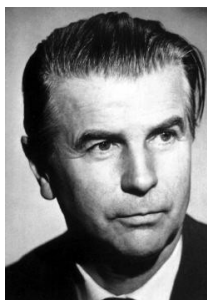


HERMANN SCHROEDER (1904-1984)



“O Canto Gregoriano e a Polifonia são particularmente adequados para expressar o misticismo e a irracionalidade da fé na Liturgia”

HERMANN SCHROEDER

Um tanto desconhecido fora da Alemanha, e particularmente notabilizado no campo da música sacra, Hermann Schroeder foi porventura um dos mais notáveis compositores alemães de séc. XX e certamente o maior no campo específico da música para a liturgia católica. Foi no ano de 1977, ouvi pela primeira vez o nome desta figura ímpar, até então completamente desconhecida entre nós, mercê de um afortunado encontro entre ele e o meu professor de então P. Manuel Faria, no âmbito dum Congresso Internacional de Música Sacra, realizado em Abril desse ano, na cidade suíça de Bolzano.¹ Manuel Faria veio entusiasmado com o compositor, em cuja estética identificava um caminho que ele vinha procurando desde sempre; ficaram amigos, trocaram algumas partituras, entre as quais ele enviou a *Missa “Cum Jubilo”*, tendo recebido do mestre alemão, alguns Motetes – em forma de Coral – que me facultou também.² Mais tarde, já em Roma, tomei contacto com a sua música, tendo interpretado nomeadamente a *Missa Gregoriana*, enquanto descobria uma surpreendente música para Órgão que viria a abordar depois, como *Variationen über den “Tonus Peregrinus”*, *Die Marianischen Antiphone*, *Orgel-Ordinarium “Cunctipotens Genitor Deus”*³ e ainda, por

¹ Sobre este Congresso, veja-se MANUEL FARIA, “Simpósio Internacional de Música Sacra” in *Nova Revista de Música Sacra*, II série, n. 2, p. 19. Pelo que adiante veremos, não duvido que tenham partilhado as experiências vividas, nos anos sessenta, por causa dos conflitos gerados pela implementação desnorçada da reforma conciliar.

² É notável o catálogo da sua música para Órgão, que se pode consultar em <https://www.hermann-schroeder.de/werkverzeichnis/orgelwerke/index.html>. Apesar de tudo, Manuel Faria não chegaria a aproveitar muito do contacto com a personalidade e algum conhecimento da obra de Hermann Schroeder, mesmo que a *Missa em honra de São Jorge*, composta precisamente um ano depois (1978), aponte um pouco nesse sentido. Viria a falecer em 1983, e o compositor alemão no ano seguinte.

³ Outras obras suas para Órgão, nomeadamente as compostas em idade juvenil, bastante acessíveis, como *Sechs Orgelchoräle über altdeutsche geistliche Volkslieder* op. 11 (1934), que serve para se compreender, e aprender, algo sobre estilos e técnicas de composição: Coral harmonizado; Coral com a melodia em estilo *ornato*; Coral em Trio com o canto no Tenor, Coral em Trio com dois “cantus firmus” sobrepostos; Fantasia Coral; Coral *in organo pleno* com secções imitativas. Nesta obra, Hermann Schroeder, ao mesmo tempo que, de acordo com os temas

razões teológicas, a *Fantasia Coral "O Heiligste Dreifaltigkeit"*, embora essa partitura apenas tenha a referência trinitária no título e no texto do Coral que lhe serve de base, sem qualquer tratamento simbólico ou outro do mistério trinitário ⁴. As referências ao Concurso Internacional de Órgão que leva o seu nome, conduzir-me-iam ao conhecimento de outro repertório organístico e coral do compositor e à aquisição de alguma discografia disponível.⁵

1. Apontamento Biográfico

"Silencioso e meditativo, o amoroso rio Mosela serpenteia entre as montanhas. Goza da sua própria fama pelas encostas montanhosas cobertas de videiras, cujo ouro líquido de boas colheitas provavelmente faz concorrência para os conhecedores. A pérola do Mosela médio, Bernkastel, é o lugar do meu nascimento, com a Fonte de São Miguel, ali mesmo em frente à casa onde vim ao mundo, na praça do mercado medieval que foi o centro dos primeiros jogos de criança".⁶

Hermann Joseph Schroeder, nasceu a 26 de Março de 1904 na cidade de Bernkastel-Kues, nas margens do rio Mosela, no seio de uma família católica, muito aberta à música, vindo a receber aulas de Piano logo aos 6 anos de idade e de Órgão aos 11.⁷ De 1919 a 1923 frequentou o Friedrich-Wilhelm-Gymnasium, em Trier, integrando o Coro da Catedral da mesma cidade. Após terminar o ensino secundário, de 1923 a 1926, estudou Teologia no Seminário Jesuíta

tratados, segue as grandes etapas do Ano Litúrgico, dá-nos conta de experiências relativas à sua aprendizagem, que me recordam também algumas das minhas aventuras, na utilização de citações e jogos de temas sobrepostos, uma prática já presente em obras como *Weihnachten*, op. 45, n. 3, de Max Reger, por exemplo.

⁴ O Texto diz: "Ó Santíssima Trindade/Plena de majestade e de glória/Como se poderá louvar a tua 'crisandade'/Ou proclamar suficientemente o teu louvor?/Tu és altíssima e maravilhosa/Incompreensível é o teu nome/A tua sabedoria insondável". Ao contrário de outros compositores, não encontramos nesta partitura qualquer intenção teológica, mas apenas o acordo com os cânones normais de uma *Fantasia para Órgão* na tradição organística alemã. No entanto poderemos assinalar uma estrutura ternária: I – Allegro-Prelúdio sobre um Coral; II – Andante-Trio formado por um Cânone à Oitava, nos Manuais, sobre uma linha de baixo, na Pedaleira, constituída por três secções, em progressão ascendente de terceira; III – Allegro-Fuga a quatro partes, com entrada da Resposta na Pedaleira em valores duplicados, seguida de uma reexposição do *Prelúdio* inicial.

⁵ Vários elementos biográficos aqui disponíveis foram recolhidos do site da Fundação Hermann Schroeder, <https://www.hermann-schroeder.de/biografie/index.html>, onde se podem encontrar outras informações como programação de concertos com obras suas, edições de partituras e discografia. REINER MOHRS, *Hermann Schroeder (1904–1984), Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavier und Kammermusik*, Kassel, 1987 [Hermann Schroeder (1904-1984), Vida e Obra, com especial referência à sua Música de Piano e de Câmara; Tese de Doutoramento na Univ. de Colónia], Kassel: Merseburger, 1987. HEINRICH LEMACHER, *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Vol. 12, p. 78-79, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1989, s. v. "Hermann Schroeder". Uma lista de trabalhos sobre o compositor e a obra em <https://www.hermann-schroeder.de/bibliografie/index.html>

⁶ REINER MOHRS, *o. cit.*, p. 10.

⁷ Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) acompanhou ao Harmónio, inúmeras missas fúnebres em Bernkastel e nas aldeias circundantes do rio Mosela quando era estudante, embora, como ele próprio escreve no seu currículo, "as suas pernas mal alcançassem o pedal". Frequentou a Escola Superior para Rapazes, em Bernkastel, até ao terceiro ano, depois do que se mudou para a cidade de Trier, onde concluiu o ensino secundário em 1923. Ali recebeu formação e acumulou experiências como membro do Coro da Catedral de Trier, onde conheceu e aprendeu a apreciar a grande tradição da música sacra latina na igreja episcopal mais antiga da Alemanha.

“Canisianum”, em Innsbruck, ao mesmo tempo que seguia cursos de Filosofia e Musicologia.⁸ De 1926 a 1930 estudou na Academia Superior de Música de Colónia, tendo como professores Heinrich Lemacher e Walter Braunfels (Composição), Hermann Abendroth (Direcção), Julia Menz (Piano e Cravo), o organista da catedral Hans Bachem (Órgão), Dominicus Johner (Canto Gregoriano) e Edmund Joseph Müller (Pedagogia Musical).

Em 1930, Hermann Schroeder superou, com distinção, o exame estatal para habilitação profissional no ensino artístico (Órgão e Composição) e, em 1938, completou o estágio e avaliação no Königin-Luise-Gymnasium, em Colónia. Na sua terra natal, Bernkastel-Kues, juntamente com o musicólogo Dr. Felix Schroeder, seu irmão, fundou a Associação de Música de Câmara, com a qual organizaram inúmeros concertos entre 1933 e 1936. De 1938 a 1939, foi organista da Catedral de Trier. Nessa época, compôs principalmente música para Órgão e Música Sacra, mas também música para Piano e Música de Câmara, obras orquestrais e corais. Começou então a destacar-se como compositor, organista e musicólogo, tendo escrito artigos onde foi expondo as suas ideias sobre a renovação da Música Sacra que considerava urgente e que referiremos mais adiante. Já em 1930, ao reconhecerem que “no meio de uma música e de uma produção artística sem responsabilidade interior, é muito difícil escrever música cheia de responsabilidade e de impulso interior”, nas palavras de Heinrich Lemacher, expressando o idealismo que inspirava os seus promotores, foi fundada em Frankfurt a *Sociedade Internacional para a Renovação da Música Sacra Católica* [IGK].⁹ Foi nesse contexto que, pela primeira vez, as obras de Hermann Schroeder, onde ele concretizava o ideal da IGK, atraíram a atenção de um vasto público, sendo apresentadas ao lado de outros compositores também desconhecidos na época, como Joseph Ahrens, Johann Nepomuk David, Flor Peeters e Ernst Pepping.¹⁰ Pela mesma altura, juntamente com Heinrich Lemacher, viajou pela Renânia, intervindo em eventos da *Associação General Cäcilien*, (ACV) onde abordava questões de música sacra moderna e contemporânea. Foi nessa altura que iniciou também funções de Professor de Teoria na Rheinische Musikschule em Colónia, cargo que manteve até 1938. Ainda

⁸ Nas palavras do compositor, “É compreensível que a música litúrgica se tenha tornado no objetivo da minha vida, um objetivo que queria alcançar através dos estudos teológicos”. De facto, o seu estudo da Teologia inseria-se num contexto de formação global, mais com o propósito de se tornar um Mestre de Capela competente do que sacerdote.

⁹ Esta Associação destinava-se sobretudo a superar a orientação um tanto “fechada” do movimento ceciliano, ao mesmo tempo que procurava uma relação mais próxima com a música do séc. XX. Assim “a harmonia do Romantismo tardio foi substituída por uma tonalidade livre, de tendência “modal”, com as linhas melódicas emancipadas do pensamento harmónico dos séculos anteriores sem temer novas dissonâncias. Ao redescobrir as formas antigas e, acima de tudo, a técnica contrapontística do século XVII, pretendia-se um afastamento do sentimentalismo romântico. O objetivo da música deixou de ser expressividade ou a manifestação de sentimentos, mas o uso de formas estritas destinadas a usos específicos. (Cfr. REINER MOHRS, *o. cit.*, p. 31 e PASCALE ROUET, “Hermann Schroeder, un musicien méconnu” in *L’Orgue, Bulletin des Amis de l’Orgue*, n. 319-320, Paris 2017, p. 93).

¹⁰ A respeito desse concerto em que foram executados dois Motetes do compositor, o *Kölner Stadtanzeiger* escrevia: “Uma aparência simpática, com talento evidente e capacidade digna. Isto é comprovado de forma impressionante pelos dois Motetes marianos que o Coro da Catedral de Aachen interpretou na Frauen-Friedens-Kirche (...) Ainda se pode esperar muito dele se as coisas lhe correrem de feição” (in REINER MOHRS, *o. cit.*, p. 30).

durante este período fundou a sua própria orquestra de câmara, em Colónia, e dirigiu o Coro da Igreja de São José, em Duisburg, onde encontrou as condições ideais para concretizar as suas ideias acerca da música sacra contemporânea, orientada para a polifonia e o canto gregoriano: “a nova música sacra, se quiser ser genuinamente música litúrgica de utilidade, também tem de ser da maior qualidade”. Aí pôde testar as suas primeiras composições corais, incluindo o *Te Deum* op. 16.

