

WILLIAN YOSHIO YAMAZAKI TAMURA

J.S. BACH (1685-1750)

“DAS ORGELBÜCHLEIN”:

A organização litúrgica na coletânea dos

Pequenos Prelúdios Corais:

**Aspectos intrínsecos da relação entre o texto e a
composição musical.**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022

WILLIAN YOSHIO YAMAZAKI TAMURA

J.S. BACH (1685-1750)

“DAS ORGELBÜCHLEIN”:

A organização litúrgica na coletânea dos

Pequenos Prelúdios Corais:

**Aspectos intrínsecos da relação entre o texto e a
composição musical.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música – habilitação em instrumento.

Orientador: Prof. Dr. José Luís de Aquino.

São Paulo

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Tamura, Willian Yoshio Yamazaki

J.S. BACH (1685-1750) "DAS ORGELBÜCHLEIN":

A organização litúrgica na coletânea dos Pequenos Prelúdios Corais: Aspectos intrínsecos da relação entre o texto e a composição musical. / Willian Yoshio Yamazaki Tamura; orientador, José Luís de Aquino. - São Paulo, 2022.

55 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão Corrigida

1. Música. 2. Órgão. 3. Orgelbüchlein. 4. Johann Sebastian Bach. 5. Instrumentos de Teclas. I. Aquino, José Luís de. II. Título.

CDD 21.ed. - 780 0

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

*Em nome da Santíssima Trindade,
Em honra a Deus Pai e Nosso Senhor Jesus Cristo
Soli Deo Gloria.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos e familiares, por todo o auxílio oferecido.

Ao Prof. Dr. José Luís de Aquino, pela paciência, dedicação, sobretudo por sua amizade e pela transmissão de sua mais excelente pedagogia e tão ricos conhecimentos, bem como àqueles que ajudaram-me com as pesquisas para este trabalho.

RESUMO

Y. Y. TAMURA, Willian. *J.S. Bach (1685-1750) “Das Orgelbüchlein”*: A organização litúrgica na coletânea dos Pequenos prelúdios corais: Aspectos intrínsecos da relação entre o texto e a composição musical. 2022, 40p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Resumo: O presente estudo visa ressaltar questões pertinentes à performance de um prelúdio-coral dentro da obra *Das Orgelbüchlein*, de Johann Sebastian Bach, além de apontar aspectos intrínsecos que estão relacionados entre o texto e a música. Para tal, pretende-se saber como sua música esteve a serviço da liturgia luterana, apresentando as principais características performáticas da obra e a sua relação com o calendário litúrgico cristão, bem como a sua finalidade didática que perdura até os dias de hoje na formação organística.

Palavras-chave: Calendário litúrgico. *Das Orgelbüchlein*. Johann Sebastian Bach. Música sacra.

ABSTRACT

Abstract: The study aims to raise questions relevant of performance and interpretation of a choral prelude to the work *Das Orgelbüchlein*, by Johann Sebastian Bach, as well as intrinsic aspects related to the text and the music. To this end, it is intended to know how his music was at the service of the Lutheran liturgy, presenting as main performance characteristics of the work and its relationship with the Christian liturgical calendar, as well as its purpose made it lasts until the present day in the organ formation.

Key-words: Liturgical calendar. *Das Orgelbüchlein*. Johann Sebastian Bach. Sacred Music.

SUMÁRIO

| | |
|---|-------|
| Introdução | p. 13 |
| Capítulo 1: Escorço biográfico do compositor, sua produção musical e os diversos períodos criativos | p. 15 |
| 1.1 Breve contextualização | p. 15 |
| 1.2 O <i>Orgelbüchlein</i> - Pequeno Livro de Órgão | p. 16 |
| 1.3 O Calendário Litúrgico e simbolismo | p. 18 |
| 1.4 Períodos Criativos | p. 20 |
| Capítulo 2: O <i>Orgelbüchlein</i> | p. 29 |
| 2.1 O conceito de prelúdio coral | p. 29 |
| 2.2 Principais aspectos alegóricos da obra | p. 30 |
| 2.3 Exemplos alegóricos segundo a ordem cronológica do calendário litúrgico | p. 34 |
| Capítulo 3: Considerações históricas e pedagógicas | p. 41 |
| 3.1 Relação entre texto e música na liturgia cristã | p. 41 |
| 3.2 Ornamentação | p. 43 |
| 3.3 Registração | p. 44 |
| 3.4 Valores pedagógicos presentes no <i>orgelbüchlein</i> | p. 45 |
| Conclusão | p. 55 |
| Referências bibliográficas | p. 57 |

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 - Mapa que ilustra os locais por onde Bach passou e os respectivos períodos em que esteve, lugares significativos da vida de Bach p. 27
- Fig. 2 - Coral *Herr Christ, der einig Gottes-Sohn*, p. 29
- Fig. 3 - Exemplo de um prelúdio coral, Nº 3 do *Orgelbüchlein*, BWV 601 (comp. 1-4) p. 30
- Fig. 4 - “Adagissimo” da obra *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, BWV 992 (comp. 5-8) p. 31
- Fig. 5 - “Adagissimo” da obra *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, BWV 992 (comp. 17-20) p. 31
- Fig. 6 - “Adagissimo” da obra *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, BWV 992 (comp. 29-31) p. 32
- Fig. 7 - Partita VII, *O Gott, du frommer Gott*, BWV 767 (comp. 1-4) p. 32
- Fig. 8 - Coral *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* p. 33
- Fig. 9 - Coral, Nº 38 *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, BWV 637 p. 33
- Fig. 10 - Coral *Der Tag, der ist so freudenreich* p. 34
- Fig. 11 - Coral, Nº 7 *Der Tag, der ist so freudenreich*, BWV 605 (comp. 8-9) p. 35
- Fig. 12 - Coral *In dir ist Freude* p. 35
- Fig. 13 - Coral, Nº 17 *In dir ist Freude*, BWV 615 (comp. 1-4) p. 36
- Fig. 14 - Coral *O Lamm Gottes unschuldig* p. 36
- Fig. 15 - Coral, Nº 20 *O Lamm Gottes, unschuldig*, BWV 618 (comp. 1-3) p. 37
- Fig. 16 - Coral *Erstanden ist der heilige Christ* p. 37
- Fig. 17 - Coral, Nº 30 *Erstanden ist der heil’ge Christ*, BWV 628 (comp. 1-3) p. 38
- Fig. 18 - Coral *Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist* p. 38
- Fig. 19 - Coral, Nº 33 *Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist*, BWV 631 (comp. 1-2) p. 39
- Fig. 20 - Coral *Dies sind die heil’gen 10 Gebot’* p. 39
- Fig. 21 - Coral, Nº 36 *Dies sind die heil’gen 10 Gebot’*, BWV 635 (comp. 1-3) p. 40
- Fig. 22 - Cópia da tabela de ornamentos de Johann Sebastian Bach em *Pièces de clavecin* (1689) de Jean-Henry D'Anglebert. Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Departamento de Música e Teatro, sign.: Mus HS 1538 p. 43
- Fig. 23 - Johann Sebastian Bach: tabela de ornamentos em *Clavier-Büchlein* de Wilhelm Friedmann Bach, f. 3 Universidade de Yale, Biblioteca de Música, New Haven p. 44
- Fig. 24 - A extensão da pedaleira alemã em contraposição à pedaleira barroca francesa possibilita maior independência do baixo p. 46
- Fig. 25 - Coral *Ich ruf’ zu dir, Herr Jesu Christ* p. 48
- Fig. 26 - Coral, Nº 40 *Ich ruf’ zu dir, Herr Jesu Christ*, BWV 639 (comp. 1-4) p. 48
- Fig. 27 - Coral *Christ lag in Todesbanden* p. 49
- Fig. 28 - Coral, Nº 27 *Christ lag in Todesbanden*, BWV 625 (comp. 1-5) p. 50
- Fig. 29 - Coral *O Mensch, bewein’ dein’ Sünde gross* p. 51
- Fig. 30 - Coral, Nº 24 *O Mensch, bewein’ dein’ Sünde gross*, BWV 622 (comp. 1-6). p. 51
- Fig. 31 - Coral *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf* p. 53
- Fig. 32 - Coral, Nº 19 *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf*, BWV 617 (comp. 1-4) p. 53

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar e compreender a relação entre o texto e a retórica musical na obra de Johann Sebastian Bach (*Das Orgel-Büchlein*, BWV 599-644) dentro da perspectiva litúrgica cristã-luterana, bem como a sua finalidade didática na formação organística e trajetória acadêmica. Além disso, apontará as principais características composicionais, sua estrutura, os estilos e os meios utilizados pelo compositor para relacionar o texto do título com o texto musical e sua aplicação litúrgica e os principais aspectos que contribuem para a didática do instrumento.

Passemos aos objetivos e resultados que consistem este trabalho, no qual associamos três campos de estudo de forma a sintetizá-lo em um:

Objetivo. Expor, segundo o ponto de vista organístico, os princípios técnicos relativos à performance interpretativa e pedagógica da obra.

Método. A metodologia divide-se em três partes: na primeira, a contextualização do compositor e da obra em questão, a compreensão dos tempos do calendário litúrgico e a situação dos períodos criativos da obra de Bach. A segunda parte consiste na conceitualização do que vem a ser um prelúdio coral, a identificação e a associação de figuras musicais utilizadas pelo compositor como meio retórico-alegórico em serviço para cada tempo das principais solenidades cristã-luterana. A análise da obra não adentra no panorama estrutural harmônico, mas sim no caráter interpretativo associado ao serviço litúrgico. A terceira e última, consideraremos algumas aplicações pedagógicas, resultante do estudo das duas primeiras partes.

Resultados. Após relacionarmos estas duas etapas mencionadas anteriormente, fundamentando-nos nas autoridades de Geiringer e Schweitzer, é possível estabelecer sem contradições, a relação alegórica-musical presente na obra de Bach, em especial a que estamos tratando neste estudo. Por fim, é feita uma aplicação pedagógica do estudo e como tal artifício contribui na formação aos estudantes organistas.

Discussão. Apesar das discussões e proibições do uso de instrumentos musicais pela Igreja Primitiva, o trabalho visa responder a profunda relação entre texto- música, as respectivas contribuições pedagógicas e o papel dessa relação na liturgia cristã-luterana.

CAPÍTULO 1:

ESCORÇO BIOGRÁFICO DO COMPOSITOR, SUA PRODUÇÃO MUSICAL E OS DIVERSOS PERÍODOS CRIATIVOS

Johann Sebastian Bach (1685-1750), considerado “O Músico Poeta” segundo o filósofo e organista Albert Schweitzer (1875-1965), em sua obra datada do ano de 1905, com este mesmo título; foi um compositor, cravista, *Kapellmeister*, regente, organista, professor, violinista e violista oriundo do Sacro Império Romano-Germânico, atual Alemanha.

Em meados do século XVIII, Bach era conhecido, sobretudo por ser um grande organista e como alguém requisitado a dar pareceres sobre órgãos recém-construídos. Considerado um dos gênios tutelares da civilização ocidental, cujas peças fáceis compostas para seus filhos e alunos costumam ser utilizadas como base para o ensino do piano (GEIRINGER, 1985, p. 7). É considerável, portanto, que muitas de suas obras tenham finalidade didática, sendo indispensáveis na formação do músico organista.

1.1 Breve contextualização

Antes de tudo, é necessário contextualizarmos o período histórico, as fases e momentos criativos do compositor, desde um Bach jovem e “brincalhão”, por assim dizer, a explorar e a desenvolver seu discurso musical, até o seu momento mais austero e maduro de sua fase composicional.

A música e muitos dos princípios religiosos foram incorporados à vida de Bach desde a sua mais tenra idade, seu talento musical é legado de família. O musicólogo austríaco-alemão, Karl Geiringer, em seu livro *Johann Sebastian Bach, O Apogeu de uma Era*, comenta: “[...] É óbvio por que Sebastian sentiu a necessidade premente de legar à posteridade uma história do clã Bach: desde o seu bisavô em diante, a família tinha produzido uma multidão de músicos profissionais [...]” (GEIRINGER, 1985, p. 21).

