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOFFI, Guido. *História da Música Clássica*. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2006.
- BUKSBAZEN, Victor. *The Prophet Isaiah* [O Profeta Isaías] 1971: Bellmawr, NJ: The Friends of Israel Gospel Ministry, Inc. 2008.
- BULLARD, Roger A. *Messiah The Gospel according to Händel's Oratorio* by Wm. B. Eerdmans Publishing Co. Grand Rapids, United States of America, 1993.
- BURROWS, Donald. *Händel: Messiah*. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- CONNELY, Douglas. *The Messiah: The Texts Behind Händel's Masterpiece*. Downers Grove, InterVarsity Press, Illinois, U. S. A. 2014.
- CROUZET, Maurice. *História Geral das Civilizações*. Vol. II; São Paulo: Bertrand Brasil S.A., 1993.
- DELEUZE, G. "O ato de criação". Em: Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais! 27 de junho de 1999, pp. 4-5.
- FERNANDES, Adriana. *Da Necessidade de Experiências Musicais*. In: Sociabilidades e Sensibilidades: Perspectivas de Pesquisa, pp. 81 -90, Goiânia: UCG, 2008.
- FISCHER, E. In: *A necessidade da arte: Uma interpretação marxista*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1989.
- FIUSA, Virgínia Salgado. *FUGA, origem e evolução*. Brasília: Musimed, 1982.
- FREITAS, J. B. Fernandes de. *Arte é conhecimento, é construção, é expressão*. In:

Revista Digital Art&. Ano III, Número 03, Abril de 2005. ISSN, 1806-2962, disponível em: <<http://www.revista.art.br>>. Acesso em: 07 de maio de 2017.

GIBBS, Carl Boyd. *Profetas Maiores: as profecias de Isaías, Jeremias e Ezequiel*; 4. ed. Campinas: ABEC, 2003.

GOES, Ana Helena. *Linguagem e Arte*. 2006. Disponível em: <<http://pt.shvoong.com/humanites/398142-linguagem-arte/>> Acesso em: 07 de maio de 2017.

GROVE, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 6. ed. Lisboa: Gradiva, 2014.

GROVE, Georges. *Dictionary of Music and Musicians*. 2004.

HOGWOOD, Christopher. *Händel*. Revised Edition, by Thames & Hudson, New York: 2007.

HOOVER, Richard LeRoy. *Profetas Menores, Grandes Mensagens em Pequenos Livros*. 4. ed. Campinas: ABEC, 2003.

LANG, Paul H. *George Frideric Händel*. New York: W.W Norton, 1996.

LEIRADELLA, Cunha. *A arte como meio de conhecimento*. 2007. Disponível em: <<http://www.triplov.com/leiradella/arte.html>>. Acesso em: 07 de maio de 2017.

LORD, Maria. *História da Música da antiguidade aos nossos dias*. Eslovênia: H. Fullmann, 2008.

LUCKETT, Richard. *Händel's Messiah: A Celebration*. London: Victor Gollancz. ISBN 0-575-05286-4, 1992.

MANN, Alfred. *George Frideric Händel: MESSIAH in Full Score*. New York: Dover Publications, INC, 1989.

MARQUES, Adhemar M.; BERUTTI F.; FÁRIA, R. *A História Moderna através de textos*. São Paulo: Contexto, 2001.

MARTINS, Miriam Celeste. *Aprendiz da Arte: trilhas do sensível olhar pensante*. São Paulo: Espaço Pedagógico, 1992, pp. 10 – 12.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4. ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.

MENDOZA, Adalberto García de. *El Oratorio, La Misa y El Poema Místico.*,
Bloomington, U.S.A: Elsa Taylor, 2013.

NEWMAN, Ernest. *Essays from the World of Music*. Vol. I. Londres: Sel. Felix Arahamian, John Calder , 1976.

PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. 3. ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

PETIT, Paul. *História Antiga*. 7. ed. São Paulo: Bertrand do Brasil, 1995.

RANCIÈRE, J. *Será que a arte resiste a alguma coisa?* Em: LINS, D. (org) Nietzsche/Deleuze: *arte, resistência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007, p. 126 – 149.

ROLLAND, Romain. *Vida de Händel*. São Paulo: Atena, 1958.

SEEGER, A. *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Chicago: University of Illinois Press, 2004.

SWAIN, Joseph P. *Historical Dictionary of Sacred Music*. Lanham, The Scarecrow Press, Maryland, 2006.

VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WILLIAMS, Charles Francis Abdy. *Händel*, London: J. M. Dent & Co. New York: E.P. Dutton & Co. 1901.

ANEXO

Handwritten notes: "Handwritten" and "Handwritten" circled with "1741" written below it.

