

# O ORATÓRIO

## A MÚSICA COMO INSTRUMENTO DE CATEQUIZAÇÃO

### OBJECTIVOS:

- Descrever algumas características da música sacra barroca enquanto meio de evangelização;
- Considerar os elementos de um Oratório e seus similares na sua relação com o texto bíblico e com a mensagem a transmitir;
- Identificar outras formas de música dramática religiosa e sua relação com a participação do povo.

Quando Pietro della Valle apresentava, em 1640, uma obra intitulada *Oratorio della Purificazione*, composto para as exercitações espirituais de S. Filipe de Neri, na Igreja entretanto construída no largo da Vallicella em Roma, ainda hoje chamada *Chiesa Nuova*, dava nome a um novo género musical que se haveria de difundir ao longo dos tempos. No entanto, de forma nenhuma poderemos considerar tal obra como o início do da forma musical do *Oratório* [ ou *Oratória* ] e muito menos como primeiro género dramático dentro da produção musical sacra. O termo Oratório representa efectivamente uma obra musical de temática sacra ou religiosa, baseado numa história bíblica ou hagiográfica, seguindo, mais ou menos, o estilo musical de uma ópera, com recitativos, árias e coros, mas onde a dimensão cénica está ausente. De facto, visto que no tempo da

Quaresma, a representação teatral e logicamente a operática então nascente, estavam proibidas, o oratório substituiu a encenação pela narrativa da acção confiada a uma personagem especial: o Historicus ou Narrador. Por isso, nos seus inícios, o Oratório é também designado por *Historia*; assim conhecemos os diversos Oratórios em latim do compositor Giacomo Carissimi, talvez o mais importante no género do Oratorio latino, autor, entre outros, de *Historia di Job*, no que foi imitado pelo seu aluno, de origem e em ambiente germânico, Heinrich Schütz, com *Weihnachts-Historie* (História de Natal), ou *Auferstehungs-Historie* (História da Ressurreição), por exemplo. O Oratório nasce e deve o seu nome à Congregação do Oratório, fundada por S. Filipe Neri, em cujo seio nasceu e cresceu, no âmbito dos exercícios espirituais organizados por aquele eclesiástico em S. Girolamo della Carità, durante a Quaresma.

Estes exercícios espirituais nasceram mais concretamente da prática jesuítica de catequização dos mais simples, nomeadamente por meio das chamadas “missões populares”, eventualmente prolongadas na sua actividade missionária<sup>1</sup> onde a função do *docere*, ou seja a transmissão das verdades fundamentais da fé, era aliada à do *delectare*, quer dizer, provocar agrado ou prazer no acto de aprender.<sup>2</sup> Assim, os textos das *cantatas* que acompanhavam os exercícios espirituais da Quaresma e em particular a Sexta-feira Santa – com as Confrarias do Enterro do Senhor – eram paráfrases poéticas dos textos bíblicos ou simplesmente textos edificantes, piedosos e de conteúdo moral. Os exercícios espirituais em que participavam todas as classes sociais, constariam fundamentalmente de pregações e da execução de canções ou *Laude spirituali* como forma de apresentar em linguagem simples e atraente as verdades fundamentais da fé e os conhecimentos bíblicos em estilo de histórias edificantes. Da execução de histórias intervaladas de canções se passou facilmente à execução musical das próprias histórias bíblicas ou mesmo alegóricas e edificantes; um passo natural mas enorme.

