

ANÁLISE DAS FIGURAS DE REPETIÇÃO MELÓDICAS NO CORO HALLELUJAH DE HÄNDEL

Welington Keffer
(UFES) - wekeffer@gmail.com

Resumo: Nos séculos XVI-XVIII, a Retórica desempenhou um papel fundamental, não só na vida cultural, educativa e social de toda a Europa, mas principalmente na vida religiosa e artística. A adoção dos princípios e métodos desta disciplina fez com que, a partir de 1600, alguns teóricos barrocos alemães passassem a relacioná-la à Música. Assim, eles criaram os conceitos retórico-musicais que abordaremos neste artigo. Além disso, apresentaremos um exemplo do Sistema Retórico-Musical no Coro *Hallelujah*, do Oratório *Messiah* BWV 56, de George Friedrich Händel (1685-1759).

Palavras-chave: Händel, Sistema Retórico-Musical, Barroco e *Hallelujah*.

ANALYSIS OF FIGURES OF MELODIC REPETITION IN THE HALLELUJAH CHORUS FROM HÄNDEL

Abstract: In the XVI-XVIII centuries, rhetoric played a key role not only in the cultural, educational and social life throughout Europe, but mainly in religious and artistic life. The adoption of the principles and methods of this discipline has meant that, from the 1600s, some German Baroque theorists to begin to relate it to music. Thus, they created the musical-rhetorical concepts that we discuss in this article. Moreover, we present an example of Rhetorical-Musical System in *Hallelujah* Chorus, the *Messiah* Oratorio BWV 56, from George Friedrich Händel (1685-1759).

Keywords: Händel, rhetorical-musical system, Baroque and *Hallelujah*.

1. Introdução

A Retórica nasceu na Sicília grega por volta de 465. A princípio, sua origem era jurídica. Seu objetivo, a persuasão dos ouvintes. Sua função, mover os afetos do espírito humano (REBOUL, 2004). Tanto a Retórica quanto a Música desempenharam um papel relevante na cultura ocidental (Grécia e Roma). Com a inauguração do império de Carlos Magno (c. 742-814 d. C.), os centros de Estudos do período medieval foram reformulados. O monge anglo-saxão e beneditino Alcuíno de York (735-804 d.C.), o organizador da escola carolíngia em Aix-en-Chapelle, ao recordar o saber clássico, elaborou um programa disciplinar a partir das Sete Artes Liberais. Ele organizou as disciplinas das Sete Artes Liberais em *Trivium* (três caminhos: Gramática, Dialética ou Lógica e Retórica), aspectos das artes liberais pertinentes à mente e *Quadrivium* (quatro caminhos - Geometria, Aritmética, Música e Astronomia), aspectos das Artes Liberais pertinentes à matéria. O objetivo do *Trivium* era preparar a mente do aluno para se expressar através da linguagem. O objetivo do *Quadrivium* era prover meios e métodos para o estudo da matéria. No *Quadrivium*, a Música era compreendida como o estudo dos princípios musicais. O *Trivium* e *Quadrivium* constituíam a base acadêmica da educação universitária medieval e durou cerca de dez séculos. Com as disciplinas das Setes Artes Liberais o aluno estava preparado para entrar em contato com as três principais formações: Medicina, Direito e Teologia.

Posteriormente, ainda tendo como referência os textos da antiguidade clássica, alguns teóricos da música barroca elaboraram o Sistema Retórico-Musical. Através da analogia entre a composição musical e a poética, alguns tratados começaram a ser escritos com a finalidade de sistematizar as regras para a elaboração do discurso musical.

Músico Barroco, George Friedrich Händel (1685-1759) utilizou-se dos recursos do Sistema Retórico-Musical para mover os afetos de seus ouvintes, a fim de implantar os significados pretendidos em sua música.

No presente texto, é nosso objetivo analisar os arquétipos da Retórica clássica que foram vinculados pelos teóricos à música barroca, e também apresentar uma análise do Coro *Hallelujah*, do Messias de Händel, destacando as principais figuras de repetições melódicas.

2. A RETÓRICA NA MÚSICA BARROCA

Entre 1535 a 1792, foram escritos diversos tratados referentes à vinculação entre Música e Retórica. Durante todo este período, o ensino estava voltado para a produção musical, análise da eloquência e persuasão através do discurso. Estes tratados eram denominados por seus próprios autores como "*Musica Poetica*", por causa da referência direta à Poética Literária (CANO, 2000). Os principais assuntos destes tratados eram: o papel do músico como um orador, à origem e funcionamento dos afetos e a maneira de se operar o Sistema Retórico-Musical. Tanto os músicos renascentistas quanto os barrocos tinham como propósito resgatar a arte da Antiguidade. A busca de transformar a arte em um instrumento de persuasão exigiu dos teóricos um grande conhecimento acerca da natureza e do funcionamento dos afetos, o que fez com que a Retórica fundisse com a Música. Assim, a música barroca em sua estruturação interna possuía um fundamento retórico com o intuito de mover os afetos do espírito humano.

2.1 OS TEÓRICOS E SUAS RESPECTIVAS OBRAS

Joachim Burmeister (1564-1629), servindo aos propósitos da Igreja Luterana como *Kantor* e professor das disciplinas: Música e Retórica, começou a traçar os fundamentos para os princípios que regem a produção musical. Seu objetivo era recuperar o lugar da Música entre as ciências. Sua intenção era dar à arte da composição musical um lugar ao lado das outras disciplinas humanísticas. Ele foi o primeiro tratadista alemão a organizar e sistematizar os arquétipos da Retórica ao Sistema Retórico-Musical. Seu interesse era elevar o perfil da teoria composicional através da aplicação dos conceitos retóricos. Sua familiaridade tanto com a Música quanto com a Retórica, juntamente com suas responsabilidades como professor em ambas as disciplinas, o motivou a elaborar uma abordagem pedagógica que combinaria estes interesses (BARTEL, 1997). Isto se deu após Burmeister, em 1606, "analisar a estrutura retórica e o uso de figuras musicais em um moteto de Lassus"

(GOMES, 2005, p.35). A partir de sua obra "*Musica Poetica*" (1606), teóricos começaram a estabelecer certas relações analógicas entre os procedimentos da Retórica e da Música, o que acabou culminando, no século XVIII, com diversas tentativas de transformar conceitos retóricos específicos em seus equivalentes musicais (GOMES, 2005). Com a sistematização dos teóricos, a Música passou a ser constituída de regras e indicações de modo que se pudessem despertar determinados sentimentos por seu intermédio (BARTEL, 1997). Escrever tratados e debatê-los foi um hábito generalizado no Renascimento e no Barroco.

Joachim Burmeister (1564-1629)	Musica Poetica (1606)
Johannes Nucius (ca. 1556-1620)	Musices Poeticae (1613)
Joachim Thuringus (? - ?)	Opusculum Bipartitum (1624)
Athanasius Kircher (1601-1680)	Musurgia Universalis (1650)
Christoph Bernhard (1628-1692)	Tractatus Compositionis Augmentatus (ca.1660)
Wolfgang Caspar Printz (1641-1717)	Phrynis Mytilenaeus (1676-79)
Johann Georg Ahle (1651-1706)	Sommer-Gespräche (1697)
Tomás Baltazar Janovka (1669-1741)	Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae (1701)
Mauritius Johann Vogt (1669-1730)	Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae (1719)
Johann Gottfried Walther (1684-1748)	Musicalisches Lexicon (1732)
Johann Mattheson (1681-1764)	Der Vollkommene Kapellmeister (1739)
Meinrad Spiess (1683-1761)	Tractatus Musicus Compositorio-Practicus (1745)
Johann Adolf Scheibe (1708-1776)	Der Critische Musikus (1745)
Johann Nikolaus Forkel (1749-1818)	Allgemeine Litteratur der Musik (1792)

Exemplo 1. Os tratadistas e suas respectivas obras, conforme citação de BARTEL (1997, p.93-164).

