

***“A visão de Hermann Schroeder
acerca das questões
sobre a Música Sacra
no Século XX”***

Tese de Mestrado

Faculdade de Música
da Universidade Johannes Gutenberg, Mainz

Prof. Dr. Birger Petersen (1.º examinador)

Prof. Dr. Klaus Pietschmann (2.º examinador)

Johannes Scharfenberger

Mainz, 26.01.2015

Índice

Introdução	1
1. A Compreensão de Schroeder sobre a Música Litúrgica	
1.1.A visão de Schroeder da Música de Igreja como Oração	2
1.2.A Oração como expressão de Fé	4
1.3.A vocalidade da Música Sacra	5
1.4.Do Cecilianismo à renovação da Música Sacra	- 10
1.5.Confrontos com a Música contemporânea	12
1.6.O "espírito do canto litúrgico"	14
1.7. Melodias gregorianas nas missas de Hermann Schroeder.....	17
1.8.O Espírito do canto litúrgico no ritmo e tonalidade das Missas de H. Schroeder.....	21
1.9.O Espírito da Polifonia nas Missas Schroeder.....	
2. O ambiente contemporâneo de Hermann Schroeder	
2.1.O "espírito do canto litúrgico" no <i>Motu Proprio "Tra le sollecitudini"</i> de Pio X	30
2.2.O ideal da polifonia na <i>Orgelbewegung</i>	32
2.3.Polifonia na Teologia	34
2.4.Tradição e progresso no Movimento Litúrgico	35
2.5.Objetividade e "estilo nós" da Liturgia em Romano Guardini	37
2.6.Documentos do Magistério sobre Música sacra.....	39
2.7.Os ideais eclesiais no Neoclassicismo	42
2.8.Classificação de Schroeder no seu tempo	42
3. Mudanças decorrentes da reforma litúrgica do Concílio Vaticano II	
3.1.A desilusão de Schroeder com o Concílio Vaticano II	47
3.2.O conceito de participação ativa 48A admissão do vernáculo.....	50
3.3.A admissão de todas as formas de verdadeira arte	51
3.4.A posição ambígua sobre do Canto Gregoriano	53
3.5.O desenvolvimento pós-Conciliar e a reação de Schroeder	54
4. A questão da Música funcional em circunstâncias mutáveis	
4.1.O artigo 121 da <i>Sacrosanctum Concilium</i> como início aberto	58
4.2. Música funcional no sentido mais elevado de Schroeder.....	60
4.3.A discrepância entre a transcendência artística e a eclesial	65
4.4.O canto da Assembleia como novo elemento do debate	66
4.5.A discrepância entre abundância e pragmatismo	67
4.6.Justificação da arte sacra segundo Romano Guardini.....	70

4.7.A justificação da arte sacra a partir de outras fontes eclesiásticas	71
4.8.A persistência da discrepância após o Concílio	72
4.9.A reavaliação dos critérios de <i>bondade de forma, santidade e universalidade</i>	73
4.10.O fim do cecilianismo.....	75
4.11.A Música de Hermann Schroeder após o Concílio Vaticano II.....	77
5. Conclusão.....	81
Bibliografia e Notas	86

*"Um abismo divide a história da Igreja
em dois mundos irreconciliáveis: o pré-conciliar e o pós-conciliar".¹
- Joseph Ratzinger*

Introdução

A Igreja Católica viveu uma profunda mudança de paradigma no século XX: o Concílio Vaticano II dividiu, como diz Joseph Ratzinger, a história em dois mundos. Entre outros temas que o Concílio reformou profundamente, o mundo católico foi provavelmente o mais alterado pela reforma litúrgica. A *Constituição "Sacrosanctum Concilium"* de 4 de Dezembro de 1963 permitiu a língua vernácula na celebração da Missa, pela primeira vez na história da Igreja Católica e também convidou os fiéis a participar activamente na Liturgia. Isto levou a uma nova forma da Missa que se mantinha inalterada desde o Concílio de Trento (1545-1563). Estas mudanças deveram-se a uma nova visão da Tradição, do papel dos fiéis e da Liturgia, uma visão que acabou por se desenvolver em poucas décadas.

Hermann Schroeder (1904-1984) nasceu no início do século XX, bem no meio dos movimentos que finalmente conduziram ao Concílio. Como um dos compositores mais produtivos de música sacra católica do século, no entanto, não só olhou para estes desenvolvimentos, como também os influenciou e moldou significativamente. ² Ao fazê-lo, foi também influenciado pelas correntes do seu tempo e encontrou a sua posição ao lidar com elas. Representou-as em discursos, em artigos e na sua música.

O presente trabalho é dedicada às questões da música sacra no século XX, do ponto de vista de Hermann Schroeder. Acima de tudo, ele próprio será discutido, mas também serão esclarecidos os acontecimentos no campo da música e da Igreja que influenciaram a sua opinião. Desta forma, ao longo deste estudo emergirá um quadro geral aproximado da história da música sacra católica no período que vai de 1903 a 1984, no qual o compositor será compreendido. Em primeiro lugar, será tido em conta o período anterior ao Concílio, pois a visão de Schroeder sobre as coisas será formada durante esse período; na segunda metade deste trabalho será explicado o Concílio Vaticano II e a visão do mesmo por parte de Hermann Schroeder.

¹ Ratzinger 1994, S.290.

² Cfr.: Mohrs 2002, S.56.

Esta estruturação do trabalho é adequada, porque Schroeder constrói naturalmente a sua visão acerca da música litúrgica a partir da liturgia "antiga". Desta forma, a liturgia pode primeiro ser explicada na sua totalidade antes de serem acrescentados os novos aspectos derivados do Concílio. Dentro desta estrutura cronológica, o trabalho segue uma divisão em quatro grandes capítulos: no primeiro, será explicada a abordagem fundamental de Schroeder à liturgia e à sua música. No segundo capítulo, a visão será então alargada para incluir o ambiente contemporâneo de Schroeder. Subsequentemente, as questões que surgem do Concílio Vaticano II serão tratadas apontando, no quarto e último capítulo, para a questão da arte e da música utilitária.

Para além dos seus discursos e escritos, também serão discutidas as suas composições sob a forma da Missa. Schroeder compôs 37 Missas, uma das maiores contribuições para a composição da missa no século XX. Escreveu a sua primeira Missa em 1930, e a última em 1984, ano da sua morte.³ Pela sua representatividade, este género é, adequado não só para uma visão da obra do compositor, mas sobretudo porque representa o exemplo da música litúrgica, por assim dizer. Como incluir toda a sua obra no campo da Missa, ultrapassaria o âmbito desta obra, apenas cinco das suas composições servirão de exemplo para a obra completa. A seleção inclui as suas primeiras e as últimas missas publicadas, bem como alguns testemunhos centrais acerca da estreita ligação do seu estilo à evolução do pensamento da igreja. Na análise das peças, o pensamento teórico de Schroeder será comparado com a prática. Além disso, a sua evolução no contexto do Concílio Vaticano II deve ser examinado não só ao nível teórico, mas também ao nível do trabalho.

1. O pensamento de Hermann Schroeder sobre a "música litúrgica"

1. 1. O pensamento de Schroeder acerca da Música Sacra como Oração

Desde cedo Hermann Schroeder teve em mente ser compositor de música sacra. De 1926 a 1930 fez estudos musicais e estudou música sacra em Colónia. Já em 1930 tornou-se professor na Universidade de Ciências Aplicadas de Colónia, dirigiu coros, publicou Tratados de Composição e compôs Missas e obras para Órgão. Apesar de toda a sua orientação para a música sacra, ou talvez por causa dela, procurou primeiro fazer estudos superiores de Teologia. Estudou durante três anos no Seminário jesuíta "Canisianum" antes de estudar música sacra, mas depois interrompeu os estudos.

3 Cfr. Mohrs 1998, S.303.

A melhor expressão da atitude com que Schroeder e outros contemporâneos abordaram a música sacra foi esta: a música religiosa deve ser sempre vista na sua estreita relação com a doutrina católica e a liturgia. ⁴ Assim, Hermann Schroeder desenvolveu muitas das suas ideias sobre música sacra a partir da Liturgia. Para Schroeder, a música sacra é, antes de mais, parte da liturgia. A liturgia, por outro lado, é, antes de mais, Palavra e Oração. Segundo Schroeder, para que a música seja litúrgica, deve vir da palavra, por um lado, e da oração por outro. A palavra, por sua vez, é melhor transmitida no Canto. A música litúrgica deve, portanto, vir do canto, pois este está inseparavelmente ligado à palavra, ao contrário da música instrumental. ⁵ A palavra, assim como o canto, também desempenham um papel importante na liturgia do ponto de vista teológico. É também assim que o Cardeal Joseph Ratzinger se expressa neste sentido sobre o cantar:

"A fé vem de ouvir a palavra de Deus. Mas onde a palavra de Deus é traduzida para a palavra do homem, permanece um excedente do *não dito* e do indizível, que nos chama ao silêncio – para um silêncio que finalmente transforma o indizível em canto e também chama as vozes do cosmos para ajudar, de modo que o não dito se torna audível". ⁶

No canto, as limitações da linguagem humana são quebradas e torna-se possível dizer o indizível, sim, orar. Para Schroeder, a música litúrgica é, portanto, antes de mais oração e, conseqüentemente, também canto: "Música sacra, no sentido mais estrito, não é um 'embelezamento' do serviço divino, mas é ela própria uma liturgia. Não se *canta na* Missa, mas celebra-se a Missa em canto. Se isto for ignorado, terá como consequência, a desintegração ou secularização da Música sacra". ⁷

Deste pensamento se seguem-se vários pontos, que de certo modo formam a base deste estudo. Primeiro: a música sacra difere, na sua essência, da música profana. A música profana não pode ser uma oração, pelo que nunca poderá fazer parte da liturgia. Segundo: a música sacra deve, portanto, ser protegida das influências da música profana. Isto significa que esta só pode existir independentemente (se não sem influência) dela, caso contrário existe uma ameaça de profanação e, assim, da desintegração da música sacra. Em terceiro lugar, Schroeder descreve nesta citação o que é realmente a distinção entre os dois tipos

4 Cfr.: Mohrs 1989, S.277f.

5 Cfr.: Schroeder 1958, S.104.

6 Ratzinger 2008c, S.293.

7 Schroeder 1958, S.104.

de música: A música litúrgica não é necessariamente distinta da música profana em termos do seu carácter musical-artístico. O que a distingue é, acima de tudo, o seu carácter de oração.

Para explicar o conceito de música sacra, deve dizer-se que Schroeder divide a música sacra em três categorias.⁸ Para ele, a música que soa diretamente durante a liturgia é a "música sacra no sentido mais restrito", ou seja, a música litúrgica da Missa. A segunda categoria é a música para o serviço extra-litúrgico, ou seja, para *devoções*. A terceira e última categoria é a música de temática sagrada. Isto inclui todo o espectro da música sacra de concerto, que pode ser ouvida no espaço cultural, mas que também encontra o seu lugar na sala de concerto. Esta distinção é necessária neste momento, pois a analogia entre oração e música aplica-se, em última análise, apenas à música litúrgica. Na música para o serviço extra-litúrgico ou devocional, as conclusões resultantes desta analogia aplicam-se apenas de forma mais limitada, e para a música sacra, finalmente, apenas no sentido mais amplo.⁹ Este trabalho, no entanto, tratará principalmente da música litúrgica. Por um lado, porque Hermann Schroeder desenvolve a sua compreensão básica da música sacra nesta categoria e, por outro, porque esta mistura natural de todos os tipos de música envolvidos na música sacra está sujeita ao mais rigoroso escrutínio e, por isso, as mudanças do século XX podem ser melhor evidenciadas nela.

Se olharmos agora para o vasto panorama da música composta para experimentação, e se aplicarmos o critério de oração de Schroeder às obras individuais, torna-se evidente que algumas cumprirão os critérios (que ainda não foram determinados com mais detalhe), mas outras não. A primeira consequência da conclusão de Schroeder é, assim, uma divisão da música em "litúrgica" e "sacra, inadequada à Liturgia".¹⁰ Esta classificação é fundamental para o tratamento exclusivo de Schroeder da música sacra.

1.2. Oração como expressão de fé

"Lex credendi est lex orandi" - a fé vem da oração; quem não acredita no que reza é certamente pouco confiável. A música do serviço divino é [...] oração cantada".¹¹

Schroeder combina a oração com a fé cristã. "A Lei da oração corresponde à lei da fé".

⁸ Cfr. Schroeder 1949, S.209

⁹ Schroeder não inventou esta classificação e também pode ser encontrada em fontes anteriores dos círculos do cecilianismo, cf. Kirsch (1995), p. 317.

¹⁰ Cfr.: Schroeder 1969, S.2.

¹¹ Schroeder 1984, S. 358.

Assim, não se trata de uma forma abstrata de oração ao destino, à eternidade, ao amor ou semelhantes, mas sim da oração cristã na Missa. Se agora seguirmos Schroeder na sua analogia entre música e oração da Igreja, a frase "Lex credendi est lex canendi" resulta basicamente. - A lei da fé corresponde à lei de cantar/fazer música. A música de igreja deve vir da fé para não se tornar "inadequada". A música que quer ser adequada à liturgia deve ter certas características para poder ou querer ser oração e, assim, uma expressão da fé cristã. A atribuição de uma peça à arte sagrada ou profana não é apenas necessária do ponto de vista do músico da igreja, que divide as peças existentes em aquelas adequadas à liturgia e aquelas que não são. Antes, desde o momento da sua conclusão, no máximo, uma obra nasce da fé cristã e, portanto, é adequada para a liturgia, ou não. Assim, segue-se:

"A música deve basicamente [...] ser distinguida entre aquela relacionada com o serviço divino e a que não quer cumprir esta tarefa de todo".¹²

Mas se o canto de adoração for equiparado à oração, então o cantor deixa de ser apenas um cantor, mas é um orante. O papel do intérprete muda de músico para orante, de leigo para um ministério:

"Deste ponto de vista, um coro de igreja não é uma sociedade coral que canta algo para os fiéis, na nave, ou exhibe a sua arte de cantar, mas é um guia de oração para os outros".¹³ Schroeder partilha também esta visão com os pronunciamentos da igreja do seu tempo, incluindo o *Motu Proprio "Tra le sollecitudini"* do Papa Pio X, de 1903, que será examinado com mais pormenor, e onde os cânticos litúrgicos são reservados a uma "schola" formada por membros do clero, ou seja, devem ser cantados por clérigos ordenados.¹⁴ Pio X sublinha assim o carácter de proclamação ou oração da música no serviço divino.

1.3. Vocalidade da Música Sacra

Para Schroeder, a primeira consequência disto é a dimensão vocal fundamental da música sacra. Por estar orientada para a oração (falada), o seu primeiro propósito é transportar o texto de forma adequada e moldar a oração musicalmente.

¹² Schroeder 1973, S.3.

¹³ Schroeder 1967, S.2

¹⁴ Cfr.: Pio X, *Tra le sollecitudini*, Meyer 1981, S.30.

Esta abordagem leva-o a elevar o canto ao fundamento da música sacra. O que não é considerado canto não pode ser verdadeira música sacra. No entanto, nem tudo o que é composto para coro ou a voz em geral é necessariamente considerado canto. Antes, a música em estilo instrumental pode também ser considerada vocal, ou ser estritamente vocal. Isto percebe-se pelo facto de Schroeder ver a música sacra do passado recente mais adequada aos instrumentos do que à voz:

"É claro que, com a morte de Palestrina, ocorreu um desenvolvimento musical no campo instrumental. Com a sua abordagem necessariamente concertante, ela provoca o primeiro desvio da liturgia. A música vocal encontra-se – talvez com Schütz – derivada da instrumental".¹⁵ Schroeder acusa a música posterior a Palestrina de ser principalmente instrumental. Desde Bach, Mozart, Beethoven até ao Romantismo tardio, considera a tradição da verdadeira música sacra como interrompida. Escreve ele: "Na verdade, a arte *a cappella* permanece morta há 300 anos".¹⁶ , Em vez disso, Schroeder invoca a escola romana do século XVI, especialmente Palestrina, e apela ao regresso à sua polifonia verdadeiramente vocal. Na época de Schroeder, este estilo é considerado a "perfeição da polifonia vocal": "Equilíbrio completo de harmonia e melodia, que nasce em última instância do espírito do canto gregoriano; igual fluxo melódico e rítmico do movimento; distribuição igual do canto melismático e do silábico, partes harmónicas e contrapontísticas na composição; predominância do movimento gradual, não brusco; [...] Imitação"¹⁷ são as marcas distintivas da música sacra e o ideal para Hermann Schroeder.

O seguinte exemplo do Credo da *Missa Dorica*, composta em 1932, mostra que Schroeder teve em conta estas qualidades não só teoricamente, mas também no seu trabalho prático.

15 Schroeder 1953, S.127.

16 id.

17 Leuchtmann 1993, S. 155.

3

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scrip -
 est. Et re - sur - re - xit
 Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -
 Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scrip -
 est. Et re - sur - re - xit
 Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se -
 tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram
 Et as - cen - dit in cae -
 cun - dum Scrip - tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad
 tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram
 Et
 as - cen - dit in cae
 cun - dum Scrip - tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad
 Pa - - tris Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
 lum: cum glo - ri - a, ju - di -
 dex - te - ram Pa - - tris.
 Pa - - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
 lum: Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -
 dex - te - ram Pa - - tris.

(Abb.1: Hermann Schroeder: Missa Dorica, Credo, Takt 35–49)

A partitura da Missa é estruturada em seis vozes, divididas em três femininas e três masculinas. Uma voz masculina e uma voz feminina são colocadas paralelamente na palavra "Patris", que basicamente resulta numa linha melódica por três vozes à oitava. Schroeder organizou estas três vozes polifonicamente, mas ao duplicá-las não só aumenta o efeito polifónico, como também a inteligibilidade do texto; um critério que também foi importante para a música de Palestrina.¹⁸ Os grupos soprano/tenor e alto/baixo² imitam-se durante longos períodos, a intervalos de quarta e transpostos um segunda acima. O resultado é uma polifonia estritamente canónica, que Schroeder usa frequentemente na composição da *Missa*. O fluxo rítmico não é interrompido por nada até "Patris", com o andamento, em valores de semínima, mantido sem interrupção pelas vozes que se complementam. Só na parte homofónica do "cuius regni" é que isto muda, os valores das notas tornam-se maiores e assim provocam um *ritardando* final até à conclusão da frase e a respectiva "fermata" num estilo silábico.

¹⁸ Cfr. Leuchtmann 1993, S.155f.

Na maioria dos casos, apenas pequenos melismas de duas a três notas são inseridos nas linhas silábicas, mas isso deve-se à natureza intensiva em texto do *Credo*. No *Kyrie*, que tem um texto curto, predominam os melismas, por vezes até se estendendo por um ou dois compassos. No entanto, o *Credo* apresenta um melisma longo na palavra "Patris", que é cantado em quatro das seis vozes. Schroeder usa-o aqui como meio de acentuação das palavras, mas sobretudo para enfatizar a estrutura: após o melisma longo, começa uma nova secção.

Após mais uma pequena pausa em "mortuos", Schroeder muda finalmente da polifonia imitativa dos compassos anteriores para uma textura homofónica. A cadência final da secção é assim sublinhada, preservando o equilíbrio entre polifonia e homofonia. Finalmente, no que diz respeito à vantagem habitual na música de Palestrina de movimento gradual, a utilização do compasso é feita para provocar uma grande concordância com o estilo de Palestrina. Para além de saltos muito raros de quartas e quintas, existem apenas intervalos de segunda e alguns de terceira.

A estilo vocal fundamental da música de Schroeder pode, portanto, ser muito bem compreendido a partir deste exemplo, representativo das primeiras missas. Orientando-se para a polifonia vocal de Palestrina, Schroeder chega a uma música com a qual se distancia conscientemente do estilo homofónico e instrumental dos séculos XVII ao XIX. Ele não nega nem a musicalidade nem o carácter de verdadeira arte para a música destes séculos, mas classifica-a, mesmo as obras com texto sacro, como missas e oratórios, na categoria de música sacra, mas não litúrgica de acordo com a sua divisão tripartida (em música litúrgica, extra-litúrgica e sacra). De forma directa e inconfundível, expressa estas ideias na palestra "Música Sacra Hoje, Acaso ou Agonia") da seguinte forma:

"O conjunto polifónico de missas com orquestra de Bach a Bruckner é uma das realizações mais importantes da cultura ocidental no campo da música sacra. Mas ninguém alguma vez afirmou que possuía uma qualidade literária especial".¹⁹

Schroeder ignora assim três séculos inteiros de história da música e apoia-se na polifonia vocal de Palestrina no seu estilo de composição. Ao fazê-lo, aproxima-se do chamado "Cecilianismo" e à questão da "verdadeira música sacra" na segunda metade do século XIX.

