DOI 10.20504/opus2026.32.04

CC BY

A utilização dos instrumentos de baixo contínuo nas odes e oratórios ingleses de G. F. Handel

Moisés Rotth **Cantos**
https://orcid.org/0000-0001-8544-533X
moisescantos@gmail.com

Edmundo Pacheco **Hora**
https://orcid.org/0000-0002-9656-3750
ephora@uol.com.br

Resumo: O artigo apresenta informações sobre a prática adotada pelo compositor G. F. Handel (1685-1759) no que tange à utilização dos instrumentos de baixo contínuo em suas *odi* e *oratori* no período que viveu em Londres. A pesquisa foi realizada a partir das versões autógrafas da *Ode for Saint Cecilia's Day* disponíveis na British Library (Biblioteca Britânica), Foundling Hospital Museum (Museu do Foundling Hospital) e, também, comparadas às informações, anotadas pelo compositor, nas partes dos instrumentos harmônicos – cravo, órgão e alaúde – em outras obras suas (*Alexander's Feast*, 1737; *Messiah*, 1741). Começando pela importância da forma oratório inglês e passando por obras instrumentais, o texto traz informações sobre o método de produção do compositor a partir de sua mudança para a Inglaterra em 1710. Observa-se que a praxe aplicada por Handel era utilizar o cravo como principal instrumento de baixo contínuo, especialmente no acompanhamento de recitativos e árias. O órgão também foi empregado dessa forma em algumas passagens específicas indicadas pelo compositor na partitura e, em *Tasto solo*, na maioria dos trechos em que se observa sua utilização.

Palavras-chave: G. F. Handel. *Ode for St. Cecilia's Day*. música barroca. música coral.

The Use of Basso Continuo Instruments in G. F. Handel's English Odes and Oratorios

Abstract: This article examines G. F. Handel's (1685–1759) practice in the use of basso continuo instruments in his English odes and oratorios composed during his years in London. The study was based on autograph versions of the *Ode for Saint Cecilia's Day*, available at the British Library and the Foundling Hospital Museum and was further informed by comparisons with annotations made by the composer in the harmonic instrument parts—harpsichord, organ, and lute—in other works (*Alexander's Feast*, 1737; *Messiah*, 1741). Beginning with the importance of the English oratorio form and moving through instrumental works, the text provides insights into the composer's working methods after his move to England in 1710. It is observed that Handel's usual practice was to employ the harpsichord as the principal basso continuo instrument, especially in the accompaniment of recitatives and arias. The organ was also used in this way in certain passages explicitly indicated by the composer in the score and, in *tasto solo*, in most instances where its use is observed.

Keywords: G. F. Handel; *Ode for St. Cecilia's Day;* baroque music; choral music.

CANTOS, Moisés Rotth; HORA, Edmundo Pacheco. A utilização dos instrumentos de baixo contínuo nas odes e oratórios ingleses de G. F. Handel. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263204, p. 1-32, 2026. http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.04
Recebido em 30/09/2023, aprovado em 13/03/2025, publicado em 30/03/2026.

Ao estudarmos o oratório inglês, como forma ou gênero independente, observamos que seu surgimento se deu, também e com destaque, a partir da conciliação de circunstâncias da vida de George Frideric Handel (1685-1759) e do ambiente que ele encontrou em Londres na primeira metade do século XVIII. Assim, é razoável pensar que, talvez, o oratório inglês, como o conhecemos pelas mãos do compositor, não tivesse se desenvolvido tanto em outro lugar, como ocorreu na Inglaterra. A combinação única de pensamentos aparentemente antagônicos sobre a existência humana – tragédia grega e Antigo Testamento[1] – desenvolveu-se a partir da sua experiência pessoal, somada à ordem social e aliada a uma consciência histórica livre[2], como aconteceu, ao longo dos tempos, na formação de alguns dos elementos musicais, desde o oratório italiano à cantata alemã. A definição do *The New Grove's Dictionary* para o oratório é:

> Um cenário musical estendido de um texto sagrado composto por elementos dramáticos, narrativos e contemplativos. Exceto por uma ênfase maior no coro ao longo de grande parte de sua história, as formas e estilos musicais do oratório tendem a se aproximar dos da ópera em qualquer período, e a maneira normal de apresentação é a de um concerto (sem cenário, figurinos ou ação). O oratório foi mais extensivamente cultivado nos séculos XVII e XVIII, mas continuou sendo um gênero significativo (Sadie, 1995, p. 656, tradução nossa)[3].

No entanto, exceções se afirmaram no repertório de Handel. Como exemplo, *Occasional Oratorio* (1746), HWV 62, é uma peça que "[…] enfatiza mais a cerimônia e o espetáculo que o drama" (Smither, 2012, p. 320, tradução nossa)[4]; o oratório *Israel in Egypt* (1737), HWV 54, é quase que inteiramente composto para coro; enquanto os oratórios *Il Trionfo del Tempo e Del Disinganno* (1707), HWV 46 (e versões posteriores), e *La Resurrezione* (1708), HWV 47, não possuem partes para coro. Assim, o oratório, como expressão musical, significou coisas diferentes em lugares e momentos diferentes, e coisas diferentes no mesmo lugar e no mesmo momento, como resposta a uma demanda ou a uma oportunidade. Pelas palavras de Winton Dean[5]:

> Na Inglaterra de Handel, ele [o oratório] teve, inicialmente, dois significados bastante distintos: por um lado, um drama sacro concebido como uma unidade artística sem restrições quanto à maneira de se apresentar; por outro, um entretenimento de música

[1] A tragédia grega é considerada o gênero teatral mais antigo. Seus textos apresentavam histórias trágicas e dramáticas resultantes das paixões humanas e envolviam deuses, semideuses e heróis mitológicos. O Antigo Testamento faz parte do cânone bíblico cristão e consiste em uma coleção de escritos dos antigos religiosos hebreus. O Antigo Testamento estabelece a crença em um único Deus e em suas leis. Em comum, ambos os pensamentos apresentam mazelas e percalços inerentes ao ser humano, temas essenciais aos dramas musicais.

[2] Entende-se por consciência histórica livre a capacidade de compreensão social de um povo, adquirida a partir de seu desenvolvimento, mas adaptada à própria realidade.

[3] Original: "An extended musical setting of a sacred text made up of dramatic, narrative and contemplative elements. Except for a greater emphasis on the chorus throughout much of its history, the musical forms and styles of the oratorio tend to approximate to those of opera in any given period, and normal manner of performance is that of a concert (without scenery, costumes or action). The oratorio was most extensively cultivated in the 17th and 18th centuries but has continued to be a significant genre" (Sadie, 1995, p. 656)..

[4] Original: "[…] emphasizes ceremony and pageantry more than drama" (Smither, 2012, p. 320).

[5] Winton Basil Dean (1916-2013) foi musicólogo inglês e suas pesquisas sobre Handel tornaram-se referência.

> vocal e instrumental, entretanto, heterogêneo em conteúdo ou construção, realizado no teatro, sem ação (Dean, 1959, p. 3, tradução nossa)6.

Desse modo, faz-se necessário entender: (a) o que o oratório significava para Handel e para seu público na Inglaterra; (b) o que pretendia alcançar com essa forma; (c) os limites que estabeleceu e a maneira como o escopo se desenvolveu. Handel era um compositor cosmopolita. Seu sustento vinha das diferentes obras que produzia, de maneira que as tradições do oratório no continente europeu possivelmente estavam entre os componentes da base sobre a qual o oratório inglês surgiu. Nesse sentido, é necessário descartar o pensamento comum de que o oratório, em sua condição inicial, era uma antítese necessária à ação no palco[7]. Embora a ideia e suas fontes possam ser rastreadas até a Reforma, esse pensamento estava fortemente conectado, como dissemos, ao oratório como produto das condições locais no século XVIII. As primeiras incursões de Handel nos oratórios e a representação *La Resurrezione* (1708), HWV 47 – inspirado no período em que Handel estava na Itália – salientam que as peças demandavam cenário e que os cantores interpretavam seus papéis, tal qual a ópera, no palco.

Sobre esse tema, Paul Henry Lang (1901-1991) menciona: "Além disso, muitos dos trabalhos, sejam cantata, festa ou oratório, exigem, claramente, uma apresentação encenada; há prova documental de que o oratório *La Resurrezione* foi encenado no palácio Ruspoli" (Lang, 1996, p. 64, tradução nossa)[8]. Em sua forma original, ele era dramático, e elementos de narração e elementos meditativos foram acrescentados posteriormente, vindos da *German Passion*[9], que existiu por muitos períodos sem o elemento meditativo. Subsequentemente, esses elementos passaram a integrar o oratório. O objetivo que fundamentava o oratório, em sua forma inicial, era instrucional dogmática e tinha na ação visível o auxílio para facilitar sua compreensão. Em sociedades em que a grande maioria das pessoas não sabia ler, o drama se mostrava um método efetivo de doutrinação e de persuasão, mas, como sabemos, o balanço entre instrução e arte pode ser contingente, pois um ou outro ficará em vantagem. Nos dias de Handel, apesar dos esforços dos jesuítas ao utilizarem o oratório como recurso para instrução[10], constituiu-se agradar mais o gosto estético do que edificar a alma, e o oratório tornou-se quase indistinguível da ópera[11]. As origens de ambas as formas (oratório, ópera) são comumente associadas à consolidação da monodia e do baixo figurado por volta do

[6] Original: "In Handel's England it had at first two quite distinct meanings: on the one hand a sacred drama conceived as an artistic unity without restrictions as to the manner of performance, on the other hand an entertainment of vocal and instrumental music, however heterogeneous in content or construction, performed in the theatre without action" (Dean, 1959, p. 3).

[7] Ação no palco refere-se à encenação que era realizada, por cantores e coro, no palco, durante a apresentação da ópera e que foi assimilada também pelo oratório, como veremos mais à frente.

[8] Original: "Also, many of the works, whether cantata, festa, or oratorio, clearly demand staged performance; there is documentary proof than oratorio *La Resurrezione* was staged in the Ruspoli palace" (Lang, 1996, p. 64).

[9] German Passion. O termo é utilizado para se referir à forma musical desenvolvida pelos compositores alemães do século XVII, especialmente no que ela se tornou a partir de J. S. Bach (1685-1750).

[10] No que se refere ao tema relacionado, sugerimos a leitura da dissertação "Rastros do Teatro em Pernambuco no Período Colonial" (2025), de Andréia Rocha de Andrade, na qual a autora apresenta pesquisa apurada que enriquece o conhecimento dos interessados.

[11] São exemplos os oratórios *Dives Malus* (1640) e *Jephte* (1648), ambos de Giacomo Carissimi (1605-1674), e *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, HWV 46a (1707), de G. F. Handel.

ano de 1600, embora haja registros anteriores de outras formas de música litúrgica que utilizavam a encenação nas apresentações, antecipando não só o oratório, mas, em muitos aspectos, a ópera. As encenações que datam do ano 980 da Era Cristã eram realizadas pelo indivíduo comum, mas, por se tratar de tema sacro, era, possivelmente, preparado pelo presbítero da Igreja. Tais dramas – que surgiram de temas recorrentes e foram assimilados pela liturgia romana – tinham textos em latim e eram apresentados em igrejas e catedrais, com trajes, cenários e ações, às vezes, em uma escala muito elaborada, o teatro eclesiástico[12]. A música era baseada em canções conhecidas, apropriadas para esse objetivo, mas, frequentemente, eram composições novas e utilizavam, dentre outros instrumentos, harpas e tambores. Havia, também, uma forma primitiva com um reminiscente para associar determinados personagens a determinadas músicas.

Os libretos – em sua forma inicial – eram geralmente baseados em eventos dos Evangelhos, incluindo a Paixão, embora ocorresse raramente. Tratavam também de outros temas do Novo Testamento, por exemplo, diálogos do apóstolo Paulo, a vida dos santos e algumas histórias do Antigo Testamento. Essas formas de música litúrgica tornaram-se o embrião do oratório a partir do momento em que foram separadas por temas: mistérios (histórias bíblicas), milagres (baseados na vida da Virgem e dos santos) e temas relacionados à moral, que foram acrescentados posteriormente.

Mais tarde, a comédia, componente que suscitava grande apelo, também foi incorporada ao oratório e pode ser encontrada em composições de Lamberto Landi (1587-1639), Nicola Porpora (1686-1768), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e, anos depois, em *Susanna*, HWV 66 (1748), do próprio Handel. Entretanto, convém lembrar que o oratório como forma composicional, no século XVI, ainda permanecia obscuro e impreciso. Supostamente, o termo oratório deriva de uma sociedade romana que se reunia no **oratório** do Monastero di San Girolamo, posteriormente, na igreja reconstruída de Santa Maria della Vallicella[13], sob a inspiração de Philip Neri (1515-1595) – amante da música e amigo de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) – que em 1564 fundou a Congregazione dell'Oratorio. Como um de seus objetivos, a Congregazione pretendia conquistar a juventude ociosa da cidade para a observância religiosa por meio da apreciação da música. Como se pode perceber, esse gênero apresenta tantas possibilidades que se torna praticamente impossível definir uma circunscrição ou padrão. Ao que parece, o oratório se tornou, como forma e gênero, um produto provinciano intrinsecamente conectado à região ou país de cada compositor. Dessa maneira, no oratório, a inclusão de "qualquer coisa" – desde a ópera à liturgia – combinando o dramático, o narrativo, o reflexivo, o didático e o recreativo foi elevado a proporções imaginadas pelo compositor, como fruto de sua própria concepção, experiência, contexto e público-alvo.

Aparentemente, o ponto crucial para Handel foi a reintrodução do coro em seus primeiros

[12] Teatro eclesiástico é uma coletânea de textos auxiliares e de partituras de músicas destinadas à regulamentação da música nos ofícios religiosos em Portugal durante o século XVIII, na forma de rito cênico. A coletânea é de autoria do frei Domingo do Rosário (c. 1690-c. 1770).