Assim sendo, é claro desde já que o grande objectivo deste novo género musical é a edificação, uma certa catequização mesmo, do povo simples para o qual a imagem e a

---

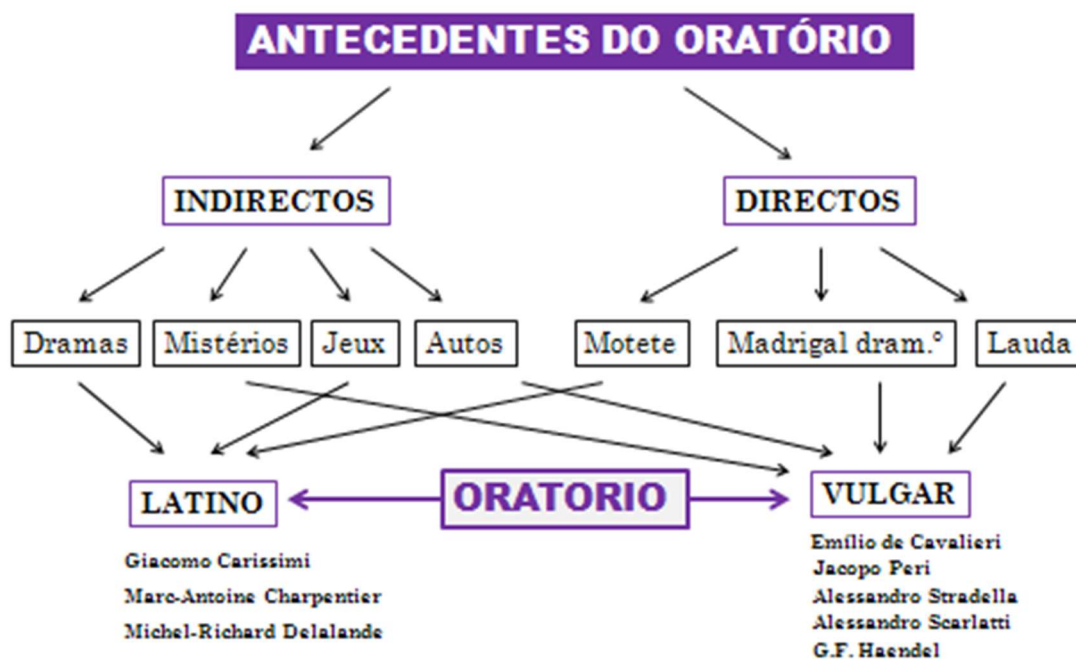
<sup>1</sup> Expressão da actividade missionária dos jesuítas na evangelização dos povos e da sua vertente musical é a acção do padre e compositor jesuíta Domenico Zipoli, na América Latina, onde compõe músicas muito simples, mas também muito belas, usando os recursos autóctones como o órgão de bambú e as vozes predominantemente de crianças. Os registos discográficos já disponíveis são uma autêntica surpresa.

<sup>2</sup> Sobre esta dimensão mais popular de catequização que se estende pelos finais do séc. XVI, como consequência e aplicação da Contra-Reforma, usando em parte os mesmos recursos dos Reformadores, prática que se estenderia por todo o séc. XVII, e mesmo o XVIII, ver STEFANIA NANNI, *La musica dei semplici, l'altra controriforma*, Ed. Viella, Roma, 2012.

cena vinham colmatar as deficiências quer originadas pelo generalizado analfabetismo, quer pela quase impossível compreensão do latim que o Concílio de Trento tinha consagrado como língua litúrgica. Esta mesma catequização constituía uma das linhas de força derivadas das propostas e decretos conciliares, na consciência da urgência de uma preparação do povo para a compreensão dos mais básicos mistérios da fé, mas também de uma desejada renovação moral. Ora tal catequese era conseguida através da proposta dos exemplos bíblicos ou hagiográficos bem como da personificação das grandes virtudes teologias e cardiais.

## 1. Antecedentes do Oratório

Como género musical, o Oratório pode assentar as suas raízes nos recuados tempos da Idade Média quando os mosteiros e grandes centros de peregrinação procuravam entreter e também formar os seus fiéis de um modo atraente e motivador.