A respeito de sua influencia religiosa, seu pai, Johann Ambrosius casou-se com Elisabeth Lämmerhirt, descendente de família que vivera na região da Silésia, Alemanha oriental, cuja população profundamente devota à religião protestante, fora forçada a mudar-se para a Turíngia, durante a perseguição de 1620. Algo semelhante que ocorrera com o trisavô de Bach, Veit Bach, compelido a escapar da Hungria, por causa de sua fé luterana. (GEIRINGER, 1985, p. 22). Sobre os precedentes religiosos da família de Sebastian, Geiringer descreve:

“[...] Os Lämmerhirt estabeleceram-se na cidade de Erfurt, onde eram prósperos peileiros. Ao mesmo tempo, tornaram-se fervorosos adeptos de um místico chamado Esaias Stiefel, que pregava de acordo com a doutrina dos anabatistas. A família Lämmerhirt assistia fielmente aos seus serviços e mesmo quando Stiefel foi sentenciado à prisão por causa de suas tendências heréticas, eles proclamaram corajosamente sua adesão aos ensinamentos dele. Um traço de misticismo e uma busca apaixonada da visão individual de Deus pode ter Sebastian herdado de seus antepassados maternos. Seu pai forneceu um tremendo potencial musical e uma preocupação vital com o protestantismo luterano, a força espiritual que dominou os músicos Bach da época.” (GEIRINGER, 1985, p. 22).

Assim sendo, Geiringer nos fornece um breve panorama acerca das influencias da qual o músico Bach seria alvo, fundindo duas tradições as quais ele levaria a cabo até o final de sua vida, a música e a religião como síntese da liturgia.

1.2 O *Orgelbüchlein* – Pequeno Livro de Órgão

O *Pequeno Livro de Órgão*, como é também conhecido, pode ser situado durante os últimos anos que Bach passou em Weimar, porém não concluído quando se mudou para Cöthen. Segundo Geiringer:

“[...] Bach tinha planejado originalmente essa obra em grande escala. Incluiria 164 corais, cujos nomes o compositor escreveu ao alto das páginas em branco, dispondo-os pela ordem em que seriam empregados durante o ano litúrgico. Contudo, mais de dois terços das folhas permaneceram vazias, uma vez que Bach interrompeu sua obra depois de completar 45 arranjos:¹ 4 para o Advento, 13 para o Natal e Ano Novo, 13 para a Semana Santa e a Páscoa, e 15 para outros eventos do ano eclesiástico” (GEIRINGER, 1985, p. 232).

Uma das práticas mais incentivadas por Martinho Lutero (1483-1546) durante a Reforma Protestante foi a criação (ou tradução e adaptação) de melodias corais para os cultos

¹ Existem realmente 46 corais. Entretanto, *Liebster Jesu* (Caríssimo Jesus; O. V: 37; BWV 633, 634) aparece duas vezes, em versões que se assemelham muito entre si. (GEIRINGER, 1985, p. 232).

luteranos. Lutero era músico e admirador de Josquin Desprez, e ele mesmo compôs alguns corais que são cantados até hoje nos cultos mundo afora.

Entretanto, quando a melodia precisa ser acompanhada por um instrumento, como o órgão, ou cantada por um coro a quatro vozes, é necessário adicionar um acompanhamento à melodia, num processo conhecido como “harmonização de coral”. Sobre o coral na obra de Bach, comenta o Dr. Schweitzer:

“Há uma diferença fundamental entre Bach e Handel. A obra de Bach tem por base o canto coral; Handel nunca o usa. Em um, a invenção livre é tudo; no outro, no autor das cantatas e das Paixões, ele emerge do coro e desaparece atrás dele. As obras mais belas e profundas de Bach, aquelas em que ele expressa, de forma musical, o mais íntimo de seus pensamentos filosóficos, são fantasias para órgão em melodias corais”. (SCHWEITZER, 1984, p. 1, tradução nossa).²

Como título de sua obra, escrita de próprio punho, que atesta a finalidade litúrgica, Bach escreve:

“PEQUENO LIVRO DE ÓRGÃO
no qual o estudante de órgão é instruído sobre como desenvolver de diversas maneiras um coral e, ao mesmo tempo, adquirir experiência no uso do pedal, o qual, em cada um desses corais, é tratado como inteiramente *obbligato*.
Para a Glória de Deus nas Alturas
e a instrução dos concidadãos
por Johann Sebastian Bach *pro tempore* regente de Sua Alteza,
o Príncipe de Anhalt-Cöthen.” (cf. BACH, Johann Sebastian: *Das Orgelbüchlein*, Frontispício) (GEIRINGER, 1985, p. 232).

² “Hay una diferencia fundamental entre Bach y Händel. La obra de Bach tiene por base el coral; Händel nunca lo usa. En uno, la invención libre lo es todo; en el otro, en el autor de las cantatas y Pasiones, surge del coral y se esfuma tras él. Las más hermonisas y profundas obras de Bach, aquéllas donde expresa, bajo una forma musical, lo más íntimo de sus pensamientos filosóficos, son fantasías para órgano sobre melodías de coral.” (SCHWEITZER, 1984, p. 1)

1.3 O Calendário Litúrgico e simbolismo

Na perspectiva do *Orgelbüchlein*, o Calendário Litúrgico está compreendido nas seguintes partes: Advento, Natal, Ano Novo, Festa da Purificação, Quaresma, Páscoa e Pentecostes. Sendo os demais (BWV 635 à 644) considerados como Catequéticos, Dogmáticos e Diversos. O Calendário Litúrgico foi concebido para a Igreja celebrar o Mistério de Cristo (particularmente o seu Mistério pascal) como Corpo de Cristo, é baseado nas principais etapas da vida de Jesus Cristo descritas nos Evangelhos, com o intuito de refletir sobre sua missão e mensagem. A obra de Bach em questão, associa elementos retóricos, alegóricos e textuais que acompanham a sucessão dos tempos litúrgicos em ordem cronológica, iniciando pelo tempo do Advento.

Advento e Natal podem ser descritos como tempos mais “alegres” dado a vinda de Cristo Jesus, o Redentor do Mundo; Quaresma e Páscoa, períodos mais reflexivos e apreensivos, onde o compositor utiliza de elementos musicos - textuais que nos levam a meditar sobre a dor do pecado, o mistério da crucificação e por fim, o derramamento do Espírito Santo em Pentecostes.

Acerca da numerologia intencionalmente pensada na composição da obra, comenta o organista francês, Georges Guillard:

“O caderno autografado (Preussische Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. Bach P 283) manifesta claramente um plano premeditado de 166 corais, dos quais Bach, por algum motivo desconhecido, escreveu apenas 45. O conjunto deveria seguir o curso do ano litúrgico (longo tempo de ensino aos domingos depois de Pentecostes). O plano dos corais escritos é, portanto, o seguinte:

- 1) Natal (Advento = 1; Natividade = 13; Ano Novo = 3; Purificação = 2).
- 2) Páscoa (Paixão = 7; Ressurreição = 6; Pentecostes = 1).
- 3) Vida cristã = 12.

É no *Orgelbüchlein* que a numerologia é pensada pela primeira vez. Note-se, por exemplo, que dos 45 corais, os 33 do ano litúrgico podem representar a idade de Cristo, e os outros 12 simbolizam a Igreja fundada sobre os 12 Apóstolos. O plano original de 166 = 83 x 1 X 2, correspondendo a HC x A x B (cf. também os compassos totais das *Variações/769* canônicas). Além disso, K. Van Houten, lembrando que o plano original nunca foi executado – voluntariamente ou não –, sublinha que os corais da Paixão e da Páscoa (portanto Morte e Vida) são, respectivamente, 7 e 6 = 13, e tem 285 medidas. Mas muitas vezes deixamos de especificar que entre a Paixão e a Ressurreição, cujas vozes param uma após a outra, pode representar o momento da morte. E o novo total, infinitamente assustador, é o seguinte: 14 (= BACH) corais, 287 compassos, ou 28,7 que podem ser lidos em 28 de julho/1750 (morte de Bach)...

O *Orgelbüchlein* é uma verdadeira pregação musical. Constitui uma chave ao mesmo tempo que soma das constantes expressivas, das figuras retóricas de que falamos alhures. Contentamo-nos aqui em destacar, graças a M. Radulescu, o expressivo simbolismo de alguns processos canônicos:

— n° 2: cânone de oitava entre soprano e tenor; registro original: principal 8' — trompeta 8'.

Símbolo: O homem (trombeta) é desenhada por Deus (= principal);

— n°10: cânon duplo na oitava.

Símbolo: o Alfa e o Ômega sugeridos pelo texto;

— n°21: cânon na décima segunda (reduplicação da quinta).

Símbolo: os 12 Apóstolos (= a Igreja), coral a 5 vozes;

— n°22: cânone de oitava entre soprano e baixo.

Símbolo: prisão de Cristo (veja o texto) entre as duas vozes extremas;

— n°26: cânon à quinta entre soprano e alto.

Símbolo: cânone imperfeito que destaca a imperfeição do homem (cf. texto: “Senhor, por favor, fique ao meu lado”).” (GUILLARD, 1987, p. 64-66, tradução nossa).³

³ Le cahier autographe (Preussische Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. Bach P 283) manifeste clairement un plan prémédité de 166 chorals, dont Bach pour une raison inconnue n’a écrit que 45. L’ensemble devait suivre le déroulement de l’année liturgique (long temps d’enseignement des dimanches après la Pentecôte). Le plan des chorals écrits est donc le suivant:

1) Noël (Avent = 1 ; Nativité = 13 ; Nouvel An = 3 ; Purification = 2).

2) Pâques (Passion = 7 ; Résurrection = 6 ; Pentecôte = 1).

3) Vie chrétienne = 12.

C’est dans l’OB que la numérologie est pensée pour la première fois. Notons par exemple que sur les 45 chorals les 33 de l’année liturgique peuvent représenter l’ange du Christ, et les 12 autres symboliser l’Eglise fondée sur les 12 Apôtres. Le plan original de 166 = 83 X 1 X 2, correspondant à HC X A X B (cf. aussi le total de mesures des Variations canoniques/769). Par ailleurs, K. Van Houten, en rappelant que le plan original n’a jamais été réalisé — volontairement ou non —, souligne que les chorals de la Passion et de Pâques (donc la Mort et la Vie) sont au nombre respectivement de 7 et 6 = 13, et comptent 285 mesures. Mais on néglige souvent de préciser qu’entre la Passion et Résurrection, dont les voix s’arrêtent les unes après les autres, peut représenter le moment de la mort. Et le nouveau total, infiniment troublant, se présente comme suit : 14 (= BACH) chorals, 287 mesures, soit 28.7 que l’on peut lire 28 juillet/1750 (mort de Bach)...

L’OB est une véritable prédication musicale. Il constitue une clé en même temps qu’une somme des constantes expressives, des figures rhétoriques dont nous parlons par ailleurs. Contentons-nous ici de mettre en relief, grâce à M. Radulescu, la symbolique expressive de quelques procédés canoniques :

— n° 2 : canon à l’octave entre soprano et ténor ; registration originale : principal 8' — trompette 8'.

Symbole : l’Homme (trompette) est tiré par Dieu (= principal) ;

— n°10 : double canon à l’octave.

Symbole : l’Alpha et l’Omega suggérés par le texte ;

— n°21 : canon à la douzième (redoublement de la quinte).

Symbole : les 12 Apôtres (= l’Eglise), choral à 5 voix ;

— n°22 : canon à l’octave entre soprano et basse.

Symbole : emprisonnement du Christ (voir le texte) entre les deux voix extrêmes ;

— n°26 : canon à la quinte entre soprano et alto.

Symbole : canon imparfait qui met en évidence l’imperfection de l’homme (cf. texte : « Seigneur, veuille te tenir à mes côtés »).

