

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Christoph Clemens Küstner

A IMPROVISACÃO NA FORMA PACHELBEL A PARTIR DE PRELÚDIOS CORAIS  
DE PACHELBEL E WALTHER:  
UMA PROPOSTA DE EXERCÍCIOS DE IMPROVISACÃO PARA ORGANISTAS

Porto Alegre  
2019

Christoph Clemens Küstner

IMPROVISAÇÃO NA FORMA PACHELBEL A PARTIR DE PRELÚDIOS CORAIS  
DE PACHELBEL E WALTHER:  
UMA PROPOSTA DE EXERCÍCIOS DE IMPROVISAÇÃO PARA ORGANISTAS

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de título de Doutor em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Any Raquel Souza de Carvalho (UFRGS)

Porto Alegre

2019

K97i Küstner, Christoph Clemens

Improvisação na Forma Pachelbel a partir de prelúdios corais de Pachelbel e Walther: uma proposta de exercícios de improvisação para organistas. / Christoph Clemens Küstner; orientadora Any Raquel Souza de Carvalho. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. – 2019.

230 f.; il.

1. Pachelbel. 2. Forma Pachelbel. 3. Walther. 4. Órgão. 5. Improvisação. 6. Prelúdio coral.. I. Carvalho, Any Raquel Souza de. II. Título.

CDU: 78

CHRISTOPH CLEMENS KÜSTNER

IMPROVISACÃO NA FORMA PACHELBEL A PARTIR DE PRELÚDIOS CORAIS  
DE PACHELBEL E WALTHER:  
UMA PROPOSTA DE EXERCÍCIOS DE IMPROVISACÃO PARA ORGANISTAS.

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de título de Doutor em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas.

Aprovada em \_\_\_\_\_ 2019.

---

**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Any Raquel Souza de Carvalho (UFRGS) - Orientadora**

---

**Prof. Dr. Luís Cláudio Barros Pereira da Silva (UDESC)**

---

**Prof. Dr. André da Silveira Loss (UFRGS)**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling (UFRGS)**



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço de coração

à Prof<sup>a</sup> Dra. Any Raquel Carvalho pela orientação metodológica, textual, musical e linguística,

à minha amada esposa Franciele por toda ajuda e suporte,

à Dra. Lizbeth Souza-Fuertes pela ajuda na pesquisa bibliográfica e,

à Universidade Estadual do Maranhão pela bolsa e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul por me oferecerem a possibilidade de cursar o doutorado.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo a investigação do uso da forma Pachelbel na improvisação de prelúdios corais ao órgão e sua sistematização. Dentro do repertório organístico, a música voltada à melodias de corais exerce um papel importante. O prelúdio coral na forma Pachelbel é conhecido pela obra do organista e compositor alemão Johann Pachelbel (1653-1706), o qual não foi o gerador desta forma, mas sistematizou seu uso nas suas composições para órgão. Além de Johann Pachelbel, Johann Gottfried Walther (1684-1748) compôs uma quantidade expressiva de prelúdios na forma Pachelbel. A partir da análise de vinte prelúdios corais de Johann Pachelbel e Johann Gottfried Walther, a pesquisa investiga quais são os elementos musicais utilizados como ferramentas composicionais na forma Pachelbel. Com o mapeamento dos elementos musicais (a elaboração de um motivo musical derivado do *cantus firmus*, pré-imitação, *fugato*, contraponto, diminuição, harmonização do *cantus firmus* na aumentação, aplicação de notas de passagens e bordaduras), tem como resultado um procedimento de exercícios para a improvisação, fundamentados no estudo analítico dos prelúdios de Johann Pachelbel e Johann Gottfried Walther. Estes exercícios poderão servir de modelo para organistas que queiram aprender a improvisar utilizando esta forma.

**Palavras-chave:** Pachelbel. Forma Pachelbel. Walther. Órgão. Improvisação. Prelúdio coral.

## ABSTRACT

The present research is aimed at investigating the use of the Pachelbel form in the improvisation of organ chorale preludes and its systematization. Within the organ repertoire, music based on chorale melodies plays an important role. The chorale prelude in Pachelbel form is well-known by the work of German composer and organist Johann Pachelbel (1653-1706), who was not the generator of this form, but systematized its use in his compositions for the organ. In addition to Johann Pachelbel, Johann Gottfried Walther (1684-1748) composed an impressive number of preludes in Pachelbel form. The musical elements used as compositional tools in the Pachelbel form were investigated starting from the analysis of twenty chorale preludes by Johann Pachelbel and Johann Gottfried Walther. After mapping the musical elements such as the preparation of a musical motive derived from the *cantus firmus*, pre-imitation, *fugato*, counterpoint, diminution, harmonization of the *cantus firmus* in augmentation in the harmonic style of Johann Pachelbel, and the application of passing notes and upper neighbor tones, a procedure based on the analytical study of the preludes of Johann Pachelbel and Johann Gottfried Walther was elaborated. These exercises may serve as a model for organists who desire to learn how to improvise using this form.

**Keywords:** Pachelbel. Pachelbel Form. Walther. Organ. Improvisation. Chorale prelude.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Moteto para órgão do sul (esq.) e do norte (dir.) da Alemanha.....	21
Figura 2 - Prelúdio coral de J.G. Walther.....	24
Figura 3 - Prelúdio coral de J.G. Walther.....	24
Figura 4 - Baixo cifrado, acorde em estado fundamental (Dó maior).....	25
Figura 5 - Exemplos de opções de como tocar o acorde de dó maior.....	25
Figura 6: Baixo cifrado, acorde em estado fundamental de dó menor.....	26
Figura 7 - Baixo cifrado, acorde alterado de dó menor.....	26
Figura 8 - Baixo cifrado, acorde de si menor na tonalidade de dó maior.....	27
Figura 9 - Baixo cifrado, acordes de sexta (primeira inversão).....	27
Figura 10: Baixo cifrado, acorde de sexta maior.....	28
Figura 11 - Baixo cifrado, acorde de sexta maior alterada.....	28
Figura 12 - Baixo cifrado, acorde da sétima da dominante e suas inversões.....	28
Figura 13 - Exemplo de uma cadência: Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> , c. 9-11.....	29
Figura 14 - Tema e contraponto. Pachelbel: <i>Herr Gott, dich loben</i> .....	30
Figura 15 - Diminuição. Pachelbel: <i>Allein Gott</i> .....	30
Figura 16 - Tema e resposta tonal, BWV 542.....	31
Figura 17 - Pachelbel, <i>Allein Gott: cantus firmus</i> no soprano.....	48
Figura 18 - Pachelbel, <i>Allein Gott</i> , preparação da 1ª frase do coral.....	48
Figura 19 - Pachelbel, <i>Allein Gott</i> ., preparação da 2ª frase do coral.....	49
Figura 20 - Pachelbel, <i>Allein Gott</i> , preparação da 3ª frase do coral.....	49
Figura 21 - Pachelbel, <i>Allein Gott</i> , preparação da 4ª frase do coral.....	50
Figura 22 - Pachelbel, <i>Allein Gott</i> : preparação da 5ª frase do coral.....	51
Figura 23 - : Pachelbel, <i>Allein Gott</i> : harmonização do cantus firmus, simplificada....	52
Figura 24 - Pachelbel, <i>Allein Gott</i> : exemplo de condução harmônica.....	53
Figura 25 - Pachelbel, <i>Allein Gott</i> : continuação da melodia em outra voz.....	53
Figura 26 - Pachelbel, <i>Allein Gott</i> : comparação de trechos semelhantes.....	54
Figura 27: Pachelbel, <i>Durch Adams Fall: cantus firmus</i> no soprano.....	55
Figura 28 - Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : preparação da 1ª frase do coral.....	56
Figura 29 - Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : preparação da 2ª frase do coral.....	57
Figura 30 - Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : preparação da 3ª frase do coral.....	57
Figura 31 - Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : preparação da 4ª frase do coral.....	58
Figura 32: Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : preparação da 5ª frase do coral.....	58
Figura 33: Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : preparação da 6ª frase do coral.....	59
Figura 34 - Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : preparação da 7ª frase do coral.....	59
Figura 35 - Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : preparação da 8ª frase do coral.....	59
Figura 36 - Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : estrutura harmônica simplificada.....	60
Figura 37 - Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : cromatismo na melodia da voz inferior....	61
Figura 38 - Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : suspensões.....	61
Figura 39 - Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : cadências.....	62
Figura 40: Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : harmonia em final de frase.....	63
Figura 41 - Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : semicolcheias em movimento contrário.....	64
Figura 42 - Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : arpejos.....	64
Figura 43: Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> : cantus firmus no soprano.....	65

Figura 44 - Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> : 1ª pré-imitação.....	66
Figura 45 - Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> : 2ª pré-imitação.....	67
Figura 46 - Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> : 3ª pré-imitação.....	67
Figura 47 - Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> : 4ª pré-imitação.....	67
Figura 48 - Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> : 5ª pré-imitação.....	68
Figura 49 - Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> : 6ª pré-imitação.....	68
Figura 50 - Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> : 7ª pré-imitação.....	69
Figura 51- Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> : 8ª pré-imitação.....	69
Figura 52: Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> : harmonização simplificada.....	70
Figura 53 - Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> : resolução cadencial após final de frase.....	71
Figura 54 - Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> : sequência harmônica.....	71
Figura 55 - Pachelbel, <i>Gott der Vater</i> : acorde de sexta menor com terça maior.....	71
Figura 56 - Pachelbel, <i>Herr Gott, dich loben alle wir</i> : <i>cantus firmus</i> no baixo.....	72
Figura 57 - Pachelbel, <i>Herr Gott, dich loben alle wir</i> : 1ª pré-imitação.....	73
Figura 58: Pachelbel, <i>Herr Gott, dich loben alle wir</i> : 2ª pré-imitação.....	73
Figura 59: Pachelbel, <i>Herr Gott, dich loben alle wir</i> : 3ª pré-imitação.....	74
Figura 60 - Pachelbel, <i>Herr Gott, dich loben alle wir</i> : 4ª pré-imitação.....	74
Figura 61 - Pachelbel, <i>Herr Gott, dich loben alle wir</i> : resolução II-I, simplificada.....	75
Figura 62 - Pachelbel, <i>Herr Gott, dich loben alle wir</i> : harmonização simplificada.....	76
Figura 63 - Pachelbel, <i>Herr Gott, dich loben alle wir</i> : movimento paralelo com diminuições.....	77
Figura 64 - Pachelbel, <i>Ich hab mein Sach</i> : <i>cantus firmus</i> no soprano.....	78
Figura 65 - Pachelbel, <i>Ich hab mein Sach</i> : preparação da 1ª frase do coral.....	79
Figura 66 - Pachelbel, <i>Ich hab mein Sach</i> : preparação da 2ª frase do coral.....	79
Figura 67 - Pachelbel, <i>Ich hab mein Sach</i> : preparação da 3ª frase do coral.....	80
Figura 68 - Pachelbel, <i>Ich hab mein Sach</i> : preparação da 4ª frase do coral.....	80
Figura 69 - Pachelbel, <i>Ich hab mein Sach</i> : preparação da 5ª frase do coral.....	81
Figura 70 - Pachelbel, <i>Ich hab mein Sach</i> : harmonização simplificada.....	81
Figura 71 - Pachelbel, <i>Ich hab mein Sach</i> : estratégias de preenchimento harmônico. .....	82
Figura 72 - Pachelbel, <i>Ich hab mein Sach</i> : harmonização de dois trechos melódicos idênticos.....	83
Figura 73 - Pachelbel, <i>Ich hab mein Sach</i> : comparação de figuras em dois trechos melódicos idênticos.....	83
Figura 74 - Pachelbel, <i>Ich hab mein Sach</i> : harmonização de dois trechos melódicos idênticos.....	84
Figura 75 - Pachelbel, <i>Ich ruf zu dir</i> : <i>cantus firmus</i> no soprano.....	85
Figura 76 - Pachelbel, <i>Ich ruf zu dir</i> : pré-imitação da 1ª frase.....	86
Figura 77 - Pachelbel, <i>Ich ruf zu dir</i> : pré-imitação da 2ª frase.....	86
Figura 78 - Pachelbel, <i>Ich ruf zu dir</i> : pré-imitação da 3ª frase.....	87
Figura 79 - Pachelbel, <i>Ich ruf zu dir</i> : pré-imitação da 4ª frase.....	87
Figura 80 - Pachelbel, <i>Ich ruf zu dir</i> : pré-imitação da 5ª frase.....	88
Figura 81 - Pachelbel, <i>Ich ruf zu dir</i> : pré-imitação da 6ª frase.....	88
Figura 82 - Pachelbel, <i>Ich ruf zu dir</i> : pré-imitação da 7ª frase.....	88
Figura 83 - Pachelbel, <i>Ich ruf zu dir</i> : Estrutura harmônica simplificada.....	89
Figura 84 - Pachelbel, <i>Ich ruf zu dir</i> , c. 5-8: estrutura do acompanhamento.....	90
Figura 85 - Pachelbel, <i>Ich ruf zu dir</i> , c. 13 e 14: estrutura do acompanhamento.....	90
Figura 86 - Pachelbel, <i>Meine Seele</i> (1): <i>cantus firmus</i> no soprano.....	91

Figura 87 - Pachelbel, <i>Meine Seele</i> (1): pré-imitação da 1ª frase. ....	91
Figura 88 - Pachelbel, <i>Meine Seele</i> (1): pré-imitação da 2ª frase. ....	92
Figura 89 - Pachelbel, <i>Meine Seele</i> (1): pré-imitação da 2ª frase. ....	92
Figura 90 - Pachelbel, <i>Meine Seele</i> (1), c. 11-14: harmonização de notas repetidas. .....	93
Figura 91 - Pachelbel, <i>Meine Seele</i> (2): <i>cantus firmus</i> no soprano. ....	94
Figura 92 - Pachelbel, <i>Meine Seele</i> (2): pré-imitação da 1ª frase. ....	94
Figura 93 - Pachelbel, <i>Meine Seele</i> (2): pré-imitação da 2ª frase. ....	95
Figura 94 - Pachelbel, <i>Meine Seele</i> (2): estrutura harmônica simplificada. ....	95
Figura 95 - Pachelbel, <i>Warum betrübst du dich</i> : <i>cantus firmus</i> no baixo. ....	96
Figura 96 - Pachelbel, <i>Warum betrübst du dich</i> : pré-imitação da 1ª frase. ....	97
Figura 97 - Pachelbel, <i>Warum betrübst du dich</i> : pré-imitação da 2ª frase. ....	97
Figura 98 - Pachelbel, <i>Warum betrübst du dich</i> : pré-imitação da 3ª frase. ....	98
Figura 99 - Pachelbel, <i>Warum betrübst du dich</i> : pré-imitação da 4ª frase. ....	98
Figura 100 - Pachelbel, <i>Warum betrübst du dich</i> : pré-imitação da 5ª frase. ....	98
Figura 101 - Pachelbel, <i>Warum betrübst du dich</i> : estrutura harmônica simplificada. ....	99
Figura 102: Pachelbel, <i>Warum betrübst du dich</i> , c. 29 a 31: sequência harmônica. ....	100
Figura 103 - Pachelbel, <i>Warum betrübst du dich</i> , c. 7 e 8: movimento rítmico contrário. ....	100
Figura 104: Pachelbel, <i>Warum betrübst du dich</i> , c. 24 e 25: material temático no acompanhamento. ....	101
Figura 105 - Pachelbel, <i>Was mein Gott will</i> : <i>cantus firmus</i> no baixo. ....	102
Figura 106 - Pachelbel, <i>Was mein Gott will</i> : pré-imitação da 1ª frase. ....	103
Figura 107 - Pachelbel, <i>Was mein Gott will</i> : pré-imitação da 2ª frase. ....	103
Figura 108 - Pachelbel, <i>Was mein Gott will</i> : pré-imitação da 3ª frase. ....	104
Figura 109: Pachelbel, <i>Was mein Gott will</i> : pré-imitação da 4ª frase. ....	104
Figura 110: Pachelbel, <i>Was mein Gott will</i> : estrutura harmônica simplificada. ....	105
Figura 111 - Walther, <i>Ach Gott und Herr</i> : <i>cantus firmus</i> no soprano. ....	106
Figura 112: Walther, <i>Ach Gott und Herr</i> : 1ª pré-imitação. ....	107
Figura 113: Walther, <i>Ach Gott und Herr</i> : 2ª pré-imitação. ....	107
Figura 114 - Walther, <i>Ach Gott und Herr</i> : 3ª pré-imitação. ....	108
Figura 115 - Walther, <i>Ach Gott und Herr</i> : 4ª pré-imitação. ....	108
Figura 116 - Walther, <i>Ach Gott und Herr</i> : 5ª pré-imitação. ....	109
Figura 117 - Walther, <i>Ach Gott und Herr</i> : 6ª pré-imitação. ....	109
Figura 118 - Walther, <i>Ach Gott und Herr</i> : harmonização simplificada. ....	110
Figura 119: Walther, <i>Ach Gott und Herr</i> : exemplo de sequência. ....	111
Figura 120 - Walther, <i>Ach Gott und Herr</i> : exemplo de cadência. ....	111
Figura 121 - Walther, <i>Der du bist drei</i> : <i>cantus firmus</i> no soprano. ....	112
Figura 122 - Walther, <i>Der du bist drei</i> : 1ª pré-imitação. ....	112
Figura 123 - Walther, <i>Der du bist drei</i> : 2ª pré-imitação. ....	113
Figura 124 - Walther, <i>Der du bist drei</i> : 3ª pré-imitação. ....	113
Figura 125 - Walther, <i>Der du bist drei</i> : 4ª pré-imitação. ....	114
Figura 126 - Walther, <i>Der du bist drei</i> : compassos 11 e 19. ....	114
Figura 127 - Walther, <i>Der du bist drei</i> : harmonização simplificada. ....	115
Figura 128 - Walther, <i>Durch Adams Fall</i> : <i>cantus firmus</i> no baixo. ....	116
Figura 129 - Walther, <i>Durch Adams Fall</i> : 1ª pré-imitação. ....	116
Figura 130: Walther, <i>Durch Adams Fall</i> : 2ª pré-imitação. ....	117

Figura 131 - Walther, <i>Durch Adams Fall</i> : 3ª pré-imitação.....	117
Figura 132 - Walther, <i>Durch Adams Fall</i> : 4ª pré-imitação.....	118
Figura 133 - Walther, <i>Durch Adams Fall</i> : 5ª pré-imitação.....	118
Figura 134 - Walther, <i>Durch Adams Fall</i> : 6ª pré-imitação.....	119
Figura 135 - Walther, <i>Durch Adams Fall</i> : harmonização simplificada.....	120
Figura 136: Walther, <i>Durch Adams Fall</i> : compasso 8. ....	120
Figura 137 - Walther, <i>Durch Adams Fall</i> : compassos 3 e 4. ....	121
Figura 138 -Walther, <i>In allen meinen: cantus firmus</i> no baixo. ....	122
Figura 139: Walther, <i>In allen meinen</i> : 1ª pré-imitação.....	122
Figura 140: Walther, <i>In allen meinen</i> : 2ª pre-imitação.....	123
Figura 141: Walther, <i>In allen meinen</i> : 3ª pré-imitação.....	123
Figura 142 - Walther, <i>In allen meinen</i> : 4ª pré-imitação. ....	124
Figura 143 - Walther, <i>In allen meinen</i> : 5ª pré-imitação. ....	124
Figura 144 - Walther, <i>In allen meinen</i> : 6ª pré-imitação. ....	125
Figura 145 - Walther, <i>In allen meinen Taten</i> : harmonização simplificada. ....	125
Figura 146: Walther, <i>In allen meinen Taten</i> : c. 12-14: estrutura detalhada do acompanhamento.....	126
Figura 147 -- Walther, <i>In allen meinen Taten</i> : c. 10: movimento paralelo. ....	126
Figura 148: Walther, <i>Komm, Gott Schöpfer: cantus firmus</i> no baixo. ....	127
Figura 149 - Walther, <i>Komm, Gott Schöpfer</i> : 1ª pré-imitação. ....	127
Figura 150 - Walther, <i>Komm, Gott Schöpfer</i> : 2ª pré-imitação. ....	128
Figura 151 -Walther, <i>Komm, Gott Schöpfer</i> : 3ª pré-imitação. ....	128
Figura 152 - Walther, <i>Komm, Gott Schöpfer</i> : 4ª pré-imitação. ....	129
Figura 153 -Walther, <i>Komm Gott Schöpfer</i> : harmonização simplificada. ....	129
Figura 154 - Walther, <i>Komm Gott Schöpfer</i> : c. 3-4, estrutura detalhada do acompanhamento.....	130
Figura 155 - Walther, <i>Komm Gott Schöpfer</i> : c. 9-12, imitação.....	130
Figura 156: Walther, <i>Komm Gott Schöpfer</i> : c. 22-23, movimento paralelo. ....	131
Figura 157 - Walther, <i>Lob sei dem: cantus firmus</i> no baixo.....	132
Figura 158 - Walther, <i>Lob sei dem</i> : 1ª pré-imitação.....	132
Figura 159 - Walther, <i>Lob sei dem</i> : 2ª pré-imitação.....	133
Figura 160 - Walther, <i>Lob sei dem</i> : 3ª pré-imitação.....	133
Figura 161 - Walther, <i>Lob sei dem</i> : 4ª pré-imitação.....	134
Figura 162: Walther, <i>Lob sei dem</i> : harmonização simplificada. ....	135
Figura 163 - Walther, <i>Lob sei dem</i> : c. 22-23, estrutura detalhada do acompanhamento.....	135
Figura 164: Walther, <i>Machs mit mir: cantus firmus</i> no soprano. ....	136
Figura 165: Walther, <i>Machs mit mir</i> : 1ª pré-imitação. ....	136
Figura 166 - Walther, <i>Machs mit mir</i> : 2ª pré-imitação.....	137
Figura 167- Walther, <i>Machs mit mir</i> : 3ª pré-imitação.....	137
Figura 168 - Walther, <i>Machs mit mir</i> : 4ª pré-imitação.....	138
Figura 169 - Walther, <i>Machs mit mir</i> : harmonização simplificada.....	138
Figura 170 -Walther, <i>Machs mit mir</i> , c. 17: sequência melódica.....	139
Figura 171 - Walther, <i>Machs mit mir</i> , c. 4: sequência melódica.....	139
Figura 172 - Walther, <i>Machs mit mir</i> , c. 26-27: acréscimo de vozes.....	140
Figura 173 - Walther, <i>Meine Seele</i> (1): cantus firmus no soprano. ....	141
Figura 174 - Walther, <i>Meine Seele</i> (1): 1ª pré-imitação. ....	141

Figura 175 - Walther, <i>Meine Seele</i> (1): 2ª pré-imitação. ....	142
Figura 176 - Walther, <i>Meine Seele</i> (1): harmonização simplificada. ....	143
Figura 177 - Walther, <i>Meine Seele</i> (1), c. 4: troca de posições nas vozes intermediária e inferior. ....	144
Figura 178: Walther, <i>Meine Seele</i> (1), c. 13: acompanhamento repetido. ....	144
Figura 179 - Walther, <i>Meine Seele</i> (2): cantus firmus no soprano. ....	145
Figura 180 -Walther, <i>Meine Seele</i> (2): 1ª pré-imitação. ....	145
Figura 181- Walther, <i>Meine Seele</i> (2): 2ª pré-imitação. ....	146
Figura 182 - Walther, <i>Meine Seele</i> (2): harmonização simplificada. ....	147
Figura 183 - Walther, <i>Meine Seele</i> (2): final de frase com escala descendente. ....	147
Figura 184: Walther, <i>Wo Gott zum Haus: cantus firmus</i> no baixo. ....	148
Figura 185 - Walther, <i>Wo Gott zum Haus</i> : 1ª pré-imitação. ....	148
Figura 186 - Walther, <i>Wo Gott zum Haus</i> : 2ª pré-imitação. ....	149
Figura 187 - Walther, <i>Wo Gott zum Haus</i> : 3ª pré-imitação. ....	149
Figura 188 - Walther, <i>Wo Gott zum Haus</i> : 4ª pré-imitação. ....	150
Figura 189 -Walther, <i>Wo Gott zum Haus</i> : harmonização simplificada. ....	150
Figura 190 - Walther, <i>Wo Gott zum Haus</i> , c. 16: citação da 1ª frase do <i>cantus firmus</i> . ....	151
Figura 191 - Pachelbel, <i>Warum betrübst du dich</i> : utilização da frase completa para o tema. ....	152
Figura 193 -: Walther, <i>Ach Gott und Herr</i> : entrada da resposta em stretto. ....	153
Figura 192 - Pachelbel, <i>Ich ruf zu dir</i> : tema gerado a partir do começo da frase. ....	153
Figura 194 - Comparação da diferença entre a extensão média da primeira pré-imitação e a extensão média de todas as pré-imitações. ....	153
Figura 195: Distribuição de graus em todas as respostas das pré-imitações nos prelúdios de Pachelbel (esquerda) e Walther (direita). ....	154
Figura 196: distribuição de graus nas respostas das primeiras pré-imitações nos prelúdios de Pachelbel (esq.) e Walther (dir.). ....	155
Figura 197 -: Pachelbel: <i>Allein Gott</i> : primeira pré-imitação com resposta tonal modificada. ....	155
Figura 199 -Pachelbel, <i>Warum betrübst du dich</i> : primeira pré-imitação com resposta tonal em IV grau. ....	156
Figura 200: Pachelbel, <i>Ich hab mein Sach</i> : 4ª pré-imitação, intervalos no contraponto, movimento contrário melódico e rítmico. ....	156
Figura 198 - Pachelbel, <i>Durch Adams Fall</i> : primeira pré-imitação com resposta tonal. ....	156
Figura 201 - Pachelbel, <i>Allein Gott</i> : exemplo de tema anacrústico, adaptação rítmica, diminuição e acréscimo da sensível. ....	157
Figura 202 - Walther, <i>Ach Gott und Herr</i> : contraponto em movimento paralelo. ....	157
Figura 203: Pachelbel: <i>Gott der Vater</i> : preenchimento do intervalo de terça. ....	158
Figura 204: Pachelbel, <i>Herr Gott</i> : duplicação do valor rítmico da primeira nota. ....	158
Figura 205: Walther, <i>Ach Gott und Herr</i> : figuras sequenciadas que lembram a melodia da frase do cantus firmus. ....	158
Figura 206 - Walther, <i>Komm Gott Schöpfer</i> : tema ornamentado. ....	159
Figura 207: - Tipos de acordes utilizados nos trechos de acompanhamento do cantus firmus nos prelúdios de Pachelbel e Walther. ....	159
Figura 208 - Estratégias para o preenchimento harmônico nos prelúdios de Pachelbel e Walther. ....	159



Figura 209 - Estratégias para o preenchimento harmônico nos prelúdios de Pachelbel e Walther.....	161
Figura 210: Exemplos de figuras nos prelúdios de Pachelbel e Walther.....	162

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	17
1. APROXIMAÇÃO DO PROBLEMA DE PESQUISA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-REFLEXIVAS A PARTIR DE PRESSUPOSTAS TEÓRICOS.....	19
1.1 IMPROVISACÃO AO ÓRGÃO .....	19
1.2 FORMA PACHELBEL.....	21
1.3 BAIXO CIFRADO NO CONTEXTO DO SÉCULO XVII .....	25
1.4 TERMOS MÚSICAIS RECORRENTES NESTA PESQUISA .....	29
1.4.1 <i>Cadência</i> .....	29
1.4.2 <i>Cantus firmus</i> .....	29
1.4.3 <i>Contraponto</i> .....	29
1.4.4 <i>Diminuição</i> .....	30
1.5 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	32
1.5.1 Procedimentos de improvisação .....	32
1.5.1.1 <i>Método de Improvisação Coral de Hermann Keller</i> .....	32
1.5.1.2 <i>Procedimentos de improvisação ao órgão de Michel-Ostertun</i> .....	33
1.5.1.3 <i>Improvisação ao órgão de Reiner Gaar</i> .....	34
1.5.1.4 <i>Conhecimentos básicos da música sacra</i> .....	34
1.5.1.5 <i>Exemplos musicais da forma moteto para órgão de Gerok</i> .....	35
1.5.1.6 <i>Curso de improvisação para musicistas na igreja</i> .....	36
1.5.1.7 <i>Curso completo de improvisação ao órgão de Dupré</i> .....	36
1.5.1.8 <i>Curso de Improvisação para organistas</i> .....	37
1.5.1.9 <i>Improvisação desde o início de Doll</i> .....	38
1.5.2 <b>Trabalhos de pesquisa voltados ao prelúdio coral e à improvisação ao órgão</b> .....	39
1.5.2.1 <i>Forma, Movimento e Som: Estudos na Improvisação Musical - de Tandberg</i> .....	39
1.5.2.2 <i>O prelúdio coral, de Britt</i> .....	41
1.5.2.3 <i>Manual para o instrutor para o ensino de hinos e iniciação à improvisação baseada em hinos - de Burkhardt</i> .....	41
1.5.2.4 <i>Técnicas de improvisação ao teclado no Barroco alemão - de Callahan</i> .....	42
1.5.2.5 <i>Ensinando improvisação musical - de Duke</i> .....	42
1.5.2.6 <i>Improvisação ao órgão em contexto - de Howard</i> .....	42
1.5.2.7 <i>Modelo teórico de improvisação ao órgão - de Knappe</i> .....	43
1.5.2.8 <i>Johann Pachelbel: Organista, professor, compositor - Welter</i> .....	44
1.5.2.9 <i>Corais para órgão de Johann Pachelbel, de Willmet</i> .....	44
1.5.3 <b>Livros e Artigos</b> .....	46
1.5.3.1 <i>The type of choral preludes, de Tusler</i> .....	46
1.5.3.2 <i>Fugal Improvisation in the Baroque Era – Revisited, de Serebrennikov</i> .....	46
2 ANÁLISE DE PRELÚDIOS CORAIS DE JOHANN PACHELBEL .....	47
2.1 <b>Allein Gott in der Höh sei Ehr (Somente a Deus no céu louvor)</b> .....	47
2.1.1 <i>Pré-imitação da primeira frase</i> .....	48
2.1.2 <i>Pré-imitação da segunda frase</i> .....	49
2.1.3 <i>Pré-imitação da terceira frase</i> .....	49
2.1.4 <i>Pré-imitação da quarta frase</i> .....	50
2.1.5 <i>Pré-imitação da quinta frase</i> .....	51
2.1.6 <i>Estrutura do acompanhamento do cantus firmus</i> .....	51
2.1.7 <i>Procedimento em trechos melódicos idênticos</i> .....	53

<b>2.2 <i>Durch Adams Fall ist ganz verderbt</i> (Pela queda de Adão, toda natureza e essência humana foi corrompida)</b> .....	55
2.2.1 Pré-imitações das frases do coral .....	56
2.2.2 Pré-imitação da primeira frase .....	56
2.2.3 Pré-imitação da segunda frase .....	57
2.2.4 Pré-imitação da terceira frase .....	57
2.2.5 Pré-imitação da quarta frase .....	58
2.2.6 Pré-imitação da quinta frase .....	58
2.2.7 Pré-imitação da sexta frase.....	58
2.2.8 Preparação das sétima e oitava frases .....	59
2.2.9 Acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	60
2.2.10 Estrutura e relações melódicas e rítmicas das <i>diminuições</i> .....	63
2.2.11 Figuras.....	63
2.2.12 Procedimento em trechos melódicos idênticos .....	64
<b>2.3 <i>Gott der Vater wohn uns bei</i> (Deus, o Pai, assiste a nós)</b> .....	65
2.3.1 Pré-imitações das frases do coral .....	66
2.3.2 Pré-imitação da primeira frase .....	66
2.3.3 Pré-imitação da segunda frase .....	66
2.3.4 Pré-imitação da terceira frase .....	67
2.3.5 Pré-imitação da quarta frase .....	67
2.3.6 Pré-imitação da quinta frase .....	68
2.3.7 Pré-imitação da sexta frase.....	68
2.3.8 Pré-imitação da sétima frase.....	68
2.3.9 Pré-imitação da oitava frase.....	69
2.3.10 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	69
<b>2.4 <i>Herr Gott, dich loben alle wir</i> (Senhor Deus, todos nós a Ti louvamos)</b> .....	72
2.4.1 Pré-imitações das frases do coral .....	72
2.4.2 Pré-imitação da primeira frase .....	73
2.4.3 Pré-imitação da segunda frase .....	73
2.4.4 Pré-imitação da terceira frase .....	74
2.4.5 Pré-imitação da quarta frase .....	74
2.4.6 Estrutura harmônica do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	75
2.4.7 Estrutura e relações melódicas e rítmicas das <i>diminuições</i> .....	76
<b>2.5 <i>Ich hab´ mein´ Sach´ Gott heimgestellt</i> (Deixei tudo o que me diz respeito para Deus)</b> .....	78
2.5.1 Pré-imitação da primeira frase .....	78
2.5.2 Pré-imitação da segunda frase .....	79
2.5.3 Pré-imitação da terceira frase .....	79
2.5.4 Pré-imitação da quarta frase .....	80
2.5.5 Pré-imitação da quinta frase .....	80
2.5.6 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	82
<b>2.6 <i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i> (Eu clamo a ti, Senhor Jesus Cristo)</b> .....	85
2.6.1 Pré-imitação da 1ª frase.....	86
2.6.2 Pré-imitação da 2ª frase.....	86
2.6.3 Pré-imitação da 3ª frase.....	86
2.6.4 Pré-imitação da 4ª frase.....	87
2.6.5 Pré-imitação da 5ª frase.....	87
2.6.6 Pré-imitação da 6ª frase.....	88
2.6.7 Pré-imitação da 7ª frase.....	88
2.6.8 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	89
<b>2.7 <i>Meine Seele erhebt den Herren</i> (1) (A minha alma engrandece ao Senhor)</b> .....	91
2.7.1 Pré-imitação da 1ª frase.....	91

2.7.2 Pré-imitação da 2ª frase.....	91
2.7.3 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	92
<b>2.8 <i>Meine Seele erhebt den Herren (2)</i> (A minha alma engrandece ao Senhor) .....</b>	<b>94</b>
.....	
2.8.1 Pré-imitação da 1ª frase.....	94
2.8.2 Pré-imitação da 2ª frase.....	94
2.8.3 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	95
<b>2.9 <i>Warum betrübst du dich</i> (Por que te perturbas) .....</b>	<b>95</b>
2.9.1 Pré-imitação da 1ª frase.....	96
2.9.2 Pré-imitação da 2ª frase.....	97
2.9.3 Pré-imitação da 3ª frase.....	97
2.9.4 Pré-imitação da 4ª frase.....	98
2.9.5 Pré-imitação da 5ª frase.....	98
2.9.6 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	99
<b>2.10 <i>Was mein Gott will</i> (O que o meu Deus quiser) .....</b>	<b>102</b>
2.10.1 Pré-imitação da primeira frase.....	103
2.10.2 Pré-imitação da segunda frase.....	103
2.10.3 Pré-imitação da terceira frase.....	103
2.10.4 Pré-imitação da quarta frase.....	104
2.10.5 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	104
<b>3 ANÁLISE DE PRELÚDIOS CORAIS DE JOHANN GOTTFRIED WALTHER.....</b>	<b>106</b>
.....	
<b>3.1 <i>Ach Gott und Herr</i> (Ah, meu Senhor e Deus) .....</b>	<b>106</b>
3.1.1 Pré-imitação da primeira frase.....	107
3.1.2 Pré-imitação da segunda frase .....	107
3.1.3 Pré-imitação da terceira frase .....	108
3.1.4 Pré-imitação da quarta frase .....	108
3.1.5 Pré-imitação da quinta frase .....	108
3.1.6 Pré-imitação da sexta frase.....	109
3.1.7 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	109
.....	
<b>3.2 <i>Der du bist drei</i> (Tu que és três) .....</b>	<b>111</b>
3.2.1 Pré-imitação da primeira frase.....	112
3.2.2 Pré-imitação da segunda frase .....	112
3.2.3 Pré-imitação da terceira frase.....	113
3.2.4 Pré-imitação da quarta frase .....	113
3.2.5 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	114
<b>3.3 <i>Durch Adams Fall</i> (Pela queda de Adão) .....</b>	<b>116</b>
3.3.1 Pré-imitação da primeira frase.....	116
3.3.2 Pré-imitação da segunda frase .....	117
3.3.3 Pré-imitação da terceira frase .....	117
3.3.4 Pré-imitação da quarta frase .....	117
3.3.5 Pré-imitação da quinta frase .....	118
3.3.6 Pré-imitação da sexta frase.....	119
3.3.7 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	119
<b>3.4 <i>In allen meinen Taten</i> (Em tudo o que faço) .....</b>	<b>122</b>
3.4.1 Pré-imitação da primeira frase.....	122
.....	
3.4.2 Pré-imitação da segunda frase .....	123
3.4.3 Pré-imitação da terceira frase .....	123
3.4.4 Pré-imitação da quarta frase .....	124

3.4.5 Pré-imitação da quinta frase .....	124
3.4.6 Pré-imitação da sexta frase.....	125
3.4.7 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	125
<b>3.5 Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist</b> (Vem, Deus Criador, Espírito Santo) .....	127
3.5.1 Pré-imitação da primeira frase.....	127
3.5.2 Pré-imitação da segunda frase .....	128
3.5.3 Pré-imitação da terceira frase .....	128
3.5.4 Pré-imitação da quarta frase .....	128
3.5.5 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	129
<b>3.6 Lob sei dem allmächtigen Gott</b> (Louvado seja Deus Todo-Poderoso).....	132
3.6.1 Pré-imitação da primeira frase.....	132
3.6.2 Pré-imitação da segunda frase .....	133
3.6.3 Pré-imitação da terceira frase .....	133
3.6.4 Pré-imitação da quarta frase .....	134
3.6.5 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	134
<b>3.7 Machs mit mir</b> (Lida comigo, Deus, de acordo com a tua bondade).....	136
3.7.1 Pré-imitação da primeira frase.....	136
3.7.2 Pré-imitação da segunda frase .....	137
3.7.3 Pré-imitação da terceira frase .....	137
3.7.4 Pré-imitação da quarta frase .....	137
3.7.5 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	138
<b>3.8 Meine Seele (1)</b> (A minha alma engrandece ao Senhor).....	141
3.8.1 Pré-imitação da primeira frase.....	141
3.8.2 Pré-imitação da segunda frase .....	142
3.8.3 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	143
<b>3.9 Meine Seele (2)</b> (A minha alma engrandece ao Senhor).....	145
3.9.1 Pré-imitação da primeira frase .....	145
3.9.2 Pré-imitação da segunda frase .....	145
.....	<b>147</b>
3.9.3 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	147
<b>3.10 Wo Gott zum Haus</b> (Onde Deus não dá o seu favor à casa).....	148
3.10.1 Pré-imitação da primeira frase.....	148
3.10.2 Pré-imitação da segunda frase .....	149
3.10.3 Pré-imitação da terceira frase.....	149
3.10.4 Pré-imitação da quarta frase.....	149
3.10.5 Estrutura do acompanhamento do <i>cantus firmus</i> .....	150
<b>4 COMPARAÇÃO DOS CORAIS DE PACHELBEL E WALTHER.....</b>	<b>152</b>
<b>4.1 Extensão das pré-imitações</b> .....	152
<b>4.2 Resposta do tema nas pré-imitações</b> .....	154
<b>4.3 Contraponto nas pré-imitações</b> .....	156
<b>4.4 Geração do tema para a pré-imitação</b> .....	157
.....	159
<b>4.5 Tipos de acordes</b> .....	159
<b>4.6 Diminuição harmônica</b> .....	160
.....	161
<b>4.7 Diminuição melódica</b> .....	161
<b>5 PROPOSTA DE EXERCÍCIOS DE IMPROVISAÇÃO A PARTIR DOS CORAIS DE</b>	
<b>PACHELBEL E WALTHER</b> .....	<b>164</b>
<b>5.1 Exercícios para a harmonização do <i>cantus firmus</i></b> .....	165
<b>5.2 Exercícios para a pré-imitação</b> .....	212

<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>217</b>
<b>APÊNDICE A - Lista de prelúdios na Forma Pachelbel a partir da pesquisa bibliográfica .....</b>	<b>220</b>
<b>APÊNDICE B - Partituras dos prelúdios analisados.....</b>	<b>223</b>

## INTRODUÇÃO

O ponto de partida desta pesquisa não provém da revisão de literatura, mas de minha própria experiência como organista e improvisador. Sou neto e sobrinho de pastores e pastora da Igreja Luterana que têm em sua origem uma ligação profunda e intensa com a música. O próprio Reformador Martinho Lutero, em sua infância, cantava para colaborar em seus estudos e, na vida adulta, compôs muitos hinos conhecidos ainda hoje por sua profundidade teológica e lírica. Portanto, a música, assim como a teologia, tem grande importância na minha família, não havendo dúvidas para minha mãe e meu pai quanto à importância de que meu irmão, minhas irmãs e eu tivéssemos desde cedo uma educação musical.