19 Schroeder 1976, S.4.

1.4. Do Cecilianismo à renovação da Música Sacra

A figura central no início do cecilianismo foi Franz Xaver Witt (1834-1888).²⁰ O padre e professor de canto coral foi o organizador e fonte de ideias para o jovem movimento. Em revistas católicas como *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* e *Musica Sacra* na década de 1860, apelou ao regresso ao antigo estilo do canto gregoriano e polifonia vocal do século XVI (antes e depois de Palestrina). Em 1868 fundou a *Associação Geral Cecília* (ACV). O cecilianismo ganhou o seu ímpeto sobretudo pela sua atitude defensiva contra a secularização que vinha avançando desde a Revolução Francesa, que resultou na entrada da música profana na igreja, por um lado, e no declínio qualitativo da música sacra, por outro. Esta última foi uma das consequências indiretas da perturbação estrutural e financeira devida às influências da política napoleónica.²¹

Especificamente, os cecilianos preocupavam-se com a remoção da ópera, dança e música marcial da igreja e opondo-se também à "complexidade da música na era 'filosófica' da música sinfónica e do drama musical".²² O ideal desejado, por outro lado, num regresso à música do século XVI, caracterizava-se por uma ligação próxima ao texto litúrgico, pela primazia do canto, bem como pela seriedade e dignidade. No entanto, não houve um tratamento construtivo e produtivo do material musical, que tinha pelo menos 150 anos, nem sequer uma união com a música contemporânea. Antes, o desenvolvimento histórico da música na esfera litúrgica foi veementemente negado e desejava-se uma continuação ininterrupta e inalterada da tradição. O desenvolvimento da música desde Palestrina foi completamente ignorado em novas composições e actuações.²³ Assim, numa época que era, em muitos aspectos, fundamentalmente diferente da época de Palestrina, foi feita uma tentativa de copiar e adaptar a sua música, postulada como absoluta. Desta forma, o estilo resultante tornou-se um anacronismo idealizado, cuja qualidade artística era pelo menos questionável. "O isolamento do cecilianismo do desenvolvimento musical contemporâneo, a exclusão do valor artístico de uma composição, mesmo de um movimento tecnicamente criativo em favor da correção litúrgica externa, da funcionalidade pragmática levou, no melhor dos casos, apenas a uma 'música mediana', e frequentemente a uma música sacra tecnicamente muito modesta e esteticamente pouco imaginativa".²⁴

20 Zum Folgenden Cfr.: Musch 1993, S.66-68.

21 Cfr.: Womer 1993, S.426

22 Kirsch (1995): "Caccilianismus", Sp. 318.

23 Cfr. Id., Sp. 317.

24 Id., Sp. 321.

O próprio Hermann, nos tempos de liceu em Trier, Schroeder entrou em contacto com o cecilianismo cujas ideias se encontram em muitas das suas declarações. Mais tarde não só se tornou membro da ACV, como também contribuiu activamente para a implementação dos objetivos da associação através de discursos, palestras e, por último, mas não menos importante, através do seu trabalho musical. Num dos seus escritos, prestou homenagem às conquistas da “Associação Santa Cecília”:

"A grande tarefa e realização do movimento ceciliano no século XIX foi [...] a demarcação da música sacra da música profana, a eliminação de todos os elementos não litúrgicos, o regresso ao núcleo da música sacra, que é historicamente condicionada mas intemporal devido ao seu auge intelectual, litúrgico e artístico segundo o estilo gregoriano e palestriniano".²⁵ No entanto, não poupou críticas, especialmente ao “isolamento da música sacra”²⁶ através da produção de réplicas semelhantes a epígonos da música considerada exemplar. Ele não estava sozinho nesta avaliação, e assim, na primeira metade do século XX, já havia sinais de uma reavaliação no interior da própria ACV: o cecilianismo, no sentido convencional, deveria ser repensado e abrir-se lentamente à música contemporânea. O objetivo manteve-se como uma Música Sacra orientada para o Canto Gregoriano e Palestrina; porém, esta música não podia ser copiada, mas adaptada. Para além da ACV, foi fundada em 1929 a *Sociedade Internacional para a Renovação da Música Sacra* (IGK) com este espírito. Além de Hermann Schroeder, Heinrich Lemacher, professor e colega de Schroeder na Universidade de Colónia, foi também membro da IGK desde o início. Heinrich Lemacher exigia a libertação da música das restrições do cecilianismo, que tinha feito da música sacra uma “*musica sacra intra-muros*”. Ele preocupava-se antes com uma “*musica sacra extra muros*”,²⁷ uma ligação entre música sacra e a música profana contemporânea ²⁸ e Schroeder também fala na mesma linha:

"O músico da igreja teve de sair do seu confinamento e o resultado disso foi muito favorável em vários aspetos: o interesse vivo do agora aberto movimento ceciliano, e a fundação da '*Sociedade Internacional para a Renovação da Música Católica da Igreja*'. ²⁹ No entanto, esta última não se preocupava com uma assimilação não refletida da música católica da igreja à sua irmã secular. A ligação que procurava aos desenvolvimentos actuais era muito mais diferenciada; a liturgia teve sempre o efeito de correctivo.

²⁵ Schroeder 1934b, S.113.

²⁶ Id.

²⁷ Lemacher 1955, S.258.

²⁸ Cfr.: Dahlberg 2008, S.162.

²⁹ Schroeder 1848, S.100.

"A música de igreja é, na sua essência mais íntima, algo próprio. Não se trata apenas de assumir as 'conquistas dos tempos modernos', como as pessoas gostavam de dizer vigorosamente, para a música de igreja. [...] A nova música sacra só surge quando as exigências da liturgia foram vistas e compreendidas de novo, não quando se tenta 'adaptar' novos meios com a habilidade necessária da música sacra".³⁰ Neste aspeto, a IRTG não foi um movimento em oposição à ACV, mas um suplemento necessário. Ambas as associações estavam preocupadas com a orientação da música sacra para a liturgia, o cultivo do canto gregoriano e da polifonia, e a rejeição da música sentimental, principalmente tonal, do período romântico.³¹ A importância da IRTG residia também no facto de apoiar os compositores católicos actuais oferecendo-lhes a oportunidade de interpretarem as suas obras.³² Hermann Schroeder beneficiou disso, quando os seus *Motetes Marianos para Coro Misto a Cappella* foram apresentados no programa da primeira "Semana do Trabalho e da Festa" em 1930.³³

1.5. Confrontos com a música contemporânea

Enquanto o antigo cecilianismo tinha assumido a causa da rebelião contra a música emocional e subjetiva do período romântico, a música do tempo da juventude de Schroeder já estava a sofrer uma transformação completamente diferente. O primeiro quarto do século XX, ou seja, a época em que Schroeder cresceu, pode ser visto como uma ligação entre o Romantismo e uma fase da música nova. "Na consciência da maioria dos ouvintes, ainda se encontrava muito do século XIX, mas – e possivelmente precisamente por isso – surgiu uma certa vontade de experimentar e mudar, entre os artistas mais jovens, o que marca o início do século como um período particularmente tenso e contraditório".³⁴ Pense-se, por exemplo, no escândalo provocado pelos concertos de Schönberg, Berg e Webern em Viena e Paris e na estreia da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, em 1913.³⁵ Além disso, a música eletrónica foi usada pela primeira vez e realizadas experiências com montagem e som: "Há relatos de atuações de orquestra de "ruído das máquinas", cujos instrumentos são feitos de motores, turbinas, sirenes e cornetas; Arseny Avramov, sob o título *Sinfonia das Sirenes*, envolveu as máquinas e veículos de bairros inteiros em actuações musicais

30 Hatzfeld 1930, S.22.

31 Cfr.: Mohrs 1989, S.279f.

32 Cfr.: Mohrs 2003, S.15.

33 Cfr.: Baum 1930, S.17.

34 Schmidt 2005, S.40.

35 Cfr. Mauser 2005, S.31.

coletivas (incluindo o canto da *Internacional* pelos residentes locais)".³⁶

Para além dos pioneiros de uma nova música, havia também muitos musicólogos e compositores como Hermann Schroeder, que criticavam o seu tempo, que se tinha libertado demasiado e da tradição musical.³⁷ Aqui também, em defesa do rápido desenvolvimento da vanguarda contemporânea, a perspectiva vocal de Schroeder sobre a música sacra foi decisiva. Isto serviu-lhe como razão para uma atitude equilibrada de espera e observação da Música Sacra perante os desenvolvimentos da época:

"Assim, a música sacra não se separou do desenvolvimento musical geral, mas tão pouco pôde participar imediatamente na multiplicidade de novos experimentos. [...] A voz é [...] compelida a esperar que o balanço do pêndulo acalme a cada desenvolvimento, ou seja, só quando a autenticidade do novo é esclarecida e visível é que lhe permite entrar na esfera religiosa".³⁸

A experimentação, por outro lado, era para ele uma questão de instrumentos. Para a liturgia, apelava a "um desenvolvimento que faça justiça à capacidade natural da voz humana, que deve pelo menos ser mais cautelosa e calma no avanço para novos espaços tonais de todos os tipos".³⁹

Assim, Schroeder exclui a experimentação musical na liturgia. Tudo o que não pode ser cantado e interpretado pelo coro, pela assembleia ou pelo cantor não pertence à liturgia. Escreveu: "O que tem absolutamente justificação como uma experiência nas artes livres e é certamente também necessário em termos de história evolutiva não pode ser adoptado na sua totalidade no culto".⁴⁰ Embora assim reconheça que a vanguarda tem direito a existir, não poupa julgamentos pejorativos e fala de galope vanguardista certos contemporâneos

36 Heldt 2006, S.61.

37 Cfr: Hans Pfitzner 1917: „Se não é tarefa do nosso tempo querer avançar a uma velocidade vertiginosa em vez de procurar destruir cada conquista em nome de uma nova, o que surgiu – se a tarefa do nosso tempo não parece ser um reflexo amoroso do que surgiu e está atualmente a ser criado?", em: de la Motte-Haber, p.21; Paul Hindemith 1937: "Que uma centelha do velho espírito na nossa visão do material sonoro e da sua aplicação a todos os que se ocupam com ela possa ser alcançada com esta obra". in: Kurzschinkel 1971, S.63.

38 Schroeder 1958, S.108.

39 Id, S.104.

40 Schroeder 1969, S.3.

seculares"⁴¹ e de um "avanço não para novos territórios, mas para terra de ninguém".⁴² Para ele, a questão sobre o que constitui a música europeia contemporânea leva apenas ao facto de que a música já não é, em última análise, compreendida por ninguém.⁴³ O que é e continua a ser decisivo, no entanto, é e continua a ser a sua compreensão vocal da música litúrgica baseada no carácter da oração.

"Na música litúrgica, o desenvolvimento limitado que procura a sensação no material [...] é oposto pela sua ligação fundamental à palavra litúrgica e, assim, à voz humana. Está sujeita a limites muito mais rigorosos para extensões de qualquer tipo. A música coral vanguardista consiste apenas em fragmentos consonantes e vocais, a cantarolar, sussurrar, a clicar, a sibilar e afins. Ninguém quererá afirmar que tal expansão do material sonoro deve ser interpretada como oração".⁴⁴

1.6. O "espírito do canto litúrgico"

Hermann Schroeder viu a aproximação do cecilianismo no século XIX ao material musical do canto gregoriano e da polifonia vocal como um erro, como já foi mencionado. Ele queria definir uma música sacra contemporânea que, no entanto, estivesse ligada à tradição vocal do século XVI. Esta ligação advém da sua compreensão do canto coral, que o levou à ideia do "espírito do canto litúrgico". Tal espírito não está musicalmente ligado a um estilo e, por isso, pode teoricamente prevalecer em qualquer tipo de música.

"Schroeder escreveu inúmeras obras para órgão sobre temas gregorianos. Gostava particularmente da qualidade artística do canto, que cresceu ao longo de muitos séculos – um fenómeno europeu do seu tempo que pode ser observado de forma semelhante em Flor Peeters (Bélgica), Charles Tournemire, Marcel Dupré, Jean Langlais (França) ou Petr Eben (República Checa). Schroeder via o canto gregoriano como forma artisticamente perfeita e ideal de oração cantada".⁴⁵ Nunca lhe sobram palavras de apreço, por vezes entusiásticas, para o canto gregoriano. O que ele frequentemente critica na música profana, especialmente na do Romantismo, é o seu subjectivismo. No fim, é geralmente a música absoluta do século XIX que é considerada um exemplo negativo do egocentrismo

⁴¹ Id.

⁴² Schroeder 1973, S.8.

⁴³ Cfr.: Id.

⁴⁴ Cfr., S.9.

⁴⁵ Mohrs 2004, S.42.

da música profana.⁴⁶ Schroeder, por outro lado, aprecia o canto gregoriano precisamente pelo seu apontar para além de si próprio, pela sua referência ao transcendente. Vê isso no ritmo da melodia gregoriana, entre outras coisas:

"A sua mais elevada qualificação baseia-se no facto de ser incompreensível para os humanos, ou seja, não racionalmente compreensível: [...] o ritmo do canto gregoriano não é mensurável, não está sujeito às dimensões da escala compreensível e concretamente concebível; a sua natureza irracional só pode, portanto, ser sugerida por meio de marcas das notas. [...] Aponta para o domínio de estar acima de nós".⁴⁷ Desta forma, o canto gregoriano aproxima-se mais da oração no campo da música. Não é dirigido às pessoas, mas a Deus, e aponta para Ele através de si mesmo. O canto gregoriano não oferece ao intelecto um alvo para atacar, por assim dizer, pois não pode analisar o insondável e torná-lo o centro de considerações sistemáticas. Assim, evita-se um círculo mental em torno de si próprio. Antes, através da sua irracionalidade, o canto gregoriano encoraja as pessoas a desviarem o olhar de si próprias para o maior, para Deus.⁴⁸

Por seu turno, o compositor e teólogo Ferdinand Haberl retoma a ideia do espírito do canto litúrgico e desenvolve uma justificação para a contemporânea composição de missas. Ele vê a dignidade da música sacra precisamente no facto de conferir às palavras da liturgia "brilhantismo musical".⁴⁹ O canto gregoriano é, segundo Haberl, uma imitação da "canção, que surgiu do carácter da língua latina".⁵⁰ O factor decisivo é que ele, por isso, considera questionável ou impossível uma tradução da própria música gregoriana. Isto aplica-se tanto às traduções dos cantos em vernáculo, porque cada língua tem um sentimento diferente, como à arte da música instrumental. Para poder manter o canto como um *magnum* da música litúrgica, deve-se, portanto, transmitir o seu espírito, uma vez que a sua linguagem tonal não é totalmente transferível.⁵¹

"O espírito não pode ser recriado pela igualdade ou semelhança material. O espírito é vida independente. [...] Qualquer pessoa que escreva uma música que apenas imita o canto gregoriano, seja melódica, rítmica ou tonalmente, pode ter dominado a técnica da composição, mas não é um compositor criativamente dotado.

46 Cfr.: Schroeder 1949, S.210.

47 Schroeder 1984, S.358.

48 Cfr.: Mohrs 2003, S.17.

49 Haberl 1956, S.62.

50 Haberl 1956, S.63.

51 Cfr. Haberl 1956, S.63f.

Compor não significa apenas trazer o material sonoro à forma nos seus aspectos lógicos, mas antes despertá-lo para a vida orgânica".⁵² Haberl é consistente quando chega à conclusão de que a nenhuma música sacra poderá alguma vez ser atribuída uma equivalência completa ao canto gregoriano. A mesma clareza e solenidade simples do coro não podem ser imitadas nem pela polifonia vocal.⁵³

⁵² Id.

⁵³ Cfr, Id.

1.7 Linhas melódicas nas *Missas* de Hermann Schroeder

Kyrie

SOPRAN Ky-ri-e e-le-i-

ALT Ky - - ri - e e - - le-i-

TENOR Ky-ri-e e-le-i-

BASS Ky - - ri - e e - - le-i-

5 son, Ky - ri - e, Ky - ri - e,

son, Ky-ri-e e-le-i-son,

son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky-ri -

son, Ky-ri-e e-le-i-son

8 Ky - - ri - e e-le-i-son,

Ky - - ri - e e-le-i-son,

-e e-le-i-son, e-le-i-son

e-lei- - - - - son

(Ex.2: Hermann Schroeder: *Missa Dorica*, Kyrie, comp. 1-9)

Hermann Schroeder escreveu assim muitas obras relacionadas com o canto gregoriano incluindo muitas obras para órgão que foram usadas como *prelúdios corais* ou *fantasias*.

No entanto, também utiliza frequentemente temas do canto gregoriano nas missas e usa-os como base para a sua composição. O exemplo (Fig.2) provém do Kyrie da sua *Missa Dorica*, cujos temas retirou da sequência gregoriana 'Veni Sancte Spiritus'.⁵⁴



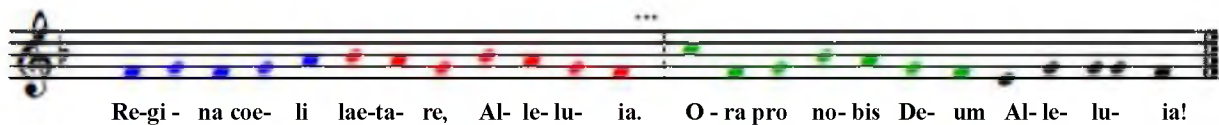
(Ex.3: Sequencia "Veni Sancte Spiritus")

Toda esta Missa está repleta de citações melódicas da *Sequência* de Pentecostes. Se, como foi feito acima, todas as progressões melódicas retiradas do primeiro verso da sequência foram marcadas a cor, incluindo divisões ou inversões, apenas muito poucas passagens permanecem a preto. A primeira frase "Veni Sancte Spiritus" serve como tema principal do Kyrie. O material sonoro desta primeira frase domina a primeira secção da *Missa*, especialmente as quatro notas ascendentes "Veni Sancte". Como o "et emite caelitus" é apenas uma sequência da primeira linha, exceto a nota final, isso aumenta ainda mais a predominância do primeiro tema. A partir da última linha do verso, Schroeder adota principalmente o "-cis tuae", que se distingue do resto da melodia pela terceira ascendente. Schroeder utiliza aqui o tema gregoriano e adapta-o ao novo texto, separando motivos, aumentando, transpondo-os e combinando-os com o seu estilo contemporâneo no espírito do canto litúrgico. Normalmente mantém-se no contraponto, que dá a cada voz o seu próprio carácter, bem como a sua própria interpretação dos motivos gregorianos. O agrupamento de várias vozes a cantar à oitava ou em uníssono também aumenta a compreensibilidade do texto. No decorrer da *Missa*, Schroeder utiliza o mesmo tema no Kyrie, no Credo, no Benedictus e no Agnus Dei. Ao fazê-lo, no entanto, altera-o ritmicamente e assim alcança um certo afastamento apesar de toda a familiaridade e reconhecimento.

⁵⁴ Cfr.: Schroeder *Missa Dorica*, 1932, S.2.



(Fig.4: O motivo de "Veni Sancte Spiritus" em diferentes formas na Missa Dorica) Na sua Missa "*Regina coeli*", Schroeder utiliza a melodia da Antífona pascal do mesmo nome de forma completamente diferente.



(Fig.5: Primeira e última linha da melodia do "Regina caeli")

No Kyrie da Missa, são usadas apenas a primeira e a última linha do coral, enquanto Schroeder também utiliza as outras linhas ao longo da Missa. No início, a melodia gregoriana ouve-se apenas no órgão. Ela toca a "Regina caeli" primeiro em uníssono, depois em quartas. O coro, por outro lado, canta a sua própria melodia não gregoriana.

SOPRAN

ALT

TENOR

BASS

Orgel

e - le - i - son

Ky - rie e - le - i - son, Ky - rie e -

e - le - i - son

Ky - rie e - le - i - son, Ky - rie e -

(Ex. 6: Hermann Schroeder: Missa „*Regina coeli*“, Kyrie, comp. 1-4)

Em "Christe eleison", Schroeder muda para a melodia de "Ora pro nobis Deum". Soprano e Tenor cantam à oitava, assim como Contralto e Baixo. Todo o coro repete o mesmo motivo vezes sem conta durante quatro compassos, ambos os grupos deslocados em meio compasso e transpostos várias vezes. Tudo acaba por se dissolver e é novamente cantado homofonicamente como confirmação e conclusão da "Christe eleison".

Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son,

Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-

Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son,

Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-

Chri-ste e-le - - - i-son, Chri-ste e-le-i-son.

lei-son, e - - le-i-son, Chri-ste e-le-i-son.

Chri-ste e-le - - - i-son, Chri-ste e-le-i-son.

lei-son, e - - le-i-son, Chri-ste e-le-i-son.

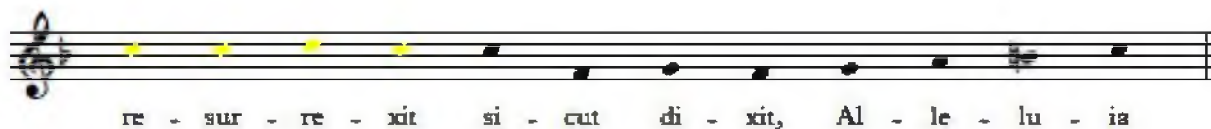
(Ex. 7: Hermann Schroeder: *Missa „Regina coeli”*, Kyrie, comp. 13-20)

Não se sabe se Schroeder pretendia estabelecer uma ligação em termos de conteúdo entre o "Christe eleison" - "Cristo, tem misericórdia" e a "ora pro nobis Deum" - "Pede a Deus por nós, Maria", mas seria possível. Afinal, ambas as linhas do texto são invocações a Deus e de Maria por ajuda. Especificamente, trata-se do pedido de perdão da culpa, ou seja, um tema que também está ligado a Maria na "Ave Maria": "Rogai por nós, pecadores, agora e na hora da nossa morte". Neste ponto, Schroeder poderia ter pensado em ambos os pedidos de perdão em paralelo e musicalmente interligados. Isto é também apoiado pelo

facto de que Schroeder usou mais tarde a linha correspondente no Credo para o "resurrexit tertia die", que diz: "resurrexit sicut dixit".



(Ex. 8: Hermann Schroeder: *Missa "Regina coeli"*, Credo, comp. 72-74, Soprano)



(Terceira frase do „Regina caeli”)

No entanto, uma referência esperada a "quem eras digno de transportar" – "quia, quem meruisti portare" – está completamente ausente no Credo, mesmo que teria sido adequada para a encarnação de Jesus. As duas correspondências encontradas, no entanto, apontam para uma possível ligação bem pensada, tanto textual como em termos de conteúdo, entre melodia gregoriana e missa. Schroeder obviamente não se deixa pressionar para um esquema. As suas adaptações do original variam na forma como são adotadas, como já foi demonstrado. Ele trata criativamente do material e evita alusões planas como citações simples. Preocupa-se com um exame consciente do canto gregoriano. É precisamente por isso que pode continuar a ser uma "fonte de inspiração" para ele, porque na sua arte "intemporal"⁵⁶ pode tornar-se a base da arte contemporânea sem a dominar e roubar a sua atualidade.

1.8. O espírito do canto litúrgico no ritmo e na harmonia das *missas* de Hermann Schroeder

Se continuar agora a seguir o espírito do coral, dificilmente se pode esperar que este espírito use melodias corais como temas musicais. Se olharmos para as melodias gregorianas com o seu ritmo livre e melodia modal, torna-se óbvio que um espírito diferente prevalece literalmente aqui. Afinal, quando este tipo de música surgiu, ainda não existia teoria do movimento ou harmonia nem contraponto. A inclusão do canto gregoriano em qualquer composição (por exemplo, um prelúdio coral) deve, portanto, estritamente falando, conduzir a um retratamento dos parâmetros de harmonia, ritmo e melodia para fazer justiça ao carácter da melodia gregoriana.

⁵⁵ Mohrs 2004, S.42.

⁵⁶ Cfr.: Schroeder 1934b, S.113.

espírito do canto litúrgico, ou seja, do ponto de vista artístico, é extremamente questionável, manter uma melodia gregoriana do século XI com harmonias “regerianas”. Schroeder vai ainda mais longe e considera a possibilidade de harmonizar o canto gregoriano como algo perigoso em si mesmo:

"Os fundamentos da melodia gregoriana (modos eclesiásticos) e a nossa música harmonicamente ligada estruturalmente à quinta são tão diferentes que um caminho para a unidade será muito questionável do ponto de vista estilístico. Por isso, em muitos casos é praticamente impossível tratar as melodias harmonicamente, especialmente nas harmonias que se encadeiam verticalmente segundo as leis de uma tensão dominante superior e inferior funcional e as relações correspondentes".⁵⁷ Para o acompanhamento do canto gregoriano, portanto, é fundamentalmente necessário um novo sistema tonal (ou pelo menos diferente da harmonia funcional). O século XX não foi exactamente pobre neste aspeto, mas já era claro que Schroeder era pelo menos cético quanto à busca aberta dos seus contemporâneos por novos sistemas tonais e espaços sonoros. No entanto, ele próprio procurou um novo sistema tonal no espírito do canto gregoriano. Ao fazê-lo, quis "expandir a tonalidade sem cair na atonalidade"⁵⁸ e utilizou o canto gregoriano e o seu sistema harmónico de modos eclesiásticos para esse fim:

"Basta tocar uma escala maior ou menor superior a uma oitava acima do Dó [...] por exemplo, pentatónico (duas vezes), dórico, frígio, lídio, mixolídio para perceber que a nota Dó como tónica ou tom central já não pertence ao espaço das sete notas, mas sim ao espaço das doze notas. Se isto parecer mais complicado e difícil, não é de forma alguma antinatural, construído ou atonal".⁵⁹ No entanto, não é apenas a diferença entre o sistema dodecafónico e a técnica serial de Schoenberg e dos seus discípulos que é importante para a tonalidade alargada, mas também a ênfase na linearidade das vozes, ou seja, o horizontal em oposição ao vertical, de onde o espaço dodecafónico emerge gradualmente. Este método de composição baseia-se nas técnicas de Hindemith, que Schroeder tomou como modelo.⁶⁰

57 Schroeder 1937, S.142.

58 Schroeder 1973, S.28.

59 Schroeder 1955, S.2.

60 Cfr.: Mohrs 2004, S.40.

Além de Hindemith e Schroeder, o compositor e amigo de Schroeder, Flor Peeters, segue um caminho semelhante de combinar os modos antigos com a tonalidade moderna.⁶¹

Schroeder procura, portanto, uma ligação à música do seu tempo, especialmente no sistema tonal. Ele próprio quer conduzir a música sacra para fora da estreiteza em que o cecilianismo a trouxe. Em comparação com a música profana contemporânea, vê os seguintes paralelos: "Prioridade da melodia e polifonia, riqueza resultante de dissonância através de grandes arcos de tensão, tratamento livre da dissonância, harmonia flutuante, superação de esquemas temporais e formações rítmicas livres, eliminação da harmonia funcional maior-menor, em vez disso expansão da tonalidade: várias possibilidades simultâneas sobre um tom central, e até um avanço para o espaço dodecafônico".⁶²

As obras de Schroeder destinadas à Missa são geralmente escritas numa linguagem tonal bastante moderada, provavelmente em atenção aos fiéis.⁶³ No entanto, as características mencionadas também são evidentes nas suas missas. O tratamento livre da métrica pode ser observado, por exemplo, no Kyrie da *Missa Dorica* (ver Fig.2). Quase cada compasso requer uma nova medida para reproduzir o ritmo livre do canto gregoriano que utiliza. No entanto, Schroeder procura um ritmo livre das medidas do compasso. Na sua *Missa Syllabica*, por exemplo, escreve: "Os compassos [...] aplicam-se ao maestro, mas não são relevantes para os cantores".⁶⁴

Ele também apoia a sua harmonia no canto gregoriano e evita largamente a harmonia funcional que frequentemente critica em favor da prioridade das cadências contrapontísticas e modais. Isto torna-se evidente ao olhar para uma passagem do Glória do *Coral Ordinário Alemão* (cf. Fig. 10). Schroeder inicia esta passagem em Lá-Frígio e, conseqüentemente, encerra o andamento em "Welt" com uma cadência frígia. Através de um acorde de Mi maior que é claramente predominante (devido à sua superioridade e sétima), chega a Lá menor em "nosso". No entanto, para disfarçar este passo clássico-funcional, evita a terceira da tríade em Lá menor e substitui-a pela nona e quarta em "-ser". Esta mistura de Lá menor e Sol maior também esconde a relação dominante da parte de Sol Maior com o som subsequente de Dó em branco. Também o próximo acorde de quinta de quinta maior de Sol em "-weg", que pode parecer demasiado harmonia funcional, Schroeder utiliza uma quinta alterada para reduzir esta impressão.

61 Cfr.: Mohrs 2003, S.17.

62 Schroeder 1958, S.108.

63 Cfr.: Mohrs 1989, S.283.

64 Schroeder 1984, *Missa Syllabica*, S.3.

SOPRAN
DL niininHt hin-weg die Siin - den dir^tli; et - bar-medich

ALT
Du rluTlulit hiú-weE die Siin - d.eri dtr Welt; er bar - me dich

TENOR
Du nimmst hin-weE die Sun - den der Weltj tr - bar - me die dich

BASS
Du nimmst hin-weg die Sun - den der Weltj er - bar-rae dich

uni - Ser. Du nimixLHt hin - weg die Siin - den der

un - ser. Du niramst hin - weg die Sün. - den der

LLTJ - ser. Du mmmfi-t hin - weg die Sün - den der

ser. Du nimmst hin - weg die Sün - den der

Welt, miruTL un - ser Fie - hen gna - dig a uf?

wellj ramm un - ser Fie - hen grui - dig auf

Welt,, nimm nn - Ser Fie - hen guià - dig a uf?

TOiltj nimm un - ser Fie - hen gnià - dig auf!

(Ex.10: Hermann Schroeder: *Deutsches Chorordinarium*, Gloria, comp. 43-55)

No final, no entanto, Schroeder não consegue ou não quer harmonizar a linha descendente de baixo em Dó menor sobre "os pecados do mundo" sem Lá bemol maior sexta acrescentada, Sol menor com quarta e Fá menor com sétima. Assim, neste ponto, aparentemente mantém-se na harmonia funcional de Dó menor e de repente fá-lo de forma bastante descarada. Deixa a saída diatónica do baixo no entanto, em vez de um acorde de

terceira ou de quarta, conduz subitamente a uma cadência frígia, que conduz do acorde de sexta menor a ré-dórico em "o mundo". Até ao final da passagem, permanece em ré dórico. Termina o acorde final com uma cadência picarda e assim chega a ré maior.

Schroeder mantém-se, no geral, num nível de compromisso entre harmonia funcional e a harmonia modal. Frequentemente há passagens que não podem ser harmonicamente explicadas, mas apenas pelo encontro das linhas das vozes individuais, mas é evidente pelo presente exemplo musical que Schroeder, por um lado, não abandona completamente a harmonia funcional, mas por outro também a usa aqui e ali como dispositivo estilístico, mas depois desilude as expectativas dos ouvintes. Além disso, é notável que a rejeição deliberada de sons funcionais por Schroeder conduza, em muitos casos, a evitar a terceira do acorde. No último exemplo, substitui-as por nonas e quartas ou acrescenta notas de outras tonalidades como enriquecimento sonoro. No entanto, utiliza frequentemente quartas e quintas, que pretendem substituir a natureza pesada das terceiras na música romântica em favor de um som arcaico que vive unicamente da linha melódica, mas não da função.

Por exemplo, na Glória da *Missa "Regina coeli"* (Fig.11). Schroeder conduz Sopranos e Contralto em quartas paralelas ao longo de toda a frase. Abaixo, Tenor e Baixo caminham em contra-movimento em quintas e algumas quartas. Isto resulta em acordes vazios, sons de quarta, não-acordes sem terceira, bem como acordes menores ocasionais com acordes menores e acordes maiores com sétimas maiores. No entanto, estes surgem como se fosse pelo encontro casual das duas linhas das vozes. A dimensão horizontal é claramente superior à vertical.

The image displays a musical score for a four-part vocal setting with piano accompaniment. The vocal parts are labeled SOPRAN, ALT, TENOR, and BASS. The lyrics are: "Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste." The piano part is shown at the bottom, with lyrics "ge - ni - te Je - su Chri - ste." The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

(Ex. 11: Hermann Schroeder: *Messe „Regina coeli“*, Gloria, comp. 31-36)

1.9. O espírito da polifonia nas missas de Schroeder

Para além do canto gregoriano, a polifonia vocal do renascimento é considerada o arquétipo da Música Sacra. Schroeder costuma mencionar ambos ao mesmo tempo no que toca à adequação da música para a liturgia. É, em última análise, a primeira música não gregoriana que, no entanto, transporta o espírito do canto gregoriano e o traduz para o seu próprio sistema. É o exemplo por excelência do espírito do canto gregoriano e, por isso, talvez também a base e legitimação real para transferir este espírito para outros estilos em geral. Schroeder vê a ligação entre os dois estilos no efeito transcendente que ambos se desenrolam igualmente: canto gregoriano através do compasso livre, polifonia através da independência e entrelaçamento das diferentes vozes.

"A natureza frequentemente intrincada das linhas vai além da nossa compreensão humana. Desta forma, a verdadeira polifonia já nos mostra por si sozinha algo

superior ao intelecto humano: daí o efeito transcendente do canto politónico em contraste com o, sempre facilmente compreensível, do homófono".⁶⁵

Schroeder faz da polifonia a segunda base da sua música depois do canto gregoriano. Para si próprio, justifica esta atitude biograficamente e remonta-a à sua formação e actividade como organista.⁶⁶ O órgão, segundo Schroeder, é por natureza um instrumento polifónico, não pode desenvolver-se nem na homofonia nem na música sinfónica romântica.⁶⁷ Com esta afirmação, rejeita novamente grande parte do desenvolvimento musical após o século XVI, especialmente o Romantismo. Considera a homofonia, com ênfase na voz aguda, inadequada não só para a música de órgão, mas também para a música sacra em si. Desta forma, Schroeder mantém-se também fiel ao seu princípio básico da vocalidade da música sacra. O órgão, diz ele, está particularmente relacionado com o canto, pois ambos têm a mesma propriedade de "poderem realizar-se apenas na polifonia".⁶⁸ Ambos se encontram igualmente no espírito do canto litúrgico que a polifonia clássica respira.

Muitos exemplos da ênfase na polifonia podem ser encontrados nas missas de Hermann Schroeder. Alguns dos exemplos já discutidos também podem ser usados para este fim. No Kyrie da *Missa Dorica*, no entanto, há um exemplo particularmente expressivo de um tipo quase irrecusável de polifonia (cf. Fig. 12). A frase consiste em duas vozes. A primeira é canónica, a segunda, semelhante ao Glória da *Missa "Regina coeli"*, composta em quatro movimentos. Na primeira parte há um Canon duplo: um começa no Soprano, o outro no Contralto à quinta inferior; os respectivos temas são imitados à oitava por Tenor e Baixo, mas com entrada um tempo depois. Após dois compassos, as vozes masculinas deslocam outro tempo para trás. Após mais dois compassos, esta parte conduz finalmente ao quarto andamento da segunda parte. Lá, as vozes femininas começam novamente um tema, que é imitado pelas vozes masculinas numa fase posterior, mas o Soprano e o Contralto cantam a mesma melodia transposta uma quarta, os homens começam então na mesma nota em momentos diferentes. Este princípio mantém-se durante dois compassos e termina com uma cadência.

O notável neste ponto é, por um lado, a gravidade da polifonia, por outro lado, a consequência com que Schroeder aceita as dissonâncias que surgiram desta forma.

⁶⁵ Schroeder 1949, S.210.

⁶⁶ Cfr.: Schroeder „Lebenslauf“, S.4.

⁶⁷ Cfr.: Schroeder 1948, S.100.

⁶⁸ Schroeder 1955, S.1.

Quase nenhuma harmonia permanece sem dissonância na segunda escala maior ou menor, os sons parecem aleatórios e são basicamente mantidos unidos apenas pela linearidade das vozes e pelo princípio canônico. Schroeder evita assim qualquer indício de harmonia funcional romântica através de um sistema estritamente polifônico, para não falar da homofonia. Este entrelaçamento das quatro vozes, que são todas iguais pela identidade das melodias, não é percebido pelo ouvinte, pelo menos à primeira audição. Schroeder alcança assim o seu ideal de polifonia que aponta para algo incompreensível por si só.

Agora, claro, no período romântico também foram escritas obras polifônicas para órgão. Quando Schroeder fala de uma substituição da era homofônica-harmônica,⁶⁹ isso é certamente exagerado. E, no entanto, ele tem de facto uma ideia polifônica diferente da do Romantismo. Preocupa-se com a "linearidade como princípio",⁷⁰ a estrita independência de todas as vozes, com um "espírito de polifonia", por assim dizer. A homofonia, por outro lado, é totalmente negada, de modo que a relação vertical como regra harmônica é abolida, por assim dizer. As vozes que, dispostas polifonicamente, produzem harmonias artisticamente desenhadas através da sua harmonia, continuam a depender umas das outras devido a esta ligação acordal e, por isso, não são independentes no sentido estrito. As consequências de uma verdadeira independência das vozes na música de Schroeder são dissonâncias intensificadas, que resultam simplesmente do facto de as vozes individuais terem prioridade sobre a harmonia.⁷¹

No entanto, Schroeder também enfatiza a relativa necessidade de incluir o harmonioso. Para ele, "a crueldade patente na dimensão vertical não pode ser a expressão adequada de uma assembleia a rezar perante Deus".⁷² Trata-se, portanto, de uma harmonia fundamental e de uma comunidade de vozes na sua independência individual.

⁶⁹ Cfr.: Schroeder, 1955, S.2.

⁷⁰ Cfr.: Schroeder 1948, S.100.

⁷¹ Cfr.: Mohrs 2004, S.38.

⁷² Schroeder 1958, S.107.

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

- lei - son, Ky - ri - e e -

- lei - son, Ky - ri - e e -

e e - lei - son, Ky - ri - e

- le - i - son, e - le - i - son.

- le - i - son, e - le - i - son.

e - le - i - son e - le - i - son.

(Ex.12: Hermann Schroeder: *Missa Dorica*, Kyrie, comp. 10-17)

2. Sobre o ambiente musical contemporâneo de Hermann Schroeder

2.1.O "espírito do canto litúrgico" no *Motu Proprio "Tra le sollecitudini"* de Pio X

Hermann Schroeder não foi o único na avaliação da Música sacra na primeira metade do século XX. Para além do ACV e da IGK, encontrou pessoas com ideias semelhantes e camaradas de armas em Roma, no Papa Pio X e nos movimentos eclesiásticos do seu tempo em busca da verdadeira música sacra. Tanto as declarações do clero romano como os movimentos leigos católicos, que desempenharam um papel significativo na perspectiva da música sacra de Schroeder, terão a sua opinião no capítulo seguinte.

O canto gregoriano, como um tipo próprio de música sacra, já tinha aberto caminho na Alemanha não só pelo cecilianismo, mas também pelo *Motu Proprio* de Pio X publicado em 1903. Originalmente escrito em defesa do canto litúrgico contra a proliferação da música de ópera nas igrejas italianas,⁷³ também teve impacto na Alemanha e em França e conduziu a um espírito de optimismo em amplos círculos da música sacra.⁷⁴ O canto gregoriano foi também a referência e a fonte da música sacra aqui e, juntamente com a polifonia vocal, formou a base da música litúrgica em geral. Este regresso à arte do canto foi possível não só pelos esforços da musicologia para restaurar a forma original do canto gregoriano. Desde a redescoberta do *Codex de Montpelier* em 1847, têm sido feitos esforços para promover a "fascinante espiritualidade, dignidade e musicalidade das melodias antigas".⁷⁵ No que diz respeito ao papel do canto gregoriano na liturgia, as publicações do Magistério Católico mantiveram-se mais ou menos fiéis a si mesmas até ao Concílio Vaticano II, razão pela qual as passagens mais importantes do *motu proprio* serão aqui citadas com mais pormenor:

1. A música sacra é parte essencial da liturgia solene. Por isso, participa no seu propósito geral, que é a glória de Deus e a santificação e edificação dos fiéis. Ajuda a aumentar a beleza e o esplendor das cerimónias litúrgicas. A sua principal tarefa é embelezar o texto litúrgico que é recitado aos fiéis com melodias apropriadas. [...]
2. A música sacra deve, portanto, possuir em grande grau as qualidades específicas da liturgia, nomeadamente a *santidade* e a *bondade da forma*; daí nasce natural-mente outra característica, a *universalidade*. [...]

