Capítulo 18

Formas Baseadas no Chorale

Desde os dias de Lutero, o chorale[1] tem sido a base principal da música da igreja Protestante. As melodias corais eram, em muitos casos, canções folclóricas seculares adaptadas para o uso na igreja pela adição de palavras sacras, sendo estas freqüentemente translações para o alemão de textos latinos usados no serviço Católico.

Os séculos XVII e XVIII produziram um corpo impressionante de obras baseadas no chorale—prelúdios corais, variações, fantasias, fugas, e fughettas (quase todas escritas para órgão), bem como motetos e cantatas. Entre os compositores daquele período que fizeram contribuições importantes a este respeito estão Dietrich Buxtehude (1637-1707), Johann Jakob Walther (1650-1717?), Johann Pachelbel (1653-1706), Georg Philipp Telemann (1681-1767), e J. S. Bach (1685-1750). Estes compositores (Bach em particular) mantiveram não somente a tradição da harmonização coral datando do século XVI, mas também a prática iniciada por Scheidt e Schein de incorporar a melodia coral em peças escritas no verdadeiro estilo de órgão. As composições corais de Bach são tão ricas e variadas que elas representam a realização suprema neste reino da música, e é portanto natural fazer citações extensivas delas.

Porque os exemplos que seguem são de obras para órgão, o leitor irá achar útil conhecer algo acerca do funcionamento daquele instrumento. Certas informações básicas foram dadas na página 195 [do livro] e deveriam ser referidas agora no caso de não terem sido lidas anteriormente.

O PRELÚDIO CORAL

O prelúdio coral originou-se como uma composição para órgão designada para ser tocada durante o serviço religioso antes ou depois do canto do coral pela congregação, ou entre as stanzas. O termo conforme é usado hoje não necessariamente implica este uso de fato num serviço religioso e é aplicado num senso mais geral para obras que são elaboradas sobre um coral. Entretanto, supõem-se usualmente a exclusão de harmonizações diretas de melodias corais, conforme poderiam ser usadas para acompanhar o canto de fato do coral. A maioria dos prelúdios corais faz uso de quatro vozes. Embora alguns bons envolvem três, o uso de cinco ou seis vozes ou de somente duas é muito menos comum.[2]

Os principais elementos a serem mencionados em conexão com os prelúdios corais são estes:

a) A melodia coral, ou C.F. para *cantus firmus*. Na sua forma original, cantus firmi eram escritos em valores de notas longos, principalmente mínimas ou mais longas, e eles às vezes retinham esta característica nos prelúdios corais. A fermata ([F055?]) era usada para marcar a última nota de cada frase da forma original das melodias corais. (Se ela necessariamente representa uma sustentação real é uma assunto para debate.) Nos prelúdios corais, as fermatas são geralmente omitidas. Quando elas *são* incluídas, elas não devem ser interpretadas como indicando uma sustentação; o movimento continua em tempo estrito em tais pontos.

[1] Esta grafia parece preferível a choral [coral], a grafia alemã que é às vezes usada em inglês, porque ela evita possíveis confusões com o adjetivo "choral" [coral]. [Não faremos esta diferenciação pois não é costumeira em português, além do que, neste livro, coral significa sempre o coral protestante. N. do T.]

[2] Um exemplo raro de um grande número de prelúdios corais a duas e três vozes em um volume ocorre *nos Forty-Eight Chorale Preludes* de Telemann (Madison, Wis.: A-R Editions, Vol. II do *Recent Researches in Music of Baroque Era*, 1965). Naquela coleção, um plano altamente não usual e interessante é empregado: cada melodia coral aparece primeiro num conjunto a três vozes envolvendo tratamento imitativo, e depois num conjunto a duas vozes.

b) Material motívico derivado do C.F., mais freqüentemente do início, mas envolvendo valores mais curtos de tempo e muito maior variedade e interesse rítmico do que a melodia original.

c) Outro material, não derivado do C.F., que acompanha um ou ambos dos acima (a e b).