O meu primeiro contato com algum instrumento veio através das aulas de piano. Tinha uma professora muito exigente e intransigente. Não foi simples gostar do instrumento. Aos 14 anos já havia tido contato com o órgão de tubos acompanhando minha tia pastora em uma celebração de culto. Ali descobri minha paixão. O órgão é um instrumento completo e intenso. As possibilidades musicais são muito grandes e o resultado sonoro muito me agradou. Não foi difícil decidir-me por estudar Música Sacra na cidade de Leipzig, conhecida mundialmente por ter sido a cidade na qual Johann Sebastian Bach viveu a maior parte de sua vida. O curso de Música Sacra é bastante completo, qualificando seus alunos para a prática do órgão como instrumento principal, regência coral e piano. Dentre as disciplinas cursadas, improvisação foi a que mais me interessou. Ao improvisar posso exercer a minha criatividade e habilidade artística, tendo uma base teórica sólida que me permite improvisar.

No exercício da profissão de organista na Comunidade Luterana, a improvisação é uma ferramenta muito importante. Durante a celebração, são diversos os momentos nos quais é possível executar peças de improviso. Outro aspecto relevante diz respeito ao meu trabalho como compositor, no qual busco a conexão com formas históricas e a sua aplicação prática. Portanto, o objetivo deste trabalho é investigar uma das formas musicais mais utilizadas na prática da música litúrgica executada ao órgão que, até os dias atuais, é uma forma comum para a improvisação: o prelúdio coral de Johann Pachelbel e o seu uso na improvisação ao órgão. Os objetivos específicos incluem sistematizar o uso da forma Pachelbel, analisar como a forma Pachelbel improvisada está representada nas obras de Pachelbel e Johann Gottfried Walther, compreender como os elementos musicais são utilizados como

ferramentas composicionais na forma Pachelbel e, elaborar exercícios para a improvisação, fundamentados no estudo analítico.

O organista e compositor Johann Pachelbel (1653-1706) é um dos que mais contribuíram para o gênero do prelúdio coral. Na sua obra, *Acht Choräle zum Praeambulieren* (Oito Prelúdios Corais), ele mostra o conhecimento de formas antigas do século XVI e desenvolve uma forma nova que será posteriormente conhecida como *forma Pachelbel* (*Pachelbelform*), ou prelúdio coral de Pachelbel, também chamado de *moteto coral* (*Choralmotette*). Pachelbel utiliza seu conhecimento das formas antigas, tais como: *bicinium*, ornamentação melódica e fuga, aperfeiçoando-as. Dessa forma, o compositor deu uma grande contribuição ao gênero do prelúdio coral (APEL, 1967).

Johann Gottfried Walther (1684-1748) também era organista. A maioria das suas composições para órgão são prelúdios corais. A maioria deles provavelmente foi escrita em Weimar. Como muitos dos prelúdios corais de Walther estão compostos na forma Pachelbel e mostram proximidade estilística às composições do próprio Johann Pachelbel, decidi incluí-los no trabalho desta pesquisa.

Esta pesquisa está baseada na análise de literaturas primárias e secundárias. Como literatura primária entende-se as obras musicais de Johann Pachelbel e Johann Gottfried Walther, assim como as composições de sucessores que utilizaram essa forma nas suas obras musicais. Como literatura secundária subentende-se a literatura analítica a partir das composições mencionadas na literatura primária, assim como, através desta, descobrir elementos da literatura primária que colaboram para a elaboração desta pesquisa.

A partir do levantamento bibliográfico e das questões de pesquisa levantadas, seguirá a análise, observando-se os parâmetros musicais. Espera-se obter, como resultado, a percepção das semelhanças e das diferenças entre as obras analisadas, sendo possível mapear os elementos musicais utilizados como ferramentas composicionais. Procedimentos de improvisação também serão analisados como ponto de referência deste mapeamento.

Como terceiro elemento desta pesquisa, serão sistematizados os conhecimentos até aqui adquiridos através da elaboração de exercícios de improvisação, auxiliando no desenvolvimento de ferramentas próprias e estratégias para improvisar um prelúdio coral na forma Pachelbel.



## 1. APROXIMAÇÃO DO PROBLEMA DE PESQUISA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-REFLEXIVAS A PARTIR DE PRESSUPOSTAS TEÓRICOS

Neste capítulo serão expostos aspectos tratados nesta pesquisa que necessitam de esclarecimento: improvisação ao órgão, Forma Pachelbel, baixo cifrado no contexto do século XVII e termos musicais recorrentes neste trabalho. Logo após será apresentada uma revisão bibliográfica.

### 1.1 IMPROVISAÇÃO AO ÓRGÃO

A improvisação, especialmente ao órgão, abrange uma tradição muito rica e vasta. No barroco, como ainda não havia uma separação clara entre composição e improvisação, os compositores geralmente improvisavam. Ainda no século XVIII, era comum o compositor ser o intérprete e também improvisador (DUKE, 1972).

Com a sofisticação da notação musical e o crescimento das orquestras, a improvisação começou a diminuir gradativamente. No entanto, quando se refere ao espaço da música litúrgica ao órgão, a improvisação nunca perdeu espaço e, no século XX, ganhou uma importância ainda maior (FERAND, 1938, p. 1093). Nos dias atuais, o ensino da improvisação continua a exercer um papel fundamental no ensino do órgão de tubos. A improvisação ao órgão pode ser dividida em dois polos, a saber: 1) a improvisação livre, que consiste no fato de o improvisador não ter uma forma previamente definida, improvisando livremente, e 2) a improvisação voltada para as formas definidas, na qual o improvisador recorre às formas previamente definidas como fuga, trio, etc. (KNAPPE, 2006, p. 89). Pressing (1984), porém, não considera possível que a improvisação possa ser executada de forma completamente livre. Segundo ele, a improvisação sempre acontece a partir de uma forma musical ou referente (*referent*), como ele mesmo denomina: “o referente é um conjunto predeterminado de estruturas emocionais, perceptivas e cognitivas que guiam uma improvisação e auxiliam na produção de materiais musicais.” (PRESSING, 1984, p. 345). Assim sendo, sem o conhecimento da forma musical, não pode acontecer um processo criativo convincente (PRESSING, 1984, p. 346).

Partindo deste princípio, considera-se que as estruturas formais não somente ajudam ao improvisador, mas também ao ouvinte, pois a pessoa que ouve uma improvisação já possui um conhecimento musical comum que a permite assimilar a

estrutura da improvisação mesmo que não a entenda conscientemente. A partir da confirmação ou da frustração das expectativas da pessoa que ouve, o improvisador entra em comunicação com o seu público. John A. Sloboda (1985) denomina este princípio de molduras. O ouvinte reconhece certo estilo de um compositor ou de uma época mesmo sem conhecimento técnico musical (SLOBODA, 1985). Além da ligação entre o improvisador com o seu público, o estabelecimento das formas fixas no ensino fornece segurança ao aluno em seu processo de aprendizado. O aprendiz pode desenvolver o conhecimento e a consciência do estilo e das formas, o que é importante para a sua prática musical.

O domínio de um determinado estilo musical é equivalente ao conhecimento de um idioma. Faz-se necessário conhecer o vocabulário e a gramática para que o idioma seja assimilado de forma plena. Na improvisação voltada a um certo estilo, ocorre um processo semelhante. Analisa-se as obras e busca-se imitar a sonoridade que elas possuem, sem deixar de se utilizar de características próprias de quem a executa, como o som das palavras da pessoa que fala o novo idioma aprendido. Gerhard F. Wehle ressalta que até a improvisação livre requer um conhecimento profundo das técnicas e formas musicais. Ele afirma que, quem não domina as formas, nunca vai poder expressar-se da maneira pretendida durante a sua improvisação (WEHLE, 1953).

Robert Knappe, na elaboração de sua teoria de improvisação ao órgão, determina que, para a prática da improvisação, precisam ser observadas algumas questões. Em primeiro lugar, faz-se necessário possuir conhecimento quanto aos fundamentos teóricos. Propõe exercícios diários e indica que o improvisador deve possuir um vasto repertório musical, podendo ter recursos necessários para uma boa improvisação (KNAPPE, 2006). Além dos aspectos já mencionados, Knappe considera a importância da percepção formal indicando a observação do compasso, dos períodos e das frases.

## 1.2 FORMA PACHELBEL

Na revisão bibliográfica voltada à forma Pachelbel percebe-se que não existe uma uniformidade absoluta no que se refere a sua definição e nomenclatura. Christiane Michel-Ostertun (MICHEL-OSTERTUN, 2011, p. 38) define a forma Pachelbel como um prelúdio coral em que a execução de cada frase do coral, geralmente no soprano, é antecedida por um *fugato*, também chamado de *pré-imitação* (*Vorimitation*) (Figura 1). O tema do *fugato* é derivado da frase do coral e aparece diminuído em relação à respectiva frase. Michel-Ostertun entende essa diminuição na pré-imitação como a diferença entre forma Pachelbel e o moteto para órgão (Orgelmotette): na versão chamada forma Pachelbel, a pré-imitação acontece duas ou quatro vezes diminuída. Isso torna essa versão mais viva (movida) em comparação com a rigidez do moteto oriundo da forma vocal (MICHEL-OSTERTUN, 2011, p. 38).

Gaar (2003, p. 61) distingue entre o dois tipos do moteto para órgão: o do sul e o do norte da Alemanha. No primeiro caso, o *cantus firmus* aparece na sua forma original, enquanto que no do norte da Alemanha o *cantus firmus* geralmente se apresenta com ornamentos e melismas.

Figura 1 - Moteto para órgão do sul (esq.) e do norte (dir.) da Alemanha

The image displays two columns of musical notation for an organ motet. The left column represents the southern German style, and the right column represents the northern German style. Both are in G major and 3/4 time. The left page shows measures 149-152, and the right page shows measures 152-155. The southern version (left) features a more rhythmic and ornamented pre-imitation, while the northern version (right) is more melismatic and ornamented. The southern version includes the instruction 'c.f. in der Vergrößerung' at measure 10.

Fonte: (GAAR, 2003, p. 61)

Georgii (2009) não faz esta distinção e apresenta os termos da forma Pachelbel e moteto para órgão como sinônimos do prelúdio coral com *fugato* (*fugierter Orgelchoral*) e a define da seguinte maneira:

Nesta forma musical, cada frase do coral está sendo antecedida por uma seção fugal. Isso significa que se requer um tema desenvolvido a partir da frase coral que o procede. A entrada da segunda voz apresenta a imitação do tema no quinto grau (imitação à quinta). Em vez de mais uma entrada do tema, a terceira voz apresenta a frase do coral na sua forma original (muitas vezes também em valores rítmicos dobrados) (GEORGII, 2009, p. 109).

Karl Gerok utiliza o termo moteto para órgão e explica a origem da forma no moteto vocal (GEROK, 1994, p. 94), definindo-o com o mesmo sentido que Michel-Ostertun define a forma Pachelbel. Gerok ressalta duas modalidades do moteto para órgão:

- 1) execução do *cantus firmus* em valores rítmicos simples e,
- 2) execução do *cantus firmus* em valores rítmicos dobrados (GEROK, 1994, p. 94).

Gerok também discute os pontos positivos e negativos: “O ponto forte do moteto para órgão consiste em sua estrutura clara e nos temas que sempre se referem ao coral. Sua fraqueza, porém, está na junção solta entre as frases individuais e o perigo da peça ser dominada por um formalismo inflexível.”<sup>1</sup> (GEROK, 1994, p. 94).

No seu livro Curso de improvisação para musicistas na igreja (*Improvisationslehrgang für Kirchenmusiker*), Berger (2005) apresenta uma posição crítica à forma Pachelbel e baseia-se no que Keller e Schweitzer articularam a respeito. O autor aponta para o fato de que Pachelbel não foi o gerador dessa forma e constata uma suposta pobreza harmônica na obra de Pachelbel (BERGER, 2005, p.91).

Na quarta seção do quarto capítulo de seu método Curso completo de improvisação ao órgão (*Complete Course In Organ Improvisation*), Dupré aborda a forma do coral fugal<sup>2</sup>, o qual descreve como: “Cada frase do coral se torna o sujeito sucessivamente de uma pequena exposição fugal preparando a entrada dessa frase em aumentação.” (DUPRÉ, 2002, p. 59-60). Essa definição corresponde à da forma

<sup>1</sup>No original: „Die Stärke der Orgelmotette ist ihr klarer Aufbau und die strenge Choralbezogenheit ihrer Thematik. Ihre Schwäche liegt dagegen in dem lockeren Zusammenhang der Zeilen sowie in der Gefahr eines starren Formalismus.“ (GEROK, 1994, p. 94)

<sup>2</sup>Fugal Chorale (DUPRÉ, 2002, p. 59).

Pachelbel/moteto para órgão na modalidade do *cantus firmus em aumentação* (GAAR, 2003; GEORGII, 2009; GEROK, 1994; KELLER, 1999; MICHEL-OSTERTUN, 1994). Dupré constata a origem vocal da forma: “O coral fugal é remanescente do moteto vocal do século XVI.”<sup>3</sup> (DUPRÉ, 2002, p. 59).

No contexto da classificação dos tipos de prelúdios corais na obra de Johann Sebastian Bach, Tusler define como característica principal do moteto coral (*chorale motet*) o “*fugato* de todas as frases da melodia coral em sua ordem original. O resultado final é uma série de exposições fugais.”<sup>4</sup> (TUSLER, 1968, p. 30).

Beck também adota o termo *moteto coral*, quando define essa forma e confirma como sua característica mais distinta a *pré-imitação* de cada frase<sup>5</sup> (BECK, 1961, p. 63). Destaca a diminuição rítmica do tema na exposição fugal: “[...] a melodia da frase seguinte aparece em diminuição em uma rápida exposição de fuga, levando ao *cantus firmus* que aparece em valores de notas mais longos.”<sup>6</sup> Referindo-se à análise das obras do compositor Johann Gottfried Walther, Beck observa que “[o] contraponto da seção fugal pode continuar com o aparecimento do *cantus firmus* ou pode se diluir em uma continuação do motivo mais simples ou em um simples suporte harmônico.”<sup>7</sup> Beck constata que um pouco mais de um terço dos prelúdios corais compostos por Walther está escrito na forma moteto coral<sup>8</sup>, porém com liberdade. Na parte da pré-imitação, pode aparecer uma entrada do tema a mais ou a menos do que normalmente ocorreria (BECK, 1961, p. 68-69).

Na Figura 2, a pré-imitação é a três vezes e a entrada do *cantus firmus* no pedal (compasso 5) sobre uma textura a duas vozes. Outra técnica usada por Walther é a apresentação de mais de uma frase do coral em uma pré-imitação (BECK, 1961, p. 70).

---

<sup>3</sup>No original: “*The fugal chorale is the surviving remnant of the sixteenth century vocal motet*”. (DUPRÉ, 2002, p. 59)

<sup>4</sup>“*The principal trait of the chorale motet is the fugal use of all phrases of the chorale tune in their original order. The end result is a series of fugal expositions.*” (TUSLER, 1968, p. 30)

<sup>5</sup>“[...] *having at its most distinguishing characteristic the vorimitation to each phrase.*” (BECK, 1961, p. 63)

<sup>6</sup>“[...] *the melody of the succeeding phrase occurs in diminution in a quick fugato exposition leading to the cantus firmus which appears in longer note values.*” (BECK, 1961, p. 30)

<sup>7</sup>“*The counterpoint of the fugal section may continue with the appearance of the cantus firmus or may thin out either into a more simple motival continuation, or into a mere harmonic support.*” (BECK, 1961, p. 30)

<sup>8</sup>“*A little over one-third (88) of Walther's organ chorales are in the form of a Chorale Motet.*” (BECK, 1961, p. 64)

Figura 2 - Prelúdio coral de J.G. Walther

Variatio 5.

Fonte: (BECK, 1961, p. 70)

Na Figura 3, o tenor apresenta a primeira e a segunda frase do coral na primeira pré-imitação. Às vezes, a pré-imitação acontece em valores de notas iguais à voz do *cantus firmus*, ao invés de por diminuição. (BECK, 1961, p. 73). Na maioria dos motetos a quatro vozes, o acompanhamento do *cantus firmus* é derivado da melodia, enquanto nos motetos a três vozes, o acompanhamento é “[...] baseado em figuras livremente derivadas que suportam e sustentam a progressão harmônico-contrapontística [...]”<sup>9</sup>.

Figura 3 - Prelúdio coral de J.G. Walther

Fonte: (BECK, 1961, p. 70)

Hans Luetke emprega o termo moteto para órgão como “uma série de *fughettas* sobre as [...] frases do *cantus firmus*.”<sup>10</sup> (LUETKE, 1918, p. 32).

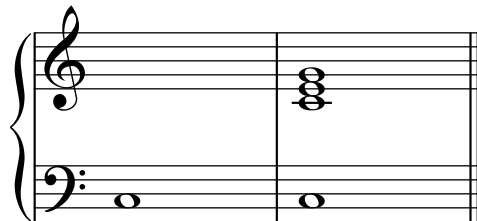
<sup>9</sup> “[...] based on freely derived figures that support and sustain the harmonic-contrapuntal progression [...]”. (BECK, 1961, p. 77)

<sup>10</sup> “[...] besteht aus einer Reihe von Fughetten über die einzelnen „C.f.-Zeilen. (LUETKE, 1918, p. 32).

### 1.3 BAIXO CIFRADO NO CONTEXTO DO SÉCULO XVII

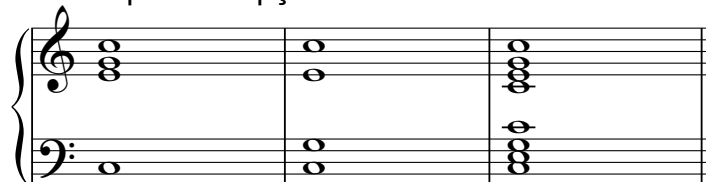
O baixo cifrado abarca a parte analítica dessa tese. Portanto, serão explicados os termos mais importantes dessa linguagem musical. No entanto, elucidamos os pontos necessários para a compreensão prática do baixo cifrado, ou seja, a formação dos acordes a partir de uma dada melodia no baixo. Os acordes estão organizados em graus equivalentes. A relação *entre* os acordes não tem tanta relevância quanto ao acorde por si só: o acorde em estado fundamental, o acorde de sexta, suspensões e o acorde de sétima da dominante. O baixo cifrado funciona de tal forma que, a partir de uma dada melodia no baixo e os números descritivos acrescentados, o intérprete de um instrumento harmônico (instrumentos de teclas e de cordas dedilhadas) pode preencher as harmonias corretas. O baixo cifrado descreve os intervalos a serem acrescentados para formar um acorde a partir da nota no baixo. O caso normal é a tríade em estado fundamental sem alterações. Esse caso não requer cifras, ou seja, onde não há cifras na partitura com baixo cifrado, acrescenta-se o acorde em estado fundamental (Figura 4).

Figura 4 - Baixo cifrado, acorde em estado fundamental (Dó maior).



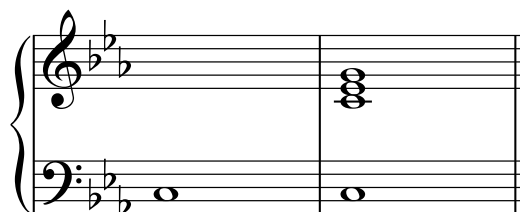
As opções de como esse acorde poderá ser gerado são várias, como ocorre na Figura 5:

Figura 5 - Exemplos de opções de como tocar o acorde de dó maior



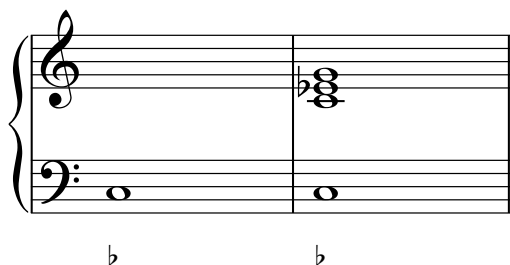
Se o acorde em estado fundamental não tiver alterações em relação à armadura, não requer cifras, como é o caso da triade de Dó menor, que contém o Mi bemol, mas está dentro da tonalidade:

Figura 6: Baixo cifrado, acorde em estado fundamental de dó menor



Tudo o que difere dessa regra precisa ser descrito por cifras e/ou acidentes. Se a terça do acorde for alterada, acrescenta-se apenas o respectivo acidente (sem o número 3), como visto na Figura 7, que mostra um acorde alterado para Dó menor na tonalidade de Dó maior.

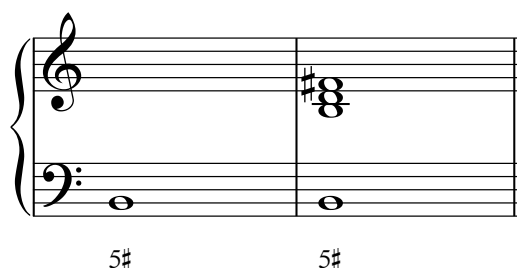
Figura 7 - Baixo cifrado, acorde alterado de dó menor



Quando o acorde está alterado em outro intervalo, além da terça, acrescenta-se o número respectivo ao intervalo, como é o caso no acorde de si menor, na tonalidade de dó maior: a quinta (fá#) não faz parte da escala de dó maior, portanto, precisa ser anotada no baixo cifrado, conforme a Figura 8:

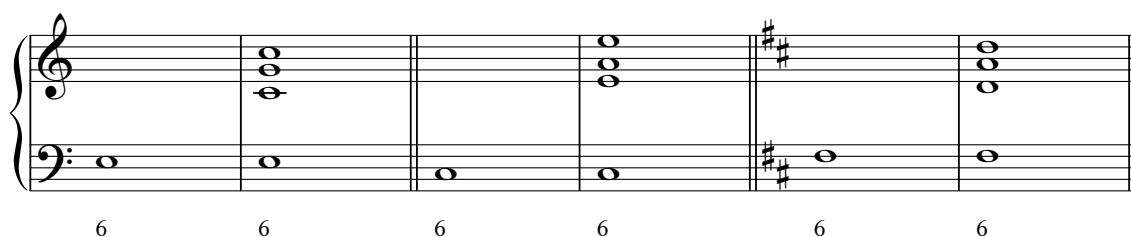


Figura 8 - Baixo cifrado, acorde de si menor na tonalidade de dó maior



Acordes em primeira inversão são descritos pela cifra 6. A terça, na primeira inversão, encontra-se no baixo, e a fundamental da triade está uma sexta acima (sempre se conta os intervalos de baixo para cima) (Figura 9).

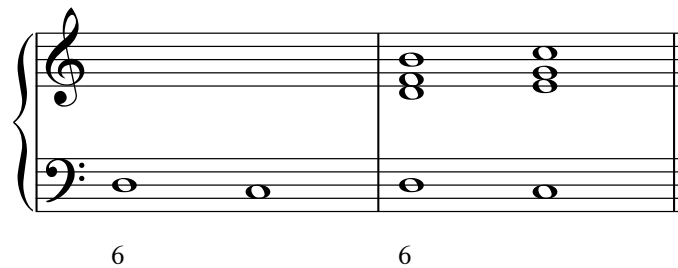
Figura 9 - Baixo cifrado, acordes de sexta (primeira inversão)



Um caso especial é o acorde com sexta maior, o qual tem a função de dominante. Na Figura 10, o acorde de Ré menor com sexta maior resolve para Dó maior. A triade de ré menor com sexta maior pode ser visto como um sol maior com sétima sem a fundamental (sol). O importante é que, no contexto harmônico barroco, esse acorde nunca contenha a quarta (sol, no exemplo da Figura 10). A progressão do baixo ocorre em um grau conjunto descendente de ré (segundo grau) para dó (primeiro grau).

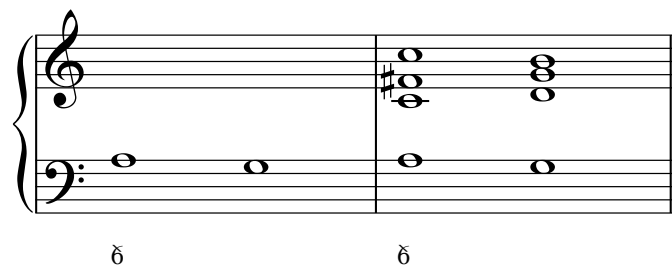
Esse acorde tem muita importância na harmonização de uma melodia que está no baixo: muitas frases melódicas terminam com o grau conjunto descendente, do segundo ao primeiro grau, o que torna esse acorde uma ferramenta indispensável para a harmonização de *cantus firmi* no baixo.

Figura 10: Baixo cifrado, acorde de sexta maior



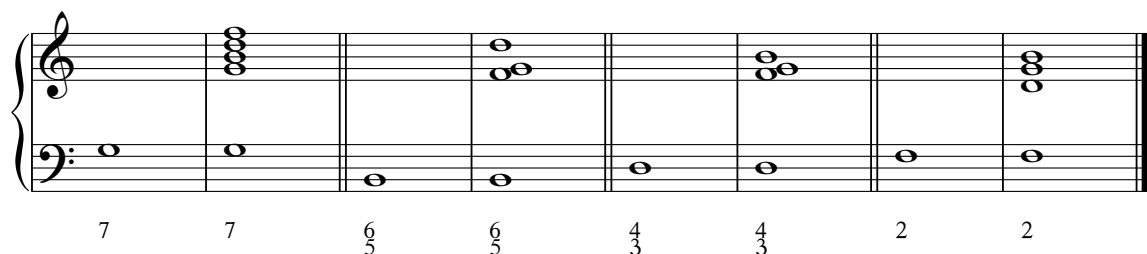
Quando a nota da sexta maior do acorde não fizer parte da escala, usa-se o símbolo [°] que significa que a sexta foi alterada de sexta menor para sexta maior, conforme a Figura 11:

Figura 11 - Baixo cifrado, acorde de sexta maior alterada



As quatro inversões do acorde da sétima da dominante são descritas da seguinte forma:

Figura 12 - Baixo cifrado, acorde da sétima da dominante e suas inversões



## 1.4 TERMOS MUSICAIS RECORRENTES NESTA PESQUISA

Seguem as definições de termos musicais recorrentes neste trabalho.

### 1.4.1 Cadência

Entende-se como cadência uma sequência de acordes como conclusão ou estruturação de uma peça de música. No contexto clássico e pré-clássico atribui-se uma função especial à dominante (D): o acorde em quinto grau, que aspira a resolução no acorde fundamental.

Figura 13 - Exemplo de uma cadência: Pachelbel, *Gott der Vater*, c. 9-11.

The musical score shows three measures of music. The first measure has a bass line with notes G4 and B4, and a treble line with notes G4 and B4. The second measure has a bass line with notes G4 and B4, and a treble line with notes G4 and B4. The third measure has a bass line with notes G4 and B4, and a treble line with notes G4 and B4. The notes are labeled with fingerings: 6, 5, 6, 6, D, 6. The 'D' is highlighted in red.

### 1.4.2 *Cantus firmus*

Dentro de uma obra musical polifônica, o *cantus firmus* destaca-se como a melodia principal e geralmente origina-se de uma canção sacra.

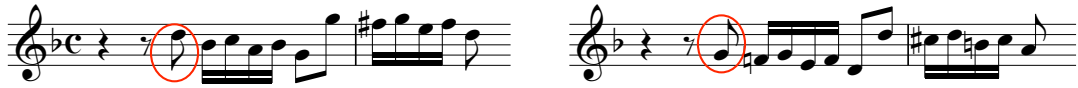
### 1.4.3 Contraponto

Derivado do latim *punctus contra punctum* (nota contra nota), contraponto é a organização de duas ou mais melodias simultâneas e relacionadas de igual hierarquia melódica e rítmica. Neste trabalho, o termo contraponto também é usado para o desenvolvimento da voz que acompanha a apresentação da segunda entrada do tema na pré-imitação dentro da forma Pachelbel (Figura 14).



não se enquadra harmônicamente em sol menor, a nota é abaixada um grau, para sol. Observa-se que essa modificação só ocorre no começo da resposta do tema. A nota 'lá' que aparece no compasso seguinte, não é mais modificada.

Figura 16 - Tema e resposta tonal, BWV 542



## 1.5 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

### 1.5.1 Procedimentos de improvisação

Uma etapa da pesquisa bibliográfica consistiu na identificação de procedimentos de improvisação abordando a forma Pachelbel. Como resultado, foram encontradas nove fontes, sendo oito da forma Pachelbel propriamente dita e uma que trata da improvisação de *partitas* no estilo Pachelbel (DOLL, 1992). Com exceção de Dupré (2002) e Rogg (1988), os demais procedimentos foram escritos e publicados na Alemanha. Estes procedimentos são voltados para a disciplina de improvisação ao órgão dentro do ensino superior, que na Alemanha ocorre no curso de Música Sacra<sup>11</sup> e na França no curso de Órgão. Os procedimentos são frutos das reflexões sistematizadas de professores da disciplina a respeito da sua experiência prática no ensino. Os procedimentos serão descritos a seguir.

#### 1.5.1.1 Método de Improvisação Coral de Hermann Keller

O *Método de Improvisação Coral*<sup>12</sup> de Hermann Keller (KELLER, 1999) foi primeiramente publicado em 1939. No prefácio, o autor entende a improvisação coral dentro do culto Protestante ou da missa Católica como a forma que tem mais importância na prática do organista, por isso, se restringe a essa área da improvisação. Keller constata que, depois de um longo período em que a improvisação estava “enterrada” [havia caído em desuso], ela está sendo exigida novamente e faz parte do currículo das escolas superiores de Música Sacra. Porém, o autor afirma que haveria uma falta de métodos escritos que permitissem ao aluno estudar a improvisação.

Para cada tarefa no seu método, Keller traz o começo de um trecho musical como exemplo para o aluno completar. “Desse modo, o aluno percebe a ideia, sem explicações complicadas”<sup>13</sup>. Para esse estudo Keller diz ser necessário possuir conhecimentos fundamentais de harmonia como pré-requisito. O grau de dificuldade

---

<sup>11</sup>*Kirchenmusik.*

<sup>12</sup>*Schule der Choralimprovisation.*

<sup>13</sup>*Auf diese Weise sieht der Schüler ohne umständliche textliche Erklärung “wie es gemeint ist”.*

avança conforme a progressão dos exercícios. Partindo do acompanhamento do coral a quatro vozes, nos primeiros três capítulos, Keller dá tarefas para a improvisação de pequenas introduções e finais, modulação, acompanhamento em colcheias, *cantus firmus colorido* e o acompanhamento com o *cantus firmus* no tenor e no baixo. No quarto capítulo aborda a imitação e o prelúdio *fugato*<sup>14</sup>, que, para Keller, servem como fundamento para formas maiores de prelúdios corais apresentadas no quinto capítulo. Dentre essas formas está o *moteto para órgão segundo Pachelbel*<sup>15</sup>.

O procedimento do conteúdo programático do método de Keller é coerente, ao meu ver, já que o conteúdo de cada capítulo serve como fundamento para o conteúdo do capítulo seguinte. No entanto, observa-se que ele apenas apresenta exemplos sem oferecer exercícios concretos. Isso significa que o trabalho do aluno seria mais livre (ou solto) à medida em que vai experimentando as possibilidades a partir dos exemplos dados no procedimento.

#### 1.5.1.2 Procedimentos de improvisação ao órgão de Michel-Ostertun

*Procedimentos de improvisação ao órgão*<sup>16</sup> de Christiane Michel-Ostertun contém material didático elaborado e usado no ensino superior de improvisação, o qual foi posteriormente compilado como livro. Até o presente, a série de livros está organizada em três volumes. Para a minha pesquisa consultei o primeiro volume, o qual aborda as formas barrocas de improvisação, entre elas, a forma Pachelbel. Como no método de Keller, grande parte das formas desenvolvidas é voltada para a improvisação sobre um *cantus firmus*.

Outro paralelo à obra de Keller diz respeito à escolha dos exemplos musicais: os exercícios de Michel-Ostertun orientam-se nas obras dos chamados “pequenos mestres”<sup>17</sup> como J. G. Walther, J. Pachelbel, e J. K. F. Fischer (p. 3), sem deixar de fora os “grandes mestres”, como J. S. Bach e D. Buxtehude: “Mesmo que nunca atinjamos o nível dos ‘grandes’ mestres, seus exemplos nos motivam a imitá-los.”<sup>18</sup> (p. 3). A autora define a habilidade de executar a harmonização de um coral a quatro

<sup>14</sup>*Vorspielfughette.*

<sup>15</sup>*Pachelbelsche Orgelmotette.*

<sup>16</sup>*Arbeitsblätter zur Orgel improvisation.*

<sup>17</sup>*Kleinmeister.*

<sup>18</sup>*Selbst wenn wir das Niveau der “großen“ Meister nie erreichen, motivieren deren Beispiele trotzdem zum Nachahmen.*

vozes como pré-requisito para os exercícios aqui apresentados. Seu livro está organizado em três seções: preparação, prelúdios corais/movimentos de *partita* e formas livres.

