

**Trabalho apresentado no  
4º COLÓQUIO DE PESQUISA  
PÓS-GRADUAÇÃO ESCOLA DE MÚSICA UFRJ  
2003**

**GERTRUD MERSIOVSKY**

**RELATO**

**HISTÓRIA E TENDÊNCIAS NA REALIZAÇÃO DOS PRELÚDIOS E FUGAS  
PARA ÓRGÃO DE JOHANN SEBASTIAN BACH NOS SÉCULOS XIX E XX.**

Desde a redescoberta de Bach no séc. XIX, gerações de organistas e teóricos procuram-se posicionar perante sua obra gigantesca para órgão, surgida ao longo de décadas de sua vida num processo evolutivo que abrangeu as mais contraditórias formas musicais.

Aproximadamente a partir de 1950, a tendência evoluiu em abordar o assunto da realização tímbrica e troca de manuais com mais distância, o que permitiu uma tomada de consciência dos diversos desacordos existentes entre a realidade sonora dos instrumentos de Bach (hoje ainda existentes na Alemanha em considerável quantidade), as informações provenientes de outras fontes, tais como obras teóricas e depoimentos dos seus filhos, discípulos e contemporâneos, quando comparadas com as propostas feitas após dois séculos e meio de história. Reconhecem-se três períodos (inicial - 1700 a 1714, intermediário - 1715 a 1735, tardio – 1735 a 1750), de diferentes estilos com determinação aproximada aos Prelúdios e Fugas, tornando-se uma fonte inesgotável para orientação na arte de registrar, executar e usar os manuais.

Às sentenças de “monotonia cansativa”, opinião a partir dos anos quarenta do século XIX, opõem-se o fato de que o mestre se preocupou pela mudança nas suas obras livres no decorrer da própria estrutura musical. Laukvik (1990, p.214) lembra a quem sente, até hoje, prevenção em executar ininterruptamente o som do Organo pleno durante um quarto de hora, deve refletir sobre o “vício”, iniciado no século XIX, que ambiciona distração sonora a cada momento na execução de uma obra organística in Organo pleno de Johann Sebastian Bach. Estas mudanças somente se tornam possíveis com o auxílio de registrantes, e as constantes trocas entre os diversos manuais do órgão, são bastante dificultadas, por na maioria dos casos não serem previstas no contexto musical.

Em 1844/46 surgiram os primeiros quatro volumes das obras para órgão de Bach pela Edição Peters, em revisão crítica realizada por F.C. Griepenkerl. Esta edição, junto com os prefácios do seu revisor, não perdeu sua atualidade até hoje.

Griepenkerl, aluno de Forkel, e este, por sua vez, instruído diretamente por C.Ph.E. e W. F. Bach, Agricola, Mizler, Kittel e Krebs, apresentou assim um comentário autorizado sobre a interpretação “autêntica”, baseando-se em fontes históricas, tal como se entendia quase cem anos depois da morte de Bach. Griepenkerl considera o meio mais autêntico e importante para se conseguir clareza e nitidez de execução, a análise da estrutura da obra em suas partes principais e secundárias, a fim

de poder executá-la semelhante a uma declamação de discurso, respeitando-se a pontuação. O objetivo essencial é alcançar, através do conteúdo musical, o valor absoluto da obra, e não pretender atingir aquele objetivo através de meios superficiais como mudanças de manual e variações de registo. Baseado nas fontes, Griepenkerl continua defendendo a execução da maioria dos Prelúdios e Fugas somente no *Hauptwerk* (Manual Principal), no Organo pleno, especialmente em Fugas como a do BWV 538.

A partir de Griepenkerl, em 1844, surge a pergunta sobre em quais dos Prelúdios e Fugas seriam exigidas ou imaginadas as trocas de manuais. Começou-se a dividi-las, baseando-se em critérios do período clássico, da forma, estrutura, quantidade e características de seções das referidas obras, apesar de não se ter encontrado esses critérios no período barroco nas práticas da música para teclado do século XVIII.

A tradição interpretativa baseada nas fontes primárias era mantida entre outros pelo organista berlinense C.A. Haupt (1810-1891), considerado um dos maiores intérpretes de Bach no seu tempo, o qual continuou realizando as obras para Organo pleno em um só manual e sem mudanças de dinâmica e colorido (Busch, 1980, p.214).

M. Hauptmann, teórico co-fundador da primeira Bach-Gesellschaft e Thomas Kantor de 1842-1868, observa que a Fuga tem seu conteúdo e sentido pelo desenho e não pela cor tímbrica.

Na tradição calcada em Bach, consideraram-se as interpretações de A. F. Hesse, virtuoso do órgão, como autênticas e fiéis à obra. Lemmens, de Bruxelas, se torna seu discípulo, Widor e Guilmant se identificam com os ensinamentos de Hesse (id. p. 277).