2.2. O SISTEMA RETÓRICO-MUSICAL

O Sistema Retórico-Musical foi criado a partir de um enorme arcabouço teórico e prático. As principais obras que contribuíram para a formação deste sistema foram: *Retórica* e *Poética* de Aristóteles (c. 384-322 a.C.) e *Rhetorica ad Herennium* (c. 86 e 82 a.C.), considerado o mais antigo dos tratados retóricos latino. Este texto foi atribuído a Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.) devido à semelhança entre o texto ciceroniano e os três primeiros livros da "*Rhetorical ad Herennium*". Este tratado oferece ao leitor uma rica estrutura sistemática de seus conteúdos didáticos. Constitui-se de um amplo tratado sobre a "*Elocução*", com uma ampla e detalhada descrição de figuras retóricas. Provavelmente, este tratado tenha influenciado o teórico Joachim Burmeister em seu tratado "*Hypomnematum Musicae Poeticae*" (1599) devido à semelhança com que ambos os autores descrevem e exemplificam as figuras. Burmeister manteve a mesma nomenclatura apenas transpondo, de forma análoga, seu significado retórico para a Música, na típica apropriação da Retórica pelos tratadistas da *Poética Musical*. Vale apenas destacar também as obras: *De Inventione*, *Brutus* (45 a.C.), *Orator* (46 a.C.) e o *De Oratore* (55 a.C.) de Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.) e a *Institutio Oratoria* de Marco Fábio Quintiliano (35-95 d.C.). O Sistema Retórico-Musical é o resultado de vários tratados.

A criação artística de uma composição musical seguia um processo dividido em três etapas: *Inventio* (escolha dos materiais a serem utilizados), *Dispositio* (disposição

dos materiais a serem utilizados) e *Elocutio* (execução e interpretação do material coletado e organizado). No texto abordaremos somente a *Inventio* e a *Dispositio*.

2.2.1. Inventio (do grego “*heuresis*”): Invenção ou Descoberta.

A *Inventio* é a primeira parte do Sistema Retórico-Musical. É a fase em que o compositor identifica os argumentos ou ideias musicais apropriados à peça, como o tema ou motivo da obra, a tonalidade, os instrumentos que serão usados, as figuras retórico-musicais, tipos de texturas e os afetos predominantes. É a fase que trata do processo de elaboração do campo de significação, incluindo os *loci topici*¹. Ao escolher o tópico ou sujeito da obra, o compositor estabelece a base e o fundamento do afeto que será evocado. A escolha da tonalidade deve estar em sintonia com o afeto predominante da obra. Os instrumentos, tipo de textura, ritmo e métrica devem ser apropriados, assim como as figuras retórico-musicais, levando em consideração a relevância do texto. Para BARTEL (1997), o *Inventio* é o lugar onde o compositor encontra um tema adequado e uma longa lista de *loci topici*, incluindo tópicos que tratam de nomes, definições, antecedente ou causas subsequentes, efeitos, comparações e contrastes. Esta fase de formalização do campo de significação depende da criatividade e competência do compositor que tem a responsabilidade de coletar todas as informações necessárias para a argumentação, organizando-as de forma coerente na estruturação da *Dispositio*.

2.2.2. Dispositio (do grego “*taxis*”): Disposição, Organização ou Arranjo.

A *Dispositio* é a segunda parte do Sistema Retórico-Musical. É a fase da distribuição dos argumentos ou ideias musicais. É a fase da organização do material coletado na *Inventio*. Nesta fase é que se distingue a função de cada momento para o exercício da persuasão e da afetividade do campo de significação (GOMES, 2005). Os materiais descobertos e selecionados na *Inventio* são organizados de forma lógica no interior da *Dispositio*. Aqui, o compositor faz as intervenções para adequar os detalhes da melodia prescritos na *Inventio*. Não basta ter ideias definidas, mas é preciso ter criatividade para selecioná-las, distribuí-las e organizá-las. Segundo BARTEL (1997, p.67), a *Dispositio* é subdividida, tradicionalmente, pelos retóricos latinos em seis partes, a saber:

2.2.2.1. Exordium (introdução à matéria)

É a fase introdutória da *Dispositio* que aborda a apresentação do sujeito ou tema. Sua função é cativar e introduzir a melodia a qual todo o propósito da peça deve ser revelado, preparando e estimulando o ouvinte para a audição (GOMES, 2005). Nesta fase, todo o propósito deve ser revelado, assim o ouvinte estará preparado e estimulado para ouvir com atenção a argumentação proposta. Uma exposição clara e breve sobre o tema é capaz de mover o espírito do ouvinte. Segundo CANO (2000) esta fase compreende dois momentos: *Captatio benevolentiae* (seduzir e

ganhar a confiança do ouvinte) e *partitio* (anúncio do conteúdo, organização e plano do desenvolvimento do discurso). Por exemplo, a Sinfonia inicial ou Abertura de muitas Óperas. O movimento inicial da *Missa* em si menor de Bach é um ótimo exemplo de *Exordium*.

2.2.2.2. Narratio (narração - parte que discorre sobre a matéria)

É a fase que envolve todas as demais fases. Lugar onde os fatos são expostos. Aqui, as informações são proferidas como um relato cujo objetivo é revelar o sentido e o caráter do conteúdo que será exposto. Sua função é descrever de forma objetiva os fatos referentes à causa, concebida unicamente do ponto de vista da prova. É nesta fase que o *logos*² argumentativo supera o *ethos*³ e o *pathos*⁴. Sua eficácia depende de três qualidades: clareza, brevidade e credibilidade. Podemos subdividir a *Narratio* em:

a) *Propositio* (proposição) ou *Divisio* (divisão): parte onde se anuncia a proposta da matéria a ser defendida. É o núcleo mais importante da *Narratio* por se tratar da declaração direta da ideia central do campo de significação. Sua função é apresentar resumidamente o conteúdo da oratória musical, que pode ser simples ou composto (GOMES, 2005).

b) *Confutatio* (confutação) ou *Refutatio* (refutação): parte onde os argumentos são apresentados, ou seja, defesa da matéria. Nesta fase as ideias contrárias são refutadas. As ideias estranhas que se opõem ao tema principal, quando confrontadas, geram tensões e instabilidades. Aqui, o compositor apresenta a sua defesa através de suspensões, cromatismos e passagens contrastantes. Geralmente, esta fase corresponde aos momentos modulatórios e às visitas a outras regiões tonais, normalmente acompanhadas por variações do material temático.