[13] *Santa Maria in Vallicella* ou Igreja de Santa Maria em Vallicella, chamada também de *Chiesa Nuova* (Igreja Nova), é uma igreja de Roma, Itália. É a principal igreja dos oratorianos, uma congregação religiosa de padres seculares fundada em 1561 por São Filipe Néri na mesma época que, na esteira da Contrarreforma, emergiam diversas organizações religiosas, como os jesuítas, os teatinos (Ordem de São Caetano) e os barnabitas, no Brasil representados pelos Clérigos Regulares de São Paulo.

oratórios, da mesma forma como fez Jean Racine[14] (1639-1699), que, significativamente, o utilizou em *Esther* (1689) e *Athalie* (1691), últimos dramas bíblicos do dramaturgo francês. Neles, o coro volta a ser parte integrante da trama, ocupando um papel de protagonista do drama. Na tragédia grega, o coro sofreu uma mudança gradual do papel lírico ao dramático para, então, desaparecer por completo na comédia nova, que ressurgiu na Renascença e influenciou o pensamento europeu do século XVII. Como sabemos, a tragédia grega desejada pela Camerata Fiorentina[15] enfatizava os recitativos e árias, tais quais os antigos gregos na comédia nova, por exemplo, em Menandro[16] (342 a.C.-292 a.C.). A trama construída pela comédia nova oferecia uma visão satírica da sociedade ateniense, especialmente no que tange aos seus aspectos familiares e domésticos. Por conseguinte, o coro, outrora representante das "forças maiores que a vida"[17], recebeu menor importância e se tornou secundário na representação. Quando retornou, muitos séculos depois dos gregos, foi um ressurgimento e imitação consciente e, de acordo com Lang (1996), "muito além de um experimento acadêmico". Ademais, o autor salienta que

> Os historiadores da literatura deixaram de examinar o lugar apropriado da ópera no desenvolvimento do Drama Barroco, pois, apesar do mal-entendido essencial dos antiquários florentinos, a ópera causou, de fato, uma aproximação com o drama dos antigos (Lang, 1996, p. 374, tradução nossa)18.

Simultaneamente, na Itália do século XVII, Giovanni Vincenzo Gravina (1664-1718), Apóstolo Zeno (1668-1750), Scipione Maffei (1675-1755) e Pietro Metastasio (1698-1782) foram os principais representantes de um "novo classicismo"[19] intimamente aliado à música, pois, talvez, o "drama musical" fosse, de fato, o mais adequado para esse novo movimento. Por sua vez, esse grupo esforçou-se em aprimorar a arte dramática na Itália e o fez voltando, deliberadamente, aos "antigos" gregos. Contudo, relacionando-a à comédia antiga, como em Aristófanes[20] (450? a.C.-380? a.C.), conforme explicamos, com maior participação do coro na trama. Assim, segundo Lang (1996, p. 374), "essa segunda Camerata[21], por

[14] Jean Baptiste Racine foi um poeta, dramaturgo, matemático e historiador. É considerado um dos maiores dramaturgos clássicos da França.
[15] Camerata Fiorentina foi um grupo formado por poetas, pensadores e músicos que se reunia em Florença, Itália. O grupo criticava a prática excessiva da polifonia na música que dificultava a compreensão da letra. Em contraponto, trouxeram elementos da tragédia grega para *Seconda Pratica*.
[16] Menandro foi o mais importante de todos os autores da comédia nova. Sua temática envolvia aventuras, conflitos de interesses e imprevistos. Seus personagens eram definidos pelo padrão de virtude ou pelo vício que os caracterizava.
[17] No drama grego, elementos filosóficos eram personificados pelos atores. O coro representava "as forças maiores que a vida" e era integrado, nesse modelo, por 24 coreutas que realizavam danças e cantos no palco.
[18] Original: "The literary historians neglected to examine the proper place of opera in the development of Baroque drama, for in spite of the essential misunderstanding by the Florentine antiquarians, opera did, in effect, cause a **rapprochement** with the drama of the ancients" (Lang, 1996, p. 374).
[19] O uso da expressão "novo classicismo" está relacionado ao fato de que esse grupo incluiu, na música da época, outros elementos da tragédia grega não utilizados pela Camerata florentina.
[20] Aristófanes é considerado o maior representante da comédia antiga. Sua maneira de estruturar a comédia dava ao coro, dentre outras, a função de encerrar a peça. Handel utiliza esse recurso para concluir a trama em seus oratórios ingleses.
[21] Accademia dell'Arcadia ou Pontificia Accademia degli Arcadi foi uma sociedade literária fundada em Roma em 1690 por Giovanni Vincenzo Gravina e Giovanni Mario Crescimbeni, auxiliados por Paolo Coardi di

assim dizer, não tinha menos conhecimento, mas era, de longe, mais musical que o grupo florentino"[22].

Nos oratórios de Handel, observam-se a "cultura" e a "natureza" como forças concêntricas, e essas forças foram, em muitas obras, concentradas, à maneira grega, no papel do coro no drama. Embora *Israel in Egypt* (1737), HWV 54, não tenha feito sucesso – em parte, por causa do grande número de coros – é inegável a força que eles (os coros) representam no drama e que pode ser encontrada, também, no Drama Pastoral e no Drama Musical Mitológico. Havia, por outro lado, um pensamento recorrente de que o mundo pagão era povoado por demônios, e que os seres humanos eram dependentes da natureza como uma força sobrenatural da qual tinham medo. Ao mesmo tempo, aqueles humanos sentiam profunda união com a natureza que era vista como um organismo vivo, possuidora de "alma". Não necessariamente como música descritiva, essa qualidade pictórica pode ser encontrada em todos os seus trabalhos, embora frequentemente Handel utilize uma escrita quase imitativa na instrumentação. A representação da escuridão pode ser percebida, por exemplo, na ária *Infernal spirits* (Espíritos infernais) no Ato III em *Saul* (1738), HWV 53 (Fig. 3).

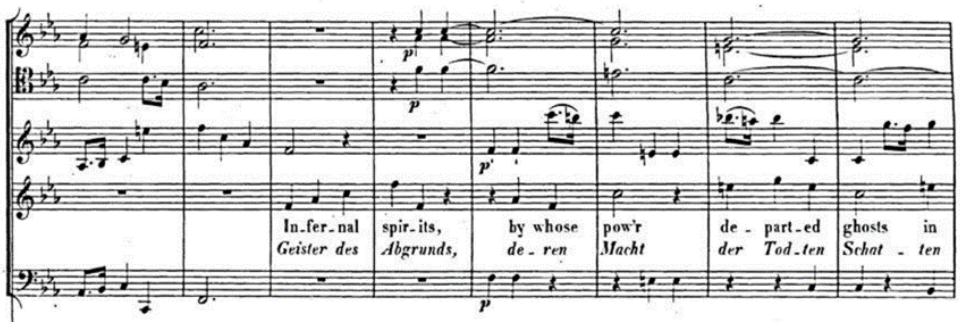


Fig. 3: Ária para tenor *Infernal spirits*, comp. 7-14. Fonte: *Saul Oratorium*, ed. Friedrich Chrysander (1865).

E no coro *How dark, O Lord, are thy decrees* (Quão profundos, ó Senhor, são Teus decretos) em *Jephtha*[23] (1751), HWV 70 (Fig. 4).

Turim. A eles se juntaram 14 literatos, em torno de sua mecenas, a rainha Cristina da Suécia (1626-1689). Após a morte da mecenas, a academia foi, a sua memória, a ela dedicada. Seu propósito original era reformar a dicção da poesia italiana sob a inspiração da poesia pastoral clássica. A Academia adotou a terminologia e a simbologia da tradição dos lendários poetas-pastores da região da Arcádia. Seus membros eram chamados de "pastores", e Jesus menino foi escolhido como protetor da sociedade, cuja insígnia era a flauta de pã contornada por ramos de louro e pinheiro. Teve como membros os músicos Alessandro Scarlatti, Alessandro Stradella e Arcangelo Corelli, dentre outros. Ao longo dos séculos seguintes, a Academia foi um importante centro cultural, transformando-se, em tempos modernos (1925), em um instituto de estudos históricos e literários e ganhando o nome de Accademia Letteraria Italiana (De Agostini, 1964, v. I, p. 321-323).

[22] Original: "This second Camerata, as it were, was no less learned, but so far more musical the original Florentine group" (Lang (1996, p. 374).

[23] *Jephtha* foi o último oratório composto e conduzido por Handel, que interrompeu a composição da peça dado o agravamento da falta de visão. Considerada uma das obras mais magníficas, embora não tenha sido encenada, ela contém todos os elementos para ser apresentada como ópera. Alguns historiadores acreditam que o coro *How dark, O Lord, are Thy decrees* reflete o sentimento do próprio compositor, prevendo que seus dias estavam terminando. Handel faleceu em 1759, oito anos após ter escrito *Jephtha*.

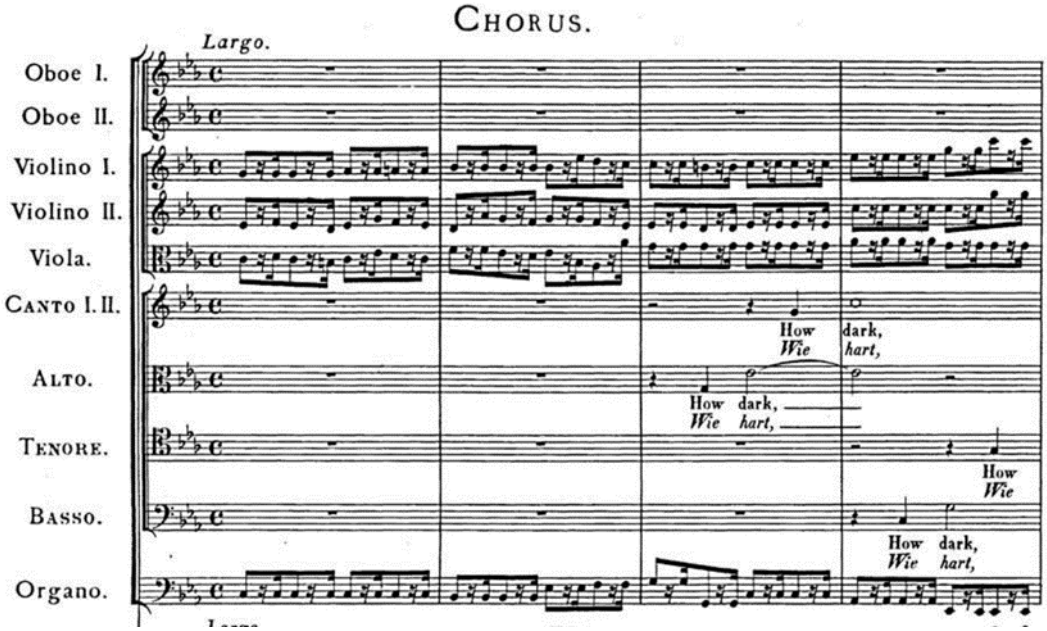


Fig. 4: Coro *How dark, O Lord, are thy decrees* em *Jephtha*, comp. 1-4. Fonte: *Jephtha* An Oratorio or Sacred Drama, edição de Friedrich Chrysander (1865).

Esses exemplos mencionados anteriormente são explícitas "pinturas" dos diferentes tons da escuridão. Em contrapartida, a representação do dia pode ser encontrada na *Sinfonia* de abertura do Ato II da ópera *Ariodante* (1734), HWV 33 (Fig. 5).

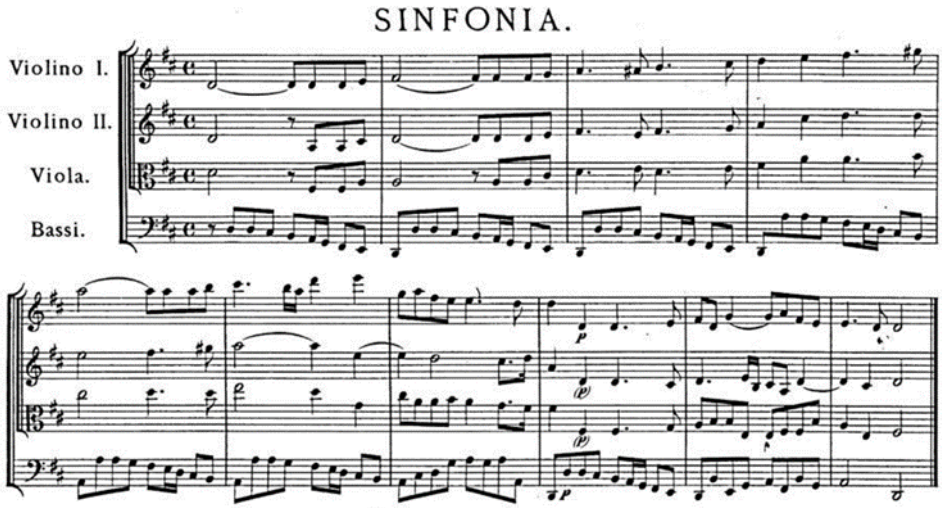


Fig. 5: *Sinfonia* de abertura do Ato II, comp. 1-10. Fonte: Ópera *Ariodante*, edição de Friedrich Chrysander (1865)

É possível, também, encontrar essa característica na ária e coro *Oh! thou bright orb* (Oh! Tu, esfera brilhante), no final do Ato II do Oratório *Joshua* (1747), HWV 64 (Fig. 6), com os violinos sustentando a dominante.

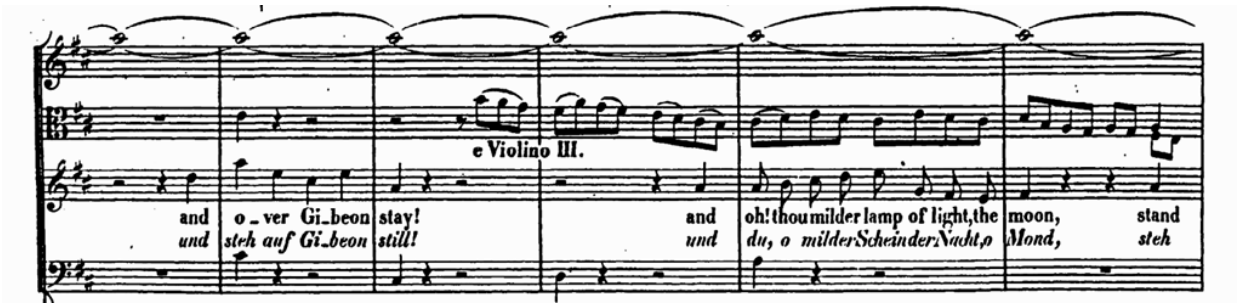


Fig. 6: Ária e Coro *Oh! thou bright orb*. Fonte: Oratório *Joshua*, edição de Friedrich Chrysander, 1865.