Não há, infelizmente, nomes amplamente aceitados para os vários tipos de prelúdio coral. Na discussão destes que seguem, cada tipo é identificado por uma curta frase descritiva.

Tipo 1: *Harmonização ornamentada.*
A melodia coral é harmonizada em quatro vozes e ornamentada abundantemente com notas de passagem, suspensões, ou outras notas não harmônicas ou harmônicas. Como regra, o C.F. recebe menos ornamentos do que as outras vozes, e é provável que seja apresentado com somente afastamentos ocasionais da sua forma original. Este tipo de prelúdio coral não está obviamente muito distante de uma harmonização não ornamentada básica. No exemplo que segue, a melodia coral original está mostrada acima do excerto com o propósito de comparação.

Exemplo 1 BACH: *Herzlich thut mich verlangen* (Vol. V,[3] No. 27)

Exemplos do Tipo 1

Bach, Composições para Órgão, Vol. V, No. 36; Vol. V, Appendix, No. 4.

Tipo 2: *C.F. Ornamentado.*
A melodia coral, usualmente na voz superior, é ornamentada, freqüentemente bastante elaboradamente, enquanto as outras partes permanecem relativamente simples. Às vezes as notas do C.F. original são modificadas no processo de ornamentação. O objetivo aqui é obviamente o de converter o C.F. em

[3] Aqui e em outros lugares deste capítulo, os números de volumes citados em conexão com as obras para órgão de Bach são aqueles da Edição Peters.

uma linha mais plástica e florida. Este tipo de prelúdio coral mostra a influência da elaboração na música vocal.

Exemplo 2 BACH: *Wenn wir in Nöthen sein* (Vol. V, No. 51)

No Exemplo 3 a ornamentação do C.F. é bem menos florida. De fato, a simplicidade do padrão rítmico aqui é mais característica do Tipo 1, e o exemplo poderia mesmo ser considerado um tipo de ponte entre aquela espécie a disposição mais ornamentada característica do Tipo 2. Entretanto, ele parece caber sob este tópico por causa da sua ênfase principal na decoração do C.F., obtida neste caso principalmente pelo uso de notas não harmônicas. Estas freqüentemente ocorrem *no* tempo aqui e então resolvem nas notas do C.F., de modo que a melodia coral original é algo escondida ou disfarçada.

Mais adiante neste prelúdio coral, frases do C.F. ornamentado são apresentadas nas vozes internas em vez de no soprano.

Exemplo 3 BRAHMS: *Es ist ein Ros' entsprungen* (No. 8 dos Onze Prelúdios Corais, Op. 122)

Exemplos do Tipo 2

Bach, Composições para Órgão, Vol. V, Nos. 26, 45, 52; Vol. V, Appendix, Nos. 2, 5.

Tipo 3: *Acompanhamento motívico.*

O C.F. é apresentado, usualmente na voz superior, mais ou menos na forma original, sem interrupções extensas entre as frases. Ele pode ser acompanhado por material motívico em todas as outras vozes. O Exemplo 4 ilustra esta disposição bem como a derivação do motivo recorrente do início do C.F.

Exemplo 4 BACH: *Christ ist erstanden* (Vol. V, No. 4)

Ou os pedais podem ter material independente não derivado do C.F. (Exemplo 5).

Exemplo 5 BACH: *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* (Vol. V, No. 1)

Tal disposição é provável de ser usada quando o material motívico tocado nos manuais não permite a sua execução nos pedais; ou pode ser introduzida por razões puramente musicais. Freqüentemente, partes independentes para os pedais envolvem uma figura característica que aparece repetidamente em diferentes graus da escala, tal como um salto de oitava descendente aqui no Exemplo 5.

Uma terceira, embora infreqüente, possibilidade do Tipo 3 é aquela em que as vozes que acompanham o C.F. podem ser todas diferentes umas das outras, como no Exemplo 6. Neste excerto, não há uma derivação nítida do material motívico do C.F. como nos exemplos precedentes, embora hajam insinuações ocasionais do C.F. nas outras vozes.