c) *Confirmatio* (confirmação da matéria): é a fase onde se confirma a prova do caso, que consiste na volta à tese fundamental. Nesta fase as objeções da *Confutatio* são superadas e as ideias centrais da argumentação são confirmadas. Após a argumentação há uma reexposição do ponto de vista original, porém, agora com uma maior carga afetiva. Nesta fase os argumentos são confirmados e o conjunto de provas descritas no decorrer do *Inventio* é exposto. Para ASSUMPÇÃO (2007, p.61) a *Confirmatio* é caracterizado pelo retorno à estabilidade da tonalidade principal, pelo apaziguamento dos materiais temáticos propostos, ao mesmo tempo em que, por reiterar, sugere uma reexposição do que fora descrito na *Narratio* (ou *Propositio*). Vale ressaltar, não em todos os casos. A confirmação dos argumentos se dá através da melodia que é citada através de sucessivas ideias, variadas ou ornamentadas.

d) *Peroratio* ou *Conclusio* (anunciação de conclusão): é a fase que conclui a narrativa. Sua função é recapitular e fazer o apelo ao auditório. Segundo BARROS (2006), a *Peroratio* é a última fase da *Dispositio*. Se esta fase for muito longa, pode ser dividida em várias partes que são organizadas em dois níveis: 1) o nível das coisas - retoma e resume as argumentações sem incluir novas provas; 2) o nível dos sentimentos - explora a emoção do ouvinte. Aqui, é o momento do discurso em que a emoção (*pathos* e *ethos*) se une à argumentação (*logos*), o que constitui a alma da Retórica. Para PERSONE (1996) esta fase é o final de uma oração musical e deve produzir uma impressão especial e mais enfática do que todas as demais seções.

3. O ORATÓRIO MESSIAS⁵

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 (LAND, 1996; BURROWS, 2012).

O texto do Oratório foi compilado por Charles Jennens (1700-1773), um escritor inglês que extraiu da Bíblia King James e dos Salmos incluídos no Livro de Oração Comum, os textos bíblicos para a composição do Oratório. Jennens foi um dos principais libretista de Händel.

De acordo com BURROWS (2012) a estrutura do Oratório 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. O Ex. 2 apresenta um resumo do libreto do Oratório. 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.

1ª PARTE: EXECUTADA DE 22 A 28 DE AGOSTO DE 1741					
Mov.	Título	Forma	Voz	And.	Tonal.
Cena 1: As profecias de Isaías, a Salvação (Is. 40.1-5)					
1ª	Sinfonia	Abertura Fra.	Instrum.	4/4	Em
2ª	Consolai o meu povo...	Recitativo A.	Tenor	4/4	E
3ª	Todo o vale será exaltado...	Ária	Tenor	4/4	E
4ª	E a glória do Senhor...	Coro	SATB	3/4	A
Cena 2: O Juízo Vindouro (Ag. 2.6-7 e Mal. 3.1)					
5ª	Assim diz o Senhor dos Exércitos...	Recitativo A.	Baixo	4/4	Dm
6ª	Mas quem suportará o dia da sua vinda?	Ária	Alto	3/8	Dm
7ª	E purificará os filhos de Levi	Coro	SATB	4/4	Gm
Cena 3: A Profecia do Nascimento de Cristo (Is. 7.14; Mat. 1.23; Is. 40.9; 60.1-3; 9.2,6)					
8ª	Eis que a virgem conceberá...	Recitativo	Alto	4/4	D

9 ^a a	Tu, ó Sião, que anuncias boas novas...	Ária	Alto	6/8	D
9 ^a b	Tu, ó Sião, que anuncias boas novas...	Coro	SATB	6/8	D
10 ^a	Porque eis que as trevas cobrirão a terra...	Recitativo A.	Baixo	4/4	Bm
11 ^a	O povo que andava em trevas ...	Ária	Baixo	4/4	Bm
12 ^a	Porque um menino nos nasceu...	Coro	SATB	4/4	G
Cena 4: A Anunciação aos Pastores (Luc. 2.14)					
13 ^a	Pifa	Sinf. Pastoral	Instrum.	12/8	C
14 ^a a	Existiam pastores que estavam no campos...	Recitativo	Soprano	4/4	C
14 ^a b	E eis que um anjo do Senhor...	Recitativo A.	Soprano	4/4	F
15 ^a	O anjo, porém, lhes disse:	Recitativo	Soprano	4/4	A
16 ^a	E, de repente, apareceu junto ao anjo...	Recitativo A.	Soprano	4/4	D
17 ^a	Glória a Deus nas alturas...	Coro	SATB	4/4	D
Cena 5: 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...	Ária	Soprano	4/4	Bb
19 ^a	E os olhos dos cegos serão abertos...	Recitativo	Alto	4/4	D
20 ^a	Ele apascentará o seu rebanho como um pastor	Dueto (Alto e Soprano)		12/8	F
21 ^a	Seu jugo é suave...	Coro	SATB	4/4	Bb
2ª PARTE: FINALIZADA EM 6 DE SETEMBRO DE 1741					
Mov.	Título	Forma	Voz	And.	Tonal.
Cena 1: 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...	Coro	SATB	4/4	Gm
23 ^a	Era desprezado e o mais rejeitado...	Ária	Alto	4/4	Eb
24 ^a	Verdadeiramente ele tomou sobre si...	Coro	SATB	4/4	Fm
25 ^a	E pelas suas pisaduras fomos sarados...	Coro	SATB	4/4	Fm
26 ^a	Todos nós andávamos desgarrados...	Coro	SATB	4/4	F
27 ^a	Todos os que me veem zombam de mim...	Recitativo A.	Tenor	4/4	Bbm
28 ^a	Ele confiava em Deus que iria entregá-lo...	Coro	SATB	4/4	Cm
29 ^a	Tua repreensão tem quebrado o coração dele...	Recitativo A.	Tenor	4/4	Várias
30 ^a	Olhai e vê se há algum sofrimento...	Ária	Tenor	4/4	Em
Cena 2: Morte e Ressurreição de Cristo (Is. 53.8; Sal. 16.10)					
31 ^a	Porquanto foi cortado da terra dos viventes...	Recitativo A.	Tenor	4/4	Bm
32 ^a	Porém não deixarás a alma dele no inferno...	Ária	Tenor	4/4	A
Cena 3: A Ascensão de Cristo (Sal. 24.7-10)					
33 ^a	Levantai, ó portas, as vossas cabeças...	Coro	SATB	4/4	F
Cena 4: Recepção de Cristo no Céu (Heb. 1.5-6; Sal. 2.7)					
34 ^a	Pois a qual dos anjos disse jamais:..	Recitativo	Tenor	4/4	Dm
35 ^a	E todos os anjos de Deus o adorem.	Coro	SATB	4/4	D
Cena 5: O Início da Pregação do Evangelho (Sal.68.18; 68.11; Is. 52.7; Rom. 10.15,18; Gên. 18.2; Sal. 19.4)					
36 ^a	Tu subiste ao alto, levaste cativo o cativo...	Ária	Alto	4/4	Dm
37 ^a	O Senhor deu a palavra:...	Coro	SATB	4/4	Bb
38 ^a	Como são belos os pés...	Dueto, Altos e Coro		4/4	Gm
39 ^a	Por toda a terra se fez ouvir a sua voz...	Ária	Tenor	4/4	Eb
Cena 6: A Rejeição do Evangelho pela Humanidade (Sal. 2.1-4)					
40 ^a	Por que se enfurecem os gentios e as nações....	Ária	Baixo	4/4	C
41 ^a	Rompamos as suas ataduras...	Coro	SATB	3/4	C
42 ^a	Aquele que habita nos céus...	Recitativo	Tenor	4/4	A
Cena 7: A Vitória Final de Deus (Sal.2.9; Rev. 19.6,16; 11.15)					
43 ^a	Tu os esmigalharás com uma vara de ferro...	Ária	Tenor	3/4	Am
44 ^a	Hallelujah	Coro	SATB	4/4	D
3ª PARTE: FINALIZADA EM 12 DE SETEMBRO DE 1741					
Mov.	Título	Forma	Voz	And.	Tonal.
Cena 1: A Promessa da Vida Eterna (Jó 19.25-26; I Cor. 15.20-22)					
45 ^o	Eu sei que o meu Redentor vive	Ária	Soprano	3/4	E
46 ^o	Visto que a morte veio por um homem...	Coro	SATB	4/4	Am-C
Cena 2: O Dia do Julgamento (I Cor. 15.51-53)					
47 ^o	Eis que vos digo um mistério:...	Recitativo A.	Baixo	4/4	D
48 ^o	A trombeta soará...	Ária	Baixo	3/4	D
Cena 3: A Conquista Final sobre o Pecado (I Cor. 15.54-57; Rom. 8.31,33-34)					