Durante a Segunda Guerra Mundial, onde prestou serviço militar, Hermann Schroeder dirigiu um grupo de Soldados Alemães, em Belgrado, tendo interpretado, entre outras obras, o *Réquiem* de W.A. Mozart, o *Te Deum* de A. Bruckner, *As Estações* de F. J. Haydn, e a *Missa Solemnis* de Ludwig van Beethoven e o *Terceiro Concerto Brandeburguês* de J.S. Bach. Por essa altura exerceu funções de Organista da Catedral de St. Paulin em Trier (1938-1945) para onde compôs a *Pauliner Orgelmesse*,¹¹ e foi Director da Escola de Música de Trier. Depois da guerra, em 1946, tornou-se Professor na Academia de Música de Colónia, onde leccionou Composição, Direcção, Análise Musical, Formas Musicais e História da Música, contando entre os seus alunos o conhecido compositor Karlheinz Stockhausen que, após “um exame brilhante”, foi por ele incentivado a estudar Composição.¹² Também durante este período (1946-1972), leccionou no Instituto de Musicologia da Universidade de Bonn, onde publicou, com Heinrich Lemacher, vários manuais significativos no campo da formação musical: *Manual de Contraponto* (Mainz 1950), *Harmonia* (Düsseldorf 1954) e *Formas Musicais* (Colónia 1962). Hermann Schroeder exerceu depois várias funções na cidade de Colónia: maestro da Sociedade Bach, (1946-1961) e do Coro Madrigal da Academia Superior de Música (1946-1974), Vice-Diretor da mesma Academia (1958 a 1961) e maestro do Coro de Câmara Renano (1962-1968).

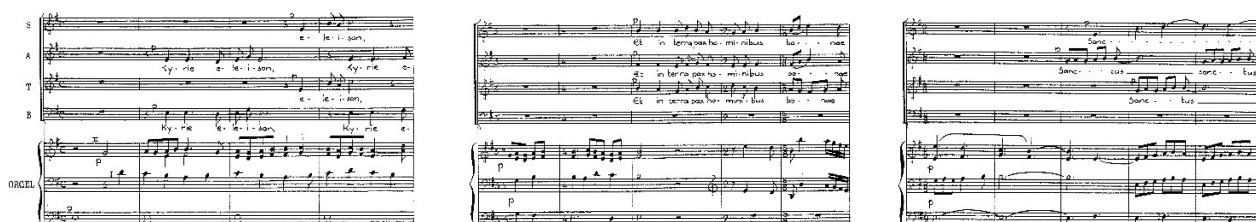
A direcção destas sociedades corais foi particularmente significativa para a sua obra como para o seu empenho na reforma da música católica alemã. A década de 1950 foi marcada por um intenso período criativo também determinante para a consolidação do seu estilo, tendo então

¹¹ A *Pauliner Orgelmesse* situa-se no início da carreira profissional Hermann Schroeder, enquanto organista e mestre de capella da Catedral de St. Paulin, em Trier, entre 1938 e 1945 reflecte um pouco o estado de espirito do compositor depois da guerra. Nesta obra, a primeira de várias que se lhe seguiram, no mesmo género, “o Órgão não se limita a um mero acompanhamento do Coro... ou a um adereço para a entoação. Cada parte música (coro e órgão) tem o seu próprio papel. Mais tarde haveria de a instrumentar para sopros, muito provavelmente por influência da *Mass* de Igor Stravinsky. (Cfr. RAINER MOHRS, *o. cit.* p. 64).

¹² Contudo não foi propriamente pacífica a relação entre os dois já que o conceito de composição de cada um deles era precisamente o inverso: para Schroeder, tratava-se de encontrar um tema e depois construir uma obra; para Stockhausen, tratava-se de construir uma obra à procura de um tema que se encontraria no final. Isso o relata o próprio Stockhausen acerca de uma aula de contraponto: “Num determinado momento, no ano de 1951, andava eu a estudar na Academia de Música de Colónia, prestes a fazer o exame de Estado. Tive aulas de contraponto com Hermann Schroeder quando levei ao Sr. Schroeder uma sonata que tinha escrito antes. Quando lha mostrei ele disse: “E então, qual é o objetivo?”. Toquei-a ao piano: aqui uma nota, agora uma segunda, e a primeira desaparece outra vez, e há outra, e depois as três desaparecem, etc... De qualquer forma, compunha livremente e, como é óbvio, no final tinha encontrado o tema. Doze minutos depois concluí a execução e tinha escrito todo o processo de criação, ou seja, tudo o que me passou pela cabeça. No final ele disse: “O que tens em mente? Queres ter um tema?” Eu disse: “Sim.” - “Sim, então escreve já.” Eu disse: “Porque é que devo escrever o tema e depois desmontá-lo, se posso montá-lo?” Ele disse que toda a peça estava realmente no meu opúsculo “*História da Origem do Tema*”, e que realmente devia começar pelo tema acabado. Saí e pensei: “Esta peça é uma treta, o mestre tem de saber disso”. (Cfr. RAINER MOHRS, *o. cit.* p. 79).

composto algumas das suas obras mais importantes para Órgão: *Antífonas Marianas*" (1953), a *Primeira Sonata* (1957) e a *Partita sobre "Veni Creator Spiritus"* (1959)¹³. Durante este período, Schroeder começou a escrever importantes obras de Música de Câmara como *Quarteto de Cordas n.º 2* (1952), *Trio para Piano n.º 1* (1954), *Sexteto para Piano e Sopros* (1957), *Sonata para Piano n.º 2* (1953), ao lado de música concertante como o *Concerto para Oboé* (1955) e o *Concerto para Piano e Orquestra* (1956). Juntamente com uma crescente fama como compositor de música instrumental, o interesse de Hermann Schroeder pela interpretação de música coral dava origem a inúmeras obras corais provavelmente inspiradas pelo trabalho que vinha desenvolvendo na interpretação de obras-primas de J.S. Bach de que gravou várias, bem como de Polifonia Renascentista. Ainda durante a década de 1950 compôs *Missa "Regina Coeli"* (1950), *Magnificat* (1951) e *Responsórios para a Semana Santa* (1954).

Composta em 1950, a *Missa "Regina Coeli"*, é um exemplo curioso da utilização do Canto Gregoriano, aqui especificamente a célebre Antífona Mariana, não só como elemento constitutivo do material das vozes, como acontece no *Sanctus*, mas também como base do acompanhamento numa espécie de estilo concertante relativamente às vozes, como acontece no *Kyrie*, no *Gloria* e no *Credo*, eventualmente independentes da melodia original.¹⁴ A imagem da primeira página da partitura de três das partes componentes desta Missa dá-nos uma imagem clara deste procedimento:

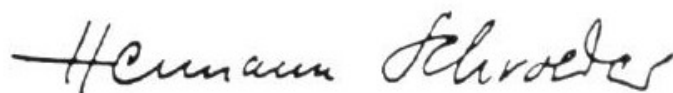


Hermann Schroeder viveu em Colónia durante cerca de 50 anos até 1981. De 1981 a 1983, desempenhou ainda funções docentes na Escola de Música Sacra em Regensburg. Viria a falecer, a 7 de Outubro de 1984, em Bad Orb. Está sepultado no cemitério da sua cidade natal, perto da Igreja do Espírito Santo; o seu histórico piano de cauda, colocado no átrio da Câmara Municipal a instâncias ao então presidente, é regularmente ouvido nos concertos promovidos pela escola de música local. No museu de história local Graacher Tor, existe uma pequena

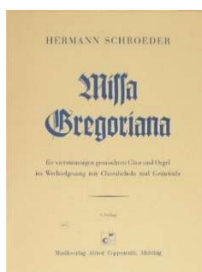
¹³ Esta obra foi composta numa espécie de permuta de composições sobre o mesmo tema gregoriano, entre o compositor e o seu amigo Flor Peeters, que tem publicada uma do mesmo género nos *Prelúdios Corais* para Órgão (Vol. I, p. 18).

¹⁴ As imagens da partitura aqui colocadas são disponibilizadas em PDF pelo site da Herman Schroeder Gesellschaft. A utilização dos temas gregorianos com base do tratamento instrumental de acompanhamento é um procedimento que me é particularmente caro e que tenho usado com bastante frequência.

exposição com fotografias, partituras e manuscritos do Compositor e, desde 22 de Setembro de 2024, ao lado da casa de seus pais, na Gestade 11A, encontra-se um busto da autoria do escultor de Sebastian Probst e uma placa comemorativa em memória do Compositor.



2. A Música Sacra Coral



O pensamento de Hermann Schroeder acerca da Música Sacra assentava, como referimos anteriormente, numa série de princípios que apontavam para a renovação da mesma, no sentido de se libertar quer dos efeitos ainda presentes de um exagerado romantismo e sentimentalismo, quer dos notórios limites que marcavam a estética do *Movimento Ceciliano* com que a Igreja Católica procurou superar o mesmo romantismo.¹⁵ Segundo o seu pensar, a música sacra deveria orientar-se para a Liturgia, colocando-se ao seu serviço, em função da própria missão da Igreja; nesta ideia de Liturgia incluía a ideia de comunidade, em cujo seio a música deve ser particularmente clara, objectiva e adequada, funcional, no espírito da corrente estética que marcava a música europeia da primeira metade do séc. XX, “Gebrauchmusik”: a purificação do sentimentalismo romântico deveria assentar na pureza e simplicidade do Canto Gregoriano, na clareza e qualidade técnica da polifonia palestriniana e na arte coral de Johann Sebastian Bach; deveria finalmente abrir-se às novas tendências da estética musical do século XX, nomeadamente naquilo em que não colocassem em causa os anteriores ideais, tendo como principais referências a obra de Paul Hindemith e Igor Stravinsky.¹⁶ Podemos dizer que estes vectores se encontram bem patentes nas obras de

¹⁵ Cfr. JOHANNES SCHARFENBERGER, “Die Sicht Hermann Schroeders auf Fragen der Kirchenmusik im 20. Jahrhundert”. Tese de Mestrado, Mainz, 2015.

¹⁶ Quando questionado sobre os compositores do seu tempo de quem ele se considerava mais próximo, como Max Reger, Stravinsky, Malipiero, Busoni, Schoenberg, Aloys Haba, Paul Hindemith, o compositor colocava Hindemith em primeiro lugar pois: “gostava mais da sua música, porque trazia o princípio da linearidade e da polifonia de forma mais convincente – muitas vezes sem considerar a dimensão vertical. Combinar linearidade com tonalidade é a tarefa em que ainda têm de trabalhar hoje. “Reger estava no caminho certo ao querer combinar a harmonia romântica com a linearidade e polifonia de Bach. Morreu demasiado cedo para encontrar

música sacra, tanto coral como organística do compositor, já que estas de inserem-se no âmbito da liturgia católica. Inspirado na liturgia católica, o seu estilo, particularmente novo para a época, caracteriza-se pela utilização de elementos da música medieval,¹⁷ sobretudo o Canto Gregoriano, com recurso a escalas modais, à técnica do *fauxbourdon*, combinando harmonias com base nos intervalos de quarta e quinta. Utiliza, além do mais, uma escrita polifónica linear, mesmo atonal, com algumas aproximações à obra de Paul Hindemith.¹⁸

No campo da música coral, constam do seu catálogo umas quarenta Missas, compostas de acordo com as orientações da liturgia, acompanhando ao longo do tempo o chamado Movimento Litúrgico e antecipando, de certo modo, a doutrina de Concílio Vaticano II.