Exemplo 6 BACH: *Da Jesu na dem Kreuze stund* (Vol. V, No. 9)

Exemplos do Tipo 3

Bach, Composições para Órgão, Vol. V, Nos. 2, 5, 22, 42, 56, e numerosos outros.

Tipo 4: *Canônico.*

O C.F. ou o material motívico, ou ambos, são tratados canonicamente. No exemplo seguinte a melodia coral aparece em cânone à 15ª nas vozes externas, enquanto as duas vozes internas tem um tratamento canônico bem mais livre do outro material.

Exemplo 7 BACH: *Christus, der uns selig macht* (Vol. V, No. 8)

Exemplos do Tipo 4

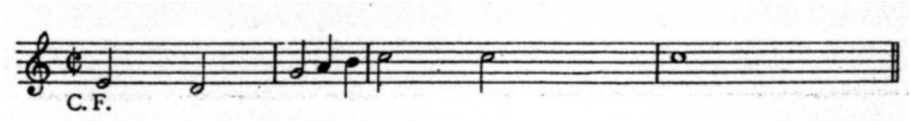
Bach, Composições para Órgão, Vol. V, Nos. 3, 19, 37; Vol. VI, No. 19; Vol. VII, No. 52 (C.F. ornamentado).

Os Exemplos 5, 11, 21, e 26 no Capítulo 8 sobre o cânone envolvem melodias corais e deveriam ser reexaminados neste ponto.

Tipo 5: *Material derivado do C.F.*

O C.F. na sua forma original não aparece, mas o material motívico usado é derivado de alguma porção dele, geralmente a primeira linha, ou em alguns casos de várias porções diferentes a cada vez. A abordagem é normalmente imitativa e seccional (Exemplo 8).

Exemplo 8 BACH: *Christus, aller Welt Trost* (Vol. VII, No. 40b)



Exemplos do Tipo 5

Bach, Composições para Órgão, Vol. VI, No. 7; Vol. VII, Nos. 40a, 40c, 60 (baixo livre).

Tipo 6: *Frases do C.F. superpostas periodicamente sobre material imitativo que é essencialmente o mesmo globalmente.*

Há uma seção de abertura envolvendo imitação em entradas sucessivas e normalmente baseadas no material derivado da primeira frase do C.F. O termo alemão para esta técnica é *Vorimitation*, significando "imitação anterior," ou "pré-imitação." Esta seção pode sugerir o início de uma invenção ou—especialmente se entradas sucessivas na tônica e na dominante estão envolvidas—de uma fuga. Contra uma continuação deste material, a primeira frase do C.F. aparece em valores mais longos. Esta voz então cai fora enquanto o material original continua. A segunda frase do C.F. é introduzida, e assim por diante, até que a melodia coral inteira tenha sido ouvida. O Exemplo 9 ilustra este tipo.

Exemplo 9 BACH: *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (Vol. VI, No. 4)

Incidentalmente é interessante e surpreendente notar o número de diferentes motivos que Bach deriva deste mesmo C.F. nas nove composições baseadas nele que aparecem no Volume VI de suas composições para órgão. O início de seis destes motivos, incluindo o usado no Exemplo 9, são mostrados no Exemplo 10, junto com o início do C.F. Note a variedade de metros.