George Frideric Handel

MESSIAH

1741

Based upon the Deutsche Händelgesellschaft Edition
Edited by Frideric Chrysander

TABLE DES MATIÈRES

Part I

1-1	Sinfonia	4
1-2	Recitative: <i>Comfort ye, my people</i> (tenor)	7
1-3	Air: <i>Every valley shall be exalted</i> (tenor)	9
1-4	Chorus: <i>And the glory of the Lord</i>	14
1-5	Recitative: <i>Thus saith the Lord of Hosts</i> (bass)	20
1-6	Air: <i>But who may abide the day of His coming</i> (contr'alto)	22
1-7	Chorus: <i>And He shall purify the sons of Levi</i>	29
1-8	Recitative: <i>Behold, a virgin shall conceive</i> (contr'alto)	36
1-9	Air: <i>O thou that tellest good tidings</i> (contr'alto)	37
1-10	Chorus: <i>O thou that tellest good tidings</i>	39
1-11	Recitative: <i>For, behold! darkness shall cover</i> (bass)	44
1-12	Air: <i>The people that walked in darkness</i> (bass)	46
1-13	Chorus: <i>For unto us a child is born</i>	48
1-14	Pifa	59
1-15	Recitative: <i>There were sheperds abiding</i> (soprano)	60
1-16	Recitative: <i>And lo! the angel of the Lord</i> (soprano)	60
1-17	Recitative: <i>And the angel said unto them</i> (soprano)	60
1-18	Recitative: <i>And suddenly there was with the angel</i> (soprano)	61
1-19	Chorus: <i>Glory to God in the highest</i>	62
1-20	Air: <i>Rejoice greatly, O daughter of Zion</i> (soprano)	67
1-21	Recitative: <i>Then shall the eyes of the blind</i> (alto)	70
1-22	Air: <i>He shall feed His flock</i> (alto, soprano)	70
1-23	Chorus: <i>His yoke is easy, His burthen</i>	74

Part II

2-1	Chorus: <i>Behold the Lamb of God!</i>	80
2-2	Air: <i>He was despised and rejected</i> (alto)	83
2-3	Chorus: <i>Surely He hath borne our griefs</i>	87
2-4	Chorus: <i>All we like sheep have gone</i>	97
2-5	Recitative: <i>All they that see Him</i> (tenor)	105
2-6	Chorus: <i>He trusted in God that He would</i>	106
2-7	Recitative: <i>Thy rebuke hath broken</i> (tenor)	113
2-8	Air: <i>Behold, and see if there be</i> (tenor)	114
2-9	Recitative: <i>He was cut off out of the land</i> (tenor)	115
2-10	Air: <i>But thou didst not leave</i> (tenor)	115
2-11	Chorus: <i>Lift up your heads, O ye gates</i>	116
2-12	Recitative: <i>Unto which of the angels</i> (tenor)	124
2-13	Chorus: <i>Let all the angels of God worship</i>	125
2-14	Air: <i>Thou art gone up on high</i> (alto)	128
2-15	Chorus: <i>The Lord gave the word</i>	131
2-16	Air: <i>How beautiful are the feet</i> (soprano)	134
2-17	Chorus: <i>Their sound is gone out into all lands</i>	136
2-18	Air: <i>Why do the nations so furiously</i> (bass)	140
2-19	Chorus: <i>Let us break their bonds</i>	147
2-20	Recitative: <i>He that dwelleth in heaven</i> (tenor)	154
2-21	Air: <i>Thou shalt break them with a rod</i> (tenor)	154
2-22	Chorus: <i>Hallelujah</i>	156

Part III

3-1	Air: <i>I know that my Redeemer liveth</i> (soprano)	166
3-2	Chorus and soli: <i>Since by man came death</i>	168
3-3	Recitative: <i>Behold, I tell you a mystery</i> (bass)	171
3-4	Air: <i>The trumpet shall sound</i> (bass)	172
3-5	Recitative: <i>Then shall be brought to pass</i> (contr'alto)	177
3-6	Duet: <i>O death! where is thy sting?</i> (contr'alto and tenor)	177
3-7	Chorus: <i>But thanks be to God</i>	178

3-8	Air: <i>If God be for us</i> (soprano)
3-9	Chorus: <i>Worthy is the Lamb</i>
3-10	Chorus: <i>Amen</i>

183
186
196

PART I

1-1 SINFONIA

Violino I *Grave*

Violino II

Viola

Bassi

7

1 2

Allegro moderato

14

21

27

PART I

33

System 1 (measures 33-39): This system contains the first six measures of the piece. It features four staves: two treble clefs (top and second) and two bass clefs (third and bottom). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

40

System 2 (measures 40-45): This system contains measures 40 through 45. It continues the four-staff arrangement. Measure 40 is marked with a forte (f) dynamic. The music shows a progression of chords and melodic lines across the staves.

46

System 3 (measures 46-52): This system contains measures 46 through 52. The notation continues with complex rhythmic patterns and harmonic developments. The bass line features a prominent eighth-note accompaniment.

53

System 4 (measures 53-59): This system contains measures 53 through 59. The music maintains its rhythmic intensity. The top staff has a melodic line with some grace notes, while the bass line continues with its eighth-note accompaniment.

60

System 5 (measures 60-66): This system contains the final six measures of the page (measures 60-66). The music concludes with a final cadence. The notation includes various note values and rests, ending on a whole note chord.





6 MESSIAH

63

71

76

80

92

1-2 Recitative: *Comfort ye, my people* (tenor)

Larghetto e piano

Violino I

Violino II

Viola

TENORE

Bassi

Com - fort ye!

com - fort ye... my people! Com - fort ye, com -

fort ye my people! saith your God, saith your God.