Já desde os tempos de São Pio X, com o *Motu Proprio "Tra le sollicitudini"* que a questão de uma participação mais ativa do povo na celebração da Missa desempenhava um papel importante. No seguimento desse pensamento e da acção do Movimento litúrgico com relevo para a Alemanha, houve vários encontros organizados pela IGK nomeadamente um com a participação de oradores como Joseph. Haas, Heinrich Lemacher, Edward Pfiffner, K. Roeseling, E. Tittel e Hermann Schroeder. Entretanto, o Papa Pio XII publicava a *Enc. "Divini Cultus"*, onde abordava o assunto, depois reiterado na *Enc. "Musicae Sacrae Disciplina"*, de 1955. Pouco tempo depois, Hermann Schroeder compunha a *Missa Gregoriana*, um dos primeiros exemplos deste novo tipo "missa com a participação do povo" e a utilização do Canto Gregoriano que foi interpretada, pela primeira vez, na 30.ª Assembleia Geral da ACV em Münster, a 16 de Junho de 1957, e apresentada na peregrinação dos cantores da ACV a Roma, na igreja de Santa Cecília, a 16 de Outubro de 1957), na presença do Cardeal Joseph Pizzardo, o Director do Pontifício Instituto de Música Sacra, Mons. Higinio Anglés, o especialista em Canto Gregoriano P. Urbanus Bomm OSB, e muitas outras figuras importantes da música sacra a quem causou a "melhor das impressões".¹⁹ De facto, "é impressionante notar a forma como Hermann Schroeder conseguiu, ao longo da vida, ter a coragem de conciliar as possibilidades da interpretação, um elevado nível de padrões musicais e as faculdades de cantores não

uma solução definitiva.... Combinar linearidade com som é a tarefa em que estamos a trabalhar hoje." (RAINER MOHRS, *o. cit.* p. 27). Por certo, o Hindemith e o Stravinsky que Hermann Schroeder tem em mente será a sua orientação neoclássica, nomeadamente obras como *Missa*, *Sinfonia dos Salmos* e *Requiem Canticles*, deste compositor ao lado da obra organística de Paul Hindemith ou as obras corais como *Missa*, *Harmonia Mundi*, *Das Marienleben* ou *Divina Musica Laudes*.

¹⁷ É evidente que as influências da música medieval constituíam já um elemento inspirador da estética romântica, mas trata-se agora de utilizar o repertório medieval dentro do espírito e ambiente que lhe deu origem, ou seja o culto cristão, e não propriamente um mero espírito revivalista e arcaizante a partir das opções estéticas relativas a um passado remoto.

¹⁸ Para entender esta proximidade bastaria consultar as três *Sonatas para Órgão*, para além do conhecido *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith. Creio que não seria também muito ousado dizer que este estilo anda muito próximo daquilo a que Domenico Bartolucci chamava "modalidade moderna", ou seja: utilizar os procedimentos contrapontísticos da polifonia palestriniana, clareza de vozes e transparência do texto característicos do compositor romano quinhentista, mas com linhas melódicas que seguem os padrões da harmonia e melodia mais moderna, de sabor por vezes impressionista, ou mesmo atonal, onde a própria dissonância decorre do encontro de linhas melódicas que seguem o seu curso de forma independente.

¹⁹ Cfr. RAINER MOHRS, *o. cit.* p. 84.

profissionais”.²⁰

Pouco tempo depois, Hermann Schroeder viveu intensamente as vicissitudes por que passou a música litúrgica a partir da reforma conciliar, primeiramente em virtude da fraca qualidade das traduções,²¹ e depois o conflito generalizado que derivou da invasão das igrejas pela chamada música ligeira – muitas vezes conotada com a *música pop* e a *música jazz* – intervindo fortemente nos debates e tomado posição sobre situações que considerava anómalas para o espírito da liturgia e para a sua sensibilidade de compositor de música litúrgica.²² Entre outras coisas afirma: “Afinal, a *forma* da música católica deve primeiro ser tomada como ponto de partida, e esta deve ser adequada ao espaço sagrado ou à acção sagrada. A questão agora é: ainda existe diferença entre sagrado e profano, entre espiritual e secular? As pessoas têm uma atitude diferente dependendo de onde estão, se estão no pavilhão desportivo, na praia ou na igreja? (...) Conhecemos a expressão que a música assume nas diferentes esferas da sociedade humana, e essa expressão é diferente na pista de dança, na opereta, ou na ópera; é diferente em todo o lado, também é diferente no espaço cultural. Portanto, se houver diferentes esferas, elas estão ligadas a associações, e tais associações surgem não só do tratamento dos elementos da música, mas também do por exemplo, também em termos de instrumentos...”.²³ Movido pela sua fidelidade à Igreja e aos seus princípios como compositor, escreveu muitas músicas em vernáculo ou adaptando obras anteriores, compostas em latim, como a *Cäcilien-Messe* (1966) que reviu em 1969. No repertório em Latim, destacam-se a *Missa Dorica*, op. 15, para Coro a capella (1932), a *Missa Gregoriana*, para Coro e Órgão em diálogo com a Assembleia (1957), porventura uma das mais conhecidas, antecipando de certo modo as orientações consagradas mais tarde pela reforma conciliar, e a *Missa Melismática* para Coro misto a capella (1961). O Concílio Vaticano II, marcou efectivamente um ponto de viragem no

²⁰ KLAUS FISCHBACH, Booklet do CD *Hermann Schroeder, Chor und Orgelmusik aus dem Trier Dom*, Ed. Prezioso, 800.029, p. 5.

²¹ Este tema é abordado com algum relevo nas páginas 96 a 106 da já citada biografia escrita por Rainer Mohrs onde se lê, por exemplo: “O facto de compositores de nome se terem em grande parte absterido de musicar os textos alemães nos últimos anos, deve-se em grande parte às traduções oferecidas. Nos comités seniores de tradutores há liturgistas, exegetas, linguistas e pessoas comprometidas pastoralmente, mas quase nenhum músico, ou seja, compositores” (p. 96).

²² A 13 de Junho de 1965, realizava-se na Catedral de Colónia uma celebração para Jovens com a intervenção de um grupo “Spiritual” acompanhado por uma Big Band. Indignado com aquela situação, três dias depois, Hermann Schroeder escreveu uma carta ao Cardeal-Arcebispo Joseph Frings: “A Sua Eminência Josef Cardeal Frings. Venho pedir a Vossa Excelência a minha demissão de membro da comissão litúrgica da Arquidiocese de Colónia: uma vez que a música jazz não só é tolerada num encontro juvenil, na Catedral, no Domingo da Santíssima Trindade, mas também, em vários outros locais, como música litúrgica na celebração da Missa, aparentemente também promovida como tal, já não vejo ter sentido para mim estar activo numa comissão que não pode evitar tal aberração catastrófica de uma música que supostamente é sacra. Se os frutos do Concílio são estes, devo ao mesmo tempo ver nisto o fim da minha vida como músico de Igreja. Com os mais respeitosos cumprimentos, o muito dedicado Hermann Schroeder” (RAINER MOHRS, o. cit. p. 101). Um dia depois, o Cardeal Josef Frings recebeu o compositor em audiência, tendo publicado de seguida um “Decreto sobre a Música Sacra”, reiterando, segundo o Concílio, a importância do Canto Gregoriano e da Polifonia clássica e proibindo expressamente tais manifestações. Satisfeito, o compositor escrevia ao seu irmão: “Esta é a resposta de Frings à minha carta. Estive com ele na quinta-feira para uma audiência: mostrou-me o Decreto oficial com a proibição de música com estilo jazz e melodias sentimentais. Eu não queria mais nada” (Cfr. RAINER MOHRS, o. cit., p. 101).

²³ RAINER MOHRS, o. cit., p. 99-100.

campo da música sacra: as missas nas línguas vernáculas ganharam cada vez mais aceitação, o Canto Gregoriano foi relegado para segundo plano, ou abandonado, e as características estilísticas da música ligeira foram invadindo a produção da música sacra.²⁴ No entanto, cinquenta anos depois, a obra coral e litúrgica de Hermann Schroeder vai ganhando uma inesperada popularidade entre os grupos corais, quer as mais difíceis como a *Missa Melismática* quer as mais acessíveis como a *Missa Gregoriana*.

2.1. A “Missa Gregoriana”

Enquanto a *Missa Melismática* toma a entoação livre do Canto Gregoriano como ponto de partida para a construção de ricos e amplos arcos melódicos, em polifonia muito elaborada, a *Missa Gregoriana* assume as melodias correspondentes aos formulários da *Missa XVI* (Kyrie), *Missa XV* (Glória) e *Missa X* (Sanctus e Agnus Dei). Encontra-se estruturada num diálogo a três²⁵, entre “Schola”, “Assembleia” e “Coro” a quatro vozes mistas. Procurando, nas palavras do compositor, “unir a Schola, o Coro da igreja e a Assembleia numa unidade católica”. Na questão da participação do povo, o problema mais difícil era “a unidade musical entre o canto gregoriano e a própria escrita polifónica”, tarefa que Schroeder resolveu baseando a escrita coral polifónica o mais próximo possível do modelo gregoriano em termos melódicos, rítmicos e harmónicos.²⁶ No entanto, estava consciente de que “não é de modo algum a citação coral literal do Canto Gregoriano que importa, mas a proximidade interior, intelectual-musical” a essa música milenar da Liturgia”. Curiosamente, nesta *Missa Gregoriana*, o acompanhamento organístico, referido como “ad libitum”, é talvez um dos elementos mais interessantes, diria originais, da partitura quer nas várias intervenções a solo quer em acompanhamento, onde

²⁴ A utilização do canto popular na Liturgia fora já preconizado anteriormente, nomeadamente pela *Enc. “Musicae Sacrae Disciplina”*, de Pio XII (1955), embora reservada às celebrações “não solenes” e nunca nos cânticos do *Ordinário da Missa* (n. 30). O mesmo se diga da participação do povo, alternando com o Coro ou Schola, já prevista em obras que utilizavam o texto latino como a presente *Missa Gregoriana* e de outros compositores como Domenico Bartolucci com: *Missa I ‘De Angelis’, a 4 vm.; Missa II ‘De Angelis’, a 4 vm.; Missa III ‘De Angelis’, a 5 vm; Missa IV ‘De Angelis’, a 6 vm; Missa ‘Cum Jubilo’, a 4 vm; Missa ‘Orbis Factor’, a 5 vm; Missa ‘Cunctipotens Genitor Deus’, a 5 vm e Messa ‘Feriale’, a 4 vm; Terenzio Zardini, Missa “De Angelis”; Italo Bianchi, Missa “De Angelis” e Missa “Cum jubilo”; Manuel Faria, Missa “Cum Jubilo”. Porém, nos compositores franceses não encontramos Missas alternadas com o Canto Gregoriano, com excepção de Jehan Alain que nos propõe uma *Messe Grégorienne*, onde alterna a melodia gregoriana que pode ser cantada pelo povo, acompanhada ou alternando com o Órgão, ao estilo da antiga “messe d’orgue”.*

²⁵ Esta *Missa* segue a estrutura 3x3 ao passo que a Reforma litúrgica propõe 3x2: ou seja dois *Kyrie* + dois *Christe* + dois *Kyrie*. Como a parte referente à “Schola” e à “Assembleia” é igual, com a melodia gregoriana, poderá também fazer-se segundo a proposta conciliar: Assembleia + Schola + Coro. Curiosamente, Hermann Schroeder foi particularmente sensível a esta participação da Assembleia e à estrutura 3x2, assumida pela reforma litúrgica, tendo inclusivamente revisto obras como a *Cäcilien Messe* ou propondo alterações à interpretação de outras como acontece na *Missa Cantorum* (1969) especialmente dedicada aos “pueri cantores” com uma instrumentação que inclui Timbales e “Jogo de Sinos” (Glockenspiel), a que apõe esta nota curiosa: “Aqueles que mantêm a forma antiga do *Kyrie* devem cantar os compassos 8 a 10, bem como os compassos 16 a 18 e 28 a 30 duas vezes, e apenas a partir da Schola, depois pela Assembleia (Gemeinde), com acompanhamento de Órgão. Se a Missa for cantada sem a participação da Assembleia, canta o Coro sem repetição”. [secção em uníssono]. Escrita em 1969, mesmo assim, a uma primeira leitura, não me parece que esta *Missa* esteja ao nível de outras obras congêneres do compositor...