### 1.1 - Antecedentes indirectos

A prática medieval do *Drama Litúrgico*, exercitação realizada por clérigos e no quadro das celebrações litúrgicas aparece como um dos antecedentes mais marcantes para a prática do Oratório, nomeadamente o Oratório em latim muito praticado por Giacomo Carissimi. Ao Drama Litúrgico medieval poderíamos associar outras práticas medievais como o ofício rítmico, dialogado, os chamados "Jeux" ou representações de vidas de personagens bíblicos, a representação de "Mistérios", aspectos da vida de Cristo ou de Maria como o famoso *Mistério de Elche* e ainda a geralmente denominada *Sacra Rappresentazione*, uma representação dramática em língua vernácula e levada a cabo por leigos, normalmente com a personificação de conceitos ou abstracções como "sangue", "suspiro" de Cristo ou de Maria ou então realidades espirituais como as virtudes. Bem próximo do estilo das *Cantatas* quaresmais de tradição jesuíta estão os *Noël pour grand chœur* franceses ou as formas evoluídas do *Vilancico*, ao passo que as formas representadas estarão muito próximas de teatro popular como os que entre nós são chamados *Autos* e muito particularmente o teatro vicentino que apresenta no seu elenco alguns autos de conteúdo religioso como os *Autos das Barcas* ou particularmente o *Auto da Alma* cuja temática faz imediatamente lembrar a famosa *Rappresentazione dell' Anima e di Corpo*, de Emílio Cavalleri que passa por ser uma das primeiras expressões de música dramática.

### 1.2 - Antecedentes directos

O Oratório é, ao mesmo tempo, o fruto de todo um conjunto de factores que no seu tempo orientavam o desenvolvimento da própria música nos mais variados quadrantes. Da ópera retira a sua estrutura em recitativos, árias, coros e ritornellos instrumentais, se bem que mais do que influência se deve referir a coincidência ou contemporaneidade. Assim como a ópera se pode dizer descendente directa do *madrigal dramático*, também o Oratório será um descendente directo da Lauda e do Motete latino mais evoluído que incluía uma grande dose de expressividade e dramatismo, ao mesmo tempo que se estruturava segundo uma diversidade de textos que lhe serviam de base.

No seguimento deste motete latino estará particularmente o Oratório latino de G. Carissimi e outros compositores menos conhecidos de que falaremos adiante. Outra prática musical directamente ligada à origem do Oratório será a *Lauda dialogada*, utilizada nos exercícios espirituais de S. Filipe Neri e que daria mais tarde origem ao oratório em língua vernácula ou *Oratorio volgare*, sem dúvida o mais fecundo e duradouro. Este tipo de oratório vernáculo ou “volgare” encontra um dos seus pontos de referência já nos diálogos da Paixão de Cristo, de que dão testemunho os mais antigos manuscritos litúrgicos da Paixão de Cristo, onde a distribuição do texto do Evangelho pelas diferentes personagens, constitui um elemento de arranque para uma dramatização mais ou menos elaborada do mesmo texto.

## **2. Tipos de Oratório**

### *2.1 - Oratorio latino*

Desenvolve-se fundamentalmente à volta do Oratório de S. Marcello ou Crocifisso na cidade de Roma, onde se reuniam as arquiconfrarias como a do Santíssimo Crocifisso e tem como compositor cimeiro Giacomo Carissimi. Neste autor, os elementos musicais são reduzidos ao mínimo o que não os impede de revelar uma impressionante dimensão dramática. Como já foi dito, vêm referidos com o nome de *Historia: Historia de Job, Historia de Jonas, Historia de Jephthe*, este sem dúvida o mais importante oratório do compositor romano.