Violone

Speak ye com - forta - bly to Je - ru - salem, speak ye com - forta - bly to Je -

Tutti

51

MESSIAH

8

19

ru - salem, and cry un - to her that her war - fare, her war - fare is ac -

23

complish'd, that her i - ni - quity is pardon'd, that her i - ni - quity is par - don'd.

28

The voice of him that crieth in the wil - derness. *f* Pre -

33

pare ye the way of the Lord, make straight in the de - sert a high - way for our God.

2 6

1-3 Air: Every valley shall be exalted (tenor)

PART I

9

Violino I

Violino II

Viola

TENORE

Bassi

Andante

5

13

Ev - ry val - ley, ev - ry val - ley

- shall be ex - al - ted, shall be ex - al

17

ted, shall be ex - al - ted,

21

shall be ex - al - ted, and ev ry

25

moun - tain and hill made low, the croo - ked straight,

29

and the rough pla - ces plain,

33

the croo - ked straight, the croo - ked straight, and the rough pla - ces plain,

37

and the rough pla - ces

41

plain. Ev - ry val - ley,

45

ev - ry val - ley shall be ex - al -



50

ted, ev - ry val - ley,

Violone

55

ev - ry val - ley shall be ex - al - ted,

Tutti

59

and ev - ry moun - tain and hill made low, the croo - ked straight,

p

63

the croo - ked straight, the croo - ked straight, and the rough pla - ces plain,

67

and the rough pla-ces plain, and the rough pla-ces plain,

71

the croo- ked straight, and the rough pla - ces

76

plain.

80

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 67-70) features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The second system (measures 71-75) continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The third system (measures 76-79) features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The fourth system (measures 80-83) features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *f*.

1-4 Chorus: *And the glory of the Lord*

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

CANTO

ALTO

TENORE

BASSO

Bassi

11

c. Oboe I & II unis

Tutti

And the glo-ry, the glory of the Lord shall be re -

And the glo-ry, the glory of the Lord, the glory of the Lord *Tutti*

And the glo-ry, the glory of the Lord shall be re - vea - led,

And the glo-ry, the glory of the Lord shall be re - vea -

6 *Tutti*

vea - led, and the glo-ry, the glory of the Lord shall

shall be re - vealed, be re - vea -

and the glo-ry, the glory of the Lord shall be re - vea - led.

- led, shall be re - vealed,

be re - veal'd, and the glo-ry, the glory of the Lord shall be re - vea - led.

led, and the glo-ry, the glory of the Lord shall be revea - led.

and the glo-ry, the glory of the Lord shall be revea - led.

and the glo-ry, the glory of the Lord shall be revea - led.

And all flesh shall

And all flesh shall see it to - gether. And all flesh shall

And all flesh shall see it to - gether, for the mouth of the

for the mouth of the



Measures 55-64 of the score. The vocal line begins with the lyrics: "see it to - ge - ther, for the mouth of the Lord hath spo - ken it." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Measures 65-74 of the score. The vocal line continues with the lyrics: "see it to - ge - ther, and all flesh shall see it to - ge - ther, and all flesh, Lord hath spoken it, and all flesh shall see it to - ge - ther, and all Lord hath spo - ken it, and all flesh shall see it to - ge - ther." The piano accompaniment continues with a steady eighth-note accompaniment.

Measures 75-84 of the score. The vocal line concludes with the lyrics: "And all flesh shall see it to - ge - ther. and all flesh shall see it to - ge - ther, and all flesh shall see it to - ge - ther. flesh shall see it to - ge - ther, the mouth of the Lord hath spo - ken it. for the mouth of the Lord hath spo - ken it." The piano accompaniment features a more active melodic line in the upper register.

And the glo-ry, the glory of the Lord, and all flesh shall see it to - gether, the mouth of the

And the glo-ry, the glory of the Lord, and all flesh shall see it to - gether, and the glo-ry, the

And the glo-ry, the glory of the Lord, and all flesh shall see it, shall see it to - gether,

And the glo-ry, the glory of the Lord, and all flesh shall see it to - gether,

6 6 6

Lord hath spo-ken it, for the mouth of the

glory of the Lord shall be re - vealed, and all flesh shall see it to - gether,

and all flesh shall see it to - gether, the glo - ry, the

and all flesh shall see it to - gether,

6



96

Lord hath spo - ken it, hath spo - ken it,
 for the mouth of the Lord hath spo - ken it, and all flesh shall
 glory of the Lord shall be re - vea - led, and all flesh shall
 and the glo - ry, the glory of the Lord shall be re - vea - led, and all flesh shall

106

and the glo - ry, the glo - ry, the glory of the Lord shall be re - vea - led,
 see it to - gether, and the glo - ry, the glory of the Lord shall be re - vea -
 see it to - gether, and the glo - ry, the glory of the Lord
 see it to - gether, and the glo - ry, the glory of the Lord shall be re -

116

and all flesh shall see it together, together, for the mouth of the
 - led, re-vealed, and all flesh shall see it together, together, for the mouth of the
 shall be re-vealed, and all flesh shall see it together, together, for the mouth of the
 vea - led, re-vea - led, for the mouth of the Lord hath spoken it, for the mouth of the

127

Adagio

Lord hath spoken it, for the mouth of the Lord hath spoken it.
 Lord hath spoken it, for the mouth of the Lord hath spoken it.
 Lord hath spoken it, for the mouth of the Lord, for the mouth of the Lord hath spoken it.
 Lord hath spoken it, for the mouth of the Lord, for the mouth of the Lord hath spoken it.