Widor confirma, em 1929, no seu Prefácio do livro de E.Rupp *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, que a Fuga de Bach tem que ser exposta, evoluída e finalizada em uma única e absoluta sonoridade. Ela não deve se dirigir a um sentido auditivo primário, mas sim, ao intelecto musical (Weinberger, 1995, p.203).

Schweitzer escreve (1908 p. 258), que tocando Bach em um bem conservado órgão de Silbermann, o executor e o ouvinte não sentirão falta de freqüentes mudanças tímbricas.

Esta tendência de sobriedade praticada na registo em Bach, até o fim do séc. XIX, não agradou ao novo gosto musical e à expectativa dos ouvintes, acabou sendo rejeitada por ser considerada “simples”, “monótona” e “forte demais”.

O corte com a tradição começou a se manifestar a partir de meados do séc. XIX. Liszt criou e liderou o início deste processo de transição para uma nova realização do caráter sonoro e de sua aplicabilidade à obra organística de Bach. Junto com o organista A.W. Gottschalk, e o mestre de organeria, J.G. Töpfer, estabelecem-se novos valores de registo. Como exemplo oposto à tradição, cabe lembrar a realização tímbrica da Passacaglia, feita por Töpfer, iniciando-a em pianíssimo e acabando-a num fortíssimo (Neue Zeitschrift für Musik, 1886, p.335). A execução por Gottschalk, segundo o modelo tímbrico de Töpfer, obteve grande elogio de Liszt. As numerosas transcrições para o pianoforte feitas por Liszt, Tausig e Reger de Prelúdios, Tocatas e Fugas de Bach, corroboram essa prática.

Estas novas tendências espalharam e enraizaram-se em todos os grandes centros organísticos e continuaram evoluindo com os organistas berlinenses O. Dienel

e H. Reimann, ambos professores de K. Straube, que, por sua vez pretendeu acabar com a “praxe rotineira” de tocar Bach num “monótono fortíssimo”, trocando assim a “inércia” pela técnica de crescendo e decrescendo (Busch 1980, p.214). Reimann, organista desde 1895 da Kaiser Wilhelm-Gedächtnis Kirche, conhecia bem as indicações do Organo pleno de Bach e discordava da “orquestração no órgão”. Contudo, ao mesmo tempo, concedia certas conquistas do órgão moderno, como o uso da caixa expressiva para acompanhar o movimento melódico em crescendos e decrescendos na obra de Bach (id. p.203).

A nova Edição Peters de 1913, revisada por Straube, representou o ponto culminante deste processo de modificação nas execuções, por forçar a diferenciação da dinâmica e do caráter sonoro, a fim de conseguir valores de efeito, aproveitando todos os meios técnicos e sofisticados do órgão romântico. Temas e motivos eram subtraídos do seu contexto musical e tocados em manuais separados, sendo que mais tarde acabou-se distanciando em parte deste ponto de vista.

Esta evolução levou a intervenções no texto original de Bach, como por exemplo, a eliminação de frases e sinais de articulação, dinâmica e valores de notas na Edição Bornemann, Paris, 1938, redigida por M. Dupré. Sinais originais como in Organo pleno foram retirados também nas Edições Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1920-1923.

Schweitzer (1908, p.259) caracterizou a evolução desse movimento nas últimas décadas do séc. XIX, confirmando que a luta pela tradição saiu perdendo pelo fato de a realização do forte contínuo nos novos órgãos com harmonização moderna se tornar insuportável. Ao mesmo tempo, propõe um retorno à execução mais simples e menos carregada de mudanças de regulação, lembrando o Pleno expressivo dos antigos instrumentos (id. p.259). Apesar destas observações, ele continuava favorecendo mudanças tímbricas dentro de um contexto musical pela separação de vozes entre os manuais e os crescendos realizados com a caixa expressiva.

Baseado em Griepenkerl, Schweitzer (id. p. 264) também sugere uma diferenciação fundamentada em conceitos formais clássicos, iniciando os Prelúdios e Fugas no *Hauptwerk*, tocando partes secundárias no Positivo e Recitativo e finalizando no *Hauptwerk* reforçado. Esta prática não foi até hoje confirmada por qualquer fonte histórica.

No séc. XX, a Escola de Leipzig, dirigida por Straube e G. Ramin, e a de Dupré, em Paris, continuaram com essas tendências na execução da obra organística de Bach, em parte já influenciados pelo movimento da *Orgelbewegung*. De Leipzig surgiram H. Walcha, K. Richter, H. Heintze e outros. Walcha documentou e definiu o retorno às fontes do séc. XVIII na sua gravação da obra integral para órgão de Bach, mundialmente conhecida e realizada em instrumentos da época. Richter, ao contrário, queria ver na falta de indicações na obra organística de Bach, um sinal para deixar ao organista um “ad libitum” na execução.