#### 1.5.1.3 *Improvisação ao órgão de Reiner Gaar*

O procedimento *Improvisação ao órgão*<sup>19</sup> de Reiner Gaar (2003) surgiu do anseio do autor de compilar os conteúdos trabalhados por ele no ensino superior para distribuir os conteúdos para além da sala de aula (GAAR, 2003, p. 11). A organização do procedimento corresponde aos níveis do ensino superior de música sacra/órgão na Alemanha. Diferentemente de Keller e Michel-Ostertun, cujos métodos são voltados somente para alunos iniciantes e intermediários, esse método aborda também formas mais elaboradas e sofisticadas, voltadas para a improvisação em concerto. No capítulo 3.6., que tem como tema “Prelúdios corais com pré-imitação”<sup>20</sup>, Gaar apresenta o moteto para órgão<sup>21</sup> como exemplo para as mais diversas formas do prelúdio coral pré-barroco e barroco inicial<sup>22</sup> (GAAR, p. 61). Gaar mostra o início de três exemplos da literatura (dois de Pachelbel e um de Buxtehude) e apresenta um exemplo de resposta tonal.

#### 1.5.1.4 *Conhecimentos básicos da música sacra*

O livro *Conhecimentos básicos da música sacra*<sup>23</sup> é um procedimento em quatro volumes (GEORGII, 2009) e tem como objetivo a formação de musicistas nas igrejas católicas e evangélicas da Alemanha e seu acompanhamento neste trabalho. Abrange os tópicos teologia/canto litúrgico (volume 1), regência de coros e conjuntos instrumentais (volume 2), teoria da música/órgão litúrgico [improvisação] (volume 3) e literatura para órgão e conhecimentos técnicos da estrutura do órgão<sup>24</sup> (volume 4)

---

<sup>19</sup> *Orgelimprovisation.*

<sup>20</sup> *Choralvorspiele mit “Vorimitation”.*

<sup>21</sup> *Orgelmotette.*

<sup>22</sup> *Stellvertretend für die vielen verschiedenen Formen des vor- und frühbarocken Choralvorspiels.*

<sup>23</sup> *Basiswissen Kirchenmusik.*

<sup>24</sup> *Orgelbaukunde*



A segunda seção do terceiro volume é intitulada *acompanhamento da comunidade*<sup>25</sup> e tem contém quatro capítulos:

- *Sugestões para prelúdios corais e intonações*<sup>26</sup>;
- *Fundamentos do acompanhamento da comunidade*<sup>27</sup>;
- *Padrões para o acompanhamento de hinos contemporâneos ao piano*<sup>28</sup> e,
- *Acompanhamento de hinos contemporâneos ao órgão*<sup>29</sup>.

Essa escolha de tópicos mostra-nos que o alvo do método não é o organista concertista, mas sim, o músico regular que atua em uma comunidade. Ainda percebemos que os autores se preocupam com um tema que só neste método está sendo mencionado: o acompanhamento adequado de hinos contemporâneos, isso quer dizer, hinos influenciados por elementos harmônicos e rítmicos da música popular. Uma seção do capítulo *Sugestões para prelúdios corais e intonações* (p. 108), elaborado por Christoph Georgii, refere-se ao *coral para órgão figurado*<sup>30</sup>.

Em seguida, mostra dois exemplos de forma, uma com o *cantus firmus* em valores rítmicos originais e outro com o *cantus firmus* em valores rítmicos dobrados. Esses dois exemplos são a tres vozes, o que corresponde à definição da forma que Georgii oferece.

#### 1.5.1.5 Exemplos musicais da forma moteto para órgão de Gerok

O autor oferece exemplos musicais da forma moteto para órgão de sua autoria que têm a função de servir como orientação para o aluno. A intenção de Gerok é que, a partir da definição e dos exemplos dados, o estudante comece a apropriar-se da forma do moteto para órgão no estudo autônomo.

---

<sup>25</sup>*Gemeindebegleitung*

<sup>26</sup>*Intonation* (uma breve introdução ao hino a ser cantado; a função da intonação é apresentar o começo da melodia, o caráter do hino e estabelecer altura e andamento do mesmo).

<sup>27</sup>*Grundlagen der Gemeindebegleitung*

<sup>28</sup>*Patterns zur Begleitung Neuer Geistlicher Lieder am Klavier*

<sup>29</sup>*Begleitung Neuer Geistlicher Lieder auf der Orgel*

<sup>30</sup>*Figurierter Orgelchoral*

### 1.5.1.6 Curso de improvisação para musicistas na igreja

Günter Berger justifica a abordagem da forma Pachelbel no seu livro *Curso de improvisação para musicistas na igreja*<sup>31</sup> pelo fato de que “a forma Pachelbel é requisitada ininterruptamente nas provas finais da disciplina órgão litúrgico [improvisação]”<sup>32</sup> (p. 19). Berger não se preocupa com uma aproximação pedagógica com a forma. Recomenda que o aluno se dedique a compositores antecessores, a saber: Sweelinck, Scheidt, Titelouze, van Noordt e Couperin (BERGER, p.19).

### 1.5.1.7 Curso completo de improvisação ao órgão de Dupré

Marcel Dupré (1886-1971) foi um dos organistas e improvisadores mais consagrados do século XX. Seu método *Curso completo de improvisação ao órgão*<sup>33</sup> foi publicado em 1925 em Paris. Está organizado em dois volumes: o primeiro contém *Exercícios preparatórios para a improvisação livre*<sup>34</sup>, enquanto o segundo trata da *Improvisação ao órgão*<sup>35</sup> (DUPRÉ, 1925). O tradutor do segundo volume da edição em inglês, por John Fenstermaker, constata no prefácio: “Os franceses pensam a improvisação não como um talento raro, mas como algo que pode ser ensinado, como a composição.”<sup>36</sup> (DUPRÉ, 1925). Esse pensamento reflete-se na organização do método que faz um percurso das questões básicas, como técnica e reginação, por exemplo, até as formas mais sofisticadas de improvisação, como a sinfonia em quatro movimentos. Os assuntos percorridos no método são:

- Técnica organística;
- Fundamentos da harmonia natural;
- Elementos essenciais de um tema;
- Contraponto e coral;
- A suite;

---

<sup>31</sup>*Improvisationslehrgang für Kirchenmusiker*

<sup>32</sup>*Die “Pachelbel-Form“ taucht ungebrochen in Prüfungsordnungen für liturgisches Orgelspiel auf*

<sup>33</sup>*Complete Course in Organ Improvisation*

<sup>34</sup>*Preparatory Exercises for free Improvisation*

<sup>35</sup>*Organ Improvisation*

<sup>36</sup>*No original: “The French think of improvisation not as a rare talent, but as something which can be taught, like composition.”*

- A fuga;
- A variação e o *triptyque*<sup>37</sup>;
- Formas sinfônicas;
- Formas livres e,
- Anexo sobre a improvisação durante a missa católica romana (introdução).

Cada capítulo contém procedimentos de exercícios propostos por Dupré e o autor acrescenta vários exemplos da literatura musical. Diferentemente dos outros métodos aqui apresentados, Dupré não se limita a dar exemplos só da música para órgão, mas também de obras sinfônicas para orquestra e para piano. Para a forma Pachelbel, menciona dois exemplos: o prelúdio sobre o coral *Vor deinen Thron tret ich hiermit*<sup>38</sup> (BWV 668) de J. S. Bach, provavelmente o exemplo mais famoso da forma Pachelbel, o qual no texto de Dupré está titulado erroneamente *Von Gott will ich nicht lassen*<sup>39</sup>. O segundo exemplo, o prelúdio *Komm, heiliger Geist, Herre Gott*<sup>40</sup> (BWV 652), não corresponde à definição de Dupré porque a frase do coral aparece em valores simples e não aumentados.

#### 1.5.1.8 Curso de Improvisação para organistas

O *Curso de Improvisação para organistas*<sup>41</sup> do suíço Lionel Rogg tem como objetivo “permitir que qualquer organista alcance uma certa fluência no chamado ‘estilo de Bach’, um conceito que deve ser entendido em sentido amplo”<sup>42</sup> (introdução). A estrutura do método assemelha-se à de Dupré, embora seja menos abrangente, devido ao objetivo determinado por Rogg. Está organizado nos capítulos:

- Harmonia prática;
- Da harmonia ao contraponto;
- Improvisação sobre melodias corais e,
- Temas para a improvisação.

<sup>37</sup>Improvisação em três partes.

<sup>38</sup>Apareço agora diante do teu trono.

<sup>39</sup>De Deus não me desvio.

<sup>40</sup>Vem, Espírito Santo, Senhor Deus.

<sup>41</sup>*Cours d'improvisation pour les organistes.*

<sup>42</sup>*Enable any organist to reach a certain fluency in the so-called “style of Bach”, a notion which should be understood in a broad sense.*

No terceiro capítulo, Rogg apresenta a forma “Coral com imitações”. O exemplo dado por ele mostra a forma Pachelbel a três vezes, com *cantus firmus* aumentado.

#### 1.5.1.9 Improvisação desde o início de Doll

O capítulo *Improvisação voltada a um estilo, partita no estilo de Johann Pachelbel*<sup>43</sup> do livro *Improvisação desde o início*<sup>44</sup> de Doll (1992) apresenta com uma abordagem diferente. Egidius Doll elabora a improvisação no estilo pessoal de Johann Pachelbel a partir da análise das partitas do mesmo compositor. Este é o único método selecionado que não está voltado à forma Pachelbel. Porém, considero-o relevante porque levanta questões significativas para minha pesquisa:

- Improvisação em um certo estilo pessoal e formal;
- Improvisação no estilo de Pachelbel e,
- Improvisação a partir da análise comparativa de literatura de peças musicais.

Doll enfatiza que o conhecimento da literatura musical é crucial para a improvisação e que o acesso intuitivo à música tem a mesma importância que a aproximação analítica (DOLL, 1992, p. 41). A partir da análise das sete *partitas* corais<sup>45</sup> para órgão de Johann Pachelbel, Doll sistematiza o material musical analisado para o uso na improvisação. O autor dá ênfase nos seguintes tópicos:

- Harmonização do coral, observando o tipo de acorde, suspensões harmônicas, tipos de posições do acorde, uso da sensível<sup>46</sup> no acorde;
- Variação com diminuição no soprano;
- Variação com diminuição na voz mais baixa;
- Variação com diminuição na voz intermediária.

Cada tópico foi analisado de forma detalhada e Doll lista as porcentagens da aparência de cada fenômeno harmônico ou de cada figura melódica. A análise das

---

<sup>43</sup>*Stilgebundene Improvisation, Partita im Stil von Johann Pachelbel.*

<sup>44</sup>*Improvisation von Anfang an.*

<sup>45</sup>*Choralpartiten.*

<sup>46</sup>*Leitton.*

peças acontece sob o aspecto da prática organística e o autor indica: “É necessário realmente experimentar tudo tocando no instrumento, porque apenas através da execução prática é que se consegue interiorizar o ‘círculo de regras’: o som e os movimentos ao tocar estimulam o intérprete, a imaginação começa a trabalhar...”<sup>47</sup> (DOLL, 1992, p. 65). Porém, as análises realizadas por Doll não resultam em exercícios e a aproximação estatística parece estar voltada à composição e não necessariamente facilitam o acesso do improvisador ao estilo de Pachelbel.

Meu trabalho irá examinar determinado conteúdo não abordado por esses referenciais.

## 1.5.2 Trabalhos de pesquisa voltados ao prelúdio coral e à improvisação ao órgão

### 1.5.2.1 Forma, Movimento e Som: Estudos na Improvisação Musical - de Tandberg

Svein Erik Tandberg<sup>48</sup> entende sua tese de doutorado *Imaginação, Forma, Movimento e Som: Estudos na Improvisação Musical*<sup>49</sup> (2008) como pesquisa artística (artistic research) e explica que o termo *artístico* define uma posição de pesquisa que está relacionada a uma prática artística atual. A partir de duas questões centrais (como se improvisa e como podemos aprender a arte da improvisação) a tese quer contribuir para um melhor entendimento do que a produção de música improvisada realmente envolve. Baseando-se na argumentação de que o órgão tem uma longa tradição de música improvisada, esse estudo concentra-se na improvisação ao órgão.

---

<sup>47</sup> Sie müssen alles in der Tat spielenderweise ausprobieren, denn erst beim praktischen Ausführen kommt man in einen “Regelkreis” hinein: der Klang, die Spielbewegungen animieren, regen an, die Fantasie kommt in Gang...

<sup>48</sup> Svein Erik Tandberg é organista e *kantor* (músico profissional nas Igrejas Luteranas da Alemanha e da Escandinávia encarregado de ensinar, executar e reger a música de uma comunidade) na Comunidade de Slagen na Noruega. Estudou música sacra, teologia e pedagogia em música na Universidade de Oslo. Obteve seu doutorado de filosofia em performance e interpretação musical pela Academia de Música e Drama, Faculdade das Belas Artes, Artes Aplicadas e Arte Performance da Universidade de Gotemburgo na Suécia em 2008. Em 2012, realizou um pós-doutorado na Universidade de Gotemburgo.

<sup>49</sup> *Imagination, Form, Movement and Sound: Studies in Musical Improvisation.*

O trabalho está dividido em duas seções: na primeira parte, o autor aborda a arte da improvisação praticada durante diferentes períodos da história, enquanto que na segunda, são considerados os aspectos estéticos e práticos envolvidos, especialmente, como formas diferentes de um “vocabulário” de improvisação que podem ser adquiridas, assimiladas e desenvolvidas (p. vi).

Inicialmente o autor traça a importância do órgão de tubos para o surgimento do sistema tonal da música ocidental: o baixo serve como base para a harmonia e a definição das tonalidades (maior/menor) depende da cadência perfeita, a qual só existe quando há uma linha de baixo (TANDBERG, 2008, p. 11). O autor apresenta a pesquisa em improvisação ao órgão já existente, especialmente três teses relacionadas ao tema que, segundo o autor, se distinguem.

Aproximando-se do termo “improvisação”, ele relaciona os dois arquétipos, improvisação e composição, aos dois deuses gregos Dionísio e Apolo. Enquanto o primeiro representa o impulsivo, espontâneo e intuitivo, a música apolínea é formal, refinada e tem como objetivo uma realização perfeita. Em seguida, apresenta outro modelo de classificação da improvisação: a diferença entre improvisação absoluta (ou seja, absolutamente livre) e improvisação relativa (improvisação baseada em formas ou materiais pré-existentes).

A obra *Du texte à l'action*<sup>50</sup> do filósofo francês Paul Ricoeur é utilizada por Tandberg como base teórica. Para o autor é muito importante que, além da distância crítica, seja realizada uma *experiência subjetiva* na aquisição de conhecimento. O texto de Ricoeur é usado para estabelecer uma base meta-teórica para “iluminar as tensões dialéticas entre explicar e entender” (p. 27).

No decorrer da primeira parte da tese, o autor fornece uma visão global sobre os contextos históricos da improvisação como as questões de harmonia vertical e contraponto, por exemplo. Menciona as primeiras fontes de improvisação ao órgão, presumindo que antes do século XIV, toda música ao órgão era improvisada. Entre os capítulos seis a dezoito apresenta, de forma detalhada, exemplos de compositores improvisadores e livros de métodos que considera importante do período gótico até o século XX.

Na segunda parte da tese o autor baseia-se menos no contexto histórico, concentrando-se no processo da improvisação em si: as regras e sistemas nas quais

---

<sup>50</sup>Do texto à ação.

a improvisação está inserida e, a improvisação como ação recíproca entre fatores intuitivos e lógico-analíticos e de que forma as habilidades estão sendo desenvolvidas. No processo da aprendizagem do vocabulário para a improvisação, Tandberg cita três estágios: registro sensorial, memória de curto prazo, memória de longo prazo. Em seguida, lança um olhar sobre a questão da harmonia e o uso do contraponto.

A terceira parte do trabalho consiste num projeto de gravação de três CDs onde o autor registra o resultado prático artístico deste trabalho. Seu mérito é que une, de forma abrangente, as fontes históricas sobre a improvisação ao órgão. Este trabalho pode servir como ponto de partida para outras pesquisas ainda mais detalhadas. Na segunda parte, especialmente nos últimos capítulos, senti falta de um aprofundamento maior nas questões práticas.

#### *1.5.2.2 O prelúdio coral, de Britt*

Nesta tese *O prelúdio coral: o desenvolvimento do prelúdio coral e o uso dos corais de catecismo de Martinho Lutero por vários compositores europeus desde a Reforma até Johann Sebastian Bach*, a autora Britt (1999) traça este desenvolvimento, entendendo Sweelinck como o primeiro grande instrumentalista, pedagogo e compositor no que se refere ao órgão de tubos, e Bach como a culminação dessa tradição. Partindo dos hinos do catecismo compostos por Lutero, Britt inicia dirigindo o olhar para o órgão e seu uso na igreja. Em seguida, aborda o uso crescente do órgão no culto e o uso de corais como *cantus firmi* por compositores pós Reforma. Destaca a introdução da Reforma em Leipzig, o efeito posterior em Bach e o uso dos hinos do catecismo no seu *Clavierübung III*.

#### *1.5.2.3 Manual para o instrutor para o ensino de hinos e iniciação à improvisação baseada em hinos - de Burkhardt*

Nesta tese intitulada *Um manual para o instrutor para o ensino de hinos e iniciação à improvisação baseada em hinos*, o autor parte da revisão de materiais pedagógicos, tais como: métodos de órgão, métodos de tocar hinos e textos sobre improvisação ao órgão. Seu trabalho consiste em um material para o instrutor de um curso de como tocar hinos e improvisar a partir de hinos, voltado para a realidade de um organista nos Estados Unidos. Contêm um panorama da hinologia desde o canto

gregoriano até *American Shape Note Hymns*, além de um material de estudo elaborado pelo autor.

#### 1.5.2.4 *Técnicas de improvisação ao teclado no Barroco alemão - de Callahan*

Esta tese *Técnicas de improvisação ao teclado no Barroco alemão e suas implicações na pedagogia atual* está fundamentada nos teóricos da improvisação barroca como Michael Wiedeburg, Spiridione a Monte Carmelo, entre outros. Fornece um modelo de improvisação hierárquico e flexível que apresenta uma distinção entre metas de longo alcance (*dispositio*), progressões genéricas de condução da voz que levam a essas metas de longo alcance (*elaboratio*) e técnicas de diminuição que aplicam motivos a essas progressões a fim de conseguir uma superfície musical única (*decoratio*). A imitação imitativa é mencionada através de fugas e cânones.

#### 1.5.2.5 *Ensinando improvisação musical - de Duke*

Duke (1972), em sua tese *Ensinando improvisação musical: um estudo de métodos dos séculos 18 e 20*, analisa o propósito da improvisação no século XVIII e a importância do ambiente musical da época, trazendo exemplos de métodos do século XVIII. Apresenta um estudo da improvisação atual (1972) no que se refere ao órgão de tubos, ao jazz e a outros métodos de ensinar improvisação. Na sequência, o autor compara métodos dos dois períodos sob os seguintes parâmetros: o papel da técnica, o papel do estilo, o papel da imaginação e a relação entre improvisação e composição. Finalizando, aborda suas implicações para a educação musical.

#### 1.5.2.6 *Improvisação ao órgão em contexto - de Howard*

Howard (2012), em *Improvisação ao órgão em contexto: influências históricas e práticas da arte de improvisação ao órgão*, procura estabelecer um precedente para o valor da música escrita como recurso na aprendizagem da improvisação. Através da análise musical, fornece exemplos de como este processo pode ser desenvolvido. Focado na improvisação a partir de modelos ressalta a relevância da notação para a improvisação, bem como a harmonização como fundamento da improvisação. A partir



de quatro exemplos musicais, de J. Walther, J.S. Bach, Brahms e Copland, demonstra a aprendizagem da improvisação por meio da análise musical.

#### 1.5.2.7 Modelo teórico de improvisação ao órgão - de Knappe

No trabalho *Modelo teórico de improvisação ao órgão*<sup>51</sup>, Robert Knappe pretende investigar três questões: o que acontece *durante* a improvisação, influências externas à improvisação e, aprendizagem e ensino da improvisação ao órgão (KNAPPE, 2006, p. 5). Ele descreve a atividade durante a improvisação como um círculo de audição interna antecipada – movimento muscular – auto-percepção (ouvir, sentir) – monitoramento, avaliação (p. 7). Concentrando-se no processo criativo, Knappe quer “investigar, como surge a ideia musical e de que a depende” (p. 8).

O autor observa o “ouvir criativo” – estado auditivo ativo – necessário para a improvisação. Destaca que, em comparação à composição, desenvolve-se o mesmo processo, que é, o de compor ideias musicais. A diferença fundamental, segundo Knappe, seria que “a ideia original conta, uma modificação posterior é impossível” (p. 10). Constata que a maestria e a competência na improvisação baseiam-se no domínio e na aplicação de um conhecimento básico teórico-musical (p. 34). Em relação à improvisação estilística, Knappe demonstra como que, não se pode improvisar sem forma, sempre haverá um estilo idiomático. Harmonia e estilo podem ser diferenciados por um vocabulário harmônico específico (p. 41). “Na improvisação voltada a um estilo, nós analisamos obras musicais e tentamos imitar a sua sonoridade com ‘palavras próprias’. Esta é uma maneira pela qual se pode aprender uma linguagem musical”<sup>52</sup>(p. 41).

Na análise crítica de métodos para improvisação, Knappe constata que orientações ou indicações voltadas para o processo criativo faltam nos métodos de improvisação (p. 44). Aponta para a importância de ter acesso a um vocabulário de motivos, harmonias, ritmos e cultivar esse acesso, especialmente na improvisação voltada a um estilo (p. 67 e 69). Esse material armazenado ajudaria na criatividade do improvisador: “quanto mais repertório o improvisador tem ao seu dispor, mais fácil

<sup>51</sup> *Theoretisches Modell der Orgelimitation*. (Trabalho de conclusão de mestrado na Alemanha)

<sup>52</sup> No original: „In der stil-gebundenen Improvisation analysieren wir Werke und versuchen ihre Klanglichkeit „mit eigenen Worten“ zu imitieren. Dies ist ein Weg, mit dem man eine musikalische Sprache lernen kann. „

será o sucesso do processo criativo porque o músico tende a encontrar mais facilmente uma continuação na música” (p. 71). O autor tem sugestões pontuais para a metodologia de estudo da improvisação: “por exemplo, uma lista de 20 motivos barrocos típicos; a partir da repetição e transposição eles devem ser interiorizados” (p. 72); salienta a importância de um “compêndio abrangente de estudos”. No terceiro capítulo (*Processos de aprendizagem*)<sup>53</sup>, Knappe propõe um repertório de frases e sequências melódicas, voltados a um estilo, que precisam ser internalizados. Recomenda listas de vocabulário elaboradas pelo professor.

#### 1.5.2.8 *Johann Pachelbel: Organista, professor, compositor - Welter*

Esta tese, intitulada *Johann Pachelbel: Organista, professor, compositor. Um “segundo olhar” sobre sua vida, obra e significado histórico*, investiga visões contemporâneas de sua posição e reputação através de um estudo sistemático e cronológico de documentos biográficos primários, resultando num retrato biográfico em documentos e uma cronologia recém-atualizada da vida de Pachelbel. O autor Welter (1998), reavalia o papel de Pachelbel como professor e seu legado de ensino através de seus alunos em Erfurt e Nuremberg. Na segunda parte, redefine o repertório musical de Johann Pachelbel à luz de um novo censo de obras e fontes, traçando a história da recepção de Pachelbel e a influência das suas composições através da transmissão de fontes impressas e de manuscritos.

#### 1.5.2.9 *Corais para órgão de Johann Pachelbel, de Willmet*

O ponto de partida deste estudo, *Os corais para órgão de Johann Pachelbel: origens, propósito, estilo*, é um exame dos hinários usados em Erfurt e Nuremberg quando Pachelbel era organista nesses locais. O conteúdo dos hinários e a forma das melodias dos hinos neles encontrados estão relacionados aos prelúdios corais de Pachelbel. Uma crítica aos esquemas antigos de classificação dos prelúdios corais de Pachelbel é seguida por um novo esquema que leva em conta descobertas recentes referentes à história dos manuscritos dessas obras. Uma análise do estilo dos prelúdios corais de Pachelbel aborda os tópicos: modalidade, tonalidade, dissonância,

---

<sup>53</sup> *Lernprozesse* (p. 75)

a elaboração de linhas polifônicas, a influência dos mestres de música para cordas italianos ao estilo de Pachelbel, *Figurenlehre*, *Affektenlehre* e o lugar desses prelúdios corais no desenvolvimento histórico do gênero. Também comenta sobre o papel do órgão na performance do coral luterano.

### 1.5.3 Livros e Artigos

#### 1.5.3.1 *The type of choral preludes, de Tusler*

O terceiro capítulo deste livro sobre o estilo dos prelúdios corais de Bach focaliza os tipos de prelúdios corais. O autor traz um novo modelo de classificação dos prelúdios, que difere do modelo de Albert Schweitzer. Explica as peculiaridades de cada tipo e esclarece a origem das formas nas obras dos compositores antecessores.

#### 1.5.3.2 *Fugal Improvisation in the Baroque Era – Revisited, de Serebrennikov*

Apontando para a escassez de literatura sobre improvisação de fugas na época barroca, o artigo de Maxim Serebrennikov tem como objetivo resumir a pesquisa existente no que se refere à prática do *partimento* e descrever todos os estágios da improvisação fugal, começando pelo domínio de elementos diversos e finalizando com a organização de todo o conjunto. Partindo de dois princípios da teoria moderna da improvisação (a improvisação está baseada na memória e o improvisador não cria o material, mas o constrói usando blocos preparados e segmentos musicais da memória longa), o autor busca os “blocos de construção” no processo da improvisação fugal no barroco. Analisa os métodos de Kirchhoff, Hartung, Simon e outros para explicar os procedimentos da improvisação de fugas baseado no baixo cifrado.

## 2 ANÁLISE DE PRELÚDIOS CORAIS DE JOHANN PACHELBEL

Neste capítulo serão analisados 10 prelúdios corais de Johann Pachelbel compostos na Forma Pachelbel, com o *cantus firmus* aumentado e a três vozes. A análise de cada prelúdio segue pela seguinte ordem: apresentação da letra (traduzida do alemão para português) e da melodia – análise das pré-imitações – estrutura do acompanhamento do *cantus firmus* e e outras observações pertinentes. Dos 72 prelúdios corais de Pachelbel foram escolhidos prelúdios que têm as seguintes características: preparação das frases do coral por uma pré-imitação e execução do *cantus firmus* em aumentação. Para questões de comparação com as obras de Walther, foram escolhidos prelúdios a três vozes, e para cada compositor um total de 10 prelúdios.

### 2.1 *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (Somente a Deus no céu louvor)

O prelúdio coral de Pachelbel tem como tema a melodia do coral *Allein Gott, in der Höh', sei Ehr*, composto por Nikolaus Decius em 1523. O hino encontra-se no Livro de Canto da Igreja de Confissão Luterana no Brasil e a letra é:

1. Somente a Deus no céu louvor  
e alegre canto ergamos,  
pois libertou-nos do temor  
e filhos nos chamamos.  
Sim, Deus mostrou-nos seu amor,  
agora há paz, sem dissabor,  
e o mal já foi vencido. (DECIUS, 1523)

A peça de Pachelbel está escrita em sol maior e a três vozes, sendo que o *cantus firmus* do coral (Figura 17) aparece por completo no soprano:

Figura 17 - Pachelbel, *Allein Gott: cantus firmus* no soprano.

Enquanto o soprano só apresenta o *cantus firmus* do coral, as outras vozes preparam cada frase do coral com uma pré-imitação: uma elaboração contrapontística a partir do material melódico de cada frase. A seguir, a análise das pré-imitações das frases.

### 2.1.1 Pré-imitação da primeira frase

Figura 18 - Pachelbel, *Allein Gott*, preparação da 1ª frase do coral.

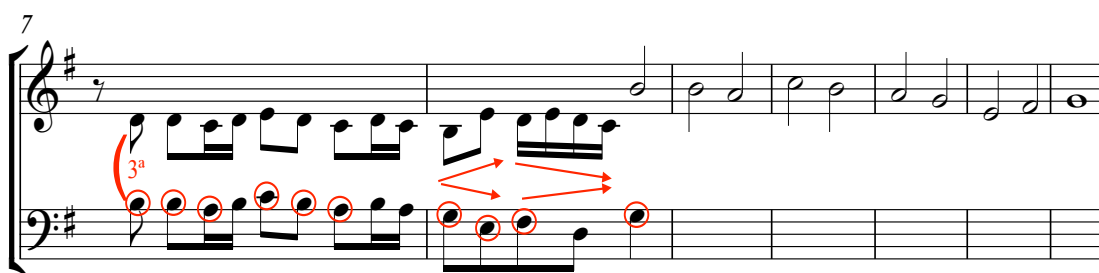
Na Figura 18 vemos a pré-imitação da primeira frase do coral. A voz intermediária apresenta o tema em colcheias, semicolcheias e semínimas. O *cantus firmus* aparece no soprano logo depois em mínimas. No segundo compasso, Pachelbel acrescentou figuras melódicas em semicolcheias além das notas originais do *cantus firmus* (marcadas com círculos). A resposta do tema, na voz inferior, ocorre meio compasso depois, no V grau. Nesta peça, a ordem de entrada sempre é voz intermediária-voz inferior, com exceção das 2ª e 5ª frases do coral, onde as duas vozes entram simultaneamente.

A resposta é tonal (rt), ou seja, a melodia do tema foi adequada para se encaixar no procedimento harmônico, não respeitando literalmente todos os intervalos do original. Isso significa que com a adaptação melódica ocorre uma condução harmônica de volta para o centro tonal, sol maior. Nos tempos fortes, as duas vozes andam em intervalos consonantes: oitavas, sextas e terças. As dissonâncias são notas de passagem. No segundo compasso ocorre uma suspensão (s) entre as notas do *cantus firmus* (em círculos) e a voz inferior: uma dissonância de segunda que resolve (r) no intervalo de terça.

### 2.1.2 Pré-imitação da segunda frase

A segunda frase do *cantus firmus* está sendo preparada por uma antecipação melódica em que as duas vozes inferiores entram simultaneamente. Na voz inferior aparece o *cantus firmus* na altura original, com acréscimo de notas. No começo, as duas vozes se movimentam por terças paralelas, depois terminam em uma cadência em movimento contrário (conforme as setas na Figura 19). Aqui também há o uso de intervalos em consonância, com exceção das dissonâncias nas notas da bordadura (mi) e da nota de passagem (dó).

Figura 19 - Pachelbel, *Allein Gott.*, preparação da 2ª frase do coral



### 2.1.3 Pré-imitação da terceira frase

Figura 20 - Pachelbel, *Allein Gott*, preparação da 3ª frase do coral.

A preparação da terceira frase também utiliza diminuição rítmica do material temático. A entrada da segunda voz (a voz inferior) ocorre no IV grau, desta vez em resposta real (rr). Aqui, o material base para a imitação não é a frase completa, e sim, uma parte. No compasso 16 tem dissonâncias em notas de passagens e uma suspensão (“s”) (Figura 20).

#### 2.1.4 Pré-imitação da quarta frase

Figura 21 - Pachelbel, *Allein Gott*, preparação da 4ª frase do coral

A 4ª frase do *cantus firmus* do coral é quase idêntica à primeira (Figura 21): apenas a primeira nota difere. Por isso, a pré-imitação também é muito parecida. A resposta da voz inferior, no V grau, é idêntica à da primeira pré-imitação (Figura 18). O tema, na voz intermediária, tem uma alteração na terceira nota, de dó para dó suspenso, para criar uma sensível que conduz a harmonia para ré maior. No compasso 22, as notas do *cantus firmus* na voz intermediária (marcadas com círculo) foram preenchidas por semicolcheias. A mesma suspensão descrita acima aparece



no compasso 22, marcada com “s”. Observa-se que a segunda metade do compasso 22 é idêntica à primeira metade do compasso 2.

### 2.1.5 Pré-imitação da quinta frase

Figura 22 - Pachelbel, *Allein Gott*: preparação da 5ª frase do coral.



A 5ª e última imitação é uma exceção: o material temático não é o da frase do *cantus firmus* que o precede, mas vem da frase que a antecede. No entanto, a melodia da 4ª frase aparece na 5ª frase quase por completo, um tom abaixo. Aqui, as duas vozes, voz intermediária e voz inferior, entram simultaneamente – igual à 2ª imitação. Isso pode ter a ver com o fato de que as 2ª e a 5ª frases do coral encerram a primeira e a segunda partes do coral. O tema aparece somente na voz intermediária, e, desta vez, está aumentado (mínimas) e preenchido por diminuições.

### 2.1.6 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

Preparadas pelas pré-imitações nas vozes inferiores, seguem as frases completas do *cantus firmus* do coral no soprano, em valores rítmicos aumentados. O acompanhamento dessas frases acontece pelas vozes inferiores – a voz intermediária e a voz inferior. Primeiro, proponho um olhar simplificado à estrutura harmônica do acompanhamento.

Se olharmos a estrutura harmônica do acompanhamento do *cantus firmus* de forma simplificada (Figura 23), podemos fazer algumas observações:

- 1) Pachelbel só usa acordes em estado fundamental e na 1ª inversão (ou seja, com a terça no baixo).
- 2) Aparece o acorde da 7ª da dominante (c. 4, 10, e 25) mas não na cadência no final de uma frase e, somente com a sétima na melodia.
- 3) Em cadências, utiliza o acorde da subdominante com quinta e sexta (c. 5, 11, e 32) que é uma suspensão: a dissonância (entre a quinta e a sexta) é uma nota já inserido antes no tempo fraco e resolvida em grau conjunto descendente (CARVALHO, 2011, p. 91)

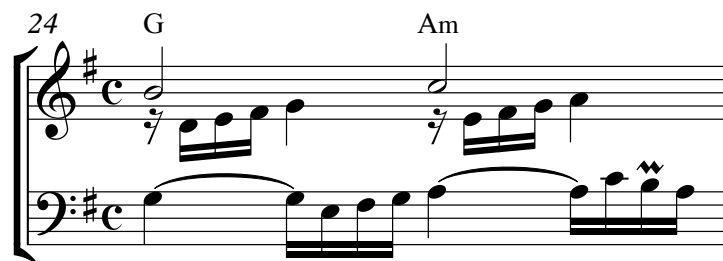
Figura 23 - : Pachelbel, *Allein Gott*: harmonização do cantus firmus, simplificada

The musical score for Pachelbel's *Allein Gott* is presented in a simplified harmonic realization. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The cantus firmus is written in the treble clef, and the harmonic realization is in the bass clef. The score includes measure numbers 6, 9, 17, 24, and 30. The harmonic realization uses figures (6, 7, 5, #) to indicate the voicing of the chords. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Essa estrutura harmônica descrita até aqui e mostrada na Figura 23 está preenchida com diminuições: as vozes inferiores estão elaboradas em figuras de

semínimas, colcheias e semicolcheias (também, raramente, em mínimas) que definem e preenchem o espaço harmônico e cuja melodia conduz de uma harmonia à seguinte. Confira Figura 24.

Figura 24 - Pachelbel, *Allein Gott*: exemplo de condução harmônica.



- a) a figura na voz inferior é diferente. Na primeira vez é uma bordadura com arpejo (salto de oitava) e na segunda vez é trocada por uma figura ascendente com notas de passagem com arpejo (salto de oitava);
- b) na primeira vez, uma figura de nota de passagem com arpejo na voz inferior alcança a próxima nota (c) através de um salto de quarta. Na segunda vez, essa nota (c) ocorre uma oitava abaixo, e é alcançada por uma linha descendente em graus conjuntos (b). A escolha da figura é muito influenciada pela nota que vem depois;
- c) as quatro colcheias na voz inferior que fazem parte da cadência ocorrem uma oitava abaixo e o final está modificado: não termina na fundamental (sol), e sim, na terça (si).

Figura 26 - Pachelbel, Allein Gott: comparação de trechos semelhantes

Outros trechos semelhantes a este são: compassos 11-13 com 32-34, 18-19 com 23-24 e 19-20 com 25-26.

## 2.2 *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (Pela queda de Adão, toda natureza e essência humana foi corrompida)

O hino *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* é de autoria de Lazarus Spengler (1479-1534) e foi composto em 1524. A tradução da primeira estrofe é

Pela queda de Adão, toda natureza e essência humana foi corrompida. O mesmo veneno está em nós, assim que não conseguimos nos recuperar sem o conforto de Deus, o qual nos tem salvado do grande mal que a serpente forçou Eva, a fim de carregar sobre si a ira de Deus. (WILLMETT, 2007, p. 332, tradução nossa).