1.4 Períodos Criativos

Primeiros anos em Eisenach: Pouco se sabe sobre sua primeira infância, exceto que aparenta ser apropriado afirmar que seu pai, notável violinista, o iniciou aos instrumentos de cordas, enquanto que seu primo em segundo grau, Johann Christoph, em órgão. Aos oito anos, ingressa na *Lateinschule* (Escola Latina) de Eisenach⁴, mesma escola a qual Lutero havia estudado dois séculos antes. O núcleo de aprendizado era a doutrina luterana, acompanhada de gramática e aritmética. Os níveis superiores incluíam o ensino do latim, grego, hebraico, lógica, filosofia e retórica. Bach também se destacava em outras matérias além das escolásticas, ele fora rapidamente promovido do coro *Kurrende*, que cantava hinos de uma parte, ao *Chorus Symphonicus*, interpretando motetos e cantatas. (GEIRINGER, 1985, p. 24).

Ohrdruf: As condições de vida na Turíngia da época eram precárias e insalubres, seguida por guerras e epidemias. Bach perdeu a mãe quando tinha apenas nove anos e o pai em menos de um ano seguido. Órfão, foi entregue aos cuidados do irmão mais velho, Johann Christoph, que era organista em Ohrdruf. Segundo Geiringer, a adaptação de Bach à nova vida, não parece ter sido fácil, pois ele mal conhecia seu irmão que a esta altura era casado e aguardava a vinda de um filho, contando com um salário relativamente baixo. Posteriormente Bach conseguiu um emprego de cantor no coro local, contribuindo com as despesas domésticas. Ingressou em uma escola local para continuar seus estudos gerais, revelando-se ótimo aluno e ultrapassando colegas de maior idade. Simultaneamente se aperfeiçoava na música com o irmão, que fora aluno de Pachelbel, iniciando composição, dedicando uma de suas primeiras peças para teclado ao seu irmão e tutor. (GEIRINGER, 1985, p. 24-25).

Lüneburg: Bach ainda não havia completado 15 anos quando partira para Lüneburg, onde a vida musical era muito mais dinâmica em relação à Ohrdruf. A Igreja de São Miguel era conhecida por ser um importante centro musical, possuindo uma grande biblioteca de partituras, além de oferecer uma gama variada de repertórios por meio de um corpo de músicos qualificados. As partituras da biblioteca eram compiladas desde a sua fundação em 1555 por Michael Praetorius. É provável que Bach tenha participado também da orquestra por ser proficiente em instrumentos de cordas. Somado às obrigações às obrigações do currículo extramusical da *Michaelisschule*, o programa musical direcionado aos estudantes era extenso e pesado. Residia e se alimentava no convento da igreja, onde se encontrava instalada a

⁴ A partir de 1544, a escola esteve instalada num antigo mosteiro dominicano, construído em 1232. Em 1707, o instituto foi elevado à categoria de *Gymnasium*. (GEIRINGER, 1985, p. 24).

Ritterakademie ou *Academia dos Cavaleiros*, destinada aos filhos da nobreza. O contato com esse universo lhe foi muito instrutivo, conhecendo a língua, o teatro e a música da França. Bach conheceu então Thomas de la Selle, professor de dança da *Ritterakademie*, que fora aluno de Lully, e com ele fez visitas a Celle, estado da Baixa Saxônia. Outros contatos importantes que fez em Lüneburg foram com o construtor de órgãos Johann Balthasar Held e com Georg Böhm, organista da Igreja de São João. (GEIRINGER, 1985, p. 29-30).

Weimar: No início de 1702, finalizando os seus estudos regulares na *Michaelisschule*, Bach se qualificara para ingressar na universidade, porém a perspectiva de uma vida acadêmica não parece ter-lhe atraído. Em 1703, solicita um posto como organista da Igreja de Santiago em Sangerhausen. Foi eleito por unanimidade pelo conselho municipal, atestando que Bach já era reconhecido como um talento excepcional. Infelizmente, o duque de Saxe-Weissenfels anulou a nomeação em favor de Johann Kobelius, um músico mais maduro, sendo prometido a Bach, contudo, o favorecimento em alguma outra ocasião. Alguns meses depois Bach estava em Weimar. Coexistiam ali duas cortes duciais, uma do duque reinante, e outra de seu irmão. Em março de 1703 Bach recebeu a nomeação de violinista e lacai da corte do segundo duque, Johann Ernst, para quem o avô de Bach havia trabalhado. Bach certamente não encontrou em Weimar o ambiente musical que desejava, e possivelmente aceitou o cargo como um emprego temporário. Seus parentes começaram a ajudá-lo a encontrar uma posição, o que acabou se concretizando quando a *Neue Kirche* (Nova Igreja) de Arnstadt o convidou para testar seu órgão recém-construído. (GEIRINGER, 1985, p. 32-34).

Arnstadt: A apresentação de Bach ao novo órgão deslumbrou os cidadãos de Arnstadt, sendo-lhe oferecido o posto de organista titular com renda anual de cinquenta florins, mais 34 florins destinados a alojamento e alimentação, soma considerável para o músico da época, assumindo suas funções em 14 de Agosto de 1703. Entre as suas obrigações, que não eram muitas: tocar por duas horas aos domingos, segundas e quintas-feiras. Como a igreja não contratara um *Kantor*, Bach também treinava o coro. A posição parecia ideal para um jovem músico que necessitava de tempo livre para se aprofundar na composição. A cidade era agradável, ornamentalmente ajardinada, na qual vários de seus parentes ali residiam. Entre eles Maria Barbara Bach, sua prima em segundo grau, com quem anos mais tarde veio a se casar. (GEIRINGER, 1985, p. 32-35).

Obteve em Outubro de 1705 uma licença de um mês para ir até Lübeck e ouvir Buxtehude, o mais famoso organista do norte da Alemanha e os concertos vespertinos que ele regia na época entre a festa da Trindade e a do Advento, e fez a pé o trajeto de mais de 350

km. Não retornando antes de janeiro de 1706, a visita parece lhe ter sido proveitosa. De imediato sua maneira de acompanhar os hinos revelou a influência do outro mestre, com passagens virtuosísticas e grande elaboração contrapontística, o que não deixou de despertar protestos entre a congregação que, perplexa, estava acostumada com acompanhamentos simples. Este não foi o único dos problemas que Bach enfrentou. Foi censurado pelo consistório pela sua longa ausência e por causa daquelas “escandalosas” liberdades e improvisos ao órgão que confundiam os fiéis. Tendo de acatar as ordens, pouco depois foi censurado por fazer os acompanhamentos demasiado curtos. Além disso, o coro de meninos que ele tinha de reger era tudo menos competente e dócil, registrando-se vários episódios de confrontos e altercações violentas, a despeito de repetidas reclamações e solicitações de Bach de medidas para melhorar a situação. Logo se tornou claro para ele que não mais poderia permanecer em Arnstadt por muito tempo. Aparentemente o estopim da discórdia teria sido a reprimenda que recebeu por ter acompanhado ao órgão uma donzela cantora - presumivelmente Maria Barbara em uma ocasião em que a igreja estava vazia. (GEIRINGER, 1985, p. 34-39).

Entre as obras que compreendem este período, estão: o Capricho em Si Bemol Maior BWV 992, o prelúdio coral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* BWV 739, e uma primeira versão, fragmentária, do Prelúdio e Fuga em sol menor BWV 535a.

Mühlhausen: Em Junho de 1707 Bach obteve um posto na *Blasiuskirche*, compondo várias cantatas sacras em um molde mais conservador, sem demonstrar qualquer influência do operismo italiano, que posteriormente apareceu em sua obra. Dentre as obras que compreendem este período, estão: a *Tocata e Fuga* em ré menor BWV 565, escrita no estilo rapsódico do norte, o Prelúdio e Fuga em ré maior BWV 532 e a *Passacaglia* em dó menor BWV 582, um exemplo precoce do instinto de Bach para a organização em grande escala. A cantata *Gott ist mein König* BWV 71, de 4 de fevereiro de 1708, foi impressa a expensas da câmara municipal e foi a primeira das composições de Bach a ser publicada.

Retorno a Weimar: De volta a Weimar, Bach ocupa as funções de organista e violinista da corte do novo duque reinante, Wilhelm Ernst. Em Weimar Bach recebeu desde logo um excelente salário de 229 florins, ele também desempenhou as funções de organista e violinista da corte do novo duque reinante, cujos interesses musicais eram semelhantes aos seus. Incentivado pelo patrão, que era um luterano devotamente ortodoxo e valorizava muito a música sacra, durante os primeiros anos Bach concentrou-se na obra para órgão, mais uma vez induzindo seu empregador a reformar o instrumento. Quando oportuno, visitava outras cidades e exibia seu talento como intérprete e improvisador virtuoso, e nesta época

começaram a ser registradas várias narrativas altamente elogiosas sobre suas capacidades incomuns, bem como passou a ser reconhecido como um perito na construção de órgãos, seguidamente consultado por várias cidades e igrejas e convidado a testar instrumentos.

Em fevereiro de 1713 participou em Weissenfels de uma celebração que incluiu uma performance da sua primeira cantata secular, *Was mir behagt* BWV 208, também chamada Cantata da Caça. No final do ano ocorreu-lhe a oportunidade de suceder Friedrich Wilhelm Zachow como organista da Liebfrauenkirche, em Halle, e supervisionar a construção de um grandioso novo instrumento, entretanto o duque aumentou seu salário e ele desistiu da ideia. Em 2 de março de 1714 assumiu o cargo adicional de *Konzertmeister* (Mestre de Concertos), devendo compor e apresentar uma nova cantata por mês, a um salário de 268 florins. Isso lhe permitiu trabalhar com os instrumentistas, o coro e os solistas vocais do duque, todos profissionais de gabarito, aptos a executar obras difíceis, e lançar os fundamentos de sua habilidade como regente.

É neste período que se insere o *Orgelbüchlein*, (Pequeno Livro de Órgão), quase todos os chamados 18 “Grandes” prelúdios corais, os trios mais antigos para órgão e a maioria dos prelúdios e fugas para órgão. (GEIRINGER, 1985, p. 46-51).

Köthen: Em contrapartida de seu emprego anterior, esteve ocupado, sobretudo com a música camerística e orquestral, uma vez que o príncipe era calvinista e, como consequência, não havia música instrumental nas igrejas da cidade, e as cantatas que escreveu durante este período foram executadas na corte. Köthen também não possuía nenhum órgão. Mesmo que algumas das obras tenham sido compostas anteriormente e agora revistas, foi em Köthen que as sonatas para violino e cravo e para viola da gamba e cravo, e as para violino e violoncelo solos consolidaram suas feições mais ou menos definitivas. Os famosos Concertos de Brandenburgo também pertencem a este período, e o compositor ainda encontrou tempo para compilar obras pedagógicas para teclado: o *Clavierbüchlein* (Pequeno Livro de Teclado) de Wilhelm Friedrich, algumas das Suites Francesas, as Invenções (1720), e o primeiro livro (1722) de O Cravo Bem Temperado, contendo 24 prelúdios e fugas em todas as tonalidades. Essa notável coleção sistematicamente explora as potencialidades da recém-criada afinação temperada.

Leipzig: A partir de 31 de Maio de 1723 até a sua morte, Bach foi o *Kantor* da Igreja Luterana de São Tomás em Leipzig, conjuntamente à função de diretor musical da cidade. O motivo para a mudança para Leipzig gerou muita controvérsia e especulação, pois pareceu a alguns estudiosos ter sido um passo na direção errada. Não só Anna Magdalena teve de renunciar à sua carreira de cantora, perdendo o seu bom salário, como o salário de Bach caiu a

um quarto do que ganhava em Köthen, embora ele não tivesse de pagar sua hospedagem e alimentação. Bach, contudo, poderia ganhar rendimentos extra escrevendo e tocando música para ocasiões especiais como casamentos e funerais. Sua posição social também caiu, pois o status de um Kantor era considerado inferior ao de um compositor da corte, que ele ocupara há pouco. Mas neste caso específico, o cargo de *Kantor* de São Tomás, uma instituição veneranda e um alicerce do Protestantismo, em Leipzig, então a mais famosa cidade universitária alemã, era altamente cobiçado.

Leipzig não estava disposta de início a considerar Bach como uma opção adequada, pois suas funções não envolviam a execução ao órgão, o motivo da fama de Bach na época, além de ele não ter uma educação universitária, e buscou outros músicos para a vaga. Finalmente, sem sucesso, teve de resignar-se e deu-lhe o cargo. Sua primeira apresentação oficial foi em 30 de Maio de 1723, com a cantata *Die Elenden sollen essen* BWV 75.