Neste todo, parece que a existência de práticas e convenções determinadas no século XVIII foram esquecidas. Estas normas de expressão musical eram óbvias também para Bach e, por este motivo, as contínuas anotações faziam-se desnecessárias. Na França, Dupré chamava a atenção internacional por suas execuções de Bach. Seus discípulos foram, entre outros, Marie-Claire Alain, que optou pelo retorno às práticas interpretativas do séc. XVIII.

Na segunda metade do séc. XX, as tendências se caracterizam pelo retorno às fontes com enfoque nas doutrinas da retórica e nos ensinamentos da teoria dos afetos, importantes elementos éticos que Bach, como todos os músicos barrocos, incorporou em sua obra. Bach expôs seu pensamento com relação à retórica no contundente prefácio às Invenções para 2 e 3 vozes (*Faksimiledruck*, Leipzig - M 306). Já a teoria dos afetos, mencionada repetidamente por teóricos, está expressa nas obras baseadas em textos dos Prelúdios Corais e Prelúdios e Fugas, pelo seu caráter musical. Nas poucas exceções onde Bach especifica mudança de manual, trata-se do princípio de diálogo entre mesmos motivos, e não para evidenciar a forma. Já nas transcrições para órgão dos Concertos de Vivaldi, realizados por Bach, aponta-se a troca de manuais para evidenciar o contraste entre tutti e solo.

Procura-se nesta base a máxima simplificação da interpretação da estrutura composicional, em especial nos Prelúdios e Fugas. Pretende-se entender a música na qualidade de um “discurso sonoro”, *Klangrede*, identificando-se com o seu conteúdo. Para Mattheson e todos os outros teóricos dos séculos XVI a XVIII, a finalidade da música constitui em despertar e acalmar os afetos. Para sua descrição seriam usadas figuras retórico-musicais, tais como: intervalos, ritmos, andamentos, dinâmicas, características das tonalidades, ornamentos e outras, comprovadamente portadoras dos afetos propagados nos séculos XVII e XVIII. A doutrina dos afetos exige a presença do afeto em si como conteúdo na peça musical, sendo eles expressões gerais, separados entre alegres ou tristes. O afeto aparece como complexo de uma soma de sentimentos isolados, relacionado com o estilo monumental do barroco. Na transmutação do barroco para o rococó, o afeto se dissolve em suas partículas.

Em alguns Prelúdios e Fugas deduz-se a técnica da *Elaboratio*, ou seja, elaboração de um discurso musical, baseado na estrutura temática de um só afeto, que requer uma realização homogênea e dimensional, sem mudança tímbrica, como por exemplo os Prelúdios e Fugas BWV 545 e 547.

Este esquema contrasta com as formas compostas de várias partes (Fuga BWV 548 /2), ou também de partes em diálogo, (Tocata BWV 565), que subentendem uma distribuição entre os vários manuais do órgão. Os vários Organo plenos presentes em cada um dos manuais, em especial nos órgãos da Alemanha do Norte, comprovam as necessidades e práticas relacionadas com as formas musicais daquela região (Tocata, partes virtuosísticas intercaladas com polifônicas em Buxtehude, V. Lübeck, Bruhns e outros), ao contrário dos instrumentos e formas musicais da França, Itália e, parcialmente, no Sul da Alemanha. Por estas e outras razões, o emprego de diálogos entre Plenos timbricamente diferentes é legítimo e natural. Nesta categoria, entre os poucos exemplos designados por Bach, estão os Prelúdios BWV 552, Prelúdio BW 538 (Tocata dórica) e os Concertos Vivaldi BW 592-597. Já os Prelúdios BWV 544 /1 e BWV 548 apresentam uma dificuldade para o discernimento sobre a adequação ou não do uso da troca de manuais.

As tendências atuais opõem-se, portanto, a aquele ponto de vista onde a divisão era feita pela técnica de valorizar frases e motivos, exemplificada na revisão dos Prelúdios e Fugas, feita por Straube no vol. II da Edição Peters, de modo semelhante na Edição Bornemann por Dupré. Também observa-se este procedimento na vasta obra

organística de Max Reger, nos seus Prelúdios, Passacaglias e Fugas com as suas detalhadas definições de registo, motivada pela escrita musical adequada à época.