A melodia está em Lá hipodórico. O prelúdio é a três vezes, e o *cantus firmus* aparece por completo no soprano, conforme a Figura 27. As primeiras duas frases se repetem, apesar de serem tratadas no prelúdio de forma diferente.

Figura 27: Pachelbel, *Durch Adams Fall*: *cantus firmus* no soprano.

The musical score consists of six staves of music in G-clef and common time (C). The first staff begins with a repeat sign and a fermata over the first measure, followed by a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff continues with notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff continues with notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff continues with notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fifth staff continues with notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The sixth staff continues with notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The score includes various musical notations such as notes, rests, bar lines, and repeat signs.

### 2.2.1 Pré-imitações das frases do coral

O prelúdio coral consiste em oito frases, todas preparadas por uma elaboração contrapontística nas vozes inferiores. Observa-se que há grandes diferenças de como o *cantus firmus* está sendo preparado: a pré-imitação da primeira frase tem a maior extensão (que é de três compassos e meio). As outras pré-imitações são mais curtas, entre um e dois compassos de extensão. A preparação da sétima e oitava frases do coral quase não apresentam material do *cantus firmus*. São introduções contrapontísticas sem motivos melódicos derivados do coral, talvez devido à grande quantidade de frases corais havendo necessidade de diversificação da forma para evitar a monotonia.

### 2.2.2 Pré-imitação da primeira frase

Figura 28 - Pachelbel, *Durch Adams Fall*: preparação da 1ª frase do coral

A ordem do tema primeiro na voz inferior e depois na voz intermediária é mantida em todas as frases do coral deste prelúdio, exceto nos trechos com entrada simultânea das duas vozes. A voz inferior apresenta o tema por completo, em diminuição rítmica em relação ao *cantus firmus* no soprano que apresenta a melodia em mínimas. Isso também vale por toda peça. A voz intermediária apresenta o tema no V grau com resposta tonal (rt). Notas de passagem entre voz inferior e intermediária foram marcadas com np. O contraponto (cp) na voz inferior é repetido uma quinta acima na voz intermediária no compasso seguinte (3). No compasso 4, uma figura de

colcheias em graus conjuntos ascendentes em terças paralelas modula de Dó maior para Ré menor e prepara a entrada do *cantus firmus*.

### 2.2.3 Pré-imitação da segunda frase

Figura 29 - Pachelbel, *Durch Adams Fall*: preparação da 2ª frase do coral

A pré-imitação da segunda frase (Figura 29) utiliza a primeira metade do *cantus firmus* na voz inferior e as primeiras três notas na voz intermediária. A resposta real ocorre no V grau. Essa pré-imitação é mais curta do que a primeira. Observa-se que, novamente, o contraponto (cp) na voz inferior é imitado em seguida pela voz intermediária.

### 2.2.4 Pré-imitação da terceira frase

Figura 30 - Pachelbel, *Durch Adams Fall*: preparação da 3ª frase do coral

A terceira frase do coral é uma repetição melódica da primeira. A pré-imitação é idêntica, porém, a entrada do *cantus firmus* é modificada: ocorre um compasso e meio mais cedo do que na primeira vez. Por isso, o contraponto (cp) não aparece em imitação na voz intermediária.

### 2.2.5 Pré-imitação da quarta frase

A quarta frase do coral é uma repetição melódica da segunda e a pré-imitação é quase idêntica. A resposta na voz intermediária agora apresenta as quatro primeiras notas do tema. O contraponto na voz inferior difere.

Figura 31 - Pachelbel, *Durch Adams Fall*: preparação da 4ª frase do coral

### 2.2.6 Pré-imitação da quinta frase

A pré-imitação da quinta frase é realizada a partir da cabeça do tema, sendo que a voz intermediária apresenta o tema no quinto grau com resposta tonal. Quando o soprano entra com o *cantus firmus* em mínimas, as vozes inferiores continuam com o restante do tema (marcado com círculos) com diminuições.

Figura 32: Pachelbel, *Durch Adams Fall*: preparação da 5ª frase do coral

### 2.2.7 Pré-imitação da sexta frase

A voz inferior apresenta o tema por completo em colcheias. A resposta na voz intermediária não ocorre no V grau e não contém material temático da sexta frase, e sim, da sétima frase do coral, com algumas modificações rítmicas e diminuições, no I



grau. A voz inferior, em seguida, apresenta a resposta a esse tema da sétima frase, no IV grau, com diminuições.

Figura 33: Pachelbel, *Durch Adams Fall*: preparação da 6ª frase do coral.

Musical score for Figure 33, showing measures 29-34. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with a '7' marking above it, and the treble line has a melodic line with a '7' marking above it.

### 2.2.8 Preparação das sétima e oitava frases

A preparação das duas últimas frases quase não apresenta material temático reconhecível. Enquanto a sétima frase é antecedida por uma sequência de bordadura e nota de passagem derivada do tema (conforme Figura 34), a preparação da oitava frase não apresenta material temático do *cantus firmus*.

Figura 34 - Pachelbel, *Durch Adams Fall*: preparação da 7ª frase do coral.

Musical score for Figure 34, showing measures 35-40. Red circles highlight specific melodic and rhythmic patterns in both the bass and treble staves.

Figura 35 - Pachelbel, *Durch Adams Fall*: preparação da 8ª frase do coral.

Musical score for Figure 35, showing measures 40-45. The bass line features a complex rhythmic pattern of eighth notes, and the treble line has a melodic line with a sharp sign above it.



Figura 37 - Pachelbel, *Durch Adams Fall*: cromatismo na melodia da voz inferior

- Nesta peça, Pachelbel usa mais suspensões em relação ao prelúdio *Allein Gott*. A Figura 38 contém dois exemplos de suspensões ornamentadas.

Figura 38 - Pachelbel, *Durch Adams Fall*: suspensões.

- A figura na cadência aparece com maior variedade (conforme a Figura 39):
  - a) a mesma figura de cadência com bordadura dupla (bd) (compassos 23, 28, e 44);
  - b) uma figura modificada com bordadura (b) e nota de passagem (n) (compassos 6 e 34);

- c) a mesma figura, mas alternando entre voz intermediária e voz inferior (compassos 5, 7, 12 e 16);
- d) uma figura com linha melódica descendente em graus conjuntos e alternando entre voz intermediária e voz inferior (compasso 18);
- e) uma figura com nota de passagem (n) e arpejo (a) (compasso 37) e,
- f) uma figura com bordadura (b) e arpejo (a) na voz inferior (compasso 26).

Figura 39 - Pachelbel, *Durch Adams Fall*: cadências.

O final de cada frase é caracterizado por um *pêndulo* harmônico entre a harmonia fundamental e seu quarto grau. No final da última frase, esse procedimento acontece três vezes (conforme Figura 40):

Figura 40: Pachelbel, *Durch Adams Fall*: harmonia em final de frase.

A harmonia modula de Lá maior (I grau) para Ré menor (iv grau) e retorna. Duas figuras paralelas ('a' e 'b') aparecem alternando-se entre vozes inferiores, criando movimento paralelo der sextas e décimas.

#### 2.2.10 Estrutura e relações melódicas e rítmicas das diminuições

Quando as vozes inferiores acompanham o *cantus firmus*, com poucas exceções, não aparece material temático do coral.

#### 2.2.11 Figuras

Pachelbel utiliza as mesmas figuras descritas no capítulo anterior. Desta vez, porém, executa movimento de semicolcheias nas duas vozes inferiores, não somente em movimento paralelo, como fez no prelúdio *Allein Gott*, mas também em movimento contrário, nos compassos 5, 10, 32 e 36 (Figura 41).

Figura 41 - Pachelbel, *Durch Adams Fall*: semicolcheias em movimento contrário.



No compasso 4, aparece a figura de um arpejo completo, ou seja, um arpejo que contém as três notas do acorde. A melodia na voz inferior apresenta mais saltos, mais arpejos, conforme o exemplo do compasso 42 na Fig. 42.

Figura 42 - Pachelbel, *Durch Adams Fall*: arpejos.



#### 2.2.12 Procedimento em trechos melódicos idênticos

Ao contrário do que ocorre no prelúdio *Allein Gott*, quando a primeira parte é repetida, no prelúdio *Durch Adams Fall*, Pachelbel não repete simplesmente a primeira parte do coral (cujas melodias se repetem). A execução acontece com pequenas modificações harmônicas e melódicas nas vozes inferiores (compassos 1 a 24). O mesmo vale para os compassos 4, 15 e 31, que contêm a célula melódica de Lá-Lá-Sol no *cantus firmus* com pequenas diferenças no acompanhamento, tanto harmônico quanto melodicamente.

### 2.3 *Gott der Vater wohn uns bei* (Deus, o Pai, assiste a nós)

Martim Lutero (1483-1546) escreveu este hino em 1524 usando uma melodia pré-existente. O texto baseia-se numa litania alemã do séc. XV. A tradução da primeira estrofe é

Deus, o Pai, seja conosco e não nos deixes perecer!  
 Livra-nos de todos os pecados e concede-nos uma morte bem-aventurada!  
 Guarda-nos do diabo. Mantém-nos em fé firme e permite que contemos contigo:  
 que confiemos de todo o coração, nos entreguemos inteiramente a ti,  
 com todos os cristãos verdadeiros possamos fugir dos ardis do diabo,  
 e proteger-nos com armas de Deus. Amém, amém, que assim seja,  
 e cantaremos aleluia.<sup>54</sup>

A melodia está em Ré maior. O prelúdio é a três vezes, e o *cantus firmus* aparece por completo no soprano, conforme a Figura 43. As primeiras duas frases repetem-se.

Figura 43: Pachelbel, *Gott der Vater*: cantus firmus no soprano.

The image displays a musical score for the cantus firmus of 'Gott der Vater' by Pachelbel. It consists of six staves of music, each starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first staff begins with a double bar line and a '2' above it, indicating a second ending. The music is written in a simple, melodic style with various note values and rests. The score is divided into measures, with measure numbers 9, 17, 25, 33, and 40 marked at the beginning of their respective staves. The final staff ends with a double bar line and a fermata over the final note.

<sup>54</sup> Bíblia Sagrada com reflexões de Lutero (2012), p. 1269.

### 2.3.1 Pré-imitações das frases do coral

O prelúdio coral consiste em oito frases, todas preparadas por uma pré-imitação pelas vozes inferiores. A extensão das pré-imitações varia: a 1ª é de dois compassos, as demais são mais curtas, com uma extensão de um compasso a um compasso e meio. Nas 6ª e 7ª pré-imitações, as duas vozes não entram uma após a outra, mas simultaneamente. A entrada do tema ocorre no I grau na maioria das vezes. Uma vez entra no IV grau (2ª pré-imitação) e uma vez no V grau (8ª pré-imitação). As respostas ocorrem no V grau (3ª, 5ª, 6ª e 7ª pré-imitações), no IV grau (1ª e 4ª pré-imitações) e no I grau (2ª e 8ª pré-imitações).

### 2.3.2 Pré-imitação da primeira frase

O tema aparece na voz intermediária, em diminuição rítmica em relação ao *cantus firmus*, o qual aparece em seguida no soprano em mínimas. A voz inferior traz a resposta real (rr) no IV grau. O contraponto no segundo compasso sequencia o tema um tom acima e culmina numa figura de grau conjunto ascendente alternando com salto de terça descendente (circulada).

1 Figura 44 - Pachelbel, *Gott der Vater*: 1ª pré-imitação.

IV rr

### 2.3.3 Pré-imitação da segunda frase

O tema apresenta só as primeiras três notas do *cantus firmus* (circuladas) que são ritmicamente alteradas. O salto de terça entre a primeira e a segunda nota do *cantus firmus* é preenchido com uma nota de passagem (circulada) - um procedimento que muitas vezes é aplicado na utilização contrapontística do *cantus firmus*.

A voz inferior apresenta o tema no IV grau, a resposta ocorre na voz intermediária. O contraponto na voz inferior utiliza material sequenciado do tema.



Figura 45 - Pachelbel, *Gott der Vater*. 2ª pré-imitação.

#### 2.3.4 Pré-imitação da terceira frase

A voz inferior apresenta a melodia da terceira frase do *cantus firmus* por completo, porém ritmicamente alterado e com diminuições preenchendo no final do compasso 12. A voz intermediária responde em 5º grau, utilizando apenas as primeiras quatro notas do tema.

Figura 46 - Pachelbel, *Gott der Vater*. 3ª pré-imitação.

#### 2.3.5 Pré-imitação da quarta frase

Semelhante à terceira frase, a voz intermediária apresenta a melodia da quarta frase por completo, porém ritmica e melodicamente alterada (ver as notas circuladas). A resposta da voz inferior ocorre no IV grau, também ritmicamente alternando entre colcheias e semicolcheias.

Figura 47 - Pachelbel, *Gott der Vater*. 4ª pré-imitação.

17

IV

### 2.3.6 Pré-imitação da quinta frase

A quinta pré-imitação utiliza as primeiras quatro notas do tema, com a resposta real na voz inferior no V grau. A segunda parte da preparação do *cantus firmus* consiste num diálogo curto entre as vozes intermediária e inferior (conforme a seta na Figura 48).

Figura 48 - Pachelbel, *Gott der Vater*: 5ª pré-imitação.

23

V diat

### 2.3.7 Pré-imitação da sexta frase

A voz intermediária apresenta as primeiras seis notas do tema em diminuição, já com acompanhamento da voz inferior. Isso é uma modificação que costuma ocorrer em partes mais avançadas de um prelúdio na forma Pachelbel para evitar uma possível monotonia formal. A resposta, na voz inferior, ocorre no IV grau. Culmina num diálogo entre as vozes inferior e intermediária, parecido com o da pré-imitação da quinta frase.

Figura 49 - Pachelbel, *Gott der Vater*: 6ª pré-imitação.

29

V

### 2.3.8 Pré-imitação da sétima frase

A sétima frase tem a mesma melodia da terceira frase. A pré-imitação é mais curta e a entrada da reposta na voz inferior no V grau ocorre uma semínima depois da entrada do tema na voz intermediária.

Figura 50 - Pachelbel, *Gott der Vater*: 7ª pré-imitação.

### 2.3.9 Pré-imitação da oitava frase

A oitava pré-imitação inicia com as primeiras três notas do tema na voz inferior no V grau. A resposta, na voz intermediária, apresenta o tema por completo em colcheias e semicolcheias.

Figura 51- Pachelbel, *Gott der Vater*: 8ª pré-imitação

### 2.3.10 Estrutura do acompanhamento do cantus firmus

Figura 52: Pachelbel, *Gott der Vater*: harmonização simplificada.

2

6 6 6 6 6 5 6

8

6 6 - 6 5 6 5 6 5 -

15

- 5 2 6 6 3# 6 5 3# - 6 3# 6 7#

21

5 5 2 6 7 6 6 7# 6 6

27

6 3# 4# 6 6 2 6 6 6

33

6 5 6 6 7 6 6 3# 2 6 - 6

40

6 6 6 - 6 5 6 6 6

Observa-se que os finais de frases estão harmonizados com resolução cadencial depois da última nota da frase do *cantus firmus* e com acordes incompletos, conforme a Figura 53.

Figura 53 - Pachelbel, *Gott der Vater*: resolução cadencial após final de frase.

Trechos melódicos do *cantus firmus* com graus conjuntos descendentes apresentam uma sequência harmônica de acordes de sexta e quinta alternados:

Figura 54 - Pachelbel, *Gott der Vater*: sequência harmônica.

O compasso 18 apresenta um acorde de sexta inusitado: o de sexta menor com terça maior, conforme a Fig. 55.

Figura 55 - Pachelbel, *Gott der Vater*: acorde de sexta menor com terça maior.

## 2.4 *Herr Gott, dich loben alle wir* (Senhor Deus, todos nós a Ti louvamos)

A melodia aparece pela primeira vez num hino do Saltério de Genebra- e é atribuída a Loys Bourgeois (1510-1561). A letra é de Paul Eber (1511-1569. A letra é

Senhor Deus, todos nós a Ti louvamos  
e devemos dar justas graças  
à Sua bela criação dos anjos  
que estão pairando em torno do Teu trono.  
(WILLMETT, 2007, p. 345, tradução nossa)

Este prelúdio está escrito em sol maior e a três vozes. O *cantus firmus* aparece por completo no baixo, como mostra Figura 56:

Figura 56 - Pachelbel, *Herr Gott, dich loben alle wir*. *cantus firmus* no baixo.

### 2.4.1 Pré-imitações das frases do coral

Enquanto o baixo só apresenta o *cantus firmus* do coral, as outras vozes (voz superior e voz intermediária) preparam cada frase do coral com uma pré-imitação. A primeira pré-imitação é mais extensa que as demais. Chama atenção que, neste prelúdio, todas as pré-imitações contêm interlúdios relativamente mais compridos comparado aos outros prelúdios de Pachelbel aqui analisados.

### 2.4.2 Pré-imitação da primeira frase

O tema da imitação é a primeira frase do coral completa em primeiro grau (I) e é apresentado na voz intermediária. Tem a metade do valor rítmico do *cantus firmus*. Na resposta do tema, na voz superior, a primeira nota (marcada com círculo) tem o valor rítmico de semínima em vez de mínima (conforme a primeira nota da voz intermediária), prática comum na época, para ressaltar o movimento anacrúsico. A resposta é real (rr) e no quinto grau (V). Termina em ré maior (c. 5) e depois modula de volta para sol, em um motivo sequenciado três vezes (s ->), descendo em terças, com suspensões.

Figura 57 - Pachelbel, *Herr Gott, dich loben alle wir*: 1ª pré-imitação.

Figura 58: Pachelbel, *Herr Gott, dich loben alle wir*: 2ª pré-imitação.

### 2.4.3 Pré-imitação da segunda frase

A segunda pré-imitação apresenta as primeiras quatro notas da segunda frase

do *cantus firmus*, em colcheias. A resposta, na voz intermediária, ocorre no V grau. A imitação é seguida por um interlúdio com modulação para ré maior, retornando a sol maior e terminando em si maior.

#### 2.4.4 Pré-imitação da terceira frase

O tema da pré-imitação apresenta as primeiras cinco notas (de oito) da terceira frase do coral em em colcheias. A resposta, na voz intermediária, entra no IV grau. Observa-se que a primeira nota dessa resposta, anormalmente, é em dissonância com a voz superior (d). O interlúdio (c. 19 e 20) contém um motivo sequenciado (s->) que termina na primeira nota do *cantus firmus* no baixo.

Figura 59: Pachelbel, *Herr Gott, dich loben alle wir*: 3ª pré-imitação.

#### 2.4.5 Pré-imitação da quarta frase

A quarta pré-imitação apresenta o tema quase por completo, na voz superior, em colcheias e com diminuições. A resposta ocorre no V grau, na voz intermediária, e é tonal (rt). No compasso 26, a voz superior apresenta uma melodia que é a inversão do final da quarta frase do *cantus firmus* (marcado com 'x'). Segue uma sequência (s->) descendente com terças e sextas alternadas.

Figura 60 - Pachelbel, *Herr Gott, dich loben alle wir*: 4ª pré-imitação.



#### 2.4.6 Estrutura harmônica do acompanhamento do *cantus firmus*

A estrutura harmônica do acompanhamento do *cantus firmus* apresenta os seguintes aspectos:

- a) as cadências no final de cada frase terminam depois da última nota do *cantus firmus* e com acordes incompletos, com exceção da última frase (compassos 11, 18 e 25). Isso pode ser uma ferramenta para o fortalecimento da interligação do acompanhamento do *cantus firmus* com a pré-imitação seguinte;
- b) em grande parte, o acompanhamento baseia-se em acordes de sexta, muitas vezes preparados pela suspensão 7-6. Creio que isso se deve ao fato de que a melodia do *cantus firmus*, no baixo, segue, geralmente, de forma linear, o que torna um acompanhamento que evite quintas paralelas mais desafiador. Uma ferramenta importante para o acompanhamento de um *cantus firmus* no baixo é a resolução cadencial de um final de frase que termina com a melodia descendo por grau conjunto do II grau ao I grau (no caso deste prelúdio: lá-sol, conforme o *cantus firmus*, compassos 31-32). Utiliza o acorde de sexta do II grau, com função de dominante, que se resolve no acorde de I grau (Fig. 61).

Figura 61 - Pachelbel, *Herr Gott, dich loben alle wir*: resolução II-I, simplificada.

The figure shows a simplified harmonic resolution from the second degree to the first degree. It consists of two measures of music. The first measure is marked with '31' and 'Am6' above the treble clef. The second measure is marked with 'G' above the treble clef. The bass clef is labeled 'cantus firmus'. Below the bass clef, the Roman numerals 'II' and 'I' are placed under the first and second measures respectively. The treble clef part shows a half note chord in the first measure and a half note chord in the second measure. The bass clef part shows a half note in the first measure and a half note in the second measure.

Figura 62 - Pachelbel, *Herr Gott, dich loben alle wir*: harmonização simplificada.

The image displays a musical score for Pachelbel's 'Herr Gott, dich loben alle wir', presented as a simplified harmonic arrangement. The score is written in G major and common time (C), spanning 30 measures. It is organized into five systems, each with a treble and bass staff. The first two systems (measures 1-10 and 11-17) feature a prominent five-fingered scale in the bass line, indicated by a '5' above the staff. The third system (measures 18-24) continues the harmonic progression with various fingering numbers. The fourth system (measures 25-29) includes a double bar line and a '2' above the staff, suggesting a second ending or a specific fingering technique. The final system (measures 30-30) concludes the piece with a final cadence. Fingering numbers are placed below the notes to guide the performer.

#### 2.4.7 Estrutura e relações melódicas e rítmicas das diminuições

O acompanhamento é estruturado em:

- diálogo entre as vozes acompanhantes, alternando ritmicamente (compassos 15 e 16, por exemplo);
- movimento de contraponto rítmico com semicolcheias em uma voz e colcheias, colcheias pontuadas e semicolcheias na outra voz;
- movimento paralelo em terças (compassos 13 e 14) e décimas (compasso 24).

Uma forma especial do movimento paralelo ocorre nos compassos 22-23 e 32: sextas paralelas em colcheias que estão preenchidas por semicolcheias em uma das vozes, conforme a Figura 63.

Figura 63 - Pachelbel, *Herr Gott, dich loben alle wir*. movimento paralelo com diminuições.

22

32

## 2.5 *Ich hab´ mein´ Sach´ Gott heimgestellt* (Deixei tudo o que me diz respeito para Deus)

O tema deste prelúdio coral é a melodia do hino *Ich hab´ mein´ Sach´ Gott heimgestellt* de autoria anônima. A letra é

Deixei tudo o que me diz respeito para Deus.  
Deixe-o fazer o que for da vontade dele.  
Se eu continuar a viver aqui ainda mais tempo,  
não lutarei contra ele,  
entregar-me-ei à sua vontade..  
(WILLMETT, 2007, p. 347, tradução nossa)

Figura 64 - Pachelbel, *Ich hab mein Sach*: cantus firmus no soprano

A peça de Pachelbel está escrita em sol dórico e a três vozes. O *cantus firmus* do coral aparece por completo no soprano, conforme a Figura 64:

### 2.5.1 Pré-imitação da primeira frase

O tema é apresentado na voz inferior, ritmicamente modificado para promover um caráter anacrústico. A resposta na voz intermediária ocorre em *stretto* e no V grau com resposta real (rr). O contraponto da voz inferior é consonante. Dissonâncias aparecem em tempos fracos como notas de passagem (np).

Figura 65 - Pachelbel, *Ich hab mein Sach*: preparação da 1ª frase do coral

### 2.5.2 Pré-imitação da segunda frase

Figura 66 - Pachelbel, *Ich hab mein Sach*: preparação da 2ª frase do coral.

A segunda pré-imitação apresenta a cabeça do tema (as primeiras quatro notas) em diminuição na voz intermediária. A resposta na voz inferior ocorre no IV grau e com resposta real.

### 2.5.3 Pré-imitação da terceira frase

A voz intermediária apresenta a cabeça do tema em diminuição rítmica e com notas de passagem para preencher o espaço de terças (notas circuladas). A resposta ocorre na voz inferior no IV grau. A entrada do *cantus firmus* realiza-se com uma dissonância (d), preparada por uma suspensão (s) e que se resolve no acorde de sexta (r), conforme mostra a Figura 67.

Figura 67 - Pachelbel, *Ich hab mein Sach*: preparação da 3ª frase do coral.

#### 2.5.4 Pré-imitação da quarta frase

A quarta frase do coral é relativamente curta: só consiste de quatro notas e é idêntica à segunda metade da primeira frase. A voz intermediária traz o tema em diminuição rítmica. A resposta na voz inferior ocorre no I grau uma oitava abaixo. A pré-imitação culmina numa cadência (c. 20) com movimento contrário (setas) entre voz intermediária e voz inferior.

Figura 68 - Pachelbel, *Ich hab mein Sach*: preparação da 4ª frase do coral.

#### 2.5.5 Pré-imitação da quinta frase

A melodia da quinta frase do coral é idêntica à da segunda frase. Assim como na preparação da segunda frase do coral, Pachelbel utiliza a cabeça do tema (das primeiras quatro notas) para a pré-imitação. A voz inferior apresenta o tema em diminuição rítmica. As notas repetidas do tema do coral estão modificadas pela técnica da diminuição: as duas notas de fá# foram substituídas por uma figura de quatro semicolcheias com nota de passagem e arpejo (notas circuladas). A resposta na voz intermediária ocorre no IV grau e é uma resposta real.

Figura 69 - Pachelbel, *Ich hab mein Sach*: preparação da 5ª frase do coral.

23

Figura 70 - Pachelbel, *Ich hab mein Sach*: harmonização simplificada.

3

3

6 6 3 $\flat$  3 $\sharp$  2 6 2 6 3 $\sharp$

9

3 $\sharp$  6 3 $\sharp$  6 - 6 3 $\sharp$  6 3 $\flat$  3 $\sharp$  6 3 $\sharp$  2 6

15

2 6 - 6 6 $\flat$  6 6 $\flat$  6 $\flat$

21

7 $\flat$  6 4 $\sharp$  6 3 $\sharp$  6 3 $\sharp$

25

3 $\sharp$  6 - 6 3 $\sharp$  6 5 3 $\sharp$

### 2.5.6 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

Observa-se que, embora a peça esteja escrita a três vozes, no final, Pachelbel toma a liberdade de escrever acordes de até cinco vozes (c. 28, Figura 70). O modo dórico, que é dado pela armação e pelo *cantus firmus*, não é mantido na estrutura harmônica do acompanhamento, que é em sol menor modo harmônico.

No compasso 14, a entrada do *cantus firmus* na voz superior começa com uma dissonância em relação à voz inferior que é preparada por uma suspensão.

Nos finais das segunda e terceira frases, as cadências são resolvidas após o término do *cantus firmus* e com acordes incompletos (compassos 12-13 e 18-19, Figura 70).

Estratégias de preenchimento harmônico incluem:

- a utilização de um “pêndulo harmônico” para preencher o espaço harmônico: a harmonia oscila do acorde fundamental ao acorde no IV grau (e de volta) (Exemplos a, c, d, e, Figura 71);
- trocar as posições de um mesmo acorde (Exemplo b, Figura 71).

Figura 71 - Pachelbel, *Ich hab mein Sach*: estratégias de preenchimento harmônico.

The figure displays five musical examples (a-e) illustrating harmonic filling strategies in Pachelbel's *Ich hab mein Sach*. Each example shows a two-staff system (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature.

- a)** Shows a sequence of chords: 6, 6, 3<sup>b</sup>. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2.
- b)** Shows a sequence of chords: 3<sup>#</sup>, 6, 3<sup>#</sup>. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, G2.
- c)** Shows a sequence of chords: 6, 3<sup>b</sup>, 3<sup>#</sup>, 6, 3<sup>#</sup>. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2, C2.
- d)** Shows a sequence of chords: 6, 6<sup>b</sup>. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2.
- e)** Shows a sequence of chords: 6, 5, 5, 3<sup>#</sup>. The bass line consists of quarter notes: G2, F2, E2, D2.



No acompanhamento da segunda metade da primeira frase do coral, o acompanhamento ocorre a partir de uma sequência de dissonância preparada por uma suspensão e resolvida num acorde de sexta (compassos 5 – 7, Figura 72). O acompanhamento da mesma célula melódica, que ocorre a partir do compasso 20, é modificado harmonicamente (Figura 72).

Figura 72 - Pachelbel, *Ich hab mein Sach*: harmonização de dois trechos melódicos idênticos.

The figure displays two musical excerpts from Pachelbel's *Ich hab mein Sach*. The first excerpt, starting at measure 5, shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line features a sequence of chords: 2, 6, 2, 6, 3#. The second excerpt, starting at measure 20, shows the same melodic line but with a different harmonic accompaniment in the bass line: 6b, 7b, 6, 4#, 6, 3#.

No final da primeira frase surge a figura de uma escala, em imitação entre voz intermediária e voz inferior (compasso 7, Figura 73). No trecho correspondente, no final da quarta frase, melodicamente idêntica com o final da primeira frase, a figura de escala na voz intermediária está invertida, e a voz inferior traz uma escala inteira, em semicolcheias.

Figura 73 - Pachelbel, *Ich hab mein Sach*: comparação de figuras em dois trechos melódicos idênticos.

The figure displays two musical excerpts from Pachelbel's *Ich hab mein Sach*. The first excerpt, starting at measure 7, shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line features a sequence of chords: 2, 6, 2, 6, 3#. The second excerpt, starting at measure 22, shows the same melodic line but with a different harmonic accompaniment in the bass line: 6b, 7b, 6, 4#, 6, 3#.

Nos compassos 10 a 12 ocorre um diálogo com imitação rítmica entre as vozes intermediária e inferior com figuras de semicolcheias de extensão de meio compasso.

Figura 74 - Pachelbel, *Ich hab mein Sach*: harmonização de dois trechos melódicos idênticos.

The image shows a musical score for three staves, numbered 10, 11, and 12. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. Red arrows point from the eighth notes in the top staff to the corresponding eighth notes in the bottom two staves, illustrating the rhythmic imitation between the voices. The key signature has one flat (B-flat).

## 2.6 *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (Eu clamo a ti, Senhor Jesus Cristo)

O compositor da melodia do coral é desconhecido. A letra é atribuída a Johannes Agricola (1494-1566). A tradução da primeira estrofe é

1. Senhor Jesus, eu clamo a ti, atende o meu pedido;  
a tua graça dá-me aqui, senão estou perdido.  
A verdadeira fé, Senhor, me seja concedida nesta vida.  
Que em alegria e dor encontre em ti guarida.  
(AGRICOLA, 1551).

O prelúdio está escrito em mi menor e a três vozes. O *cantus firmus* aparece por completo no soprano (Figura 75):

Figura 75 - Pachelbel, *Ich ruf zu dir*: cantus firmus no soprano.

The musical score for the cantus firmus in soprano is presented in six staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time. The first staff begins with a treble clef and a triplet of three eighth notes (G4, A4, B4), followed by a double bar line and repeat sign. The melody continues with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff starts at measure 10 and includes a first ending bracket over the final two measures. The third staff starts at measure 16 and includes a second ending bracket over the final two measures. The fourth staff starts at measure 22. The fifth staff starts at measure 28. The sixth staff starts at measure 37 and ends with a double bar line and repeat sign. The melody concludes with a triplet of three eighth notes (G4, A4, B4).

### 2.6.1 Pré-imitação da 1ª frase

Figura 76 - Pachelbel, *Ich ruf zu dir*: pré-imitação da 1ª frase.

A pré-imitação da primeira frase ocorre em diminuição rítmica em relação ao *cantus firmus*. O tema apresenta o *cantus firmus* por completo. A primeira nota da resposta é trocada de semínima para colcheia (círculos). Um interlúdio no compasso liga a pré-imitação ao acompanhamento do *cantus firmus* (Figura 76).

### 2.6.2 Pré-imitação da 2ª frase

A segunda pré-imitação utiliza apenas a cabeça do tema. O intervalo de terça que ocorre no começo desta frase do *cantus firmus* é preenchido por grau conjunto (círculos). A resposta ocorre no V grau e culmina numa figura em terças paralelas que é sequenciada no compasso seguinte e liga à entrada do *cantus firmus* (Figura 77, compasso 10).

Figura 77 - Pachelbel, *Ich ruf zu dir*: pré-imitação da 2ª frase.

Fonte

### 6.2.3 Pré-imitação da 3ª frase

A voz intermediária contém a cabeça do tema. Os saltos de terça, que ocorrem no *cantus firmus*, são preenchidos por grau conjunto (círculos) na pré-imitação. O contraponto na voz intermediária contém material melódico do *cantus firmus* (Figura 78).

Figura 78 - Pachelbel, *Ich ruf zu dir*: pré-imitação da 3ª frase.

#### 2.6.4 Pré-imitação da 4ª frase

A voz inferior apresenta a cabeça do tema em diminuição rítmica. A resposta na voz intermediária ocorre no V grau. A terceira nota é suspensa (s) e cria uma dissonância (d) com a entrada do *cantus firmus* e a voz inferior que é resolvida posteriormente (r).

Figura 79 - Pachelbel, *Ich ruf zu dir*: pré-imitação da 4ª frase.

#### 2.6.5 Pré-imitação da 5ª frase

A preparação contrapontística da 5ª frase não utiliza material do *cantus firmus*. Talvez o material melódico na voz inferior possa ser visto como a inversão do *cantus firmus* (Figura 80). A última nota da pré-imitação é suspensa e prepara a dissonância na entrada do *cantus firmus* em compasso 28.

Figura 80 - Pachelbel, *Ich ruf zu dir*. pré-imitação da 5ª frase.

27

### 2.6.6 Pré-imitação da 6ª frase

A voz intermediária apresenta o tema em colcheias e com preenchimento de figuras de semicolcheias. Essas figuras são sequenciadas e formam o contraponto que ocorre em intervalos de sextas e terças em relação à voz inferior. A resposta na voz inferior ocorre no I grau, uma oitava abaixo, e sem preenchimento de semicolcheias.

Figura 81 - Pachelbel, *Ich ruf zu dir*. pré-imitação da 6ª frase.

31

I grau

### 2.6.7 Pré-imitação da 7ª frase

A voz inferior contém a cabeça do tema no V grau. A resposta na voz intermediária ocorre no I grau.

Figura 82 - Pachelbel, *Ich ruf zu dir*. pré-imitação da 7ª frase.

3

V grau

I grau

## 2.6.8 Estrutura do acompanhamento do cantus firmus

Figura 83 - Pachelbel, *Ich ruf zu dir*. Estrutura harmônica simplificada.

The figure displays six systems of simplified harmonic notation for the left hand of Pachelbel's 'Ich ruf zu dir'. Each system includes a treble staff with a simplified melodic line and a bass staff with simplified chords and fingerings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

**System 1 (Measures 1-9):** Features a triplet of eighth notes in the treble staff. Bass line fingerings: 6, 2, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6/5.

**System 2 (Measures 10-17):** Includes first and second endings. Bass line fingerings: 2, 6, 6, 7, 6, 6, 7, 6.

**System 3 (Measures 18-24):** Bass line fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 6, 6, 6.

**System 4 (Measures 25-31):** Bass line fingerings: 6/5 - 3#, 6, 2, 6, 4/2, 5, 6/5, 3#, 6/5#, 2, 6.

**System 5 (Measures 32-37):** Bass line fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 4/2, 5.

**System 6 (Measures 38-44):** Bass line fingerings: 4/2, 5, 4/2, 5, 6/3#, 6/5, 3#, 6, 3#, -, -, 3#.

A Figura 83 apresenta a estrutura harmônica simplificada do acompanhamento do *cantus firmus*. Observa-se que, nesta peça, Pachelbel utiliza, frequentemente, a dissonância preparada por suspensão (compassos 4, 7, 10-11, 24-25, 26 28, 29, 30, 37, 38, e 40). Nas frases 4, 5 e 6 do *cantus firmus*, a cadência final termina depois da última nota do *cantus firmus*, como pode ser visto nos compassos 27, 31 e 36 da Figura 83. Na harmonização da última nota do *cantus firmus*, que se estende por três compassos, Pachelbel utiliza o “pêndulo harmônico”, alternando entre I grau (com terça de picardia) e iv grau menor.

A estrutura detalhada do acompanhamento mostra um diálogo e uma alternância rítmica entre as vozes intermediária e inferior, conforme a Figura 84. Semicolcheias preenchem o espaço harmônico e percorrem de uma nota do acorde à seguinte. Na segunda metade de compasso 7 aparece a figura de cadência na voz intermediária (cad), já descrita no prelúdio *Allein Gott* de Pachelbel. O final da frase do *cantus firmus* é marcado pela figura da escala (ascendente e descendente), fenômeno também descrito no prelúdio *Allein Gott*.