O mesmo aspecto é achado nos encantadores "fluxos de cristal" da ária *Crystal streams in murmurs flowing* (fluxos de cristal em murmúrio fluindo) em *Susanna* (1748), HWV 66 (Fig. 7).

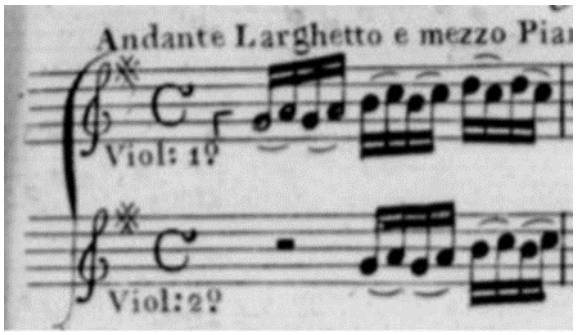


Fig. 7: Ária *Crystal streams in murmurs flowing*. Fonte: *Susanna An Oratorio*, edição de John Walsh Jr. (1739).

As Fig. 5, 6 e 7 são exemplos que exaltam e nos transportam às maravilhas do dia. A capacidade de envolver o ouvinte no drama, como participante da cena, é o milagre do poder criativo do artista de transformar a realidade factual.

Ainda sobre o oratório *Joshua*, há algumas considerações que merecem ser feitas. Esse foi o quarto oratório que Handel escreveu no prazo de vinte meses. Após o levante jacobita[24] de 1745, na Inglaterra, Handel produziu uma série de oratórios com base em temas de conquistas militares alcançadas nas histórias do Antigo Testamento, traçando um paralelo com as vitórias da *House of Hanover* (Casa dos Hanôver),[25]

[24] O Jacobitismo foi um movimento social e político ocorrido na Grã-Bretanha durante os séculos XVII e XVIII. Ele apoiava a restauração da *House of Stuart* (Casa dos Stuart, linhagem da família real) ao trono inglês.

[25] Na Inglaterra e Irlanda dos séculos XVII e XVIII, havia dois movimentos políticos distintos: os jacobitas, majoritariamente católicos, defendiam a ascensão ao trono da Casa dos Stuarts e acreditavam na soberania do rei como escolhido por Deus, portanto, suas ações não podiam ser contestadas. Em contraponto, a Casa de Hanôver, majoritariamente protestante, defendia o governo parlamentar e era contrária ao absolutismo do Jacobitismo. Paradoxalmente, os hanoverianos eram puritanos e se opunham à encenação de temas religiosos e bíblicos no palco, especialmente durante a Quaresma, enquanto os jacobitas defendiam a liberdade de expressão e de religião.

sobre os jacobitas. Os oratórios compostos nesse período foram:

a. *Occasional Oratorio* (1746), HWV 62;
b. *Judas Maccabaeus* (1746), HWV 63;
c. *Alexander Balus*[26] (1747), HWV 65;
d. *Joshua* (1747), HWV 64;
e. *Solomon* (1748), HWV 67.

Curiosamente, *Joshua* (alínea d) é o mais curto entre os oratórios de Handel e apresenta outras singularidades. Handel mudou a tradicional *Ouverture*, reduzindo-a a uma curta introdução instrumental, a qual chamou de *Introduzione*. Aparentemente, ele estava ansioso por iniciar a trama que, diferentemente da maioria de seus oratórios, começa pelo coro, e não com os tradicionais recitativos ou árias, comumente utilizados no início do drama. *Joshua* também inclui, ao menos, cinco outros movimentos copiados de diferentes obras suas, dentre elas, *See the Conq'ring hero comes* (Veja, o herói conquistador chegou), retirada de *Judas Maccabaeus* (semicoro[27] e coro no início do Ato III) e que havia se tornado muito popular na temporada anterior. Ademais, Handel acrescenta, em *Joshua*, no início do Ato II, *A solemn March during the circumvection of the Ark of the Govenant*[28] (Uma Marcha solene durante o cerco da Arca da Aliança) (Fig. 8) – uma parte instrumental que compõe o enredo.

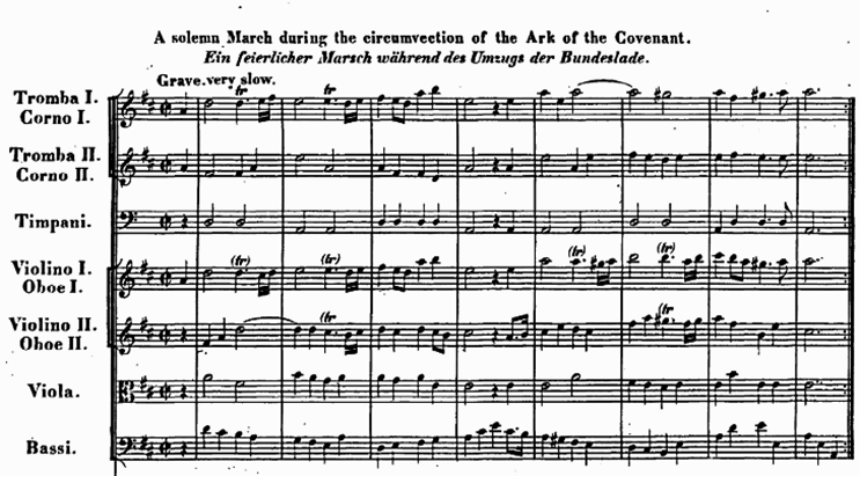


Fig. 8: Parte A de *A solemn March during the circumvection of the Ark of the Govenant*. Fonte: *Joshua Oratorium*, edição de Friedrich Chrysander (1865).

[26] Embora *Alexandre Balus* tenha sido composto antes de *Joshua*, ele foi classificado no catálogo de obras de Handel como HWV 65.
[27] Semicoro é parte do coro que se alterna com o coro completo. Nos oratórios ingleses, o semicoro poderia ser composto de três ou quatro cantores.
[28] Na invasão de Jericó pelos hebreus, o exército deveria rodear a cidade de Jericó uma vez ao dia, durante seis dias. À frente do exército e adiante da Arca da Aliança – símbolo da presença de Deus entre o povo –, os sacerdotes levariam sete trombetas de chifre de carneiro. No sétimo dia, eles deveriam rodear a cidade sete vezes, e os sacerdotes deveriam tocar as trombetas. Por sua vez, o povo deveria gritar enquanto as trombetas soavam (Josué 6: 1-21).

Posteriormente, o coro *Glory to God* (Glória a Deus) – na forma A-B-A, na parte B (Fig. 9) – expressa forças da natureza com raios e trovões como recurso para envolver o ouvinte na trama.

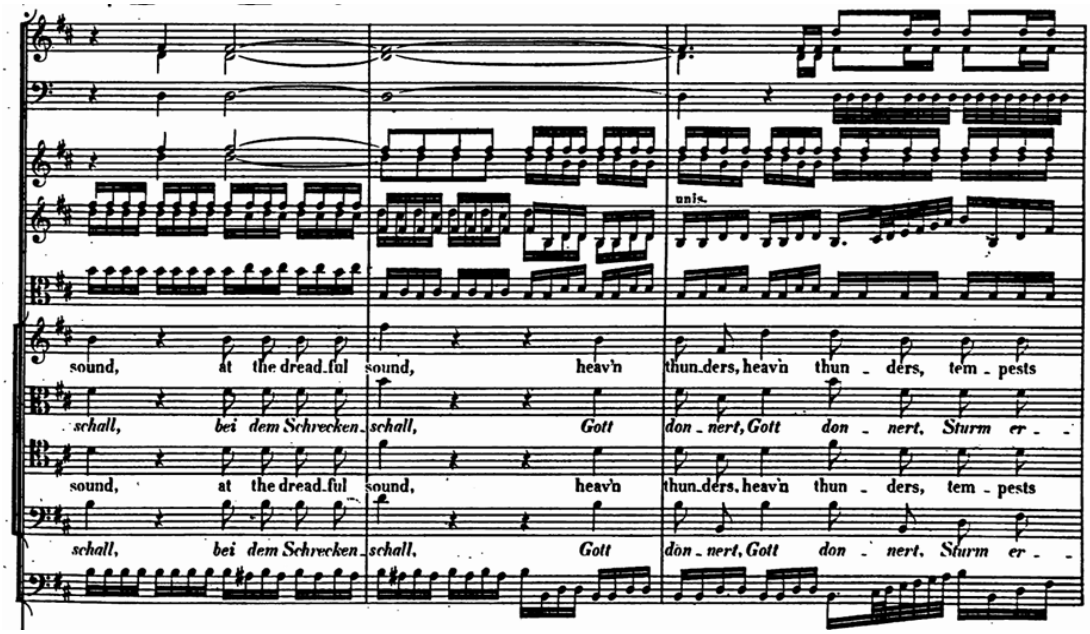


Fig. 9: Coro *Glory to God*, comp. 126-128 Fonte: *Joshua Oratorium*, edição de Friedrich Chrysander (1865).

Subsequentemente, no Ato III, pela voz de Caleb[29] na ária para baixo – *Shall I in Mamre's*[30] *fertile plain, the remnant of my days remain*? (Devo eu permanecer na planície fértil de Manre o restante dos meus dias?) (Fig. 10) –, a melodia de caráter introspectivo reforça o texto em que Caleb questiona ser merecedor de tal recompensa.

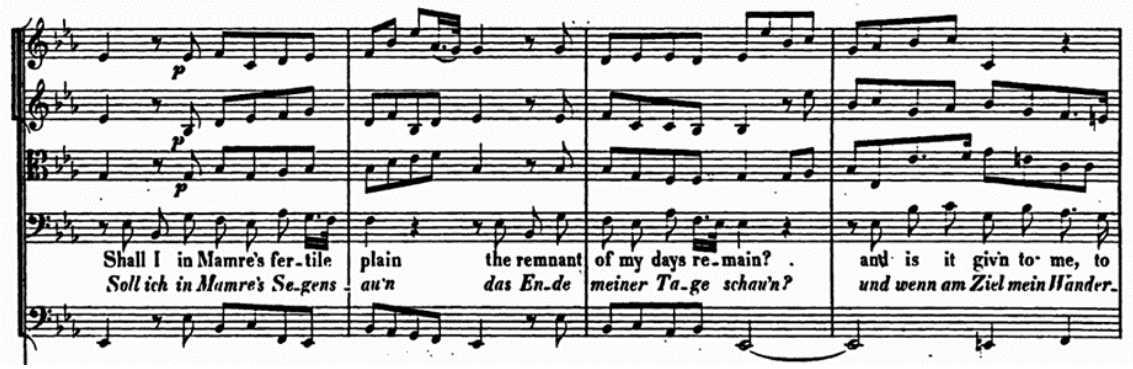


Fig. 10: Ária *Shall I in Mamre's fertile plain, the remnant of my days remain*? Compassos 5-8. Fonte: *Joshua Oratorium*, edição de Friedrich Chrysander, 1865.

[29] No Antigo Testamento, Calebe e Josué foram enviados por Moisés para espiar a cidade de Jericó, que seria, pouco tempo depois, invadida. Como recompensa por sua fé e coragem, cada um deles recebeu uma porção da terra que foi tomada pelos hebreus, conforme Números 13:1-33.
[30] Segundo Gênesis 23:19 e 35:27, Menre era distrito de Hebrom, terra que foi dada por Josué a Calebe como recompensa pela conquista da Terra Prometida (Josué 14:6-15).

A seguir, vem a resposta na voz do povo (representado pelo coro), em um bloco homofônico dobrado apenas pelo órgão: *For all these mercies we will sing, Eternal praise to heav'ns high King* (Por todas essas misericórdias, cantaremos eternos louvores ao Rei dos altos céus) (Fig. 11).

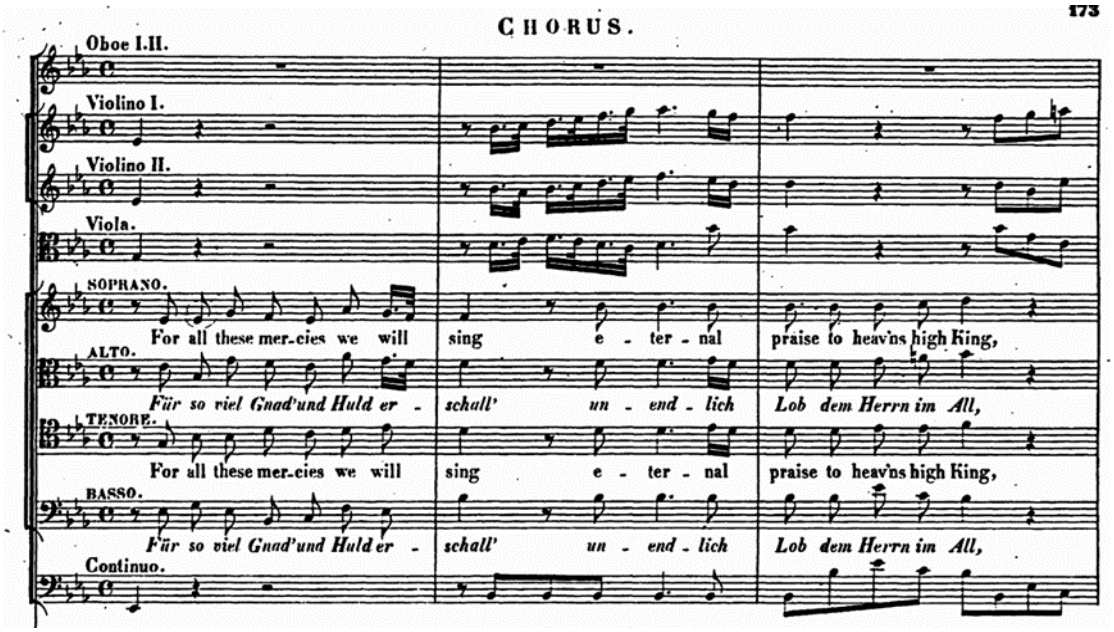


Fig. 11: Coro *For all these mercies we will sing, Eternal praise to heav'ns high King*, comp. 1-3. Fonte: *Joshua Oratorium*, edição de Friedrich Chrysander (1865).