Novos trabalhos produzidos durante este ano incluem muitas cantatas e a primeira versão do *Magnificat*. A primeira metade de 1724 viu a produção da Paixão segundo São João, posteriormente revista. O número total de cantatas produzido durante este ano eclesiástico foi de cerca de 62, das quais cerca de 39 foram obras inteiramente novas. Durante seus primeiros anos em Leipzig Bach se concentrou na música sacra e produziu um grande número de cantatas de igreja, na época uma parte integral do culto luterano, às vezes, como a pesquisa revelou, à razão de uma nova obra por semana. Após 1726, porém, ele voltou sua atenção para outros projetos, mas ainda escreveu a Paixão segundo São Mateus (1729), uma obra que inaugurou um interesse por obras vocais em uma escala maior do que a cantata, a Paixão segundo São Marcos (1731, perdida), o Oratório de Natal (1734), e o Oratório da Ascensão.

A responsabilidade de Bach em Leipzig foi principalmente a educação em canto dos alunos da *Thomasschule* (Escola de S. Tomás), e alguns dos mais capazes recebiam educação também em instrumentos. Mas porque esses meninos deviam cantar nas várias igrejas de Leipzig, Bach também se tornou responsável pela música de quatro igrejas: São Nicolau, São Tomás, São Mateus e São Pedro, e devia reger pessoalmente em São Tomás e São Nicolau. Cada uma delas exigia música de um tipo diferente. Na prática isso implicava trabalho árduo todos os dias da semana. Estas récitas, em um cronograma de atividades tão extenso, eram geralmente mal ensaiadas e mal apresentadas, para o seu desespero. Os músicos com quem podia contar em Leipzig também foram uma decepção. A grande maioria tinha um preparo precário e pouco talento, e assim que os meninos se tornavam mais aptos seus cursos encerravam e deixavam o coro, sendo necessário treinar novamente os recém-chegados. Sua

estadia na cidade, se bem que tenha testemunhado o amadurecimento do compositor e o aparecimento de uma enxurrada de obras notáveis, foi marcada de privações e lutas contra a carência de recursos humanos e materiais para a boa prática da música, contra a estrutura disfuncional da escola, contra colegas professores e os administradores incompreensivos, que o cobriam de constantes reclamações, insultos e calúnias. Com seu temperamento um tanto impetuoso, Bach revidava as agressões, tornando conflitante o ambiente de trabalho.

Ao contrário das facilidades administrativas que encontrara em Köthen, onde devia responder apenas ao príncipe, em Leipzig Bach tinha duas dúzias de superiores, incluindo o reitor (a autoridade docente), o conselho municipal (a autoridade civil) e o consistório (a autoridade eclesiástica), que raramente se encontravam em harmonia, o que se dificultava com a pouca inclinação de Bach aos modos diplomáticos. Outra fonte de atribulações era o fato de Bach ter de morar no edifício superlotado da escola, junto com alunos e outros professores. Seu apartamento, ainda que tivesse uma entrada independente, ficava ao lado das salas de aula, o que lhe roubava privacidade, além de o barulho dos alunos se estender pela noite adentro. Também por força de seu contrato devia desempenhar funções extramusicais, tais como dar aulas de latim ou pagar um professor para substituí-lo, e de quatro em quatro semanas, durante uma semana inteira, atuava como inspetor disciplinar das 4h ou 5h da manhã até às oito da noite, numa escola desorganizada repleta de alunos irresponsáveis e turbulentos.

Depois de uma década de trabalho duro e intermináveis disputas, Bach parecia cansado e gradualmente se retirou da vida pública, negligenciando algumas de suas obrigações. Em 1740 a escola se viu na necessidade de ter de contratar um outro professor de teoria musical. Bach passou a se dedicar então mais à música instrumental, revisando obras antigas ou produzindo novas, com destaque para a compilação de corais para órgão *Clavier-Übung III* (Exercícios de Teclado) e o segundo volume de O Cravo Bem Temperado, bem como à preparação de peças para publicação. Enquanto seu estilo se firmava nas fórmulas consagradas do Barroco, a nova geração já transitava para a órbita do Rococó e desgostava da produção do *Kantor* de São Tomás, que lhe aparecia como antiquada e excessivamente complexa.

Em maio de 1747 Bach visitou seu filho Emanuel, empregado na corte de Potsdam, e tocou diante de Frederico II da Prússia, que era compositor de algum mérito e imediatamente ficou impressionado com as habilidades de Bach, levando-o a testar todos os pianofortes do palácio. Em julho improvisou sobre um tema proposto pelo rei, obra que tomou forma definitiva como a Oferenda Musical. Na mesma altura viu nascer seu primeiro neto, Johann

August, e se filiou à distinguida Correspondirende Societät der Musicalischen Wissenschaften (Sociedade de Ciências Musicais), fundada por seu antigo aluno Lorenz Christoph Mizler, apresentando como peça de prova as variações canônicas sobre o coral *Vom Himmel hoch da komm' ich her*. Ainda era assiduamente requisitado para dar pareceres sobre órgãos em outras cidades e passava muito tempo na corte de Dresden, onde era apreciado.

Por outro lado, a casa de Bach ficava cada vez mais vazia. Sofreu o infortúnio de levar vários de seus filhos para o túmulo ainda pequenos, e os sobreviventes cresciam e deixavam o lar. Sua visão diminuía sensivelmente; em 1749 ele já quase não enxergava, e logo ficou cego. Tentou operar-se sem sucesso por duas vezes com o médico charlatão itinerante John Taylor, que ainda teve Händel entre seus fracassos. Da última doença de Bach pouco se sabe, exceto que durou vários meses e o impediu de terminar *A Arte da Fuga*. Seus empregadores não esperaram sua morte para procurarem um sucessor. Faleceu em 28 de julho de 1750, em Leipzig e foi enterrado dois ou três dias depois no cemitério da Igreja de S. João. Seu filho Carl Philipp e seu antigo aluno Johann Friedrich Agricola escreveram em conjunto um obituário, importante como fonte de informações em primeira mão, ainda que incompleto e algo inexato. Anna Magdalena ficou em má situação. Por algum motivo, seus enteados não fizeram nada para ajudá-la, ao contrário, avançaram sobre sua herança, e seus próprios filhos eram muito jovens para tomarem qualquer atitude. Quando ela faleceu, dez anos depois, recebeu um funeral de indigente.

Bach gerou com sua primeira esposa sete filhos, mas somente quatro sobreviveram, e, destes, dois fizeram carreira musical destacada: Wilhelm Friedemann (1710–1784) e Carl Philipp Emanuel (1714–1788). De segunda esposa nasceram mais treze crianças, sendo que Gottfried Heinrich (1724–1763), Johann Christoph Friedrich (1732–1795) e Johann Christian (1735–1782) foram também músicos de talento. Três filhas chegaram até a idade adulta: Elisabeth Juliane Friederica (1726–1781) que se casou com o aluno de Bach Johann Christoph Altnikol, Johanna Carolina (1737–1781) e Regina Susanna (1742–1809). (GEIRINGER, 1985, p. 67-103).

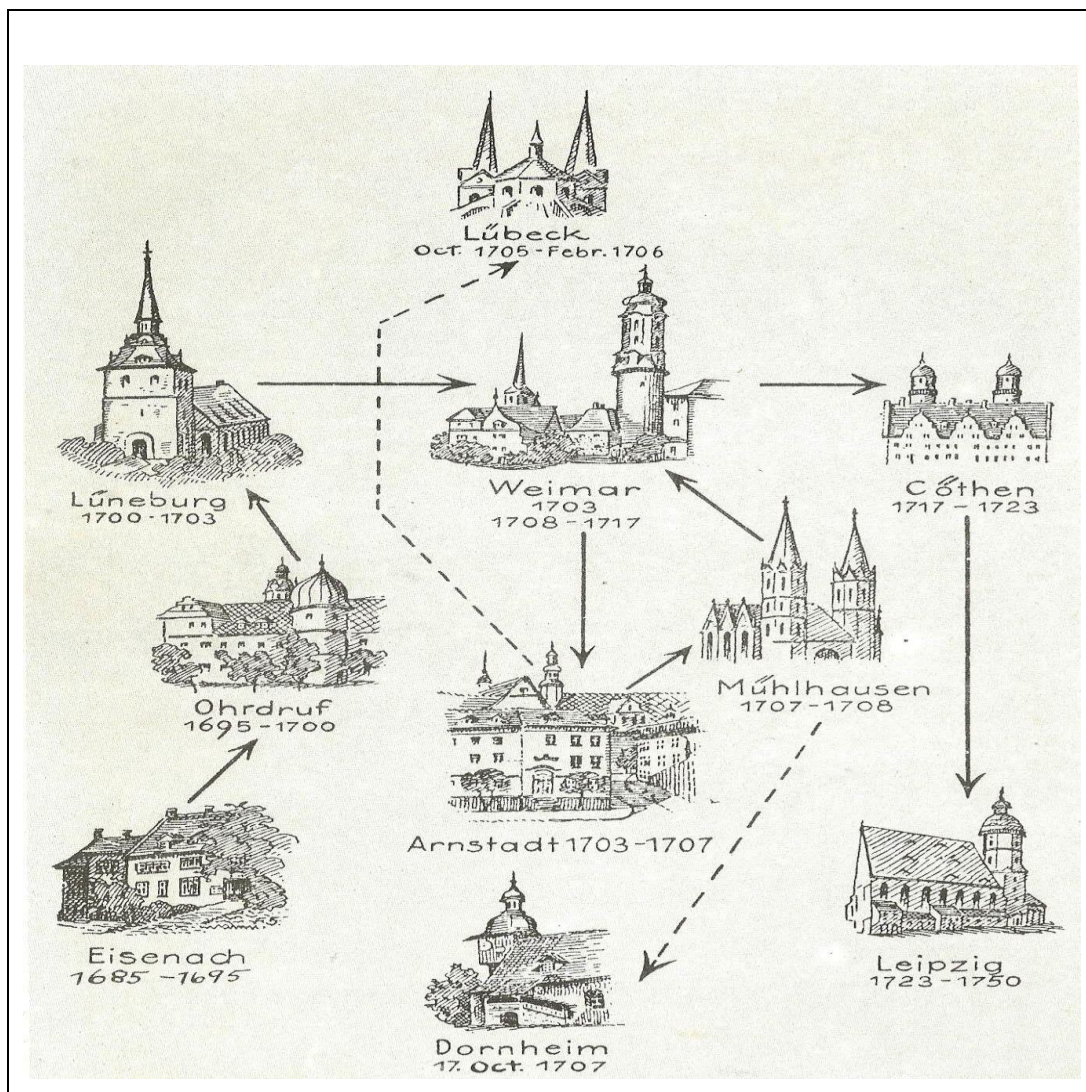


Fig. 1 – Mapa que ilustra os locais por onde Bach passou e os respectivos períodos em que esteve, lugares significativos da vida de Bach (GEIRINGER, 1985, p. 96).

CAPÍTULO 2: O ORGELBÜCHLEIN

Esta segunda parte do estudo consiste em introduzir o conceito de Prelúdio Coral, situar e contextualizar a obra de Johann Sebastian Bach (O *Orgelbüchlein*), explanando a sua estrutura, baseada em um *cantus firmus* de hinário luterano e a sua organização relacionada ao calendário litúrgico, bem como a sua finalidade didática no processo de formação organística.

2.1 O *Orgelbüchlein*: o conceito de prelúdio coral

A primeira coisa é compreendermos o que vem a ser um prelúdio coral. Prelúdio Coral é uma pequena composição litúrgica, instrumental (em geral curto), para órgão, usando a melodia de um cântico coral como base para sua composição e (1) usada como introdução para o canto congregacional, ou (2) usado como um interlúdio no serviço da Igreja Luterana. (GROUT; PALISCA, 1994, p. 398).