²⁶ Cfr. RAINER MOHRS, *o. cit.*, p. 84.

não se limita a dobrar as vozes como era habitual. Logo no início do *Kyrie* torna-se claro como Schroeder molda a composição a partir da substância do modelo gregoriano (Kyrie XVI) e permite que prevaleça a máxima concentração. A obra está orientada de acordo com os requisitos litúrgicos – é “música funcional”, ou seja, música escrita para ser usada no culto e, daí a sua brevidade, daí a participação da Assembleia, daí o uso do Canto Gregoriano – ao mesmo tempo que nos oferece um exemplo de como Schroeder assumiu o papel no contexto da discussão sobre música sacra da época.²⁷



2.1.1. Kyrie [Kyrie XVI]:

No primeiro Kyrie, após um breve *Prelúdio*, onde o Órgão anuncia o estilo polifónico que vai ser assumido pelo Coro, numa espécie de *cânone* à quinta superior, com base na melodia gregoriana, a Schola, seguida pela Assembleia (Volk=povo), propõem a melodia original com acompanhamento do Órgão, por meio do apoio em acordes básicos, num claro estilo modal – “Protus em Mi, com 6.ª abaixada” – a condizer. O Coro, a quatro vozes mistas, retoma a melodia original em valores isócronos mais longos, com entradas T-C-S-B, em imitações à sexta superior, à oitava superior e à quinta inferior; uma secção muito breve, de três compassos,²⁸ mas muito eficaz.

Por sua vez, o acompanhamento propõe-nos um Baixo simples, em *melodia contínua* a partir das vozes graves – T e B – e um belo *contracanto* formado por motivos em progressão descendente, na mão direita. O Christe segue estrutura e um estilo polifónico análogos ao

²⁷ Cfr. RAINER MOHRS, o. cit., p. 86

²⁸ Falar aqui de compasso é um pouco análogo, já que o facto de termos um compasso ternário é uma forma de sectionar uma melodia contínua para facilitar a execução. Algumas edições apresentam, por esse motivo, a barra de compasso em linha pontuada.

Kyrie, com um cânone à quarta e oitava superior, mas mais estreito, embora a linha do Baixo integre tal procedimento; também o acompanhamento é análogo ao do Kyrie. O segundo Kyrie é muito semelhante ao primeiro, mas com algumas variantes na parte do Coro: para começar, a 6.^a do modo (dó) é natural, devido à colocação do sustenido; a imitação canónica, com entradas sucessivas das vozes a partir do Baixo, em imitação à terceira e à oitava, é agora mais estreita. Por outro lado, esta secção é alongada, de acordo com a linha melódica do original gregoriano, particularmente presenta na voz mais grave; por sua vez, o acompanhamento é análogo ao das secções anteriores, mas o âmbito melódico é estendido à região superaguda da mão direita, para concluir com uma dissonância “suspensiva” por meio da 6.^a natural do modo acrescentada, como que preparando a entoação do *Glória*.



2.1.2. Glória [Gloria XV]:

O Glória – *Deuterus Plagal*, em Fá# - caracteriza-se por um diálogo entre as diversas partes intervenientes, dando maior relevo à Assembleia, reservando ao Coro secções particularmente curtas, num estilo ora homorrítmico ora contrapontístico, como em “Domine Deus, Rex coelestis” e, paralelamente, em “Domine Deus, Agnus Dei”; porém, sempre próxima ao modelo gregoriano. É curiosa a secção “Qui tollis peccata mundi”, com duas partes homorrítmicas paralelas, onde o Coro canta a melodia original primeiro no S-T e depois no B-C; a súplica “miserere nobis e “suscipe deprecationem nostram” são deixadas à Assembleia...

Um relevo especial é dado à secção “Tu solus Altíssimus”, um pouco em contraciclo com o original gregoriano, mas em sintonia com a tradicional linha descendente que correspondia à

“vénia” dos ministros, mais vincada ainda pela descida do Baixo, na extensão de uma oitava, até à “finalis” do modo, na região grave (fá#). O Órgão acompanha num estilo que evoca o utilizado no Kyrie. Esta secção vai ser praticamente transcrita no “Amen” final, com a particularidade do abaixamento da *quinta* (dó bequadro), o que provoca uma inesperada e *expressiva* quarta aumentada com o fá” anterior.

The musical score for the 'Amen' section is written for four parts: two vocal staves (Volk and Chor) and two organ staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics for the vocal parts are 'Cum sancto Spi-ri-tu in glo-ri-a Dei Pa-tris. A-men.' and 'A-men.'. The organ accompaniment features a prominent descending line in the bass register, creating a sense of gravity and anticipation. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'A' (accrescendo), and a pedal point marked '(Ped.)' at the end.

2.1.3. Sanctus [Sanctus X]:

O *Sanctus – Deuterus Plagal*, em Fá# – é confiado à Schola e à Assembleia, nas invocações iniciais, onde a linha gregoriana é apoiada num discreto acompanhamento de acordes, em harmonia claramente modal. O Coro entra já em “Pleni sunt coeli...” por meio de um desenvolvimento contrapontístico da linha melódica original, não em imitação rigorosa, procurando um certo “descritivismo” com base nas palavras “coeli et terra”, atingindo o *clímax* em “gloria tua”, expresso numa cadência modal em Lá Maior, com que prepara a entrada da Assembleia em “Hossana”.

The musical score for the 'Sanctus' section is written for four parts: two vocal staves (Volk) and two organ staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics for the vocal parts are 'glo-ri-a tu-a. Ho-san-na in ex-cel-sis.' and 'Ho-san-na in ex-cel-sis.'. The organ accompaniment provides a harmonic support for the vocal lines, featuring a mix of chords and melodic fragments. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'A' (accrescendo), and a pedal point marked '(Ped.)' at the end.

Por sua vez, o *Benedictus* inicia com um *Prelúdio* do Órgão que nos traz reminiscências do “Christe eleison”, anunciando a secção correspondente ao Coro que assume o texto completo, em forma canónica, nas vozes mais agudas – excluído o Baixo – numa adesão assumida à prática tradicional das *missas* renascentistas, evocando provavelmente os coros angélicos.

Chor

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in no -

Be - ne - di - ctus, qui ve -

-de!

Introduzido pelo Contralto, o tema gregoriano é imitado à quinta superior pelo Soprano e, depois, à quinta inferior pelo Tenor, por meio de entradas mais afastadas que as do “Christe”, provocando a serenidade tão própria deste canto. Conclui com “Hossana”, confiado à Assembleia, em paralelo com a secção anterior.

2.1.4. Agnus Dei [Agnus Dei X]:

O *Agnus Dei – Deuterus Plagal* em Fá# – é um canto particularmente curto com alternância paralela nas três secções entre Schola, Coro e Assembleia. As partes corais, correspondentes às palavras “qui tollis peccata mundi”, com base tema gregoriano e que traz reminiscências da secção com as mesmas palavras no *Glória*, vão crescendo em dimensão e complexidade contrapontística, desde a primeira secção homorrítmica, até à última particularmente desenvolvida que recorda o “Jesu Christe” e o “Amen” do *Glória*, porém com o prolongamento da secção, confiando à Assembleia a conclusão com “Dona nobis pacem”.

The musical score is for a piece titled "Agnus Dei". It is arranged for three vocal parts: Schola, Chor, and Volk. The Schola part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Chor and Volk parts are written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Latin: "Agnus Dei, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Agnus Dei, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re nobis. Agnus Dei,". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The Schola part has a melodic line with some grace notes. The Chor and Volk parts have a more rhythmic, homophonic texture. The piece concludes with a final chord in the Schola part.

Schola *Chor* *Volk* *Schola*

p *p* *p*

Agnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Agnus Dei,

qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,

qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,

Agnus De-i, mi-se-re-re nobis. Agnus Dei,

p

O acompanhamento organístico tem muitas semelhanças com o *Kyrie*, até na inclusão do *sol#* cadencial na conclusão do Órgão.

3. Música para Órgão



“O Órgão como instrumento revestido do mais elevado nível artístico e cultural, dotado de uma identidade própria, era algo evidente ao tempo dos grandes mestres alemães do Órgão. Quando a música se limitou a dar a prioridade ao som, o Órgão foi perdendo cada vez mais o seu carácter até se afundar numa – e bastante má – imitação da Orquestra. O estilo da nova música – focado na substância, no relevo à construção linear e com referência a épocas polifónicas anteriores, simplicidade e austeridade na expressão, colocou novamente os nossos construtores de Órgãos no caminho certo para um som adequado do instrumento”. Estas considerações de Hermann Schroeder acerca da música para Órgão inserem-se nos parâmetros que orientaram o “Movimento de Renovação” [“Orgelbewegung”]²⁹ que marcou a primeira metade do século XX, com o regresso aos instrumentos mecânicos e a uma escrita concorde com as orientações estéticas provenientes do “neoclassicismo” e da “música funcional” [“Gebrauchsmusic”].³⁰ Foi neste contexto que se integrou o desejo do então jovem compositor de unir a música para Órgão à arte contemporânea, superando o “isolamento completo da música sacra face às correntes estéticas do século XX” sobretudo por causa da orientação restritiva do Movimento Ceciliano.

É particularmente extensa e significativa – com mais de cem obras em quarenta títulos relevantes dedicados ao Órgão solo, catorze para Órgão e Conjunto instrumental, no respectivo catálogo – a música composta por Hermann Schroeder para Órgão. Não

²⁹ O movimento conhecido como “Orgelbewegung”, corresponde à Convenção Organística Italiana, realizada em Trento, no ano de 1930, onde Raffaele Manari propôs alguns “princípios fundamentais a respeito da fónica e da configuração técnica dos instrumentos”, no intuito de recuperar os princípios que regulamentavam a construção de órgãos no séc. XVIII, face à influência sobretudo dos órgãos franceses provindos da oficina de Aristide Cavaillé-Coll. Assim, mais do que restaurar e reconstruir órgãos históricos, optou-se pela construção de novos instrumentos, com base nos princípios e técnicas de construção dos antigos: predominância dos registos de Fundo, redução drástica de registos Tremulantes, e de Misturas, para além dos de ornato (Cfr. PASCALE ROUET, “Hermann Schroeder, un musicien méconnu” in *L’Orgue, Bulletin des Amis de l’Orgue*, n. 319-320, Paris 2017, p. 91-100).