Figura 84 - Pachelbel, *Ich ruf zu dir*, c. 5-8: estrutura do acompanhamento.



Se compararmos esta figura com o final da segunda frase, vemos que Pachelbel utiliza-se da figura de cadência, desta vez, um pouco variada e da escala junto à última nota do *cantus firmus* (Figura 85)

Figura 85 - Pachelbel, *Ich ruf zu dir*, c. 13 e 14: estrutura do acompanhamento.





## 2.7 *Meine Seele erhebt den Herren* (1) (A minha alma engrandece ao Senhor)

O texto é do Evangelho de Lucas e a melodia provém do Canto Gregoriano.

A tradução da primeira estrofe é:

A minha alma engrandece ao Senhor,  
e o meu espírito se alegra em Deus meu Salvador;  
Porque atentou na baixeza de sua serva;  
Pois eis que desde agora todas as gerações me chamarão bem  
aventurada (WILLMETT, 2007, p. 357, tradução nossa).

Esta obra de Pachelbel, em sol maior/mi menor, possui três vozes, sendo que o *cantus firmus* do coral aparece por completo no soprano, como mostra a Figura 86:

Figura 86 - Pachelbel, *Meine Seele* (1): *cantus firmus* no soprano.



Fonte

### 2.7.1 Pré-imitação da 1ª frase

A voz intermediária apresenta o tema por completo em diminuição. A resposta, na voz inferior, ocorre no IV grau com apenas a cabeça do tema.

Figura 87 - Pachelbel, *Meine Seele* (1): pré-imitação da 1ª



### 2.7.2 Pré-imitação da 2ª frase

A imitação do tema só ocorre na voz intermediária, com as primeiras quatro notas do *cantus firmus*. A voz inferior desenvolve um contraponto e não apresenta material melódico derivado do *cantus firmus*.

Figura 88 - Pachelbel, *Meine Seele* (1): pré-imitação da 2ª frase.



### 2.7.3 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

Observando a estrutura harmonica simplificada do *cantus firmus* (Figura 89) percebe-se que Pachelbel utiliza dissonâncias preparadas por suspensões (compassos 3,4,7,10, e 17). No primeiro tempo do compasso 16 ocorre o acorde de dominante com sexta menor, um acorde pouco utilizado e dissonante que casualmente aparece em outras peças de Pachelbel no contexto de tonalidade menor.

Figura 89 - Pachelbel, *Meine Seele* (1): pré-imitação da 2ª frase.

6 9 8 6 - 5 6 7 6

9 6 6 6 3# 3# 3# 3# 3# 6 6

3# 6 3# 5# 6 7 3# - 6 6 4 3#

Nos compassos 11 a 14 ocorre a harmonização de um trecho melódico especial que contém oito vezes seguidas a nota lá no *cantus firmus*. A harmonização de Pachelbel sempre alterna entre lá maior e ré maior. Mudanças e alternâncias

ocorrem na estrutura rítmica e melódica das vozes intermediária e inferior. Mesmo assim, Pachelbel não teme a repetição (compassos 12 e 13, Figura 90).

Figura 90 - Pachelbel, *Meine Seele* (1), c. 11-14: harmonização de notas repetidas.



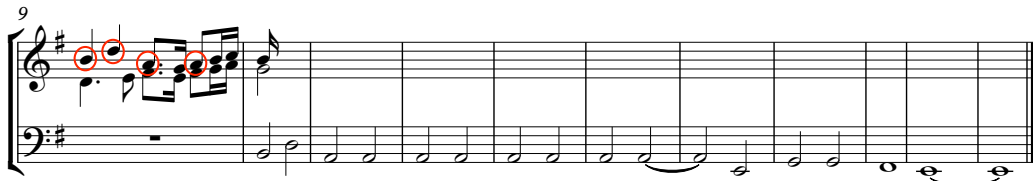
## 2.8 *Meine Seele erhebt den Herren* (2) (A minha alma engrandece ao Senhor)

Este prelúdio de Pachelbel, em sol maior/mi menor e a três vozes, apresenta o *cantus firmus* do coral por completo no baixo, como mostra a Figura 91:

Figura 91 - Pachelbel, *Meine Seele* (2): *cantus firmus* no soprano.



Figura 93 - Pachelbel, *Meine Seele* (2): pré-imitação da 2ª frase.



### 2.8.3 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

Para a harmonização de finais de frase que terminam com a melodia em grau conjunto descendente, Pachelbel utiliza o acorde de sexta que tem a função de acorde de dominante (compassos 7-8 e 17-18, Figura 94). Pachelbel busca a realização de um movimento melódico contrário entre a voz superior e o *cantus firmus* no baixo. Uma estratégia observada é a mudança de registro a partir de um salto melódico (compassos 4, 13, 16 e 17). As melodias das vozes acompanhantes, muitas vezes, formam intervalos de terças, sextas e décimas, com exceção de suspensões.

Figura 94 - Pachelbel, *Meine Seele* (2): estrutura harmônica simplificada.

## 2.9 *Warum betrübst du dich* (Por que te perturbas)

Este coral foi publicado em Nuremberg em 1561. Uma atribuição da autoria a Hans Sachs não é comprovada. A tradução da primeira estrofe é:

1. Por que te perturbas a ti mesmo, meu coração,  
entristecendo-te e sofrendo só por causa das coisas mundanas?  
Confia no teu Senhor e em Deus, que criou todas as coisas.  
(WILLMETT, 2007, p. 367, tradução nossa).

O prelúdio está escrito em sol dórico e a três vozes. O *cantus firmus* aparece por completo no baixo (Figura 95):

Figura 95 - Pachelbel, *Warum betrübst du dich*: *cantus firmus* no baixo.

Figura 96 - Pachelbel, *Warum betrübst du dich*: pré-imitação da 1ª frase.

### 2.9.2 Pré-imitação da 2ª frase

A voz superior apresenta as primeiras quatro notas do tema (retângulo, Figura 97) no V grau em diminuição rítmica. A resposta na voz inferior ocorre no I grau com a cabeça do tema modificada. Uma figura de seis colcheias em terças paralelas liga a pré-imitação ao acompanhamento do *cantus firmus*.

Figura 97 - Pachelbel, *Warum betrübst du dich*: pré-imitação da 2ª frase

### 2.9.3 Pré-imitação da 3ª frase

O tema aparece por completo na voz superior em colcheias e semicolcheias. A resposta na voz intermediária ocorre no IV grau, em diminuição rítmica. A entrada do *cantus firmus* ocorre por dissonância, preparada por uma suspensão no compasso 18 (Figura 98).

Figura 98 - Pachelbel, *Warum betrübst du dich*: pré-imitação da 3ª frase.

#### 2.9.4 Pré-imitação da 4ª frase

A voz superior traz a cabeça do tema no V grau. O intervalo de terça, que aparece no *cantus firmus*, é preenchido por grau conjunto (círculos, Figura 99). A resposta na voz intermediária ocorre no I grau. No compasso 23, as duas vozes percorrem em sextas paralelas.

Figura 99 - Pachelbel, *Warum betrübst du dich*: pré-imitação da 4ª frase.

#### 2.9.5 Pré-imitação da 5ª frase

A voz superior utiliza as primeiras quatro notas do *cantus firmus* (retângulo, Figura 100) em sequência. A resposta da voz intermediária ocorre no IV grau é resposta real. Essa entrada permite um movimento em terças paralelas entre as vozes superior e intermediária.

Figura 100 - Pachelbel, *Warum betrübst du dich*: pré-imitação da 5ª frase.



### 2.9.6 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

Observa-se que, na primeira frase do *cantus firmus*, a voz superior anda em terças oitavadas em relação ao *cantus firmus* baixo (compassos 7 a 10, Figura 101). Nas demais frases, a voz superior desenvolve um movimento melódico contrário à voz do baixo. Com exceção da última, todas as frases terminam em cadências que são resolvidas após a última nota do *cantus firmus* (compassos 10-11, 16-17, 21-22, e 27-28, Figura 101). O final da última frase, que termina com grau conjunto descendente do II ao I grau, é harmonizado com o acorde de sexta que aqui assume função de dominante (compasso 32).

Figura 101 - Pachelbel, *Warum betrübst du dich*: estrutura harmônica simplificada.

The musical score for Pachelbel's *Warum betrübst du dich* is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The score includes simplified harmonic structures indicated by numbers and accidentals below the bass staff.

- System 1 (Measures 7-11):** Treble staff starts with a fifth finger (5) on the G line. Bass staff starts with a fifth finger (5) on the G line. Fingerings: 5, 5.
- System 2 (Measures 12-17):** Treble staff starts with a quarter rest. Bass staff starts with a quarter rest. Fingerings: 4/2, 4 6 5, 6 7 6 4 3#.
- System 3 (Measures 18-22):** Treble staff starts with a quarter rest. Bass staff starts with a quarter rest. Fingerings: 4 6 3b 6 3#, 3# - 6 5, 6 4 3, 4 3.
- System 4 (Measures 23-28):** Treble staff starts with a quarter rest. Bass staff starts with a quarter rest. Fingerings: 6 6 6 4 3# 6 3#, 4 6 6 5, 6 5 3b.
- System 5 (Measures 29-32):** Treble staff starts with a quarter rest. Bass staff starts with a quarter rest. Fingerings: 3# 6 4 3# 6, 6 7 6 7 6 7 6, 6 6 4 6# 6b 5 4 2 7# 7 6 5 4 2 2 7# 3#.

No trecho dos compassos 29 a 31, o *cantus firmus* consiste de cinco notas descendentes por grau conjunto. Para o acompanhamento, Pachelbel aplica uma sequência harmônica na qual acordes de sexta, que geram uma suspensão, se alternam com acordes de sétima, que geram uma dissonância, que por si é resolvida pelo acorde de sexta seguinte (compassos 29 a 31, Figura 101 e a notação detalhada na Figura 102).

Figura 102: Pachelbel, *Warum betrübst du dich*, c. 29 a 31: sequência harmônica.



O trecho dos compassos 7 e 8 (Figura 103) dá um exemplo da realização detalhada do acompanhamento. As vozes superior e intermediária estão compostas em uma relação de movimento rítmico contrário. Enquanto uma voz elabora figuras em colcheias, a outra voz “pausa” com notas em mínimas.

Figura 103 - Pachelbel, *Warum betrübst du dich*, c. 7 e 8: movimento rítmico contrário.

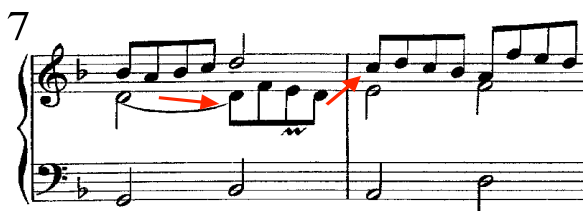


Figura 104: Pachelbel, *Warum betrübst du dich*, c. 24 e 25: material temático no acompanhamento.



Nos compassos 24 e 25 observa-se que Pachelbel utiliza material melódico da pré-imitação da 4ª frase no acompanhamento do *cantus firmus*. Comparando com as demais peças de Pachelbel observadas, constata-se que esse procedimento é uma exceção.

## 2.10 *Was mein Gott will* (O que o meu Deus quiser)

O compositor da melodia do coral é Claudin de Sermisy (c. 1490-1562). A letra é de Markgraf Albrecht von Brandenburg-Ansbach (1620–1667). A tradução da primeira estrofe é

O que o meu Deus quiser, que isso aconteça sempre;  
a sua vontade, essa é a melhor coisa;  
ele está sempre disposto a ajudar aqueles  
cuja confiança nele se mantém firmemente.  
Ele ajuda os necessitados, o Deus piedoso,  
e castiga em boa medida.  
Aquele que confia em Deus, que constrói a sua vida sobre Ele,  
essa pessoa nunca será abandonada.  
(WILLMETT, 2007, p. 368, tradução nossa).

O prelúdio está escrito em lá menor e a três vozes. O *cantus firmus* aparece por completo no baixo, conforme a Figura 105:

Figura 105 - Pachelbel, *Was mein Gott will*: *cantus firmus* no baixo.

The image shows the musical score for the cantus firmus in the bass line of Pachelbel's 'Was mein Gott will'. The score is written in bass clef with a common time signature (C). It consists of six staves of music, each starting with a measure number: 4, 12, 20, 26, 32, and 40. The melody is a sequence of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The final measure of the sixth staff ends with a double bar line and repeat dots.

### 2.10.1 Pré-imitação da primeira frase

A entrada na voz intermediária ocorre no I grau em diminuição e contém a cabeça do tema. A voz superior ocorre no V grau com o tema quase por completo. O compasso 3 possui uma dissonância (d) preparada por suspensão (s) que se resolve posteriormente (r). O final da pré-imitação é sequenciado (Figura 106) e culmina na entrada do *cantus firmus* em dissonância (d) preparada por suspensão (s) e que é resolvida em seguida.

Figura 106 - Pachelbel, *Was mein Gott will*: pré-imitação da 1ª frase.

### 2.10.2 Pré-imitação da segunda frase

A voz intermediária apresenta partes do tema que são interrompidas por material melódico formando um contraponto com a voz superior (Figura 107). A resposta na voz superior ocorre no I grau, uma oitava acima e contém a cabeça do tema.

Figura 107 - Pachelbel, *Was mein Gott will*: pré-imitação da 2ª frase.

### 2.10.3 Pré-imitação da terceira frase

A voz intermediária apresenta a melodia do *cantus firmus* quase por completo. A resposta na voz superior ocorre no primeiro grau, uma oitava acima.

Figura 108 - Pachelbel, *Was mein Gott will*: pré-imitação da 3ª frase.

#### 2.10.4 Pré-imitação da quarta frase

A voz intermediária contém a cabeça do tema. A resposta na voz superior ocorre no I grau, uma oitava acima, igual à segunda e terceira pré-imitações. A melodia é ornamentada (círculo, Figura 109). O contraponto na voz intermediária consiste de sextas paralelas.

Figura 109: Pachelbel, *Was mein Gott will*: pré-imitação da 4ª frase.

A harmonização da quinta frase acontece quase imediatamente após a quarta frase e não é preparada por uma pré-imitação. A pré-imitação da sexta frase é idêntica à da segunda frase.

#### 2.10.5 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

Observa-se que, nas notas finais de frases, Pachelbel utiliza o “pêndulo harmônico”, alternando entre I e IV graus (compassos 17-19, 30-31 e 44-46, Figura 110). Para evitar movimento paralelo entre a voz superior e o *cantus firmus*, Pachelbel aplica saltos de registro na melodia, conforme o acompanhamento da primeira frase. Para a harmonização de finais de frase que terminam com grau conjunto descendente,

Pachelbel utiliza o acorde de sexta com função de dominante (segunda e a última frases, Figura 110).

Figura 110: Pachelbel, *Was mein Gott will*: estrutura harmônica simplificada.

The image displays a musical score for Pachelbel's 'Was mein Gott will', showing a simplified harmonic structure. The score is written in C major, 4/4 time, and consists of eight systems of music, each with a treble and bass staff. The music is annotated with guitar-style fingering numbers (1-7) and chord symbols (e.g., 4, 3, 6, 6, 4/2, 6, 6/4, 5/3, 4, 5/3, 6/4, 7/2, 6, 7, 6, 7, 6, 6, 7, 6, 3#, 6/4, 3#, 6, 5#, 6, 7, 6, 5, 6, 6/4, 7#, 8, 4, 3, 7, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 5#, 6/4, 3#, 6/4, 5, 4/2, 7/2, 5, 6, 7, 6, 7, 6, 6, 6, 4/2, 6, 6, 4/2, 5, 4/2, 7/2, 5, 6, 7, 6, 3#, 6/4, 3#, 6/4, 4, 2, 3#).

The score is divided into eight systems, each with a treble and bass staff. The music is annotated with guitar-style fingering numbers (1-7) and chord symbols (e.g., 4, 3, 6, 6, 4/2, 6, 6/4, 5/3, 4, 5/3, 6/4, 7/2, 6, 7, 6, 7, 6, 6, 7, 6, 3#, 6/4, 3#, 6, 5#, 6, 7, 6, 5, 6, 6/4, 7#, 8, 4, 3, 7, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 5#, 6/4, 3#, 6/4, 5, 4/2, 7/2, 5, 6, 7, 6, 7, 6, 6, 6, 4/2, 6, 6, 4/2, 5, 4/2, 7/2, 5, 6, 7, 6, 3#, 6/4, 3#, 6/4, 4, 2, 3#).





Pré-imitações das frases do *cantus firmus*: este coral consiste de seis frases relativamente curtas. Com exceção da primeira pré-imitação, todas as respostas ocorrem no I grau em oitavas.

### 3.1.1 Pré-imitação da primeira frase

A voz inferior apresenta a melodia da primeira frase do *cantus firmus* em diminuição rítmica (Figura 102). A resposta tonal na voz intermediária ocorre no V grau. O contraponto na voz inferior expõe a melodia da segunda frase (2) do *cantus firmus*. A voz intermediária traz um interlúdio de meio compasso em movimento de décimas paralelas ao contraponto da voz inferior, preenchido por uma figura em sequência (seq) de semicolcheias. Acompanhando a entrada do *cantus firmus* na voz superior, a voz inferior apresenta o tema da primeira frase novamente (círculo, Figura 112.)

Figura 112: Walther, *Ach Gott und Herr*. 1ª pré-imitação.

### 3.1.2 Pré-imitação da segunda frase

A voz inferior mostra o tema em diminuição rítmica. A resposta na voz intermediária ocorre no I grau, uma oitava acima. O contraponto na voz inferior apresenta semicolcheias, sendo que nos tempos fortes, as duas vozes estão em intervalos consonantes de terças e sextas.

Figura 113: Walther, *Ach Gott und Herr*. 2ª pré-imitação.

### 3.1.3 Pré-imitação da terceira frase

O material temático da terceira pré-imitação é uma adaptação diatônica da terceira frase do *cantus firmus* em tempo oito vezes mais rápido. As duas vozes, intermediária e inferior, trazem uma sequência de uma figura descendente de quatro semicolcheias em graus conjuntos que se repete uma terça abaixo. As duas vozes estão em intervalos de sexta entre si.

Figura 114 - Walther, *Ach Gott und Herr*: 3ª pré-imitação.

### 3.1.4 Pré-imitação da quarta frase

As duas vozes inferiores contêm a cabeça do tema no I grau em diminuição rítmica. A voz intermediária imita o contraponto da voz inferior em cânone.

Figura 115 - Walther, *Ach Gott und Herr*: 4ª pré-imitação.

### 3.1.5 Pré-imitação da quinta frase

A voz inferior traz o tema em diminuição rítmica (Figura 116). A resposta na voz intermediária ocorre no I grau, uma oitava acima. O contraponto na voz inferior ocorre por terças paralelas.

Figura 116 - Walther, *Ach Gott und Herr*: 5ª pré-imitação.

15

### 3.1.6 Pré-imitação da sexta frase

A primeira parte da sexta (e última) frase do *cantus firmus* é idêntica à segunda frase (Figura 117). Walther utiliza aqui a mesma pré-imitação que na segunda frase.

Figura 117 - Walther, *Ach Gott und Herr*: 6ª pré-imitação.

18

### 3.1.7 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

Ao estudar a harmonização simplificada na Figura 118, observa-se que Walther utiliza as seguintes estratégias para o preenchimento harmônico no acompanhamento das notas longas do *cantus firmus*:

- alternar entre o acorde em estado fundamental e a primeira inversão;
- acrescentar um acorde com função de dominante ou um acorde de V relativo antes;
- acrescentar uma cadência antes;
- alternar entre o acorde e sua relativa menor;
- alternar entre o acorde e sua medianta;
- alternar entre o acorde o V ou IV graus relativos.

Para cada fenômeno marquei um exemplo na Figura 118.

Figura 118 - Walther, *Ach Gott und Herr*: harmonização simplificada.

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. Red boxes highlight specific harmonic phenomena:

- (b)**: Measures 5 and 6, showing a sequence of chords in thirds.
- (f)**: Measure 9, showing a chord with a sixth.
- (a)**: Measure 19, showing a chord in the fundamental state.
- (d)**: Measure 20, showing a chord with an augmented sixth.
- (e)**: Measure 21, showing a chord with an augmented sixth.

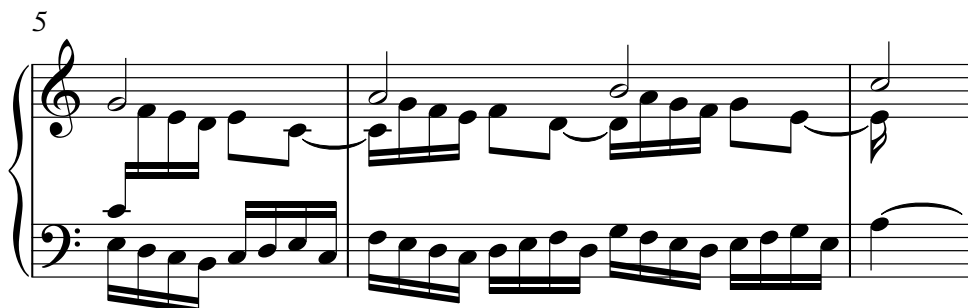
Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Chord symbols (6, 6/5, 3#, 7, 7/3#, 9) are placed below the bass line.

Observa-se que, em trechos melódicos que progridem por graus conjuntos, Walther utiliza seqüências harmônicas:

1. seqüência de acordes em distância de um intervalo de terça (compassos 5 a 6 e 19 a 21);
2. seqüência de acordes que formam uma queda de quintas (compassos 8 a 9);
3. seqüência de acordes de sexta, alternando com acordes em estado fundamental, com a voz inferior progredindo em graus conjuntos (compasso 10) e,
4. seqüência de acordes com a sexta acrescentada, alternando com acordes em estado fundamental (compasso 22).

A seqüência não diz respeito somente à harmonia, mas estende-se também à melodia nas vozes inferiores, como mostra a Figura 119.

Figura 119: Walther, *Ach Gott und Herr*: exemplo de sequência.



As cadências apresentam a mesma figura descrita nas cadências nos prelúdios de Pachelbel no Capítulo 2.

Figura 120 - Walther, *Ach Gott und Herr*: exemplo de cadência.



### 3.2 *Der du bist drei* (Tu que és três)

O compositor da melodia do coral é Johann Hermann Schein (1586-1630) e a letra é de Martinho Lutero (1483-1546). O texto da primeira estrofe é:

Tu que és três em unidade,  
 Deus verdadeiro desde toda a eternidade,  
 O sol está a desaparecer da nossa vista,  
 Brilha sobre nós com luz celestial.<sup>55</sup>

A melodia está em Sol mixolídio. O prelúdio é a três vezes e o *cantus firmus* aparece por completo no soprano, conforme mostra a Figura 121.

<sup>55</sup> Disponível em: [https://hymnary.org/text/der\\_du\\_bist\\_drei\\_in\\_einigkeit](https://hymnary.org/text/der_du_bist_drei_in_einigkeit). Tradução do autor.

Figura 121 - Walther, *Der du bist drei*: *cantus firmus* no soprano.

The image shows four staves of musical notation in treble clef with a common time signature (C). The first staff starts with a measure number '5' above the staff and contains a sequence of notes: a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4. The second staff starts with a measure number '13' and contains a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4. The third staff starts with a measure number '21' and contains a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4. The fourth staff starts with a measure number '28' and contains a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note G4. The piece ends with a double bar line.

### 3.2.1 Pré-imitação da primeira frase

A primeira pré-imitação é relativamente extensa (5 compassos). A voz inferior apresenta como tema a primeira frase do *cantus firmus* em diminuição (Fig. 122). Um intervalo de terça no *cantus firmus* é preenchido por semicolcheias em graus conjuntos (compasso 1). A resposta na voz intermediária ocorre no V grau como resposta real. Um interlúdio estende-se pelos compassos 4 e 5 e contém a primeira parte do tema em sequência.

Figura 122 - Walther, *Der du bist drei*: 1ª pré-imitação.

The image shows two systems of musical notation in common time (C). The first system starts with a measure number '1' and contains two staves. The upper staff has a whole rest. The lower staff has a sequence of notes: quarter notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, and a half note G3. A red box highlights the last two measures of this system, with the label 'seq' above it. The second system starts with a measure number '5' and contains two staves. The upper staff has a whole rest. The lower staff has a sequence of notes: quarter notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, and a half note G3. A red box highlights the first two measures of this system, with the label 'seq' above it.

### 3.2.2 Pré-imitação da segunda frase

A segunda frase é uma repetição melódica da primeira. A pré-imitação é mais curta e só contém as primeiras quatro notas do *cantus firmus*. Os graus estão invertidos: a voz intermediária traz o tema no V grau, enquanto a resposta na voz inferior ocorre no I grau.

Figura 123 - Walther, *Der du bist drei*: 2ª pré-imitação.

### 3.2.3 Pré-imitação da terceira frase

A voz inferior expõe o *cantus firmus* em diminuição rítmica. A resposta na voz intermediária ocorre em *stretto* no V grau, uma resposta real.

Figura 124 - Walther, *Der du bist drei*: 3ª pré-imitação

### 3.2.4 Pré-imitação da quarta frase

A quarta pré-imitação é a três vozes. A voz intermediária possui como tema o *cantus firmus* da quarta frase do coral em V grau e em diminuição (Figura 125). A voz inferior apresenta o tema no I grau, porém, só no final da pré-imitação. Com a entrada do *cantus firmus* não se acrescenta mais uma voz, pois a peça continua a três vozes. Somente os dois últimos acordes da peça contêm quatro e cinco vozes.

Figura 125 - Walther, *Der du bist drei*: 4ª pré-imitação.

### 3.2.5 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

Além dos procedimentos harmônicos descritos no capítulo 3.1, observa-se que, nesta peça, Walther faz uso expressivo da dissonância por suspensão (compassos 7, 9, 14, 15, 17, 23-24, 24-25, 28-29, 29-30 e 31-32 na Fig. 127). Em especial, faz uso da suspensão do acorde com sétima que se resolve na sexta. Nos compassos 10 e 18, utiliza o acorde meio diminuto com sétima.

A harmonização da primeira e da segunda frases do *cantus firmus* são quase idênticas. Ao comparar a estrutura detalhada dos compassos 11 e 19 na Fig. 126, percebe-se que Walther aplica pequenas modificações melódicas nas vozes intermediária e inferior.

Figura 126 - Walther, *Der du bist drei*: compassos 11 e 19.



Figura 127 - Walther, *Der du bist drei*: harmonização simplificada.

5

5

6 4 3# 7 3<sub>b</sub> 6 6 4<sub>b</sub> 6 7 6 6

13

7 6 7 7 3# 6 4 3# 7 3<sub>b</sub> 6 6 4<sub>b</sub> 6 7 6 6

20

6 6 6 4 2 6 5 4# 6 6

27

6 6 7 6 6 7 6 6 6 6 6 4 2 6 4 3

### 3.3 *Durch Adams Fall* (Pela queda de Adão)

O hino *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* é da autoria de Lazarus Spengler (1479-1534) e foi composto em 1524. A tradução da primeira estrofe é

Pela queda de Adão, toda natureza e essência humana foi corrompida. O mesmo veneno está em nós, assim que não nos conseguimos nos recuperar sem o conforto de Deus, O qual nos tem salvado do grande mal no qual a serpente forçou Eva, a fim de carregar sobre si a ira de Deus. (WILLMETT, 2007, p. 332, tradução nossa).

A melodia está no modo lá hipodórico. O prelúdio é a três vezes, e o *cantus firmus* aparece por completo no baixo (Figura 128).

Figura 128 - Walther, *Durch Adams Fall*: *cantus firmus* no baixo.

The image shows a musical score for the *cantus firmus* in the bass clef. It consists of four staves of music, each starting with a measure number: 2, 8, 14, and 21. The music is in common time (C) and features a series of eighth and quarter notes, with some rests and repeat signs. The melody is presented in a single line of bass clef notation.

#### 3.3.1 Pré-imitação da primeira frase

A voz intermediária expõe a 1ª frase do *cantus firmus* por completo como tema, em diminuição. A resposta na voz superior ocorre no V grau e com resposta tonal.

Figura 129 - Walther, *Durch Adams Fall*: 1ª pré-imitação.

The image shows a musical score for the first pre-imitation. It consists of two staves of music, Treble and Bass clef, in common time (C). The score starts with a measure number 1. The Treble clef staff has a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second measure, and a quarter note in the third measure. The Bass clef staff has a series of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth notes in the second measure, and a quarter note in the third measure. A red 'Vrt' marking is present above the Treble clef staff in the second measure.

### 3.3.2 Pré-imitação da segunda frase

A voz superior exhibe a metade da segunda frase do *cantus firmus* em diminuição. O intervalo de terça é preenchido por grau conjunto (círculos, Figura 130). A segunda metade da frase do *cantus firmus* aparece ornamentada, em tempo simples. A resposta na voz intermediária ocorre no IV grau.

Figura 130: Walther, *Durch Adams Fall*: 2ª pré-imitação.

### 3.3.3 Pré-imitação da terceira frase

A voz intermediária apresenta como tema a terceira frase em diminuição. O intervalo de terça (descendente e ascendente) é preenchido por grau conjunto (círculo, Figura 131). A resposta na voz superior ocorre no V grau e em resposta tonal. O final da pré-imitação e a transição para o acompanhamento do *cantus firmus* ocorre em sextas paralelas (retângulo, Figura 131).

Figura 131 - Walther, *Durch Adams Fall*: 3ª pré-imitação.

### 3.3.4 Pré-imitação da quarta frase

A voz intermediária possui como tema para a pré-imitação a quarta frase por completo, em diminuição (Figura 132). A resposta na voz superior ocorre no V grau em resposta tonal. Como a primeira parte da resposta é idêntica à da primeira frase, o começo do contraponto na voz intermediária consiste na mesma figura de oito semicolcheias. A pré-imitação termina no primeiro tempo do compasso 15 e o *cantus firmus* começa no segundo tempo. Para preencher o tempo sobrando, as vozes superior e intermediária fazem uma figura de semicolcheias em sextas paralelas (retângulo, Figura 132).

Figura 132 - Walther, *Durch Adams Fall*: 4ª pré-imitação.

### 3.3.5 Pré-imitação da quinta frase

A voz intermediária expõe o tema da quinta frase por completo em diminuição. A resposta ocorre na voz superior no IV grau. A segunda parte do contraponto na voz intermediária ocorre em sextas paralelas ao tema apresentado na voz superior (retângulo, Figura 133).

Figura 133 - Walther, *Durch Adams Fall*: 5ª pré-imitação.

### 3.3.6 Pré-imitação da sexta frase

Figura 134 - Walther, *Durch Adams Fall*: 6ª pré-imitação.

Na pré-imitação da sexta frase a voz intermediária contém a primeira parte do *cantus firmus* em diminuição (Figura 134). A segunda parte, separada da primeira por uma pausa, é rítmica e melodicamente modificada. A voz superior apresenta o mesmo tema no IV grau. O começo do compasso 22 pode ser comparado ao compasso 15: O *cantus firmus* começa no segundo tempo do compasso 22. A vozes superior e intermediária fazem um interlúdio de um tempo de semicolcheia para preencher o tempo sobrando e executar uma mudança de registro.

### 3.3.7 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

Nos finais de frase que terminam com grau conjunto descendente, Walther utiliza o acorde de sexta com função de dominante (compassos 4-5, 8, 15, 19-20, 23 e 24, Fig. 135). No compasso 11, a harmonização das três notas dó no baixo ocorre através do acorde de Dó maior em posições diferentes. No final, Walther aplica a terça de Picardia (c. 24-25).

A Figura 136 mostra um exemplo de como uma harmonia, que se estende por meio compasso, pode ser preenchido por semicolcheias. Os acordes de Lá menor (círculados) fazem parte de bordaduras ascendentes e descendentes. As vozes superior e intermediária andam em sextas paralelas.

Figura 135 - Walther, *Durch Adams Fall*: harmonização simplificada.

2

2

6 3# 3# 6 3# 6 8 6 6 6 8

9

6 6 6 4 6 7 8

16

6 6 8

22

6 6 8 7 8 3# 3# 3#

Figura 136: Walther, *Durch Adams Fall*: compasso 8.

8

Nos compassos 3 e 4 (Figura 137), o acompanhamento ocorre em terças paralelas. Esse procedimento é quebrado na segunda metade do compasso 4 que contém uma cadência com suspensão preparada por síncope.

Figura 137 - Walther, *Durch Adams Fall*: compassos 3 e 4.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, spanning measures 3 and 4. The key signature has one sharp (F#). The treble staff begins with a fermata over the first measure, followed by a sequence of chords and eighth notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. A dynamic marking of  $^5$  is placed above the first measure of the treble staff.

### 3.4 *In allen meinen Taten* (Em tudo o que faço)

Figura 138 -Walther, *In allen meinen: cantus firmus* no baixo.

The image shows the bass clef notation for the cantus firmus of 'In allen meinen Taten'. It consists of four staves of music. The first staff starts with a whole rest followed by a series of quarter notes: G, A, B, C, D, E, F, G. The second staff continues with quarter notes: A, B, C, D, E, F, G, A, followed by a double bar line with a '2' above it, indicating a second ending. The third staff continues with quarter notes: A, B, C, D, E, F, G, A. The fourth staff continues with quarter notes: B, C, D, E, F, G, A, B, ending with a double bar line.

A melodia do hino *In allen meinen Taten* é de Heinrich Isaac (1450-1517) e a letra é de Paul Fleming (1609-1640). A tradução da primeira estrofe é

Em tudo o que faço  
Sou guiado pelos conselhos de Deus,  
que pode fazer tudo e é dono de tudo;  
em tudo deve dar,  
se for para ficar bem,  
os seus conselhos para mim.<sup>56</sup>

A melodia está em Sol maior (Figura 138). O prelúdio é a três vezes e o *cantus firmus* aparece por completo no baixo.

#### 3.4.1 Pré-imitação da primeira frase

Figura 139: Walther, *In allen meinen*: 1ª pré-imitação.

The image shows the first pre-imitation of the cantus firmus. It is written in treble and bass clefs. The treble clef part starts with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G, A, B, C, D, E, F, G. A red circle highlights a triplet of eighth notes: G, A, B. The bass clef part starts with a whole rest, followed by a series of quarter notes: G, A, B, C, D, E, F, G. A red 'V' with 'rr' below it is placed under the first measure of the treble part.

O tema da primeira frase do *cantus firmus* na voz superior começa em diminuição, depois procede com modificações rítmicas (Figura 139). O salto de terça entre a quarta e a quinta nota do *cantus firmus* é preenchido por grau conjunto. A resposta na voz intermediária ocorre no V grau e resposta real. No final da pré-

<sup>56</sup> Disponível em: [https://hymnary.org/text/in\\_allen\\_meinen\\_taten](https://hymnary.org/text/in_allen_meinen_taten). Tradução do autor.



imitação, a voz superior expõe uma figura que antecipa o começo da segunda frase do *cantus firmus* (círculo, Figura 139).

### 3.4.2 Pré-imitação da segunda frase

Figura 140: Walther, *In allen meinen*: 2ª pre-imitação.

A preparação da segunda frase do *cantus firmus* contém duas partes (Figura 140). Na primeira parte, a voz superior cita a primeira frase do *cantus firmus* novamente (1), enquanto a voz intermediária traça um contraponto em intervalos de terças e sextas. A segunda parte (2) é a pré-imitação da segunda frase; porém, não ocorre antes da entrada do *cantus firmus*, e sim, simultaneamente. A voz superior apresenta o tema em diminuição. O salto de terça é preenchido por grau conjunto. A resposta na voz intermediária ocorre no V grau e contém somente a cabeça do tema da frase.

### 3.4.3 Pré-imitação da terceira frase

Figura 141: Walther, *In allen meinen*: 3ª pré-imitação.

A voz superior contém a primeira parte do tema da terceira frase do *cantus firmus* em diminuição, preenchido por diminuições de figuras de semicolcheias (Figura 141). A resposta na voz intermediária ocorre no I grau e também é preenchido por

diminuições de figuras de semicolcheias. Porém, a voz intermediária cita o tema por completo.

#### 3.4.4 Pré-imitação da quarta frase

Figura 142 - Walther, *In allen meinen*: 4ª pré-imitação.

A quarta frase é melodicamente idêntica à primeira (Figura 142). A pré-imitação desta frase é quase idêntica à da primeira frase, salvo pequenas modificações. O material da voz superior da primeira pré-imitação foi colocado uma oitava abaixo e o material da voz intermediária da primeira pré-imitação continuou na mesma oitava. Portanto, na pré-imitação da quarta frase, o material das duas vozes foi trocado.

#### 3.4.5 Pré-imitação da quinta frase

A quinta frase do *cantus firmus* é melodicamente idêntica à segunda. A pré-imitação desta também é (quase) idêntica (Figura 143). Walther reutilizou o material da segunda pré-imitação e trocou as vozes, usando o material da voz superior da segunda pré-imitação uma oitava acima.