Ao contrário do que se possa imaginar, o Handel dos oratórios não é diferente do Handel das óperas, *anthems* e demais trabalhos. As diferenças de estilo e na estrutura organizacional são distintas, mas elas também podem significar seu retorno às raízes do drama grego pelo aumento de oportunidades e de novos estímulos, trazidos pelos oratórios. A história de um trabalho artístico é, ao mesmo tempo, a história do gosto, conforme explicamos anteriormente, ou seja, em certo nível, um fenômeno social foi, provavelmente, a característica que distinguiu os oratórios de Handel de outras formas e que fez com que, na Inglaterra, seu significado social superasse seu *status* artístico. Essa ideia, talvez, ajude a explicar o motivo pelo qual, após um período inicial, os oratórios de Handel passaram a ocupar o gosto dos ingleses. Durante o estudo, observamos que a reação do público ao novo gênero musical revela que circunstâncias internas e externas se fundiram de maneira quase inextricável ao tipo de vida e ao caráter inglês, permitindo que o gênero oratório inglês se tornasse, primeiramente, uma criação inglesa e, secundariamente, uma criação protestante. Por razões óbvias, essa forma não fez "sucesso", tampouco foi parte central da história cultural ou musical de países conhecidamente católicos, e outros países protestantes tinham suas próprias origens. Outro aspecto importante é que, embora, nos primeiros oratórios na Inglaterra, Handel fizesse poucas concessões, além do abandono forçado da ação no palco, o compositor precisou encontrar maneiras de substituir seu grupo de cantores, que, até então, incluía solistas vindos da ópera italiana. Sobre esse tema, Dean menciona que:

> O fato de os eventos de 1732 obrigarem Handel a dispensar cenário e ação não é motivo para que façamos o mesmo; mas levanta a questão interessante de até que ponto o formato dos oratórios foi influenciado pela proibição… Por outro lado, a proibição provavelmente afrouxou o controle das convenções teatrais, especialmente a da capo aria (ainda, quase universal em *Acis and Galatea* e *Esther*), que carregava fortes associações operísticas para Handel: testemunhe seu renascimento parcial no ambiente "operístico" de *Semele*, *Hercules* e *Susanna*. Isso [o abandono da encenação] também levou à eliminação dos castrati e de outras estrelas da Ópera Italiana, que tiveram efeitos de longo alcance. Burney[31] atribuiu a grande riqueza no acompanhamento das árias nos oratórios à inferioridade dos cantores, muitos deles ingleses, para quem elas foram escritas (Dean, 1959, p. 37, tradução nossa)[32].

Por outro lado, Charles Burney comenta que uma cópia da partitura de *Esther* "[…] foi representada, em ação, pelos *Children of his Majesty's Chapel* [Crianças da Capela de sua Majestade] na casa do mestre do coro de meninos, Mr. Bernard Gates, na quarta-feira, 23 de fevereiro de 1731"[33] (Burney, 1784 *apud* Burrows, 1994, p. 165, tradução nossa), indicando que, aparentemente, Handel tinha intenção de que, tal qual a ópera, seu oratório, fosse encenado em palco. Burrows acrescenta que, "[…] logo depois disso [apresentação de 23 de fevereiro de 1731], ele foi apresentado mais duas vezes pelos mesmos meninos […]"[34] (Burrows, 1994, p. 166, tradução nossa), com a presença de Handel na plateia em uma delas. Parece-nos, portanto, que as mudanças que Handel promoveu em *Esther* – entre elas, o acréscimo de duas árias e um coro – tinham o objetivo de adequá-la para o novo formato – sem encenação no palco –, já que seu primeiro objetivo era apresentá-la da mesma forma que a ópera, encenada no palco. No entanto, supõe-se que Handel tenha sido dissuadido da ideia. Assim, para as apresentações que ocorreram em 1732 e as posteriores – por exemplo, na Quaresma de 1733 – *Esther* foi apresentada sem encenação. Concomitantemente, Handel precisou promover a substituição dos cantores e solistas italianos devido à sua clara associação à ópera italiana – consequentemente, ao teatro –, tornando-os inaptos e sem as características necessárias para apresentar oratórios com temas sacros. Na apresentação de *Esther* em 1733, o grupo ainda contava com alguns deles, mas Handel, em temporadas posteriores, promoveu a substituição gradual por cantores locais. Contudo, o compositor pode ter utilizado esse motivo para ir além: embora não

[31] Reverendo Charles Barney Júnior (1757-1817) – não confundir com o compositor inglês Charles Barney (1726-1814) – foi responsável por uma das maiores coleções de manuscritos de Handel, hoje disponíveis na Biblioteca Britânica.

[32] Original: "The fact that from 1732 events compelled Handel to dispense with scenery and action is no reason why we should do the same; but it raises the interesting question of how far the design of the oratorios was influenced by the ban… On the other hand, the ban probably loosened the hold of the cramping theatrical conventions, especially the da capo aria (still almost universal in *Acis and Galatea* and *Esther*), which carried strong operatic associations for Handel: witness its partial revival in the 'operatic' environment of *Semele*, *Hercules*, and *Susanna*. It also led to the elimination of the castrati and other star singers of the Italian Opera, which had very far-reaching effects. Burney attributed the greater richness in the accompaniment of the oratorio airs to the inferiority of the singers, many of them English, for whom they were written" (Dean, 1959, p. 37).

[33] Original: "[…] was represented, in action, by the Children of his Majesty's Chapel, at the house of Mr. Bernard Gates, master of the boys, in James-street, Westminster, on Wednesday, February 23, 1731" (Burney, 1784 *apud* Burrows, 1994, p. 165).

[34] Original: "Soon after this, it was twice performed by the same children […]."

fosse uma obrigação, a mudança de cantores ajudou a moldar os oratórios à fórmula que se manteve estável, pois o fato de que as histórias bíblicas, em inglês, significavam muito mais para o público do que as intrigas da ópera italiana permitiam que Handel se concentrasse na utilização mais orgânica do coro do que com a exibição vocal e outras preocupações, como acontecia anteriormente. Não é por acaso que os oratórios, na visão deste autor, completamente integrados – *Athalia* (1733), HWV 52 e *Saul* (1738), HWV 53 – foram os primeiros que Handel escreveu para cantores que não tinham experiência em ópera. Mas, talvez, o efeito mais impactante – se menos tangível que a mudança dos cantores – fosse psicológico: é possível que as incursões dramáticas mais arrojadas e mais longas de Handel, iniciadas com os primeiros oratórios e, em especial, nos dois mencionados anteriormente, tenham se originado como uma espécie de compensação pela ausência do drama visual, o que o levou a concentrar a ação na própria música. Como destacado em exemplos anteriores, o oratório se tornou, então, mais dramático, e, a partir daquele momento, Handel passa a desfrutar do melhor dos dois "mundos". Como consequência, seu recém-criado estilo dramático passou a moldar odes e oratórios não dramáticos. Em trabalhos narrativos ou descritivos – como *Alexander's Feast* (1736), HWV 75, e *L'Allegro, il Penseroso, ed il Moderato or Pastoral Ode* (1740), HWV 55 –, o ouvinte vivencia a cena em termos de tempo e lugar, povoando-a com homens e mulheres reais.

Dessa forma, como vimos anteriormente, é possível inferir que havia consciente preocupação com a estética musical, e essa preocupação se estendia, do mesmo modo, ao cuidado em como sua obra soaria. A inclusão de instrumentos dobrando as vozes do coro foi outro recurso utilizado pelo compositor que confirma essa apreensão. Ademais, o próprio fato de reescrever movimentos mudando a tonalidade, suprimindo ou acrescentando compassos, reforça sua constante inquietação em apresentar algo que satisfizesse, de forma clara, o ideal sonoro da obra em suas circunstâncias práticas. Nesse sentido, os "efetivos" instrumental e vocal de suas composições – embora, por diversas vezes, também estivesse relacionado a questões financeiras – evidenciam, em certo ponto, padrões ou regras que o compositor mantinha, de forma regular, como pressuposto para suas composições. Um claro exemplo é o vasto número de versões escritas por ele para o oratório *Messiah*, HWV 56 – apenas para mencionar uma das obras em que essa prática é observada. Por conseguinte, as versões tornavam-se, algumas vezes, "quase que" novas composições. Ao que parece, o criterioso processo de escolha, por exemplo, de quais instrumentos seriam utilizados como solistas revela a preocupação, também, com o caráter da obra e o que ele, Handel, esperava transmitir. A utilização do violoncelo como solista na ária *What passion cannot music raise and quell?* (Que paixão a música não pode aumentar e reprimir?), da *Ode for St. Cecilia's Day*, HWV 76, como também em outras árias[35], ratifica sensibilidade na escrita e com a natureza da peça. Ademais, a mudança da tonalidade, em determinados movimentos, enuncia o desejo de acomodá-la aos solistas quando determinada voz (solista) não estaria disponível[36].

[35] Ária para tenor, *Gentle airs, melodious strains!* Parte 1, Cena 3, Oratório *Athalia*, HWV 52.

[36] Por exemplo, na *Ode for Saint Cecilia's Day*, a ária *The soft complaining flute*, escrita originalmente em Ré Maior, foi reescrita em Sol Maior para o *castrati* contralto Gaetano Guadagni. Em *Messiah*, várias árias foram reescritas para diferentes solistas ou para coro: *But who may abide* (versões para baixo, contralto e soprano); *And lo, the angel of the Lord* (*Accompagnato* para soprano incluído posteriormente); *Rejoice*

Todavia, quando estudamos música histórica com mais de duzentos anos, existe a dificuldade em se obter informações precisas sobre a forma que instrumentos e vozes solistas eram, decerto, empregados e em que obras. Parte dessa dificuldade, como já dito, dá-se ao fato de que música, especialmente em Handel – como arte dinâmica, em movimento –, era afeita de acordo com as circunstâncias que o compositor dispunha em suas apresentações. No que tange à utilização do órgão, Donald Burrows afirma que obter informações precisas sobre ele, na música de Handel, é tarefa laboriosa, e "é possível que ele estivesse experimentando uma sucessão de instrumentos durante a primeira década de suas apresentações dos oratórios em Londres" (Burrows, 2009b, p. 119, tradução nossa)[37]. Nesse sentido, em carta-resposta que enviou a Charles Jennens (1700-1773)[38] – em 30 de setembro de 1749 –, Handel apresentou especificações sobre a estética fônica para o órgão que ele, Jennens, pretendia construir. Indicações estas que nos ajudam a compreender a nomenclatura utilizada para especificar os registros dos órgãos disponíveis à época (Londres) e, como veremos à frente, entender as recomendações que o compositor anotou em algumas de suas obras. As especificações enviadas por Handel para o Órgão de Jennens são:

Stops	**Registros**
an Open Diapason – of Metal throughout to be in Front (8′)	um [registro] de *Diapason* Aberto – todo de Metal na fachada (8 pés)
a Stop Diapason – the Treble Metal and the Bass wood (8′)	um Registro de *Diapason* – a [região] do Soprano [com tubos de] metal e em madeira [para] as notas graves [região do Baixo] (8 pés)
a Principal – of Metal throughout (4′)	Um [registro] Principal – todo de metal (4 pés)
a Twelfth – of Metal throughout (2 2/3′)	Um [registro] Décima Segunda – todo de metal (2 2/3 pés)
a Fifteenth – of Metal throughout (2′)	Um [registro] Décima Quinta – todo de metal (2 pés)
a Great Tierce – of metal throughout (1 3/5′)	Um [registro] Grande Terça – todo de metal (1 3/5 pés)
a Flute stop – such a one as in Freeman's Organ (4′)	Um Registro de Flauta – tal qual o Órgão de Freeman[39] (4 pés)

Quadro 1: Especificações de Handel para o órgão de Jennens. Fonte: elaborado pelo autor com base nas informações de William D. Gudger[40].

greatly (primeira versão com 113 compassos na forma *Da Capo*, em 12/8; segunda versão com 108 compassos em 12/8; e terceira versão com 108 compassos, em tempo comum). Apenas para mencionar exemplos da Primeira Parte.

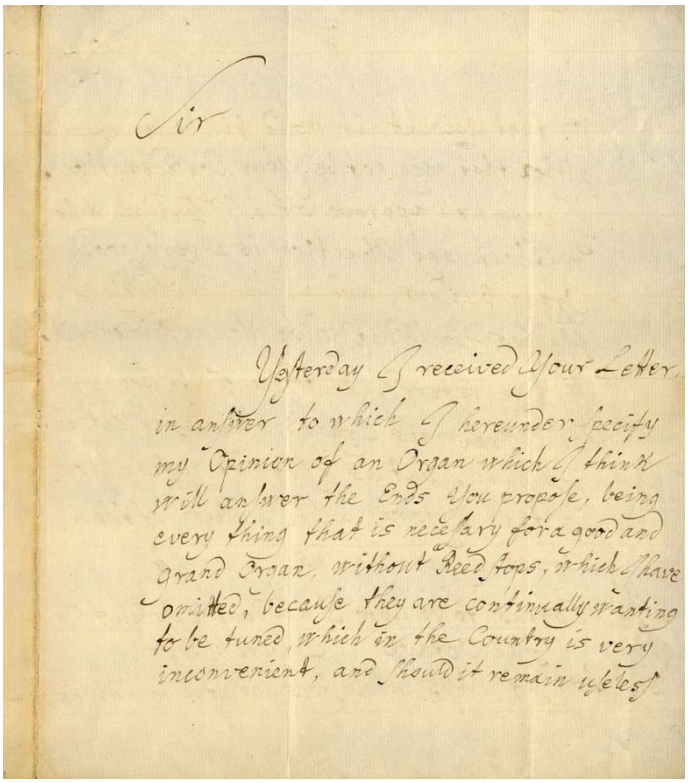
[37] Original: "[…] it is possible that he experimented with a succession of instruments for the first decade of his London oratorio performances" (Burrows, 2009b, p. 119).

[38] Charles Jennens foi mecenas e escritor inglês. Ele é lembrado, especialmente, por ter sido o autor de libretos de alguns oratórios de G. F. Handel, dentre eles, *Messiah*.