A posição atual da interpretação e registo dos Prelúdios e Fugas para órgão de Bach baseia-se cada vez mais nas fontes, ressaltando e objetivando seu conteúdo musical. Mudanças de manual com a finalidade de separar partes não constam nas práticas do séc. XVIII. Onde Bach define tais mudanças, trata-se especificamente da técnica de diálogo. Bach compõe as “mudanças” nas suas Fugas através de agrupamento de entradas e saídas do pedal (registrado com o timbre contrastante das Lingüetas), quebra de estática por aumento e diminuição de vozes, contrastes entre posições graves e agudas, densidade ou relaxamento harmônico. A configuração do Organo pleno variará conforme o caráter e as propriedades da obra, levando-se em conta as possibilidades da época, a disposição de registros e a acústica local dos instrumentos utilizados pelo compositor.

Caberá ao intérprete a tarefa de, baseado nas fontes, ponderar, avaliar e escolher, em cada nova situação, as determinações tímbricas apropriadas e a realização de um Organo pleno em um ou mais manuais.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1753. Reprint Berlin: Kahnt, 1972.
- BUSCH, Hermann J. *Entwicklungslinien des Bach-Spiels im 19. und 20. Jahrhundert*. in Acta organologica. Band 17, Berlin: Merseburger, 1984.
- FORKEL, Johann Nikolaus. *Über Johann Sebastian Bachs. Leben Kunst und Kunstwerke*. Leipzig, 1802. Reprint Kassel: Bärenreiter, 1968.
- GRIEPENKERL, Friedrich Conrad. “Vorrede zur ersten Auflage”. Band I + II 1844; Band III + IV 1845; Band V 1846; Band VI + VII 1847. In *Johann Sebastian Bach's Kompositionen für die Orgel*, Band I – VII. Reprint Leipzig: C.F.Peters, 1950.
- KILLIAN, Dietrich. *Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter 1978; vol. V - VII.
- KLOTZ, Hans. *Studien zu Bachs Registrierkunst*. Wiesbaden: Breitkopf, 1985.
- KOOIMAN, Ewald; WEINBERGER, Gerhard; BUSCH, Hermann J. *Zur Interpretation der Orgelmusik Joh. Seb. Bachs*. Berlin: Merseburger, 1995.
- MERSIOVSKY, Gertrud. *Organo pleno e Retorica musical nos Prelúdios e Fugas de Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro, 1998-2002, Pesquisa UFRJ.

\_\_\_\_\_. *Definição de Música e Introdução à Retórica musical na Interpretação dos Prelúdios e Fugas de Johann Sebastian Bach*. Escola de Música, UFRJ – 2º Colóquio Pesquisa, Pós-graduação da EM-UFRJ, 2000.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao Organo pleno nos Prelúdios e Fugas de Johann Sebastian Bach*. 3º Colóquio Pesquisa, Pós-graduação da EM-UFRJ, 2002.

MUSCH, Hans. “Von der Einheit der grossen Orgelfuge Johann Sebastian Bachs”. In: *Musik und Kirche* 44. 1974; pgs 267 – 279.

\_\_\_\_\_. *Praeludium in Organo pleno*. In *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* XXII - 1998. Amadeus BP 2162.

SCHWEITZER, Albert. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. Reprint 1954.

SERAUKY, Walter. “Affektenlehre”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel e Basel: Bärenreiter, 1949 – 1951; Band, I p.p. 113 – 121.

WILLIAMS, Peter. *The Organ Music of J.S. Bach*. Cambridge: University Press, Cambridge, 1980 – 1984; vols. I - III.

## RESUMO:

O Relato compara os argumentos sobre a realização tímbrica e mudanças dinâmicas dos Prelúdios e Fugas para Órgão de Bach entre seu início até o século XX.

São analisadas fontes primárias e práticas interpretativas, na época barroca e seu retorno por volta de 1950. Avaliam-se argumentos e o rumo tomado a partir de 1844, liderado por Liszt. As tendências para constantes trocas dinâmicas baseavam-se na análise do período clássico, que previam separação de vozes e períodos no contexto musical, crescendos e decrescendos, possibilitados pelos novos recursos do órgão.

O início desta evolução é observada após a primeira Edição Peters em 1844 com o prefácio de Griepenkerl. O ponto culminante em constantes modificações dinâmicas e outros sinais de fraseado estão documentados nas Edições revisadas por Straube (1913) e Dupré (1938).

A partir da segunda metade do século XX as tendências se caracterizam pelo retorno às fontes com enfoque nas doutrinas da retórica musical e o ensinamento da teoria dos afetos, objetivando um “discurso sonoro”. O uso dos manuais se restringe à técnica de diálogos ou ecos. Argumenta-se que as variedades tímbricas estão incluídas na obra pelas entradas e saídas do pedal, quebra de estática por aumento ou diminuição de vozes, contrastes entre posições graves e agudas.