³⁰ Um dos compositores mais conotados com esta corrente estética do séc. XX é precisamente Paul Hindemith cuja estética e linguagem foi particularmente seguido por Hermann Schroeder (Cfr. J. ALVES BARBOSA, “O Movimento Litúrgico no séc. XX: A renovação da Liturgia e as novas correntes musicais” (inédito).

esqueçamos que ele era um conceituado organista, galardoado com o Primeiro Prémio no Concurso de Haarlem, Holanda, no ano de 1955. Entre 1930, com *Tocata e Fantasia*, op. 5, e 1984, ano da sua morte, com *Concerto da Chiesa*, compôs mais de 100 obras para Órgão que ainda hoje são tocadas em todo o mundo, tendo seguido as formas tradicionais, tanto na música pura [*Prelúdios, Fugas, Sonatas, Fantasias, Tocatas*] como em obras inspiradas na liturgia e no Canto Gregoriano, em contraste com a produção luterana, especialmente inspirada nos Corais, mesmo que também estes tenham sido utilizados pelo compositor já que muitos deles faziam e fazem parte do repertório litúrgico católico: *Variações, Suites, Prelúdios Corais*. Da importância da sua obra organística é testemunho, ainda hoje, o prestigiado *Concurso Internacional de Órgão Hermann Schroeder*, que se realiza desde 1999, como parte integrante do Festival de Música do Mosela. Oferecendo-nos um repertório rico, marcado por uma perspectiva moderna da linguagem, especialmente modal, rondando a politonalidade, o seu estilo situa-se próximo do barroco, com particular presença de J. S. Bach ou, se quisermos, na esteira de Max Reger e Paul Hindemith, mais do que dos compositores românticos como Johannes Brahms ou César Franck. Ocupando ainda hoje uma posição considerável no repertório de muitos organistas, nomeadamente a música mais virtuosística como os *Prelúdios e Fugas* ou as *Tocatas*, a sua divulgação nas plataformas digitais ou a sua discografia disponível não acompanham, porém, a qualidade e o prestígio de que goza indubitavelmente.³¹ Separadas por duas décadas com dez anos de intervalos entre elas, três obras baseadas no repertório gregoriano representam de forma exemplar o estilo do compositor e, de certa forma também, o seu itinerário de compositor para Órgão:

3.1. Die Marianischen Antiphone (1954)

Dá-se o nome de *Antífonas Marianas* a um conjunto de seis cânticos, em louvor da Virgem Maria, habitualmente executados como conclusão do Ofício de Completas na *Liturgia das Horas*.³² Pela sua importância e conteúdo teológico, bem como pela qualidade musical das melodias gregorianas que as revestem, tornaram-se um viveiro especial de inspiração e de recurso temático para os compositores de todos os tempos. São elas: *Ave Maria, Alma Redemptoris Mater, Ave Regina Coelorum, Regina coeli laetare, Sub tuum praesidium* e *Salve Regina*.³³ Neste caso, Hermann Schroeder selecionou apenas quatro delas, com cujos temas

³¹ A divulgação discográfica encontra-se praticamente limitada às edições da responsabilidade da Fundação Hermann Schroeder e nem sempre é fácil o acesso à sua aquisição. Depende particularmente das edições consagradas aos prestigiados Concursos de Órgão que levam o nome do compositor. Existem algumas gravações, já da década de 90' do séc. XX, exclusivamente dedicadas à sua obra para Órgão solo e com outros instrumentos, estando também bastante presente em registos dedicados a vários compositores.

³² Escutar em https://www.youtube.com/watch?v=2AScA9uwDa0&list=RD2AScA9uwDa0&start_radio=1

³³ As *Antífonas Marianas* foram tratadas por muitos compositores de música para Órgão solo, ao longo dos tempos, em grupos ou isoladamente, embora não como conjunto orgânico sendo, juntamente com o Hino “*Ave Maris Stella*”, dos temas que mais inspiraram os compositores. Recordamos: Pedro de Araújo (s. XVII) *Salve Regina*; Franz Liszt, *Ave Maris Stella* e *Salve Regina*; Max Reger, *Ave Maria*; Alexandre Boëly, *Salve Regina*, Jean Langlais: “*Ave Maria e Ave Maris Stella*” em *Paraphrases gregoriennes*; Paraphrase sur “*Salve Regina*” em *Vingt quatre Pieces pour Orgue*; “*Salve Regina*” e “*Regina Coeli*” em *Talitha Kum*; Marco Enrico Bossi, “*Ave Maria*” e

gregorianos construiu uma espécie de *Suite para Órgão*, aplicando a cada uma um género musical específico.³⁴ *Prelúdio sobre “Regina Coeli”*; *Variações sobre “Ave, Regina coelorum”*; *Coral Prelúdio sobre “Alma Redemptoris Mater”* e *Toccata sobre “Salve Regina”*.³⁵ De acordo com os princípios estéticos que o compositor abraçou que que inspiravam a IGK a que aderei desde o princípio, as suas próprias composições quer na música coral quer na organística, especialmente nas *Marianischen Antiphone*, são adaptadas à prática litúrgica em termos de dificuldade e expressão. Elementos gregorianos como a estrutura modal e o ritmo livre, que combina com elementos estilísticos contemporâneos, são particularmente importantes. Desta forma, retoma princípios musicais modernos como a tonalidade estendida e as formas neoclássicas”.³⁶

Não caberia nas dimensões deste estudo nem nos seu objectivo de simples divulgação uma análise pormenorizada de cada uma destas quatro peças, mesmo sendo particularmente fácil face à clareza com que os processos de composição se revelam a uma leitura atenta. Respeitando as características de cada género musical, o compositor vai seguindo os elementos da própria melodia e texto, ao estilo da *Paráfrase* ou *Fantasia*, o que facilita uma leitura e um reconhecimento da estrutura da peça. Como bem adverte Johannes Geffert, “a musicalidade e a retórica desta música devem ser descobertas e moldadas. Se não leres os originais gregorianos, terás dificuldades nisso! Para mim, uma realização segundo o espírito das referências teológicas e dos afetos musicais é mais importante do que a mera reprodução com base unicamente nas condições típicas do Órgão dos anos 50’ do séc. XX. Poderemos até tocar segundo todas as regras e recursos da paleta de registos, mas não nos podemos limitar a carregar nas teclas”.³⁷ Assim sendo, limitar-me-ei a apresentar alguns dados que permitam uma abordagem tranquila de cada obra, com duas condições prévias: em primeiro lugar, deve-se numerar os compassos da partitura já que a edição não fornece tal dado, muito importante para uma orientação segura; em segundo lugar, ter diante ou conhecer bem cada Antífona.

Raffaele Manari, *Estudo de Concerto sobre a “Salve Regina”*; Marcel Dupré usou quatro destas antífonas em *Oito pequenos Prelúdios sobre temas gregorianos* e ainda compôs um *Regina coeli*; Sobre o tom solene da “Salve Regina”: Naji Hakim, *Paráfrase sobre a Salve Regina* e Olivier Messiaen na primeira peça do ciclo *Les Corps Glorieux*. Everett Titcomb, *Toccata sobre a Salve Regina*. (Cfr. J. ALVES BARBOSA, “Alma Mater Musicae Maria: a Virgem Maria na música” in *Estudos C.A.D.C.*, Tomo 7, Coimbra, 2007.

³⁴ Deixou de lado “*Ave Maria*”, de texto evangélico, e talvez a melodia mais utilizada pelos compositores, quer no género vocal quer no instrumental, e talvez por isso, e “*Sub tuum praesidium*”, um dos textos mais antigos onde se refere a Virgem Maria como “Mãe de Deus” (“Theotokos” = “Dei Genetrix” = “Aquele que gerou Deus”), muito antes da respectiva proclamação dogmática ocorrida no Concílio de Éfeso, em 450.

³⁵ Pouco depois, o compositor italiano Domenico Bartolucci, já nos últimos anos de vida, haveria de compor o *Tríptico Mariano*, segundo o mesmo espírito: *Toccata sobre “Ave Maris Stella”*; *Coral sobre “Ave Maria”* e *Fuga sobre “Regina coeli”*.

³⁶ Já dizia Charles Marie Widor: “a independência rítmica do canto gregoriano não se concilia bem com o rigorismo do nosso ritmo metronómico. Haverá algo mais delicado do que traduzir os vocalizos de um Gradual ou de um Aleluia para notação musical moderna?” (Citado em BEN VAN OOSTEN, *Charles Marie Widor*, Paderborn 1997, p. 572) e transcrito em JOHANNES GEFFERT, “Aufs Pult gelegt: Hermann Schroeder (1904-1984), Die Marianischen Antiphone” in *Musica Sacra* 135 (2015), p. 150.

³⁷ JOHANNES GEFFERT, *art. cit.*, p. 53. Este artigo, interessante sem dúvida, é mais um comentário e uma proposta de registação e de interpretação que de uma análise da obra.

Respeitadas estas duas condições, não será difícil uma abordagem desta obra, a partir dos dados que apresento de seguida.

3.1.1: Prelúdio sobre “Regina Coeli laetare”

A Antífona “Regina coeli letare” é um cântico próprio do Tempo Pascal, com uma melodia silábica, muito simples, que serviu de inspiração a muitos compositores desde a polifonia renascentista aos mais recentes.



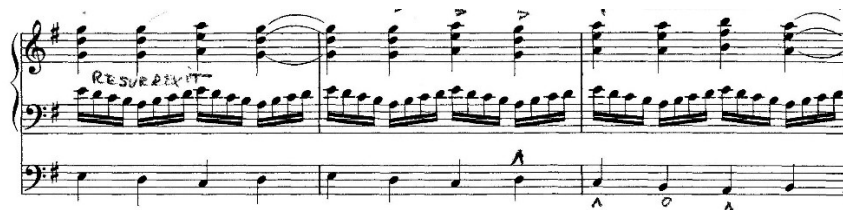
Alguns polifonistas, como Gregor Aischinger, desenvolvem uma espécie de Motete, com um Refrão constituído pelo primeiro verso do texto; outros vão seguindo o texto e a melodia como elemento constitutivo de diferentes expressões, de acordo com o sentido de cada frase: é o caso do Português D. Pedro de Cristo. Neste *Prelúdio*, Hermann Schroeder segue a primeira opção, com Refrão constituído por um conjunto de potentes acordes de quinta vazia em toda a extensão dos Manuais e Pedaleira, correspondentes à melodia de “Regina coeli”, continuando, em valores breves e ao estilo do *Prelúdio*, com base na melodia correspondente ao texto: “laetare, Aleluia”.



No c. 8, repete este Refrão, apresentando depois, na mão esquerda, as notas iniciais de “Quia quem meruisti portare”, acompanhadas por figurações, na mão direita, uma linha ondulante constituída por valores breves e rápidos (c. 10); mais adiante, a Pedaleira assume o tema (c.13), até que, acompanhada pelas figurações da mão direita, a mão esquerda introduz um motivo muito próximo do tema de “Ora pro nobis Deum” (c. 17), concluindo o que seria primeira secção, a mais virtuosística do trecho. Ao compasso 22, escutamos uma secção imitativa, quase canónica a três vozes, com o tema de “Regina coeli” em cânone à quinta superior, nos Manuais, enquanto a Pedaleira segue uma linha ondulante, independente e ininterrupta, até surgir o a melodia de “Quia quem meruisti portare”, na mão direita, a que responde a mão esquerda em cânone estreito, à oitava inferior (c. 34-35):



Concluída esta breve secção, regressa ao estilo virtuosístico, com nova entrada do tema “Regina coeli”, na mão direita e em quartas, (c. 43), imitado pela mão esquerda (c. 45) até nova apresentação do Refrão (c. 50) imitada, em progressão à quarta superior (c. 53). Um breve Interlúdio canónico nos Manuais (c. 58) dá lugar a uma espécie de *motu perpetuo* ondulante na mão esquerda e na Pedaleira, sobre o qual a mão direita, em potentes acordes de quinta vazia, faz ouvir, finalmente, o elemento mais importante do texto, reservado para o fim, alterando assim a estrutura da Antífona: “Resurrexit” (c. 60).



Este breve motivo de acordes é repetido em progressão ascendente, na extensão de uma oitava até à região sobreaguda do Manual, concluindo de forma particularmente solene, com a duplicação de valores nos Manuais e Pedaleira.

3.1.2: Variações sobre “Ave Regina coelorum”

Esta bela Antífona, mesmo sendo uma das menos conhecidas, dá tema a uma série de Variações que vão seguindo, a par e passo, o próprio texto do poema.



A melodia gregoriana, correspondente à primeira estrofe, também em estilo silábico, constitui o “Tema”, na mão direita do Manual, acompanhada por linhas melódicas em escala ou acordes ascendentes, na mão esquerda e descendente na Pedaleira. A introdução compreende apenas quatro compassos, tanto o tema musical como o tema da variação. Schroeder fala de

“colcheias fluidas” o que não quer dizer mais do que seguir o andamento natural da melodia gregoriana, numa cantabilidade que contraste com a tradicional rigidez métrica”.³⁸

Variação – I: Concluído Tema, a primeira Variação apresenta a primeira frase da estrofe e do tema, em cânone à oitava (c. 5) em estilo *ornato*, formando uma espécie de *Invenção* nos Manuais, enquanto a Pedaleira vai pontuando com um “cantus firmus” formado também pelas notas da primeira frase:



Variação – II: A segunda Variação é construída no estilo da *Toccata*, reservada aos Manuais, onde, após uma breve introdução, a mão esquerda apresenta, a melodia correspondente a “Ave Regina coelorum” (c. 17):



Segue a frase “Salve radix, salve porta” (c. 21); continuando a melodia correspondente a “Ex qua mundo lux est orta” (c. 27), vindo a concluir com a melodia correspondente a “Et pro nobis Christum exora” (c. 33).