3. **Herr Christ, der einig Gottes-Sohn**

Herr Christ, der ei - nig Got - tes - Sohn, Va - ters in E - wig - keit, er ist der Mor - gen -
aus sei - nem Herr'n ent - spros - sen, gleich - wie ge - schrie - ben steht, er

ster - - ne, sein'n Glanz streckt er so fer - ne vor and - re Ster - nen klar.

2. Du Schöpfer aller Dinge,
Du väterliche Kraft,
Regierst vom End zu Ende
Kräftig aus eigner Macht.

Das Herz uns zu dir wende
Und kehr ab unser Sinne,
Daß sie nicht irren von dir.
(Elisabeth Creutziger, 1524)

Anderer Text:

Herr Gott, nun sei gepreiset,
Wir sagen frohen Dank,
Daß du uns Gnad erweistest,
Gegeben Speis und Trank,

Dein Mildigkeit zu merken,
Den Glauben mehr zu stärken,
Daß du seist unser Gott.
(Georg Klee, † 1561)

Weise: 15. Jahrhundert. Tonsatz: J. S. Bach, Schlußchoral aus Kantate 96, Original in F - dur

Fig. 2 – Coral *Herr Christ, der einig Gottes-Sohn*,
(BÄRENREITER Éditions, 2019).



Fig. 3 – Exemplo de um prelúdio coral, Nº 3 do *Orgelbüchlein*, BWV 601 (comp. 1-4), (OUTREMONTAISES Éditions, 2008).

2.2 Principais aspectos alegóricos da obra

O coral da figura 2 (acima) pertence ao tempo do Natal, onde destacamos a) em vermelho, o *cantus firmus* congregacional, cuja melodia *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn*, composta por Elisabeth Cruciger (1500-1535), considerada a primeira poetisa e compositora de hinos da Reforma Protestante e amiga de Martinho Lutero, é parte integrante do hinário luterano. b) Em verde, um dos motivos rítmicos que permeiam toda a peça, fazendo possível alusão à Encarnação do Filho de Deus, e Sua vinda à Terra c) pelas setas azuis. Alguns desses tipos de artifícios retóricos na música de Bach foram descritos pelo Dr. Schweitzer:

“[...] [Adiante] veremos que ele tinha algo como um vocabulário próprio de expressões musicais que sempre aparecem iguais em todas as suas obras, tanto nas Paixões e cantatas como nos corais. Certas expressões estabelecidas correspondem a certas ideias; a mesma fórmula musical reaparece quando a mesma ideia está presente. No seu *Capriccio*, os elementos dessa linguagem musical já podem ser vistos claramente. O ‘Lamento’, por exemplo, é típico do modo como Bach mais tarde expressaria todos os matizes de dor em suas cantatas e corais. Para a dor serena – devemos lembrar o refrão final da primeira parte da *Paixão segundo São Mateus* – ele sempre usará razões em colcheias ou semicolcheias ligadas duas a duas. O ‘Lamento’ começa com tal motivo:” (SCHWEITZER, 1984, p. 52, tradução nossa).⁵

⁵ “Más adelante veremos que tenía algo así como un vocabulario propio de expresiones musicales que siempre aparecen iguales en todas sus obras, en las Pasiones y cantatas tanto como en los corales. Para determinadas ideas corresponden determinadas expresiones establecidas; la misma fórmula musical reaparece cuando se hace presente la misma idea. En el Capriccio, los elementos de este idioma musical se advierten ya con nitidez. El ‘Lamento’, por ejemplo, es típico de la forma en que más tarde Bach expresará todos los matices del dolor en sus cantatas y corales. Para el dolor sereno - hay que recordar el coro final de la primera parte de La Pasión según

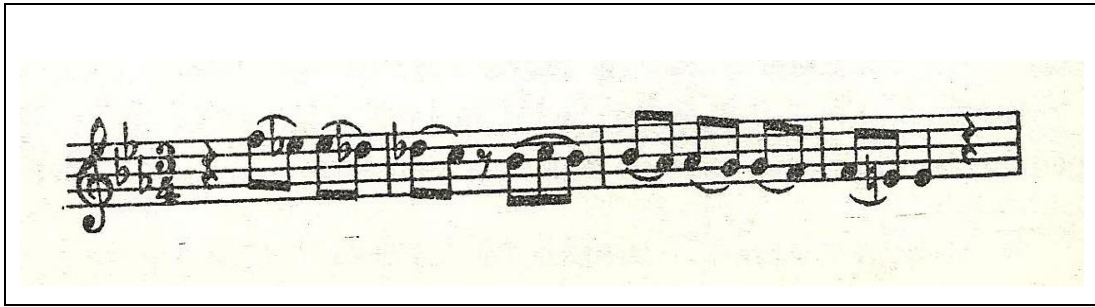


Fig. 4 – “Adagissimo” da obra *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*, BWV 992 (comp. 5-8), (SCHWEITZER, 1984, p. 52).

“Para expressar a dor agitada, interrompida por soluços, será utilizado um motivo interrompido com síncopes irregulares; no ‘Lamento’ um motivo desse tipo substitui o primeiro:” (SCHWEITZER, 1984, p. 53, tradução nossa).⁶

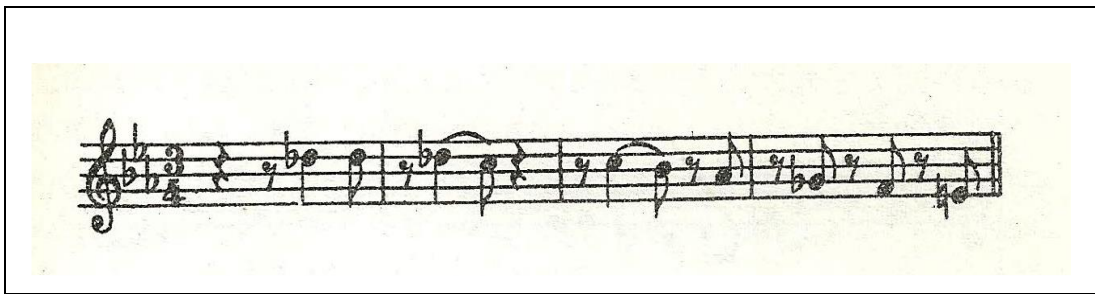


Fig. 5 – “Adagissimo” da obra *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*, BWV 992 (comp. 17-20), (SCHWEITZER, 1984, p. 53).

“A dor intensa será expressa por um motivo cromático de cinco ou seis notas; É o motivo cromático que intervém no ‘Lamento’ em terceiro lugar:” (SCHWEITZER, 1984, p. 53, tradução nossa).⁷

San Mateo - siempre empleará motivos en corcheas o semicorcheas ligadas de dos en dos. El ‘Lamento’ comienza con un motivo de este tipo:” (SCHWEITZER, 1984, p. 52).

⁶ “Para expresar el dolor agitado, entrecortado por sollozos, se servirá de un motivo interrumpido con síncopas irregulares; en el ‘Lamento’ un motivo de este género reemplaza al primero:” (SCHWEITZER, 1984, p. 53).

⁷ “El dolor intenso será expresado por un motivo cromático de cinco o seis notas; es el motivo cromático que en el ‘Lamento’ interviene en tercer lugar:” (SCHWEITZER, 1984, p. 53).

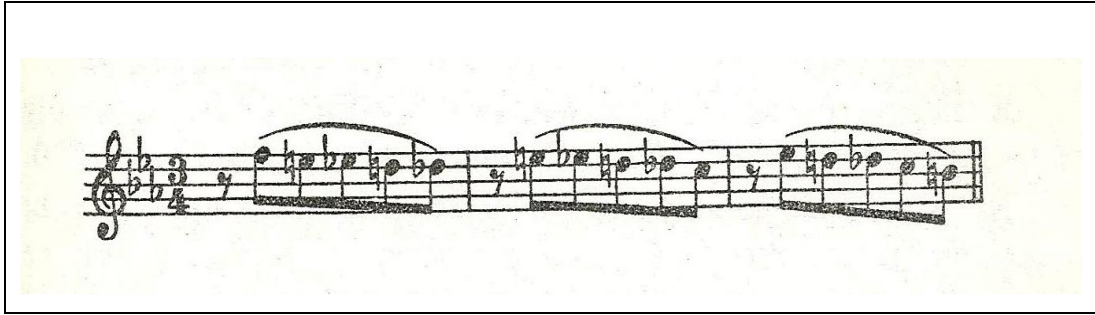


Fig. 6 – “Adagissimo” da obra *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*, BWV 992 (comp. 29-31), (SCHWEITZER, 1984, p. 53).

“[...] o texto pode explicar a forma particular das três últimas variações da *Partita 'O Gott, du frommer Gott'* [Oh Deus, apenas Deus!]. A sétima estrofe fala do corpo que foi depositado no túmulo e na música essa ideia é expressa com um desenho admirável que simboliza a descida à morada dos mortos.” (SCHWEITZER, 1984, p. 53-54, tradução nossa).⁸



Fig. 7 – *Partita VII, O Gott, du frommer Gott*, BWV 767 (comp. 1-4), (SCHWEITZER, 1984, p. 54).

⁸ “Por ejemplo, solamente el texto puede explicar la forma particular de las tres últimas variaciones de la *Partita 'O Gott, du frommer Gott'* [¡Oh Dios, justo Dios!]. La séptima estrofa habla del cuerpo que ha sido depositado en la tumba y en la música esta idea se expresa con un dibujo admirable que simboliza el descenso a la morada de los muertos.” (SCHWEITZER, 1984, p. 53-54).

Ideias semelhantes podem ser observadas no coral *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (BWV 637), cuja instabilidade do primeiro homem (Adão), em virtude do pecado original, pode ser observada pelos cromatismos descendentes e a queda por uma sétima descendente:

38. *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*

1. Durch das A - dams Fall ist ganz ver - derbt mensch - lich Na - tur und We - sen; selb Gift ist auf uns ver - erbt, daß wir nicht moch - ten g'ne - sen -

ohn Got - tes Trost, der uns er - löst hat von dem gro - ßen Scha - den, dar -

ein die Schlang E - van be - zwang, Gott's Zorn auf sich zu la - den.

2. (s) Ich bitt, o Herr, aus Hersensgrund,
 Du wollst nicht von mir nehmen
 Dein heilligs Wort aus meinem Mund,
 So wird mich nicht beschämen
 Mein Sünd und Schuld;

Denn in dein Huld
 Setz ich all mein Vertrauen.
 Wer sich nur fest darauf verläßt,
 Der wird den Tod nicht schauen.
 (L. Spengler, 1479 - 1534)

Weise: 1535. Tonsatz: J. S. Bach, Schlußchoral aus Kantate 18, Original in c - moll

Fig. 8 – Coral *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (BÄRENREITER Éditions, 2019).

Fig. 9 – Coral N° 38 *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, BWV 637 (comp. 1-2), (OUTREMONTAISES Éditions, 2008).

2.3 Exemplos alegóricos segundo a ordem cronológica do calendário litúrgico

Embasados nos exemplos anteriores, apontaremos os artifícios retórico-alegóricos utilizados por Bach em sua obra *Das Orgelbüchlein*, seguindo a ordem cronológica do calendário litúrgico em algumas peças:

- Natal: *Der Tag, der ist so freudenreich*, “Este dia, tão cheio de alegria”. A alegria expressa pelos motivos em fusas na mão esquerda, contemplam a encarnação do Filho de Deus figurada pelas colcheias em graus conjuntos descendentes no pedal:

7. *Der Tag, der ist so freudenreich*

1. | Denn Tag, der ist so freu - den - reich al - ler Kre - a - tu - re, | von ei - ner Jung - frau
 Got - tes Sohn vom Him - mel - reich ü - ber die Na - tu - re

ist ge - born. Ma - ri - a, du bist aus - er - korn, daß du Mut - ter wä - rest.

Was ge - schah so wun - der - gleich? Got - tes Sohn vom Him - mel - reich, der ist Mensch ge - bo - ren.