1-5 Recitative: *Thus saith the Lord of Hosts* (bass)

Violino I

Violino II

Viola

BASSO

Bassi

Thus saith the Lord, the Lord of Hosts; Yet once a lit-tle

5 while; and I will shake the heav'ns and the earth, the

6 sea and the dry land, and I will shake and I will shake

11 all na-tions; I'll shake the heav'ns, the

16
 earth, the sea, the dry lands, all na-tions, I'll shake, and the de-
 17
 sire of all
 22
 na-tions shall come. The Lord whom ya seek, shall suddenly come to his temple; ev'n the
 25
 messenger of the Co-venant, whom ye delight in, behold he shall come, saith the Lord of Hosts.

6 6 6 7 1

1-6 Air: But who may abide the day of His coming (contr'alto)

Larghetto

Violino I

Violino II

Viola

CONTR'ALTO

Bassi

10

But who may a - bide the day of his coming? and who shall stand when

11

He ap-peareth? who shall stand when He ap-peareth? but who may a -

12

bide, but who may a - bide the day of his com-ing? and who shall stand when He ap -

42

pear eth? and who shall stand when He ap - pear

52 *Prestissimo*

eth, when He ap - pear eth?

60

63 For He is like a re - fi - ner's

68

fire, for He is like a re -

6 7 8

69

fi ner's

72

fire, who shall stand when He ap -

75

pear - eth? for He is like a re - fi -

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

un poco piano

Musical score for measures 79-82. The score consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music is in a common time signature and features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The vocal lines are melodic, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Musical score for measures 83-86. This section includes vocal entries for the lyrics "ner's fire, for He is like a re-fi". The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note rhythmic pattern in the right hand. Dynamic markings include *f* and *p*. Measure numbers 83, 84, 85, and 86 are indicated at the beginning of their respective staves.

Musical score for measures 87-90. This section includes vocal entries for the lyrics "ner's fire, and". The piano accompaniment continues with the sixteenth-note pattern. Dynamic markings include *f* and *p*. Measure numbers 87, 88, 89, and 90 are indicated at the beginning of their respective staves.

Musical score for measures 91-94. This section includes vocal entries for the lyrics "who shall stand when He ap - pear-eth? But who may a - bide the day of his coming?". The tempo marking "Larghetto" is placed above the first staff. The piano accompaniment features a more spacious, slower-moving line. Measure numbers 91, 92, 93, and 94 are indicated at the beginning of their respective staves.

99

and who shall stand, and who shall stand when He ap-peareth?

110

Prestissimo

when He ap-peareth? For He is like a re-

117

fi-ner's fire, like a re-fi-ner's fire, and

121

who shall stand when He, when He ap-peareth? and

125

who shall stand when He ap -

128

pear - eth? for He is like a re -

131

fi - ner's fire, and who shall

134

stand when He ap - pear - eth? when

Musical score for measures 137-139. The piano accompaniment consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in a 3/4 time signature and features a steady eighth-note accompaniment.

Vocal line for measures 137-139. The lyrics are: "He ap - - pear - eth? for He is". The melody is simple and follows the natural inflection of the text.

Musical score for measures 140-143. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 140.

Vocal line for measures 140-143. The lyrics are: "like a re - fi -". The melody continues from the previous section.

Musical score for measures 144-146. The piano accompaniment continues. An *Adagio* tempo marking is present in measure 144.

Vocal line for measures 144-146. The lyrics are: "ner's fire, for He is like a re -". The melody is sparse due to the *Adagio* tempo.

Musical score for measures 150-153. The piano accompaniment features a more active eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 150.

Vocal line for measures 150-153. The lyrics are: "fi - ner's fire." The melody is simple and follows the text.

Musical notation for measures 8-11. The system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

Musical notation for measures 12-15. The system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are: "And he shall pu - ri - fy, And he shall pu - ri - fy the sons of Le - vi,". The piano part features a rhythmic accompaniment with sixteenth notes in the bass clef.

Musical notation for measures 16-19. The system includes a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are: "and he shall pu - ri - and he shall pu - ri - fy the sons of Le - vi, and". The piano part continues with a rhythmic accompaniment.

fy the sons of Le - vi, and he shall pu - ri - fy he shall pu - ri - fy. and he shall pu - ri - fy the sons of Le -

vi, the sons of Le - vi, that they may of - - fer the sons of Le - vi, that they may of - - fer the sons of Le - vi, that they may of - - fer vi, the sons, the sons of Le - vi, that they may of - - fer

Piano accompaniment for measures 22-25, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music consists of continuous sixteenth-note patterns in both hands.

Vocal and piano accompaniment for measures 26-29. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are: "un - to the Lord an of - fer - ing in righ - teous - ness, in righ - teous - ness. And he shall un - to the Lord an of - fer - ing in righ - teous - ness, in righ - teousness." The piano part includes dynamic markings like *p* and *f*.

Vocal and piano accompaniment for measures 30-34. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are: "pu - ri - fy, And he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy, shall pu - ri - fy the". The piano part includes dynamic markings like *p* and *f*.