Figura 143 - Walther, *In allen meinen*: 5ª pré-imitação.

### 3.4.6 Pré-imitação da sexta frase

Figura 144 - Walther, *In allen meinen*: 6ª pré-imitação.

A primeira parte da sexta frase do *cantus firmus* é idêntica à da terceira frase (Figura 144). Walther reutilizou o material da terceira pré-imitação e trocou as vozes, colocando o material da voz superior da terceira pré-imitação uma oitava acima.

### 3.4.7 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

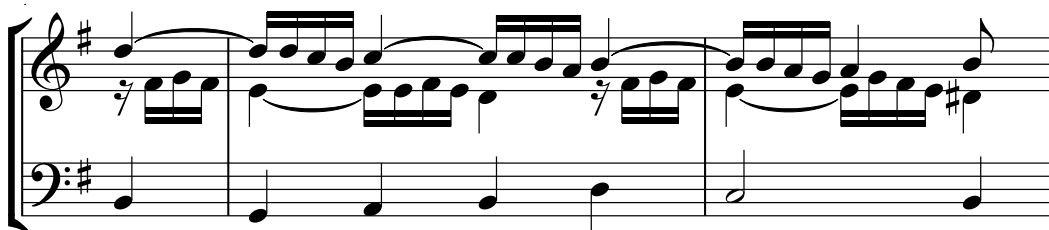
A harmonização simplificada do *cantus firmus* (Figura 145) mostra que, nas frases 2, 3 e 5, a cadência termina após a última nota do *cantus firmus* (compassos 8, 11 e 19).

Figura 145 - Walther, *In allen meinen Taten*: harmonização simplificada.

As melodias das frases 1 e 2 são idênticas às frases 4 e 5. O começo da frase 3 é idêntico ao da frase 6. Walther utiliza o mesmo acompanhamento nos trechos idênticos, mas inverte as vozes.

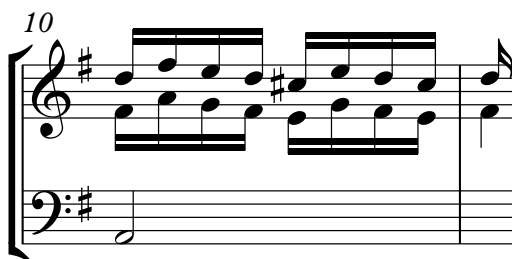
A estrutura detalhada do acompanhamento mostra que as vozes acompanhantes estão dialogando em contraponto rítmico, como mostra a Fig. 146. Enquanto uma voz apresenta uma figura de semicolcheias, a outra voz “pausa” em valor rítmico de semínima.

Figura 146: Walther, *In allen meinen Taten*: c. 12-14: estrutura detalhada do acompanhamento.



Para contrastar a essa textura, Walther utiliza movimento paralelo em sextas, como mostra o compasso 10 da Figura 147:

Figura 147 -- Walther, *In allen meinen Taten*: c. 10: movimento paralelo.



### 3.5 *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* (Vem, Deus Criador, Espírito Santo)

O hino *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* é uma adaptação de um canto gregoriano por Martinho Lutero (1483-1546). A tradução da primeira estrofe é:

Vem, Deus Criador, Espírito Santo,  
visite os corações do seu povo.  
Enche-os de graça, como sabes,  
que são suas criaturas.  
(WILLMETT, 2007, p. 352, tradução nossa).

A melodia está em Sol hipodórico. O prelúdio é a três vozes, e o *cantus firmus* aparece por completo no baixo, conforme a Figura 148.

Figura 148: Walther, *Komm, Gott Schöpfer*: *cantus firmus* no baixo.

The image shows a musical score for the cantus firmus in the bass clef. It consists of four staves of music. The first staff starts with a measure number '2' above the staff. The second staff starts with a measure number '8'. The third staff starts with a measure number '14'. The fourth staff starts with a measure number '19'. The music is written in a simple, rhythmic style with quarter and half notes.

#### 3.5.1 Pré-imitação da primeira frase

Figura 149 - Walther, *Komm, Gott Schöpfer*: 1ª pré-imitação.

The image shows a musical score for the first pre-imitation. It consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are some markings above the notes, possibly indicating ornaments or breath marks. A red 'IV' is written below the first measure of the bass staff.

O tema da primeira frase do *cantus firmus*, na voz superior, ocorre em diminuição rítmica (primeira parte) e tempo simples, com ornamentações (segunda parte), conforme mostra a Figura 149). A resposta na voz intermediária ocorre no IV grau, em *stretto*, fazendo com que as duas vozes ocorrem por imitação.

### 3.5.2 Pré-imitação da segunda frase

Figura 150 - Walther, *Komm, Gott Schöpfer*: 2ª pré-imitação.

Na pré-imitação da segunda frase, a voz superior apresenta a cabeça do tema em diminuição rítmica (Figura 150). Novamente, a resposta na voz intermediária ocorre no IV grau, em *stretto*, por imitação com a voz superior. As duas vozes sequenciam uma figura em sextas paralelas.

### 3.5.3 Pré-imitação da terceira frase

Figura 151 -Walther, *Komm, Gott Schöpfer*: 3ª pré-imitação.

A voz superior nesta frase expõe o tema em diminuição. Os intervalos de terça são preenchidos por grau conjunto e, no compasso 13, Walther acrescentou figuras de semicolcheias (círculos, Figura 151). A resposta na voz intermediária ocorre no IV grau, em *stretto*, por imitação com a voz superior.

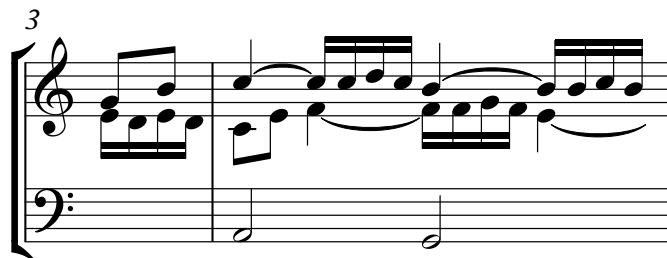
### 3.5.4 Pré-imitação da quarta frase



*cantus firmus*. Por grandes partes da primeira e última frases, a voz superior anda em terças paralelas compostas com o *cantus firmus*. Nos compassos 4-5, o acompanhamento ocorre através de uma sequência de suspensão de acordes de sétima que se resolvem em acordes de sexta.

A estrutura detalhada do acompanhamento consiste em movimento rítmico contrário, (compassos 3-4, Fig. 154). Enquanto uma voz apresenta uma figura de semicolcheias, a outra voz “pausa” em valor rítmico de semínima ou continua em colcheias.

Figura 154 - Walther, *Komm Gott Schöpfer*: c. 3-4, estrutura detalhada do acompanhamento.



Nos compassos 9 a 12, as vozes superior e intermediária estão em imitação. A voz intermediária “copia” a melodia da voz superior, um tempo de uma semínima depois, e uma quinta abaixo, conforme mostra a Fig. 155.

Figura 155 - Walther, *Komm Gott Schöpfer*: c. 9-12, imitação.



No final, Walther aplica movimento em terças e sextas paralelas (Fig. 156).



Figura 156: Walther, *Komm Gott Schöpfer*. c. 22-23, movimento paralelo.

The image shows a musical score for two staves, likely piano accompaniment. The score is numbered '22' at the beginning. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth-note chords and a final half-note chord. The lower staff is in bass clef and contains a simple bass line with a long horizontal line indicating a sustained note or a specific rhythmic pattern. The music is in a key with one sharp (F#) and is in a common time signature.

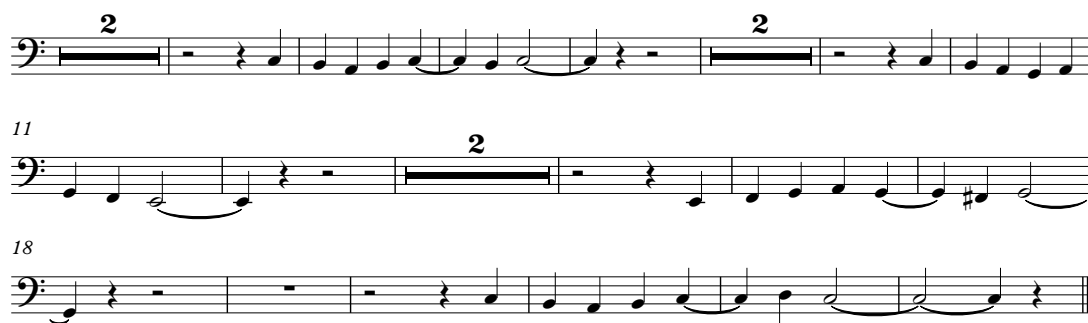
### 3.6 *Lob sei dem allmächtigen Gott* (Louvado seja Deus Todo-Poderoso)

A autoria do hino é de Michael Weiße (1488-1534). A tradução da primeira estrofe é:

Louvado seja Deus Todo-Poderoso,  
que teve pena de nós,  
enviou o seu filho mais querido  
nascido dele no trono mais alto.<sup>57</sup>

A melodia está em Dó maior. O prelúdio é a três vozes e o *cantus firmus* aparece por completo no baixo (Figura 157).

Figura 157 - Walther, *Lob sei dem: cantus firmus* no baixo.



#### 3.6.1 Pré-imitação da primeira frase

A voz superior possui como tema a melodia da primeira frase do *cantus firmus* por completo, em diminuição. A voz intermediária não contém material do *cantus firmus*. No compasso 2, as duas vozes entram em diálogo contrapontístico livre que termina com uma cadência (compasso 3), preparando a entrada do *cantus firmus* no baixo.

Figura 158 - Walther, *Lob sei dem: 1ª pré-imitação*.



<sup>57</sup> [https://hymnary.org/text/lob\\_sei\\_dem\\_allmachtigen\\_gott](https://hymnary.org/text/lob_sei_dem_allmachtigen_gott). Tradução do autor.

### 3.6.2 Pré-imitação da segunda frase

A voz superior traz a melodia da segunda frase do *cantus firmus* em diminuição. A resposta na voz intermediária ocorre no IV grau (Figura 159). Esta é seguida por um diálogo contrapontístico livre entre as duas vozes, que termina com uma cadência (compasso 9), preparando a entrada do *cantus firmus* no baixo.

Figura 159 - Walther, *Lob sei dem*: 2ª pré-imitação.

### 3.6.3 Pré-imitação da terceira frase

Figura 160 - Walther, *Lob sei dem*: 3ª pré-imitação.

A voz superior apresenta a melodia da terceira frase do *cantus firmus* em diminuição. A resposta na voz intermediária não contém material do *cantus firmus* (Figura 160). O trecho marcado em retângulo aparece antes, na primeira pré-imitação, na Figura 158. Aqui está transposto uma quarta abaixo.

### 3.6.4 Pré-imitação da quarta frase

A quarta frase do *cantus firmus* é melodicamente idêntica à primeira (Figura. 161). A pré-imitação desta frase é quase igual à primeira frase. As vozes foram trocadas, sendo que o material da voz superior foi transposto uma oitava abaixo e houve pequenas adaptações melódicas.

Figura 161 - Walther, Lob sei dem: 4ª pré-imitação.

### 3.6.5 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

Todas as frases do *cantus firmus* desse coral, menos a segunda, finalizam com grau conjunto ascendente, ou seja, a nota final não é alcançada pela nota do II grau, como na maioria dos hinos, mas pela sensível (VII grau). Por isso, o acorde de sexta, com função de dominante, só aparece uma vez, no compasso 16, em cadência de meio de frase (Fig. 162). No compasso 11, Walther aplica uma sequência de acordes com sétima em suspensão, resolvidos por acordes de sexta. O acompanhamento da segunda frase termina com uma cadência que se resolve após a última nota do *cantus firmus* (c. 12). O acompanhamento no compasso 16 ocorre através de acordes de sexta paralelos. A melodia da última frase do *cantus firmus* é idêntica à primeira frase. A harmonização também é quase igual. O acompanhamento da última nota do *cantus firmus* ocorre em sextas paralelas (Figura 163).

Figura 162: Walther, *Lob sei dem*: harmonização simplificada.

6 6 6 6 5 4 3  
 7 6 7 6 7 6 3# 6 4 4 3# 6 6 6  
 5 4 3 6 6 5 6 4 5 4 3 7 3

Figura 163 - Walther, *Lob sei dem*: c. 22-23, estrutura detalhada do acompanhamento.

### 3.7 *Machs mit mir* (Lida comigo, Deus, de acordo com a tua bondade)

A autoria do hino é de Johann Hermann Schein (1586-1630) e a tradução da primeira estrofe é:

Lida comigo, Deus, de acordo com a tua bondade,  
ajuda-me no meu sofrimento;  
quando eu te chamar, não me negues:  
quando a minha alma se vai,  
então toma-a, Senhor, na tua mão;  
tudo é bom, se o fim for bom.<sup>58</sup>

A melodia está em Ré maior. O prelúdio é a três vozes e o *cantus firmus* aparece por completo no soprano (Figura 164).

Figura 164: Walther, *Machs mit mir*. *cantus firmus* no soprano.

The musical score for the cantus firmus in soprano consists of four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first staff begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff starts at measure 9 and includes first and second endings. The third staff starts at measure 16 and the fourth at measure 22, both continuing the melodic line.

#### 3.7.1 Pré-imitação da primeira frase

Figura 165: Walther, *Machs mit mir*. 1ª pré-imitação.

The musical score for the first pre-imitation is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The upper staff contains the vocal line, and the lower staff contains the instrumental accompaniment. A red circle highlights the first note of the bass line, and a red '2' is placed below it, indicating a second ending or a specific fingering.

<sup>58</sup> [https://hymnary.org/text/machs\\_mit\\_mir\\_gott\\_nach\\_deiner\\_guet](https://hymnary.org/text/machs_mit_mir_gott_nach_deiner_guet). Tradução do autor.

A voz intermediária na pré-imitação inicia com o tema em diminuição rítmica e com pequenas modificações rítmicas (Fig. 165). O intervalo de terça que aparece no *cantus firmus*, é preenchido por grau conjunto (círculo, Fig. 165). A resposta, na voz inferior, tem como tema a primeira parte da segunda frase do *cantus firmus* (2). A voz intermediária retoma este tema por completo.

### 3.3.2 Pré-imitação da segunda frase

A voz inferior traz a melodia da segunda frase do *cantus firmus* por completo, ritmicamente adaptada. A resposta na voz intermediária ocorre no V grau e em resposta real (rr). No compasso 9 ocorre a primeira parte da frase em sequência.

Figura 166 - Walther, *Machs mit mir*. 2ª pré-imitação.

### 3.7.3 Pré-imitação da terceira frase

A voz intermediária possui a melodia da terceira frase do *cantus firmus* ritmicamente modificada. A resposta na voz inferior ocorre no V grau como resposta tonal (rt).

Figura 167- Walther, *Machs mit mir*. 3ª pré-imitação.

### 3.7.4 Pré-imitação da quarta frase

Na pré-imitação da quarta frase, o intervalo de terça é preenchido por grau conjunto (círculo, Figura 168). A resposta na voz inferior ocorre no V grau e em resposta real. A voz intermediária contém a melodia da quarta frase do *cantus firmus* com modificações rítmicas.

Figura 168 - Walther, *Machs mit mir*. 4ª pré-imitação.

21

### 3.7.5 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

Figura 169 - Walther, *Machs mit mir*. harmonização simplificada.

8

6 7 8 7 6 6 7 7 1. 2. 9 6

15

6 6 6 2 6 9 6 3# 6

22

6 7 6 6 2 6 9 8 7 7 7 7 6 5

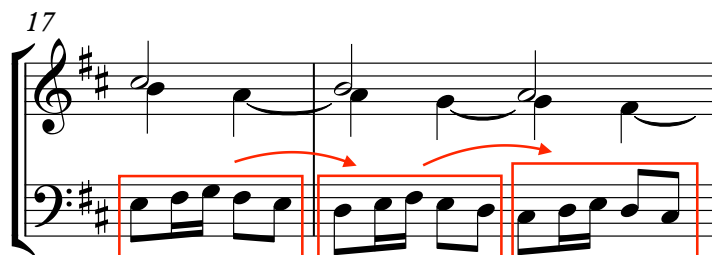


Para o preenchimento harmônico do *cantus firmus*, Pachelbel utiliza as seguintes ferramentas:

- trocar posições das vozes dentro da mesma harmonia (compassos 9, 10, 12, 16, 23 e 24);
- trocar um acorde pela paralela (c. 4, 6 e 11) ou pela medianta (c. 5 e 17);
- “pêndulo harmônico” em finais de frase (c. 7-8 e 26-27);
- suspensão (c. 4, 5, 7, 11, 20, 25). Nos compassos 17 a 19 ocorre uma cadeia de suspensões sob um trecho melódico do *cantus firmus* com acordes de sexta com quinta que se resolvem em acorde em estado fundamental um grau acima.

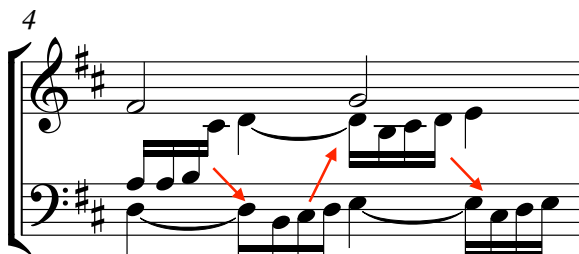
Essa sequência harmônica também se expressa melodicamente na voz inferior, conforme a Fig. 170:

Figura 170 -Walther, *Machs mit mir*, c. 17: sequência melódica.



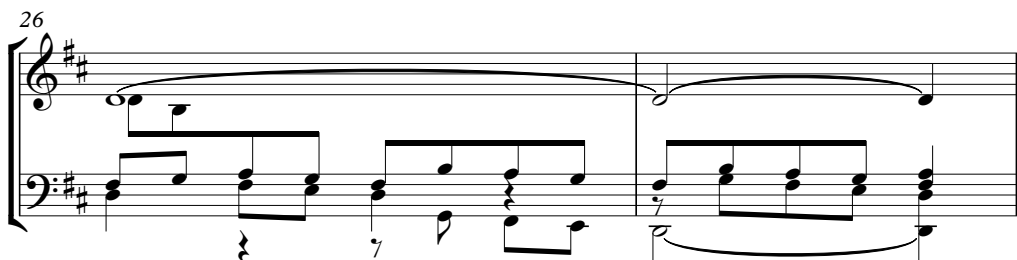
A Figura 171 mostra o exemplo do compasso 4. As vozes intermediária e inferior estão em um diálogo, alternando uma figura de graus conjuntos ascendentes e sequenciando-a.

Figura 171 - Walther, *Machs mit mir*, c. 4: sequência melódica.



Chama atenção que, no final do prelúdio, Walther toma a liberdade de acrescentar mais vozes. O acorde final é constituído por cinco vozes.

Figura 172 - Walther, *Machs mit mir*, c. 26-27: acréscimo de vozes.



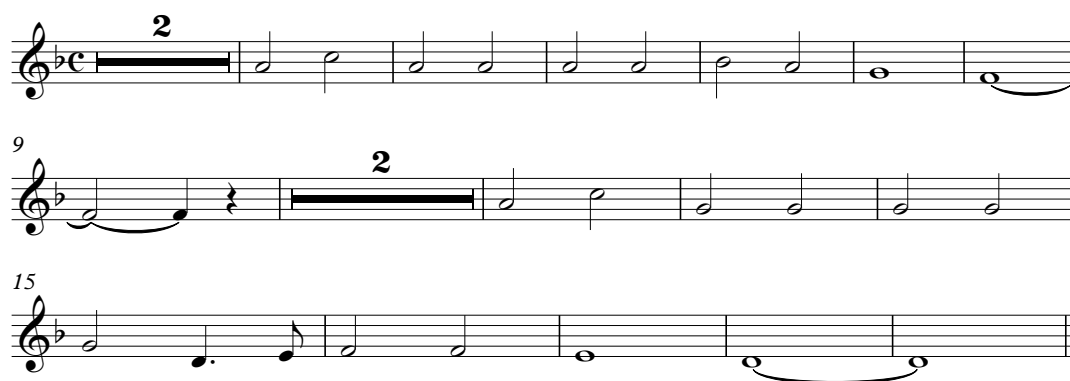
### 3.8 *Meine Seele* (1) (A minha alma engrandece ao Senhor)

O texto deste coral é do Evangelho de Lucas e a melodia é da liturgia do culto cristão. A tradução da primeira estrofe é:

A minha alma engrandece ao Senhor,  
e o meu espírito se alegra em Deus meu Salvador;  
Porque atentou na baixaza de sua serva;  
Pois eis que desde agora todas as gerações me chamarão  
bem-aventurada. (WILLMETT , 2007, p. 357, tradução nossa),.

A peça de Walther está escrita em Fá maior/Ré menor e a três vezes, sendo que o *cantus firmus* do coral aparece por completo no soprano, como mostra a Figura 173:

Figura 173 - Walther, *Meine Seele* (1): *cantus firmus* no soprano.



#### 3.8.1 Pré-imitação da primeira frase

Figura 174 - Walther, *Meine Seele* (1): 1ª pré-imitação.

A voz inferior expõe a primeira parte da frase do *cantus firmus* em diminuição rítmica e no IV grau (Figura 174). O intervalo de terça é preenchido por grau conjunto. A resposta na voz intermediária ocorre no I grau e apresenta o tema em diminuição.

A penúltima nota do *cantus firmus* (sol) é preenchida por uma figura de semicolcheias (retângulo, Figura 174).

### 3.8.2 Pré-imitação da segunda frase

O tema da voz intermediária é a melodia da segunda frase do *cantus firmus* por completo, em diminuição e com modificações rítmicas e melódicas (Figura 175). A resposta na voz inferior não contém material do *cantus firmus*.

Figura 175 - Walther, Meine Seele (1): 2ª pré-imitação.

The musical score consists of two systems. The first system, starting at measure 9, features a complex bass line with many sixteenth notes and some accidentals, while the upper staff has rests. The second system, starting at measure 13, shows a simple melodic line in the upper staff and rests in the lower staff.

Figura 176 - Walther, Meine Seele (1): harmonização simplificada.

### 3.8.3 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

No final da primeira frase, nos compassos 8-9, Walther utiliza o “pêndulo harmônico”: a harmonia do acompanhamento do *cantus firmus* alterna entre Fá maior (I grau relativo) e Si bemol maior (IV grau relativo), como mostra a Figura 176.

Em quase todos os compassos (c. 3, 4, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, e 18), preenche o espaço harmônico com troca de posições entre as vozes, conforme o exemplo de compasso 4 na Figura 177.

A segunda frase do *cantus firmus* contém um trecho melódico com cinco notas repetidas. Walther repete o mesmo acompanhamento nos compassos 13, 14  
Figura 177 - Walther, *Meine Seele* (1), c. 4: troca de posições nas vozes intermediária e inferior.



e na primeira metade de 15, salvo pequenas variações, conforme a Figura 178.

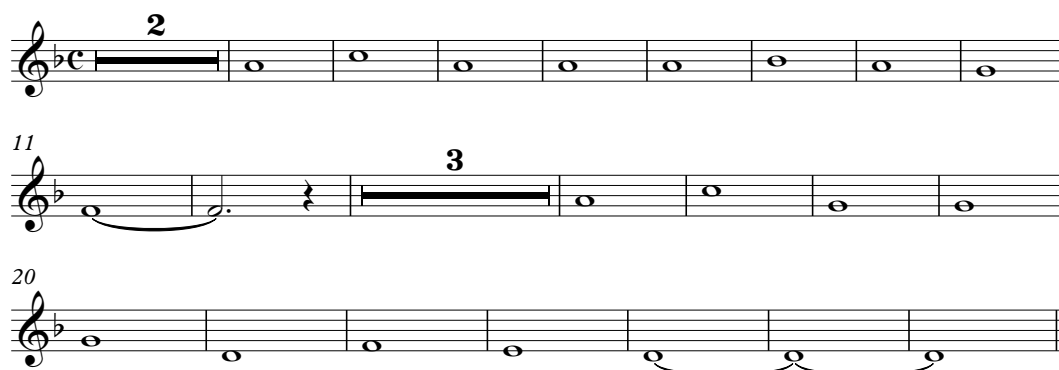
Figura 178: Walther, *Meine Seele* (1), c. 13: acompanhamento repetido.



### 3.9 *Meine Seele (2)* (A minha alma engrandece ao Senhor)

Este outro arranjo do mesmo prelúdio (ver 4.2.8) de Walther está em Fá maior/Ré menor e a três vozes, sendo que o *cantus firmus* do coral aparece por completo no baixo, como mostra Figura 179:

Figura 179 - Walther, *Meine Seele (2)*: *cantus firmus* no soprano.



#### 3.9.1 *Pré-imitação da primeira frase*

A voz intermediária inicia com o tema em diminuição (Fig. 180). O primeiro intervalo de terça, que ocorre no *cantus firmus*, é preenchido por grau conjunto. A resposta na voz inferior ocorre no IV grau.

Figura 180 -Walther, *Meine Seele (2)*: 1ª pré-imitação.

#### 3.9.2 *Pré-imitação da segunda frase*

A segunda pré-imitação é mais extensa do que a primeira (Figura 181). A voz inferior traz o tema em diminuição rítmica e com preenchimento por figuras de semicolcheias (círculos, Figura 181). A resposta na voz intermediária ocorre no V grau e em resposta real.

Figura 181- Walther, *Meine Seele* (2): 2ª pré-imitação.

The musical score for Walther's *Meine Seele* (2) shows the second pre-imitation. It is written in bass clef with a key signature of one flat. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 12, features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand, with some notes circled in red. A red 'v II' is written above the first measure of the piano part. The second system, starting at measure 16, shows a vocal line in the upper staff with whole notes and a piano accompaniment in the lower staff with whole notes.



Figura 182 - Walther, *Meine Seele* (2): harmonização simplificada.

### 3.9.3 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*

Em quase todos os compassos (3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 25, e 26), Walther utiliza a troca de posições dentro da mesma harmonia para preencher o espaço harmônico. No final da primeira frase (Figura 183), no compasso 12, aparece a figura da escala descendente, uma figura que também surge em finais de frases nos prelúdios de Pachelbel.

Figura 183 - Walther, *Meine Seele* (2): final de frase com escala descendente.

### 3.10 *Wo Gott zum Haus* (Onde Deus não dá o seu favor à casa)

A letra do hino é de Johann Kolross (1487-1560) e baseia-se no Salmo 127. A melodia é de autoria anônima. A tradução da primeira estrofe é

Onde Deus não dá o seu favor à casa,  
É assim que todos trabalham em vão;  
Onde Deus não guarda a cidade,  
Assim o poder dos guardiões é em vão.<sup>59</sup>

Este prelúdio de Walther está em Fá maior e a três vezes, sendo que o *cantus firmus* do coral aparece por completo no baixo, como mostra a Figura 184.

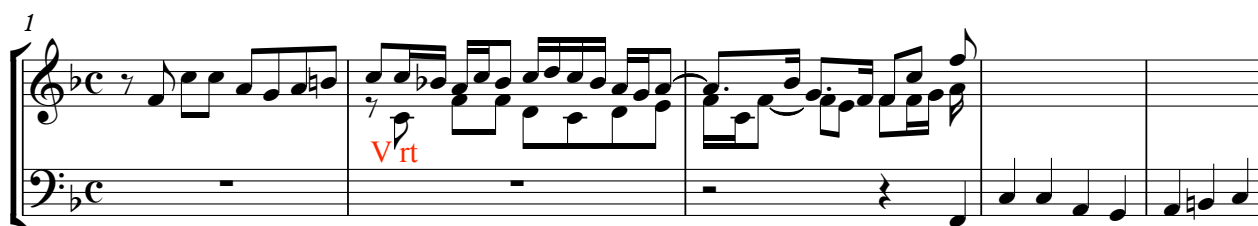


Figura 184: Walther, *Wo Gott zum Haus*: *cantus firmus* no baixo.

#### 3.10.1 Pré-imitação da primeira frase

A voz superior traz o tema em diminuição (Fig. 185). A resposta na voz intermediária ocorre no V grau e com resposta tonal, sendo que o tema foi adaptado para modular de volta para Fá maior.

Figura 185 - Walther, *Wo Gott zum Haus*: 1ª pré-imitação.



<sup>59</sup> WILLMETT (2007), p. 375. Tradução do autor.

### 3.10.2 Pré-imitação da segunda frase

Na pré-imitação da segunda frase, a voz intermediária apresenta o tema em diminuição e simples. Os intervalos de terças descendentes são preenchidos por graus conjuntos (círculos, Fig. 186).

Figura 186 - Walther, Wo Gott zum Haus: 2ª pré-imitação.

### 3.10.3 Pré-imitação da terceira frase

A voz intermediária traz o tema em diminuição e com modificações rítmicas e melódicas. A resposta na voz superior ocorre no V grau e com resposta tonal.

Figura 187 - Walther, Wo Gott zum Haus: 3ª pré-imitação.

### 3.10.4 Pré-imitação da quarta frase

A voz superior possui a primeira parte da quarta frase do *cantus firmus* (Figura 188). A voz intermediária entra simultaneamente, em sextas paralelas.

Figura 188 - Walther, *Wo Gott zum Haus*: 4ª pré-imitação.

3.10.5 Estrutura do acompanhamento do *cantus firmus*Figura 189 -Walther, *Wo Gott zum Haus*: harmonização simplificada.

O acompanhamento contém trechos em sextas paralelas (compassos 4-5, 8, 13-14 e 15, Fig. 189). Nos finais das frases 2 e 4, Walther utiliza o acorde de sexta do II grau como acorde de dominante para resolver harmonicamente a melodia que desce em grau conjunto do II ao I grau. No compasso 7, a voz superior realiza um salto de registro para promover um movimento contrário com o *cantus firmus*. No final da segunda frase, Walther toma a liberdade de acrescentar uma 4ª voz. Na voz superior, cita a melodia da 1ª frase do *cantus firmus*, no IV grau e resposta tonal, conforme a Fig. 190.

Figura 190 - Walther, *Wo Gott zum Haus*, c. 16: citação da 1ª frase do *cantus firmus*.

The image displays a musical score for two staves, likely representing a piano accompaniment. The score is marked with the number '16' at the beginning. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music consists of two measures. In the first measure, the upper staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The lower staff begins with a dotted quarter note G3, followed by an eighth note A3, and a quarter note B3. In the second measure, the upper staff has a quarter note A4, an eighth note B4, and a quarter note C5. The lower staff has a quarter note B3, an eighth note C4, and a quarter note D4. A slur is placed under the lower staff, spanning the two measures, indicating a single melodic line.

## 4 COMPARAÇÃO DOS CORAIS DE PACHELBEL E WALTHER

Neste capítulo serão apresentados os resultados da comparação das análises realizadas dos 10 corais de Pachelbel e 10 corais de Walther. Foram elencados os seguintes aspectos: extensão das pré-imitações, resposta do tema nas pré-imitações, contraponto nas pré-imitações, geração do tema para a pré-imitação, tipos de acordes, diminuição harmônica e diminuição melódica.

### 4.1 Extensão das pré-imitações

A extensão das pré-imitações é influenciada por três fatores:

- 1) A extensão do tema: a extensão do tema depende do comprimento da frase do coral e se a frase completa (Figura 191) ou só uma parte dela (Figura 192) é utilizada para o tema. Também depende do valor rítmico das notas do tema;
- 2) o ponto de entrada da resposta do tema: a resposta do tema pode ocorrer logo após a primeira entrada do tema (Figura 191) ou antes do término dela, em *stretto* (cf. Figura 193);
- 3) o acréscimo de um interlúdio que precede as entradas do tema (Figura 192).

Figura 191 - Pachelbel, *Warum betrübst du dich*: utilização da frase completa para o tema.

The image displays two systems of musical notation for a chorale. The first system consists of four measures. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef part has rests in the first two measures, then enters in the third measure with a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The second system starts at measure 5. The treble clef part has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef part has rests in the first two measures, then enters in the third measure with a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The notation includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Figura 193 - Pachelbel, *Ich ruf zu dir*: tema gerado a partir do começo da frase.

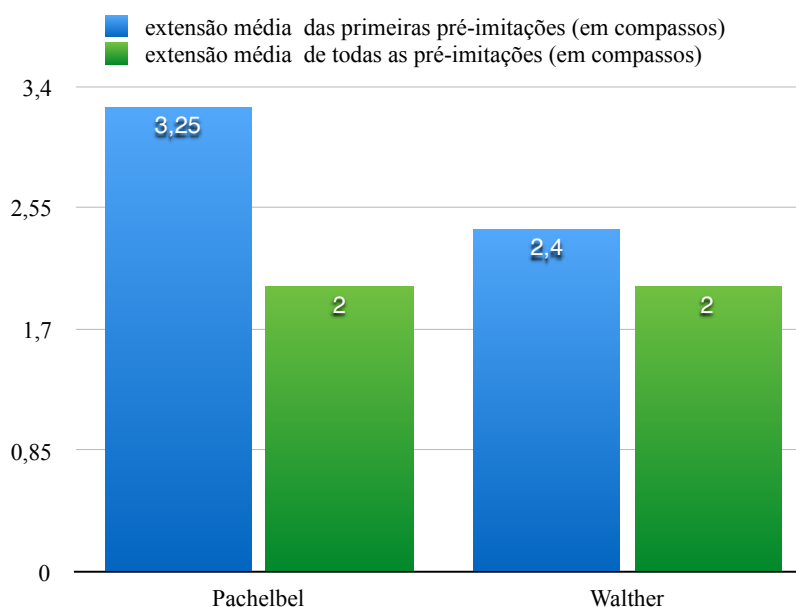


Figura 192 -: Walther, *Ach Gott und Herr*: entrada da resposta em stretto.



Em todos os prelúdios de Pachelbel analisados, a primeira pré-imitação é a mais extensa do que as subsequentes, com a exceção do prelúdio *Allein Gott*. Em cinco prelúdios de Walther, a primeira pré-imitação não é mais extensa que as demais, e em mais dois prelúdios, a primeira pré-imitação é mais curta que uma das outras pré-imitações no mesmo prelúdio. A extensão média das pré-imitações é de dois compassos, tanto nos prelúdios de Pachelbel quanto nos de Walther. O comprimento médio da primeira pré-imitação é maior nos prelúdios de Pachelbel do que nos de Walther (Figura 194).

Figura 194 - Comparação da diferença entre a extensão média da primeira pré-imitação e a extensão média de todas as pré-imitações.



## 4.2 Resposta do tema nas pré-imitações

Nos dez prelúdios analisados de Pachelbel, as respostas ocorrem nos graus V, IV, III e I. Também há pré-imitações sem resposta temática. Nos 10 prelúdios de Walther, as respostas ocorrem nos V, IV e I graus. Também há pré-imitações sem resposta temática (conforme Figura 195). A maioria das respostas ocorre no V grau, tanto nas peças de Pachelbel quanto nas de Walther. Observando somente a primeira pré-imitação, essa percentagem é ainda maior (conforme Figura 196).

Figura 195: Distribuição de graus em todas as respostas das pré-imitações nos prelúdios de Pachelbel (esquerda) e Walther (direita).