2. Ein Kindelein so löblich
 Ist uns geboren heute
 Von einer Jungfrau säuberlich
 Zu Trost uns armen Leuten.
 Wär uns das Kindelein nicht geboren,

So wärn wir allzumal verlorn,
 Das Heil ist unser aller.
 Ei, du süßer Jesu Christ,
 Der du Mensch geboren bist,
 Behüt uns für der Hölle.
 (15. Jahrhundert)

Anderer Text:
 Halleluja, denn uns ist heut
 Ein göttlich Kind geboren,
 Von ihm kommt unsre Seligkeit,
 Wir wären sonst verloren.
 Am Himmel hätten wir nicht Teil,

Wenn nicht zu unser aller Heil
 Dies Kind geboren wäre.
 Liebster Holland Jesu Christ,
 Der du unser Bruder bist,
 Dir sei Lob, Preis und Ehre.
 (Johann Peter Us, 1720-1796)

Waise: 15. Jahrhundert. Tonsatz: J. S. Bach, Choräle

Fig. 10 – Coral *Der Tag, der ist so freudenreich* (BÄRENREITER Éditions, 2019).



Fig. 11 – Coral, N° 7 *Der Tag, der ist so freudenreich*, BWV 605 (comp. 8-9), (OUTREMONTAISES Éditions, 2008).

- Ano Novo: *In dir ist Freude*, “A alegria está em Ti“. No coral abaixo, temos um exemplo de coral-fantasia, ou seja, neste tipo de composição, o tema não é repetido na íntegra, porém os fragmentos temáticos permeiam toda a peça, as colcheias figuram o júbilo da entrada de um novo ano:

17. In dir ist Freude

1. S.
1. In dir ist Freu - de, in al - lem Lei - de, o du sü - ßer Je - su Christ! } Hil - fest von Schan - den,
durch dich wir ha - ben himm - li - sche Ga - ben, der du wah - rer Hei - land bist. } (Zu dei - ner Gü - te

2. S.
A.
1. In dir ist Freu - de, in al - lem Lei - de, o du sü - ßer Je - su Christ! } Hil - fest von Schan - den,
durch dich wir ha - ben himm - li - sche Ga - ben, der du wah - rer Hei - land bist. } (Zu dei - ner Gü - te

T.
B.

ret - test von Ban - den; wer dir ver - trau - et, hat wohl ge - bau - et, wird e - wig blei - ben. Hal - le - lu - ja. }
steht un - ser Gmü - te. An dir wir kle - ben in Tod und Le - ben, nichtskann uns schei - den. Hal - le - lu - ja. }

ret - test von Ban - den; wer dir ver - trau - et, hat wohl ge - bau - et, wird e - wig blei - ben. Hal - le - lu - ja. }
steht un - ser Gmü - te. An dir wir kle - ben in Tod und Le - ben, nichtskann uns schei - den. Hal - le - lu - ja. }

2. Wenn wir dich haben,
Kann uns nicht schaden
Teufel, Welt, Sünd oder Tod.
Du hast in Händen,
Kannst alles wenden,
Wie nur heißen mag die Not.
Drum wir dich ehren,
Dein Lob vermehren

Mit hellem Schalle,
Freuen uns alle
Zu dieser Stunde. Halleluja.
Wir jubilieren
Und triumphieren,
Lieben und loben
Dein Macht dort oben
Mit Herz und Munde. Halleluja.
(Johann Lindemann, 1660 - etwa 1694)

Weise und Tonsatz: Giovanni Gastoldi, 1591

Fig. 12 – Coral *In dir ist Freude* (BÄRENREITER Éditions, 2019).

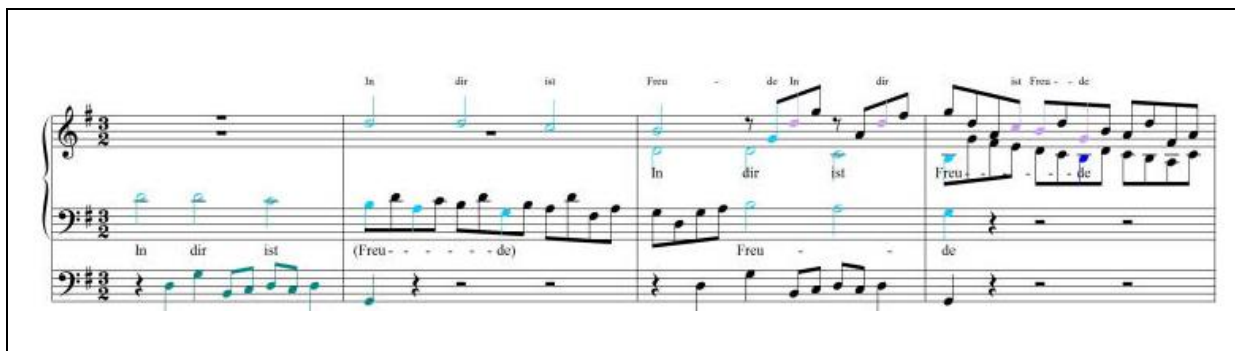


Fig. 13 – Coral, N° 17 *In dir ist Freude*, BWV 615 (comp. 1-4).

- Quaresma: *O Lamm Gottes, unschuldig*, “Ó inocente cordeiro de Deus”, observamos a mesma linguagem de “lamento” comentada por Schweitzer no “Adagissimo” da obra *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletto*, BWV 992. Uma das poucas obras em que Bach descreve as articulações:

20.

O Lamm Gottes unschuldig

1. und 2. } O Lamm Got - tes un - schul - dig am Stamm des Kreuzes ge - schlach - tet, } All Sünd hast du ge -
all - zeit fun - den ge - dul - dig, wie - wohl du wa - rest ver - ach - tet. } ach - tet. }

Kreu - zes ge - schlach - tet, }
wa - rest ver - ach - tet. }

o - Je - su.
o Je - su.
o Je - su.
o Je - su.

3. O Lamm Gottes unschuldig
Am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
Allzeit funden geduldig,
Wie wohl du warest verachtet.

All Sünd hast du getragen,
Sonst müßten wir verzagen.
Gib uns deinen Frieden, o Jesu!
(Nikolaus Deilus, † 1529)

Weise: 1542. Tonsatz: J. S. Bach, Choräle

Fig. 14 – Coral *O Lamm Gottes unschuldig*
(BÄRENREITER Éditions, 2019).

Fig. 15 – Coral, N° 20 *O Lamm Gottes, unschuldig*, BWV 618 (comp. 1-3), (OUTREMONTAISES Éditions, 2008).

- Páscoa: *Erstanden ist der heil'ge Christ*, “Cristo ressuscitou”. Possivelmente, a fórmula em 3/2 pretende indicar que a 2ª pessoa da S.S. Trindade ressuscitou ao terceiro dia, onde as figuras, especialmente colcheias e semínimas (figura 17) ascendentes o representam:

Fig. 16 – Coral *Erstanden ist der heilige Christ* (BÄRENREITER Éditions, 2019).



Fig. 17 – Coral, Nº 30 *Erstanden ist der heil'ge Christ*, BWV 628 (comp. 1-3),
(OUTREMONTAISES Éditions, 2008).

- Pentecostes: *Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist*, “Vinde Espírito Santo Criador”, os sete dons do Espírito Santo nas sete primeiras colcheias descendentes:

33. *1. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist, Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist*

1. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist, be - such das Herz der Men - schen dein; mit

Gna - den sie füll, wie du weißt, daß dein Ge - schöpf vor - hin sein.

*2. (7) Gott Vater sei Lob und dem Sohn,
Der von den Toten auferstund,
Dem Tröster sei dasselb getan
In Ewigkeit alle Stund.
(Martin Luther, 1483-1546)*

Weise: 1535. Tonsatz: J. S. Bach, Choräle

Fig. 18 – Coral *Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist*
(BÄRENREITER Éditions, 2019).



Fig. 19 – Coral, N° 33 *Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist*, BWV 631 (comp. 1-2), (OUTREMONTAISES Éditions, 2008).

- Corais Dogmáticos: *Dies sind die heil'gen*, “Aqui estão os dez mandamentos sagrados”, onde as colcheias fazem alusão ao “martelo da lei” no pedal:

36. **Dies sind die heiligen zehn Gebot**

1. Dies sind die heil - gen zehn Ge - bot, die uns gab un - ser Her - re Gott durch Mo - sen, sei - nen Die - ner tren, hoch auf dem Berg Si - na - i. Ky - ri - e - leis.

2. (11) Die Gebot all uns gegeben sind,
Daß du dein Sünd, o Menschenkind,
Erkennen sollst und lernen wohl,

Wie man vor Gott leben soll.
Kyrieleis.
(Martin Luther, 1483 - 1546)

Weise: 1524. Tonsatz: J. S. Bach, Choräle

Fig. 20 – Coral *Dies sind die heil'gen 10 Gebot'* (BÄRENREITER Éditions, 2019).



Fig. 21 – Coral, N° 36 *Dies sind die heil'gen 10 Gebot'*, BWV 635 (comp. 1-3),
(OUTREMONTAISES Éditions, 2008).

CAPÍTULO 3: CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E PEDAGÓGICAS

3.1 Relação entre texto e música na liturgia cristã

A relação entre texto e música na religião cristã tem um longo histórico, e tal relação tornou-se praticamente indissociável em termos de serviço litúrgico e na musicalização do sagrado, além de contribuir consideravelmente na pedagogia para o ensino musical. Desde as civilizações primevas é atribuída a eficiência das celebrações à palavra cantada conjuntamente à música. (NOCENT, 1989, p. 129). Comenta ainda Adrien Nocent, OSB – monge beneditino belga e teólogo litúrgico, acerca dos precedentes da associação entre a palavra e a música na religião judaica:

“[...] certamente não existe nenhuma religião como a religião judaica, na qual a palavra é radicalmente compreendida como uma ação que se funde numa sonoridade. Trata-se de um fenômeno de encarnação: a música é como uma encarnação do pensamento divino que se exprime num canto. Esse canto se apresenta então necessariamente como plenitude da palavra que se realiza numa espécie de sacramentalidade.” (NOCENT, 1989, p. 129).

Na cristandade, a questão revela-se um pouco mais complexa. O apóstolo Paulo descreve o canto em muitas passagens do Novo Testamento, fazendo menção de salmos, hinos e cânticos espirituais, que ao longo do tempo, tem sido vistos como termos equivalentes. O cânon LIX do Sínodo de Laodicéia, séc. IV, diz: “Nenhum salmo composto por particulares nem quaisquer livros não canônicos podem ser lidos na Igreja, mas apenas os livros canônicos do Antigo e do Novo Testamento”.⁹ “Cria-se uma espécie de música doméstica que se situa entre a música especializada e a música popular”. (NOCENT, 1989, p. 130).

Com relação ao uso de instrumentos, a disputa torna-se ainda mais acirrada, se tratando dos chamados Santos Padres, os primeiros escritores cristãos, tanto os ocidentais quanto os orientais, estes últimos, sobretudo, demonstram consideráveis objeções quanto ao seu uso. Entre os quais, Clemente de Alexandria (ca. 150-215/217), Ambrósio de Milão (340-397) e Agostinho de Hipona (357-430).

⁹ “No psalms composed by private individuals nor any uncanonical books may be read in the church, but only the Canonical Books of the Old and New Testaments”. Disponível no site newadvent.org.

Em seu livro “O Peadagogo”, escreve São Clemente:

“[...] Que deixemos o oboé aos pastores e a flauta aos homens cegos, que rendem aos ídolos um culto supersticioso. Esses instrumentos devem ser banidos dos banquetes sóbrios e bem regrados, pois eles convém melhor a bestas do que aos homens, a não ser os homens ferozes e selvagens. Sabemos que corças são domesticadas pelo som da flauta, e que os caçadores as conduzem às redes pelo canto. Do mesmo modo, quando as éguas estão no cio, tocamos flauta para excitá-las.

É necessário eliminar todos os espetáculos indignos, todos os discursos que ferem o pudor e tudo que tem a aparência de intemperança vergonhosa, pois ela faz entrar a voluptuosidade na alma pelos sentidos que ela seduz. É preciso mesmo evitar ouvir canções muito doces e efeminadas, e essa espécie de encantamento das músicas muito suaves, que corrompem os modos e redobram o ardor da depravação.