30

and he shall pu - ri - fy, shall pu - ri - fy,
pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy,
pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy,
sons of Le - vi, and he shall pu - ri - fy,

34

and he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy the sons, the sons of
and he shall pu - ri - fy,
and he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy the sons of
and he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy the sons of Le - vi, the sons of

Le - vi, and he shall pu - ri - fy,
 and he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy the sons
 Le - vi, and he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy
 Le - vi, and he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy, shall pu - ri -

7 61

and he shall pu - ri - fy,
 of Le - vi,
 the sons of Le - vi,
 fy the sons of Le - vi, the sons

PART I

42

and he shall pu - ri - fy

shall pu - ri - fy, shall pu - ri - fy,

shall pu - ri - fy the sons

of Le - - vi, and

48

Detailed description: This system contains measures 42 through 48. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "and he shall pu - ri - fy", "shall pu - ri - fy, shall pu - ri - fy,", "shall pu - ri - fy the sons", "of Le - - vi, and". The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment.

49

the sons of Le - vi,

shall pu - ri - fy the sons of Le - vi,

of Le - - - - - vi, the sons of Le - vi,

he shall pu - ri - fy the sons, the sons of Le - vi,

55

Detailed description: This system contains measures 49 through 55. It continues the vocal and piano parts from the previous system. The lyrics are: "the sons of Le - vi,", "shall pu - ri - fy the sons of Le - vi,", "of Le - - - - - vi, the sons of Le - vi,", "he shall pu - ri - fy the sons, the sons of Le - vi,". The piano part continues with its accompaniment.

36 MESSIAH

52

that they may of - - fer un - to the Lord an of - fer - ing in righ - teous -

53

ness, in righ - teous - ness.

1-8 Recitative: Behold, a virgin shall conceive (contr'alto)

CONTR'ALTO

Behold, a virgin shal conceive, and bear a son, and shall call his name E-manuel, GOD WITH US.

Bassi

5 7 7 5 6 1 1

1-9 Air: O thou that tellest good tidings (contr'alto)

PART I

37

Andante

Violini

CONTR'ALTO

Bassi

6

6

6

12

p

19

p

25

32

f

39

Ol thou that tellest good tidings to Zion, get thee up in-to the high moun tain,

Ol thou that tellest good tidings to Zion, get thee up in-to the high moun tain, get thee up in-to the high moun tain.

Ol thou that tellest good ti-dings to Jeru-salem, lift

44 *p*

up thy voice with strength, lift it up, be not a-fraid, say un to the

50

ci-ties of Ju dah, say un to the ci-ties of Ju dah, Be - hold_ your God, be - hold_ your God! say

56

unto the cities of Ju - dah, Be - hold_ your God, behold_ your God, behold your

67

God! O! thou that tellest good tidings to Zion,

71

a-rise, shine, for thy light is come, a - rise, a -

81

rise, a-rise, shine, for thy light is come, and the glo

87

ry of the Lord, the glo-ry of the Lord is
 ri - sen, is ri - sen up-on thee, is ri - sen, is ri - sen up - on thee, the glory, the
 glo-ry, the glo-ry of the Lord is ri - sen up-on thee.

(tattaca il Coro.)

1-10 Chorus: O thou that tellest good tidings

Violino I

Violino II

Viola

CANTO
 Tutti c. Oboe I & II unis.
 O! thou that tell-est good tidings to Zi-on, good ti - dings to Je - ru - sa-lem,

ALTO
 O!

TENORE
 O! thou that tell-est good tidings to Zi-on,

BASSO
 O! thou that tell-est good tidings to Zi-on, good ti - dings to Je -

Bassi

O! thou that tell-est good tidings to Zi-on, good tidings to Zi-on, a - rise, a -
 thou that tell-est good tidings to Zi-on, to Zi - on, a - rise, a -
 O! thou that tell-est good tidings to Zi-on, a - rise, a -
 ru - sa-lem, a - rise, a -

rise, say un - to the ci - ties of Ju - dah, be - hold your God! be - hold! the
 rise, say un - to the ci - ties of Ju - dah, be - hold your God! be - hold! the
 rise, say un - to the ci - ties of Ju - dah, be - hold your God! be - hold! the
 rise, say un - to the ci - ties of Ju - dah, be - hold your God! be - hold! the

PART I

glo - ry of the Lord is ri - sen up - on thee. O! thou that tellest good

glo - ry of the Lord is ri - sen up - on thee. O! thou that tellest good

glo - ry of the Lord is ri - sen up - on thee. O! thou that tellest good

glo - ry of the Lord is ri - sen up - on thee. O! thou that tellest good

7 4 5

tidings to Zi-on, say un - to the ci - ties of Ju - dah, be - hold! be - hold! the

tidings to Zi-on, say un - to the ci - ties of Ju - dah, be - hold! be - hold! the

tidings to Zi-on, say un - to the ci - ties of Ju - dah, be - hold! be - hold! the

tidings to Zi-on, say un - to the ci - ties of Ju - dah, be - hold! be - hold! the

The first system of music consists of three staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

The second system of music consists of six staves. The top four staves are vocal parts with lyrics, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: "glo - ry of the Lord, of the Lord, _____ the glo - ry of the". The music continues with vocal lines and piano accompaniment.

The third system of music consists of three staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom staff is the piano accompaniment. The music continues with vocal lines and piano accompaniment.