Neste género, o narrador é referido como "Historicus" e pode ser representado por um cantor ou pelo coro, conforme o contexto. Não se pode dizer que apresente uma grande diferença entre Árias e Recitativos quanto ao estilo musical, se bem que aquelas se caracterizem normalmente pela utilização de textos não bíblicos em contraste com a narrativa bíblica apresentada pelo Histórico. Juntamente com Giacomo Carissimi, podemos referir Marc-Antoine Charpentier, seu aluno, com *Cecilia Virgo et Martyr* e *Filius Prodigus* e Michel Richard de Lalande como compositores de Oratorio latino. No entanto, este tipo de Oratório bem depressa viria a ceder o lugar ao oratório em língua

vernacula, não só por causa de este ser mais acessível e popular, mas também em virtude da perseguição e destruição dos centros jesuíticos romanos e suas bibliotecas, facto que levou mesmo a que se tenha perdido muita da obra de Carissimi. Apresentamos a seguir o início de *Jephthe*, Oratório que conta o drama do Juíz de Israel que, tendo feito a promessa de imolar a primeira pessoa que encontrasse, no regresso da vitória dos exércitos de Israel contra os amalecitas, encontrou a própria filha. Aqui o início da narrativa com a intervenção imediata do “Históricus”.

[HISTORICUS - A. solo]

Cum vo - cas - set in præ - li - um fi - li - os I - sra - el rex fi - li -  
 Now the King of the Am - mon - ites, gath - ered in Gi - le - ad, fought with the

4

o - rum Am - mon et ver - bis Je - phthe ac - qui - e - sce - re no - lu - is - set  
 child - ren of Is - rael; and would not hear nor heed the mess - eng - ers sent by Jeph - thah.

## 2.2 - "Oratorio volgare"

Derivado directamente dos exercícios espirituais de S. Filipe Neri e sem grande relação com o anterior, surge um tipo de Oratório apresentado em língua vernacula, influenciado sem dúvida por outras experiências musicais como o *Teatro harmónico* de Francesco Anerio (1619), autor que viria a estabelecer o estilo do "storico" dentro dos parâmetros do recitativo monódico preconizado pelos florentinos. Desenvolve-se em primeiro lugar na Igreja de S. Girolamo della Carità, para depois passar à Igreja Nova (Chiesa Nuova) construída em *tempo record* pelos seguidores e amigos de São Filipe, nomeadamente depois do reconhecimento papal da Congregação do Oratorio por ele fundada. S. Filipe Neri, o santo da alegria, contou então com a colaboração de músicos de nomeada como Giovanni Animuccia, Marco Antonio Cesti e Emilio de Cavalieri,

conhecidos pela sua colaboração para os inícios da ópera. Foi no novo espaço da Vallicella que se realizou a estreia de *Rappresentazione dell' Anima e di Corpo* de Emilio de Cavalieri, considerada para muitos o primeiro Oratório e para outros a primeira Ópera, ocorria o ano de 1600, portanto uma maia dúzia de anos antes da representação da ópera *Euridice* de Giscopo Peri. Como a prática da representação, mesmo de argumentos religiosos era proibida pela Inquisição, houve que optar pela prático do Oratório substituindo o elemento cénico pelo narrador aqui chamado de “storico” ou “testo”.

### 2.3 Estrutura do Oratório

Do ponto de vista estrutural, o Oratorio Volgare segue mais ou menos o esquema da Ópera, com alternância de Recitativos, Árias e Coros, incluindo ainda, ao contrário do Oratório latino, uma Abertura instrumental. Além disso, enquanto o oratório latino se cingia particularmente aos textos bíblicos, o Oratorio volgare utiliza já "librettos" de texto mais livre e muitas vezes poético, embora a temática possa ser a mesma. Apresenta-se normalmente em duas partes terminando cada qual por um coro que dava pelo nome de "madrigal", no que se aproxima da *Cantata* ou do “Ritornello” final das óperas posteriores.

| ELEMENTOS  | INTÉRPRETE             | SIGNIFICADO                                            |
|------------|------------------------|--------------------------------------------------------|
| RECITATIVO | Cantor / Narrador      | Narrativa / factos / texto bíblico                     |
| ÁRIA       | Solistas / Personagens | Emoções das personagens / texto poético                |
| CORO       | Grupo Coral            | Reacção e Comentário à narrativa<br>Grupos / Multidões |