49º	Então será levado a transmitir...	Recitativo	Alto	4/4	Bb
50º	Onde está, ó morte, o teu aguilhão?...	Duetto, Alto e Tenor		4/4	Eb
51º	Mas graças a Deus que nos dá a vitória...	Coro	SATB	4/4	Eb
52º	Se Deus é por nós, quem será contra nós?	Ária	Soprano	3/4	G
Cena 4: A Aclamação do Messias (Rev. 5.12-13)					
53º	Digno é o Cordeiro... (Amém)	Coro	SATB	4/4	D
ORQUESTRAÇÃO: CONCLUÍDA EM 14 DE SETEMBRO DE 1741					

Exemplo 2. Estruturação do libreto do *Messias* conforme a edição de Watkins Shaw 1959.

Sua duração é de aproximadamente de duas horas e vinte e cinco minutos. Este 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. O objeto do nosso estudo encontra-se na segunda parte do Oratório, na décima segunda seção, no quadragésimo quarto movimento. O Coro *Hallelujah* tem aproximadamente três minutos e trinta e três segundos de duração.

3.1. O CORO HALLELUJAH⁶

A base do enredo do Coro *Hallelujah* está relacionada com as profecias do Apocalipse. Os textos bíblicos que foram usados para o Coro foram: Apocalipse 19.6; Apocalipse 19.16 e Apocalipse 11.5. Os textos bíblicos narram o triunfo do Messias (Jesus Cristo) sobre os seus inimigos, prescrito nas revelações escritas pelo apóstolo João. O Coro fala sobre a confirmação do reinado glorioso do Messias e de seu retorno para reinar eternamente, com grande autoridade e poder.

Seç	ORIGINAL EM INGLÊS	TRADUÇÃO	Comp.
1.	Hallelujah, Hallelujah, Hallelujah, Hallelujah, Hallelujah	Aleluia, Aleluia, Aleluia, Aleluia, Aleluia	4-7
2.	Hallelujah, Hallelujah, Hallelujah, Hallelujah, Hallelujah	Aleluia, Aleluia, Aleluia, Aleluia, Aleluia	8-11
3.	For the Lord God omnipotent reigneth	Pois o Senhor Deus onipotente reina	12-14
4.	Hallelujah, Hallelujah, Hallelujah, Hallelujah	Aleluia, Aleluia, Aleluia, Aleluia	14-16
5.	For the Lord God omnipotent reigneth	Pois o Senhor Deus onipotente reina	17-19
6.	Hallelujah, Hallelujah, Hallelujah, Hallelujah	Aleluia, Aleluia, Aleluia, Aleluia	19-21
7.	For the Lord God omnipotent reigneth... Hallelujah...	Pois o Senhor Deus onipotente reina... Aleluia...	22-37
8.	The kingdom of this world is become	O reino deste mundo é tornado	37-36
9.	The kingdom of our Lord, and of his Christ, and of his Christ	No reino de nosso Senhor e do Seu Cristo, e do Seu Cristo.	36-41
10.	And He shall reign forever and ever	E Ele reinará para sempre e sempre	41-51
11.	King of kings, and Lord of lords... forever and ever, Hallelujah, Hallelujah...	Rei dos reis para sempre e sempre, Aleluia, Aleluia...	51-69
12.	And He shall reign... For ever and ever	E Ele reinará... para sempre e sempre	69-74
13.	King of kings, for ever, and ever, and He shall reign...	Rei dos reis, para sempre e sempre, e Ele reinará...	74-81
14.	King of kings, and Lord of lords...	Rei dos reis e Senhor dos senhores...	81-85
15.	And He shall reign for ever and ever... King of kings, and Lord of lords...	E Ele reinará para sempre e sempre... Rei dos reis e Senhor dos senhores...	85-90
16.	Hallelujah, Hallelujah, Hallelujah, Hallelujah	Aleluia, Aleluia, Aleluia, Aleluia	90-92
17.	Hallelujah	Aleluia	92-94

Exemplo 3. Estruturação do coro em seções, texto original, tradução e números de compassos.

O Coro apresenta com muita alegria, em tese, a confirmação de todas as profecias, principalmente, a cerca da vitória do Messias sobre a morte e o pecado. As vozes femininas apoiadas no agudo mostram a felicidade da vitória do Messias, a repetição contínua da expressão *Hallelujah* tende a confirmar essa alegria.

3.2. AS FIGURAS DE REPETIÇÕES MELÓDICAS

O Ex. 4 permite uma melhor visualização das Figuras de Repetições Melódicas, em acordo com a classificação e definição de BARTEL (1997, p. 444).

<i>Anadíplosis</i>	Repetição do término de uma frase no início da seguinte.
<i>Anaphora, Repetitio</i>	(1) Repetição da linha do baixo; contrabaixo solo, (2) repetição da frase de abertura ou motivo em várias passagens sucessivas, (3) repetição geral.
<i>Auxesis, Incrementum</i>	Repetições sucessivas de uma passagem musical que sobem a passo.
<i>Climax, Gradatio</i>	(1) sequência de notas repetidas em uma única voz, quer em um tom mais alto ou mais baixo, (2) duas vozes movendo-se ascendente ou descendente em movimento paralelo, (3) aumento gradativo ou aumento do som e tom, criando um crescimento em intensidade.
<i>Complexio, Symploce</i>	Passagem musical que repete a sua frase de abertura em sua conclusão.
<i>Epanadiplosis, Reduplicatio</i>	Reafirmação da abertura de uma passagem ou frase em seu encerramento.
<i>Epanalepsis, Resumptio</i>	(1) freqüente repetição de uma expressão, (2) uma reafirmação da abertura de uma passagem em seu encerramento.
<i>Epanodos, Regressio</i>	Repetição retrógrada de uma frase.
<i>Epiphora, Epistrophe</i>	Repetição da conclusão de uma passagem no final das passagens subsequentes.
<i>Epizeuxis</i>	Repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo, ou frase.
<i>Mimesis, Ethoponia, Imitatio</i>	Imitação aproximada em vez de estrita de um sujeito em tons diferentes.
<i>Palilogia</i>	repetição de um tema, seja em alturas diferentes, em várias vozes ou na mesma altura com a mesma voz.
<i>Polyptoton</i>	repetição de um trecho melódico em alturas diferentes.
<i>Polysyndeton</i>	repetição imediata de uma ênfase (<i>Accentus</i>) na mesma voz.
<i>Synonymia</i>	repetição alterada ou modificada de uma ideia musical.