The fourth system of music consists of six staves. The top four staves are vocal parts with lyrics, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: "Lord _____ is ri - sen up - on thee." The music continues with vocal lines and piano accompaniment.

PART I

39 43

First system of musical notation, measures 39-43. The top two staves (treble clef) contain active melodic lines with eighth and sixteenth notes. The bottom staff (bass clef) contains rests.

Second system of musical notation, measures 39-43. The top four staves are empty. The bottom staff (bass clef) contains a simple melodic line with quarter and eighth notes.

40

Third system of musical notation, measures 40-43. The top two staves (treble clef) contain active melodic lines. The bottom staff (bass clef) contains rests.

Fourth system of musical notation, measures 40-43. The top four staves are empty. The bottom staff (bass clef) contains a simple melodic line with quarter and eighth notes.

1-11 Recitative: For, behold! darkness shall cover (bass)

Andante larghetto

Violino I

Violino II

Viola

BASSO

Bassi

3

For be-

hold! dark - ness shall co - ver the earth, and gross dark - ness the

peo - ple, and gross dark - ness the peo-ple: But the Lord shall a -

12

rise up - on thee, and His

15

glo - ry shall be seen up - on thee, and His

18

glo - ry shall be seen up - on thee, And the Gen - tiles shall

21

come to thy light, and kings to the bright - ness of thy ri - sing.

1-12 Air: *The people that walked in darkness* (bass)

Larghetto

Violini
Viola

BASSO

Bassi

The peo-ple that walk-ed in

dark - ness, that walk-ed in dark - ness, the peo-ple that walk-ed, that walk-ed in dark-ness have

seen a great light, have seen a great light, the peo-ple that walk-ed, that walk-ed in dark-ness have

seen a great light. The peo-ple that walk-ed, that walk-ed in dark-ness, that

walk-ed in dark - ness, the peo-ple that walk-ed in dark - ness have seen a great light, have

25

seen a great light, a great light, have seen a great light.

33

And they that dwell, that dwell in the land of the shadow of death,

39

and they that dwell, that dwell in the land, that dwell in the land of the shadow of death,

45

up - on them hath the light shined, and they that dwell, that

51

dwell in the land of the shadow of death, up - on them hath the light

57

shined, up - on them hath the light shined.

1-13 Chorus: For unto us a child is born

Andante allegro

Violino I

c. Oboe I.

Violino II

c. Oboe II.

Viola

CANTO

ALTO

TENORE

BASSO

Bassi

Tutti c. Oboe I & II unis.

For un-to us a child is

horn, un-to us a son is gi-ven, un-to us a son is

12

given, for un-to us a child is born,

For un-to us a child is born, un-to us a son is

16

For un-to us a child is born,

gi-ven, un-to us a son is given,

For un-to

20

un-to us a son is gi-ven, un-to

us a child is born,

1

23

us a son is given, un-to us a son is given,
and the go-vernment shall
un-to us a son is given,

27

and the go-vernment shall be upon his shoul
der,
and the go-vernment shall
be upon his shoul der,
and the go-vernment shall

der, up-on his shoul-der, and his name shall be cal-led, Won-der-ful,
 be up-on his shoul-der, and his name shall be cal-led, Won-der-ful,
 and his name shall be cal-led, Won-der-ful,
 be up-on his shoul-der, and his name shall be cal-led, Won-der-ful,

Coun-sellor, the migh-ty God, the e-ver-last-ing Fa-ther, the
 Coun-sellor, the migh-ty God, the e-ver-last-ing Fa-ther, the
 Coun-sellor, the migh-ty God, the e-ver-last-ing Fa-ther, the
 Coun-sellor, the migh-ty God, the e-ver-last-ing Fa-ther, the



37

p

Prince of Peace.

Prince of Peace. Un-to us a child is born, un-to us a son is

Prince of Peace. For un-to us a child is born,

Prince of Peace.

p

47

Un-to us a child is born,

gi-ven, and the go-vernment shall be upon his shoul

Un-to us a son is gi-ven,

$\frac{4}{2}$ $\frac{4}{2}$ 6

and his name shall be cal-led,
der, and his name shall be cal-led,
and his name shall be cal-led,
and the go-vernment shall be upon his shoul - der, and his name shall be cal-led,

Won - der-ful, Coun - sellor, the migh - ty God, the
Won - der-ful, Coun - sellor, the migh - ty God, the
Won - der-ful, Coun - sellor, the migh - ty God, the
Won - der-ful, Coun - sellor, the migh - ty God, the



e - ver - last - ing Fa - ther, the Prince of Peace. For un - to us a child is born,
 e - ver - last - ing Fa - ther, the Prince of Peace.
 e - ver - last - ing Fa - ther, the Prince of Peace. Un - to us a child is born,
 e - ver - last - ing Fa - ther, the Prince of Peace. For un - to
 un - to
 For un - to us a child is born,
 un - to
 us a child is born, un - to us a son is gi - ven,
 us a son is given, and the go - vernment shall
 us a son is given, and the go - vernment shall be, shall be upon his shoulder,

64

be, shall be up-on his shoulder, and his name shall be cal-led,
and the go-vernment shall be up-on his shoulder, and his name shall be cal-led,
and his name shall be cal-led,
and the go-vernment shall be up-on his shoulder, and his name shall be cal-led,