Exemplo 10 BACH: *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (Vol. VI, Nos. 4-9)

Exemplos do Tipo 6

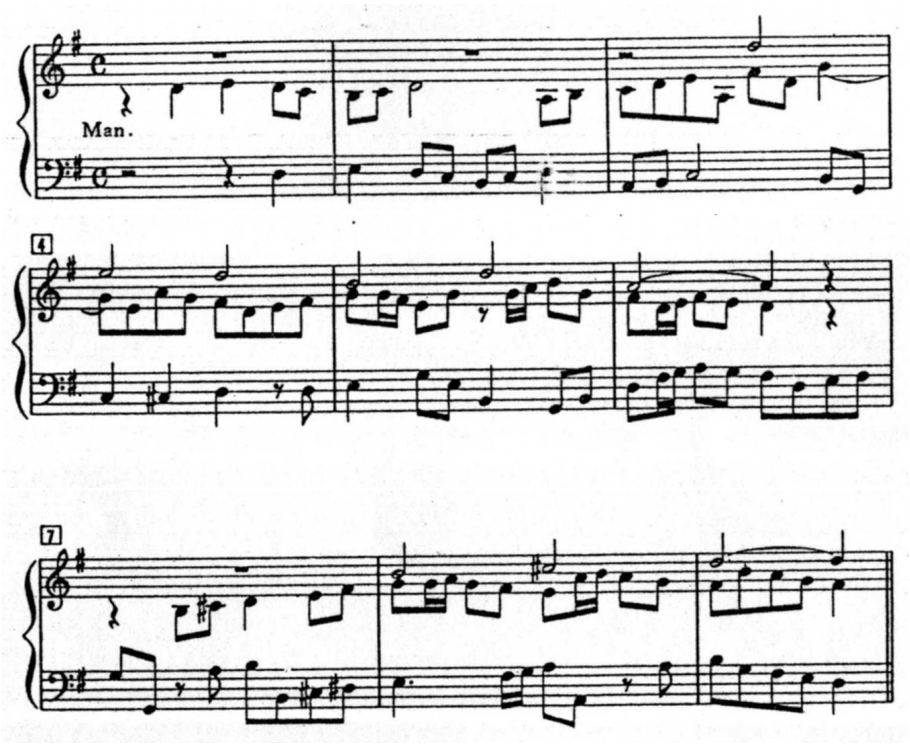
Bach, Composições para Órgão, Vol. VI, Nos. 5, 6, 9 (C.F. ornamentado), 17; Vol. VII, Nos. 39a, 39b, 39c (envolve movimento contrário), 47, 59.

Tipo 7: *Frases do C.F. superpostas periodicamente sobre material imitativo que muda para cada frase.*

Um novo motivo (ou sujeito) é introduzido no *Vorimitation* precedendo cada frase do coral, sendo o motivo derivado em cada caso da frase que segue. As entradas imitativas nestas passagens podem ser feitas a qualquer intervalo. Se os níveis alternados tônica-dominante característicos do tratamento das fugas estão envolvidos, o resultado é, em efeito, uma sucessão de exposições de fugas, cada qual baseada num sujeito diferente. O termo "moteto coral" é freqüentemente aplicado a obras construídas deste último modo porque o seu plano é similar ao do moteto do século XVI.

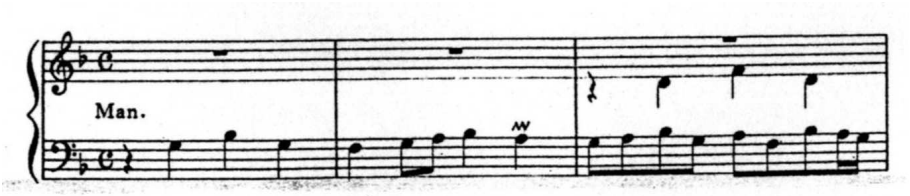
O Exemplo 11 mostra o início de um prelúdio coral que faz uso de imitação não como na fuga que muda para cada frase coral. (Duas frases estão envolvidas na porção dada aqui.)

Exemplo 11 TELEMANN: *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*



O Exemplo 12, a primeira seção de uma moteto coral antigo, inclui a passagem imitativa inicial (baseada na primeira frase do C.F.) e a própria primeira frase, nos pedais. Esta frase está na tônica, em vez de na dominante a qual poderia ser esperada como uma continuação das relações de tonalidades da fuga vistas naquele ponto.