Do ponto de vista da temática abordada pelo Oratorio volgare, deveremos assinalar um facto curioso: à medida que o tempo vai passando, o tempo da Quaresma e o rigor da

contra-reforma exigiam uma total ausência do teatro lírico, pelo que muitos dos compositores utilizavam o oratório como subterfúgio e compensação para o “defeso” quaresmal. Escolhiam então argumentos bíblicos em que os protagonistas eram personagens femininas cujos sentimentos e qualidades exaltavam a ponto de se falar num certo tipo de oratório erótico. Não estaremos muito longe então de uma nova maneira de tratar o tema do amor segundo os cânones e a prática dos trovadores medievais. É assim que, em palácios de nobres como Cristina de Suécia ou de Cardeais como Pamphili e Ottoboni, o Oratório constituía um espectáculo perfeitamente mundano durante cujos intervalos se serviam bebidas aos presentes como acontecia nos espectáculos de ópera onde se falava, conversava e tomava rapé ou café...

Os compositores mais representativos do *Oratorio volgare*, no meio italiano temos Alessandro Stradella com *L'Anime del Purgatorio* e *San Giovanni Battista* e Alessandro Scarlatti com *Il primo homicídio* e *La Giuditta*. No mundo germânico, onde este género teve uma grande implantação sobretudo no mundo protestante, mercê da utilização do vernáculo na própria liturgia, salientou-se Heinrich Schütz, de formação veneziana, com a sua *Historia da Ressurreição* e sobretudo a *História do Nascimento de Jesus* também chamada Oratória de Natal. Johann Sebastian Bach, por seu lado, não pode ser considerado um compositor de Oratorios pois o chamado *Oratório de Natal* não passa de um conjunto de Cantatas, e o Oratório de Páscoa ou da Ascensão não são mais que cantatas sobre esse específico tema. Muito próximo do Oratório, em Bach, está a *Paixão* de que falaremos a seguir. No espaço e na língua inglesa, no campo do Oratório haveria de celebrar-se o alemão Georg Friedrich Haendel que elevou o género a dimensões de popularidade e grandiosidade que se tornaram paradigmáticas quer deste género musical quer do próprio compositor, a ponto de obscurecer o resto da sua produção musical. *O Messias*, *Judas Macabeu*, *Israel no Egipto*, etc. não precisam de apresentações. Entre nós, por influência dos estudos italianos de muitos dos nossos compositores o Oratório foi bastante praticado sendo mas representativa e actualmente mais conhecida a obra *La Giuditta* de Francisco António de Almeida.



### 3. Géneros afins: Paixão e Cantata

O argumento da Paixão de Cristo como forma dramática e mesmo o canto da Paixão constituíam uma prática já muito antiga dentro do repertório litúrgico ou para-litúrgico. Assim, para além do *Canto da Paixão* que segue o mesmo texto e a ele se confina, muito em prática nas celebrações do Domingo de Ramos e sobretudo na liturgia da Sexta-feira Santa, surge mais tarde um género musical que apelidaremos de *Paixão-Oratório* que segue o texto da Paixão, segundo um determinado evangelista, mas acrescido de outros textos poéticos, nomeadamente para Árias ou Recitativos ariosos e ainda para os Coros. Neste caso, o narrador ou "históricus" é chamado Evangelista pois segue o texto do mesmo Evangelho; o Coro intervém de duas formas: por um lado, comenta o desenrolar do drama, assumindo-se como personagem colectiva (discípulos, multidão, etc.) utilizando para tal uma linguagem polifónica, por outro lado, assume a posição dos fieis (que a ele se podem associar) numa interiorização contemplativa do drama da Paixão, usando para tal o estilo Coral. É esta a estrutura que segue, por exemplo, a *Paixão Segundo S. Mateus* e a *Paixão Segundo S. João* de Johann Sebastian Bach.<sup>3</sup>