65

Won-der-ful, Coun-sellor, the migh-ty God, the
Won-der-ful, Coun-sellor, the migh-ty God, the
Won-der-ful, Coun-sellor, the migh-ty God, the
Won-der-ful, Coun-sellor, the migh-ty God, the

66

e-ver-last-ing Fa-ther, Prince of Peace. For un-to
e-ver-last-ing Fa-ther, Prince of Peace. For un-to
e-ver-last-ing Fa-ther, Prince of Peace. For un-to
e-ver-last-ing Fa-ther, Prince of Peace. Un-to us a child is born, un-to

6

74

us a child is born,
us a child is born,
us a child is born, un - to us a son is gi - ven, un - to
us a child is born, un - to us a son is gi - ven, un - to

77

un-to us a son is given, and the go-vernment, the go-vernment shall
un-to us a son is given, and the go-vernment shall
us a son is given, un-to us a son is given,
us a son is given, un-to us a son is given,

PART I

81 57

be upon his shoul - der, and the government shall be upon his shoulder, and his name shall be cal-led,

be upon his shoulder, and the government shall be upon his shoulder, and his name shall be cal-led,

and the government, the government shall be upon his shoulder, and his name shall be cal-led,

and the government, the government shall be upon his shoulder, and his name shall be cal-led,

6

89

Won - der-ful, Coun - sellor, the migh - ty God, the

Won - der-ful, Coun - sellor, the migh - ty God, the

Won - der-ful, Coun - sellor, the migh - ty God, the

Won - der-ful, Coun - sellor, the migh - ty God, the



Musical notation for measures 58-61. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Vocal line with lyrics for measures 62-65. The lyrics are: "e - ver - last - ing Fa - ther, the Prince of Peace, the e - ver - last - ing Fa - ther, the Prince of Peace." The music is in a major key with a 4/4 time signature.

Musical notation for measures 66-69. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 70-73. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 74-77. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 78-81. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

1-14 PIFA

PART I

Larghetto, e mezzo piano

Violino I
e Violino III
all'ottava

Violino II
e Viola
all'ottava

Bassi

Fine.

Da Capo.

1-15 Recitative: *There were sheperds abiding* (soprano)

SOPRANO

There were sheperds a-biding in the field, keeping watch o-ver their flock by night.

Bassi

1-16 Recitative: *And lo! the angel of the Lord* (soprano)

Andante

Violino I

Violino II

Viola

SOPRANO

Bassi

Violoncello

And lo! the an-gel of the Lord came up-on them,

and the glo-ry of the Lord shone round ab-out them, and they were sore a-fraid.

1-17 Recitative: *And the angel said unto them* (soprano)

SOPRANO

Bassi

And the An-gel said un-to them; Fear not, for be-hold! I bring you good

ti-dings of great joy, which shall be to all peo-ple: For un-to you is born this

7

day, in the ci - ty of Da - vid, a Sa - viour, which is Christ, the Lord.

1-18 Recitative: *And suddenly there was with the angel* (soprano)

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

SOPRANO

Bassi
Violoncello

3

6

5

And sud - denly there was with the an - gel a mul - titude

7
2

of the heav'n-ly host, prais-ing God, and say - ing;

4

1

1-19 Chorus: *Glory to God in the highest*

Allegro

Tromba I

Tromba II

Violino I

Violino II

Viola

CANTO
Glo - ry to God, glo - ry to God in the high - - -

ALTO
Glo - ry to God, glo - ry to God in the high - - -

TENORE
Glo - ry to God, glo - ry to God in the high - - -

BASSO

Bassi

c. Oboe I & II unis.

est,

est,

est, and peace on earth!

and peace on earth!

Tutti

9

Glo-ry to God, glo-ry to God, glo-ry to God in the

Glo-ry to God, glo-ry to God, glo-ry to God in the

Glo-ry to God, glo-ry to God, glo-ry to God in the

Violone

6 6 6

13

high - est,

high - est,

high - est, and peace on earth, good will

and peace on earth, good will to - wards

Tutti



19

good will to - wards men, towards men, good will

good will to - wards men, towards men, good will to - wards

to - wards men, to - wards men, good will to - wards

men, good will to - wards men,

4 3 5 6 4 3 7 3 7 6

23

to - wards men, to - wards men. Glo - ry to God,

men, good will to - wards men. Glo - ry to God,

men, good will to - wards men. Glo - ry to God,

good will to - wards men. Glo - ry to God,

7 6 5 3 6 3 6

glo - ry to God in the high - est, and peace on earth,
 glo - ry to God in the high - est, and peace on earth,
 glo - ry to God in the high - est, and peace on earth,
 glo - ry to God in the high - est, and peace on earth,

good will, good will,
 good will_ to - wards men, to - wards men, good will, good will,
 good will_ to - wards men, towards men, good will, good will,
 good will, good will,



37

good will, good will to - wards men, good will to - wards men.

good will, good will towards men, good will to - wards men.

good will, good will towards men, good will to - wards men.

good will, good will to - wards men, good will to - wards men.