Variação – III: A terceira Variação é formada por uma série de figurações, em acordes por quartas arpejados, na mão direita, acompanhada, na mão esquerda, por um motivo de acordes repetido, enquanto a Pedaleira, executa a melodia correspondente ao segmento do texto “Gaude Virgo gloriosa” (c. 38). Prossegue num desenvolvimento formado por pequenos motivos independentes do tema, em progressão:



Variação – IV: Num estilo especialmente contrastante, esta Variação é bastante lenta, de modo a provocar uma espécie de silêncio [Ruhig], em contraste com o virtuosismo das anteriores,

³⁸ Cfr. JOHANNES GEFFERT, *art. cit.* p. 51.

provocado pela “finesse de toque e rubato fino que é exigido do intérprete aqui”. A mão direita vai tecendo uma linha contínua formada a partir das notas do Tema (c. 58), acompanhada por uma linha, em escala ascendente com valores duplicados; a Pedaleira, por sua vez, introduz a melodia correspondente à frase final da Antífona, “Gaude Virgo gloriosa” (c. 59) na íntegra no estilo de “cantus firmus”, como tal designado na partitura.



Variação – V: Uma Toccata, em ritmo *agitato* nos Manuais, em que a mão esquerda propõe uma versão ritmada do tema, acompanhada de figurações em acordes de quarta, na mão direita, até que a Pedaleira, em valores mais longos, apresenta novamente o Tema (c. 76). Conclui numa solução de continuidade que dá entrada à seguinte, em forma de Fuga (c. 90).



Variação – VI: O Sujeito da Fuga – cuja articulação da resulta, em primeiro lugar, da própria cantabilidade que deve marcar a melodia gregoriana é constituído pelas notas iniciais do Tema, nos Manuais, pela mão esquerda, prolongado por um breve motivo de ligação à Resposta apresentada naturalmente à quinta superior, na mão direita (c. 93). A Fuga a três vozes, nos Manuais e Pedaleira, obedece aos cânones clássicos desta forma musical: após a Exposição, um primeiro Episódio (c. 108) prepara nova entrada do Sujeito, à quinta inferior, mas com alterações de modo a funcionar como entrada do VII grau (Láb), à Dominante, seguida de nova entrada, na voz superior, da mão direita (c. 120). Após este *fugato*, inicia a conclusão: um estilo que recorda o *Prelúdio* do “Regina coeli”, formado pelas notas iniciais da Antífona, mas em valores curtos (c. 129), conduz ao final desta secção com uma derradeira apresentação do Tema, em valores longos em oitavas, na Pedaleira (c. 134).

3.1.3: Coral sobre “Alma redemptoris mater”

Esta peça, a mais breve das quatro é “uma obra prima de condensação composicional”: de fácil compreensão e análise, é construída num estilo de *Prelúdio Coral* em que a melodia da

Antífona, na forma simples, é apresentada integralmente, ora na Pedaleira, ora nos Manuais, para o que basta seguir a estrutura textual e melódica da Antífona:



Uma análise precisa das três vozes e a utilização de diferentes articulações é pré-requisito para uma interpretação coerente.³⁹ Os Manuais apresentam uma breve Introdução, formada por figurações não mão direita, acompanhados por uma progressão de sétimas na mão esquerda, até que a Pedaleira introduz a melodia correspondente a “Alma redemptoris mater” (c. 4);



De seguida (c. 11), a mão direita inicia uma breve secção correspondente às palavras “Quae pervia coeli”, em cânone muito breve e estreito, na região média do Manual, com resposta imediata à quinta inferior, na mão esquerda, e reentrada à oitava superior. Pouco depois (c. 13) a mão esquerda introduz a melodia correspondente a “Succurre cadenti, surgere qui curat populo”, retomando as figurações iniciais para acompanhar a melodia correspondente aos versos “Tu quae genuisti...” apresentada integralmente na Pedaleira (c. 19). De imediato, a linha melódica correspondente a “Virgo prius ac posterius Gabrielis ore” é apresentada em cânone estreito, a três vozes, nos Manuais (c.25), no estilo do anterior, até à frase final: “Sumens illud ave”, na mão esquerda (c. 29); “peccatorum miserere”, em progressão, na mão direita e, finalmente, a mesma frase final, em valores longos, na Pedaleira (c. 32), a partir da região aguda, concluindo com um derradeiro aceno ao motivo “peccatorum”, na mão direita em jeito de cadência Plagal, por meio da alteração descendente do VI e V graus (c. 36).

3.1.4: Toccata sobre “Salve Regina”

Na senda das inúmeras improvisações de que este conhecido tema tem sido alvo ao longo dos tempos, a obra conclui com uma *Toccata sobre a “Salve Regina”*, com a melodia simples e popularizada.



³⁹ JOHANNES GEFFERT, *art. cit.* p. 52.

Um motivo em semicolcheias, derivado das quatro primeiras notas da melodia desta Antífona Mariana, desencadeia um *motu perpetuo*, pela mão direita, até que a mão esquerda apresenta a parte correspondente às palavras “Salve Regina” (c. 9). Este é desenvolvido em progressão que prepara a entrada do motivo inicial de quatro notas, também em progressão ascendente de segunda, pela Pedaleira (c. 18); assim conclui a primeira secção. A segunda secção é marcada pelo início da melodia correspondente a “Ad te clamamus”, executada pela mão direita e acompanhado por figurações derivadas do motivo inicial, em movimento inverso e progressão descendente, pela mão esquerda (c. 29); adiante (c. 36) o mesmo tema, em valores duplicados é confiado à Pedaleira, seguindo-se uma breve secção em cânone estreito, com um tema correspondente às palavras “Ad te suspiramus” (c. 43), até uma conclusão em *crescendo*, culminando em dois potentes acordes (c. 57). A terceira secção, derivada do *motivo inicial*, agora com a melodia correspondente às palavras “Nobis, post hoc exilium ostende” é apresentada, na primeira formulação pela mão direita, em semicolcheias, enquanto a mão esquerda e a Pedaleira executam uma derivação do mesmo, em mínimas e em cânone à oitava (c. 58); então a mão esquerda propõe essa melodia em valores alterados, depois retomado pela Pedaleira, rumo à conclusão da obra, não sem acenar brevemente à Variação III de “Ave Regina coelorum”.

3.2. Orgel-Ordinarium “Cunctipotens genitor Deus” (1964)

No contexto do espírito que norteia a obra organística de Hermann Schroeder e da sua ligação à música tradicional para Órgão, está esta obra curiosa vai na senda de obras clássicas onde a Missa era tratada como uma espécie de *Suite*, em função dos diferentes momentos de uma celebração.⁴⁰ Esta obrinha tem como referência um dos formulários mais conhecidos do *Kyriale Romanum*, e mais utilizados pelos compositores, certamente face à sua riqueza melódica: a *Missa IV*, conhecida pelas palavras iniciais do *Tropo* que a vem acompanhando desde tempos imemoriais: “*Cunctipotens genitor Deus*”. Trata-se de uma *Suite* muito breve, não particularmente difícil de abordar, nomeadamente nas secções mais curtas – Kyrie, Sanctus e Agnus Dei – já que o Glória, sendo mais longo e devido à forma escolhida se afigura

⁴⁰ Tal prática vem já do período renascentista, nomeadamente nas chamadas “Missas de Órgão” em que o Órgão, executando pequenos trechos musicais, alternava os versos dos cânticos do *Ordinário da Missa* com a Schola ou Coro. Por exemplo: Kyrie (povo) – Kyrie (órgão) – Kyrie (povo) *Christe* (órgão) – *Christe* (povo), etc. Esta prática está subjacente às Missas que constam em Girolamo Frescobaldi, *Fiori Musicali* (Missa IX, Virgem Maria, Missa Dominical e Missa dos Apóstolos) Girolamo Cavazzoni, *Missa De Beata Virgine* e *Missa Dominicalis* (Missa IV) e os franceses François Couperin (*Messe pour les Couvents*, e *Messe à l’usage des Paroisses*; Nicolás de Grigny e Jaques Nivers nos *Livres d’Orgue*. Algumas peças soltas de compositores ibéricos, incluindo portugueses como Fr. Diego da Conceição. Muito mais extenso é o repertório escrito para diferentes momentos da celebração da missa rezada ou *Messe Basse* (Entrada, Ofertório, etc.) por Charles Gounod, *50 Morceaux Religieux*, César Franck, *L’Organiste*, Cécile Chaminade, *La Nef Sacrée*; Eugène Gigout, *Album Grégorien*, e ainda peças avulsas de Jacques Lemmens, Alexandre Guilmant, e de uma infinidade de compositores que facultavam repertório aos organistas amadores para as celebrações paroquiais, até com transcrições adaptadas de peças clássicas, de que são exemplo as sete colectâneas de Louis Raffy, *Organistes Célèbres et Maîtres Classiques*. No contexto desta obra de Hermann Schroeder em que temos uma espécie de “*Suite*” composta com base nos cânticos do *Ordinário da Missa*, mas não para diálogo com o coro: Franz Liszt, *Messe pro Organo* e *Requiem pro Organo*. Finalmente, como exemplo de obra em que peças substituem ou preludiam os cânticos do *Próprio da Missa*, temos o melhor exemplo na obra monumental de Charles Tournemire, *L’Orgue Mystique*.

mais trabalhoso.⁴¹ Não sei se, por coincidência ou propositadamente, nesta *Missa IV*, as harmonias predominantes são precisamente as que decorrem da sobreposição de intervalos de “quarta”, porventura com maior insistência do que nas outras, mesmo que sempre presentes. Outro tanto se diga a respeito do encadeamento dos diversos temas nas secções contrapontísticas como veremos de seguida.

3.2.1. Kyrie

A divisão tripartida do Kyrie é seguida pelo compositor numa estrutura constituída por três secções, em estilos diferentes e contrastantes, correspondentes às três invocações – Kyrie-Christe-Kyrie – que constituem o formulário, com três invocações nos dois primeiros e com 2+1 no terceiro, como é frequente no repertório congénere.



Kyrie – I: Com base na melodia gregoriana – *I Modo* – esta secção tem a particularidade de ser apresentada ao estilo do *Prelúdio-Coral*, com a melodia principal confiada à mão esquerda – Tenor – segundo a boa tradição francesa [*en taille*].⁴²



Por sua vez, a mão direita vai acompanhando, no outro Manual, em harmonias constituídas por quartas paralelas, primeiro uma depois duas, partindo da região grave do Manual,

⁴¹ Esta obra "não se destina a ser usado durante a liturgia, nem sequer no sentido restrito "compilação de versetos para órgão para a interpretação alternativa das peças ordinárias da Missa", mas consiste em peças de concerto que se tornam um ciclo pelo parêntese litúrgico do original gregoriano. Por isso, não deve ser confundido com o género "Organum in missa cantata", onde Schroeder escreve, por exemplo, peças como "Ante Introitum", "Post Offertorium", etc. (RAIMUND KEUSEN, "Einführung in das Orgelwerk Schroeders", <https://www.hermann-schroeder.de/werkverzeichnis/orgelwerke/einfuehrungindasorgelwerk.html>)

⁴² "En taille" é a expressão francesa utilizada para assinalar um solo confiado ao II Manual, normalmente na tessitura do Tenor, num registo de palheta ou "Cornet", num estilo muito próximo das *Elevazioni*. Algumas obras primas neste género, nas *Missas* de François Couperin e de outros compositores coevos, que integram o repertório dos intérpretes. Veja-se, a título de exemplo, "Domine Deus" do "Glória" da *Messe pour les Paroisses*, de François Couperin, para mim um dos mais belos exemplos do género.

acompanhadas e reforçadas pela Pedaleira, sempre em “contratempo” com o ritmo da melodia principal. A mão direita percorre uma extensão particularmente ampla do teclado, mais de duas oitavas, até repousar na região central. Numa breve Coda, a mão direita retoma o início do tema, harmonizado em quartas, secundada pela mão esquerda que responde à quinta inferior. Uma bela construção, sem dúvida.