O Espírito Santo nos ensina o uso que devemos fazer dos instrumentos musicais, para louvar os divinos Mistérios: «Louvai-o ao som da trombeta, louvai-o na lira e na harpa; louvai-o com instrumentos de corda e de sopro, louvai-o nos címbalos sonoros, louvai-o nos címbalos retumbantes» Esses instrumentos dos quais fala o Espírito Santo são a boca, o coração, os lábios, e o espírito do homem. «Tudo o que respira louve ao Senhor» Deus cuida de todas as criaturas, que são obras das suas mãos. O homem é um instrumento verdadeiramente pacífico.” (ALEXANDRIA, 2013, p. 152).

A interpretação de Clemente não é um caso isolado e singular. Trazendo à tona duas situações semelhantes em regiões bem distantes, Milão e Hipona, Santo Ambrósio, conhecido por introduzir o canto antifonal oriental em sua igreja, o que mais tarde ficou conhecido como “canto ambrosiano”, louva sem obstáculo o canto da assembléia, considerando o cântico dos salmos um eficaz método de ensino. Entretanto, se mostra também severo diante dos instrumentos: “Cantamos hinos piedosos e tu te pões a tocar a cítara? Cantamos salmos e tu te pões a tocar o saltério ou o tambor?” (NOCENT, 1989, p. 131).

Agostinho revela-se um tanto complexo na trajetória musical, para Agostinho, a música não deve antepor-se à atenção na letra: “Quando às vezes sucede que a música me sensibilize mais do que a letra, confesso que peço e mereço castigo; nessas ocasiões preferiria não ouvir o canto.” (AGOSTINHO, 1997, p. 309). Entretanto, Agostinho expressa uma posição favorável à prática de se cantar na Igreja, contanto que sirva de auxílio espiritual. A vicissitude dos tempos atesta que a liturgia no mundo cristão encaminhou-se num concerto piedoso, onde o texto ficou em segundo plano em relação à música. O que é testemunhado paulatinamente pela história, no momento em que gradualmente começa-se a desaparecer o significado da proclamação da palavra. Em tese, a retomada do cantochão daria novamente à palavra o seu devido lugar, porém resultando sem real efeito, dado que o texto latino não era compreendido. (NOCENT, 1989, p. 132).



Fig. 23 – Johann Sebastian Bach: tabela de ornamentos em *Clavier-Büchlein* de Wilhelm Friedmann Bach, f. 3 Universidade de Yale, Biblioteca de Música, New Haven. (LAUKVIK, 1996, p. 231).

3.3 Registração

Cita Laukvik que ninguém sabia registrar um órgão melhor do que Bach, e que, registrando à sua maneira, os resultados surpreendiam e que este conhecimento morreu com ele. (LAUKVIC, 1996, p. 225). Acerca das especificações de registração, descreve:

Sobre o *Organo Pleno*:

Fontes da Alemanha Central não possuem palhetas manuais como parte deste registro. Existe a possibilidade, no entanto, de incluir uma classificação de *tierce*. [...]

Bach queria ter um *Subbaß 32'* adicionado ao pedal no órgão Mülhausen em 1708, “o que daria a todo o instrumento o maior grau de gravidade” (*welcher dem ganzen Wercke die beste gravität giebet*) (BD I 152). O *Posaunen Bass* de 16' deve “ser fornecido com um corpo novo e maior, para que muito mais gravidade possa ser emitida” (*mit neuen and grössen corporibus versehen...werden, damit solcher eine viel bessere gravität von sich geben kan*) (BD I 152). Aqui se manifesta a admiração do jovem pelo órgão do norte da Alemanha (com sua seção de pedais independente).” (LAUKVIC, 1996, p. 225, tradução nossa).¹¹

¹¹ The Organo Pleno. Central German sources do not have manual reeds as part of this registration. There is the possibility however, of including a tierce rank. (cf. the *Brustwerk* of the Arnstadt specification and the *Sesquialtera IV* on the Weimar organ). Otherwise, consult the instructions for this registration in Ch. 1.2., p. 137f.

Bach wanted to have a *Subbaß 32'* added to the pedal on the Mülhausen organ in 1708, “which would lend the whole instrument the greatest degree of gravity” (*welcher dem ganzen Wercke die beste gravität giebet*) (BD I 152).. The 16' *Posaunen Bass* should “be provided with new and larger body, so that much more gravity can be emitted” (*mit neuen and grössen corporibus versehen...werden, damit solcher eine viel bessere gravität von sich geben kan*) (BD I 152). Here the young man’s admiration for the North German organ (with its independent pedal section) is manifest.

Para registrações solo:

Para registros solo, a maior variedade de combinações de registros pode ser usada - de um único (discreto) Principal 8 ou um 4' tocado uma oitava abaixo (*O Mensch, beweine dein Sünde groß*, 622), através de uma palheta silenciosa (para cantos de movimento suave firme), 8' + 4' + 2 2/3' e misturas de sesquialtera (*die vollkommen schöne Sesquialteram*, “a perfeitamente bela Sesquialtera”, como Bach a chamou no relatório Mühlhausen, cf. BD I 153) para o mais do norte da Alemanha combinação de Trompete e (Tierce-) mistura (*Nun danket alle Gott*, 657). (LAUKVIK, 1996, p. 225-226, tradução nossa).¹²

3.4 Valores pedagógicos presentes no *orgelbüchlein*

Considerando o que até aqui falamos, passemos agora à sua aplicação pedagógica e como a relação entre texto-música, presente no *orgelbüchlein*, contribui para o ensino musical.

Entre os principais objetivos didáticos de sua obra, Bach destaca em seu prefácio, a capacidade do aluno desenvolver de diversas maneiras um prelúdio coral e a independência no uso da pedaleira, ressaltando que o pedal “em cada um desses corais, é tratado como inteiramente *obligato*.” (cf. BACH, Johann Sebastian: *Das Orgelbüchlein*, Frontispício) (GEIRINGER, 1985, p. 232).

¹² Solo registrations. For solo registrations the greatest variety of stop combinations can be used - from a single (unobtrusive) Principal 8 or a 4' played one octave lower (*O Mensch, beweine dein Sünde groß*, 622), through a quiet reed (for gently moving cantus firmi), 8' + 4' + 2 2/3' and sesquialtera mixtures (*die vollkommen schöne Sesquialteram*, “the perfectly beautiful Sesquialtera”, as Bach called it in the Mühlhausen report, cf. BD I 153) to the more North German combination of Trompete and (Tierce-) mixture (*Nun danket alle Gott*, 657). (LAUKVIK, 1996, p. 225-226).

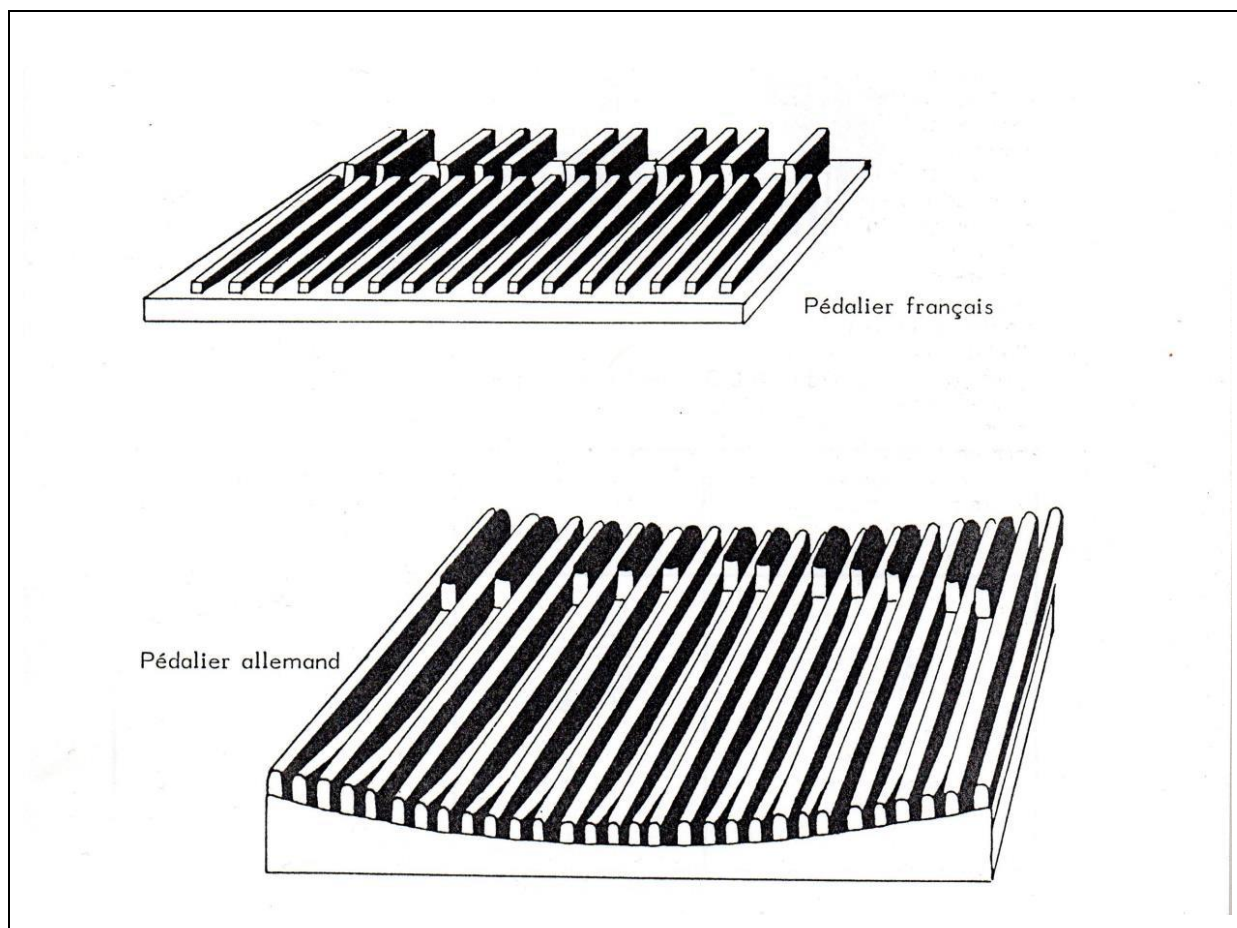


Fig. 24 – A extensão da pedaleira alemã em contraposição à pedaleira barroca francesa possibilita maior independência do baixo. (DUMONTEL, 1987, p. 11).

O tamanho reduzido das peças, a variedade de escrita, os múltiplos graus de dificuldades técnicas, a forma como o pedal é abordado, os diferentes níveis de dificuldade que apresenta e a qualidade composicional destes corais, fazem com que esta coletânea esteja sempre inclusa no repertório de organistas profissionais e amadores. Em sua dissertação de mestrado, a mestre em música pela Escola Superior de Música de Lisboa, Célia Tavares, comenta:

“O estudo destas peças permite desenvolver um conjunto de capacidades indispensáveis à prática organística como uma postura correta e saudável, tocar em várias tonalidades, bom domínio da articulação e do fraseado, a escolha da registo, a compreensão do tipo de escrita para o pedal e a técnica exigida pela mesma, uma boa coordenação motora entre pedal e manuais, o domínio da ornamentação, a interpretação de cânones, o desenvolvimento da mão esquerda, a correta análise harmônica, a realização da escrita de textura imitativa ou homofônica

e o domínio de compassos e células rítmicas diferentes, por vezes, bastante complexas.” (TAVARES, 2016, p. 44).

Conforme demonstramos nos capítulos anteriores, o *orgelbüchlein*, dispõe de diversas maneiras de como um prelúdio coral é tratado, permitindo que o aluno desenvolva múltiplas possibilidades de aprendizado técnico com relação ao instrumento. Constituindo do ponto de vista didático uma infinita fonte de material que auxilia o aluno a enfrentar muitas dificuldades técnicas e interpretativas, para a performance da linguagem idiomática do Barroco e da técnica preliminar do repertório para órgão. Dado que, existem diversos níveis de dificuldade nestes quarenta e cinco corais, há alguns relativamente simples, apropriados para o 3º ou 4º graus do Ensino Básico, e há corais tão complexos que estão ao nível dos 7º e 8º graus do Ensino Secundário. (TAVARES, 2016, p. 45).