[39] William Freeman (?-1749) era um admirador de Handel e, aparentemente, tinha um órgão que possuía registros de flautas com certas especificidades. Freeman foi um dos assinantes dos concertos promovidos por Handel entre os anos de 1725 e 1740. O oratório *Alexander Balus*, HWV 65, composto em 1747, foi dedicado pelo libretista Tomas Morell a Freeman (Deutsch, 1955, p. 648). O órgão mencionado por Handel foi doado por Freeman a Oxford Music Room (Sala de Música de Oxford) em 1748, pouco tempo antes de sua morte.

[40] William D. Gudger (1947-) é professor de História da Música na Universidade Yale e professor-assistente de Artes na Universidade de Charleston, Carolina do Sul, nos Estados Unidos da América. Ele também foi organista das catedrais episcopais de St. Luke e St. Paul, em Charleston. Durante os anos de 1983-1984, recebeu bolsa de estudos do National Endowment for the Humanities para estudar, na Inglaterra, a música inglesa do século XVIII para órgão.

A lista de registros especificada por Handel segue o uso e terminologia da época. As duas primeiras fileiras *Open Diapason*[41] e *Stop Diapason* eram a base sonora dos órgãos àquele tempo e, soando em conjunto, produziam o que era conhecido como *soft organ*[42]. Essa sonoridade é conhecida por oito pés, mas esse termo não existia na Inglaterra do século XVIII[43]. O *fac-símile*[44] da carta enviada por Handel a Charles Jennens assim o comprova (Fig. 12, 13 e 14).


Sir

Yesterday I received Your Letter, in answer to which I hereunder specify my Opinion of an Organ which I think will answer the Ends You propose, being every thing that is necessary for a good and Grand Organ, without Reed Stops, which I have omitted, because they are continually wanting to be tuned, which in the Country is very inconvenient, and should it remain ye less

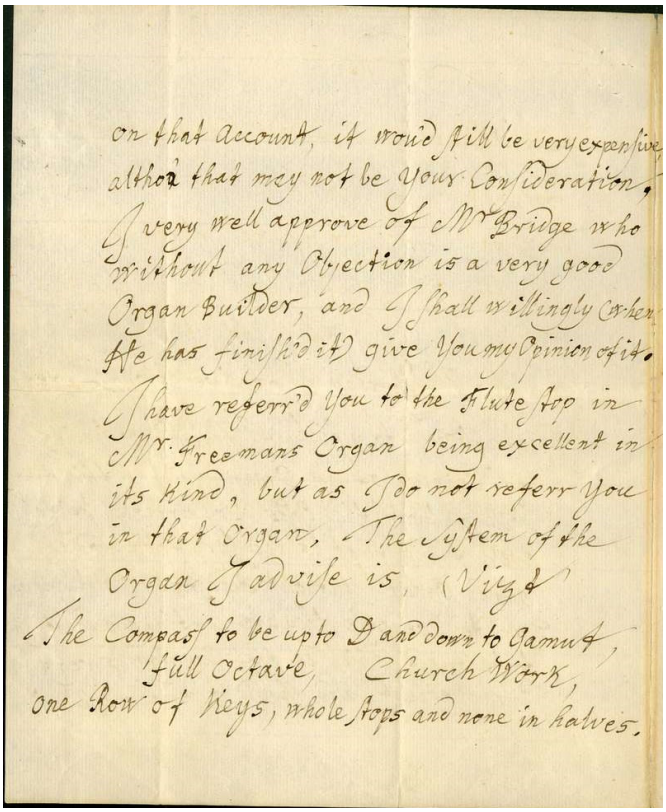
Fig. 12: Carta de Handel a Charles Jennens em 30/09/1749, p. 1. Fonte: The Rosaleen… (2023, p. 230).

[41] Os registros *Open Diapason* e *Stop Diapason* nos órgãos ingleses do séc. XVIII são equivalentes ao que conhecemos como registro principal nos órgãos contemporâneos, com tubos que medem 8 pés de comprimento, enquanto o registro **principal** tinha, apenas, 4 pés.

[42] O termo *soft organ* refere-se à combinação de dois registros de tubos de 8 pés. Esses registros eram indicados pelo termo *Diapason* e formavam o grande órgão ou o que conhecemos, hoje, como principal.

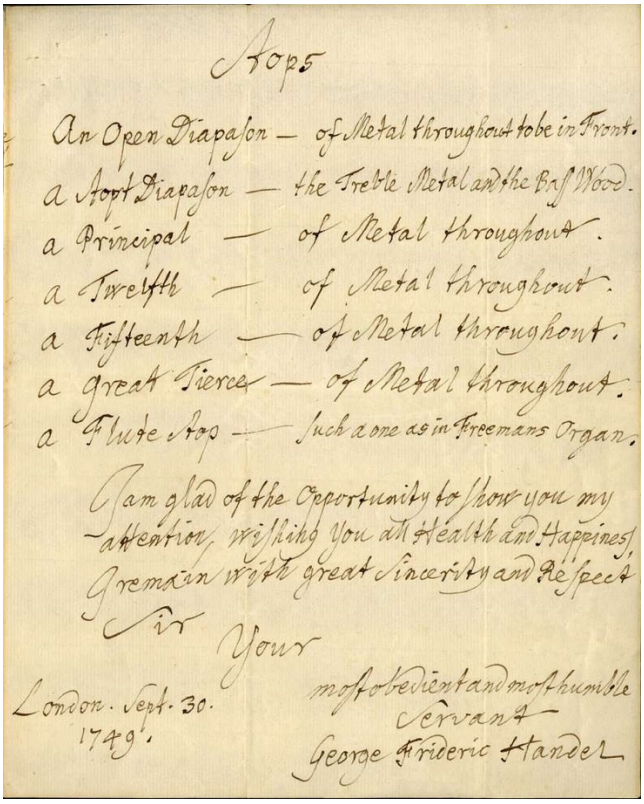
[43] Na Inglaterra do século XVIII, o tubo que tocava a nota Dó grave tinha cerca de 8 pés de altura, contudo, o tubo mais alto, com a extensão começando em Sol, tinha de 10 a 12 pés, dependendo da afinação (Gudger, 1985).

[44] A transcrição do texto original e sua tradução, para o português, são apresentados nos Anexos I e II, respectivamente.



on that account, it would still be very expensive
although that may not be Your Consideration,
I very well approve of Mr Bridge who
without any Objection is a very good
Organ Builder, and I shall willingly (when
he has finish'd it) give You my Opinion of it.
I have referr'd You to the Flute Stop in
Mr. Freemans Organ being excellent in
its Kind, but as I do not referr You
in that Organ, The System of the
Organ I advise is, (Viz.t
The Compass to be up to D and down to Gamut,
full Octave, Church Work,
one Row of Keys, whole Stops and none in halves.

Fig. 13: Carta de Handel a Charles Jennens em 30/09/1749, p. 2. Fonte: The Rosaleen… (2023, p. 230).



Stops

An Open Diapason — of Metal throughout to be in Front.
a Stopt Diapason — the Treble Metal and the Bass Wood.
a Principal — of Metal throughout.
a Twelfth — of Metal throughout.
a Fifteenth — of Metal throughout.
a great Tierce — of Metal throughout.
a Flute Stop — such a one as in Freemans Organ.

I am glad of the Opportunity to show you my
Attention, wishing You all Health and Happiness
I remain with great Sincerity and Respect
Sir
Your
most obedient and most humble
Servant
George Frideric Handel

London. Sept. 30.
1749.

Fig. 14: Carta de Handel a Charles Jennens em 30/09/1749, p. 3. Fonte: The Rosaleen… (2023, p. 230).

Handel inicia a carta observando que omitiu o **registro das palhetas** porque exigia afinação frequente, o que tornava a utilização do instrumento *very inconvenient* (muito inconveniente) na província[45]. Nela, também, o compositor aprova o trabalho do construtor de órgãos Richard Bridge (?-1758)[46], que Jennens pretendia contratar para a tarefa e recomenda o tipo de registro de flauta encontrado no órgão de Freeman[47]. Assim, as especificações para os registros, também apontadas por Handel, seguem o modelo "comum" dos órgãos encontrados na Inglaterra do século XVIII. Naqueles órgãos – com apenas um manual –, a extensão das notas chegava ao Ré acima da segunda linha suplementar superior, na clave de Sol, enquanto nos órgãos construídos na Alemanha, no mesmo período, chegavam até o Dó na mesma região, uma segunda abaixo. Conforme William D. Gudger, "[…] todos os concertos de Handel para órgão utilizam essa nota [Ré5]" (Gudger, 2000)[48]. Já a nota mais grave era o Sol, abaixo da terceira linha suplementar inferior, na clave de Fá. Na Fig. 15, é apresentada a foto do instrumento da época.



Fig. 15: Órgão em que G. F. Handel tocou alguns de seus *Organ Concertos*. Fonte: Handel House Museum (2023).

[45] Traduzimos o termo *country* como província por se aproximar mais do contexto.
[46] Richard Bridge ou Bridges foi um construtor de órgãos que viveu na Inglaterra no mesmo período de Handel. De acordo com o jornal *Morning Adviser* (20 fev. 1748), Bridge morava em Hand Court, Holborn. Ele foi o construtor do órgão da Igreja Anglicana Christ Church Spitalfields, no centro de Londres.
[47] Como mencionado na página 15, nota de rodapé 40.
[48] Original: "[…] all of Handel's organ concertos require this note" (Gudger, 2000). Aqui, o autor refere-se aos *Concertos* Opus 4, compostos entre 1735-1736. Ainda, para ele, os *Concertos* Opus 7 são uma coleção póstuma escrita entre os anos de 1740 e 1751, ressaltando-se que os *Concertos* n.º 1, 2 e 4 já requerem dois manuais, e, exclusivamente, o *Concerto* n.º 1, HWV 306, pedais.

A falta de um teclado para os pedais nos órgãos ingleses foi, parcialmente, compensada por essa "faixa de baixo" que acionava as notas graves do teclado manual, facilitando a complementação de alguns acordes ampliados, tanto na condição de instrumento solo quanto de baixo contínuo. Nesse sentido, é oportuno enfatizar, ainda, que a maioria dos órgãos ingleses desse período, mesmo os de menor tamanho, tinha pedais suspensos – chamados de *pull-down*[49] – permanentemente acoplados às notas inferiores do manual Principal. Na Fig. 16, é demonstrado como funcionava o sistema *pull-down*.



Fig. 16: Típico órgão de armário italiano do século XVII[50]. Fonte: Organ History (2023).

Esses pedais não controlavam registros de tubos separados, mas utilizavam as mesmas notas disponíveis na extensão do teclado. Não há referências sobre eles nas especificações técnicas, da época, que tenham sobrevivido (Gudger, 1985). Ainda, de acordo com Gudger,

> O órgão no Covent Garden carecia [do registro] da Flauta de 4 pés, mas tinha o [registro do] trompete, provavelmente, um registro com metade da extensão. Os registros especiais para solo, como os do trompete e da corneta, que eram comuns nos *voluntaries* de Stanley e Greene, não eram utilizados por Handel […] (Gudger, 1985, p. 71, tradução e grifo nosso)[51].

[49] *Pull-down* significa puxar para baixo.

[50] Os pedais deste órgão utilizam o sistema *pull-down*, que consiste em alavancas (pedais) curtas, abaixo da console, mais acima do chão, e amarras de pano que conectam os pedais às teclas da região grave do teclado. Nos órgãos ingleses que utilizavam esse sistema, eram empregadas "hastes de metal" em vez das amarras de pano. Do mesmo modo, elas tinham a função de conectar os pedais às teclas.

[51] Original: "The Covent Garden organ lacked the 4-foot flute, but had a trumpet, probably a half-compass stop. Special solo stops, such as the trumpet and cornet, which were common in the voluntaries of Stanley and Greene, were not used by Handel […]" (Gudger, 1985, p. 71). Embora não exista tradução equivalente que denomine a peça, *voluntaries* é um termo utilizado por compositores ingleses do final da Renascença

Ainda, sobre o sistema de pedais, o órgão do Teatro em Lincoln's Inn Field, no qual Handel tocou o *Concerto em Si bemol Maior* (Op. 7, No. 1), HWV 306, possuía registros "independentes para os pedais" no formato de teclado completo. Dessa forma, é aceitável inferir que o público inglês poderia ter achado uma novidade a inclusão da parte escrita para o pedal, em clave específica própria. Gudger aponta, ainda, que a expressão *full Octave* (Oitava completa) – utilizada por Handel em sua carta a Jennens – referia-se à escala cromática completa do baixo, iniciando com a nota Sol, **Sol sustenido**[52], Lá, Si bemol, Si, Dó etc., até o próximo Sol. Muitos órgãos desse período tinham a chamada "Oitava Curta"[53], que omitia as notas graves "desnecessárias".

Ainda, de acordo com Gudger, a expressão *Church Work*[54] refere-se ao órgão de igreja e faz alusão ao dimensionamento do instrumento: Handel optou por um instrumento com som mais "robusto", ao contrário dos órgãos de câmara residenciais da época. Nesses exemplares, era comum que os tubos fossem mais estreitos que nos "órgãos de igrejas", portanto, menos sonoros. A sugestão do compositor é que, para o instrumento de Jennens, os tubos fossem mais largos para produzirem um som mais "encorpado". Como observamos, Handel tinha **perspectiva clara das configurações sonoras** do instrumento e dos recursos para produzir a sonoridade que ele desejava na execução de suas obras. Do mesmo modo, torna-se compreensível, conforme destacado por Burrows, a utilização de acordes em até oito partes como recurso utilizado, pelo compositor, para alcançar "diferentes texturas":

> Além disso, contrastes produzidos por diferentes combinações de registros, variedade na parte do órgão é primariamente alcançada por diferentes texturas – *tasto solo versus* realização dos acordes, [estes] geralmente em três ou quatro partes. No coro *The list'ning crowd admire the lofty sound* (A multidão de ouvintes admira o elevado som), a parte do órgão acompanha a textura coral em seis partes [seis vozes] com acordes em oito partes. Os primeiros acordes estão completamente escritos, mas, depois disso, a parte do órgão tem apenas um esboço de agudos e graves com sugestões que dizem "etc." e "completo", significando "continue com acordes completos […]" (Burrows, 2009b, p. 119, tradução nossa)[55].

ao Período Clássico e foi empregado para definir uma composição específica para órgão que utiliza o registro do trompete. Originalmente, significava uma peça em estilo livre que permitia a prática da improvisação pelos organistas, sobretudo ao final do serviço de culto. John Stanley (1712-1786) foi compositor inglês que escrevia esse tipo de composição para órgão. Ele foi aluno de Maurice Greene (1696-1755), organista da Capela Real e professor de música da Universidade de Cambridge.