Christe: O tema “Christe eleison” é uma espécie de “miniatura” onde a melodia gregoriana, um tanto alterada, surge em contraponto imitativo ou *fugato* com entradas a intervalos de quarta ascendente – T-C-S – a que segue um breve *desenvolvimento* na região central do Manual; num segundo momento, há uma espécie de Reexposição, mas com entradas a partir da voz aguda, também a intervalos de quarta, mas descendente.



A entrada da voz mais grave – Baixo – é reservada aos últimos compassos, nos Manuais, com exclusão completa da Pedaleira. Um breve segmento de ligação conduz ao

Kyrie – II: O tema inicial, acrescentado da primeira nota da terceira invocação (ré) e anunciando a respectiva melodia, torna-se no Sujeito de uma breve *Fuga*, em Ré, na região central do Manual (Sopr.), com Resposta à quarta inferior (Contr.):



seguida de nova entrada do Sujeito à oitava inferior (Tenor) e finalmente à quinta inferior (Baixo). Concluída esta breve *Exposição*, regressa o Sujeito na região sobreaguda, pela mão direita, acompanhada por uma sequência harmónica de quartas, na mão esquerda, enquanto a Pedaleira apresenta o mesmo Sujeito na região subgrave, em valores duplicados. Um breve *episódio* modulante, conduz à nova entrada da cabeça do Sujeito, à quarta superior, com Resposta, na região média do Manual, da mão esquerda, seguida de novo *episódio* até à Coda particularmente interessante: em Tutti, em grandes acordes de quartas sobrepostas, a mão direita executa um motivo ritmicamente novo, derivado do tema inicial, enquanto a mão esquerda executa uma sequência melódica de uma oitava, ambas apoiadas numa derradeira apresentação do tema, em notas longas, na região grave da Pedaleira.



3.2.2. Glória (Toccata)

O *Glória* da Missa “Cunctipotens” ou *Glória IV* é porventura uma das melodias mais antigas do repertório gregoriano, cujas origens remontam à cantilação bíblica hebraica, nomeadamente para o canto da *Torah* ou Pentateuco. Daí, tais melodias terão passado ao *Transitorium* “*Te laudamus Domine*”, da liturgia ambrosiana de Vésperas, a um “*Pater Noster*” da tradição mozárabe ao mesmo tempo que a sua estrutura, derivada de uma escala pentatónica [mi-sol-lá-dó-ré], está subjacente ao IV Tom salmódico (Deuterus Plagal) e a *melodias-tipo* deste como o “*Te Deum*” ou o “*Tantum ergo*” e similares.



Acabou por inspirar de tal modo o repertório que ainda hoje serve de base aos *Cantos do Celebrante*, de onde transitou para algumas versões vernáculas como a versão portuguesa do *Missal Romano*. A sua entoação era a mais usada para introduzir qualquer versão do *Glória*, num tom gregoriano ou em polifonia, porventura poer ser a única que os Padres e Bispos conheciam...

A *entoação*, habitualmente confiada ao Presidente da Celebração é assumida pela mão esquerda logo no início da *Toccata*, enquanto a mão direita vai executando acordes “batidos”, “articulados” e “arpejadas”, formados por quartas sobrepostas, tecendo uma teia complexa, onde a mão esquerda é preenchida com sequências melódicas em forma de escalas, em ondulação contínua, quase de princípio a fim. De tempos a tempos, a Pedaleira evoca as primeiras notas da entoação, correspondentes à palavra “Glória”, em diferentes regiões do respectivo teclado.

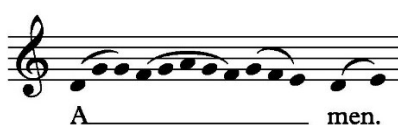


O que poderíamos chamar *elemento de ligação*, é formada por um breve jogo imitativo estreito, quase canónico, nos Manuais, formado a partir da entoação, enquanto a Pedaleira apresenta uma melodia que evoca o melisma característico do “*Te laudamus*” acima referido,

dando depois início a uma espécie de *II Secção*. Esta é constituída por um *fugato* nos Manuais: Sujeito na região média, Resposta à quinta superior, Sujeito à oitava superior, um *desenvolvimento* modulante até a um Sujeito no VI grau, seguido de Sujeito invertido na mão esquerda.



Um segundo tema, correspondente à melodia do “Amen”:



O melisma principal que já tinha surgido antes, dá origem a um cânone à quinta, em valores dobrados entre a Pedaleira e a voz superior, enquanto a mão esquerda executa uma sequência melódica análoga à da secção inicial:



Após uma “respiração” (vírgula), novo desenvolvimento a partir das notas da *entoação*, na mão direita, e regresso ao estilo de *Toccata*: acordes arpejados, na mão direita, [duas quartas sobrepostas] que a mão esquerda acompanha com harmonias de duas notas, em quartas cromáticas, até assumir o movimento acelerado da mão direita. A Pedaleira, por sua vez repete o tema inicial, em valores dobrados e numa progressão também por quartas.

Uma secção conclusiva, particularmente bem elaborada, retoma o estilo da *Toccata*: grandes acordes nos Manuais acompanham a Pedaleira que, depois de um breve motivo cromático em *progressão* descendente, retoma, em valores longos a melodia integral da entoação: “Glória in excelsis Deo”, acompanhada pelos Manuais em estilo “tocatístico” nomeadamente por meio de uma passagem melódica constituída por um motivo de quatro notas, em progressão

ascendente, conduz à conclusão, num derradeiro eco do motivo inicial da *Toccata*, não sem antes, a Pedaleira, a duas vozes, reitarar pela última vez o tema da *entoação* na região aguda.

3.2.3. Sanctus

Com base numa melodia em VIII Tom, o *Sanctus* é porventura a peça mais acessível desta obra. Está construído a partir do “incipit” da melodia gregoriana, com a típica fórmula de entoação, na mão esquerda,

enquanto a mão direita, noutro Manual, vai tecendo motivos reiterados de harmonias por movimento contrário:

Um segundo tema constituído por motivos melódicos baseados no intervalo de quarta descendente surge em cânone, nos Manuais, até que o tema principal é apresentado na Pedaleira, em valores dobrados, ao estilo “cantus firmus” em registo agudo [assinalados na partitura por um 4’]. Segue-se um breve desenvolvimento, até que reentra o tema principal, na mão esquerda, preparando a entrada de um tema que corresponde a “Pleni sunt coeli” e “Benedictus qui venit”, em valores dobrados, na Pedaleira:



O motivo de desenvolvimento, baseado no intervalo melódico de quarta descendente, já utilizado anteriormente, surge novamente como elo de ligação para uma espécie de Reexposição onde a melodia principal de “Sanctus”, em valores longos, é acompanhada por uma síntese dos materiais antes utilizados, até concluir num acorde de nona sobre a Fundamental, constituído pela sobreposição de intervalos de quinta.

3.2.4. *Agnus Dei*

O *Agnus Dei* é formado por uma melodia de estrutura ternária – A-B-A – onde a primeira e terceira invocações se repetem, com música perfeitamente enquadrada nas diferenças do texto. Esta composição segue de perto essa estrutura, até na forma como utiliza os elementos melódicos característicos.



A partir desta apresentação, segue um desenvolvimento, em jeito de *Sonata*, com a reiteração do tema em progressão, a partir do material apresentado, até uma segunda secção – *Meno mosso* – em que a melodia gregoriana integral – o único caso de transcrição completa de uma melodia nesta obra – é exposta em “cânone” à oitava, nos Manuais, apoiada numa escala descendente de Lá maior na Pedaleira:



Agnus Dei – II: Concluído o cânone anterior, o tema gregoriano do segundo “*Agnus Dei*” é apresentado pela mão direita, num estilo particularmente *ornato*, a fazer lembrar um pouco o *Kyrie*, em harmonias por quartas, enquanto a mão esquerda acompanha com figurações, numa ondulação contínua até ao fim da secção. A melodia principal é integralmente confiada à Pedaleira, em valores mais longos:



Agnus Dei – III: O terceiro “*Agnus Dei*”, reiterando no original a primeira invocação, como dissemos, dá origem a uma secção particularmente longa, igual à soma das duas anteriores, onde encontramos uma espécie de leitura em espelho da primeira, que me recorda o *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith:⁴³ inicia com o “cânone” à oitava, formado pelos elementos do tema gregoriano sobre a escala de Lá Maior; segue um desenvolvimento do tema ao estilo de *sonata*, que prepara uma breve secção num estilo muito próximo da *Introdução* com a utilização de harmonias por quartas na mão direita até que surge – único em toda a obra – um solo de Pedaleira, com o tema melódico de “*Dona nobis pacem*” desenvolvido no estilo dos *Prelúdios* e *Toccatas* barrocos, até à região sob grave, introduzindo então uma Coda que sintetiza todo o material utilizado: figurações virtuosísticas agora na mão direita numa linha ascendente até à região aguda do Manual, na mão direita; o tema gregoriano integral, em valores dobrados, na mão esquerda, lembrando o primeiro *Kyrie*, enquanto a Pedaleira executa uma melodia cromática ascendente de quinta diminuta [dó#-sol] até à tónica.

⁴³ Cfr. JOSÉ CARLOS OLIVEIRA, *Hindemith e o Órgão: Contributo da Unterweisung im Tonsatz de Paul Hindemith para a Interpretação das suas obras para Órgão Solo*, Diss. Dout. Universidade de Aveiro.

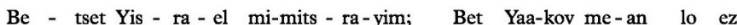


Estamos perante uma obra cuja brevidade – 14 páginas no total – não significa simplicidade; são aqui utilizados muitos recursos da técnica organística, temos uma amostra dos diferentes estilos que marcaram o repertório do género, numa linguagem particularmente moderna, e numa leitura pessoal, particularmente livre, das melodias gregorianas. Não sendo uma partitura muito acessível, se a virmos na íntegra, oferece algumas secções breves mais acessíveis que poderão enriquecer significativamente o repertório do organista litúrgico que pretenda abordar uma música um pouco mais actual.⁴⁴

3.3. Variationen über den Tonus Peregrinus (1975)

Uma das obras mais conhecidas e que merece um especial favor dos intérpretes é precisamente aquela que eu conheci em primeiro lugar: *Variationen über den Tonus Peregrinus* (1975).⁴⁵ O mais curioso desta obra é o facto de ser inspirada não numa melodia de um canto gregoriano como um *Introito*, um *Hino* ou uma *Antífona*, mas um “recitativo salmódico”,⁴⁶ mesmo tratando-se de um recitativo especial, aplicado apenas ao Salmo 113 (Bíblia Vulgata), caracterizado por ter uma corda de recitação diferente para os dois hemistíquios [Lá e Sol]:





gregoriana, imitada pela mão direita em quartas, que serve de motivo condutor até ao fim.⁴⁸

Introduction
Allegro maestoso ♩ 76-80

Manuale

Pedal

batidos da mão esquerda e Pedaleira.

Adagio ♩ = 54

mp (Solo Trem.)

p

na Mão esquerda, apoiadas numa série cromática pela Pedaleira:

salmódico do *Miserere* de Gregório Allegri, foi musicado em obras significativas de António Vivaldi, Samuel Wesley, Jan Dismas Zelenka e José Maurício Nunes Garcia e, em versão alemã, por Félix Mendelssohn-Bartholdy, num dos seus mais belos Salmos: “*Da Israel aus Aegipten zog*”.