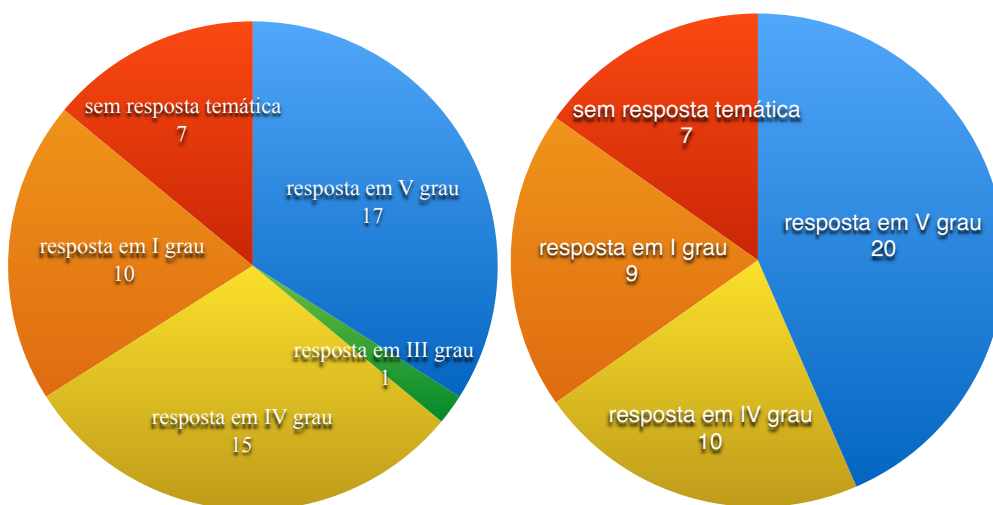
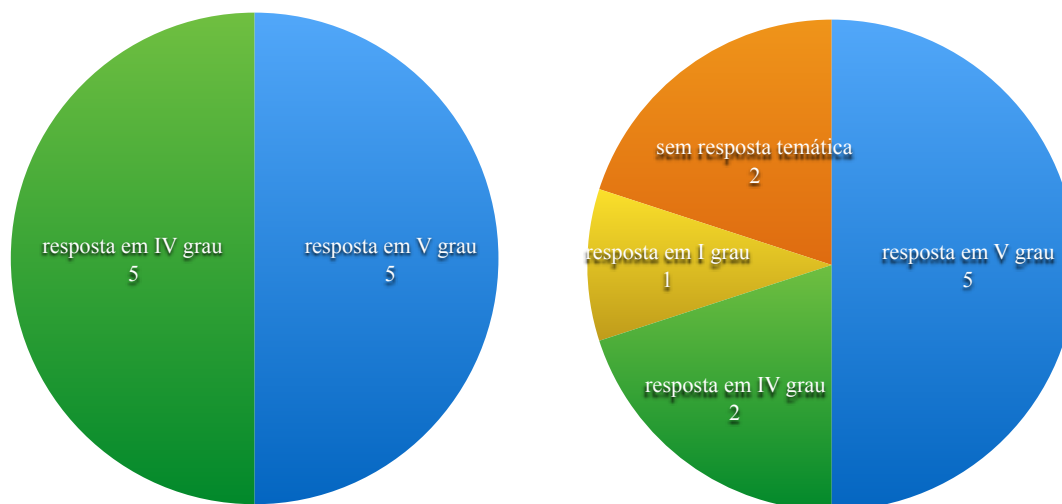


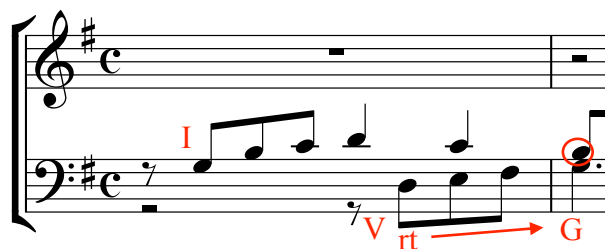


Figura 196: distribuição de graus nas respostas das primeiras pré-imitações nos prelúdios de Pachelbel (esq.) e Walther (dir.)



As respostas no V grau ocorrem em resposta real (rr) e resposta tonal (rt). A resposta real apresenta o tema transposto sem modificações (Figura 197). A resposta tonal é aplicada quando o começo do tema envolve o V grau melódico. A Figura 198 mostra a primeira pré-imitação do prelúdio *Durch Adams Fall*, de Pachelbel (ver 4.1.2).

Figura 197 -: Pachelbel: *Allein Gott*: primeira pré-imitação com resposta tonal modificada.



O tema começa com a nota “lá”, que é o V grau melódico. A resposta, no compasso dois na voz intermediária, não começa com a nota “mi”, que seria o quinto grau melódico transposto, mas com a nota “ré”, que é o quarto grau melódico transposto. Esta adaptação faz com que a resposta do tema se encaixe melhor na tonalidade original (ver glossário). Uma forma especial da resposta tonal aparece na primeira pré-imitação do prelúdio *Allein Gott* de Pachelbel (Figura 199): a melodia do tema no V grau é modificado de tal maneira que leva de volta à tonalidade inicial, sol

maior. Em um caso, na primeira pré-imitação do prelúdio *Warum betrübst du dich*, de Pachelbel, ocorre a resposta no IV grau e com resposta tonal.

Figura 200 - Pachelbel, *Durch Adams Fall*: primeira pré-imitação com resposta tonal.

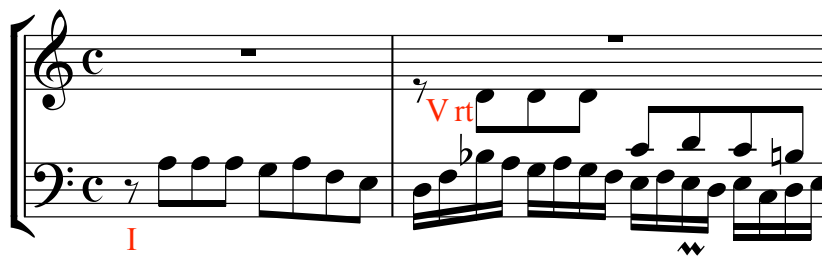


Figura 198 -Pachelbel, *Warum betrübst du dich*: primeira pré-imitação com resposta tonal em IV grau.

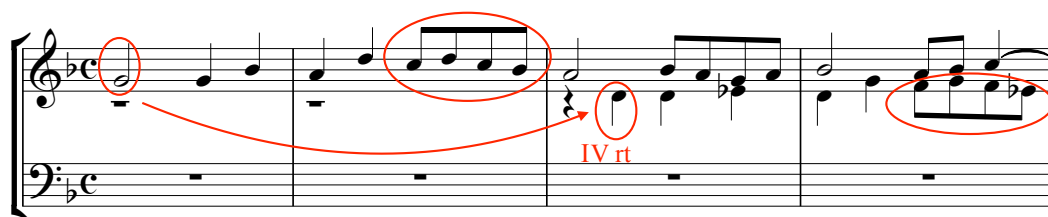
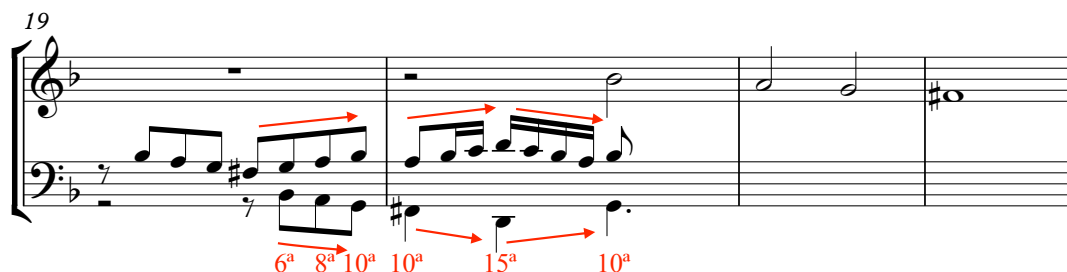


Figura 199: Pachelbel, *Ich hab mein Sach*: 4ª pré-imitação, intervalos no contraponto, movimento contrário melódico e rítmico.

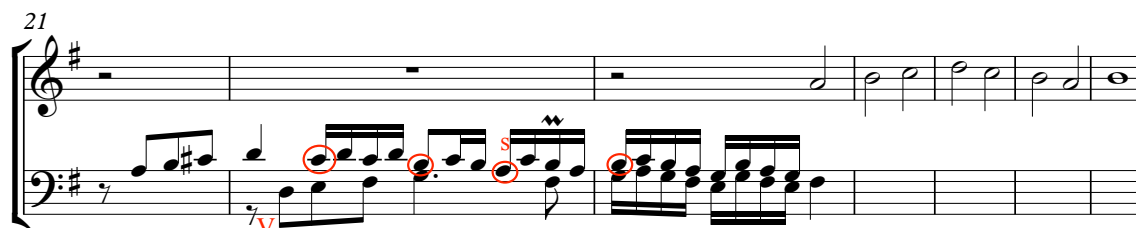


### 4.3 Contraponto nas pré-imitações

Neste trabalho, entende-se como contraponto o desenvolvimento da voz que acompanha a apresentação da segunda entrada do tema na pré-imitação dentro da forma Pachelbel. Nos tempos fortes do compasso, as vozes ocorrem em intervalos consonantes, salvo as exceções explicadas abaixo. Entende-se como intervalos consonantes: terças, quintas, sextas oitavas e seus intervalos oitavadas correspondentes: décima, décima segunda, décima terceira e décima quinta (Figura 201). Raramente ocorre o intervalo de unísono. O contraponto caracteriza-se por

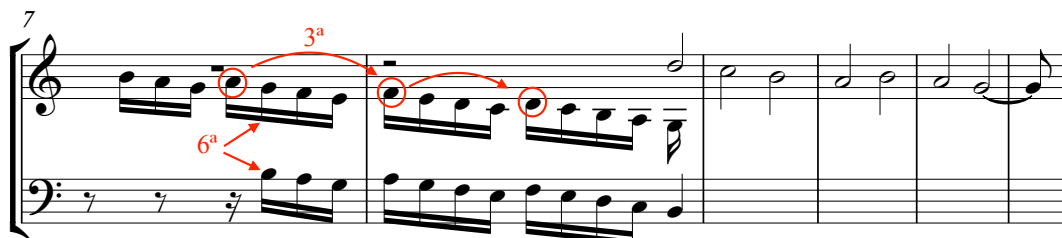
movimento contrário tanto na melodia quanto no ritmo. Porém, nos prelúdios de Pachelbel e Walther há, em menor quantidade, episódios de contraponto em movimento paralelo (Figura 202).

Figura 201 - Pachelbel, *Allein Gott*: exemplo de tema anacrústico, adaptação rítmica, diminuição e acréscimo da sensível.



As dissonâncias em tempos fortes são alcançadas por suspensões: uma nota já inserida antes no tempo fraco. Na maioria das vezes é resolvida por grau conjunto. As demais dissonâncias ocorrem em tempo fraco, geralmente como notas de passagem (Figura 201).

Figura 202 - Walther, *Ach Gott und Herr*: contraponto em movimento paralelo.



#### 4.4 Geração do tema para a pré-imitação

A geração do tema a partir da melodia da respectiva frase coral pode passar pelos seguintes procedimentos:

- 1) Organização do tema em caráter anacrúsico, isto é, quando o tema começa no tempo fraco. A maioria dos temas analisados são anacrúsicos;
- 2) Adaptação rítmica do tema gerado a partir da melodia da frase do coral, por exemplo, com tempos alongados ou cortados. Observa-se que a modificação rítmica não segue questões de expressividade, mas baseia-se em questões práticas do encaixe do *cantus firmus* na periodicidade do compasso;

- 3) Preenchimento de notas do *cantus firmus* por diminuições em figuras de semicolcheias, geralmente não no começo do tema para não descaracterizar o tema;
- 4) Acréscimo da sensível;
- 5) Duplicação do valor rítmico da primeira nota quando o tema começa no tempo forte. Isto não aplica-se à resposta do tema;
- 6) Preenchimento do intervalo de terça por grau conjunto;
- 7) Utilização somente da primeira parte da frase do *cantus firmus* para o tema;
- 8) Acréscimo de ornamentos;
- 9) Geração de figuras sequenciadas que lembram a melodia da frase do *cantus firmus*.

Figura 203: Pachelbel: *Gott der Vater*: preenchimento do intervalo de terça.

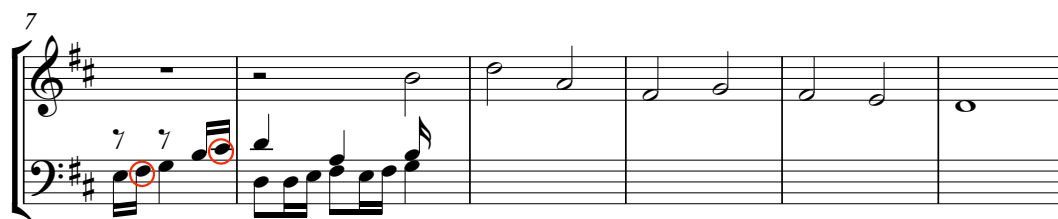


Figura 204: Pachelbel, *Herr Gott*: duplicação do valor rítmico da primeira nota.



Figura 205: Walther, *Ach Gott und Herr*: figuras sequenciadas que lembram a melodia da frase do *cantus firmus*.



Figura 206 - Walther, *Komm Gott Schöpfer*: tema ornamentado.

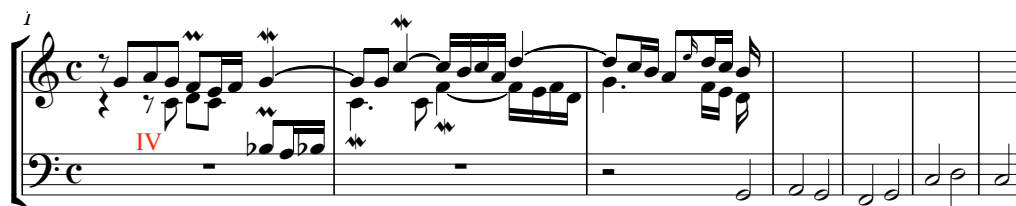
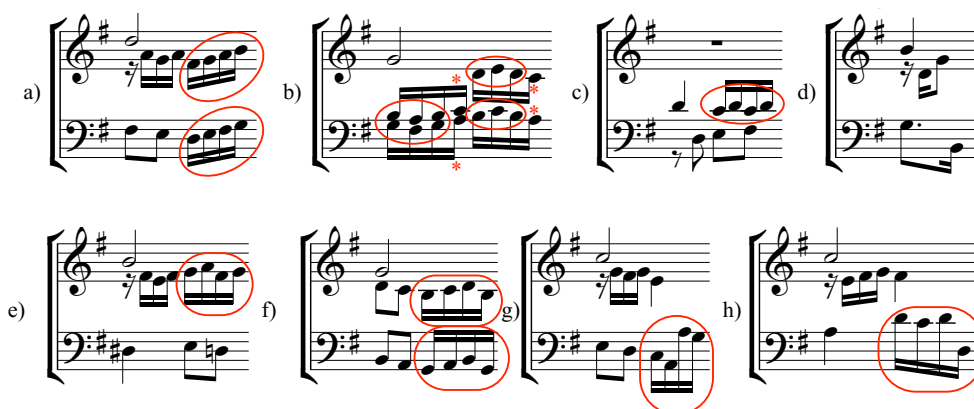
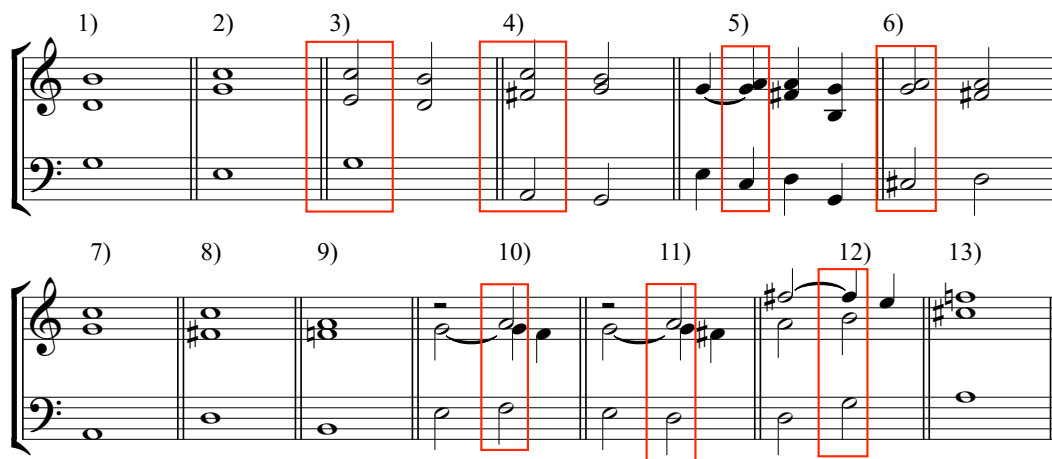


Figura 207: - Tipos de acordes utilizados nos trechos de acompanhamento do cantus firmus nos prelúdios de Pachelbel e Walther.



#### 4.5 Tipos de acordes

Figura 208 - Estratégias para o preenchimento harmônico nos prelúdios de Pachelbel e Walther.



Na análise harmônica estrutural dos trechos de acompanhamento do *cantus firmus* dentro dos prelúdios de Pachelbel e Walther foram detectados os seguintes tipos de acordes (Figura 208):

- 1) Acorde fundamental;
- 2) Acorde em primeira inversão (acorde de sexta);
- 3) Acorde em segunda inversão, na função de suspensão 6-4 do acorde da dominante (aparece raramente, e mais nas peças de Walther);
- 4) Acorde de sexta em função de dominante (2º grau). Este acorde é muito utilizado nos prelúdios com o *cantus firmus* no baixo (ver 4.1.4);
- 5) Acorde de sexta com quinta (suspensão) - na cadência (IV grau)
- 6) Acorde de sexta com quinta na função de primeira inversão do acorde de sétima da dominante;
- 7) Acorde de sétima menor;
- 8) Acorde de sétima da dominante;
- 9) Acorde de sétima meio diminuto;
- 10) Acorde com acréscimo da nona (suspensão);
- 11) Acorde com acréscimo da quarta (suspensão);
- 12) Acorde de sétima maior (suspensão);
- 13) Acorde de sexta menor com terça maior.

#### 4.6 Diminuição harmônica

Observa-se as seguintes estratégias para o preenchimento harmônico no acompanhamento das notas longas do *cantus firmus* (Figura 209). Para “preencher” longas notas harmonicamente, Pachelbel e Walther

- a) alternam acordes em estado fundamental com acordes em 1ª inversão;
- b) alternam acordes com sua relativa maior ou menor;
- c) utilizam mudança de posições ou regiões das notas do acorde;
- d) alternam acordes com sua mediantes;
- e) acrescentam o acorde do quinto grau relativo antes de um certo acorde ou o da subdominante com quinta e sexta e
- f) alternam entre acorde do 1º grau e 4º grau.

Figura 209 - Estratégias para o preenchimento harmônico nos prelúdios de Pachelbel e Walther.

#### 4.7 Diminuição melódica

A diminuição melódica ocorre através do preenchimento do espaço harmônico com figuras de semicolcheias que definem e preenchem o espaço harmônico e cuja melodia conduz de uma harmonia à seguinte. Entende-se como figuras as unidades melódicas menores, organizadas em grupos de quatro semicolcheias (ou três, em caso de pausas ou notas ligadas). As figuras são uma conjunção da condução harmônica com a condução melódica. Os tipos de figuras que aparecem nas peças de Pachelbel e Walther são:

- a) Linha melódica em graus conjuntos (tanto ascendente quanto descendente e sempre seguida por grau conjunto, não necessariamente na mesma direção);
- b) Bordadura e nota de passagem (marcada com \*) (também em ordem invertida);
- c) Bordadura repetida;
- d) Arpejo;
- e) Bordadura dupla;
- f) Nota de passagem com salto dentro do acorde (arpejo);
- g) Salto dentro do acorde (arpejo) com nota de passagem e,
- h) Bordadura com salto dentro do acorde (arpejo).

Figura 210: Exemplos de figuras nos prelúdios de Pachelbel e Walther.

Figura 210 apresenta oito exemplos (a-h) de figuras musicais em prelúdios de Pachelbel e Walther. Cada exemplo é uma partitura de duas vozes (treble e bass clef) com uma figura circada em vermelho. Exemplos b e g possuem asteriscos vermelhos para indicar pontos de entrada ou ênfase.

As figuras estão pensadas de forma anacrústica – sempre levam ao próximo tempo forte, conduzindo à harmonia seguinte. Por isso, muitas vezes começam na segunda das quatro semicolcheias. Podem começar com pausa de semicolcheia (só na voz intermediária) ou com nota ligada a uma nota de semínima anterior (tanto na voz intermediária quanto na voz inferior).

Existem seis modalidades de como estruturar o acompanhamento, que podem ser conferidas no exemplo da Fig. 211:

- 1) O acompanhamento pode ser estruturado por seqüências de figuras (seq) alternando entre as vozes inferiores e, assim, criando imitações com caráter de pergunta e resposta;
- 2) Essas pequenas seqüências podem ser organizadas em seqüências maiores (Seq). Seqüências maiores podem aparecer quando o *cantus firmus* ocorre por graus conjuntos: o acompanhamento de uma nota aparece novamente, diatonicamente modulado, na nota seguinte;
- 3) As vozes acompanhantes podem ser organizadas em movimento contrário melódico (mc), conforme as setas;
- 4) Para quebrar a rotina do contraponto rítmico, em alguns momentos são usados movimentos paralelos (mp) em semicolcheias. O movimento paralelo ocorre em intervalos de terças ou sextas;
- 5) O contraponto, tanto rítmico, quanto melódico, pode ter a forma de arpejo (arp) do acorde;



- 6) Em finais de frase ou de meia frase, pode aparecer uma figura de cadência (cad). A dominante dessa cadência é precedida pelo quarto e/ou segundo grau.

Figura 211: Pachelbel, Allein Gott: modalidades de estrutura do acompanhamento.

Para o preenchimento harmônico e melódico da última nota da frase do *cantus firmus*, tanto Pachelbel quanto Walther utilizam frequentemente um *pêndulo harmônico* entre a harmonia fundamental e seu quarto grau. As vozes acompanhantes trocam figuras (a, b) em movimento paralelo.

Figura 212: Pachelbel, *Durch Adams Fall*: exemplo de harmonização de final de frase.

## 5 PROPOSTA DE EXERCÍCIOS DE IMPROVISAÇÃO A PARTIR DOS CORAIS DE PACHELBEL E WALTHER

Após destacar como vários autores sugerem o preparo para o estudo da forma Pachelbel, apresento um procedimento de exercícios divididos em harmonização do *cantus firmus* e pré-imitação.

Hermann Keller (1999) apresenta três exemplos incompletos que deveriam ser estudados e apropriados pelo aluno. No final do capítulo lista sugestões de literatura para estudar. Parecido com Keller, Rogg (1988) indica como exercício completar um exemplo anotado de um prelúdio na forma Pachelbel a três vozes. Michel-Ostertun (2011) sugere uma sequência de exercícios para a elaboração da pré-imitação em seis passos:

- Equalizar a melodia e o compasso (caso necessário);
- Exercício a duas vozes: a voz inferior faz a pré-imitação do *cantus firmus* em valores diminuídos enquanto a voz superior o executa frase por frase;
- Expansão até três vozes acrescentando o pedal [do órgão]
- O tenor inicia a pré-imitação, o contralto apresenta a resposta no quinto grau (geralmente em resposta tonal) e o soprano executa o *cantus firmus*;
- Expansão até quatro vozes acrescentando o pedal e,
- Pré-imitação nas três vozes inferiores (p. 39).

Para a alternância de primeiro e quinto graus na sequência das entradas no arranjo a quatro vozes, a autora lista três alternativas harmônicas:

- I – V – I – I
- I – V – V – I
- V – I – V – I

Gerok (1994) sugere, que o primeiro *fugato* na improvisação de um prelúdio coral na forma Pachelbel deveria ser “construído conforme as regras rígidas”<sup>60</sup> (p. 94), mas que os demais *fugati* podem ser mais livres, com notas de entrada escolhidas a partir da compatibilidade melódica com a cadência que antecede o *fugato*.

No capítulo 14.5, Michel-Ostertun aborda a resposta tonal, apresentando exemplos de temas da literatura de Bach, Kittel, Kirnberger, Pachelbel e Buxtehude,

---

<sup>60</sup>*Den strengen Regeln gemäß gebaut.*

que o aluno deve resolver (2011 p. 131). Comparado com o método de Keller, Michel-Ostertun apresenta o assunto de forma mais estruturado e detalhado. Porém, algumas questões não são abordadas: a elaboração do contraponto na pré-imitação e a junção da pré-imitação com a parte da execução do *cantus firmus*. Também não ficou claro como o aluno estudaria para se tornar apto a improvisar a forma Pachelbel rapidamente: as instruções limitam-se a explicar “como fazer”, mas não “como fazer imediatamente”.

Diferentemente dos métodos de Keller e Michel-Ostertun, o de Gaar (2003) não indica procedimentos que o aluno deve tomar, somente explica brevemente a estrutura da forma Pachelbel. Similar ao método de Gaar, Georgii (2009) só define a forma Pachelbel e explica-a, mostrando dois exemplos. Diferentemente de Gaar, Michel-Ostertun e Keller, Georgii traz como exemplos trechos musicais compostos por ele. De um lado, isso pode ser vantajoso em termos de mostrar de forma clara e focada a estrutura da forma Pachelbel e como pode ser realizada na prática atual. Por outro lado, os exemplos musicais elaborados por Georgii não têm a mesma maestria de um compositor consagrado do século XVIII, o que significa uma falta de referências autênticas para o aluno.

Como forma de estudo, Dupré (2002) sugere que o aluno pratique o coral fugal na seguinte ordem: sujeito no contralto – resposta no tenor – sujeito no pedal – *cantus firmus* no soprano em aumentação (p. 60), mas não oferece mais exercícios. Dupré vê a forma do coral fugal como a melhor preparação para a improvisação de fugas (p. 60).

Baseado na análise apresentada nos capítulos anteriores, sugiro um procedimento de exercícios dividido em harmonização do *cantus firmus* e pré-imitação.

## **5.1 Exercícios para a harmonização do *cantus firmus***

Para a internalização da linguagem harmônica, melódica, rítmica e contrapontística dos trechos de acompanhamento do *cantus firmus* sugiro:

- 1.) O estudo dos próprios prelúdios de Pachelbel e Walther;
- 2.) O estudo das partituras contendo a estrutura harmônica simplificada, confeccionadas pelo autor nos capítulos dois e três.



3.) A partir dos prelúdios analisados, extraí células melódicas menores dos trechos de acompanhamento do *cantus firmus*, a fim de servir como vocabulário para o intérprete. Para cada célula melódica, confeccionei uma harmonização nota por nota e uma harmonização simples, baseadas na composição original. Cada célula melódica foi anotada em sete tonalidades diferentes, baseado nas tonalidades mais comuns no canto coral, a saber: Dó, Sol, Ré, Lá, Fá, Si bemol e Mi bemol para as tonalidades maiores e Dó, Fá, Sol, Ré, Lá, Mi e Si para as tonalidades menores. Assim, cada célula melódica está anotada em 21 maneiras diferentes.

Em cima de cada exercício está anotado a célula melódica, transposta para a tonalidade de Dó e a fonte. Elaborei dez exercícios para cada modalidade: *cantus firmus* no soprano, tonalidade maior; *cantus firmus* no soprano, tonalidade menor; *cantus firmus* no baixo, tonalidade maior e *cantus firmus* no baixo, tonalidade menor.

A harmonização nota por nota deve servir como orientação na harmonização 1:1 do *cantus firmus*. A harmonização simplificada orienta no acompanhamento do *cantus firmus* em valores rítmicos aumentados. A harmonização com diminuições ajuda a absorver a linguagem contrapontística de Pachelbel e Walther e na construção de um vocabulário de figuras de semicolcheias. Cada exercício deve ser memorizado.

indicação da célula melódica: tonalidade maior, intervalo de quarta descendente, do V ao II grau.



(Walther, *Meine Seele* (2), c. 17-18, modificado.)

indicação da fonte.

harmonizações nota por nota e simplificada, confeccionadas pelo autor.

trecho original com pequenas modificações.

C



harmonização nota por nota

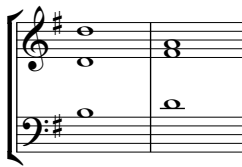


harmonização simplificada

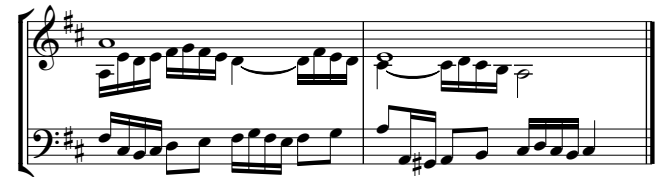
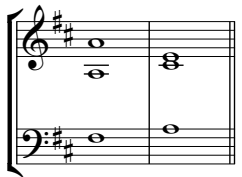


harmonização com diminuições

G



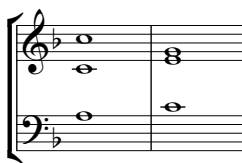
D



A



F




Bb



Eb



 (Walther, *Machs mit mir*, c. 16-17, modificado.)

**C**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**G**



**D**



**A**



**F**



**Bb**



**Eb**



(Walther, *Gott der Vater*, c. 5-6, modificado.)**C**

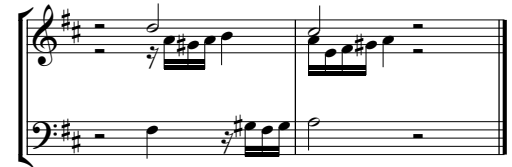
harmonização nota por nota



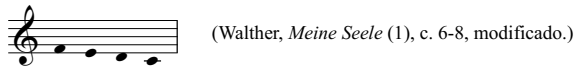
harmonização simplificada



harmonização com diminuições

**G****D****A****F****Bb****Eb**





**C**

harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**G**

**D**

**A**

**F**

**Bb**

**Eb**

(Walther, *Machs mit mir*, c. 5-7, modificado.)

**C**

harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**G**

**D**

**A**

**F**

**Bb**

**Eb**



(Pachelbel, *Durch Adams Fall*, c. 25-27, modificado.)

**C**

harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**G**

**D**

**A**

**F**

**Bb**

**Eb**

(Walther, *Ach Gott und Herr*, c. 5-7, modificado.)

**C**

harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**G**

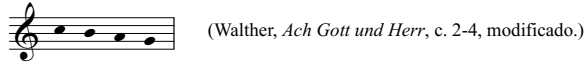
**D**

**A**

**F**

**Bb**

**Eb**



**C**

harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**G**

**D**

**A**

**F**

**Bb**

**Eb**



(Walther, *Ach Gott und Herr*, c. 8-11, modificado.)

**C**

harmonização nota por nota

harmonização simplificada

harmonização com diminuições

**G**

**D**

**A**



(Walther, *Wo Gott zum Haus*, c. 13-16, modificado.)

**C**

harmonização nota por nota      harmonização simplificada

harmonização com diminuições

**G**

**D**

**A**

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time. The melody in the treble staff consists of quarter and eighth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, including a chord symbol **F** in a box. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melody of quarter notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff continues the melody with quarter and eighth notes, and the bass staff continues the rhythmic accompaniment.


Fourth system of musical notation, including a chord symbol **Bb** in a box. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melody of quarter notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff continues the melody with quarter and eighth notes, and the bass staff continues the rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, including a chord symbol **Eb** in a box. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melody of quarter notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff continues the melody with quarter and eighth notes, and the bass staff continues the rhythmic accompaniment.



 (Pachelbel, *Ich ruf zu dir*, c. 4-5, modificado.)

**Cm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**



**Gm**



**Dm**



**Am**



**Em**



**Bm**





(Pachelbel, *Ich ruf zu dir*, c. 7-8, modificado.)

**Cm**

harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**

**Gm**


**Dm**

**Am**

**Em**

**Bm**

Detailed description: This page displays seven rows of musical notation, each representing a different harmonic realization of the original melody. Each row is labeled with a chord name in a box on the left: Cm, Fm, Gm, Dm, Am, Em, and Bm. The first row (Cm) includes three sub-labels: 'harmonização nota por nota' (note-by-note), 'harmonização simplificada' (simplified), and 'harmonização com diminuições' (with diminutions). Each row consists of three measures of music. The first two measures show the original melody in the treble clef with a single bass note in the bass clef. The third measure shows the melody in the treble clef with a more complex bass line in the bass clef, featuring sixteenth-note patterns and slurs. The key signature for all pieces is G minor (two flats).

 (Pachelbel, *Durch Adams Fall*, c. 2-3, modificado.)

**Cm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**



**Gm**



**Dm**



**Am**




**Em**




**Bm**

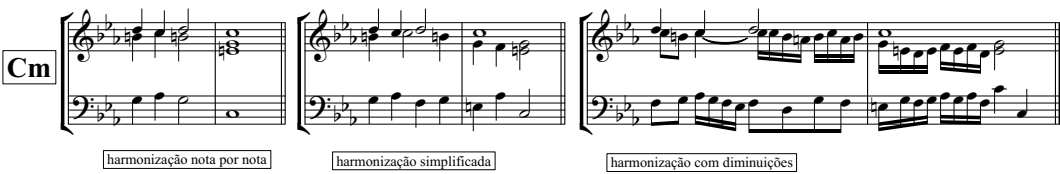


 (Walther, *Der du bist*, c. 8-10, modificado.)

<b>Cm</b>			
	<small>harmonização nota por nota</small>	<small>harmonização simplificada</small>	<small>harmonização com diminuições</small>
<b>Fm</b>			
<b>Gm</b>			
<b>Dm</b>			
<b>Am</b>			
<b>Em</b>			
<b>Bm</b>			

 (Pachelbel, *Durch Adams Fall*, c. 44-45, modificado.)

**Cm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**



**Gm**



**Dm**



**Am**



**Em**



**Bm**





(Pachelbel, *Ich hab mein Sach*, c. 5-7, modificado.)

**Cm**

harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**


**Gm**

**Dm**


**Am**

**Em**

**Bm**

 (Pachelbel, *Durch Adams Fall*, c. 6-8, modificado.)

**Cm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada



harmonização com diminuições

**Fm**




**Gm**





**Dm**

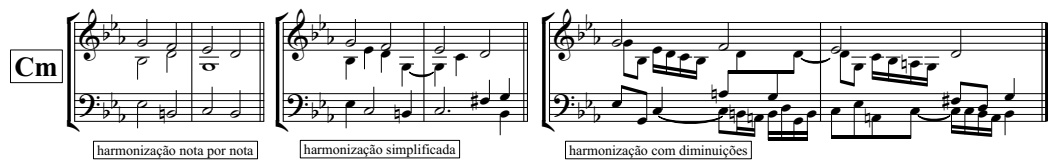







 (Pachelbel, *Ich ruf zu dir*, c. 37-39, modificado.)

**Cm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**



**Gm**



**Dm**



**Am**




**Em**




**Bm**



 (Pachelbel, *Ich ruf zu dir*, c. 37-39, modificado.)

**Cm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**



**Gm**



**Dm**



**Am**



**Em**

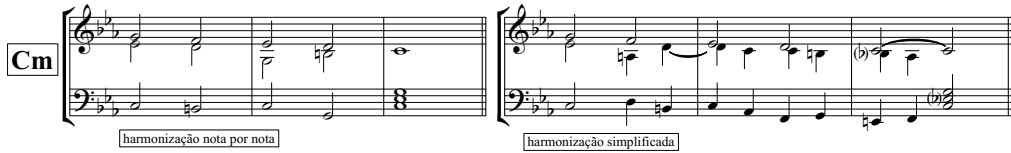


**Bm**



 (Pachelbel, *Durch Adams Fall*, c. 31-32, 7-8, modificado.)

**Cm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada



harmonização com diminuições

**Fm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada



harmonização com diminuições

**Gm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada



harmonização com diminuições

**Dm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada




harmonização com diminuições

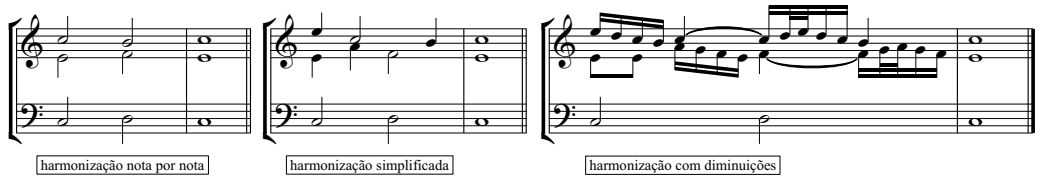
**Am**

**Em**

**Bm**

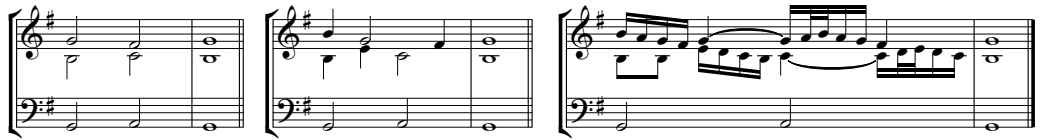
 (Walther, *Komm, Gott Schöpfer*, c. 6-7, modificado.)

**C**

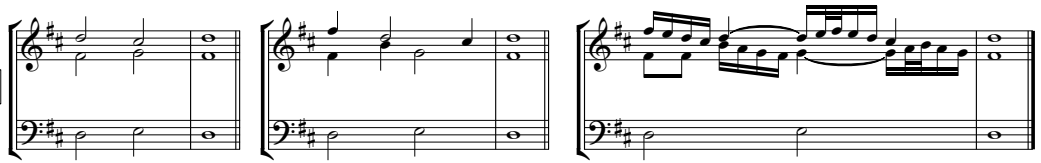


harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições


**G**




**D**




**A**



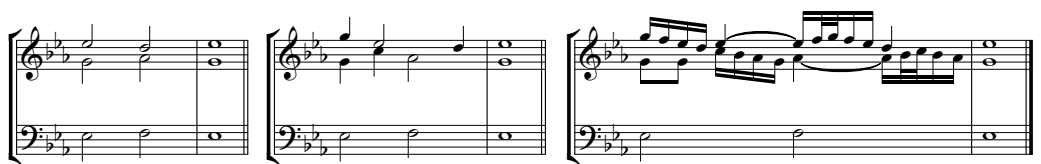
**F**



**Bb**



**Eb**





(Walther, *Wo Gott zum Haus*, c. 8, modificado.)