Exemplo 4. Figuras de repetições melódicas

Destas, foram selecionadas para análise e exemplificação: *Anaphora, Repetitio; Climax, Gradatio; Epizeuxis; Mimesis; Palilogia; Polyptoton* e *Synonymia*, que aparecem no Coro *Hallelujah* de Händel:

3.2.1. Anaphora, Repetitio

Figura de linguagem que consiste na repetição da mesma palavra ou grupo de palavras no início de frases ou versos consecutivos. Esta figura é usada com mais frequência nos quadrinhos populares, música e literatura em geral, especialmente na poesia. É a (1) repetição da linha do baixo, contrabaixo solo; (2) repetição da frase ou motivo de abertura em várias passagens subsequentes; (3) repetição geral

(BARTEL, 1997, p.184). Para Susenbrotus (*Epitome* p.51) citado por BARTEL (1997, p.181) o *Repetitio* “[...] ocorre quando os inícios de várias frases subseqüentes são formados com apenas uma e a mesma palavra. Ou ocorre quando a mesma frase inicial é repetida em várias cláusulas”.

Anaphora

The musical score for Anaphora consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Baixo. Each staff contains five measures of music. The lyrics 'Hal - le - lu - jah!' are written below each staff, with the words aligned with the notes. The melody is consistent across all parts, with the Soprano part starting on a higher note and the Baixo part on a lower note. The rhythm is a steady eighth-note pattern.

Exemplo 5. *Anaphora* (v. Baixo, Tenor, Alto e Soprano; c.4-7)

3.2.2. Climax, Gradatio

Figura de estilo que consiste na apresentação de uma seqüência de ideias em andamento ascendente. É (1) uma seqüência de notas em uma voz repetida em altura superior ou inferior; (2) duas vezes em movimento paralelo de maneira ascendente ou descendente; (3) um aumento gradual na sonoridade e altura, criando um aumento na intensidade (BARTEL, 1997, p.220). Para CANO (2000, p.136) é a “[...] repetição em seqüência de um fragmento melódico em movimento ascendente ou descendente por grau conjunto”.

The musical score for Climax is a single staff for Soprano. It shows a sequence of notes across measures 51 to 66. The lyrics are 'er. King of Kings, King of Kings, King of Kings'. The melody starts on a lower note in measure 51 and ascends step by step through measures 52, 53, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, and 66, creating a sense of increasing intensity and pitch.

Exemplo 6. *Climax* (v. Soprano; c.51-66)

3.2.3. Epizeuxis

Figura de linguagem que consiste na repetição da mesma palavra duas ou mais vezes seguidas sem outra de intermediação. É a repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase (BARTEL, 1997, p.263). Para Walther (*Lexicon*) citado por BARTEL (1997, p.265), “é uma figura de retórica através da qual uma ou mais palavras são imediatamente e enfaticamente repetidas”. Esta figura pode ser aplicada em ocasiões de júbilo e alegria, pois quando a repetição é reiterada, gera uma tensão veemente que acaba impactando os ouvintes.

Epizeuxis

Soprano
Alto
Tenor
Baixo

Exemplo 7. *Epizeuxis* (v. Baixo, Tenor, Alto e Soprano; c.4-7)

3.2.4. Mimesis, Ethophonia, Imitatio

Figura de imitação. É (1) uma repetição de uma *noema*⁷ em uma altura diferente, (2) uma imitação preferivelmente aproximada, em vez de um tema estritamente em alturas diferentes (BARTEL, 1997, p.324). Para Burmeister (*Musica Poetica* p.59) citado por BARTEL (1997, p.328), a figura “ocorre quando um número de vozes em uma composição polifônica introduz uma *noema*, enquanto as outras vozes imediatamente adjacentes são silenciosas. Elas são imitadas em seguida, por sua vez, pelas vozes adjacentes em um ritmo maior ou menor”. Para Vogt (*Conclave* p.151) citado por BARTEL (1997, p.329), a figura “ocorre quando alguém imita a voz do outro, por exemplo [quando vozes masculinas imitam as vozes femininas]”.

Mimesis

Soprano
Alto
Tenor
Baixo

Exemplo 8. *Mimesis* (v. Baixo, Tenor, Alto e Soprano; c.38-41)

3.2.5. Palilogia

Figura de linguagem que repete uma frase ou verso por inteiro. É a repetição de um tema, seja em alturas diferentes, em várias vozes ou na mesma altura com a mesma voz (BARTEL, 1997, p.342). É a repetição de um tema ou fragmento musical com as

vozes na mesma altura (sem nenhuma modificação em relação ao original) ou com as vozes em alturas diferentes.

Example 9 is a musical score for the 'Palilogia' section of the 'Hallelujah' chorus. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Baixo. The music is in 4/4 time and D major. The lyrics are 'Hal - le - lu - jah!' repeated in four measures, with the fifth measure being 'Hal - le - lu - jah!'. The word 'Palilogia' is written above the Soprano part.

Exemplo 9. *Palilogia* (v. Baixo, Tenor, Alto e Soprano; c.4-7)

3.2.6. Polyptoton

Figura de linguagem que repete a mesma palavra ou verso, mas com a modificação de inflexão. É a repetição de uma passagem melódica em alturas diferentes (BARTEL, 1997, p.367). Para Vogt (*Conclave p.151*) citado por BARTEL (1997, p.369), a figura ocorre “quando uma passagem se repete em alturas diferentes”. É a repetição de uma ideia musical em diferentes registros ou voz.

Example 10 is a musical score for the 'Polyptoton' section of the 'Hallelujah' chorus. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Baixo. The music is in 4/4 time and D major. The lyrics are 'ev - er and ev - er and He shall reign, and He shall reign for ev - er, for ev - er, for ev - er, for'. The word 'Polyptoton' is written above the Tenor and Baixo parts.

Exemplo 10. *Polyptoton* (v. Baixo, Tenor, Alto e Soprano; c.38-41)

3.2.7. Synonymia

Figura de repetição que adiciona força emocional ou clareza intelectual. Muitas vezes ocorre em paralelo. É a repetição alterada ou modificada em uma ideia musical (BARTEL, 1997, p.405). Para Gottsched (*Redekunst, p.278*) citado por BARTEL (1997, p.407), a figura ocorre “quando um certo número de palavras com o

4	14 - 16	Hallelujah	Epizeuxis; Palilogia; Anaphora
5	17 - 19	For the Lord God omnipotent reigneth	Polyptoton; Anaphora;
6	19 - 21	Hallelujah	Epizeuxis; Palilogia
7	22 - 32	For the Lord God omnipotent reigneth Hallelujah	Mimesis; Polyptoton; Anaphora;
CONFIRMATIO Confirmação da Tese do Discurso			
8	33 - 37	The kingdom of this world is become	Anaphora
9	37 - 41	The kingdom of our Lord, and of his Christ, and of his Christ	Anaphora
PERORATIO Conclusão do Discurso			
10	41 - 51	And He shall reign forever and ever	Anaphora; Polyptoton; Synonymia
11	51 - 90	King of kings and Lord of lords Forever and ever	Mimesis; Polyptoton; Anaphora
12	90 - 94	Hallelujah	Epizeuxis; Palilogia; Anaphora

Exemplo 12. Distribuição das seções da *Dispositio* do Coro *Hallelujah*, do Oratório *Messias* de J. F. Händel e as figuras Retórico-Musicais que foram destacadas durante a análise.