Com uma estrutura semelhante, mas utilizada num contexto claramente litúrgico no mundo protestante encontra-se a *Cantata*. Originalmente, a Cantata era de carácter profano e desenvolveu-se sobretudo em Itália como sucedâneo do Madrigal, nos inícios da melodia acompanhada. No ambiente germânico faz parte do ofício litúrgico, e é de proporções muito mais limitadas que o Oratório; o argumento não é dramático pelo que não apresenta o "históricus", mas é um género particularmente laudatório da grandeza de Deus, num estilo predominantemente lírico, ao contrário do estilo narrativo do Oratório e particularmente relacionado com a liturgia particular de cada celebração.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> A *Paixão* como género musical foi cultivada desde sempre, a partir da entoação gregoriana; na época da renascença conhecemos muitas composições sobre a *Paixão* utilizando a polifonia, nomeadamente na parte da multidão ou do grupo dos discípulos; está neste caso a *Paixão segundo São Mateus* de Orlando di Lasso. Heinrich Schutz escreve as *Paixões*, segundo os quatro evangelistas. Mas é no período barroco, porém, que mais se vem a desenvolver, nomeadamente na área protestante, com as grandes *Paixões*: *Paixão segundo São Mateus* e *Paixão segundo São João* de Johann Sebastian Bach. Em Portugal temos, do séc. XVIII, uma obra-prima quase desconhecida e hoje discograficamente disponível apenas em vinyl, em gravação ao vivo, no estilo de *Paixão-Oratório* com libreto de Pietro António Metastasio, em língua italiana: a *Paixão de Jesus Cristo Nosso Senhor* de João Pedro de Almeida Motta. Este género musical foi recuperado no século XX quer por Lorenzo Perosi com várias *Paixões* quer por músicos como Krzysztof Penderecky com *Passio secundum Lucam* ou Arvo Pärt com *Johannes Passion*.

Pode reduzir-se mesmo à simples presença de um solista com acompanhamento de Baixo contínuo, deixando-se para as grandes solenidades a execução de Cantatas de maiores proporções. Nos meios ibéricos, e em consonância com a especificidade ibérica da música popular subsequente ao Concílio de Trento, desenvolveu-se a canção popular chamada “Villancico”. Tal como aconteceu com a Lauda que chegaria às proporções do *Oratório*, também por cá se desenvolveu um género muito próximo do Oratório ou pelo menos da Cantata, a que se continuou a chamar *Vilancico*, mas com uma estrutura considerável pelo emprego de solistas, coros e orquestra.<sup>5</sup>

| GÊNEROS        | ESTRUTURA                                                      | TEMÁTICA                            | PERSONAGENS                                                                       |
|----------------|----------------------------------------------------------------|-------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Paixão</i>  | Recitativo<br>Ária<br>Coro / Polifónico<br>Choral / Homofónico | Paixão de Cristo                    | Evangelista / Narrador<br>Cristo<br>Outros / Solistas<br>Multidão / Grupo<br>Povo |
| <i>Cantata</i> | Recitativo<br>Ária<br>Coro / Polifónico<br>Choral / Homofónico | Tema litúrgico<br>[Domingo / Festa] | Narrador<br>Personagens<br>Assembleia                                             |

<sup>4</sup> Sabemos que Bach compunha uma Cantata para cada Domingo e Festa do Ano, pelo que temos dele mais de duzentas Cantatas. Respeitam a liturgia de cada festa, numa adesão musical à liturgia que é de fazer inveja aos católicos. Para nos entendermos: a Cantata corresponderia a uma “escolha de cânticos” para uma celebração, mas com uma organização, equilíbrio e qualidade que a constituíam como um género musical perfeitamente consolidado e de uma eficácia evangelizadora notáveis.

<sup>5</sup> O *Villancico* viria a ser afastado do contexto litúrgico por ordem do Rei D. João V, eventualmente na intenção de aproximar da liturgia papal as celebrações da Capela Patriarcal de Lisboa.