73 Cfr.: Ratzinger 2008c, S.291.

74 Cfr.: Mohrs 2002, S.32

75 Cfr.: Bomm 1956, S.37f.

3. Estas qualidades encontram-se em grau maior no canto gregoriano. Por isso, este é o canto próprio da Igreja Romana. [...] Por estas razões, o canto gregoriano tem sido sempre considerado o modelo mais elevado da música sacra, pelo que a lei geral pode ser justamente estabelecida: uma composição eclesiástica é ainda mais sagrada e litúrgica quanto mais se aproxima da melodia gregoriana no seu curso, inspiração e gosto; e é tanto menos digna da casa de Deus quanto se afasta deste modelo mais elevado. [...]
4. As qualidades acima mencionadas são também possuídas em excelente medida pela polifonia clássica, especialmente a da Escola Romana, que atingiu a sua máxima perfeição no século XVI com Giovanni Pierluigi da Palestrina, e que mais tarde produziu obras de valor litúrgico e musical notável. [...]
5. A Igreja sempre reconheceu e favoreceu o progresso das artes, e admite ao serviço do culto tudo o que o espírito humano produziu ao longo dos séculos em termos de bondade e beleza, respeitando as leis litúrgicas. Por esta razão, a música moderna também é admitida na Igreja, pois também é capaz de produzir obras de tal qualidade, seriedade e sublimidade que não são de modo algum indignas de atos litúrgicos".⁷⁶

A tríade canto gregoriano, polifonia clássica e música contemporânea é afirmada por todos os documentos importantes sobre música sacra: Pio XI, *"Divini cultus sanctitatem"* (1928), Pio II, *"Mediator Dei"* (1947) e *"Musicae sacrae disciplina"* (1955), e ainda a *Constituição "Sacrosanctum Concilium"* do Concílio Vaticano II (1963). Para além dos temas já mencionados da natureza textual e litúrgica da música sacra, bem como dos seus modelos de canto gregoriano e polifonia vocal, Hermann Schroeder, no que respeita à música sacra contemporânea é particularmente decisiva a frase: "Uma composição eclesiástica é tanto mais sagrada e litúrgica quanto mais próxima se aproxima da melodia gregoriana no seu percurso, inspiração e gosto". Desta forma, o canto gregoriano pode teoricamente encontrar o seu lugar em qualquer composição eclesiástica, de acordo com o "espírito do canto litúrgico" segundo Schroeder.⁷⁷

⁷⁶ Pio X, *Tra le sollecitudini*, nach Meyer/Pacik 1981, S.26-28.

⁷⁷ Cfr.: Schroeder 1934, S.2.

Schroeder e Pio X não se preocupam em compreender o estilo, ou seja, em reproduzir a música do século XVI. Antes, valorizam a esperança na possibilidade de compor uma música que respire o espírito do canto litúrgico e, ao mesmo tempo, fale a linguagem musical do século XX. Schroeder, por isso, enfatiza repetidamente o papel do canto gregoriano como base da música litúrgica e da arte religiosa:

"Ao considerar qualquer música sacra, o canto gregoriano deve ser tomado como ponto de partida. Ao longo dos séculos, provou repetidamente ser uma fonte fresca e viva e modelo para todos os outros géneros. Do canto gregoriano como terra mãe, surgem por si só as leis do genuinamente litúrgico e, ao mesmo tempo, verdadeiramente artístico".⁷⁸ Para Schroeder, o espírito do canto litúrgico é, por assim dizer, o critério para a música sacra por excelência. Chama ao canto gregoriano "a imagem e premonição do sobrenatural"⁷⁹ e "liturgia transformada em música",⁸⁰ por assim dizer, a essência da própria liturgia.

2.2 O ideal da polifonia no Movimento sobre o Órgão [Orgelbewegung]

A relação entre o canto gregoriano e a polifonia já foi abordada: Schroeder apelou ao regresso à verdadeira polifonia tanto para o canto como para o órgão, uma vez que interiorizou o espírito do canto litúrgico de forma inimitável através da sua orientação para o transcendente. Na época de Schroeder, pensamentos semelhantes sobre a polifonia encontraram expressão no chamado *movimento do órgão*. Ali esperava-se poder superar a visão do órgão como instrumento sinfónico ou mesmo como substituto da orquestra. Antes, os seguidores do movimento enfatizavam a propriedade do órgão, o seu próprio carácter instrumental, que só podia ser realizado na polifonia.⁸¹ "O protesto [...] foi também dirigido no movimento do órgão contra 'o século XIX', especialmente contra a 'decadência', a 'degeneração' da construção de órgãos alemã no período a partir de cerca de 1870, contra o órgão 'sensível', o órgão 'cantante', 'contra o monstro rugindo que valsa as suas inundações viscosas de sons estridentes e gemidos'".⁸²

A polifonia nesta época também representa um garante da universalidade ou unidade da liturgia católica: a harmonia funcional e a escrita homofónica são conquistas da música clássica ocidental. A polifonia, por outro lado, pode ser encontrada

78 Mohrs 1989, S.285f.

79 Schroeder 1934a, S.2.

80 Schroeder 1953, S.127

81 Cfr.: Mohrs 2004, S.39.

82 Eggebrecht 1967, S.15.

em diferentes formas e manifestações, em diferentes povos em vários continentes. O canto gregoriano também oferece elementos mais unificadores do que a homofonia,⁸³ "não só pela sua qualidade melódica e rítmica, mas especialmente pela sua riqueza formal e pela estética facilmente acessível da modalidade".⁸⁴ O canto gregoriano e a polifonia tornam-se assim também o modelo da música sacra nos movimentos eclesiais na sua generalidade.

Tal como o coro se tornou o modelo para a música sacra, também era verdade para o órgão que "na construção deste instrumento em imitação da arte barroca inicial da construção de órgãos, foi alcançado algo válido e exemplar para a actual construção de órgãos".⁸⁵ Especificamente, tratava-se de enfatizar as vozes a solo, que se destacavam umas das outras e assim realçavam melhor as partes individuais em polifonia. A paleta de registos orquestrais bem misturados de 8' e 4' fora assim substituída por alíquotas, palhetas e certas cordas. De acordo com estes objetivos práticos, o movimento foi alimentado nos seus primórdios principalmente por círculos de organistas e construtores de órgãos, e mais tarde recebeu o seu apoio teórico da musicologia. Atingiu finalmente o seu auge na década de 1920, quando se combinou com o *movimento litúrgico* e o movimento da música sacra, dos quais recebeu forte impulso.⁸⁶

A crise da construção de órgãos foi também acompanhada por uma degradação de quase toda a música romântica para órgão. No caso de Johannes Klais, amigo de Schroeder, soa quase como se o órgão romântico se tivesse enganado a si próprio ao omitir o seu próprio som e impor o da orquestra:

"A concepção do órgão como instrumento da nossa própria cultura mais elevada era algo normal na época dos grandes mestres organeiros alemães. No desenvolvimento unilateral da música para a prioridade do tonal, o órgão também foi arrastado, perdeu cada vez mais da sua singularidade e afundou-se até ao ponto de se tornar uma imitação (bastante má) da orquestra. O desenvolvimento da nova música (restrição ao substancial, ênfase no linear, ligação a épocas polifónicas anteriores, simplicidade e austeridade na expressão, autonomia da música dependendo do instrumento ['justiça material'], etc.) trouxe também os nossos construtores de órgãos

83 Cfr.: Joris 1967, S.89.

84 Id.

85 Eggebrecht 1967, S.7.

86 Cfr.: Id., S.9.

no regresso a um som de órgão específico do instrumento"⁸⁷

2.3. Polifonia na Teologia

Em amplos círculos de música sacra na época de Schroeder, o foco estava no regresso à polifonia, e a teologia também adotou esta imagem de linhas independentes que funcionam juntas num grande todo. Joseph Ratzinger vê nela uma expressão da própria igreja, a "*concoria discors*, unidade na diversidade", simbolizada pela polifonia. Nenhuma voz precisa da outra para a sua própria beleza, e ainda assim a obra de arte só emerge da harmonia de todos. Na sua essência, isto expressa o espírito litúrgico tal como prevaleceu antes do Concílio Vaticano II: a liturgia em si não precisava da participação dos fiéis. Os fiéis também não precisavam da participação dos outros fiéis. A Missa era bela e eficaz em si mesma, e ainda assim só poderia estender o seu efeito aos fiéis se estes estivessem envolvidos na celebração em atitude de participação interior. Assim, cada voz crente é autossuficiente e autodeterminada (de qualquer maneira que participe na oferta aberta pela liturgia), mas a obra de arte total da Missa só surge a partir da harmonia entre todos.

O canto gregoriano e a polifonia tornam-se assim princípios que podem ser uma expressão do espírito litúrgico e um marco para a música sacra contemporânea. Isto inevitavelmente resulta em critérios adicionais. Estas são exigências feitas no século XX, especialmente pelo chamado *movimento litúrgico*, e que os liturgistas romanos gradualmente também fizeram suas. Isto culminará no Concílio Vaticano II, que será reportado mais tarde.

Intimamente entrelaçado com as questões do canto gregoriano e da polifonia, o *movimento litúrgico* desenvolveu ideias de afastamento do individualismo, voltando-se para um sentido litúrgico de comunidade e para uma objetividade da liturgia. Esta visão é também relevante para o envolvimento de Schroeder com a liturgia. Um dos pioneiros deste movimento é Romano Guardini com o seu livro *Sobre o Espírito da Liturgia*, publicado em 1917. Como as exigências de Schroeder acerca da música sacra se baseavam intimamente nas ideias de Guardini e também estavam especificamente orientadas para esta obra,⁸⁹ oferecemos aqui uma breve visão geral do movimento litúrgico e da conceção da liturgia segundo Romano Guardini.

⁸⁷ Schroeder 1933, S.41.

⁸⁸ Ratzinger 1971, S.230.

⁸⁹ Cfr.: Mohrs 1989, S.280f.

2.4. Tradição e evolução no *Movimento Litúrgico*

As origens do movimento litúrgico situam-se nas abadias beneditinas de França, que despertaram o crescente interesse dos fiéis pela liturgia.⁹⁰ Em 1851, os primeiros esforços deste tipo em França foram chamados pela primeira vez de "mouvement liturgique", o que se pode traduzir por "movimento litúrgico". No entanto, isto durou até 1893. O início do movimento propriamente dito é geralmente referido como o chamado "Evento de Mechelen": A 23 de Setembro de 1909, Dom Lambert Beauduin OSB proferiu uma palestra em Mechelen sobre "A Verdadeira Oração da Igreja". Nela, promoveu o carácter comunitário da assembleia litúrgica, que se tinha evaporado ao longo do século anterior e transformado em individualismo religioso. A missa só era participada por muitos no sentido da obrigação dominical. Por outro lado, a unidade e visibilidade da Igreja dependiam de cada cristão pertencer a ela individualmente, porque ele é membro do mesmo corpo. Como membro do corpo da igreja, no entanto, o crente deve também estar em contacto visível com ela. O teólogo Johann Adam Mohler conclui que a própria assembleia deve tornar-se activa como expressão deste contacto: "O serviço divino deve ser entendido e realizado como uma celebração da Igreja com a participação activa de toda a assembleia reunida".⁹¹

Assim, o movimento litúrgico adotou o discurso da "participação activa", que Pio X tinha formulado pela primeira vez em 1903 no *Motu Proprio "Tra le sollecitudini"*. Em conexão com a reintrodução do canto gregoriano, o Papa expressou o seu desejo de que "os fiéis voltassem a participar de forma mais activa no culto da igreja, como no passado".⁹² O serviço divino deixou de ser para envolver uma comunidade que a ele assistia passivamente, mas para conduzir à participação interior. Tratava-se da "restauração de uma unidade entre rito, palavra e som".⁹³ No entanto, inicialmente está longe das intenções do movimento remodelar a liturgia enquanto tal. Antes, preocupa-se em conduzir os fiéis a uma melhor compreensão do que acontece na Missa tal qual ela está. Por exemplo, Anselm Schott editou e traduziu o *Missale Romanum* e comentou-o para os leigos. Os fiéis devem poder participar na Missa, seguindo o texto e deixando-se levar pela celebração, o "jogo sagrado".

⁹⁰ Cfr.: Kaczynski 2004, S.12-42.

⁹¹ Kaczynski 2004, S.17.

⁹² *Tra le sollecitudini*, nach Meyer/Pacik 1981, S.27.

⁹³ Koch 2013, S.157.

como Romano Guardini lhe chama.⁹⁴ No entanto, a liturgia manteve o rito romano. "Ser rito católico significava 'romano' e este significava 'em latim'".⁹⁵ Assim, o movimento litúrgico integrou-se nos desenvolvimentos eclesiais da época com a sua centralidade romana da Igreja ao tempo do Concílio Vaticano I, e promoveu essas aspirações, tal como foram promovidas por ele. Assim, apesar do impulso pela mudança, o movimento é basicamente um fenómeno que se encaixa perfeitamente no catolicismo conservador e mundano da época do anti-modernismo.⁹⁷ Em última análise, portanto, as suas raízes não residem "nas reformas litúrgicas do Iluminismo Católico e as suas preocupações com a inteligibilidade, a liturgia vernacular e a valorização da palavra e da homilia. A sua origem não esteve no impulso 'litúrgico-crítico', que mede o que se tornou histórico pela ideia ou pelo início. Foi antes o sim incondicional ao que se tornou histórico".⁹⁸ O esforço para reformar o mundo católico através do conservadorismo e da restauração, no entanto, torna-se um paradoxo insolúvel para o movimento e, a longo prazo, ele contribui involuntariamente para a reforma mais importante da liturgia que a Igreja Católica alguma vez experienciou, a *Constituição "Sacrosanctum Concilium"* do Concílio Vaticano II. Ao mesmo tempo, houve esforços semelhantes em questões de música sacra, que levaram a problemas semelhantes: ao orientar-se para a tradição e a língua latina, a música deveria afastar-se do espírito da época e assim reformar-se de raiz. Em termos concretos, isto significava a reavaliação do canto gregoriano. No entanto, como a assembleia deveria estar envolvida no canto, pelo menos no sentido da "participação mais ativa" do movimento litúrgico, poderia ter exercido essa participação cantando a totalidade dos cânticos que na prática sobrecarregava a maioria das pessoas.⁹⁹ De acordo com estas contradições programáticas dentro do movimento, este foi inicialmente limitado a pequenos círculos conscientes da tradição até se juntar ao movimento juvenil católico após a Primeira Guerra Mundial. Este movimento encontrou o seu cérebro em Romano Guardini, cuja posição será agora brevemente apresentada, sobretudo devido à sua importância para Hermann Schroeder.

94 Cfr.: Meyer/Pacik 1981, S.25.

95 Id. 1981, S.22.

96 Cfr.: Id. 1981, S.22.

97 Cfr.: Schatz 1999, S.120ff.

98 Id., S.161.

99 Cfr.: Kaczynski 2004, S.22.

2.5. Objetividade e “Estilo-Nós” da Liturgia em Romano Guardini

No *motu próprio*, Pio X nomeia duas ou três características da música sacra: santidade e bondade da forma, das quais decorre a terceira qualidade, a universalidade. A liturgia recebe a primeira, a *santidade*, da sua separação do profano.¹⁰⁰ Isto resulta num cepticismo em relação a tudo o que é novo e numa viragem para o já conhecido e valorizado. Deste longo período de maturação da tradição, por sua vez, cresce a segunda, a *qualidade da forma*. O mesmo sentido de tradição pode também ser encontrado na obra de Guardini. Segundo o liturgista, os longos períodos de desenvolvimento "repetidamente suavizaram, poliram, adaptaram as estruturas litúrgicas" e assim criaram uma forma na qual o espírito e a fé de muitos séculos fluíram. A liturgia tornou-se assim uma forma "de infinita amplitude e profundidade [...] e, ao mesmo tempo, de uma clareza e universalidade [...] provavelmente como nunca antes"¹⁰¹. A terceira, a *universalidade*, decorre igualmente da bondade da forma, ou seja, do desenvolvimento ao longo de um longo período de tempo, como da santidade, ou seja, da separação acentuada entre o sagrado e o profano: "Na associação de pessoas de disposições mais diversas, de diferentes estratificações sociais, talvez também de diferentes tipos, ao longo de diferentes períodos históricos, o accidental e o particular caíram até certo ponto, e o essencial, o universalmente válido emergiu. O caminho da conduta espiritual em questão tornou-se objetivo". Guardini explica esta linha de pensamento com a ajuda da oração: a liturgia "não é a expressão directa de uma disposição particular da alma, nem nos seus pensamentos e palavras, nem nos seus movimentos. Compare-se, por exemplo, [...] os gestos do sacerdote no altar com os movimentos involuntários de uma pessoa que reza quando pensa que ninguém repara nela".¹⁰³ A oração do indivíduo pode, por vezes, ser emocional, pessoal e espontânea. Mas uma oração que deve ser rezada por um grande número de fiéis, ao Domingo, deve ser poderosa na expressão, geral, mas artística na forma, e deve poder ser rezada por todos os crentes de forma semelhante e com convicção. Assim, não há espaço para o individualismo na liturgia. Guardini, exige mesmo "o dom da própria independência e autoimportância".¹⁰⁴ Isto, no entanto, é especialmente verdade para a liturgia da *Missa*. A oração privada, assim como os exercícios devocionais são, segundo ele, complemento necessário, face à universalidade da *Missa*

100 Cfr.: Pio X, *Tra le sollecitudini*, Meyer/Pacik 1981, S.26.

101 Guardini 1997, S.42.

102 Id., S.16.

103 Id., S.41f..

104 Id., S.35.

na vivência da fé.¹⁰⁵ No final, é novamente a ideia da Missa como sacrifício que Guardini expressa ao público em geral. A forma é mantida de modo a que todos possam participar interiormente. Através do sentimento, espontaneidade e individualidade, esta possibilidade fora cortada pela raiz. O evento cultural da liturgia não exige que um único crente seja celebrado de forma significativa (missas rezadas).¹⁰⁶ Assim, o indivíduo é negligenciável, porque mais importante é a universalidade, a comunidade de todos os fiéis.¹⁰⁷ "A liturgia não diz 'eu', mas 'nós'. [...] A liturgia não é conduzida pelo indivíduo, mas por todos os fiéis".¹⁰⁸ O que Guardini exige é humildade por parte do indivíduo. A liturgia não é sobre cada crente individual, mas sim sobre o todo, sobre a comunidade e também sobre ela apenas de uma forma limitada, porque a liturgia nem sequer é dirigida ao homem em si, mas somente a Deus. Durante a Missa, a comunidade celebrante participa na celebração celestial, o serviço divino eterno (cf. Sanctus).¹⁰⁹ O crente pode agora intervir nesta liturgia por si próprio ou não. No entanto, apenas participa sempre, nunca é o centro do evento.

Portanto, a ênfase no sentimento subjetivo está fora de questão. "A liturgia como um todo não gosta do excesso de sentimento. Brilha nele, mas como num vulcão cujo cume está claramente ao ar livre. É um sentimento contido".¹¹⁰ O crente deve ser protegido de ser manipulado pela imposição externa do sentimento se a celebração da Missa exigir isso dele enquanto participante na celebração. A objetividade do serviço divino serve-lhe assim, em última análise, como proteção contra a apropriação por parte de alguém. O perigo do sentimento incontrolado, segundo Guardini, é duplo: "Ou é levado a sério pela pessoa que reza: então deve forçar-se a sentir sentimentos que não tem de todo, ou não tem agora, o que pode tornar o seu sentimento espiritual antinatural, falso. Ou então a natureza ajuda-se, interpreta as frases num sentido mais frio e então a palavra é desvalorizada".¹¹¹

Em última análise, Romano Guardini exige: em primeiro lugar, uma ligação à tradição, em segundo, objetividade e, em terceiro abandono da individualidade e dos sentimentos excessivos a favor do "estilo-nós" do culto comunitário.