5.1.1. Exordium (c.1-3)

O Coro começa com uma pequena introdução instrumental (1º e 2º Violino, Viola e os Baixos, incluindo o Baixo Contínuo) de caráter convocatório. A *Partitio* (ponto de partida) se dá com alusões ao motivo (Ex.13) a ser cantado pelas vozes do coro (Baixo, Tenor, Alto e Soprano). No c.1, os violinos apresentam o tema ou o motivo, o fragmento melódico que caracteriza o tema do discurso musical. No c.2, há uma ênfase do tema evidenciado pelas Figuras de Repetições Melódicas: *anaphora*, *polyptoton*. Os acordes estão em seu estado fundamental. O discurso musical começa com a cadência plagal (I-IV-I). O caráter geral da introdução é marcado pela convocação do auditório em louvar com júbilo o Messias.

Allegro

1º Violino

2º Violino

Exemplo 13. Primeira frase dos violinos, apresentação do motivo ou tema.

Händel enfatiza o júbilo e ao mesmo tempo a seriedade do discurso. Ele estimula o ouvinte a ficar atento aos argumentos que serão expostos com graciosidade. Este momento é muito importante, pois precisa seduzir e ganhar a confiança do auditório

antes de anunciar o tema. Os argumentos e a forma como serão distribuídos no decorrer do discurso, a fim de confirmar sua tese.

5.1.2. Narratio (c.4-94)

Para Mattheson citado por JUSTI (2009, p.77) a *Narratio* é uma notícia, um conto, no qual a opinião e a natureza do relato se tornam claros. Encontra-se no início do canto, principalmente, na voz concertante e relaciona-se ao *Exordium* que o antecede, mantendo com ele estreita conexão.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Baixo. The score is in G major and 4/4 time. It shows the first two measures of the 'Motivo ou Tema' (Motif or Theme). The Soprano part starts with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Alto part starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Tenor part starts with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The Baixo part starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The motif is repeated in measures 4 and 5, with a 'Motivo ou Tema' label above the Soprano staff in measure 5.

Exemplo 14. Motivo ou Tema do Coro *Hallelujah*, v. Baixo, Tenor, Alto e Soprano; c.4-5.

A Seção 2 é caracterizada pela a apresentação do tema *Hallelujah* “*Halleleujah*”, preparando o ouvinte para a argumentação que será exposta. Aqui, Händel busca superar o *ethos* e o *pathos* através do *logos* argumentativo, em que se baseia na clareza, brevidade e credibilidade. Ele fixou o marco preparatório para o desenvolvimento de sua argumentação, bem como, sua posição em relação ao discurso. O tema principal é constituído de antecedente e conseqüente. Este tema aparece em vários trechos da composição. A Seção 2 permanece solidamente na tonalidade de Ré Maior e prepara o ouvinte para a argumentação da frase “*For the Lord God omnipotent reigneth*”.

As vozes do coro nos c.4-5 são introduzidas numa textura homofônica, ou seja, as vozes movimentam-se juntas seguindo a mesma duração rítmica (textura homorrítmica) e elas são caracterizadas simplesmente pelo motivo principal, apresentado pelos violinos no *Exordium*. Cada voz mantém o seu próprio perfil do motivo introdutório. Nos c.4-7 a palavra *Hallelujah* aparece cinco vezes. Nas duas primeiras, enfatiza o motivo principal, na terceira e na quarta vez, apesar da alteração rítmica, não descaracteriza a textura homofônica, o que caracteriza a presença de figuras retórico-musicais. Na quinta vez, tanto a textura melódica quanto a rítmica sofrem alterações em relação as quatro primeiras. As vozes do Soprano e do Tenor além de serem introduzidas em uníssono, possuem a mesma textura rítmica, mas com a melodia em intervalos diferentes. As vozes do Alto e do Baixo também são introduzidas em uníssono e possuem a mesma textura rítmica, mas também com a melodia em intervalos diferentes. Observa-se que cada voz

começa com uma nota específica do acorde, por exemplo, o Soprano (ré), o Alto (lá), o Tenor (fá# e ré) e o Baixo (ré e fá#) e essas notas se repetem no início de cada *Hallelujah*, lembrando que o Tenor e o Baixo ficam se revezando por causa da inversão do acorde.

Händel usou a *Epizeuxis* para repetir de forma imediata e enfática, não só a palavra *Hallelujah*, mas também as notas, o motivo e a própria estrutura da frase no modo Jônio. Esta figura foi utilizada para enfatizar o afeto de júbilo e alegria. Händel ao repetir enfaticamente a palavra *Hallelujah* (dez vezes em todas as vozes) cria uma sensação de veemência. A *Palilogia* apesar de ser uma figura Retórica de repetição melódica, possui sua forma específica. Händel usa esta figura para enfatizar ainda mais a expressão da palavra *Hallelujah*, gerando uma intensidade ainda maior na prerrogativa textual proposta. Observa-se que no trecho entre o quarto ao sétimo compasso, esta figura aparece em todas as vozes. A *Anaphora*, Händel usou em vários trechos no coro para dar ênfase a palavra *Hallelujah* e, ao mesmo tempo, destacar a esperança de que o reino do Messias está próximo, por isso convoca o povo a exaltá-Lo.

Nota-se no trecho (Fig.9), uma predominância da cadência plagal e da estrutura em tríades dos acordes maiores, sem o acréscimo de dissonâncias. Tanto na função tônica quanto na subdominante, podem ser observados a formação das tríades com dobramento de oitavas. Mas, no final do trecho (D/F# - E^o - D - A - D), nota-se uma cadência perfeita (I-V-I). Neste caso a ausência da sétima da dominante é uma característica musical deste trecho, onde se permite uma sonoridade pura, ou seja, livre de tensões harmônicas.

Os c.8-11 é uma repetição dos c.4-7, mas não de forma literal. Os c.8-11 são introduzidos na Dominante ao invés da Tônica como acontece nos c.4-7. Encontram-se nos c.8-11 algumas modificações na linha melódica em relação aos c.4-7, onde em todas as vozes há uma repetição de notas (Ex. Soprano “ré”, Alto “lá”, Tenor “fá#” e o Baixo “ré”). Mas dos c.8-11 somente a voz do Alto permanece na mesma nota (lá), as demais vozes sofrem mudanças (Ex. Soprano sobe uma 2^a Maior “mi”, Tenor desce uma 4^a Justa “dó#” e o Baixo sobe uma 5^a justa “lá”) o que sugere uma mudança sutil de tonalidade, pois a nota “sol#” caracteriza a sétima da tonalidade de Lá Maior que só aparece na penúltima nota do Alto, no décimo primeiro compasso. Observa-se também que há repetições da mesma nota (ré) no Soprano, nos c.2-3; e no Alto, a nota (lá) aparece nos c.8-11.