⁴⁸ Alguns vêem neste *incipit* uma espécie de “sinal da cruz”, como é o caso de Klaus Fischbach no comentário publicado no booklet do CD *Hermann Schroeder, Chor und Orgelmusik aus dem Trier Dom*, Ed. Prezioso, 800.029, p. 7.



Na segunda parte, as vozes dos Manuais invertem-se enquanto o apoio da Pedaleira vai mantendo o mesmo estilo, alargando o âmbito dos intervalos e, a mão direita apresenta o “incipit” de uma forma mais explícita; adiante, um fragmento do segundo hemistíquio do recitativo é apresentado num conjunto de figurações em valores mais breves, pela mão direita, conduzindo a uma breve Coda. Esta é constituída por um cânone com material do motivo final do recitativo, em progressão ascendente, na mão direita, e descendente, na mão esquerda, sobre uma escala cromática descendente, em valores reduzidos a metade, na Pedaleira.

Variação – II: Ao motivo inicial do recitativo temático junta-se agora a sua conclusão, formando uma melodia reduzida (c. 1-2), apresentada pela mão direita:



Estes elementos preenchem um primeiro desenvolvimento até que escutamos o tema segundo a versão já ouvida na *Introdução*, o que dá origem a uma nova secção, não muito longa que, por meio da apresentação muito clara da cadência final do recitativo salmódico, conclui esta Variação; não sem antes apresentar uma “solução de continuidade” que a liga directamente à Variação seguinte.

Variação – III: Esta é constituída por um cânone, nos Manuais, apoiado numa melodia contínua de semínimas que pontua o andamento, com base nas notas da entoação do recitativo original, tal como as Variações anteriores.



Segue-se um desenvolvimento caracterizado por uma reiteração do motivo inicial, distribuído pelas duas mãos, em decrescendo até ao fim.

Variação – IV: Um novo motivo rítmico, de carácter incisivo e marcado, apresenta as notas da entoação, seguido de alguns desenvolvimentos por meio de passagens rápidas, nos Manuais, com frequentes acenos a fragmentos da melodia original, nomeadamente em “quartas”, como acontecia na *Introdução*.



Por sua vez, a música da Pedaleira é formada por sequências cromáticas, num âmbito de *quinta*, em diferentes alturas até ao final. O último compasso é preenchido por um motivo de ligação que introduz a Variação seguinte:

Variação – V: Esta é constituída por uma *Toccata*, em figurações que marcaram um estilo muito presente na música pianística oitocentista, nomeadamente em Franz Liszt,⁴⁹ tendo passado à literatura organística através deste compositor, com alguma presença em obras do séc. XIX-XX, nomeadamente em Max Reger, Marcel Dupré, Jeanne Demessieux ou Maurice Duruflé etc. O tema aparece insinuado nas notas mais agudas do acorde, executado pela mão direita:



Variação – VI: Em estilo imitativo nos Manuais, esta Variação centra-se especialmente na “entoação” do recitativo, com motivos que evocam a *Variação-II*, em movimento contínuo, apoiado em motivos cromáticos ascendentes e descendentes da Pedaleira.



⁴⁹ Recordamos nomeadamente a *Sonata após uma leitura de Dante* e as Variações “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen”, para Piano, esta também apresentada em versão para Órgão.

Varição – VII: Esta é talvez a que mais se afasta das características do recitativo original, no que respeita aos Manuais, constituídos por uma melodia contínua em tercinas, na mão direita, acompanhada por breves motivos em terceiras cromáticas na mão esquerda e, de seguida, em contracanto paralelo com a mão direita. Pouco depois entre o tema propriamente dito, integralmente, em valores dobrados, na Pedaleira:



A conclusão do tema é insinuada por meio de acordes por quartas, na mão direita, seguidos de um motivo de ligação à variação seguinte, uma nova *Tocata*.

Varição – VIII: É uma *Toccata*, caracterizada por figurações de acordes formados por sobreposição de quartas, arpejados, na mão direita e batidos na mão esquerda, com passagens rápidas num movimento contínuo, enquanto o tema surge na Pedaleira, em quatro fragmentos, numa solução bastante original e de belo efeito: entoação, recitativo, segundo hemistíquio e cadência final.



Varição – IX: Uma espécie de *Invenzione* com um motivo não muito próximo do original que lembra o Andamento final da *Sonata* op. 31, n. 2, de Beethoven... A harmonia, expressa quer em acordes compactos quer arpejada mantém a coerência das quartas habituais na obra do compositor e particularmente nesta. A linha da Pedaleira não tem qualquer significado especial para além de pontuar e apoiar os Manuais, com relevo para as passagens cromáticas já habituais nesta obra. Na construção dos intervalos paralelos utiliza por vezes a enarmonia – porventura para facilitar a leitura do intérprete – mas alterando o carácter dos intervalos de quarta que transforma em quinta... (por exemplo nos c. 9 e 10).



Variação – X: Para concluir, uma Fuga. O Sujeito toca as primeiras notas do recitativo original, em Lá, e a Resposta é dada à quinta superior, não havendo um Contrassujeito propriamente dito:



De seguida vem a Resposta à oitava inferior, a que segue um “divertimento” bastante longo, centrado na respectiva harmonia. Finalmente de novo o Sujeito, na Pedaleira, em valores dobrados, acompanhado, numa espécie de “stretto”, pela Resposta na região aguda dos Manuais, com figurações construídas a partir de elementos do Sujeito:



Uma Coda de quatro compassos conclui a obra ao bom estilo dos *Prelúdios* e *Toccatas*, desde os tempos de Dietrich Buxtehude ou Georg Boehm: a mão direita apresenta fragmentos do tema com harmonias construídas pela sobreposição de quartas; a mão esquerda acompanha com figurações que decorrem das anteriores e a Pedaleira, ao bom estilo germânico, executa motivos característicos, apoiados numa escala cromática descendente até atingir a tónica com as três notas finais em oitava.

4. Conclusão

Sem procurar agradar minimamente aos jovens, podia ser animado e exuberante com os seus alunos nos tempos livres; mas quando se tratava de interpretar uma obra, o seu ar bem-disposto era substituído por uma concentração e seriedade que, no entanto, nunca

degeneraram em pomposidade patética, como facilmente acontece face às exigências de grandes obras a cujo “serviço” se dedicava inteiramente, ficando ele próprio em segundo plano. Os seus gestos eram escassos, livres de qualquer atitude vaidosa, mas de grande tensão e, num esforço para realizar conscientemente o que pretendia, exercendo um forte carisma nos intérpretes, instrumentistas e cantores de coro. Se circulavam entre nós muitas piadas sobre os – apesar da nossa admiração por eles, Com Schroeder ninguém brincava: a sua integridade humana e competência musical eram indiscutíveis.⁵⁰ Um dia, dirigindo-se aos seus alunos, Hermann Schroeder dizia: “Vocês, que escolheram a música como objetivo na vida, são, de certa forma, mais felizes do que a maioria dos vossos amigos estudantes. O vosso objetivo não é encontrar uma profissão, após a formação, que vos permita ganhar muito dinheiro, se possível... O vosso dom faz da vossa profissão uma vocação. A expressão “a vida é séria, a arte é alegre” [*Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst*] pode parecer engraçada. Mas a verdade reside na sua inversão: só aqueles que levam a música e a arte a sério conseguirão sentir a verdadeira influência da música; sabemos quantas vezes lamentamos que os políticos não sejam mais artísticos...”.⁵¹

Se pudéssemos concentrar num qualquer aforisma a obra de Hermann Schroeder, poderia ser este: “*non nova, sed nove*”, quer dizer: “não fazer coisas novas, mas fazê-las de um novo modo”. Efectivamente, este breve relance pela vida, actividade de intérprete, princípios estéticos e alguns exemplos, porventura dos mais acessíveis, da sua obra de compositor Hermann Schroeder, é mais que suficiente para nos darmos conta quer da sua relação próxima com o Canto Gregoriano, a polifonia sacra antiga e moderna e uma tradição organística que entroncava no barroco alemão, com relevo para Johann Sebastian Bach. Num e noutro caso, Hermann Schroeder oferece-nos uma leitura em tons modernos, bem reveladora dum profundo conhecimento do repertório, o que lhe permitia abordar, com grande perícia técnica, as principais formas e estilos da música para Coro ou Órgão. Com ele, não só a obra para Órgão de Johann Sebastian Bach e seus continuadores, como o repertório gregoriano e polifónico, ganham uma nova vida, seja no campo da música organística seja no da polifonia vocal. Se, no final desta apresentação sucinta de algumas das suas mais conhecidas obras sobre temas gregorianos, volvermos de novo o olhar pelos princípios orientadores da sua estética e linguagem, apontados antes, facilmente compreenderemos de que modo o compositor lhes foi profundamente fiel na composição das suas obras, revelando ao mesmo tempo uma coerência que só demonstra a seriedade do seu pensamento como a sua especial relação com a música litúrgica da Igreja Católica, quer dizer, um verdadeiro “sentido de Igreja” que ele assumiu quando colocou “a comunidade” [*Gemeinde*] como um dos parâmetros a ter em conta na definição da música sacra. Ao lado de muito poucos mais, a obra de Hermann Schroeder representa uma cabal demonstração da dignidade que a música sacra deve revestir não só quanto ao significado do que o pensamento da Igreja denomina como “perfeição da forma”, mas também quanto à própria alma da música sacra enquanto transfiguração da arte,

⁵⁰ Cfr. FERDINAND HENKEMEYER, “Hermann Schroeder” in *Mitteilungen der Hermann-Schroeder-Gesellschaft* 6, 2015, p. 72-74.

⁵¹ HERMANN SCHROEDER “*Die Ganzheit der musikalischen Bildung, Vortrag vor Studenten des 1. Semesters an der Musikhochschule Köln*, 1950 [*“Educação Musical Integral”*: Palestra aos estudantes do 1.º Semestre na Academia Suuperior de Música de Colónia]. (Cfr. PASCALE ROUET, *o. cit.* p. 94).

qualquer arte, antiga ou moderna, elevando-a de simples experiência estética à condição de via segura para o encontro com Deus.

No entanto, este contacto mais atento com a personalidade e a obra de Hermann Schroeder revelou-me outro aspecto que, até agora, não tinha considerado tão relevante: a minha proximidade ao compositor, acenada vagamente no início deste apontamento, por questões meramente circunstanciais, mas que agora reconheço ser muito maior do que imaginava. Da mesma forma que acabei por reconhecer uma particular proximidade ao estilo de composição de Flor Peeters ou, um pouco menos, Jean Langlais, mesmo tendo trabalhado sempre segundo uma perspectiva pessoal, a partir de uma leitura mais livre do Canto Gregoriano e da música sacra tradicional, muito longe do contacto bastante posterior com a obra destes compositores, noto agora, com alguma felicidade, uma proximidade maior ainda a este compositor que cedo aprendi a apreciar e a respeitar, apesar do pouco que dele conhecia, e mais em função do especial impacto que ele provocara no então meu professor.⁵²

Meadela, 7 de Outubro de 2026 (42.º Aniversário da morte do compositor)

Jorge Alves Barbosa

⁵² Agora, ao recordar a afirmação de Manuel Faria quando, entusiasmado e surpreendido, reconhecia em H. Schroeder não só um companheiro de lutas passadas pela dignidade da música sacra no período pós-conciliar, mas sobretudo a concretização daquela linguagem que ele procurara, em vão, ao longo da vida, percebo um pouco melhor a mensagem entusiástica de alguém que um dia me surpreendeu com esta afirmação que considerei exagerada e motivada por uma simpatia e uma atenção que não esperava e certamente não merecia nem mereço: “A tua música prolonga o que foi a sua intuição de artista”. Carta de Dom Joaquim Gonçalves, então Bispo de Vila Real, 15 de Janeiro de 2005, após ter ouvido por várias vezes a gravação em CD das minhas *Três Cantigas de Santa Maria* pelo Grupo Vocal “Ançable” realizada na igreja de Santo António dos Portugueses, em Rpm.