[52] Sol sustenido assumindo sua própria tecla, já que no sistema antigo, de oitava curta, funcionava para a nota Mi.

[53] Os órgãos dos séculos XVI e XVII, especialmente os da região ibérica, possuíam o teclado com a oitava grave, mais curta. Isso implicava na distribuição das notas de maneira tal que eram suprimidos o Dó#, Ré#, Fá# e Sol#. Nessa configuração, mais curta, o Mi tornava-se Dó; o Fá permanecia; o Fá# tornava-se Ré; o Sol permanecia; o Sol# tornava-se Mi; o Lá, Lá# e Si permaneciam. Esse recurso tinha o objetivo de diminuir os custos e material na construção dos órgãos. Foi essa uma das razões para a utilização do sistema em *Split-keys* (teclas partidas).

[54] A palavra *Work*, no contexto eclesiástico, pode ser compreendida como propósito. Dessa forma, em nossa compreensão, a expressão *Church Work* transmite a ideia de que os tubos do órgão de Jennens deveriam ter o propósito sonoro semelhante ao dos órgãos de igrejas.

[55] Original: "In addition to the contrasts produced by different stop combinations, variety in the organ part is primarily achieved by different textures-tasto solo versus chordal realizations, generally in three or four parts. In the chorus 'The list'ning crowd admire the lofty sound' the organ part accompanies the six-part

Como exemplo, a parte do órgão em *Alexander's Feast* apresenta orientações sobre a registração e utilização deste, dos instrumentos de baixo contínuo e da maneira como foram empregados na temporada de 1736. Para a clareza dos dados indicados nos Quadros[56], faz-se necessária uma explicação de sinais particulares, como os que seguem:

Legenda dos Quadros:

1. A anotação "√" indica que o movimento está presente na fonte consultada como linha do baixo contínuo (algumas vezes anotado na parte do cravo);
2. A anotação "+ voz" indica que a parte vocal também aparece na pauta acima da linha do baixo. A parte do cravo na linha do baixo inclui anotações indicando direções para a orquestra (*senza bassi*, *tutti forte* etc.);
3. Os nomes dos *Stops* são a designação dada aos nomes dos registros do órgão em inglês e aparecem abreviados conforme segue:
    a. OD: *Open Diapason*;
    b. SD: *Stop Diapason*;
    c. P: *Principal*;
    d. F: *Flute*.

A seguir, apresentamos dois quadros representativos (Quadros 2 e 3), com as anotações realizadas pelo compositor, nas partes dos instrumentos utilizados como baixo contínuo.

Parte Um	**Cravo/Vc**	**Órgão**	**Anotações no cabeçalho do movimento na parte do órgão**
1. *Ouverture*	✓	✓	OD, P, SD, F. *Tasto solo e l'ottava bassa per tutto*
2. *Recit.*	+ voz	*Tacet*	
3. *Aria*	+ voz	*Tacet*	
Chorus	✓	2-pautas	Soar
4. *Recit.*	+ voz	*Tacet*	
5. *Harp Concerto*	Indicação da entrada apenas	2-pautas[57]	SD, F. Suave. Para ser tocado oitava abaixo.
6. *Accomp.*	+ voz	✓	SD, F como antes. Suave *Tasto solo coll' ottava*

choral texture with eight-part chords. The first chords are written out in full, but thereafter the organ part has just a treble-and-bass outline with cues that read 'etc' and 'full', meaning 'continue with full chords' […]" (Burrows, 2009b, p. 119).

[56] As informações apresentadas nesses quadros foram retiradas das partituras autógrafas existentes.

[57] Cabeçalho: *Concerto per Il Liuto e L'Harpa*.

			bassa.
7. *Chorus*	✓	2-pautas	Soar comp. 23: completo
8. *Aria*	+ Vln[58] + voz	X (*Ritornelo* Só)	OD, P, SD, F. Suave *Tasto solo coll' ottava bassa*.
9. *Recit.*	+ voz	*Tacet*	
10. *Aria*	+ voz	✓	OD, P, SD, F. Suave *Tasto solo coll' ottava bassa*.
Chorus	✓	2-pautas	Soar *Si suona come stà*
11. *Recit.*	+ voz	*Tacet*	
12. *Accomp.*	+ voz	✓	SD, F. Suave *Tasto solo e 8va bassa*.
13. *Aria*	+ voz	*Tacet*	
14. *Accomp.*	+ voz	*Tacet*	
15. *Chorus*	✓	2-pautas	OD, P, SD, F. *Tutto una ottava bassa*.
16. *Recit.*	+ voz	*Tacet*	
17. *Arioso*	+ Vc + voz	*Tacet*	
18. *Aria*	+ voz	*Tacet*	
19. *Chorus*	✓	2-pautas	Soar uma oitava abaixo
20. *Aria*	+ voz	*Tacet*	
[**21. *Chorus* – Repetição do Coro 19**]	Sugestão para repetir	Sugestão para repetir	

Quadro 2: *Alexander's Feast* (Versão de 1736) – Partes do violoncelo, cravo e órgão (Parte 1). Fonte: Burrows (2009b, p. 120).

Parte Dois	**Cravo/Vc**	**Órgão**	**Anotações no cabeçalho do movimento na parte do órgão**
Concerto	Indicação da entrada apenas	✓	OD, P, SD, F. *Tasto solo coll'8va bassa*.
Cantata	Indicação da entrada apenas	*Tacet*	
21. Accomp.	+ voz	*Tacet*	
Chorus	✓	2-pautas	Soar *L'ottava bassa per tutto*.
Accomp.	+ voz	*Tacet*	
22. Aria	+ voz	✓	SD, OD. Suave *Tasto solo e l'ottava bassa per tutto*.

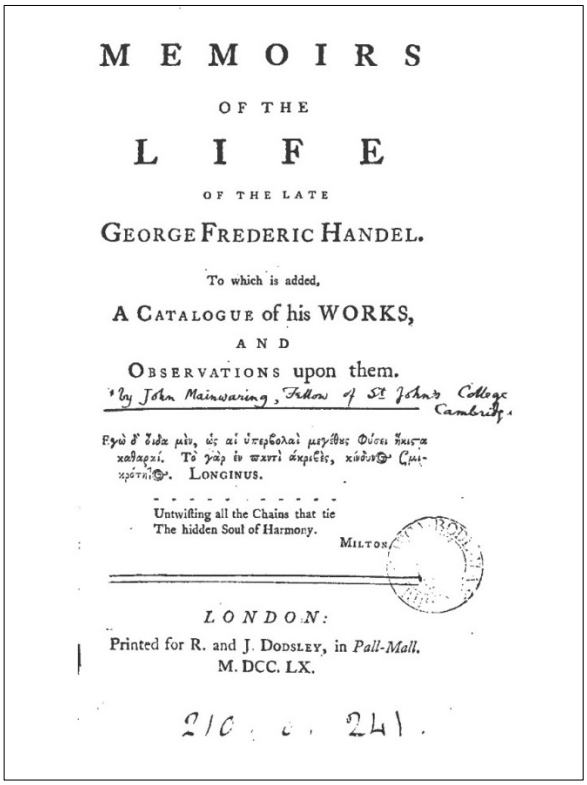
[58] Escrito sobre as pautas.

(Sessão B)	+ voz	2-pautas	Os mesmos "Stops". Tudo uma oitava abaixo.
23. Accomp.	+ voz	Tacet	
24. Aria	+ voz	✓	Os mesmos "Stops". Suave *Tasto solo all 8'va bassa*.
25. Aria	+ voz	*Tacet*	
Chorus	✓	2-pautas	OD, P, SD, F. *Si suona come stà*.
26. Accomp.	+ voz	*Tacet*	
27. Chorus	✓	2-pautas	Os mesmos "Stops". *Si suona come stà*.
28. Recit.	+ voz	*Tacet*	
31. Chorus	✓	2-pautas	Os mesmos "Stops". *Si suona come stà*.
32. Chorus	✓	✓	Soar
	(Comp. 15)	2-pautas	

Quadro 3: *Alexander's Feast* (Versão de 1736) – Partes do violoncelo, cravo e órgão (Parte 2). Fonte: Burrows (2009b, p. 121).

Não obstante as indicações anteriores que atestam, mais uma vez, domínio do instrumento, Handel – conhecido em sua época como excelente instrumentista de teclado e, embora não tenha atuado como "Diretor Musical" em Igrejas – tinha profundo conhecimento do órgão e de suas possibilidades sonoras. John Mainwaring (1724-1807) em seu livro *Memoirs of the Life of the late G. F. Handel* (Memórias da Vida do falecido G. F. Handel) de 1760, menciona o texto conforme segue:

> Quando Handel veio pela primeira vez para a Itália […], ele conheceu Domenico Scarlatti. Como ele [Scarlatti] era um excelente instrumentista de cravo, o Cardeal (Ottoboni) estava determinado a se reunir com ele e Handel para um teste de habilidade […]. Foi dito que alguns deram preferência a Scarlatti. No entanto, quando eles chegaram ao órgão, não havia a menor pretensão de duvidar a qual deles [o órgão] pertencia […]. Handel tinha um brilho incomum e domínio do dedo; mas o que o distinguia de todos os outros instrumentistas que possuíam essas mesmas qualidades era aquela incrível plenitude, força e energia, que ele unia a eles. E esta observação pode ser aplicada com tanta justiça às suas composições quanto à sua forma de tocar […] (Mainwaring, 1760, p. 59-60, tradução nossa).



MEMOIRS

OF THE

LIFE

OF THE LATE

GEORGE FREDERIC HANDEL.

To which is added,

A CATALOGUE of his WORKS,

AND

OBSERVATIONS upon them.

by John Mainwaring, Fellow of St John's College Cambridge.

Ἐγὼ δ' οἶδα μὲν, ὡς αἱ ὑπερβολαὶ μεγέθους Φύσει ἥκιστα καθαραί. Τὸ γὰρ ἐν παντὶ ἀκριβὲς, κίνδυνος ἐμικρότητος. LONGINUS.

Untwisting all the Chains that tie
The hidden Soul of Harmony.

MILTON.

LONDON:

Printed for R. and J. DODSLEY, in *Pall-Mall*.
M. DCC. LX.

210. c. 241.

Fig. 17: Página 4 (Observam-se anotações feitas pelo libretista de Handel, Charles Jennens, logo abaixo do subtítulo *A Catalogue of his Works, and Observations upon them*). Fonte: Mainwaring (1760).

No livro mencionado anteriormente, encontramos o texto conforme segue:

> Quando Handel veio pela primeira vez para a Itália [...], ele conheceu Domenico Scarlatti. Como ele [Scarlatti] era um excelente instrumentista de cravo, o Cardeal (Ottoboni) estava determinado a se reunir com ele e Handel para um teste de habilidade [...]. Foi dito que alguns deram preferência a Scarlatti. No entanto, quando eles chegaram ao órgão, não havia a menor pretensão de duvidar a qual deles [o órgão] pertencia [...]. Handel tinha um brilho incomum e domínio do dedo; mas o que o distinguia de todos os outros instrumentistas que possuíam essas mesmas qualidades era aquela incrível plenitude, força e energia, que ele unia a eles. E esta observação pode ser aplicada com tanta justiça às suas composições quanto à sua forma de tocar [...] (Mainwaring, 1760, p. 59-60, tradução nossa)[59].

Embora não se deva, nunca, estimular a competição no campo das artes, na medida em que se torna inconcebível valoração em termos de qualidade, principalmente, no que se refere ao uso da música, este relato só reforça o talento estimado aos compositores.

[59] Original: "When Handel first came to Italy [...] he became known to Domenico Scarlatti. As he was an exquisite player on the harpsichord, the Cardinal [Ottoboni] was determined to bring him and Handel together for a trial of skill [...] It has been said that some gave the preference to Scarlatti. However, when they came to the Organ there was not the least pretence for doubting to which of them it belonged [...] Handel had an uncommon brilliancy and command of finger; but what distinguished him from all other players who possessed these same qualities, was that amazing fullness, force and energy, which he joined with them. And this observation may be applied with as much justice to his compositions as to his playing [...]" (Mainwaring, 1760, p. 59-60).