5.1.2.1. Propositio (c.12-32)

Para Mattheson, citado por JUSTI (2009, p.77), a *Propositio* contém resumidamente o conteúdo ou objetivo do discurso sonoro.

Este é o momento em que Händel anuncia o fundamento que sustenta a sua tese, a proposta de defesa. Em três compassos, a frase “*For the Lord God omnipotent*

reigneth” expressa o real motivo da convocação do *Hallelujah*. Após derrotar os seus inimigos, o Senhor reinará com grande poder, um poder ilimitado.

A palavra “*Omnipotent*” vem do latim *omni* que quer dizer “todo, completo” mais a junção de *potens* que significa “poderoso”, com isso podemos traduzir o termo como “todo-poderoso” “Completo em poder”. Händel expressou a grandeza do reinado do Messias, pois só Ele tem todo o poder para subjugar seus inimigos e tornar o reinado do Messias (o seu Ungido) em um reino que subsistirá eternamente. Em nossa língua o termo significa “aquele que pode todas as coisas” ou “aquele que tudo pode”.

Ao anunciar a tese fundamental, Händel retorna ao tema principal *Hallelujah* com uma reexposição do ponto de vista original, porém, agora com uma maior carga afetiva, a fim de confirmar o discurso. Dos c.22-32 aparece pela primeira vez no coro o exemplo de antífona (tipo de resposta dentro do coro como é caracterizado o canto antifonal), onde dois motivos são expressos “*For the Lord God omnipotent reigneth*” e *Hallelujah* as vozes interagem entre si cantando frases alternadas com ritmos e melodias diferentes.

A partir do décimo quarto compasso, os Trompetes e os Tímpanos participam pela primeira vez do Coro, caracterizados pela homorritmia, mas com melodias alternadas. Aqui os Violinos e a Viola se dividem como acontece no Coro, enquanto o 1º violino começa com a melodia do Soprano, o 2º Violino e a Viola ficam alternando em imitação a melodia do Contralto e Tenor. Há sempre pelo menos duas partes cantando cada motivo. A partir do vigésimo segundo compasso, temos uma seção em textura imitativa. Há uma imitação com exclamações de *Hallelujah* intercalados com “*For the Lord God omnipotent reigneth*”.

5.1.2.2. **Confirmatio (c.33-41)**

Para Mattheson, citado por JUSTI (2009, p. 77), a *Confirmatio* é um fortalecimento artístico do relato. É encontrado, geralmente, no que a melodia tem de brilhante e é supostamente trazido pelas repetições dentro da estrutura da Música e não pelas reprises.

Nesta seção, Händel apresenta os argumentos que confirmam sua tese e refuta aqueles que o contradizem. Ele apresenta a defesa do discurso por meio dos argumentos apresentados. O clima muda de repente para algo muito menos ativo e mais reflexivo. A homofonia súbita e a configuração silábica é que caracterizam essa seção. Nesta seção a antífona é feita em abundância. A partir do trigésimo terceiro compasso, a frase “*The kingdom of this world is become, the kingdom of our Lord, and of his Christ, and of his Christ*” é cantada em uma textura coral, onde há variações rítmicas nas vozes, apesar de começar em uníssono. A primeira linha “*The kingdom of this world is become*” é cantada em uma configuração de quatro partes como um coral.

5.1.2.3. Peroratio (c.41-94)

Mattheson define o *Peroratio* como

“[...] o encerramento do sermão sonoro, o qual, entre todas as outras partes, precisa produzir um especial movimento enfático. Costumeiramente nas árias caracteriza-se pela repetição dos mesmos caminhos e sons que foram utilizados no início, ou seja, no exordium” (apud JUSTI, 2009, p.77).

A partir do c.41, Händel começou a desenvolver a sentença final do seu discurso. Nos cinquenta e três compassos finais, ele enuncia os mesmos temas apresentados anteriormente reforçando o tema central *Hallelujah*. Aqui, ele procura caracterizar o desfecho ou epílogo do seu discurso. Händel além de resumir, procura enfatizar o que foi exposto no discurso, faz uma recapitulação e termina com o apelo ao público para exaltar ao Senhor. Ele começa as seções com o Baixo cantando solo a frase “*and He shall reign forever and ever*”, como imitação de uma fuga, desce em saltos de 3^{as} e termina com o intervalo de 2^a Maior. Nos c.41-51 as texturas são construídas verticalmente, a partir dos Baixos, as vozes do Tenor, Alto e Soprano entram gradualmente, sendo que todos cantam o mesmo motivo contrapondo com o acompanhamento. O Baixo, assumindo o papel de contrasujeito, mantém o motivo do *Hallelujah*, o seu o ritmo inicial. A linha melódica “*and He shall reign forever and ever*” começa com o Baixo, depois o Tenor, Altos e Soprano, caracterizando a ascensão do reinado do Messias.

A partir do c.51 o Soprano e o Alto cantam em uníssono “*King of kings and Lord of lords*”. Este é o refrão mais famoso do Coro. Seu impacto vem da estrutura como as vozes foram divididas. Além das cordas e do Baixo Contínuo, Händel incluiu dois Oboés, dois Trompetes e dois Tímpanos. O contexto deste refrão apresenta a vitória final do Messias concedida por Deus sobre aqueles que se opuserem e rejeitarem a sua mensagem. O Tenor e o Baixo confirmam com “*forever and ever*” e *Hallelujah*. As linhas melódicas são tratadas com uma textura diferente, como em um moteto, mas unidas pelo tema *Hallelujah* como uma conclusão ou como um contra-sujeito em uma seção em forma de fuga.

Nota-se que harmonicamente não há modulações nem direcionamento melódico para tonalidades menores, o que faria com que o *pathos* fosse alterado significativamente. A harmonia transita entre a região da tônica (Ré Maior) e da subdominante (Sol Maior) e da dominante (Lá Maior), que faz com que os afetos predominantes de “alegria” e “regozijo” permaneçam. Em determinados momentos do texto, especialmente quando se trata da palavra *Hallelujah* e *Onipotente*, observa-se a utilização de acordes com função dominante (tríades ou tétrades, ou seja, com a sétima em alguns casos) que ressaltam a imagem de uma figura suprema, a glória do Deus “dominante”, Pai do Messias que está por vir.

O Coro narra a vitória final de Deus (Pai) e seu Messias (Filho) sobre aqueles que se opuseram e rejeitaram a sua mensagem de redenção. Os Trompetes e Tímpanos simbolizavam a realeza triunfante no tempo de Händel. Ele revela através de seu

Oratório, ao escrevê-lo na tonalidade de Ré Maior, Deus como um rei guerreiro que triunfou sobre os seus adversários em uma batalha. As exclamações inseridas pela homofonia do Coro não apenas sugerem uma multidão adorando, como também um povo aclamando um rei recém-coroadado.

As vozes se expandem em uma cadência cada vez mais forte depois que Händel introduz novamente o refrão “*For the Lord God omnipotent reigneth*” tendo como energia ao fundo o tema *Hallelujah*. Finalmente o coro é encerrado por meio de uma unidade apresentada pela cadência palgal e por exclamações de *Hallelujah*.