O coral N° 40, pode ser visto como excelente introdução ao estudo da forma em trio, é um dos únicos corais cuja escrita é a três vozes, obrigando ao aluno, uma sólida independência e coordenação motora na condução melódica das vozes, além de possibilitar ao aluno o aprendizado da ornamentação. Composta para 2 teclados manuais, conforme Bach especifica, exige uma registo solista para o soprano na mão direita, um acompanhamento suave, cuja articulação remete aos instrumentos de arco em um ostinato formado semicolcheias. O pedal, que por um lado apresenta notas em graus conjuntos, se a articulação e a condução do fraseado não forem bem definidas, pode resultar como consequência, na “perda” da linha do baixo.

40. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ

1. Ich ruf zu dir, Herr Je - su Christ, ich bitt, er - hör mein Kla - gen!
Ver - leih mir Gnad zu die - ser Frist, laß mich doch nicht ver - za - gen.

1. Ich ruf zu dir, Herr Je - su Christ,
Ver - leih mir Gnad zu die - ser Frist,
Den rech - ten Glau - ben, Herr, ich mein, den wol - lest du mir ge - - ben,
dir zu le - ben, dem Näch - sten nütz zu sein, dein Wort zu hal - ten e - - ben.

2. Ich bitt noch mehr, o Herre Gott,
Du kannst es mir wohl geben:
Daß ich nicht wieder werd zu Spott,
Die Hoffnung gib darneben,
Voraus, wenn ich muß hie davon,
Das ich dir mög vertrauen
Und nicht bauen
Auf alles mein Tun,
Sonst wird michs ewig reuen.
(1529)

Weise: 1533. Tonsatz: J. S. Bach, Schlußchoral aus Kantate 177, Original in g-moll

Fig. 25 – Coral 'Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ
(BÄRENREITER Éditions, 2019).

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ
(Seigneur Jésus-Christ, je t'appelle)

Johann Sebastian BACH
(1685-1750)

a 2 Clav. & Ped.

Fig. 26 – Coral, N° 40 'Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639 (comp. 1-4),
(OUTREMONTAISES Éditions, 2008).

Christ lag in Todesbanden, coral N° 27, pode ser visto como ponto de estudo para a polifonia, por ser densa e com motivos imitativos entre as vozes do alto, tenor e baixo. Apresenta termos harmônicos onde surgem modulações complexas. A escrita para o pedal abrange consideravelmente a extensão da pedaleira, além de apresentar saltos de oitava. (TAVARES, 2016, p. 60).

27. *Christ lag in Todesbanden*

1. *Christ lag in To - des - ban - - den*
der ist wie - der er - stan - - den
der ist wie - der er - stan - - den für un - ser Sünd ge - ge - ben:)
und hat uns bracht das Le - - ben.) Deß wir sol - len

1. *Christ lag in To - des - ban - - den*
der ist wie - der er - stan - - den
und ihm dank - bar sein Hal - le - lu - ja!
fröh - lich sein, Gott lo - ben und ihm dank - - bar sein und sin - gen Hal - le - lu - ja!
Hal - le - lu - ja!
Hal - le - lu - ja!
Hal - le - lu - ja!
Hal - le - lu - ja!
Hal - le - lu - ja!

2. Den Tod niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern:
Das machet alles unsre Sünd,
Kein Unschuld war zu finden,
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in sein'm Reich g'fangen.
Halleluja!

3. Jesus Christus, Gottes Sohn,
An unser Statt ist kommen,
Und hat die Sünde abgetan,
Damit dem Tod genommen
All sein Recht und sein Gewalt,
Da bleibt nichts denn Tods Gestalt,
Den Stachel hat er verloren.
Halleluja!

(Martin Luther, 1483-1546)

Weise: 1624. Tonsatz: J. S. Bach, Choräle. Original in e-moll

Fig. 27 – Coral *Christ lag in Todesbanden*
(BÄRENREITER Éditions, 2019).

Christ lag in Todes Banden
(*Christ gisait dans les liens de la mort*)

Johann Sebastian BACH
(1685-1750)

Fig. 28 – Coral, N° 27 *Christ lag in Todesbanden*, BWV 625 (comp. 1-5),
(OUTREMONTAISES Éditions, 2008).

O Mensch, beweine deine Sünde gross, semelhante ao coral *Das alte Jahr vergangen ist*, apresenta o solo do soprano na mão direita com uma registoção própria da sua função solística. Possui um nível elevado de complexidade por possuir o dobro do tamanho dos demais corais, além de ornamentação mais complexa (é o coral mais ornamentado de todo o *orgelbüchlein*), muito adequado para o estudo de ornamento. O alto e o tenor na mão esquerda não apresentam cruzamentos, entretanto, constituem praticamente um trio com o pedal, o que torna a condução das vozes um tanto exigente. A tonalidade de mi bemol maior obriga à escolha de uma dedilhação precisa. A escrita no pedal remete para grandes frases, majoritariamente formadas por graus conjuntos, que exigindo assim um estudo separado dos manuais e um grande controle técnico. (TAVARES, 2016, p. 60).

24. **O Mensch, beweine deine Sünde groß**

Den To-ten er das Le-ben gab und legt da-bei all Krank-heit ab, bis sich die Zeit her - dran - ge, daß er für uns ge - op - fert würd, trug uns-rer Sün - den schwe-re Bürd wohl an dem Kreu - ze lan ge. (Sebalduß Heyden, 1494 - 1561)

Weise: 1525. Tonsatz: J. S. Bach, Choräle

Fig. 29 – Coral *O Mensch, beweine' dein' Sünde gross* (BÄRENREITER Éditions, 2019).

O Mensch, beweine' dein' Sünde gross
(Ô homme, pleure sur tes lourds péchés)

a 2 Clav. & Ped.

Adagio assai

Johann Sebastian BACH
(1685-1750)

Fig. 30 – Coral, N° 24 *O Mensch, beweine' dein' Sünde gross*, BWV 622 (comp. 1-6), (OUTREMONTAISES Éditions, 2008).

Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf é indicado para dois manuais e pedal, onde a mão direita ocupa o papel do soprano e alto em sextas paralelas enquanto a mão esquerda

mantém um movimento contínuo em semicolcheias em escalas crescentes e descendentes. A linha do baixo acompanha a mão esquerda num ostinato contínuo, em colcheias à oitava com a presença de síncopas. Segundo Célia Tavares, “é um excelente exercício para a mão esquerda e para consolidar as medidas intervalares no pedal”. (TAVARES, 2016, p. 61).

19.

Herr Gott, nun schließ den Himmel auf

Discantus

1. Herr Gott, nun schließ den Him-mel auf, mein Zeit zum End sich nei - get, } Hab gnug ge - lit - ten, mich müd
 ich hab voll - en - det mei-nen Lauf, deß sich mein Seel er - freu - et. } ge -

Quinta vox

Altus

1. Herr Gott, nun schließ den Him-mel auf, mein Zeit zum End sich nei - get, } Hab gnug ge - lit - ten, mich müd
 ich hab voll - en - det mei-nen Lauf, deß sich mein Seel er - freu - et. }

Tenor

Bassus

ge - strit-ten, schick mich fein zu zur ew - gen Ruh, laß fah - ren, was auf Er - den, will lie - ber se - lig wer - den.
 strit - ten

ge - strit-ten, schick mich fein zu zur ew - gen Ruh, laß fah - ren, was auf Er - den, will lie - ber se - lig wer - den.

2.(3) Laß mich, o Herr, wie Simeon
 In Frieden zu dir fahren,
 Befehl mich Christo, deinem Sohn,
 Der wird mich wohl bewahren,
 Wird mich recht führen,

Im Himmel zieren
 Mit Ehr und Kron,
 Fahr drauf davon.
 Laß fahren, was auf Erden,
 Will lieber selig werden.
 (Tobias Kiel, 1584 - 1627)

Weise und Tonsatz: Michael Altenburg, 1620

Fig. 31 – Coral *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf*
 (BÄRENREITER Éditions, 2019).

Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf
 (Seigneur Dieu, maintenant ouvre-nous les portes du ciel)

Johann Sebastian BACH
 (1685-1750)

(a 2 Clav. e Ped.)

Fig. 32 – Coral, N° 19 *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf*, BWV 617 (comp. 1-4),
 (OUTREMONTAISES Éditions, 2008).

CONCLUSÃO

Este estudo partiu apoiado no fato de que o *Orgelbüchlein* é considerado mundialmente e desde há muitas décadas, uma coletânea muito completa no que se refere ao ensino da execução e interpretação da música barroca anterior a 1750. É possível considerá-lo uma espécie de compêndio, no qual é abordada a linguagem idiomática do Barroco em toda a sua diversidade, sob o ponto de vista composicional e estilístico de J.S. Bach. Faz parte dos programas curriculares de graduação de muitas universidades onde o ensino do órgão é lecionado. Por consequência, resulta na criação de métodos de estudos rigorosos e eficazes e a preparar os alunos para a performance em público. Demonstramos que a sua aplicação didática, sobretudo no que diz respeito à interpretação da obra em si mesma, é muito favorecida por aspectos alegórico-retóricos que contribuem ao aluno no momento em que este necessita apreender o correto desenvolvimento e execução das figuras motivicas. Além do desenvolvimento motivico e interpretativo, prepara o aluno para a execução de obras mais extensas e de maior complexidade, como por exemplo, *sonatas em trio*, prelúdios em *estilo fantástico*, que requerem técnicas de ornamentação, condução de frases, técnica no uso da pedaleira, etc., tornando a sua aplicação imprescindível para o desenvolvimento da técnica organística de um modo geral, da independência de mãos e pés, como bem descreve o próprio Bach. Não somente se tratando do desenvolvimento de um prelúdio coral, a obra também trabalha o aprimoramento da expressão musical, amparada pelo significado textual de cada coral. O *Orgelbüchlein* revela-se um método eficaz de memorização, à medida que se vai realizando a leitura do pedal e dos motivos rítmico/melódicos, pode-se auxiliar o aluno a memorizar pequenas partes, através dos esquemas de cores, cantando ou até através de desenhos (esquemas com formas geométricas e setas). Com frequência os alunos memorizam naturalmente o que tocam, mas desta forma, portanto, podem fazê-lo de maneira estruturada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1997.
- ALEXANDRIA, Clemente de. *O pedagogo*. Campinas: Ecclesiae, 2013.
- ARNOLD, Corliss Richard. *Organ literature*. v. 1. 3. ed. Lanham: Scarecrow Press, 1995.
- BACH, Johann Sebastian. *Das Orgelbüchlein*. Paris: Éditions Outremonaises, 2008. 1 partitura.
- BACH, Johann Sebastian. *Das Orgelbüchlein*. Kassel: Bärenreiter Edition, 2019. 1 partitura.
- BUSCH, Hermann J.; KOOIMAN, Ewald. *Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs*. Berlim: Merseburger Berlin, 1995.
- CANTAGREL, Gilles. *Guide de la musique d'orgue*. Paris: Fayard, 2012.
- CONCÍLIO DE LAODICÉIA. Disponível em:
< <https://www.newadvent.org/fathers/3806.htm>>. Acesso em set. 2022.
- DUMONTEL, Patrick. *Jeux d'orgues et registration*. Béziers: Société de Musicologie de Languedoc, 1987.
- FORKEL, Johann Nikolaus. *Johann Sebastian Bach. His life, art, and work*. Viena : Vienna House, 1974.
- GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach: O apogeu de uma era*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.
- GUILLARD, Georges. *J.S. Bach et l'orgue*. Paris: Presses universitaires de France, 1987.
- LAUKVIK, Jon. *Historical Performance Practice in Organ Playing*. Transl. by Brigitte and Michael Harris. Stuttgart: Carus, 1996.
- NOCENT, Adrien. *Palavra e música na liturgia*. Petrópolis: Concilium, 1989.
- SCHWEITZER, Albert. *J.S. Bach: El musico poeta*. Buenos Aires: Ricordi, 1984.
- TAVARES, Célia de Sousa. *O orgelbüchlein e a sua aplicação pedagógica no ensino do órgão em Portugal*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa, 2016.