105 Cfr.: Id., S.17.

106 Cfr.: Frank 1997, S.29.

107 Cfr.: Guardini 201997, S.11-62.

108 Id., S. 32.

109 Cfr.: Ratzinger 2008c, S.290.

110 Esta frase estava no exemplar de Schroeder de Guardini, *Vom Geist der Liturgie*. Cfr. Mohrs 1989, S. 281;

111 Guardini 1997, S.23.

2.6. Exame de documentos do Magistério sobre a Música Sacra

Nos documentos da Igreja encontramos referências ocasionais sobre música sacra, alguns dos quais são suplementares, outros confirmadores. No entanto, enquanto Guardini se preocupa mais com a liturgia como um todo, com o *meta-nível*, por assim dizer, os documentos do Magistério abordam parcialmente a prática concreta do culto e preocupam-se decididamente com os aspetos subjacentes à verdadeira música sacra.

Dos três critérios acima mencionados, santidade, qualidade da forma e universalidade, Guardini enfatiza acima de tudo a universalidade da liturgia, naturalmente na sua ligação aos dois primeiros. Nos documentos, para além das questões práticas, encontram-se antes afirmações sobre a sacralidade da música na demarcação da sua irmã profana. Já no *motu proprio* se fala da influência desastrosa "que a arte profana e teatral exercem sobre a arte sacra."¹¹² Mesmo nas constituições, encíclicas e instruções posteriores, trata-se sempre de evitar a "mistura do sagrado com o profano".¹¹³ Por exemplo, a *Encíclica "Musicae sacrae disciplina"* do Papa Pio XII, que trata da música nova na Igreja, fala, por um lado, de verdadeiro progresso, mas por outro lado, acima de tudo, do espírito mundano, que "se instala na música sacra e a corrompe".¹¹⁴

O facto de o canto gregoriano e a polifonia serem descritos em todos os documentos como o ideal da música sacra dificilmente precisa de ser mencionado mais. De notar, no entanto, uma expressão da mesma encíclica que lembra muito uma afirmação de Schroeder: o canto gregoriano é descrito ali como "fonte inesgotável"¹¹⁵ para a música sacra. A prioridade da voz também é notória ao longo de todo o texto. No *motu proprio* de 1903 dizia-se: "O canto deve sempre ter a predominância".¹¹⁶ Outros instrumentos e mesmo o Órgão devem estar subordinados a isto. *Prelúdios*, *Interlúdios* e *Postlúdios* longos são tão proibidos quanto a "supressão" do canto durante o acompanhamento.¹¹⁷ Em geral, existem muito mais regulamentos sobre quando o órgão e outros instrumentos devem ser usados ou devendo

112 Pio X, *Tra le sollecitudini*, Meyer/Pacik 1981, S.24.

113 Pio XI, *Divini cultus sanctitatem*, Meyer/Pacik 1981, S.42.

114 Pio XII, *Mediator Dei*, Meyer/Pacik 1981, S.61.

115 Pio XII, *Musicae sacrae disciplina*, Meyer/Pacik 1981, S.68.

116 Pio X, *Tra le sollecitudini*, Meyer/Pacik 1981, S.31.

117 Cfr. Pio X, *Tra le sollecitudini*, Meyer/Pacik 1981, S.32.

permanecer em silêncio, como aspectos positivos da sua própria execução.¹¹⁸ Por outro lado, a avaliação do canto popular desenvolve-se de forma positiva. Enquanto o canto em *Tra le sollecitudini* e *Divini cultus sanctitatem* foi reintroduzido para favorecer a participação da Assembleia,¹¹⁹ em documentos posteriores torna-se cada vez mais parte indispensável da Missa. Pio XII escreve sobre isto em 1947:

"Exortamos também, Veneráveis Irmãos, a que sob a vossa direção seja promovido canto popular religioso. Preservem a sua posição adequada e cultivem-no com zelo, pois inspira e inflama grandemente a fé e a piedade do povo cristão. Recolhido ou poderoso, que o canto do nosso povo se eleve ao céu como o som das ondas do mar, testemunhe com voz melodiosa e alta o 'um coração e uma só alma' (cf. Act 4:32), como convém a irmãos e filhos do mesmo Pai".¹²⁰ A *Instrução "De Musica Sacra et Sacra Liturgia"* posterior a esta mesma Encíclica (1958) afirma:

"O canto popular religioso deve ser ardentemente recomendado e incentivado; pois, com a sua ajuda, a vida cristã é permeada de um espírito religioso e os corações dos fiéis são conduzidos a coisas superiores".¹²¹

No que diz respeito ao sentimento ou ao efeito da música sacra, só se pode encontrar o que se procura nos documentos pré-conciliares mais recentes, relacionados com a música religiosa geral:

"*Música religiosa* é aquela que procura expressar e despertar sentimentos piedosos e religiosos, tanto segundo a intenção do autor como segundo o conteúdo e propósito da obra, e nisso 'beneficia muito a religião'. No entanto, como não se destina ao culto e tem um carácter mais livre, não é permitida nas acções litúrgicas".¹²²

A *Instrução* não nega que existam sentimentos piedosos e religiosos, nem considera a excitação de sentimentos como algo mau. Apenas o seu lugar na liturgia é contestado, o que resulta numa visão semelhante à de Romano Guardini. A palavra-chave de participação ativa, que não deve passar despercebida em qualquer documento do século XX, é geralmente usada em conexão com o canto gregoriano.¹²³ Por outro lado, a participação da assembleia, no sentido que lhe dá o Concílio Vaticano II, neste

118 *Instrução sobre a Musica Sacra*, Meyer/Pacik 1981, S.94.

119 Meyer/Pacik 1981, S.27; 43.

120 Pio XII, *Mediator Dei*, Meyer 1981, S.55f.

121 *Instrução sobre a Musica Sacra*, Meyer/Pacik 1981, S.101.

122 *Instrução sobre a Musica Sacra*, Meyer/Pacik 1981, S.84.

123 Cfr. Meyer/Pacik 1981, S.27;43.

momento é ainda inconcebível. Pelo contrário, a participação do povo qualifica-se como uma "participação interior",¹²⁴ o que representa maior proximidade ao movimento litúrgico do que à constituição litúrgica do Concílio Vaticano II. Por seu lado, antes do Concílio, a língua litúrgica é e continua a ser a latina. "A língua própria da Igreja Romana é o latim. Portanto, nos actos litúrgicos solenes, é totalmente proibido cantar em vernáculo".¹²⁵ O latim é considerado como expressão da universalidade da liturgia, bem como uma expressão da unidade dos fiéis em todo o mundo.¹²⁶

Entre os instrumentos, o Órgão goza de uma prerrogativa incondicional na liturgia: "Devido à sua sonoridade e sublimidade quase maravilhosas, considerava-se digno de participar nos atos litúrgicos, seja para acompanhar o canto seja para fazer soar sons graciosos nos momentos de silêncio do coro segundo as normas dadas".¹²⁷ Mas aqui também se trata de uma questão de santidade, tanto na própria música como na construção do instrumento: o profano deve ser excluído em qualquer caso. Aqui, porém, a *Instrução* carece de certa clareza: "O órgão destinado ao serviço litúrgico, mesmo que pequeno, deve ser construído segundo as regras da arte e equipado com os registros adequados ao seu uso sagrado"¹²⁸ Infelizmente, não é possível afirmar se os mesmos critérios se aplicam aqui ao que significa "uso sagrado" no "Orgelbewegung". No entanto, a disposição do órgão está, natural e directamente relacionada com a música que nele se ouve. Um órgão francês Cavaillé-Coll do século XIX foi construído para um tipo de música diferente do de um órgão Klais alemão. Portanto, parece que o Magistério da Igreja, ao ser favorável a certos registos, também favorece um certo tipo de música para órgão. É óbvio citar a polifonia sempre defendida como ideal, o que levaria a uma opinião semelhante à do *movimento do órgão*, afastando-se do estilo sinfónico e aproximando-se do som "único" do órgão. No entanto, em última análise, isso não pode ser determinado a partir da letra do próprio documento.

124 *Instrução sobre a Música Sacra*, Meyer/Pacik 1981, S.88f.

125 Pio X, *Tra le sollecitudini*, nach Meyer/Pacik 1981, S.28.

126 Pio XII, *Mediator Dei*, Meyer/Pacik 1981, S.49.

127 Pio XI, *Divini cultus sanctitatem*, Meyer/Pacik 1981, S.42.

128 *Instrução sobre a Música Sacra*, Meyer/Pacik 1981, S.105f.

2.7. Os ideais eclesiásticos no neoclassicismo

Dos temas atualmente abordados, as questões da objetividade, individualidade (ou comunidade) e os sentimentos piedosos e religiosos, todos bastante relacionados ainda precisam de ser esclarecidos em relação às ideias de Hermann Schroeder. No que diz respeito a estes temas, existe uma corrente na época de Schroeder, tanto na música sacra como na esfera secular, que partilha as visões do nosso compositor, o "Neoclassicismo" ou "Nova Objetividade". Os neoclássicos preocupam-se em se afastar do ideal estilístico do Romantismo regressando às antigas técnicas composicionais, bem como a uma chamada "objetividade" da música, que evita deliberadamente a expressividade exagerada e a natureza emocional da música romântica.¹²⁹ Desta forma, forma-se mais um contramovimento ao século XIX, "à metafísica e psicologização do musical, à complexidade sobrecarregada do cromatismo e à harmonia cromática"¹³⁰ com nomes notáveis como Paul Hindemith e Igor Stravinsky. Na primeira metade do século XX, portanto, o sujeito é largamente expulso do palco, o indivíduo deve ser absorvido pela comunidade, e o sentimento é por vezes tão enfaticamente banido da música que alguns diagnosticam¹³¹ uma "desilusão até ao arrefecimento".¹³²

2.8. Classificação de Hermann Schroeder na sua época

Nessa altura, Hermann Schroeder também tinha uma visão semelhante. O seu afastamento da estética romântica começa com a defesa da polifonia e conformidade da música com a liturgia, mas depressa se cruza com as ideias de des-subjetivização, objectificação, coletivização, etc. defendidas pelos neoclássicos. Schroeder chama à polifonia "suprapessoal". Assim, segundo ele, corresponde ao carácter comunitário, ao "nós" da liturgia. Na escrita da polifonia vocal, várias vozes correm lado a lado em relativa independência, cruzando-se ou entrelaçando-se por vezes. Este facto se, por um lado, é um sinal de união da comunidade, por outro lado, protege contra a afectação exagerada, porque a expressão "nunca pode resvalar para o demasiado pessoal, devido à forte ligação das linhas melódicas entre si. A igualdade de todas as vozes, bem como a rigor das técnicas contrapontísticas, garantem – pelo menos do ponto de vista puramente técnico – o nível da afirmação

¹²⁹ Cfr. Mohrs 1998, S.307.

¹³⁰ Schmidt 2005, S.47.

¹³¹ Riehtmüller 2006, S.26.

¹³² Cfr. Id.

universalmente válida".¹³³ Com a "afirmação universalmente válida", Schroeder retoma as ideias de Pio X. A desindividualização e a rejeição do sentimento conduzem aqui, por assim dizer, ao critério da "universalidade" já defendida pelo *motu proprio*.

Em contraste com a polifonia, Schroeder avalia a homofonia – digamos o Coral – como pouco adequada ao canto litúrgico. Através da ênfase dada à voz superior, as outras vozes são subordinadas a ela, razão pela qual já não se pode falar de direitos iguais para as vozes. "A parte melódica principal, na medida em que prejudica ou até anula a vida melódica e rítmica das outras vozes, é auto-enfática e particularmente adequada para dar expressão musical ao sentimento pessoal. Tal música pode muito bem ser piedosa e possuir um valor religioso geral, que se torna ainda mais genuíno quanto mais se afasta da ligação com a liturgia estrita: o seu lugar é na música sacra em geral".¹³⁴ As palavras da *Instrução sobre música sacra* discutida acima foram publicadas no mesmo ano em que Schroeder escreveu o artigo do qual esta citação é retirada. Em ambos, o despertar dos sentimentos religiosos não é de forma alguma rejeitado como tal, mas o espaço da liturgia é negado ao sentimento. Uma transferência para as questões de técnica musical está naturalmente ausente da citada *Instrução*. Schroeder, por sua vez, rejeita a música homofônica como particularmente suscetível a uma expressão exagerada com o argumento da ênfase no *ego*. Está fora de questão na Liturgia. Mas aqui também, obviamente, não se trata da homofonia propriamente dita, mas apenas de um tipo especial. No final, só é excluída da liturgia se a parte melódica interferir com as outras vozes. No entanto, isso não é necessariamente o caso. Estas ideias de Schroeder também se baseiam conscientemente no *movimento litúrgico* e em Romano Guardini. As declarações sobre objetividade referentes à liturgia no *movimento* fornecem também uma base espiritual para a nova música sacra no sentido de Schroeder.¹³⁵ A rejeição da estética do séc. XIX é apenas uma das semelhanças que ligam o movimento litúrgico ao despertar da música sacra. O paralelo de Schroeder entre liturgia e música litúrgica acrescenta outra: a objetividade da liturgia de que Guardini fala deve conduzir a uma "objetificação" da música sacra no decurso da exigência de Schroeder e de outros para que a verdadeira música sacra se conformasse à liturgia. Isto aplica-se ao canto gregoriano, à polifonia e ao "espírito do canto litúrgico" e também à música sacra contemporânea:

133 Mohrs 1989, S.281.

134 Schroeder 1958, S.106f.

135 Cfr.: Schroeder 1948, S.100.

"Nas acções litúrgicas, o lado sagrado da Música nunca deverá degenerar em sentimentos pessoais e subjetivos. Em mais nenhum lugar a sua atitude tem de ser tão altruísta como ali. Só isso é o que lhe é exigido como 'espírito do canto litúrgico'. Ao superar a atitude subjetiva da linguagem musical do século XIX, respondemos a esta exigência do lado musical com um novo estilo polifónico. Desta forma, a música deve ser sentida como uma oração formada para a comunidade".¹³⁶ Repetidamente, Schroeder regressa nas suas conclusões à oração como ponto de partida das reflexões. Além disso, o pensamento também faz lembrar Romano Guardini e a sua visão da oração tornada objecto, que se elevou para o sobre-pessoal através do grande número de fiéis, do seu longo desenvolvimento e da sua estilização. Johannes Klais expressa uma visão semelhante no sentido do *movimento do órgão*:

"Assim como a liturgia não representa a oração do indivíduo, mas de toda a comunidade, o órgão não deve refletir emoções pessoais. Isto significa afastar-se do violino orquestral, regressando ao som original e objetivamente natural do órgão em cor e estrutura. A rigidez majestosa – ou melhor, a indomabilidade – provavelmente retirou a linguagem apaixonada do órgão, mas não a sua expressividade artística".¹³⁷ Todas estas correntes e movimentos, incluindo a posição romana, encontram um lugar no lado musical na já referida "Sociedade Internacional para a Renovação da Música Católica da Igreja" (IGK). A imagem de Schroeder aparece já em 1930 no manifesto da sociedade. Se observarmos as contribuições para esta obra, o espectador notará palavras-chave familiares: por exemplo, condenam o "subjetivismo patológico", o "individualismo desenfreado"¹³⁹ e o "som orquestral dos grandes efectivos orquestrais"¹⁴⁰ do Romantismo.

Para a liturgia, assim como para a música litúrgica, o subjetivismo é rejeitado, o que significa que o foco da celebração da Missa não deve ser satisfazer as necessidades religiosas individuais, mas a simples e ordenada realização da obra de Cristo, o sagrado acto sacrificial da glorificação de Deus no sentido mais elevado, independentemente dos efeitos

136 Schroeder 1974, S.1.

137 Mohrs 1989, S.281.

138 Hatzfeld 1930, S.21.

139 Sohner 1930, S.35.

140 Id., S.37.

psicológicos".¹⁴¹

Em contraposição, é novamente defendida a objetividade. É sublinhada a natureza de esperar e ver da arte eclesial, que Schroeder justificou com a vocalidade da música sacra, e que também se refletiu em Romano Guardini, na medida em que ele preferia sem reservas o que se tinha tornado, que tinha sido "limado, polido, adaptado"¹⁴² ao longo dos séculos, ao que era novo. A categoria da universalidade, que ele enfatizou para a liturgia está elaborada no programa da IRTG para o musical:

"Um novo estilo deve primeiro tornar-se propriedade comum, expressão de uma comunidade e do sentido do tempo, ou deve ser entendido como tal; deve primeiro receber um carácter supra-individual e, por assim dizer, objetivado, até que um dia possa ser recebido pela Igreja; deve passar por um processo de clarificação que quase pode ser descrito como um *noviciado de música sacra*".¹⁴³

Já foi mencionado que isso não significa que a sociedade se tenha que isolar da música contemporânea. "O velho é a norma, o novo é o objetivo".¹⁴⁴ Nos exemplos das missas de Hermann Schroeder já analisados, já se tornou claro que ele prefere o estilo de composição polifônico ao homófono. Para além dos aspectos já mencionados, esta é também uma forma de objetivar a música: nenhuma voz é hierarquicamente colocada acima de outra, todas são iguais e juntas formam uma "oração formada pela comunidade",¹⁴⁵ como Schroeder diz. A forma como as missas de Schroeder utilizam a melodia é uma garantia adicional de objetividade. Cada voz individual é independente e muitas vezes baseada no canto gregoriano, não conhecendo explosões emocionais, saltos dramáticos ou linhas cromáticas. Antes, as linhas parecem por vezes um ritmo gradual que gira em torno de uma corda de recitação em movimentos ascendentes e descendentes.

Na Glória da *Missa "Regina coeli"*, Schroeder compõe algumas dessas passagens. No "et in terra pax hominibus bonae voluntatis", Schroeder orienta cada voz individual para uma espécie de Dominante, o Soprano em torno do *si*, o contralto em torno do *fá sustenido* e o

141 Ebel 1930, S.35.

142 Guardini ²⁰1997, S.42.

143 Ursprung 1930, S.44f..

144 Sohner 1930, S.35.

145 Schroeder 1974, S.1.

Nenhuma das vozes se desvia muito deste ponto de orientação.

Et in ter-ra pax ho - mi-ni-bus bo - nae vol-un - ta - tis,

Et in ter-ra pax ho - mi-ni-bus bo - nae vol-un - ta - tis,

Et in ter-ra pax ho - mi-ni-bus bo - nae vol-un - ta - tis,

(Ex.13: Hermann Schroeder: *Missa "Regina coeli"*, Gloria, comp. 3-7)

De forma semelhante no Credo da mesma Missa, em "Genitum, non factum" o Soprano e o Contralto são novamente conduzidos em quartas e movem-se em torno do *si'* e do *fá sustenido*, respetivamente, enquanto Tenor e Baixo cantam quase exclusivamente em quintas e têm o *si* e *mi* como linha dominante. A melodia gregoriana que Schroeder utiliza aqui não conhece qualquer teoria dos afetos e figuras, nem arcos harmónicos ou melódicos de tensão, está des-subjetivizada e não pretende transmitir sentimentos individuais. É, portanto, um meio ideal de objetivar a música.

Além disso, Schroeder também impede que a melodia afecte as vozes graves na homofonia: em vez de uma melodia, uma linha do Baixo e duas vozes de preenchimento, Schroeder atribui a cada voz individual um papel igual. O que é evidente para as passagens polifónicas aplica-se também às homofónicas, na medida em que cada voz tem tanta e tão pouca melodia ao girar em torno de um tom de recitação.



(Ex.14: Hermann Schroeder: *Missa „Regina coeli“, Credo, comp. 37-40*)

3. Mudanças decorrentes da reforma litúrgica do pelo Concílio Vaticano II

3.1. A desilusão de Schroeder com o Concílio

Nas considerações anteriores, o foco principal tem sido colocado no período antes do Concílio Vaticano II. Assim, muitos desenvolvimentos, que podem ser descritos de forma geral, acabaram por conduzir ao Concílio. Além disso, a posição de Hermann Schroeder, que teve de lidar com os movimentos e aspirações da música sacra do seu tempo, pôde ser clarificada. O paralelismo entre música sacra e liturgia percorreu como um fio vermelho em todos os argumentos. É, portanto, ainda mais urgente olhar agora para o Concílio ou para a época após o Concílio, pois mudou a liturgia e, assim, a base da Música sacra como nenhum outro evento no século XX. A obra de Hermann Schroeder foi também significativamente influenciada pelas decisões do Concílio.¹⁴⁶

Os escritos, discursos e composições de Schroeder basearam-se no *motu proprio* de Pio X, publicado um ano antes do seu nascimento.¹⁴⁷ Ao longo dos anos, encontrou a sua posição na música sacra e representou-a na ACV, na IGK e nas suas atividades de ensino na Universidade de Ciências Aplicadas de Colónia. Participou em provas com compromisso

¹⁴⁶ Cfr. Mohrs 2002, S. 57.