Exemplo 12 BUXTEHUDE: *Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort*



O excerto no Exemplo 13 é também de um moteto coral. Neste caso as *duas* seções iniciais estão mostradas. A primeira delas envolve pré-imitição da primeira frase do coral até o compasso 11, onde a própria primeira frase em valores mais longos entra como uma quarta voz na textura da fuga. A imitação baseada na segunda frase começa no compasso 16, a segunda frase propriamente no compasso 20. A mesma abordagem continua durante a composição. O stretto, visto aqui no compasso 16, é freqüente nos motetos corais e encurta a passagem imitativa que o emprega.

Duas diferenças entre este exemplo e o Exemplo 12 merecem ser notadas: o C.F. aqui está na voz superior, que é a disposição mais usual; e é apresentado em valores duplamente mais longos do que aqueles do material imitativo precedente. Tal aumentação é um aspecto freqüente neste tipo.

Exemplo 13 BACH: *Gelobet seist du, Jesu Christ* (Vol. VI, No. 23)

Exemplos do Tipo 7

Bach, Composições para Órgão, Vol. VI, Nos. 1, 13, 14 (envolve movimento contrário), 28 (moteto coral); Vol. VII, Nos. 43, 45 (baixo inteiramente livre, também C.F. ornamentado), 58 (envolve movimento contrário); Cantatas Nos. 16, 27, 58, 73 (primeiro movimento em cada caso).

Buxtehude, Composições para Órgão, Vol. II (Edição Peters), a maioria dos prelúdio corais. Em quase todos estes, O C.F. é ornamentado; em muitos, a primeira frase começa imediatamente, junto com o material imitativo.

Pachelbel, *Choralbearbeitungen*, em *Denkmäler der Tonkunst*, Jg. IV, Band I, Part II (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903), quase todas as setenta e duas composições baseadas em melodias corais neste volume. Em alguns casos a primeira seção imitativa é tão extensa que constitui uma pequena fuga em si mesma.

G. P. Telemann, *Quarenta e Oito Prelúdio Corais*, em *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, Alan Thaler, ed., Vol. II (Madison, Wis.: A-R Editions, Inc., 1965), a maioria dos prelúdio corais a três vozes.

Tipo 8: *Ritornelle com coral.*

Neste tipo há uma seção inicial (precedendo a primeira frase do C.F.) que é construída de acordo com o esboço do período, em vez de imitativamente como nos Tipos 6 e 7. Além disso, ela é geralmente mais estendida—às vezes tanto quanto um duplo período—e tem a qualidade de um tema, em oposição a uma sucessão de entradas motívicas. Ela pode terminar com uma cadência autêntica. Em alguns casos, porções dela são derivadas muito livremente do C.F. As frases do C.F. então aparecem periodicamente contra ela, e é reapresentada—geralmente com poucas mudanças ou de forma incompleta—entre certas daquelas frases e no final, seguindo a última frase do C.F. (Daí o nome "ritornelle.")

O plano deste tipo obviamente guarda alguma semelhança com aquele do Tipo 6 no sentido em que em ambos, o material ouvido no início recorre mais adiante. Mas a distinção entre os dois tipos não deve ser um problema se as diferenças mencionadas acima são mantidas em mente. As mais importantes destas são a extensão e a natureza de tema do material recorrente no Tipo 8 e o fato de que o material retorna sozinho no final, uma característica não encontrada no Tipo 6.

O Exemplo 14, o qual ilustra o ritornelle com coral, inclui o material do ritornelle na sua aparição inicial (compassos 1-13), a primeira frase do coral nos pedais (compassos 13-18), e a continuação do material do ritornelle sozinho aquela frase e a próxima. A indicação "Pedal 4 Fuss" no início significa que um registro de quatro pés é para ser usado nos pedais, de modo que a parte irá soar uma oitava acima do que escrita. Mais comentários sobre este artifício são dados na página 265 [do livro].