Violoncelle

7 3 2 6 6 6 5 6 7 6

47

p

pp

p

pp

p

6 5 6 6 7 7 *pp*

1-20 Air: Rejoice greatly, O daughter of Zion (soprano)

PART I

67

Allegro

Violini

SOPRANO

Bassi

5 Rejoice, re-

10 joyce, re-joyce great-ly! re-joyce great-ly, O daughter of Si-on,

15 O daughter of Si-on, re-joyce, re-joyce,

20 O daughter of Si-on, re-joyce great-ly, shout, O daughter of Jeru-salem,

25 be-hold thy King cometh un-to thee, be-hold thy King cometh

30

un - to thee, cometh un - to thee.

Rejoice, re-

joyce, re-joyce greatly! re-joyce O daughter of Si - on, shout, O

daughter of Je - ru - salem, behold thy King cometh un - to thee,

re-joyce great-ly,

O daugh-ter of Si - on, shout, O daughter of Je - ru - salem, behold thy

King cometh un - to thee, re-joyce, re-joyce,

70

and shout, shout, shout, shout, re-joyce greatly,

75

re-joyce greatly, O daughter of Si - on, shout, O daughter of Je-

80

Adagio

ru - salem, behold thy King cometh un - to thee, behold thy King cometh un - to thee.

85

He is the righ-teous Sa - viour,

90

Fine.

and He shall speak peace unto the hea - then, He shall speak peace, He shall speak

95

and He shall speak peace unto the hea - then, He shall speak peace, He shall speak

100

peace, peace, He shall speak peace un-to the hea - - then,

104

He is the righ - teous Sa - - viour, and He shall speak, He shall speak

108

peace, peace, He shall speak peace un-to the hea - then.

4¹/₂

Da Capo.

1-21 Recitative: *Then shall the eyes of the blind* (alto)

ALTO

Then shall the eyes of the blind be o-pen'd, and the ears of the deaf un-stop-ped; then shall the lame man leap as a hart, and the tongue of the dumb shall sing,

Bassi

4¹/₂ 6 1

1-22 Air: *He shall feed His flock* (alto, soprano)

Larghetto, e piano

Violino I

Violino II

Viola

ALTO
SOPRANO

Bassi

ALTO
He

6

5

shall feed his flock like a shep - herd, and he shall ga - ther the lambs with his arm,

9

with his arm, he shall feed his flock like a shep - herd, and

13

he shall ga - ther the lambs with his arm, with his arm, and

17

car - ry them in his bo - som and gently lead those that are with young, and gently lead and

32

gent - ly lead those that are with young. Come

36

un - to him, all ye that la - bour come un - to him that are hea - vy la - den, and

30

he will give you rest; come un - to him, all ye that la - bour come

31

un - to him that are hea - vy la - den, and he will give you rest.

38

Take his yoke upon you, and learn of him, for he is meek and low-ly of heart, and ye shall find rest, and

43

ye shall find rest un-to your souls, take his yoke up-on you, and

47

learn of him, for he is meek and low-ly of heart, and ye shall find rest, and ye shall find rest un-

52

to your souls.

1-23 Chorus: His yoke is easy, His burthen

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

CANTO
Tutti e. Oboe I & II unis.
His yoke is ea - - - - - sy, his bur-then is

ALTO

TENORE

BASSO

Bassi

light, his bur-then, his bur - then is light,

His

His yoke is ea - - - - -

yoke is ea - - - - - sy, his bur-then is light,

- sy, his bur-then is light, his bur-then is light, his

His yoke is ea - - - - -

10

f *p* *pp*

his burthen is light, his burthen, his bur - then is light,

his bur - then is light,

burthen, his burthen, his bur - then is light, is light, his

- sy, his burthen, his bur - then is light, his burthen, his

6

14

his burthen, his bur - then is light, his yoke_ is ea -

his bur - then is light, his burthen is

burthen is light, is light,

bur - then is light, his yoke_ is ea - - - - - sy,

19

f *pp* *f* *pp*

- sy, his bur - then is light, his yoke is ea -

light, his burthen, his bur - then is light,

his yoke is ea - - - - - sy, his burthen is

his bur - then is light,

7 6 1 6 6

32

f *pp* *f* *pp*

- - - - - sy, his bur - then is light,

his yoke is ea - - - - - sy,

light, his burthen, his bur - then is light,

his bur - then is light, his yoke is ea - - - - -

6 6

his burthen is light, his burthen, his burthen, his bur - then is
his burthen is light, his burthen, his bur - then is light, his bur - then is
his burthen is light, his
- - - - - sy, his burthen, his burthen, his bur - then, his

light, his yoke is ea - - - - - sy, his burthen is light,
light,
burthen, his bur - then is light, his burthen is
burthen, his bur - then is light, his yoke is ea - - - - - sy, his

ea - sy, and his bur - then is light, his yoke is ea - sy, his burthen is
 ea - sy, his yoke is ea - sy, his burthen is light, his yoke is ea - sy, his bur - then is
 ea - sy, is ea - sy, his burthen is light, his yoke is ea - sy, his bur - then is
 ea - sy, is ea - sy, his burthen is light, his yoke is ea - sy, his bur - then is

light, his yoke is ea - sy, and his bur - then is light.
 light, his yoke is ea - sy, and his bur - then is light.
 light, his yoke is ea - sy, and his bur - then is light.
 light, his yoke is ea - sy, and his bur - then is light.

END OF THE FIRST PART