¹⁴⁷ Cfr. Mohrs 1989, S.286.

sobre a remodelação da música sacra.¹⁴⁸ Foi precisamente a ligação da música sacra ao seu próprio tempo e a sua libertação da auto-limitação exagerada que foi a principal preocupação da sua obra. No entanto, ou talvez precisamente por causa disso, Schroeder ficou profundamente desiludido com alguns dos efeitos do Concílio, como escreveu numa carta ao Cardeal Frings datada de 16 de junho de 1965:

"Se os frutos do Concílio se assemelham a este [...] Devo, ao mesmo tempo, ver nele o fim da minha obra de vida na música sacra".¹⁴⁹ Em lado nenhum Schroeder critica as próprias decisões conciliares, mas sim enfatiza a prudência e o equilíbrio do Concílio. No entanto, vê grandes deficiências na implementação e nas disposições de execução após o Concílio.¹⁵⁰ Para uma compreensão mais profunda, contudo, as inovações conciliares serão primeiro discutidas aqui.

3.2. Participação activa

A liturgia antes do Concílio Vaticano II estava bem ciente do princípio da *participação activa*. Mas essa participação residia na própria liturgia. Era necessário participar nos eventos objetivos, gerais e sagrados, no altar e em redor do altar, na medida em que fossem realizados de forma activa e compreensível. A liturgia não dependia da assembleia. Em contraste, o mote teológico básico do Concílio Vaticano II é "a visão redescoberta da Igreja como comunidade de todos os baptizados e, assim, da liturgia como celebração da comunidade. Daí segue-se que todos os cristãos devem participar activa e compreendendo o que se celebra".¹⁵¹ Portanto, o capítulo 14 da Constituição sobre a Liturgia afirma:

"A mãe Igreja deseja ardentemente que todos os fiéis sejam conduzidos à plena participação, consciente e activa nas celebrações litúrgicas exigidas pela própria natureza da liturgia, e às quais o povo cristão, 'a geração escolhida, o sacerdócio real, a linhagem sagrada, o povo de bens' têm direito em virtude do Baptismo".¹⁵²

A questão da "participação activa" surgiu no início do século XX com a publicação do *Motu Proprio*. Desde então, tem sido interpretada de muitas formas e usada como base para uma grande variedade de posições. A compreensão do seu significado

148 Cfr.: Mohrs 2002, S.31.

149 Carta de Hermann Schroeder ao Cardeal Frings de 16 de Junho, in Mohrs 2002, p.32.

150 Cfr.: Schroeder 1976, S.3.

151 Jaschinski 1993, S.175.

152 Sacrosanctum Concilium, nach Meyer/Pacik 1981, S.130.

infelizmente não deriva diretamente do significado das palavras.

Pio X formulou algo novo com o seu discurso sobre a "actuosa participatio". Distinguiu a liturgia que tinha em mente da chamada liturgia do clero, que se desenvolveu na Idade Média. Nela, o sacerdote simboliza apenas Cristo, ele "faz e diz na liturgia aquilo que não pode fazer e dizer por si próprio; ele age, como diz a tradição, in persona Christi, ou seja, do sacramento que garante a presença do outro, Cristo".¹⁵³ O povo tinha apenas um papel passivo nisto. Isto deveu-se, por um lado, à natureza da liturgia, na qual o sacerdote agia sozinho, e por outro a uma falta geral de compreensão dos fiéis em relação à liturgia com as suas orações, sinais e ritos. No final, a assembleia esteve presente apenas e, no melhor dos casos, por meio de uma "passividade piedosa".¹⁵⁴ Como foi já mencionado na digressão sobre o movimento litúrgico, este e a maioria dos outros leitores do *motu proprio* estavam inicialmente preocupados sobretudo com a participação do povo através da transmissão do conhecimento litúrgico. O celebrante permanecia o único ator, mas a assembleia deveria pelo menos compreender e ser capaz de ler o que se passava com a ajuda do guião. A indiferença e apatia resultantes da falta de compreensão deveriam ser superadas em favor de uma assembleia que ouvisse e reflectisse.¹⁵⁵

Assim, o canto desempenhou um papel importante nisto: o canto gregoriano deveria tornar-se canto comunitário no curso de mover os fiéis. Mas aqui também, o termo difere da nossa compreensão atual do canto congregacional: "Se o canto litúrgico o canto comunitário, isto não é entendido no sentido de que deve ser sempre cantado pela assembleia. Antes, é assim porque revela a vida interior desta comunidade santa".¹⁵⁶ No período pré-conciliar, a comunhão ganha cada vez mais destaque. Já não é apenas o sacerdote que representa Cristo, mas também toda a comunidade que participa no corpo de Cristo, a Igreja, no sentido do corpo único e dos muitos membros. Esta ideia é adoptada pelo Concílio e também tem efeito na liturgia. Em 1964, Joseph Ratzinger escreve:

"Nem o sacerdote sozinho nem a assembleia sozinha são portadores da liturgia, mas é todo o Cristo, cabeça e membros; o sacerdote, a comunidade, cada pessoa, na medida em que estão unidos a Cristo e na medida em que O representam estão em comunhão da cabeça e do corpo. Em toda a celebração litúrgica, toda a Igreja, céu e terra, Deus e homem estão envolvidos, não é apenas algo teórico, mas bastante real. Quanto mais a celebração é alimentada por este conhecimento, por esta experiência, mais

153 Ratzinger 2008c, S.291.

154 Cfr.: Hermans 2012, S.287f.

155 Cfr.: Kaczynski 2004, S.80.

156 Ebel 1930, S.34.

concretamente se realiza o significado da liturgia".¹⁵⁷

Só através da imagem alterada da assembleia é que uma verdadeira "actuosa participatio" como a conhecemos hoje se torna possível a partir do Concílio Vaticano II. A liturgia depende agora da comunidade como elemento activo. O artigo n. 29 SC afirma: "Os acólitos, leitores, comentadores e membros dos coros da igreja também realizam um serviço verdadeiramente litúrgico".¹⁵⁸

3.3. A admissão do vernáculo

Intimamente relacionada com isto está a admissão do vernáculo na liturgia no capítulo 36 da SC:

"O uso da língua latina será preservado nos ritos latinos, salvo uma lei especial que o impeça. [...] Como na Missa, na administração dos sacramentos e noutras áreas da liturgia, o uso da língua materna pode muitas vezes ser muito útil para o povo, deve ser permitido dar-lhe um espaço mais amplo, especialmente nas leituras e indicações e em algumas orações e cânticos, de acordo com as regras que serão estabelecidas em detalhe nos capítulos seguintes".¹⁵⁹

Não nos devemos enganar pela cautela e distanciamento da formulação, porque a passagem representa, de certa forma, uma espécie de revolução. Cerca de 60 anos antes, o *motu proprio* ainda afirmava estritamente:

"A língua própria da Igreja Romana é o latim. Por isso, nos atos litúrgicos solenes, é totalmente proibido cantar no vernáculo".¹⁶⁰

A questão da língua litúrgica "já era controversa durante a preparação do Concílio. A SC traz uma fórmula de compromisso [...]: manter o latim, mas dar mais espaço aos vernáculos. Isto era necessário para alcançar o acordo mais amplo possível. Mas o caminho para a celebração da Missa em todas as línguas nacionais permaneceu aberto".¹⁶¹

157 Ratzinger 2008c, S.292.

158 SC, Jaschinski 1993, S.176.

159 SC, Meyer/Pacik 1981, S.132f.

160 SC, Meyer/Pacik 1981, S.28.

161 Jaschinski 1993, S.176.

Após o Concílio, surgiu uma contradição entre este compromisso, ou seja, a concessão de um "espaço adicional", e a realidade, que Joseph Ratzinger descreve como o "fanatismo da língua materna" devido à rejeição intransigente do latim em muitos lugares. Hermann Schroeder também lamenta o desaparecimento da língua latina:

"Em contraste com as formulações equilibradas e diplomáticas do Concílio, a realidade litúrgica mudou muito rápida e unilateralmente em favor da língua materna. A língua latina foi 'substituída', e com ela uma grande parte do repertório de música sacra".¹⁶³

O que é importante para Schroeder, como se pode ver, é o repertório de música sacra, ou seja, o canto gregoriano, a polifonia vocal clássica e as suas próprias composições de missa, que até então tinham sido escritas exclusivamente em latim. Para ele, a língua latina é mais adequada à liturgia, não só por razões teológicas, mas também do ponto de vista composicional:

"Aqui pode-se sentir claramente que os comités de tradutores incluem liturgistas, exegetas, pessoas com interesse pastoral e talvez também linguistas, mas infelizmente provavelmente nenhum músico – ou provavelmente não os mais aptos. [...] Todos podem ver que os novos textos do *Ordinário da Missa*, especialmente no Glória, Credo e Sanctus, são muito menos adequados para um tratamento musical do que os originais".¹⁶⁴

3.4. A Admissão de todas as formas de verdadeira arte

Refere o art. 112 da Constituição conciliar:

"A música tradicional da Igreja universal representa uma riqueza de valor inestimável, colocando-se acima de todas as outras formas de expressão artística porque, como canto litúrgico associado à Palavra, constitui uma parte necessária e integrante da liturgia solene. [...] A música sacra, portanto, será quanto mais sagrada mais estreitamente ligada à ação litúrgica, quer expresse oração com mais fervor, fomenta a unanimidade, quer envolva os ritos sagrados com maior solenidade. Ao mesmo tempo, a Igreja aprova todas as formas de verdadeira arte que possuam as qualidades necessárias e admite-as na liturgia".¹⁶⁵

162 Ratzinger 2008c, S.294.

163 Mohrs 2002, S.31.

164 Schroeder 1953, S.4.

165 SC, nach Meyer/Pacik 1981 S.138f.

O artigo 112 é o artigo introdutório do capítulo sobre música sacra. Por isso, contém uma riqueza de temas que requerem explicações adicionais ao longo do documento. Em primeiro lugar, aborda-se a rica tradição da música sacra, que cresceu ao longo dos séculos. Naturalmente, isto refere-se sobretudo ao canto gregoriano e à polifonia vocal clássica, mas também a todas as outras obras compostas dentro do espírito da liturgia, como se torna claro no decurso posterior do artigo. A música é então destacada entre todas as artes como aquela que, através da ligação à palavra como única arte, pode ser parte necessária e integrante da liturgia. Num comentário ao texto do Concílio, o termo "integrar" (no original latino: "integrans"), que não é claro em alemão, é explicado como "pertencente ao todo".¹⁶⁶ Assim música litúrgica permanece fundamentalmente vocal e, portanto, pertence necessariamente a toda a liturgia. A vocalidade fundamental da música litúrgica e a sua ligação à oração, que já foram descritas por Schroeder, tornam-se aqui a característica distintiva da música relativamente às outras artes.

Finalmente, "todas as formas de verdadeira arte" são admitidas na liturgia. Desta forma, Roma retoma a impressão de um compromisso estilístico com o canto gregoriano e a polifonia que prevaleciam nos documentos anteriores.¹⁶⁷ Embora o valor do canto litúrgico seja apontado a seguir, no fim de contas esta mudança de ordem fala por si só: embora a música contemporânea tenha sido mencionada pela última vez até agora, principalmente em ligação com as advertências contra "motivos operáticos" (*Tra le sollecitudini*),¹⁶⁸ "excentricidades da música mais recente" (*Divini cultus sanctitatem*)¹⁶⁹ ou "esforço vão pelo marcante e invulgar" (*Mediator Dei*),¹⁷⁰ todas as formas de arte estão agora explicitamente colocadas em pé de igualdade. Para a música sacra contemporânea, esta justaposição auto-confiante entre música tradicional e moderna significa libertação de um dever de justificação decorrente dos documentos anteriores.

"Com o artigo n. 112 da Constituição sobre a Liturgia [...] a amplitude da prática da música sacra actual foi aberta, a música em si libertou-se da estreiteza das rúbricas. Já não existem estilos musicais preferidos, nem sequer aqueles que são, na melhor das hipóteses, tolerados, a primazia de uma certa cultura musical no culto foi abolida. Mas o que inicialmente era canto gregoriano representar musicalmente as

166 Cfr.: Kaczynski 2004, S.190.

167 Cfr.: Herbst (1997), Sp.725.

168 Pio X, *Tra le sollecitudini*, Meyer/Pacik 1981, S.28.

169 Pio XI, *Divini cultus sanctitatem*, Meyer/Pacik 1981, S.15.

170 Pio XII, *Mediator Dei*, Meyer/Pacik 1981, S.55.

características da liturgia é agora um requisito universal da música de todos os tipos".¹⁷¹ Hermann Schroeder lamenta a consequente perda de significado do canto gregoriano.¹⁷² A sua música no "espírito do canto litúrgico" estava, em última análise, mais intimamente ligada ao canto gregoriano do que à música contemporânea, que simplesmente não contradiz as características da liturgia. A sua conversa sobre a fonte fresca e viva e modelo para todos os outros géneros¹⁷³ irradia um profundo entusiasmo pelo canto gregoriano e pela música vocal oral na sua ligação litúrgica, mas também na sua capacidade de obra de arte musical. Por esta razão, Schroeder também se orientou musicalmente para o canto litúrgico como podem ser demonstrados por alguns exemplos. No entanto, o progresso no sentido da aprovação de todas as formas de verdadeira arte, segundo a *Const. "Sacrosanctum Concilium"* é, em última análise, uma abstração da qualidade litúrgica do canto gregoriano, afastando-se da sua forma musical e rumo a uma ligação teórica da música com a palavra. O critério já não é a peça gregoriana concreta, mas as suas propriedades litúrgicas. Ao contrário dos documentos anteriores, isto significa uma desvalorização do próprio canto gregoriano. É óbvio que Schroeder não ficou contente com este desenvolvimento.

3.5. A posição pouco clara sobre o Canto Gregoriano

Depois de isto ter sido declarado no artigo 112, a menção ao canto gregoriano só continua no artigo 116:

"A Igreja considera o canto gregoriano como o canto próprio da liturgia romana; assim, deve ocupar o primeiro lugar nos seus actos litúrgicos, desde que as mesmas condições sejam cumpridas de outra forma. Outros tipos de música sacra, especialmente a polifonia, não estão de modo algum excluídos da celebração da liturgia se corresponderem ao espírito da liturgia [...]".¹⁷⁴

Se, quatro artigos antes, não tivesse sido admitida na liturgia toda a música, nem valeria a pena mencionar a diferença em relação às formulações anteriores. No entanto, o artigo 116 deve ser lido primeiro no contexto do artigo introdutório, do qual decorre um tratamento fundamental igualitário de toda a música para a liturgia, mas em segundo lugar também

171 Prafil 2012, S.305.

172 Cfr.: Mohrs 1989, S.286.

173 Cfr.: Mohrs 1989, S.285f..

174 SC, nach Meyer/Pacik 1981, S.140.

relativamente à prática esperada. Um comentário afirma: "A primazia do canto gregoriano, tal como a liturgia romana, é sublinhada, mesmo que as igrejas onde a liturgia romana pode ser celebrada regularmente com canto gregoriano não sejam muito numerosas".¹⁷⁵ A mudança contextual significativa em relação à situação anterior reside na admissão da língua vernácula e na renovada promoção do canto popular no art. 114:

"Que o tesouro da música sacra seja preservado e cultivado com o maior cuidado. Os coros devem ser promovidos, especialmente nas igrejas catedrais. Ao fazê-lo, porém, os bispos e os párocos devem cuidar diligentemente de que, em cada celebração litúrgica com canto, toda a comunidade de fiéis também possa ter a participação ativa que merece".¹⁷⁶

O cultivo do tesouro da música sacra é atribuído principalmente às igrejas catedrais, enquanto a participação activa deve ser exercida expressamente "em todas as celebrações litúrgicas". Do ponto de vista actual e da vantagem de tempo e conhecimento associada, nota-se que, em conexão com os pontos acima mencionados, o canto vernáculo, o canto popular e o cultivo agora exigido do canto gregoriano sempre que é artisticamente possível (nas igrejas catedrais), a substituição do canto gregoriano era simplesmente inevitável. Mas, previsível ou não, o desenvolvimento verificado, em todo o caso, orientou-se no sentido de que o canto gregoriano foi largamente eliminado da liturgia e o canto vernáculo tomou o seu lugar.¹⁷⁷

3.5. O Desenvolvimento Pós-Conciliar e a Reação de Schroeder

Hermann Schroeder assiste à introdução da língua alemã e de cânticos de assembleia em vernáculo ao lado do desaparecimento do canto gregoriano. No entanto, ele não coloca a culpa disso nos Padres conciliares., mas sim nos responsáveis pela implementação da reforma litúrgica.

"Todo o nosso sofrimento na Igreja não é culpa do Concílio, mas dos regulamentos subsequentes de implementação, que infelizmente foram tendenciosos, ou seja, interpretando mal o texto do Concílio. Se o Canto Gregoriano e a Polifonia receberem oficialmente o primeiro lugar, então o serviço divino específico da Igreja

¹⁷⁵ Kaczynski 2004, S.191.

¹⁷⁶ SC, nach Meyer/Pacik 1981, S.139.

¹⁷⁷ Siehe dazu auch Art. 118 SC: „O canto popular religioso deve ser cultivado diligentemente, para que as vozes dos fiéis possam ser ouvidas em exercícios devocionais e celebrações de culto, bem como nos próprios actos litúrgicos, de acordo com as orientações e regulamentos das rubricas." Meyer/Pacik 1981, S.140.

não deve substituir quase completamente a literatura latina".¹⁷⁸

Esta é precisamente a contradição que surge da *Const. "Sacrosanctum Concilium"*: o canto gregoriano e a polifonia continuam a ser enfatizados como estilos próprios da liturgia romana, mas é-lhes puramente negado o primeiro lugar devido à estrutura do documento. O primeiro lugar pertence agora igualmente a "todas as formas de verdadeira arte". A formulação deliberadamente aberta permite várias interpretações. Joseph Ratzinger fala do Concílio neste sentido como um "início aberto, cujo amplo enquadramento permite várias realizações".¹⁷⁹ Na prática, contudo, a interpretação com maior assertividade torna-se aquela que limita a prioridade do canto gregoriano àqueles lugares e ocasiões onde parece possível do ponto de vista artístico e adequado do ponto de vista pastoral.¹⁸⁰ A rapidez com que este processo está a decorrer é, no entanto, surpreendente. O mundo católico parecia ansiar pelo fim da predominância da música latina e do canto gregoriano, pela forma intensiva com que se dedicou à tarefa de escrever novos cânticos para o serviço divino. Hermann Schroeder, que viu com alguma inquietação a enxurrada pós-conciliar de encomendas, deve ter-se sentido um deles de qualquer forma.¹⁸¹

Era a objetividade que lhe faltava na música nova. A tradição amadurecida em que muitos crentes tinham trabalhado ao longo dos séculos foi substituída sem cerimónia por algo jovem e imaturo.