Exemplo 14 BACH: *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter* (Vol. VII, No. 38)

Exemplos do Tipo 8

Bach, Composições para Órgão, Vol. VI, Nos. 2, 3 (somente duas vozes); Vol. VII, Nos. 38, 42, 46, 57.

Os prelúdios corais nem sempre encaixam-se facilmente em uma das categorias recém discutidas. Alguns mostram elementos de dois ou mais tipos diferentes. Por exemplo, uma composição essencialmente canônica pode provar o envolvimento de alguma ornamentação do C.F., enquanto que características canônicas podem figurar no tipo usando acompanhamento motívico.

USO DA MELODIA CORAL EM VÁRIAS VOZES

Como temos visto, o C.F. é mais freqüentemente colocado na voz superior nos prelúdios corais. Mas ele pode aparecer em quaisquer das outras vozes, seja durante toda a composição ou em qualquer ponto desejado. Certamente que cada frase é terminada pela voz que a começou. Às vezes as várias frases do coral são dadas para respectivas vozes por seu turno.

Ao tocar prelúdios corais ao órgão, é geralmente desejável destacar um pouco o C.F. em relação às outras vozes usando uma registração ligeiramente mais forte e/ou diferente para aquela voz. Consequentemente é usualmente melhor planejar de ter o C.F. num manual separado ou nos pedais. Um artifício especial empregado às vezes por Bach (especialmente quando o baixo é tão rápido que seria impraticável para os pedais) consiste em ter o C.F. tocado pelos pedais como uma voz de tenor, enquanto o baixo é tocado por uma das mãos em um dos manuais. O uso de um registro de quatro pés para o tenor nos pedais é freqüentemente necessário de modo a destacar aquela voz no registro adequado. Isto é verdade para todos exceto um dos exemplos citados abaixo.

Exemplos de C.F. como Voz de Tenor nos Pedais

Bach, Composições para Órgão, Vol. VII, Nos. 38, 56, 59, 63

VARIAÇÕES CORAIS[4]

As variações corais do período Barroco geralmente usam o C.F. completo (embora não necessariamente em valores longos) como base para cada variação. As vozes de suporte muito freqüentemente envolvem contraponto fluente, figurações de acordes, padrões imitativos, ou harmonia ornamentada. (Qualquer das disposições descritas na seção sobre os prelúdios corais podem ser usadas para variações individuais.) Às vezes as notas do C.F. são incorporadas como pontos focais numa linha rápida, como na Partita II do Exemplo 15. Mudanças de metro, valores das notas, ou harmonia de uma variação para outra adicionam interesse renovado.

Embora o uso moderno iguale o termo *partita* com "suite," seu significado original e mais válido era "variação." Assim encontramos muitos conjuntos de variações corais dos séculos XVII e XVIII intituladas "partite" (o plural). O Exemplo 15 mostra o início de duas *partiten* (a versão alemã da palavra) de um conjunto de oito. Cada excerto dado aqui corresponde com a primeira frase da melodia coral.

Exemplo 15 *Alle Menschen müssen sterben* (primeira frase da melodia coral)

PACHELBEL: Choral mit 8 Partiten (Coral com 8 Variações): *Alle Menschen müssen sterben*

Nas variações corais de Bach e compositores anteriores, o número de variações geralmente corresponde ao número de stanzas no coral, e a atmosfera das stanzas individuais é geralmente refletida na música. O Exemplo 16 mostra o início de cada uma das três variações contidas numa composição deste tipo.

Exemplo 16 PACHELBEL: *O Lamm Gottes unschuldig* (Variationes per omnes Versus)

[4] Variações Corais (bem como fantasias corais) são às vezes também classificadas como tipos de prelúdios corais, com aquele termo sendo freqüentemente usado num sentido amplo.

Os termos *Rückpositiv* e *Oberwerk* na Variação 3 do Exemplo 16 referem-se a divisões do órgão Barroco, cada qual controlada por um manual particular. (Outras eram *Hauptwerk* e *Brustwerk*.) O uso alternado daqueles é especificado de modo a produzir um efeito de eco.