<b>C</b>			
		<p>harmonização simplificada</p>	<p>harmonização com diminuições</p>
<b>G</b>			
<b>D</b>			
<b>A</b>			
<b>F</b>			
<b>Bb</b>			
<b>Eb</b>			

 (Walther, *Durch Admas Fall*, c. 11-12, modificado.)

**C**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**G**



**D**



**A**



**F**



**Bb**

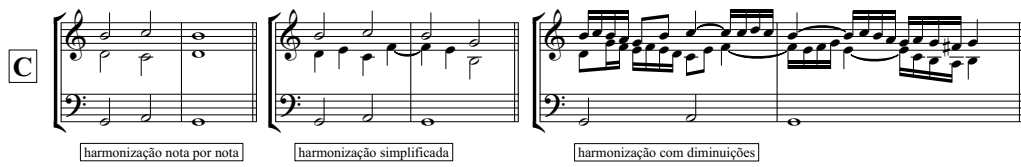


**Eb**



 (Walther, Komm Gott, Schöpfer, c. 3-4, modificado.)

**C**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**G**



**D**



**A**



**F**



**Bb**



**Eb**







(Pachelbel, *Herr Gott, dich loben*, c. 30-32, modificado.)

**C**

harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**G**

**D**


**A**

**F**

**Bb**

**Eb**

The image displays seven rows of musical notation, each representing a different key signature for the piece 'Herr Gott, dich loben'. Each row is labeled with a letter in a box: C, G, D, A, F, Bb, and Eb. Each row contains three musical systems. The first system in each row shows the original melody in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The second system shows a simplified harmonic accompaniment. The third system shows a more complex harmonic accompaniment with diminutions. The key signatures are: C (no sharps or flats), G (one sharp), D (two sharps), A (three sharps), F (one flat), Bb (two flats), and Eb (three flats).

 (Pachelbel, *Was mein Gott will*, c. 27-29, modificado.)

**C**




harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**G**



**D**



**A**



**F**




**Bb**



**Eb**



 (Pachelbel, *Herr Gott*, c. 7-8, modificado.)

**C**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**G**



**D**



**A**



**F**




**Bb**




**Eb**



 (Pachelbel, *Was mein Gott will*, c. 7-9, modificado.)

**C**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**G**



**D**



**A**



**F**



**Bb**



**Eb**



 (Walther, *Wo Gott zum Haus*, c. 13-16, modificado.)

**C**

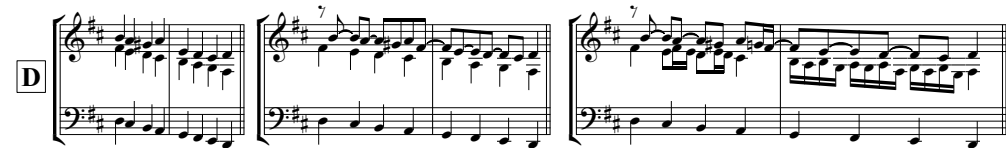


harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**G**



**D**



**A**



**F**



**Bb**



**Eb**



 (Walther, *Durch Adams Fall*, c. 6-7, modificado.)

**Cm**



**Fm**



**Gm**



**Dm**



**Am**

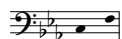


**Em**



**Bm**



 (Pachelbel, *Was mein Gott will*, c. 14-15, modificado.)

**Cm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**



**Gm**



**Dm**



**Am**




**Em**



**Bm**



 (Pachelbel, *Was mein Gott will*, c. 29-30, modificado.)

**Cm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**



**Gm**



**Dm**



**Am**



**Em**



**Bm**





 (Walther, *Durch Adams Fall*, c. 23-24, modificado.)

**Cm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**



**Gm**



**Dm**



**Am**

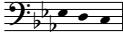


**Em**



**Bm**



 (Walther, *Durch Adams Fall*, c. 4-5, modificado.)

**Cm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**



**Gm**



**Dm**



**Am**

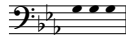


**Em**



**Bm**



 (Walther, *Durch Adams Fall*, c. 15, modificado.)

**Cm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**



**Gm**



**Dm**



**Am**




**Em**



**Bm**



 (Walther, In allen meinen Taten, c. 3-4, modificado.)

**C**



**G**



**D**



**A**



**F**

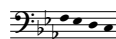


**Bb**



**Eb**



 (Pachelbel, *Was mein Gott will*, c. 15-17, modificado.)

**Cm**

harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**

**Gm**

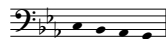
**Dm**

**Am**

**Em**

**Bm**



(Walther, *Der du bist*, c. 8-10, modificado.)

**Cm**

harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**


**Gm**

**Dm**

**Am**

**Em**

**Bm**

 (Walther, *Durch Adams Fall*, c. 15-17, modificado.)

**Cm**



harmonização nota por nota      harmonização simplificada      harmonização com diminuições

**Fm**



**Gm**



**Dm**



**Am**



**Em**



**Bm**



4.) Depois de ter executado e estudado os exercícios propostos, o organista deve interagir de forma criativa com o material proposto, como mostrarei nos dois exemplos a seguir:

Exemplo 1: a partir da harmonização simplificada, o organista inventa outras diminuições:

Figura 214: Exemplo de exercício de diminuição.

harmonização simplificada

harmonização com diminuições original (Walther)

exemplos de possíveis diminuições, baseadas na harmonização simplificada:

a)

b)

c)

Os tipos de figuras que aparecem nas peças de Pachelbel e Walther descritos no capítulo anterior são:

- a) Linha melódica em graus conjuntos (tanto ascendente quanto descendente e sempre seguida por grau conjunto, não necessariamente na mesma direção);



- b) Bordadura e nota de passagem (marcada com \*) (também em ordem invertida);
- c) Bordadura repetida;
- d) Arpejo;
- e) Bordadura dupla;
- f) Nota de passagem com salto dentro do acorde (arpejo);
- g) Salto dentro do acorde (arpejo) com nota de passagem e
- h) Bordadura com salto dentro do acorde (arpejo).

Exemplo 2: A partir das células melódicas propostas, o organista realiza suas próprias harmonizações e, a partir disto, as diminuições:

Figura 215: Exemplo de exercício de harmonização e diminuição.

possíveis harmonizações e e diminuições:

a) harmonização nota por nota harmonização simplificada harmonização com diminuições

b)

c)

The figure shows a single melodic line in treble clef at the top. Below it are three rows of musical notation, each labeled 'a)', 'b)', and 'c)'. Each row contains three systems of two staves (treble and bass clef). Row 'a)' is labeled with 'harmonização nota por nota', 'harmonização simplificada', and 'harmonização com diminuições'. Row 'b)' and 'c)' show further variations of the harmonization and diminution exercises.

Deve-se observar as seguintes estratégias para o preenchimento harmônico no acompanhamento das notas longas do *cantus firmus*, descritas no capítulo anterior:

- a) alternar acordes em estado fundamental com acordes em 1ª inversão;
- b) alternar acordes com sua relativa maior ou menor;
- c) utilizar mudança de posições ou regiões das notas do acorde;

- d) alternar acordes com sua mediantes;
- e) acrescentar o acorde do quinto grau relativo antes de um certo acorde ou o da subdominante com quinta e sexta e
- f) alternar entre acorde do 1° grau e 4° grau.

Em seguida, deve-se completar o vocabulário de células melódicas: o organista deve trabalhar com células melódicas que ainda não apareceram nestes exercícios, por exemplo: escala ascendente, tanto na tonalidade maior quanto na tonalidade menor ou a linha melódica de cinco tons descendente com o *cantus firmus* no baixo na tonalidade maior. Depois disso, deve-se repetir o mesmo procedimento com frases separadas do *cantus firmus*.

## 5.2 Exercícios para a pré-imitação

### Exercício 1

O primeiro exercício para a pré-imitação consiste na geração do tema. Como descrevi no capítulo anterior, existem as seguintes possibilidades:

- a) Organização do tema em caráter anacrusístico, isto é, quando o tema começa no tempo fraco. A maioria dos temas analisados iniciam com anacruse;
- b) Adaptação rítmica do tema gerado a partir da melodia da frase do coral, por exemplo com tempos alongados ou cortados. Observa-se que a modificação rítmica não segue questões de expressividade, mas baseia-se em questões práticas do encaixe do *cantus firmus* na periodicidade do compasso;
- b) Preenchimento de notas do *cantus firmus* por diminuições em figuras de semicolcheias, geralmente não no começo do tema para não descaracterizá-lo;
- c) Acréscimo da sensível;
- d) Duplicação do valor rítmico da primeira nota quando o tema começa no tempo forte. Isto não se aplica à resposta do tema;
- e) Preenchimento do intervalo de terça por graus conjuntos;
- f) Utilização somente da primeira parte da frase do *cantus firmus* para o tema;
- g) Acréscimo de ornamentos;

h) Geração de figuras sequenciadas que lembram a melodia da frase do *cantus firmus*.

O organista deve executar e estudar todas as 96 pré-imitações (analisadas nos capítulos dois e três) e comparar o tema à respectiva frase do *cantus firmus*.

## **Exercício 2**

O segundo exercício para a pré-imitação dedica-se à resposta. Primeiramente, deve-se dar atenção à resposta tonal. Deve-se executar e estudar os exemplos de pré-imitações que ocorrem em resposta tonal. A seguir, deve-se executar e estudar frases de outros corais que exigem resposta tonal.

No primeiro momento, o organista deve tocar somente o tema e a resposta. Deve-se estudar a flexibilidade na determinação do grau do tema e da resposta em pré-imitações que não são da primeira frase do coral. Para obter esta flexibilidade, o organista deve tocar o tema do *cantus firmus* e a resposta em várias tonalidades e estudar várias formas de entrada da resposta (com ou sem *stretto*, por exemplo).

Figura 216: Exemplo de exercícios para resposta tonal com hinos do Livro de Canto da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB).

tema	resposta
<p>Cantai, cristãos, a Deus louvai (LC 370)</p> 	
<p>Eu venho a vós dos altos céus (LC 386)</p> 	
<p>Ao pé da manjedoura estou (LC 395)</p> 	
<p>Vem à luz, alegremente (LC 402)</p> 	
<p>Leva um cordeiro a transgressão (LC 410)</p> 	
<p>Castelo forte (LC 482)</p> 	
<p>Cristãos, alegres jubilai (LC 484)</p> 	
<p>Senhor Jesus, eu clamo a ti (LC 491)</p> 	
<p>Se Deus está comigo (LC 495)</p> 	
<p>Dai graças ao Senhor (LC 496)</p> 	

### Exercício 3

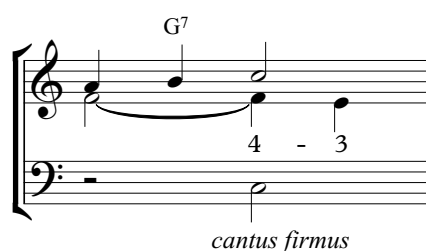
O terceiro exercício para a pré-imitação diz respeito ao contraponto. Como descrevi no **Capítulo 4**, o contraponto, na maioria das vezes, ocorre em intervalos de sexta ou terça, mas também em intervalos de quinta e oitava. Existe contraponto em

movimento paralelo, mas na maioria das vezes ocorre em movimento contrário, o que fornece mais independência entre as vozes. Primeiro, o organista deve tocar somente a resposta e acompanhá-la o mais simples possível, de preferência com intervalos de sexta ou terça e em movimento contrário, quando der. Pode-se acrescentar suspensões, conforme descritas nos capítulos dois e três. Depois disso, o organista deve conectar o tema com a resposta, acompanhada pelo contraponto.

#### Exercício 4

O quarto exercício consiste na conexão da pré-imitação com o acompanhamento do *cantus firmus*. Essa conexão é um trecho de transição que pode dar continuidade ao material temático da pré-imitação e deve fazer uma modulação de volta à tonalidade principal. O acompanhamento do *cantus firmus* pode iniciar com uma suspensão, geralmente com a quarta suspensa que se resolve para a terça. Esta quarta suspensa pode ser alcançada, por exemplo, pela sétima do acorde da dominante, conforme mostra a Figura 216:

Figura 217: exemplo de suspensão.



No trecho de transição da pré-imitação ao acompanhamento do *cantus firmus* deve-se observar a periodicidade para que ocorra nas proporções corretas.

## CONCLUSÃO

O presente trabalho é a primeira tese de improvisação ao órgão no Brasil. Tem sua relevância no que se refere à competência organística e improvisatória.

A partir do estudo analítico dos prelúdios corais e do mapeamento dos elementos musicais usados como ferramentas composicionais, elaborei um procedimento de exercícios para a sistematização da improvisação de um prelúdio coral na forma Pachelbel.

As primeiras pré-imitações nos prelúdios de Pachelbel são mais extensas do que as nos prelúdios de Walther, enquanto as pré-imitações subsequentes têm em média a mesma extensão. Quanto às respostas das pré-imitações, são quase idênticos em graus, onde Pachelbel usa apenas um grau a mais (III). Em ambos, o uso de contraponto é semelhante, com dissonâncias predominantes nos tempos fracos (exceto na suspensão) e uso frequente de movimento contrário. Os dois compositores utilizam os mesmos tipos de acordes e a diminuição harmônica e melódica são semelhantes. Ambos são excelentes representantes do uso da forma Pachelbel.

O resultado deste trabalho poderá auxiliar o organista que pretende obter autonomia e fluência na recriação improvisatória da forma Pachelbel através da aplicação dos exercícios sistematizados propostos aqui. Além da utilização desses exercícios concretos, o procedimento metodológico adotado nesta pesquisa poderá ser utilizado como modelo. A sistematização da improvisação através do estudo analítico de fontes primárias pode ser aplicada para a apropriação de outras formas ou estilos musicais. A maior contribuição do presente trabalho foram os exercícios propostos, a partir dos quais resgata-se a possibilidade do organista improvisar a partir de um modelo.

A partir dos resultados obtidos neste trabalho recomenda-se a expansão do estudo analítico voltado à forma Pachelbel, tanto no que se refere às demais obras de Pachelbel, quanto aos prelúdios corais na forma Pachelbel de outros compositores. Futuras pesquisas poderão dar continuidade a este trabalho, como por exemplo, a análise do procedimento pela sua aplicação prática, testando o que proponho com alunos de órgão.

## REFERÊNCIAS

AGRICOLA, Johannes. **Senhor Jesus, eu clamo a ti**. [s.l]: IECLB, 1523; c2019. Disponível em: <https://www.luteranos.com.br/conteudo/senhor-jesus-eu-clamo-a-ti-2>. Acesso em: 10 set. 2019. Livro de Canto da Igreja de Confissão Luterana no Brasil n. 491.

APEL, W. **Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700**. Kassel: Bärenreiter, 1967. 784 p.

BECK, T. **The Organ Chorales Of Johann Gottfried Walther: An Analysis Of Style**. Northwestern University, 1961. 207 f.

BERGER, G. **Improvisationslehrgang für Kirchenmusiker 3: Quatricium**. Bonn: Robert Forberg, 2005.

BRITT, C. **The chorale prelude: The development of the chorale prelude and the use of the chorales of Martin Luther's catechism by various European composers from the Reformation to Johann Sebastian Bach**. 1999. 87 f. Tese de Doutorado. The University of Alabama, 1999.

BURKHARDT, M. **An instructor's manual for teaching hymn playing and beginning hymn-based improvisation**. 2000. 488 f. Tese de Doutorado. Arizona State University, 2000.

CALLAHAN, M. **Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today's Pedagogy**. 2010. 310 f. Tese de Doutorado University of Rochester, Eastman School of Music, 2010.

CARVALHO, A. **Contraponto tonal e fuga: manual prático**. Porto Alegre: Editora Novak Multimedia, 2011.

DECIUS, Nikolaus. **Somente a Deus no céu louvor**. [s.l]: IECLB, 1523; c2019. Disponível em: <https://www.luteranos.com.br/textos/somente-a-deus-no-ceu-louvor>. Acesso em: 10 set. 2019. Livro de Canto da Igreja de Confissão Luterana no Brasil n. 147.

DOLL, E. **Improvisation von Anfang an**. Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1992.

DUKE, J. **Teaching Musical Improvisation: a Study of Eighteenth and Twentieth Century Methods**. 1972. 257 f. Peabody College for Teachers of Vanderbilt University, 1972.

DUPRÉ, M. **Cours Complet d'Improvisation á l'Orgue**. Alphonse Leduc, 2002.

GAAR, R. **Orgelimprovisation: Lehrplan und Arbeitshilfen**. Stuttgart: Carus-Verlag, 2003. 183 p.

GEORGII, C. Anregungen für Vorspiele und Intonationen. In: KAISER, H.; LANGE, B. **Basiswissen Kirchenmusik., 3, Musiktheorie, liturgisches Orgelspiel.** Stuttgart: Carus-Verl., 2009. p. 98-127.

GEROK, K. **Lehrgang der Orgel-Improvisation.** Neuhausen-Stuttgart: Hänssler, 1994. 160 p.

FERAND, E., **Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung.** Zürich 1938.

HOWARD D. **Organ Improvisation in Context: Historical and Practical Influences on the Craft of Improvisation at the Organ.** 2012. 149 p. Arizona State University, 2012.

KELLER, H. **Schule der Choralimprovisation.** Frankfurt (Main) [u.a.]: C. F. Peters, 1999. 74 p.

KNAPPE, R. **Theoretisches Modell der Orgel improvisation.** Hamburg: Diplomatica GmbH, 2006. Dissertação de Mestrado 104 p.

MICHEL-OSTERTUN, C. **Arbeitsblätter zur Orgel improvisation Band 1: Barock.** München: Friedemann Strube, 2011. 180 p.

PRESSING, J. Cognitive processes in improvisation. In: CROZIER, W. R. und CHAPMAN, A. J. (Hrsg.). **Advances in Psychology: cognitive processes in the perception of art.** v. 19. Elsevier B.V, 1984. p. 345-362.

RICOEUR, P. **Du texte à l'action: essais d'herméneutique II.** Éditions du Seuil, 1986.

ROGG, L. **Cours d'improvisation pour les organistes.** Schola Cantorum, 1988.

RUTILIUS, Martin. **Ach Gott und Herr.** [1600?]. Disponível em: [https://hymnary.org/text/ach\\_gott\\_und\\_herr\\_wie\\_gross\\_und\\_schwer](https://hymnary.org/text/ach_gott_und_herr_wie_gross_und_schwer). Acesso em: 11 set 2019.

SEREBRENNIKOV, M. **Fugal Improvisation in the Baroque Era - Revisited.** The Diapason, Arlington Heights, v. 1246, n. 9, set. 2013. Disponível em: <http://www.thediapason.com/sites/default/files/September13FullIssue.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2015.

SLOBODA, J. **The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music.** New York: Oxford University Press, 1985.

TANDBERG, S. **Imagination, Form, Movement and Sound: Studies in Musical Improvisation.** 2008. 312 f. Tese de doutorado. University of Göteborg, Göteborg, 2008. Disponível em: <http://goo.gl/Bb9Fvx>. Acesso em: 07 set. 2019.



TUSLER, R.L. The type of choral preludes. In: TUSLER, R. L. **The Style of J.S. Bach's Chorale Preludes**. New York: University Press, 1968. p. 25-29.

WELTER, K. **Johann Pachelbel**: Organist, Teacher, Composer. A critical reexamination of his life, works, and historical significance. 1998. 384 p. Tese de Doutorado. Harvard University, 1998.

WEHLE, G. **Die Kunst der Improvisation**. Minister i.W, E. Bisping, 1925.

WILLMETT, J. **The Organ Chorales of Johann Pachelbel**: origins, purpose, style. 2007. Tese de Doutorado University of Edinburgh (United Kingdom), 2007.

## APÊNDICE A - Lista de prelúdios na Forma Pachelbel a partir da pesquisa bibliográfica

- **Georg Böhm** (1661-1733)

*Aus tiefer Not  
Christum wir sollen loben schon  
Erhalt uns Herr bei deinem Wort  
Vater unser im Himmelreich  
Vom Himmel hoch*

- **Johannes Brahms** (1833-1897)

*Mein Jesu, der du mich op. 122*

- **Johann Michael Bach** (1648-1694)

*Dies sind die heil'gen zehn Gebot'*

- **Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

*Aus tiefer Not alio modo BWV 687  
Aus tiefer Not BWV 686  
Christe aller Welt Trost BWV 670  
Durch Adams Fall BWV 705  
Gelobet seist Du BWV 723  
Gott durch deine Güte BWV 724  
Ich hab mein Sach BWV 707  
Jesus Christus unser Heiland BWV 665  
Jesus Christus unser Heiland BWV 666  
Komm heiliger Geist Herre Gott BWV 652  
Kyrie Gott heiliger Geist BWV 671  
Kyrie Gott Vater BWV 669  
Nun danket alle Gott BWV 657  
Vater unser BWV 737  
Vom Himmel hoch BWV 700  
Vor deinen Thron BWV 668  
Wir glauben all BWV 765*

- **Johann Pachelbel** (1653-1706)

*Allein Gott  
Durch Adams Fall (2)  
Erhalt uns Herr bei deinem Wort  
Gelobet seist du  
Gott der Vater wohn uns bei  
Gott hat das Evangelium  
Gott Vater der du deine Sonn  
Herr Gott dich loben alle wir*

*Ich hab mein Sach Gott heimgestellt  
 Ich ruf zu dir  
 Jesus Christus unser Heiland der den Tod  
 Mag ich Unglück  
 Nun laßt uns Gott dem Herren  
 O Mensch beweine  
 Vater unser  
 Wie schön leuchtet der Morgenstern*

- **Samuel Scheidt** (1587-1654)

*Gelobet seist du  
 Gelobet seist du v3  
 Vater unser v3*

- **Jan Pieterszoon Sweelinck** (1552-1621)

*Christe qui lux*

- **Georg Philipp Telemann** (1681-1767)

*Vater unser im himmelreich TWV 31/01  
 Allein Gott in der höh sey ehr TWV 31/03  
 Komm', heiliger Geist TWV 31/05  
 Herr JESU Christ dich zu uns wend TWV 31/07  
 Schmücke dich, o liebe Seele TWV 31/09  
 Straff mich nicht in deinem Zorn TWV 31/11  
 O wir armen Sünder TWV 31/13  
 Alle Menschen müssen sterben TWV 31/15  
 O Lamm Gottes unschuldig TWV 31/17  
 Ich ruf' zu dir, HErr JESu CHrist TWV 31/19  
 Herzlich thut mich verlangen TWV 31/21  
 Christus, der uns selig macht TWV 31/21  
 Durch Adams Fall TWV 31/25  
 Christ lag in Todes Banden TWV 31/27 Erschienen ist der herrlich Tag TWV 31/29  
 HErr Christ, der einig Gottes Sohn TWV 31/31  
 Jesu meine Freude TWV 31/33*

- **Wilhelm Friedemann Bach** (1710-1784)

*Christe der du bist Tag und Licht  
 Durch Adams Fall  
 Jesu meine Freude  
 Nun komm der Heiden Heiland  
 Was mein Gott will  
 Wir danken dir*

- **Johann Gottfried Walther** (1684-1748)

Ach Gott und Herr v 3  
 Ach Gott und Herr v7  
 Ach Gott vom Himmel v1  
 Allein Gott in der Höh v4  
 Allein Gott in der Höh v8  
 Allein zu dir, Herr Jesu Christ v1  
 Christum wir sollen loben v2  
 Christus der ist mein Leben  
 Der du bist drei in Einigkeit v1  
 Der du bist drei in Einigkeit v2  
 Durch Adams Fall v2  
 Ein feste Burg v1  
 Ein feste Burg v2  
 Ein Lämmlein geht  
 es spricht der unweisen  
 Es spricht der Unweisen Mund wohl  
 Es steht vor Gottes Throne  
 Es wolle Gott uns gnädig sein v2  
 Gott des Himmels und der Erden  
 Gott hat das Evangelium  
 Gott hat das Evangelium v2  
 Gott hat das Evangelium v3  
 Gottes Sohn ist kommen v2  
 Herr Christ der einig Gottes Sohn  
 Herr Jesu Christ meins Lebens Licht v1  
 Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott  
 Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott1  
 In allen meinen Taten v1  
 In allen meinen Taten v2  
 Jesu meine Freude  
 Komm Gott Schöpfer Heiliger Geist v2  
 Lob sei dem allmächtigen Gott v1  
 Lob sei dem allmächtigen Gott v5  
 Lobe den Herren  
 Machs mit mir Gott v4  
 Machs mit mir Gott v6  
 Meine Seele erhebt den Herren v1  
 Meine Seele erhebt den Herren v2  
 Meine Seele erhebt den Herren v4  
 Nun freut euch Gottes Kinder all v1  
 Nun freut euch Gottes Kinder all v3  
 Nun komm der Heiden Heiland v1  
 Nun komm der Heiden Heiland v2  
 O Gott du frommer Gott v1  
 Wär Gott nicht mit uns diese Zeit  
 Wend ab deinen Zorn lieber Gott in Gnaden  
 Wenn wir in höchsten Nöten sein  
 Wer ist der Herr der so  
 Wie soll ich dich empfangen v4  
 Wie soll ich dich empfangen v9

*Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst  
 Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst v2  
 Wo soll ich fliehen hin v3*

- **Friedrich Wilhelm Zachow** (1663-1712)

*Komm heiliger Geist Herre Gott  
 Ach Gott vom Himmel sieh darein  
 Durch Adams Fall  
 Erbarm dich mein (1)  
 Erbarm dich mein (2)  
 Es ist das Heil  
 Herr Gott dich loben alle wir  
 Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott  
 In dich hab ich gehoffet, Herr  
 Komm heiliger Geist, Herre Gott  
 Nun laßt uns Gott dem Herren  
 Nun lasst uns Gott, dem Herren.pdf  
 Vater unser im Himmelreich  
 Vom Himmel hoch v2  
 Was mein Gott will  
 Wie schön leuchtet der Morgenstern  
 Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*

## **APÊNDICE B - Partituras dos prelúdios analisados**

Allein Gott in der Höh' sei Her  
Setting 1

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G3, and then a series of eighth notes: F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a series of eighth notes: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a series of eighth notes: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2.

1.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The system contains four measures of music with various rhythmic patterns and articulation marks.

2.

Second system of musical notation, continuing the piece with four measures of music. It includes dynamic markings such as *mf* and *ff*.

Third system of musical notation, consisting of four measures of music with complex rhythmic structures.

Fourth system of musical notation, consisting of four measures of music.

Fifth system of musical notation, consisting of four measures of music.

Sixth system of musical notation, consisting of four measures of music.

Seventh system of musical notation, consisting of four measures of music.

Durch Adams Fall ist ganz verderbt

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and some rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the accompaniment, featuring intricate rhythmic patterns and some chromaticism. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, which appears to be approaching a conclusion. The lower staff continues the accompaniment with similar rhythmic intensity. The system ends with a final cadence in the lower staff.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef part contains a continuous eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The treble clef part continues with eighth and sixteenth notes, including some beamed eighth notes. The bass clef part maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef part continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

Seventh system of musical notation. The treble clef part continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

Eighth system of musical notation. The treble clef part continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment.

Gott der Vater wohn' uns bei

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment.

The second system of musical notation also consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, featuring a mix of eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the accompaniment, with some notes beamed together and a few slurs.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and rhythmic patterns.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, maintaining the established musical structure.

Fifth system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns in the bass line.

Sixth system of musical notation, continuing the melodic and rhythmic development.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with a final melodic flourish.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music begins with a whole rest in the treble staff and a quarter rest in the bass staff. The bass staff then plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This pattern continues with some variations in the following measures, including a triplet of eighth notes. The treble staff has a whole rest for the first two measures, followed by a half note D5 in the third measure and a quarter note E5 in the fourth measure.

The second system of music also consists of two staves in treble and bass clefs with a key signature of one sharp and common time. The treble staff begins with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, and then a quarter note F#5. The bass staff plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This pattern continues with some variations in the following measures, including a triplet of eighth notes. The treble staff has a whole rest for the first two measures, followed by a half note D5 in the third measure and a quarter note E5 in the fourth measure. The system concludes with a double bar line.

Herr Gott, dich loben alle wir

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a vocal line with a melodic line and some rests. The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment with a simple harmonic line. A 'Ped.' (pedal) marking is located at the end of the system.

The second system continues the musical score. The vocal line in the upper staff features more melodic development, while the piano accompaniment in the lower staff provides a steady harmonic and rhythmic foundation.

The third system shows the vocal line moving through various intervals and rests, with the piano accompaniment maintaining its accompanimental role.

The fourth system continues the piece, with the vocal line and piano accompaniment progressing through the musical phrases.

The fifth system shows the vocal line and piano accompaniment continuing their respective parts.

The sixth system continues the musical score, with the vocal line and piano accompaniment.

The seventh and final system of the page shows the vocal line and piano accompaniment concluding the piece with a final cadence.

Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music begins with a whole rest in the treble staff and a quarter rest in the bass staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes in both staves.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff, featuring various rhythmic patterns and accidentals.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff, featuring various rhythmic patterns and accidentals.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff, featuring various rhythmic patterns and accidentals.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff, featuring various rhythmic patterns and accidentals.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff, featuring various rhythmic patterns and accidentals.

The seventh system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff, featuring various rhythmic patterns and accidentals.

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a series of eighth notes in the bass line, followed by a melodic line in the treble staff.

The second system continues the piece with two staves. The treble staff features a melodic line with some rests, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The third system shows two staves of music. The treble staff has a melodic line with a few rests, and the bass staff continues with a steady accompaniment of eighth notes.

The fourth system contains two staves. It includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both staves.

The fifth system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff provides a rhythmic accompaniment.

The sixth system shows two staves of music. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

The seventh system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff provides a rhythmic accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a trill.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a trill.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The bass staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a trill.



Meine Seele erhebt den Herren  
Magnificat peregrini toni

(1)

(2)

Alto modo

Warum betrübst du dich, mein Herz

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music begins with a series of eighth notes in the right hand, while the left hand has rests. The piece concludes with a trill (tr) and a fermata over the final note in the right hand. A 'Ped.' (pedal) marking is located below the right staff.

Ped.

The second system continues the piece. The right hand features a series of sixteenth-note runs and a trill (tr). The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

The third system shows the continuation of the melodic lines in both hands, with various articulations like slurs and accents.

The fourth system continues the musical development, featuring more complex rhythmic patterns in the right hand.

The fifth system shows the right hand playing a series of sixteenth-note figures, while the left hand maintains a simple harmonic accompaniment.

The sixth system continues the piece with similar rhythmic and melodic motifs in both hands.

The seventh system concludes the piece. It features a trill (tr) and a fermata over the final notes in the right hand. The left hand ends with a sustained chord.

Was mein Gott will, das gescheh' allzeit

This musical score is for the hymn "Was mein Gott will, das gescheh' allzeit". It is written for piano in G major and 3/4 time. The score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a "Ped." (pedal) marking. The second system features a "trm" (trill) marking and several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

A musical score for piano, consisting of a single system with two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by eighth-note patterns, often beamed in pairs or groups of four, with some notes tied across bar lines. The bass staff begins with a bass clef and contains a simple accompaniment of quarter and eighth notes, providing a steady harmonic foundation. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth measure.

Ach Gott und Herr

This image displays a musical score for the piece "Ach Gott und Herr". The score is written for a grand piano and is organized into seven systems, each consisting of a treble and bass staff. The music is in a common time signature (C) and features a complex, flowing texture. The right hand (treble clef) often plays rapid sixteenth-note passages, while the left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with similar rhythmic patterns. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

Der du bist drei in Einigkeit

The image displays a musical score for the hymn 'Der du bist drei in Einigkeit'. The score is written for piano and is organized into four systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in common time (C) and features a complex, rhythmic accompaniment. The first system shows the beginning of the piece with a steady bass line and a more active treble line. The second system introduces a melodic line in the treble that moves across the systems. The third and fourth systems continue the intricate piano accompaniment, with the treble line providing harmonic support and occasional melodic fragments. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents and hairpins.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a whole note chord (G4, B4, D5) followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and starts with a whole note chord (G4, B4, D5), followed by quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff is in bass clef and continues the eighth-note accompaniment from the first system, ending with a final chord (G4, B4, D5).

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a whole note chord (G4, B4, D5), followed by quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff is in bass clef and continues the eighth-note accompaniment, concluding with a final chord (G4, B4, D5).

Durch Adams Fall

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in common time (C). The upper staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff features a steady eighth-note accompaniment. A 'Ped.' (pedal) marking is placed below the lower staff towards the end of the system.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with some grace notes. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment. A 'Ped.' marking is located below the lower staff.

The third system shows the continuation of the musical themes. The upper staff has more complex rhythmic patterns. The lower staff accompaniment remains consistent. A 'Ped.' marking is placed below the lower staff.

The fourth system features a more active upper staff with frequent sixteenth-note passages. The lower staff accompaniment is still present. A 'Ped.' marking is located below the lower staff.

The fifth system continues the piece. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff accompaniment is consistent. A 'Ped.' marking is placed below the lower staff.

The sixth system is the final one on the page. It features a more complex upper staff with many sixteenth notes. The lower staff accompaniment is consistent. A 'Ped.' marking is placed below the lower staff.



In allen meinen Taten.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The lower staff contains a bass line with quarter and eighth notes, including a 'Ped.' (pedal) marking.

The second system of musical notation continues the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, while the lower staff has a bass line with quarter notes and rests.

The third system of musical notation is the final system on the page. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents, and the lower staff continues the bass line with quarter notes and rests.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff is in bass clef and starts with a 7-measure rest, followed by a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and ending with a quarter rest. The lower staff continues the bass line with eighth notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, followed by a quarter rest. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and ends with a quarter rest. The lower staff continues the bass line with eighth notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, followed by a quarter rest. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Komm, Gott, Schöpfer

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 3/4 time. The treble staff begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The bass staff contains a few notes, including a half note and a quarter note.

The second system continues the piece. The treble staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter and half notes.

The third system shows the continuation of the musical themes. The treble staff has a melodic line with various intervals and rests, while the bass staff maintains a consistent rhythmic pattern.

The fourth system continues the development of the piece. The treble staff has a melodic line with some chromatic movement, and the bass staff provides harmonic support.

The fifth system shows the continuation of the musical themes. The treble staff has a melodic line with some chromatic movement, and the bass staff provides harmonic support.

The sixth system concludes the piece. The treble staff has a melodic line that ends with a final cadence, and the bass staff provides a final accompaniment.

Lob sei dem allmächtigen Gott

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with some rests. A 'Ped.' (pedal) marking is located at the end of the system.

Ped.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with more ornaments and slurs. The lower staff continues the bass line with some rests.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with more ornaments and slurs. The lower staff continues the bass line with some rests.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with more ornaments and slurs. The lower staff continues the bass line with some rests.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with more ornaments and slurs. The lower staff continues the bass line with some rests.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with more ornaments and slurs. The lower staff continues the bass line with some rests.

The seventh system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with more ornaments and slurs. The lower staff continues the bass line with some rests.

Machs mit mir, Gott

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a series of eighth notes in the bass line, followed by a melodic line in the treble staff that features a mix of eighth and quarter notes.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. The treble staff features a more active melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth-note figures and occasional rests.

The third system of musical notation includes a first ending bracket. The treble staff has a melodic line that leads into a first ending, marked with a '1.' above the staff. The bass staff continues with its accompaniment pattern.

The fourth system of musical notation includes a second ending bracket. The treble staff has a melodic line that leads into a second ending, marked with a '2.' above the staff. The bass staff continues with its accompaniment pattern.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#). The music begins with a half note D4 in the treble and a half note G3 in the bass. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure. The system concludes with a whole note D4 in the treble and a whole note G3 in the bass.

The second system of music continues the piece. It begins with a quarter rest in the treble and a quarter note G3 in the bass. The treble staff has a melodic line with quarter and eighth notes, including a quarter rest in the second measure. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a quarter rest in the second measure. The system concludes with a whole note D4 in the treble and a whole note G3 in the bass, forming a final cadence.



Meine Seele erhebt den Herren.

The image displays a piano accompaniment for the hymn "Meine Seele erhebt den Herren." The score is written in G major and 3/4 time, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass line, often using eighth-note patterns, and a more melodic and varied line in the treble. The first system begins with a treble clef staff containing a whole rest and a bass clef staff with a 7-measure rest followed by a melodic line. The second system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The third system continues this pattern, with the treble staff showing a melodic line and the bass staff providing a consistent accompaniment. The fourth system shows the treble staff with a melodic line and the bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system concludes the piece with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment, ending with a piano (p) dynamic marking.

Meine Seele erhebt den Herren (2)