Dessa forma, podemos compreender o **destaque** do instrumento que era parte importante em suas composições. Esse destaque é, igualmente, observado em *The Chandos Anthems* (Antífonas), HWV 246-256, que fazem parte de suas primeiras composições na Inglaterra e datam do período que Handel esteve a serviço de James Brydges, duque de Chandos em Cannons Park, no condado de Middlesex, na Região Metropolitana de Londres. Naquele período, as apresentações musicais eram realizadas na "pequena" Igreja de St. Lawrence Whitchurch, a igreja paroquial que ficava perto do palácio do duque em Cannons. Além das apresentações musicais, a igreja era utilizada para a realização dos serviços religiosos para os quais Handel escreveu as dez *Antífonas de Chandos*, o *Utrecht Te Deum* em Si bemol maior, HWV 281, e o *Jubilate*, HWV 279. Esses dois últimos, escritos para celebrar o fim da Guerra da Sucessão Espanhola em 1713, posteriormente, readaptados para o duque de Chandos. Além desses, a *Masque Esther*, HWV 50a, que se tornaria o embrião do que reconhecemos como a "gênesis" do oratório inglês. Handel trabalhou para o duque durante os anos 1717 e 1718, e, naquele período, a Igreja de St. Lawrence contava com um órgão de apenas um manual. Dessa maneira, podemos observar, pelo relato anterior, que o compositor estava familiarizado com a escrita para instrumentos desse porte. Nesse ponto, torna-se necessário mencionarmos as obras produzidas como "música de câmara" pelo compositor. A expressão, como é compreendida em nossos dias, refere-se à música para dois ou mais instrumentos com apenas um instrumentista para cada parte. Qualquer pessoa convidada a um concerto de "música de câmara" tem a expectativa de ouvir trabalhos para grupos de quarteto de cordas, pequenos grupos de sopros ou, ainda, violino e teclado. Entretanto, esse não foi o caso à época de Handel. Àquele tempo, *Musica da Camara* (Música de Câmara) era compreendida de modo mais amplo – que incluía música vocal e instrumental, que não estavam agrupadas em outros gêneros –, *Musica da Chiesa* (Música da Igreja) ou *Musica da Teatro* (Música de Teatro). O termo "música de câmara", como conhecemos hoje, é produto de anos posteriores a Handel, quando o quarteto de cordas e afins – bem como os conjuntos que os executavam – assumiram um papel preponderante na produção musical local e, em grande medida, na apresentação pública de concertos. Como resultado, as sonatas e outras obras instrumentais de Handel – e seus contemporâneos – têm sido não apenas ouvidas, mas também estudadas e discutidas separadamente dos gêneros vocais dos quais elas teriam feito parte no século XVIII. Nesse contexto da "música de câmara", encontram-se os concertos para órgão que Handel compôs entre os anos de 1735-1736, publicados por John Walsh em 1738, em Londres, e aqueles compostos em 1740-1751, publicados por Walsh em 1761, após a morte do compositor. Londres, no tempo do compositor, era conhecida por abrigar apresentações públicas de obras dos mais distintos compositores. Os chamados *music clubs* (clubes de música) – reuniões em "salas" de concerto de vários tipos, frequentemente, tabernas – eram uma característica da vida em Londres e em cidades ao redor. Algumas vezes, os intérpretes eram músicos profissionais, "mas, muitas vezes, eles pareciam se misturar com os cavalheiros amadores" (Burrows, 1997)[60]. Dessa forma, a música orquestral de Handel – *Concerti Grossi*, Op. 6, *Organ Concertos*, Op. 4 e Op. 7 e os *Oboe Concertos*, Op. 3[61] – tornou-se parte do repertório

[60] Original: "[…] but often, they seem to have mingled with the gentlemen amateurs […]" (Burrows, 1997).
[61] O título como apresentado aqui para o concerto está no original.

regular nesses locais. Edições com reduções para instrumentos de teclas foram, ainda, publicadas por John Walsh e podiam ser tocadas como solo (no órgão ou no cravo), sem acompanhamento da orquestra. Contudo, de acordo com Burrows:

> No entanto, enquanto naturalmente associamos a música orquestral principalmente com apresentações de concertos independentes hoje, Handel, até onde sabemos, nunca fez um programa de música orquestral para sala de concerto ou escreveu quaisquer concertos especificamente para tal [tipo de] apresentação (Burrows, 1997, p. 194, tradução nossa)[62].

Convém lembrar que a grande maioria de seus concertos para órgão foi composta ou surgiu – improvisada: *Ex tempore* – para servir como música de "entretenimento" durante os intervalos das apresentações de suas óperas[63] e/ou oratórios. Embora a origem dessas obras, como demonstrado anteriormente, tivesse um propósito específico, Handel, como "empreendedor", estendeu a utilização de sua música reduzindo para o teclado (órgão ou cravo) determinado número de peças. Um exemplo, os catalogados *Organ Concertos*, Op. 4, HWV 289-294, que são seis concertos para "órgão de câmara"[64] e orquestra, diz respeito ao "tipo de instrumento" para o qual Handel os preparou e os tocou em seus concertos. Esses concertos foram escritos como interlúdios para as apresentações no Covent Garden, no intervalo entre a Parte 1-2 e 2-3, de alguns de seus oratórios. De acordo com Burrows, o jornal *The London Daily Post* noticiou que:

> Ouvimos dizer que Sr. Handel preparou vários Oratórios que devem ser apresentados nesta Quaresma e fez várias adições ao de Ester, que a parte que Senhor Carastini [Giovani Carestini] vai apresentar é inteiramente nova; bem como, dois Concertos para Órgão nos quais o Sr. Handel executará as partes Solo. O todo, com exceção da Parte do Senhor Carastini, será apresentado em Inglês (Burrows, 2003, n.p., tradução nossa)[65].

Diferentemente de outros países da Europa, os órgãos disponíveis em Londres – ou que o compositor mandou construir para suas apresentações e que, geralmente, dobravam as vozes do coro em seus oratórios – tinham especificidades que não estavam disponíveis, por exemplo, no órgão positivo (ou órgão portátil utilizado em alguns países da Europa). Cabe ressaltar que, na Inglaterra do século XVIII, os órgãos eram do tipo "armário", e sua história pode ser dividida em duas fases:

- Antes de 1660: órgãos possuíam até dois manuais (principal e o positivo), alguns poucos

[62] Original: "However, while we naturally associate orchestral music principally with free-standing concert performances today, Handel did not, so far as we know, ever give a concert-room programme of orchestral music or write any concertos specifically for such performance […]" (Burrows, 1997, p. 194).
[63] De acordo com Winton Dean, a única menção do órgão associado à ópera, em Handel, é em *Il pastor fido*, HWV 8c.
[64] O termo "órgão de câmara" como empregado pelo autor tem o objetivo de diferenciar o instrumento de outros tipos de órgãos comuns na Europa do século XVIII: órgãos com dois manuais e o "órgão positivo" ou "órgão portátil" com um manual apenas.
[65] Original: "We hear that Mr. Handel has prepar'd several Oratorio's, which are to be perfor'd this Lent, and has made several Additions to that of Esther, which the Part that Signior Carastini is to perform, is intirely new; as also two Concerto's for the Organ, in which Mr. Handel will perform the Solo Parts. The whole, excepting the Part of Signor Carastini, is to be perform'd in English" (Burrows, 2003, n.p.).

registros e eram utilizados, principalmente, para acompanhar as vozes;

- Depois de 1660: órgãos passaram a ter até três manuais dispostos à maneira francesa (grande, positivo e eco) com a introdução de Mixturas e conjuntos de coro de registros completos, à maneira francesa ou continental, e o acréscimo de registros de palhetas, contudo, sem adição da pedaleira.

Comparados aos órgãos que foram construídos no continente europeu – especialmente na Alemanha, no início do século XVII –, os órgãos ingleses tinham o tamanho necessário para atender às necessidades de igrejas e capelas em que foram construídos. Não significa, necessariamente, que os locais fossem pequenos, mas a utilização do instrumento na liturgia era mais restrita quando comparada à importância do órgão no contexto eclesiástico em outros países. Na Inglaterra, o órgão não era empregado para acompanhar "grandes congregações" cantando corais (como ao norte da Alemanha), e, tampouco, era esperado que o instrumento fornecesse sons "impressionantes" e "inspiradores" em papel de instrumento solista, como ocorria na França. Muito provavelmente, em razão da importância "secundária" que o órgão tinha na Inglaterra, os ingleses foram atraídos para o instrumento e suas possibilidades ao terem contato com os oratórios e a música preparada por Handel, que, evidentemente, soube aproveitar o "novo" interesse inglês pelo instrumento. Alguns exemplares com mais possibilidades fônicas coexistiram e possibilitavam combinações de sons que podiam parecer "diferentes", até mesmo, àqueles familiarizados com o instrumento. Nesse sentido, Burrows aponta, por meio de citação de Charles Jennens (libretista de vários oratórios de Handel), curiosa menção a um dos instrumentos a que Handel teve acesso. Nela, particularidade singular aparece quando determinada expressão, com "sentido poético", fora de nossa época, requer atenção especial na tradução[66]. Para ele, Jennens, segundo Burrows:

> A cabeça do Sr. Handel está mais cheia de fantasias do que nunca: eu encontrei, ontem em sua sala, um instrumento muito estranho que ele chama de carrilhão (sino angelical) e diz que alguns o chamam de *tubal-cain*, suponho porque tem a forma e o tom de um martelo batendo em bigornas. Ele é tocado com teclas, como um cravo e, com este instrumento ciclópico, ele planeja deixar o pobre Saul completamente louco. Sua segunda fantasia é um órgão que custou 500 libras (porque ele está cheio do dinheiro), que ele fez sob medida com um rapaz de Barnet. Segundo ele [Handel], esse órgão é tão bem planejado que, ao sentar-se nele, ele comanda melhor seus executantes [músicos] do que o normal. E ele fica muito feliz em pensar com que exatidão seu oratório [Saul] será executado com a ajuda desse órgão […] (Burrows, 1994, p. 202, tradução nossa)[67].

[66] A tradução do inglês é uma tarefa delicada, por isso, a citação merece atenção: a palavra *maggots* foi traduzida por nós como "fantasias", contudo, em vários dicionários ela aparece como "vermes" ou, ainda, "larvas".

[67] Original: "Mr. Handel's head is more full of Maggots than ever: I found yesterday in His room a very queer Instrument which He calls Carillon (Anglice a Bell) & says some call it a Tubal-cain, I suppose because it is in the make and tone like a Hammer striking upon Anvils. 'Tis played upon with Keys like a Harpsichord, & with this Cyclopean Instrument he designs to make poor Saul stark mad. His second Maggot is an Organ of 500£ price, which (because he is overstock'd with Money) he has bespoke of one Moss of Barnet; this Organ, he says, is so contriv'd that as he sits at it he has a better command of his Performers than he us'd to have; & he is highly delighted to think with what exactness his Oratorio will be perform'd by the help of this Organ […]" (Burrows, 1994, p. 202). A expressão "*...head is more full of maggots*...", que, em português, seria correspondente a "...cabeça cheia de minhocas...", induz ao conceito de mente muito criativa e

Assim, considerando o contexto em que foi empregada, para Alan Gunn, o "sentido poético" da frase "*head is more full of maggots*" (fantasias) se afirma quando escreve:

> No entanto, no passado, "maggot" era usado para denotar uma "ideia caprichosa ou excêntrica". Por exemplo, em 1738 foi dito do compositor George Frideric Handel que "a cabeça do Sr. Handel está mais cheia de larvas do que nunca". Embora o significado possa ter mudado, os vermes são certamente inspiradores e uma fonte de fascínio e evidência forense (Gunn, 2009, p. 224, tradução nossa)68.

Como forma de dimensionar a importância do instrumento, preparamos dois quadros (Apêndice I) com detalhes e outras informações sobre as composições de Handel para órgão.

Não obstante a importância que o órgão tivesse para o compositor, o padrão observado – não apenas na ode *Alexander's Feast*, HWV 75, mas também nos oratórios *Israel in Egypt*, HWV 54, *Messiah*, HWV 56, *Judas Maccabaeus*, HWV 63 e *Joshua*, HWV 64 – demonstra que o cravo foi utilizado como principal instrumento para acompanhamento dos recitativos, árias e como instrumento de baixo contínuo. Ao órgão era reservada a função de instrumento de suporte (dobra) às vozes do coro e, em passagens específicas, baixo contínuo em *Tasto solo*, sem a realização dos acordes (Burrows, 2009a). Essa utilização é, similarmente, empregada na *Ode for Saint Cecilia's Day*, embora, nela, **Handel tenha estendido a função do órgão atribuindo-lhe o papel de "solista" e acrescentando a incumbência, específica nesta *Ode***, do acompanhamento de trechos de árias. Essa atribuição que o órgão recebeu (na *Ode*) é compreensível dado o caráter da obra e sua ligação com o tema central: Santa Cecília, comumente representada ao órgão. Notavelmente – talvez como forma de demonstrar que a utilização dessa maneira não deveria se constituir em regra geral –, Handel deixou orientações escritas nas partituras para o órgão, **indicando quais momentos o instrumento deveria assumir essa função e quando deveria deixá-la**, demonstrando-as de forma contundente (Fig. 18).

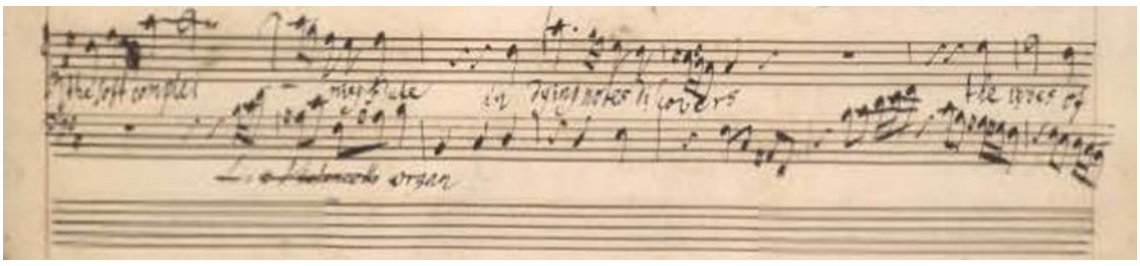


Fig. 18: *Ode for Saint Cecilia's Day*, Ária para Soprano, *The soft complaining flute*, página 53, compasso 23, Partitura Autógrafa. Fonte: *British Library* (Biblioteca Britânica) – Referência RM 20.f.4 – 93 páginas não numeradas (Principal fonte da pesquisa).

fantasiosa?

[68] Original: "However, in the past, 'maggot' was used to denote a 'whimsical or eccentric idea'. For example, in 1738 it was said of the composer George Frideric Handel that 'Mr Handel's head is more full of maggots than ever'. Whilst the meaning might have changed, maggots are certainly inspirational and a source of both fascination and forensic evidence" (Gunn, 2009, p. 224).

Como prática usual no século XVIII, Handel conduzia suas óperas e oratórios diretamente de um instrumento de teclas. Isso não significa – como, eventualmente, pressupõe-se – que ele o fizesse do órgão. Ao contrário, todos os oratórios requerem, ao menos, dois instrumentos de teclas como contínuo, algumas vezes, mais: *Deborah*, HWV 51, tinha dois cravos e dois órgãos; *Saul*, HWV 53 e a reapresentação de *Esther*, HWV 50b, possivelmente, o mesmo número; e *Solomon*, HWV 67, dois cravos e um órgão (Dean, 1959). Nesse sentido, Peter Holman (1945-) afirma que

> Os cravos supostamente adquiridos ou tocados por Handel têm sido, há muito tempo, objeto de investigação acadêmica, principalmente nos últimos anos, para tentar relacionar suas extensões e disposições à sua música solo. Essa estratégia também foi utilizada, por exemplo, com instrumentos associados a J. S. Bach e Mozart. Da mesma forma, Grant O'Brien, John Koster e outros tentaram determinar como os instrumentos da família Ruckers poderiam ter sido usados para tocar música para teclado do início do século XVII. No entanto, essa abordagem não necessariamente funcionará para Handel, pois parece que ele usou vários cravos como teclados a partir dos quais dirigia oratórios, tocando o baixo contínuo em vez de solos [instrumentais] – uma prática seguida por seus associados e seguidores (Holman, 2021, p. 227, tradução nossa)69.