"É absurdo esperar uma nova forma válida a curto prazo, depois de novas regulamentações terem sido conhecidas. Se olharmos para o desenvolvimento histórico, sabemos quantas gerações foram contribuindo gradualmente. Temos de nos libertar da forma frenética de esperar o novo imediatamente, por um lado, e por outro de deitar fora tudo quanto é velho, com o que é novo só porque é novo. [...] O que deve crescer e desenvolver-se organicamente leva tempo".¹⁸²

Schroeder critica o ritmo frenético com que a encomenda e produção de nova música sacra foi realizada. As suas elevadas exigências sobre a obra de arte sacra

178 Schroeder 1976, S.3.

179 Ratzinger 2008c, S.291.

180 Cfr. PraBl 2012, S.306.

181 Cfr. Mohrs 2002, S.32.

182 Schroeder, Hermann: *Cäcilien-Verband 100 Jahre alt, Festansprache in der Feierstunde des Cäcilienverbandes der Erzdiozese Köln am 28.9.1969 im Kölner Gurzenich-Saal, unveröffentlichtes Manuskript, S.6 f.; Cf. Mohrs 2002, S.32.*

e, em maior grau, a música litúrgica, não são compatíveis com a natureza a curto prazo das composições atuais. Para ele, a perda de significado do canto gregoriano significa também uma perda de valor para a música sacra, afinal, para ele o canto gregoriano representa a substância original de toda a música litúrgica:

"Do canto gregoriano como canto a solo surgem as leis do genuinamente litúrgico e, ao mesmo tempo, verdadeiramente artístico, por sua própria natureza".¹⁸³ Mas de onde hão-de vir o litúrgico e o artístico quando o canto gregoriano como base se desfaz? Quando Schroeder reconhece o declínio dos padrões após o Concílio, suspende nos anos seguintes as composições para a liturgia e volta-se cada vez mais para a música de câmara¹⁸⁴ e diagnostica também este comportamento noutros compositores do seu tempo:

"Assim, até os verdadeiros compositores se contiveram fortemente. Mas isso abriu a porta a diletantes, de modo que, nos últimos anos, fomos inundados por uma enxurrada de resultados artisticamente inferiores, em que até o espírito empresarial de certos editores, que constantemente trazem coisas novas ao mercado sem se preocupar com a qualidade, não é totalmente inocente".¹⁸⁵

Porém talvez Schroeder não quisesse deixar o campo aberto aos "amadores", ou talvez tenha superado a sua desilusão; em todo o caso, após uma breve pausa, voltou a escrever música para a liturgia. Em 1971 foi publicado o seu primeiro *Canto do Ordinário em Alemão*, e em 1974 o segundo. A sua primeira missa "cum populo activo" (com participação da Assembleia) já tinha sido publicada em 1957, a *Missa Gregoriana*, e em 1973 escreveu a *Missa da Catedral* de Trier, também para coro, schola, assembleia e órgão. Além disso, escreveu também missas cantadas.¹⁸⁶ O facto de ter publicado a sua primeira missa com participação do povo ao tempo da preparação para o Concílio Vaticano II distingue Schroeder como um modernizador majestoso. O conceito de participação activa não tinha conotações negativas para ele; as suas maiores críticas foram antes a substituição do latim pelo vernáculo e do canto gregoriano pelos "cânticos para o povo". Assim, a sua *Missa Gregoriana* foi também uma composição sobre melodias gregorianas. O povo foi envolvido na medida em que respondia à proposta do Coro ou Schola, em trechos curtos (ver Fig. 15). O povo deve compreender e pensar, mas não se deve mover para o centro da própria composição. Em suma, o conceito de *actuosa participatio* em Schroeder era o já defendido pelo movimento litúrgico, não o dos desenvolvimentos pós-conciliares.

183 Mohrs 1989, S.285f.

184 Cfr.: Mohrs 2004, S.37.

185 Schroeder 1973, S.4.

186 Cfr.: Mohrs 2002, S.31ff.

A sua *Missa Gregoriana* é, assim, um último resumo pré-conciliar da posição de Schroeder: dizer “sim” a uma comunidade ativamente participante, dizer “sim” ao canto gregoriano, mas dizer “não” à língua vernáculo nos cânticos. Schroeder não poupou críticas aos desenvolvimentos após o Concílio Vaticano II. No entanto, encontrou um caminho de regresso a uma abordagem construtiva e enfrentou as novas circunstâncias. Numa palestra em 1967, formulou a sua posição nesse sentido:

"A crítica não deve levar-nos à letargia nem a uma tentativa desafiante de voltar atrás. [...] Explorado no sentido da consciência de qualidade musical e litúrgica, o desenvolvimento futuro teria de se provar ao nível do passado verdadeiramente grandioso. Essa é a nossa esperança!" ¹⁸⁷

4. A Questão da Música funcional em circunstâncias mutáveis

4.1. Artigo 121 como início aberto

O artigo 121 da Constituição sobre a Liturgia apela explicitamente aos músicos de igreja para que componham música para as necessidades práticas das comunidades:

"Os músicos de igreja, imbuídos do espírito cristão, podem estar conscientes de que é sua vocação cultivar a música de igreja e aumentar o seu tesouro. Devem criar cenários que preservem as características da verdadeira música de igreja em si mesmas e sejam também adaptadas a coros mais pequenos e promovem a participação ativa de

¹⁸⁷ Schroeder 1976, S.16.

toda a comunidade de crentes". ¹⁸⁸

Este artigo é um apelo para combinar tradição e inovação: o repertório tradicional de obras de música sacra deve ser cultivado, mas também novas peças devem ser criadas; as características da música sacra autêntica devem ser preservadas, mas complementadas pela participação ativa da comunidade; as novas obras devem ser capazes de competir com as obras de arte escritas para grandes coros do passado, mas devem ter em mente a dimensão pastoral, na qual os coros são frequentemente pequenos e os cantores menos bem formados. Na passagem do Sacrosanctum Concilium torna-se claro que não existe um único autor que elabore os textos conciliares, mas que muitos bispos e cardeais podem ver as suas opiniões serem transmitidas. O que é indispensável para obter um consenso amplo na votação muitas vezes parece ambíguo e indeciso em retrospectiva. Realizar todos os requisitos contidos nesta breve passagem da mesma forma parece praticamente impossível. Desta forma, torna-se visível a tensão que surge entre as exigências litúrgicas, a adaptação pastoral e o caráter artístico da música sacra. Esta tensão é, em última análise, tão antiga quanto a música no próprio serviço divino e não é resolvida pelo Concílio, se não é sequer intensificada. ¹⁸⁹

4.2. A Discrepância entre serviço e autonomia

Nos documentos eclesiais do século XX, a música é sempre referida como "serva". Desde o início do século até ao Concílio Vaticano II, no entanto, houve pelo menos uma reavaliação das nuances: enquanto o *motu proprio* ainda fala de "a música sendo meramente parte da liturgia sua simples serva"¹⁹⁰, um quarto de século depois, na *Constituição "Divini cultus sanctitatem"*, as artes já são referidas como "servos mais ilustres"¹⁹¹. Aqui, em latim, ainda se fala de "ancilla", ou seja, na verdade "uma criada". Em 1955, Pio XII alterou essa designação para "ministra" - "serva" ou "ajudante".

Finalmente, na constituição litúrgica do Concílio Vaticano II, tal designação musical está completamente ausente. ¹⁹²

Finalmente, na Constituição sobre a Liturgia do Concílio Vaticano II, tal designação musical está completamente ausente.¹⁹² No entanto, esta forma de pensar também se manifesta no artigo 121 da *Const. "Sacrosanctum Concilium"*, especialmente no convite para se adaptar a pequenos coros e para ser adequada à assembleia. A arte parece sempre subordinada, não superior.

Trata-se, portanto, da discrepância entre o serviço e a autonomia da arte: a arte sempre temeu que a liturgia exercesse demasiada influência e que fosse degradada a música funcional, enquanto a liturgia temia que a arte se tornasse demasiado independente esteticamente. No fim, este receio foi sempre o impulso decisivo para as várias regulamentações por parte de Roma, mas também por parte de leigos e músicos de igreja, como no cecilianismo do século XIX.¹⁹³ Mesmo que este problema não fosse novo no período romântico, ocorreu de forma intensificada nessa altura. No decurso do período romântico, a música instrumental autónoma foi estilizada como música absoluta, que "é independente dos chamados momentos de auger-musical e justifica-se unicamente por si mesma".¹⁹⁴ A independência das funções eclesiásticas ou sociais contradizia a ordenação da música na esfera eclesiástica à liturgia, ou da arte à verdade. A importância da música aumentou ao longo do século a tal ponto que já se falava de "arte musical sagrada" ou "religião da arte".¹⁹⁵ Para alguns, a música é "o reflexo de um 'reino do milagroso', da 'verdadeira realidade', e a música de Beethoven é arte romântica por excelência, porque transmite uma 'premonição do infinito'. No entanto, tal qualidade metafísica é inerente apenas à música que se emancipou da linguagem e das funções au-musicais".¹⁹⁶

4.3. A "música funcional no sentido mais elevado" de Schroeder

Para Hermann Schroeder, a tarefa decisiva da música sacra no século XX é conciliar as exigências da arte com as exigências da liturgia.¹⁹⁷ Para ele, música sacra é tanto arte como música funcional. A sua existência como serva ou ajudante, segundo Schroeder, não tem de impedir que uma composição seja "magistral". Não há diferença entre uma obra de arte profana e autónoma e música sacra em termos do seu carácter artístico.¹⁹⁸ Schroeder descreve, portanto, a música sacra como "música utilitária no mais alto sentido". O que isto é torna-se claro quando se olha novamente para a sua *Missa Gregoriana*.

¹⁹³ Herbst (1997), Sp.723.

¹⁹⁴ Seidel (1994), Sp.16.

¹⁹⁵ Cfr.: Worner 1993, S.429.

¹⁹⁶ Id..

¹⁹⁷ Cfr.: Mohrs 2002, S.31.

¹⁹⁸ Cfr.: Schroeder 1949, S.209.

À sua primeira "missa cum populo activo", outras se seguiram. Já no Prefácio, Schroeder aponta para que formação a Missa é realmente destinada e o que pode ser alterado se a situação assim o exigir:

"Idealmente, a divisão dos cânticos em três grupos é representada: schola - canto popular - coro da igreja. Se não houver uma schola especial, as partes designadas 'Schola' podem também ser assumidas pelo coro da igreja ou por um pequeno grupo formado pelos cantores do coro".¹⁹⁹

O órgão também não é um componente necessário, embora não seja composto como uma duplicação das vozes, mas com as suas próprias melodias. Ele escreve:

"O órgão (possível com ou sem pedal) pode ser completamente ou parcialmente omitido. Isto resulta nas seguintes possibilidades:

- * Missa inteira com órgão
- * Missa inteira sem órgão
- * Órgão apenas como acompanhamento do povo e partes corais a cappella
- * Missa apenas para coro *a cappella*"²⁰⁰

Isto testemunha menos uma obra de arte inviolável do que uma música funcional, que deve ser adaptada às condições oferecidas pelas comunidades. Para a sua própria obra, dá pistas sobre como seria melhor, na sua opinião, mas que alternativas seriam possíveis. Não é o intérprete que tem de ser guiado pela obra de arte, mas a obra de arte é guiada pelo intérprete. Nem mesmo a própria música respira o espírito elevado de uma missa solene na catedral, mas sim o aroma do incenso da sua pequena paróquia.

199 Schroeder 1957, „Missa Gregoriana“,
200 Id.

The image displays a musical score for Hermann Schroeder's *Missa Gregoriana, Kyrie*, measures 1-9. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Soprano (SOPRAN), Tenor (TENOR), Bass (BASS), and Organ (Orgel). The Soprano part begins with a 'Vorspiel' (prelude) and then enters with the text 'Ky-ri - e - le-i- son.' The Organ provides a rhythmic accompaniment. The second system introduces the 'Volk' (people) and 'Chor' (chorus) parts. The 'Volk' part starts with 'Ky-ri - e - le-i- son' and then joins the 'Chor' in singing 'Ky - ri - e e - le - i - son.' The Organ continues to provide accompaniment throughout the section.

(Ex.16:Hermann Schroeder: *Missa Gregoriana*, Kyrie, comp. 1-9)

Schroeder também se mantém próximo da prática do canto da assembleia na sua música. Para o seu Kyrie (cf. Figs. 16 e 17) utiliza o conhecido Kyrie XVI gregoriano. O procedimento habitual é que o Kyrie, o Christe e novamente o Kyrie sejam cantados por um cantor ou uma schola e cantados pela assembleia. Como antes de cada hino, um prelúdio para órgão também é costume. A sequência, assim como o próprio canto, são por isso bastante familiares para o povo.

2 Schola Volk

Chri - ste, e - le - i - son Chri - ste, e - le - i - son

Chor Chri - ste e - le - i - son.

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.

Chri - ste e - le - i - son.

The image shows a musical score for a Kyrie. It is divided into two systems. The first system features a Schola and a Volk (people) part, both singing 'Chri - ste, e - le - i - son'. Below them is a piano accompaniment. The second system features a Chor (choir) part, which enters with 'Chri - ste e - le - i - son.' and continues with 'Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son.' and 'Chri - ste e - le - i - son.' The piano accompaniment continues throughout.

(Ex.17:Hermann Schroeder: *Missa Gregoriana*, Kyrie, comp. 10-14)

Além disso, só acrescenta o coro, que entra depois do povo e responde à entoação do Kyrie. As vozes individuais que imitam o tema do *Kyrie* ou do *Christe*, numa espécie de fugato, são lineares e polifónicas ao longo de toda a música. As intervenções do coro têm cada uma apenas três compassos e, por isso, mantêm o equilíbrio temporal entre os três grupos de participantes. A parte do Órgão, que é facultativa, também serve de apoio ao canto, mas traz o seu próprio movimento e dinâmica às passagens corais através das suas figurações de colcheias. O carácter de serviço da música torna-se claro aqui no facto de a música estar claramente subordinada à sua função. Schroeder utiliza o material sonoro familiar e a estrutura das frases para facilitar a participação do povo, mantém a forma curta para que não ultrapasse o quadro do serviço divino, eleva a comunidade acima das obras de arte.

Schroeder escreve sobre o carácter de serviço da música e a sua funcionalidade:

"Se alguém quer chegar ao cerne da questão, deve começar pela essência da música litúrgica, que provavelmente consiste no facto de a música ter uma função no serviço divino, e uma função de serviço: portanto, a música litúrgica não é uma arte autónoma".²⁰¹

Schroeder, até certo ponto, aguça o problema da arte e da música funcional à contradição entre serviço e autonomia antes descrita. Em relação à música, autonomia significa não depender de nenhum parâmetro extra-musical, "l'art pour l'art".²⁰² O carácter de "serva" da música sacra, no entanto, refere-se exatamente ao oposto, ou seja, dependência, "integração e subordinação ao serviço litúrgico".²⁰³ Schroeder rejeita, consequentemente, a autonomia da arte. Mas para ele, a arte não é definida pela sua autonomia. Foi precisamente essa a sua crítica ao Romantismo que exaltava a obra de arte como santuário e o artista como génio. Em contraste com o conceito romântico de arte, ele exige e pratica, por isso, um retrato do artista escondido por trás da obra de arte e um recuo da obra de arte para além da verdade de onde se inspira:

"Assim como no serviço de Deus a pessoa individual recua para segundo plano, assim também na música religiosa todos – incluindo maestros e solistas – devem ser mediadores quase anónimos do divino".²⁰⁴

Assim, Schroeder não considera esta subordinação como uma restrição da arte:

"Para o artista criador, isto não significa nem amarras nem constrangimento, mas a dedicação da sua personalidade ao alto serviço, pelo qual a sua beleza pessoal é o seu carisma segundo a definição agostiniana da arte como *splendor veritatis*".²⁰⁵

A *Encíclica "Musicae sacrae disciplina"* também afirma:

"A liberdade do artista, no entanto, não é de modo algum restringida ou abolida pela sua subordinação à lei divina, mas sim enobrecida e aperfeiçoada".²⁰⁶

201 Schroeder 1973, S.3.

202 Kurzschinkel 1971, S.208.

203 Schroeder 1958, S.104.

204 Schroeder 1948, S.102.

205 Schroeder 1958., S.104.

206 *Musicae sacrae disciplina*, nach Meyer/Pacik 1981, S.63.

Portanto, segundo Schroeder, é necessário separar o conceito de arte do de música absoluta. Em todo o caso, a música sacra não pode redimir este conceito em vários aspectos: por um lado, está ligada à liturgia pelo seu carácter de serviço; por outro lado, é incapaz de ser absoluta devido à sua relação com o texto. O texto representa, em última análise, um conteúdo extra-musical que é transportado através da música. O conceito de arte de Schroeder é, portanto, fundamentalmente diferente do romântico.

4.4. A discrepância entre transcendência artística e eclesiástica

Como descrito no início, a música sacra não é apenas inseparável do texto litúrgico, mas também da oração; de facto é a própria oração. A oração, por sua vez, segundo a "*Lex credendi lex orandi*", expressa uma verdade interior que nasce o mais longe possível da fé cristã. Isto é realizado em forma perfeita no canto gregoriano, cujo carácter artístico estaria longe de ser colocado em dúvida por Schroeder. Para ele, o canto gregoriano não é apenas uma etapa de desenvolvimento, mas uma cultura elevada, de primeira ordem e portanto arte.²⁰⁷ É tanto arte como textual e, ao serviço da liturgia; de facto é até música litúrgica por excelência, porque "cresceu com a liturgia".²⁰⁸ Além disso, Schroeder enfatiza a referência à transcendência do canto gregoriano, que abre a visão para o transcendente através do seu ritmo livre. O canto gregoriano é a expressão de uma verdade interior e refere-se ao transcendente, não a algo que está dentro dele, mas a algo mais externo, o transcendente em si mesmo: Deus. Schroeder tem repetidamente assinalado tanto no canto gregoriano como na polifonia que é precisamente esta referência à transcendência que confirma a adequação destes dois estilos para a liturgia.

À primeira vista, estas ideias de uma verdade transcendente, tornada acessível ao ouvinte através da música, não parecem assim tão diferentes dos exageros românticos sobre a obra de arte. A diferença significativa, no entanto, é que no Romantismo o próprio compositor pode sugerir o infinito através da sua música, enquanto Schroeder se preocupa que seja a verdade da fé que expressa nas suas obras o que eleva o ouvinte. Todavia a linha de separação é ténue e, por isso, a transferência para a prática é difícil, como se pode ver no exemplo do cecilianismo:

²⁰⁷ Cfr. Schroeder 1937, S.141.

²⁰⁸ Schroeder 1949, S.210.

em oposição à exageração do instrumental para o transcendente, procurou o outro extremo e protegeu a música sacra regressando ao canto gregoriano e à polifonia. Supostamente, estes representavam pilares sólidos da verdadeira música sacra nos quais se podia confiar na sua adequação para a liturgia. Enquanto o tradicionalismo e a referência ao canto gregoriano e à polifonia moldaram a primeira metade do século XX, nos anos após o Concílio o pêndulo oscilou na direção oposta: segundo a interpretação geral, as decisões do Concílio abriram a porta a qualquer tipo de música. Isto era problemático na medida em que o que fosse apenas viável nas paróquias era elevado a princípio. O requisito do artigo 122 foi interpretado como significando que a música funcional foi assumida como padrão, mas a arte foi rejeitada. O cultivo da música tradicional foi deixado para as igrejas catedrais ou mesmo relegado para a sala de concertos.²⁰⁹

4.5. O canto da Assembleia como novo elemento do debate

Esta abertura a todos os tipos de música, mas especialmente ao canto da Assembleia, mudou decisivamente a situação após o Concílio. Para Schroeder, a música litúrgica era sinónimo de canto gregoriano. Este era complementado no serviço divino por obras de arte que inspiravam o espírito do mesmo canto. Para ele, a única coisa que se questionava para o termo "música funcional" era o canto gregoriano. Não é de admirar que não tivesse problemas em torná-lo "música funcional no sentido mais elevado". Após o Concílio, no entanto, o canto da assembleia foi adicionado como parte integrante da Missa. O campo expandiu-se para incluir uma nova música e o debate sobre arte e música funcional passou a ser conduzido com base em factos alterados: a música funcional agora tinha de ser o cântico em vernáculo, ao passo que as obras de arte musical eram representadas por missas antigas e peças instrumentais. O canto gregoriano ficava então algures num vazio entre os dois.

Se olharmos novamente para a tripla dimensão da música sacra: litúrgica, extra-litúrgica e sacra num sentido lato, mencionada no início, é certo que até então se falava apenas de música sacra. Isto nem foi um problema, pois para Schroeder a música litúrgica era sinónimo de canto gregoriano e polifonia vocal. Para ele, estes tipos de música eram indiscutíveis no seu carácter artístico, pelo que a arte e a música litúrgica se encaixavam num só. Desde o Concílio Vaticano II, contudo, o canto da assembleia entrou em cena como música litúrgica e substituiu o canto gregoriano e a polifonia.

209 Cfr.: Lang 2012, S.343.

Como o valor do cântico em vernáculo não resulta do seu carácter artístico, mas da sua aplicabilidade e conveniência, ficou novamente em aberto a questão de saber se a arte, incluindo o canto gregoriano deveria ter o seu lugar na música litúrgica, na música clássica ou na música de concerto em geral.