8. Considerações Finais

A escolha da tonalidade de Ré Maior, do ponto de vista musical, está relacionada com a necessidade de reforçar as ideias contidas no texto o que caracteriza o uso das figuras de retóricas musicais como recursos para atingir o objetivo proposto. Sua intenção era relacionar musicalmente as figuras de retóricas com o afeto do texto dando ênfase ao que se pretendia alcançar com o discurso, para isso, houve a necessidade de ornamentar as passagens musicais contidas na obra. Com a análise, a interpretação da tese proposta por Händel ficou clara.

O Coro *Hallelujah* tem uma característica fundamental e significativa, ele retrata um advento futurístico. É a redenção dos que esperam pelo advento messiânico. Os que são convocados para exaltar o Messias são aqueles que, mesmo diante das dificuldades do dia-a-dia, têm esperança que Deus os livrará de seus inimigos. Apesar de ser um advento futuro, serve de consolo para muitos em tempos difíceis, como o próprio Händel havia enfrentado antes de sua composição. Há uma mensagem de esperança e fé por detrás desta obra prima, pois há um Deus onipotente que nos dá força e a vitória sobre os nossos inimigos.

Händel assim como os demais compositores do Período Barroco tinham por objetivo persuadir os seus ouvintes através do discurso musical. Ele elaborou o Oratório de forma simples, despertando em seu público a esperança de redenção. Este Oratório possui características diferenciadas das demais composições de Händel, pois não contém uma narrativa abrangente como os demais, oferecendo uma contemplação sobre os aspectos da redenção dos cristãos. Ao invés de dramatizar com personagens líricos como era de costume o uso do método em suas óperas, preferiu uma narrativa histórica realizada por argumentos e não por diálogos.

Ele usou a técnica de palavras, ou seja, ilustrou gráfica e musicalmente o significado do texto, uma das categorias mais importantes do pensamento musical do Período Barroco. Inseriu a doutrina dos afetos, um complexo sistema simbólico de emoções através de recursos plásticos e auditivos que eram usados na música instrumental, mas que tornou crucial para a música vocal dramática. Seu coro padrão era de vinte integrantes, todos masculinos, composto de Baixo, Tenores, Falsetistas como Contralto e meninos para Soprano. As mulheres só apreciam quando fossem solar algum papel dramático, o que era natural da época. Sua escrita é recheada de sutileza contrapontística, inusitados efeitos harmônicos, um desenvolvimento

KEFFER, Welington. *Análise das Figuras de Repetição Melódicas no Coro Hallelujah de Händel*. Revista Música e Linguagem. Vol.1 nº 4, (Agosto/2015), p.77-97.

virtuosístico da linha vocal e da parte do violoncelo. Só compreendiam a rica complexidade retórica e simbólica de seu texto os conhecedores que as apreciavam.

REFERÊNCIAS

ASSUMPTÃO, Sérgio Eduardo Martineli de. *Ascendência Retórica das Formas Musicais*. São Paulo: USP, 2007. (Dissertação de Mestrado)

BARROS, Cassiano de Almeida. *A Orientação Retórica no Processo de Composição do Classicismo Observado a Partir do Tratado Versuch einer Anleitung zur Composition (1782-1793) de H. C. Koch*. Campinas: IA-Unicamp, mestrado, 2006.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BÍBLIA SAGRADA. *Antigo e Novo Testamento*. Edição Corrigida Fiel. Tradução de João Ferreira de Almeida, Sociedade Bíblica do Brasil. Brasília, 1995.

BURROWS, Donald. *Handel: Messiah*. Cambridge: 2ª ed. Cambridge University Press, 2012.

CANO, Rubén López. *Música y Retórica en el barroco*. México, D.F: Gráfica da Universidade Nacional Autónoma de México, 2000.

GOMES, Luiz Gomes. *Expressão Musical no Barroco: a Retórica e a Teoria dos Afetos*. Belo Horizonte: UEMG, 2005.

HARRIS, R., ARCHER, G. e WALTKE, B. *Dicionário Internacional de Teologia do Antigo Testamento*. São Paulo: Vida Nova, 1998.

JUSTI, Katia Regina Kato. *A Música Poética e a Importância da Retórica nas Árias das Cantatas sacras de Johann Sebastian Bach*. Musica Hodie. São Paulo, v.9, n.2 p. 69-95, 2009.

LANG, Paul Henry. *George Frideric Handel*. New York: Dover Publications, Inc., 1996.

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VINE, W. E.; UNGER, Merrill F.; WHITE, William Jr. *Dicionário Vine*. 4ª ed. Rio de Janeiro: CPAD, 2004.

Sobre o autor:

Welington Keffer é licenciado em Música pela Escola de Música da Universidade Federal do Espírito Santo-UFES.

Notas

¹ *Loci topici*: Sistema operativo da *Inventio* musical.

² Termo grego que significa: a palavra como fundamento, ou seja, pensar, argumentar, discurso. Significa também sentido, inteligência.

³ Termo grego que significa ética. Diz respeito a conduta, o caráter e a personalidade do orador.

⁴ Termo grego que pode ter vários significados, mas neste caso, refere-se ao estado de espírito humano, as paixões da alma.

⁵ Segundo VINE (2004) o termo hebraico מָשִׁיחַ (transliteração Māshîah) é um conceito judaico que significa “Ungido”. O termo no Antigo Testamento refere-se àquele que foi ungido com óleo para cumprir uma ordem designada por Deus. No Antigo Testamento somente os Patriarcas (Abraão, Isaque e Israel), os profetas, os sacerdotes e os reis, foram ungidos para desempenharem suas funções. A partir da promessa feita a Davi (cf. BÍBLIA, II Samuel 7.13) o termo Messias passou a se referir ao descendente da linhagem de Davi (Jesus Cristo), apontado como o Grande Rei e Senhor (cf. BÍBLIA, Salmo 2.2). No Antigo Testamento o termo Messias aparece especificamente no livro do profeta Daniel (9.25-26), quando um anjo anuncia que o Messias surgiria e seria morto após a reedificação da cidade de Jerusalém, ou seja, após 62 semanas proféticas. No Novo Testamento os escritores passaram a usar o termo grego Χριστός (christos) que também significa “Ungido” no lugar do termo Messias (hebraico).

⁶ Segundo HARRIS (1998) a palavra *Hallelujah* é um termo transliterado do hebraico הַלְלוּ־יְהוָה (*Halleluya*) que por sua vez é composta pela forma imperativa do verbo *Hālal* (louvar, exaltar, vangloriar), ou seja, a primeira parte הַלְלוּ (*Hallelu*) significa “Louvem” “Exaltem” e a segunda parte é composta do substantivo הַיָּהּ (*Jah*) que é a forma abreviada ou contraída do nome Javé ou Iavé, o nome pessoal do Deus de Israel, portanto, o termo *Hallelujah* significa “Louvem a Javé” ou “Exaltem ao Senhor”. No Novo Testamento, o termo *Hallelujah* é encontrado no livro das *Revelações* também conhecido como Apocalipse, escrito pelo apóstolo João quando esteve exilado na ilha de Patmos. No grego, o termo *Hallelujah* foi transliterado como Ἀλληλοῦϊα.

⁷ Passagem homofônica dentro de uma textura contrapontística, usada para dar ênfase (BARTEL, 1997, p.445).