Ademais, Dean menciona que, "Apesar do destaque dado ao órgão, não há dúvida de que Handel acompanhou a maior parte dos oratórios ao cravo, que era, de longe, o instrumento mais importante dos dois" (Dean, 1959, p. 110, tradução nossa)[70]. À vista do exposto, fica claro que o papel atribuído a cada um dos instrumentos mencionados (órgão e cravo) evidencia a preocupação com a aplicação, precisa, que eles cumpriam em suas obras. Ainda, é oportuno lembrar que os cantores, em suas *odi* e *oratori*, não eram mais as "estrelas" italianas – porém, cantores nacionais –, portanto, ao que parece, ele julgou necessário aceirar o coro com a adição do órgão, e isto ocorreu também como forma de aumentar a "massa sonora". Entretanto, reafirmamos, o cravo, essencialmente um instrumento solista, permaneceu como principal instrumento de baixo contínuo e no acompanhamento de recitativos e árias. Semelhantemente, na *Ode for Saint Cecilia's Day*, ao alaúde é reservado o papel de instrumento solista, integrante da trama ou do contexto da obra, ainda que, de acordo com Burrows, sua utilização como instrumento de baixo contínuo, no último movimento da *Ode for Saint Cecilia's Day*, seja aceitável por tratar-se da conclusão, *Gran Finale*, da obra. Na visão deste autor, a utilização do alaúde no coro final concede ao instrumentista a oportunidade de participar de outro movimento, além daquele determinado no drama. Historicamente, o alaúde, ou

[69] Original: "The harpsichords supposedly owned or played by Handel have long been the subject of scholarly enquiry, in recent years mainly to try to match their compasses and disposition to his solo music. This strategy has also been used, for instance, with instruments associated with J. S. Bach and Mozart. Similarly, Grant O'Brien, John Koster and others have tried to determine how Ruckers-family instruments might have been used to play early 17th-century keyboard music. However, this approach will not necessarily work for Handel because it seems that he used a number of harpsichords as the keyboards from which he directed oratorios, playing continuo rather than solos—a practice followed by his associates and followers" (Holman, 2021, p. 227).

[70] Original: "Despite the limelight focussed on the organ, there is no doubt that Handel accompanied the greater part of the oratorios on the harpsichord, which was by far the more important instrument of the two" (Dean, 1959, p. 110).

instrumentos da mesma família, era pouco utilizado pelo compositor, que preferia, como já demonstrado, o cravo como instrumento principal do baixo contínuo. Pesquisando as obras em que o alaúde foi utilizado, poucas há em que instrumentos dessa família aparecem. Para Orlando Fraga, um questionamento surge, e ele menciona que "[…] esses resultados levantam algumas questões: quão familiarizado Handel estava com esses instrumentos? […]" (Fraga, 2012, p. 90, tradução nossa)[71]. A sugestão de Fraga é que Handel não conhecia as possibilidades do instrumento e, portanto, com frequência não o utilizou em suas composições por insipiência. Entretanto, examinando as obras em que este ou instrumentos similares foram empregados – 12 vocais e 1 instrumental –, pode-se observar que o alaúde servia ao propósito da trama e estava ligado ao caráter, ao enredo ou a determinado personagem na obra. Um exemplo, a utilização da harpa no contexto da ode *Alexander's Feast*, que representava a lira tocada por "Timóteo". Posto que a harpa estava inserida no "cenário" e fazia parte do drama, Handel aproveitou a oportunidade e compôs o concerto em Si bemol Maior para *Harp, Lute, Lyrichord and other Instruments*, HWV 294, para ser apresentado como parte da trama, logo após o recitativo *Timotheus, plac'd on high* (Timóteo, colocado ao alto), Parte I.[72] Assim, parece-nos razoável supor que a pouca utilização do alaúde – ou o fato de Handel ter descontinuado, completamente, o uso desse instrumento a partir de 1739[73] – seja uma indicação de que ele não se fazia necessário ao caráter da obra, tampouco estava relacionado aos personagens ou ligado à trama. Nesse ponto, é adequado relembrar que Handel era um compositor que utilizava os recursos disponíveis – vozes e instrumentos – como expediente para criar argumentos à trama ou criar protagonistas. Por outro lado, é possível pensar que a utilização desse tipo de instrumento podia parecer anacrônico para o compositor que, em 1740, queria demonstrar características mais "modernas" em suas composições.

Desse modo, a utilização dos instrumentos nas odes e oratórios – seja como solista ou parte do baixo contínuo – seguia critérios que tinham como premissa aspectos estéticos, conectados ao enredo da obra. Algumas vezes, por circunstâncias que fugiam ao controle do compositor, ele fazia "adaptações", como mudança da tonalidade, no intuito de responder à conjuntura e manter o ideal sonoro de sua música.

Concluindo, ao observarmos a maneira como os instrumentos de baixo contínuo foram utilizados pelo compositor e as atribuições que cada um recebia no contexto – não apenas desta ode, mas também em outras composições estudadas –, nota-se que Handel, como afirmamos anteriormente, demonstrava preocupação com a sonoridade de sua criação. Dessa forma, seguiu critérios predeterminados, por ele mesmo, para que o resultado atingisse suas expectativas quanto à sonoridade e estética. Assim, podemos inferir que, na condição de intérpretes da sua música, nos cabe manter o desígnio de reproduzir a obra

[71] Original: "These results raise some questions: how familiar was Handel with these instruments?" (Fraga, 2012, p. 90).

[72] A versão que traz o concerto para harpa, alaúde, *lyrichord* e outros instrumentos é a de 1736, considerada a primeira versão da obra. Posteriormente, para as temporadas de 1739, 1742 e 1751, Handel fez revisões e retirou esse concerto do enredo. *Alexander's Feast* ou *The Power of Music* descreve o banquete oferecido por Alexandre, o Grande, e sua amante, Thais, na cidade persa de Persépolis, que fora capturada por ele. No banquete, o músico Timóteo canta e toca sua lira, despertando vários ânimos em Alexandre, até que ele, finalmente, é incitado a incendiar a cidade em vingança pela morte de seus soldados.

[73] A última obra em que este tipo de instrumento aparece é o oratório *Saul* – HWV 53, composto em janeiro de 1739.

criteriosamente, tendo como foco – preservar, tanto quanto possível – o "ideal" sonoro como premissa para nos aproximarmos do que foi esteticamente aceito (pelo compositor e em seu tempo), embora a apresentação, hoje, aconteça muito tempo depois e em outro contexto social.

Referências

ANDRADE, Andreia Rocha. Rastros do Teatro em Pernambuco no Período Colonial. *Unicamp*, Campinas, 2025.

BURROWS, Donald. *Master Musicians*: Handel. Oxford: Oxford University Press, 1994. v. The Master Musicians.

BURROWS, Donald. Handel as a concerto composer. *In:* BURROWS, D. *The Cambridge Companion to Handel*. Cambridge: University Press, 1997. v. I, cap. 13, p. 193-207.

BURROWS, Donald. Carestini and the Italian Movements in Handel's English Oratorios: The London Daily Post, and General Advertiser, n. 104, Tuesday 4 March 1734. *The Handel Institute Newsletter*, London, 14 Jan. 2003.

BURROWS, Donald. *Ode for Saint Cecilia's Day*: Choral Edition. London: Novello Publishing Limited, 2009a.

BURROWS, Donald. Who Does What, When? On the Instrumentation of the Basso Continuo and the Use of the Organ in Handel's English Oratorios. *In*: KING, R. G. (ed.). *Handel Studies*: A Gedenkschrift for Howard Serwer. Hillsdale, NY: Pendragon, 2009b. p. 107-126.

CHRYSANDER, Friedrich. *Ode for Saint Cecilia's Day*: Full Score. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1865.

DE AGOSTINI, Istituto G. *Le Muse*: Enciclopedia di Tutte Le Arti. Novara: Istituto Geografico De Agostini, Editores: Achille Boroli, Mario Valsechi. 1964. v. I, p. 321-323.

DEAN, Winton. *Handel's Dramatic Oratórios and Masques*. 2. ed. London: Oxford University Press, 1959.

DEUTSCH, Otto E. *Handel*: a Documentary Biography. London: Adam e Charles Black, 1955.

FRAGA, Orlando. Handel's use of plucked instruments. *Música em Perspectiva*, v. 5, n. 2, p. 89-102, out. 2012.

GUDGER, William D. Registration in the Handel Organ Concertos. *American Organist*, p. 71-73, fev. 1985.

GUDGER, William D. *George Frideric Handel's 1749 Letter to Charles Jennens, Music History from Primary Sources*: A Guide to the Moldenhauer Archives. Washington, DC: Library of Congress, 2000. p. 228-238.

GUNN, Alan. *Essential Forensic Biology*. 2. ed. Liverpool: John Wiley & Sons, 2009.

HANDEL, George Frideric. *Ode for Saint Cecilia's Day*: Autograph Score in Fac-simile. London: British Library, 1939. 31v. R. M. 20, f.

HANDEL, George Frideric. *Ode for Saint Cecilia's Day*: Autograph Score in Fac-simile. London: The Foundling Museum, 1740. HAR. MS. 191, Copyist S2.

HANDEL, George Frideric. *Ode for Saint Cecilia's Day*: Autograph Score in Fac-simile. London: The Foundling Museum, 1741. HAR. MS. 190, Copyist S5.

HANDEL, George Frideric. *Messiah*: Autograph Score in Fac-Simile. London: [*s. n.*], 1941.

HANDEL HOUSE MUSEUM. *Handel Hendrix House*. London, 2023. Disponível em: https://handelhendrix.org. Acesso em: 16 set. 2023.

HOLMAN, Peter. Handel's harpsichords revisited, Part I: Handel and Ruckers harpsichords. *Early Music*, n. 2, p. 227-243, may 2021.

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

MAINWARING, John. *Memoirs of the Life of the late G. F. Handel*. London: R & J. Dodsley, 1760. Disponível: https://imslp.org/wiki/Memoirs_of_the_Life_of_the_Late_George_Frederic_Handel_(Mainwaring%2C_John). Acesso em: 25 maio 2023.

ORGAN HISTORY. Organ History: The Seventeenth and Eighteenth Centuries – Italy. *Organ History*, 2023. Disponível em: https://organhistoricalsociety.org/OrganHistory/history/hist016.htm#photos. Acesso em: 14 set. 2023.

SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove*: Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 1995.

SMITHER, Howard E. *A History of the Oratorio*, Vol. 2: the Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England. 1. ed. North Caroline: UNC Press Enduring Editions, 2012.

THE ROSALEEN Moldenhauer Memorial: A Guide to the Moldenhauer Archives. Library of Congress, p. 230, 2023. Disponível em: https://www.loc.gov/collections/moldenhauer-archives/articles-and-essays/guide-to-archives/. Acesso em: 14 set. 2023.

Moisés Rotth Cantos é Mestre em Música pela Unicamp, regente titular e diretor artístico da Orquestra de Câmara da PUC-Campinas, da Seconda Prattica Coro e Orquestra e da Camerata Jovem de Campinas. Estudou com a compositora norte-americana Sandy Simmons, regência coral na Faculdade Teológica Batista de São Paulo e, na Unicamp, aperfeiçoou-se em regência orquestral com Eduardo Ostergren e música de câmara barroca com Edmundo Hora, concluindo licenciatura em música na Universidade Metropolitana de Santos. Foi professor e regente na Faculdade Teológica Batista de Campinas (2000–2008), regente titular da Orquestra Filarmônica de Valinhos (2010–2012) e regente titular da Orquestra Sinfônica de Bragança Paulista (2019–2023). Desenvolveu projetos de educação musical em escolas públicas apoiados pela Fundação FEAC, resultando no artigo "Music Education in Brazil: Music as A Tool for the Complete Development of Students", publicado pela Global Education Magazine (ONU). Como musicólogo, colabora com o IMSLP e suas transcrições e arranjos já foram executados por orquestras no Reino Unido, Alemanha e Estados Unidos. Atuou como diretor artístico da Fundação FEAC e coordenador de projetos socioculturais com apoio de empresas como CPFL e Petrobras. Email: moisescantos@gmail.com.

Edmundo Pacheco Hora é Conceituado especialista em Música Barroca e instrumentos de teclado do século XVIII – **Edmundo Hora** – Doutor em Cravo pela Unicamp, desenvolve o seu trabalho baseado na interligação das técnicas específicas dos instrumentos antigos de teclado. Em Amsterdã-Holanda de 1984 a 1993, graduou-se como "Solista de Cravo" pela Escola Superior de Artes de Amsterdã e pós graduou-se na *Hogeschool Stichting Amsterdam - Sweelinck Conservatorium*, orientado respectivamente por J. Ogg e A. Uittenbosch, tendo em seu exame final, como presidente do júri, Gustav Leonhardt. Participou como professor de Cravo e palestrante nos Festivais de Londrina PR de 1984 a 1991, nos Encontros de Música Antiga e nas Oficinas de Música de Curitiba-PR de 1994 a 2002; nos Festivais de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora-MG de 1990 a 2002 e, na IV Semana de Música Antiga da UFMG em 2013. Tem seu trabalho registrado nos CD's: "Terceiro Sinal" Música para orquestra barroca de Haendel com o contratenor Edson Cordeiro (1996), "Triplo Contínuo" - Música de Câmara Barroca Italiana para dois violoncelos e cravo - (1998), "América Portuguesa"- Música Colonial Brasileira - Coro e Orquestra *Armonico*

Tributo (1999), Cravo e Fortepiano. Solista em diversas orquestras: Sinfônica de Minas Gerais, Sinfônica de Campinas, Sinfônica da Unicamp, Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro-Porto Alegre, OSUSP, OSESP e Orquestra Barroca "Armonico Tributo". Foi Professor de Cravo e Música Barroca no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp desde 1993 e atuou como Orientador, entre 2004 a 2025, no Programa de Pós-Graduação - Mestrado e Doutorado em Cravo na mesma Universidade. E-mail: ephora@uol.com.br.

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.