Exemplos de Variações Corais

Bach, Composições para Órgão, Vol. V, Variações sobre *O Gott, du frommer Got*; Variações sobre *Christ, du bist der Helle Tag*; Variações sobre *Sei gegrüsset, Jesu gütig*; Variações Canônicas sobre *Vom Himmel hoch da komm' ich her.*
Brahms, Moteto, Op. 74, No. 2

A FANTASIA CORAL

Como o nome implica, a fantasia coral é extremamente livre. Ela é às vezes baseada somente numa porção do C.F. mais do que na melodia toda. Embora a forma seja freqüentemente seccional num sentido

geral, as seções não são prováveis de serem incisivamente definidas (por exemplo, por cadências perfeitas nos finais) como são nas formas de variação.

Exemplos

Bach, Composições para Órgão, Vol. V, No. 34; Vol. VI, Nos. 7, 15, 27; Vol. VII, No. 36

A FUGA CORAL

Embora no passado o termo "fuga coral" fosse freqüentemente usado como sinônimo de "moteto coral," hoje em dia ele é geralmente aplicado a *qualquer* fuga com uma base coral. O tipo de fuga coral mais freqüentemente visto envolve um sujeito derivado da primeira frase de uma melodia coral. Às vezes duas ou mais frases são usadas a cada vez. Por exemplo, a fughetta e a fuga citadas no Exemplo 17 empregam a primeira frase de um coral (dada no início do Exemplo 10) como base para as porções mostradas aqui, mas depois cada uma também inclui uma seção imitativa baseada na segunda frase.

Exemplo 17a BACH: Fughetta sobre *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (Vol. VI, No. 10)

Exemplo 17b BACH: Fuga sobre *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (Vol. VI, No. 11)

Se, como acontece muito freqüentemente nas fugas, *cada* frase de um coral é usada por sua vez como base de uma exposição de fuga, a estrutura é essencialmente aquela do moteto coral. Em tais casos, entretanto, não há normalmente aparições das frases do C.F. em valores mais longos do que aqueles das outras vozes, como em muitos motetos corais. As seguintes fugas poderiam ser mencionadas nesta conexão: Bach, Fuga sobre *Vom Himmel hoch da komm' ich her* (Composições para Órgão, Vol. VII, No. 55), na qual todas as quatro frases da melodia coral são usadas; Bach, Fuga sobre *Durch Adams Fall*

ist ganz verderbt (Vol. VI, No. 21), que usa cinco das seis frases, sendo a frase que falta substituída por outra que assemelha-se a ela muito intimamente.

Exemplos de Fugas e Fughettas Corais

Bach, Composições para Órgão, Vol. VI, Nos. 20, 33, 34; Vol. VII, Nos. 54, 61.

TAREFAS SUGERIDAS

1 Descreva a estrutura dos excertos dos prelúdios corais dados no *Livro de Exercícios*. Indique a que extensão cada qual conforma-se com um dos tipos discutidos no texto.

2 Analise o prelúdio coral dado no *Livro de Exercícios*.

3 Analise uma quantidade de obras baseadas no coral, conforme especificado pelo instrutor. Todas as seguintes são para serem escritas para o órgão e podem ser baseadas tanto em uma das harmonizações de Bach dadas nas páginas 87 e 88 do *Livro de Exercícios* quanto numa harmonização original ou outro tratamento de uma das melodias corais dadas nas páginas 89 e 90 do *Livro de Exercícios*.

4 Escreva os inícios (até a primeira frase) de três prelúdios corais que ilustrem os três primeiros tipos descritos neste capítulo.

5 Complete um dos prelúdios corais começados em 4.

6 Escreva um prelúdio coral de qualquer um dos outros tipos discutidos neste capítulo.

7 Escreva um conjunto de variações corais.

8 Escreva uma fantasia coral.