4.6. A discrepância entre abundância e pragmatismo

Em resultado da reabertura desta questão, a discrepância existente no artigo 114 entre a preservação da antiga música artística e a participação activa²¹¹ levou músicos e liturgistas da igreja, na sequência do Concílio, a esgotar o "um e também outro", balouçando para um lado ou para o outro. Alguns viram-se apoiados no facto de que o canto gregoriano e a polifonia deveriam agora continuar a desempenhar o papel principal; no entanto, a maioria viu a Constituição sobre a Liturgia como uma oportunidade para futuras reformas.²¹²

Após o Concílio, o Cardeal Ratzinger, ao contemplar estes desenvolvimentos, falou de pedras de moinho com as quais a música litúrgica se afundou. Uma era "o funcionalismo puritano de uma liturgia puramente pragmática".²¹³ Este pragmatismo relativamente à liturgia é alimentado pela visão de que a música sacra se desenvolveu ao longo dos séculos, afastando-se da liturgia da comunidade em favor de uma liturgia sacerdotal única. A música, portanto, deixou de ser uma matéria para a comunidade, para ser do coro. Apenas esta era a condição básica para formas de arte mais exigentes.²¹⁴ Desta forma, "a música [...], assim como o latim, tornou-se uma língua de iniciados, a língua de outra Igreja, nomeadamente a hierarquia e o clero".²¹⁵ "O canto gregoriano e a polifonia palertriniana são as divindades guardiãs de um repertório mítico antigo, componentes de uma contracultura católica baseada em arquétipos re-mitificados e super-sacralizados".²¹⁶

A consequência lógica desta visão é um regresso aos primórdios do Cristianismo e uma rejeição de toda a música artística baseada no supostamente incompreendido serviço

210 "O tesouro da música sacra pode ser preservado e tratado com grande cuidado".

211 "Ao mesmo tempo, porém, os bispos e párocos podem diligentemente garantir que, em cada celebração litúrgica com canto, toda a comunidade dos fiéis possa desempenhar a participação activa que merece..".

212 Cfr.: Klöckner 2012, S.354.

213 Ratzinger 2008b, S.277.

214 Cfr.: Harnoncourt 1965, S.56.

215 Ratzinger 1986, S.283.

216 Id., S.284.

divino. A *actuosa participatio*, por outro lado, é elevada para a participação igualmente activa de todos os membros do mesmo corpo. Neste modelo pragmático da liturgia, a arte, que deixa espaço para a participação apenas a alguns crentes e não concede acesso à sua compreensão a todos, já não tem lugar. Karl Rahner e Herbert Vorgrimler falam, portanto, do facto de que a música sacra, em virtude do seu carácter de arte genuína, "difícilmente pode ser conciliada com o princípio supremo da reforma litúrgica".²¹⁷ Neste contexto, o princípio supremo só pode ser a participação activa da assembleia. A preservação do tesouro da música sacra deve, portanto, ocorrer dentro da igreja, mas não dentro da liturgia. A utilidade e o grau de participação da congregação serão tidos em conta.

O povo de Deus, que foi redescoberto pelo Concílio, por assim dizer, torna-se independente pela primeira vez e assume a sua parte. Mas também se levantam críticas a este modelo: o perigo do egocentrismo volta a ser apresentado, a objetividade arduamente conquistada da liturgia volta a estar em jogo:

"Onde todos agem de modo a que todos se tornem súbditos, com o sujeito comum da igreja, o verdadeiro objecto da liturgia também desaparece. [...] O grupo celebra-se a si próprio, e assim não celebra absolutamente nada".²¹⁸

Segundo Guardini, a liturgia significava "participação", a pessoa do padre, que simbolizava Cristo sozinho e lia as orações em seu nome, bem como o cantor e a schola que cantavam os cânticos como líderes de oração, garantiam a objetividade e universalidade da liturgia. "Em lugar de tudo isto, há agora criatividade, na qual a autonomia do emancipado procura confirmar-se".²¹⁹ Agora, porém, não a criatividade da arte, mas sim a da funcionalidade. O afastamento do institucional e do culto só pode, em última análise, permitir o canto da assembleia como única forma de música. Assim, a arte é em última instância banida para o extra-litúrgico e, portanto, quase para o museu. Segundo Ratzinger, perde assim o carácter "festivo" que sempre preservou. Como solene, "vive do esplendor e, por isso, exige o poder transfigurador da arte, sim, é o verdadeiro berço da arte".²²⁰ Mas onde já não há solenidade, a arte também se torna supérflua. Ratzinger vê aí uma nova forma de iconoclastia. Em vez do transbordamento da natureza, os "lírios no campo",

217 Rahner/Vorgrimler 2008, S.48.

218 Ratzinger 1986, S.285.

219 Id., S.286.

220 Ratzinger 2008b, S.277.

Tratava-se agora de libertar a liturgia dos seus excessos, da "expulsão dos comerciantes do templo".²²¹ Já em 1974, Ratzinger diagnosticou:

"Uma coisa ficou certamente clara nas experiências dos últimos anos: o recuo para o que é útil não tornou a liturgia mais aberta, apenas mais pobre. A simplicidade necessária não pode ser alcançada através do empobrecimento".²²² Outro problema foi a (do ponto de vista de alguns) "leitura errada do princípio da participação ativa".²²³ Como a palavra "actuosa participatio" passou a ser tomada literalmente, ou seja, a participação interior e silenciosa já não fazia parte dela,²²⁴ durante a liturgia quase não havia espaço para "música que exige mais dotes artísticos, é cantada por um coro ou uma pequeno grupo, e inclui o uso de instrumentos musicais clássicos".²²⁵

A arte corria o risco de ser empurrada para as margens. O significado da música de qualidade no próprio espaço sagrado foi assim posto em causa por modelos puramente pragmáticos. A isto juntaram-se textos vagos do Concílio e a realidade pastoral que fundamentou o canto da assembleia, e dificilmente deixou de escapar a arte medíocre. A questão fundamental que surgiu após o Concílio foi, portanto, a questão de uma base teológica da música sacra como arte. Isto só pode ser abordado neste contexto, especialmente porque uma teologia da música sacra enquanto tal não existe e talvez não exista: acima de tudo, a música que não está limitada por palavras escapa à sua essência abstrata segundo a confissão clara, permanecendo sempre aberta. Apesar da sua proximidade com a religião, não pode ser determinada teologicamente por isso.²²⁶

É, portanto, agora uma questão fundamental de saber se a arte musical tem ou não lugar no serviço divino, ao contrário de um modelo puramente pragmático: se a arte, ao longo do tempo, tivesse ocupado apenas o espaço atribuído pela liturgia ao clero, teria consequentemente de abandonar esse lugar privilegiado agora, para uma liturgia completamente mudada, e criar espaço para o canto do povo. Se, no entanto, também for parte integrante da liturgia enquanto arte, se pertencer ao seu todo, então o canto da assembleia e a arte teriam de partilhar o espaço da liturgia. Para tal, as posições de Romano Guardini e do Cardeal Ratzinger serão primeiro explicadas, porque ambos os teólogos usam termos

221 Ratzinger 2008b, S.278.

222 Ratzinger 2008a, S.268.

223 Id.

224 Cfr.: Musicae sacrae disciplina, Meyer/Pacik 88f.

225 Lang 2012, S.343.

226 Cfr.: Gerhards 2007, S.54.

e pensamentos que também são adoptados por Hermann Schroeder.

4.7. Justificação da arte sacra segundo Romano Guardini

Romano Guardini trata a liturgia e a música em paralelo, como já foi demonstrado. O que é verdade para um é também verdade para o outro, pelo menos para o nosso tema. Ele aborda a questão da arte a partir da ideia de *propósito*, e pergunta:

"Agora, qual é o significado do ser? Que é e é uma imagem do Deus infinito. E qual é o significado do vivo? Que vive, revela a sua vida interior e floresce como uma revelação natural do Deus vivo". ²²⁷

A arte, tal como a liturgia, não tem propósito. Não tem propósito, mas tem um significado, nomeadamente, que está ali: nela, a essência das coisas e a vida interior da alma artista-humana podem assumir uma forma verdadeira e pura. Na sua obra, o artista expressa o seu ser interior, o desejo de vida superior, o seu anseio pelo infinito.²²⁹ Mas esse nível nunca é alcançado por ele, mas porque na realidade comum não existe forma de expressão para o inalcançavelmente elevado, a arte é o único meio de tornar o homem consciente do reino do irreal. É, portanto, essencialmente sem propósito, pois nenhuma verdade de fé nem moralidade quer ser transmitida através dela, mas cheia de significado, pois é uma expressão da única verdade através da beleza. Supõe-se que seja 'splendor veritatis', a beleza da verdade". ²³⁰

Mas a arte é apenas o esplendor do verdadeiro. O verdadeiro não é criado por ele, nem é arte no sentido próprio sem a verdade. O núcleo da liturgia, tal como a música, não é que seja arte, mas sim que é verdade.

"O simples lógico ou ético não é muito perigoso para a obra de arte, porque não tem qualquer relação com ela. Mas é precisamente ele quem quer agarrá-la 'apenas artisticamente', o esteta, que se torna realmente fatal para ele". ²³¹

Quem aprecia apenas o belo na arte não compreendeu a sua essência, de facto, não tem praticamente nenhuma beleza se não for revelação, "uma verdade essencial que

²²⁷ Guardini ²⁰1997, S.59.

²²⁸ Id., S.60.

²²⁹ Cfr.: Id. S.64-77.

²³⁰ Id., S.60.

²³¹ Id., S.68.

nos incita a ser claros, uma experiência que quer sair".²³² "A primeira, então, não em seriação nem em importância, mas em ordem, não é beleza, mas verdade".²³³ Guardini preocupa-se em evitar uma arte autocrática que procura o seu propósito, ou melhor, significado, em si mesma. A forma e a estrutura da obra não dão beleza à arte, pois esta está ordenada à verdade e só pode receber beleza dela. No entanto, mesmo o pensamento mais belo e verdadeiro não faz verdadeira arte se a perfeição do seu conteúdo não for também expressa na sua forma. A obra de arte deve, portanto, também ser bela no sentido estético. Na antiga da liturgia, Guardini vê este equilíbrio entre beleza e verdade realizado na perfeição.

"Trata-se da verdade aqui, do destino da alma, do real, de facto da vida real, em última análise, única. [...] E eis que aconteceu que se tornou beleza!"²³⁴

Guardini opõe-se claramente a uma liturgia concebida em termos de propósito. Rejeita absolutamente a restrição ao que é necessário, a abordagem puramente pragmática.

4.8. Justificação da arte sacra a partir de outras fontes eclesiais

Para outros, como para Guardini, a arte tem a ver com transcender a realidade humana limitada, como resume Winfried Kurzschinkel na sua "Determinação Teológica da Música". Para o Papa Pio XII, a arte consiste em "abrir o espaço estreito e angustiante do finito, no qual o homem está encerrado enquanto vive na terra; uma janela abre-se, por assim dizer, para o seu espírito, que anseia pelo ilimitado".²³⁵

Através da arte, o homem tem a possibilidade de perceber ou representar a perfeição infinita do Criador, naturalmente apenas como um fraco reflexo da beleza de Deus.²³⁶ A característica da arte não é precisamente aquilo que é utilitário, reduzido ao essencial, mas sim aquilo que voa sobre o que é visto apenas do ponto de vista do propósito, e até supérfluo. A música, enquanto arte, está tão intimamente entrelaçada com a liturgia porque

²³² Id.

²³³ Id., S.72.

²³⁴ Id., S.77.

²³⁵ Pio XII, *Allocuzione agli artisti*, in: *Discorsi e Radiomessaggi di S.S. Pio XII*, Vaticano, 1953, Bd. XIV, 49 in: Kurzschinkel 1971, S.207

²³⁶ Cfr.: Kurzschinkel 1971, S.208-236.

não só participa na sua missão, - "o invisível, o tornar o indizível acessível a Deus, torná-lo experiencial",²³⁷ - mas, até certo ponto, representa o meio mais excelente para isso. Em ordem ao transcendente, é superior a todas as outras artes, e na liturgia participa diretamente no louvor a Deus e na santificação dos fiéis em igual medida. Assim como a liturgia ocorre em sinais e símbolos, assim a arte representa o sagrado na sua dignidade e beleza e conduz o crente, através dos seus sentimentos, à edificação espiritual, "Pois a beleza e a verdade trazem na alma do homem aquilo com que toda adoração a Deus começa, ou seja, para surpreender os nossos corações".²³⁸

Estas palavras falam de um grande respeito pela arte. O Cardeal Ratzinger escreve mesmo sobre arte:

"A única verdadeira apologia do Cristianismo pode limitar-se a dois argumentos: os santos que a Igreja produziu e a arte que cresceu no seu ventre".²³⁹

É difícil imaginar um compromisso maior com a arte por parte de um padre católico. No entanto, não é apenas o auge da arte que se enfatiza, mas também o carácter de serviço da música à liturgia. Fala-se da "funcionalidade"²⁴⁰ da arte, que tem de cumprir uma tarefa no âmbito da liturgia: "ser a louvor a Deus e a voz da comunidade orante".²⁴¹ Quanto a Schroeder, não há aqui pensamento sobre a autonomia da arte. A arte não se torna arte por si só, mas pela sua verdade. É "a beleza da verdade". A música, mais do que todas as outras artes, também se refere pela sua beleza a algo superior, a Deus. É precisamente isso que os Papas citados acima apreciam nela. Eles também não pensam em termos de propósito, educação moral ou doutrina bíblica transmitida através deles, porque o significado da arte é abundância e não propósito.

4.9. Persistência da discrepância

Schroeder também usou a expressão agostiniana "splendor veritatis", que estava contida nas palavras de Guardini. Noutros aspetos, também, o compositor baseou os seus pensamentos de perto nos do teólogo. Se agora pensarmos no ponto de vista de Guardini juntamente com o de Schroeder, deles emerge uma imagem coerente:

²³⁷Paulus VI, *Allocuzione agli artisti*, AAS, LVI (1964), 438-444.; hier: c.VII, n.127, §3, in: Id., S.209.

²³⁸Paul VI, *Discurso: "La musica religiosa ambasciatrice di Cristo*, Oss.Rom, Giov., 6 Genio 1966, a.CVI,n.4,p.1, in: Id., S.236.

²³⁹Ratzinger 1985, S.124.

²⁴⁰Kurzschkel 1971, S.212.

²⁴¹Id.

O verdadeiro propósito da música é estar ao serviço da verdade, e só através da verdade, que se expressa através da obra de arte, é que a obra de arte se torna uma obra de arte. A arte é sem propósito e perderia o seu carácter artístico do ponto de vista do propósito. No entanto, uma vez que tanto a liturgia como a arte não têm propósito, mas têm muito significado, não é perigoso para a música ligar-se à liturgia. Não é o despertar de certos sentimentos ou a transmissão de ensinamentos ou valores morais que a música deve provocar, mas a expressão da verdade, que se exprime na dimensão transcendente da música. Em nenhuma outra arte o transcendente se realiza tanto como na música.

A arte, enquanto "splendor veritatis", sempre foi um componente da Missa, e provavelmente sempre será. Como ficou claro no capítulo anterior, a sua existência artística não é limitada pela falta de autonomia. Hermann Schroeder resolveu a aparente contradição entre arte e música funcional com o seu conceito de "música utilitária no sentido mais elevado". Romano Guardini, Pio XII, Paulo VI e Joseph Ratzinger também não viram qualquer problema de compatibilidade entre requisitos litúrgicos e artísticos, como se poderia demonstrar. Mas todas estas reflexões foram pensadas antes do Concílio. A questão da compatibilidade entre arte e requisitos litúrgicos ainda fervia, mas foi ofuscada pelo problema de que, em muitos casos, o serviço divino já não tinha tempo para acomodar música de elevada qualidade artística devido à simples participação do povo.

Poderia afirmar-se nos capítulos anteriores que a música artística, em particular, merece um lugar firme na Missa. Devido à mudança da situação e à adição do canto popular em vernáculo seria apropriado um compromisso entre arte musical e canto da assembleia. Este compromisso desejável entre os tipos de música, ambos com justificação na nova liturgia, raramente foi realizado. Às igrejas catedrais era deixada a tarefa de preservar o repertório, um repertório criado para um tipo diferente de liturgia. Esta foi provavelmente uma das razões pelas quais, na generalidade, a unificação da arte e liturgia não resultou.²⁴²

4.10. Reavaliação dos critérios de bondade de forma, santidade e universalidade

Para além da redefinição dos termos "música utilitária" e "arte", a base da Musica sacra, que Pio X tinha colocado, também mudou após o Concílio e na música de Hermann Schroeder e de outros compositores.

²⁴² Klockner 2014, S.19f.

No seu *motu proprio*, o Pio X estabeleceria três critérios tanto para a liturgia como para a música litúrgica: qualidade da forma, santidade e universalidade. Para a liturgia, o primeiro critério, a qualidade da forma, baseava-se na sua longa tradição e crescimento ao longo de muitas gerações. Hermann Schroeder traduziu isto como o espírito do canto litúrgico, ou seja, a ligação a uma tradição musical antiga e madura. Após o Concílio Vaticano II, no entanto, isto foi abolido, tendo a arte apenas de possuir as "qualidades necessárias", como diz o artigo 112 da *Const. "Sacrosanctum Concilium"*. A relação do canto litúrgico com o sentido da doutrina do Magistério foi descontínua.²⁴³ É possível que a visão aberta da *"Sacrosanctum Concilium"* também proibisse a preferência por um estilo particular, mesmo que apenas no seu espírito. A qualidade da forma já não podia ser derivada da ligação ao canto. Em certo sentido, a ideia de Schroeder sobre o espírito do canto litúrgico tornou-se assim anacrónica.

A situação foi semelhante após o Concílio no que diz respeito ao critério de santidade. A demarcação do profano, que ainda estava em primeiro plano no *motu proprio*,²⁴⁴ deu lugar a uma integração cautelosa. Agora, porém, era necessária uma nova definição de santidade em relação à música: "A música sacra é santa na medida em que cumpre a função correta no serviço divino; isto é, deve ser adequada para a acção litúrgica, deve representar uma peça adequada para um elemento particular. Questões de estilo ou repertório não devem ter aqui lugar".²⁴⁵ Como já não existia um estilo adequado nem inadequado para a liturgia, a adequação de uma peça para a liturgia tinha agora de ser definida de forma diferente. O artigo 110 do primeiro diagrama litúrgico da *Const. "Sacrosanctum Concilium"* afirma:

"As obras da nova Música da Igreja devem ter acesso à casa de Deus, desde que estejam de acordo com a dignidade, seriedade e santidade da liturgia".²⁴⁶

A música deve, portanto, ser caracterizada por dignidade, seriedade e santidade. É óbvio que estes critérios melódicos devem aplicar-se à maioria da música, especialmente porque o conceito de santidade continua a ser o mais obscuro. O Concílio permaneceu vago neste ponto.

²⁴³ "Uma composição é adequada para a utilização na igreja quanto mais sagrada e litúrgica se manifestar no percurso, inspiração e gosto da melodia gregoriana; e é menos digna da casa de Deus na medida em que se distancia deste modelo mais elevado."

²⁴⁴ "Por isso, deve-se ter grande cuidado para garantir que as obras no estilo mais recente aceites na igreja não contenham nada profano, que não ressoem com motivos operáticos ou sejam modeladas em peças profanas nas suas formas" Pio X, *Tra le sollecitudini*, in Meyer/Pacik 1981, p.28.

²⁴⁵ Jaschinski 2014, S.23.

²⁴⁶ SC, em Jaschinski 2014, S.21.

Como a santidade já não era definida pela sua demarcação do mundo, foi-lhe roubada a sua tangibilidade. Assim como a bondade da forma já não podia ser determinada segundo a idade da sua tradição, também não existia agora um instrumento de medição adequado para a santidade.

O terceiro critério, o da universalidade era pouco diferente. Antes do Concílio, derivava do carácter de oferta da Missa. A liturgia não era a expressão individual dos muitos fiéis, mas sim a expressão de uma totalidade de todos os fiéis ao longo de muitos séculos. Assim, tornou-se objetiva ao purgar a oração do indivíduo da expressão exagerada, subjetividade e egocentrismo, substituindo-a por objetividade e universalidade. Todos podiam rezar e pensar juntamente com as palavras, ritos e cânticos sem serem condicionados ou forçados a mentir. Se, no entanto, a autossuficiência da Missa caía, do lado do Concílio, em favor de uma participação necessária e integral (pertencente ao todo) do povo nas suas múltiplas formas, a objetividade também teve de ceder até certo ponto, pois o indivíduo passou mais para o primeiro plano. Os membros do corpo da Igreja, no qual todos os fiéis agora voltam a ter uma participação ativa, não queriam observar a cabeça no seu serviço, mas sim ser uma comunidade em cooperação de todas as partes.

A principal expressão desta comunidade era o canto de assembleia. Onde antes (pelo menos em teoria) o canto gregoriano era um exemplo principal de música utilitária artística, agora o canto vernáculo e o popular ocupavam o seu lugar. No entanto, é difícil lidar com isto através dos critérios de santidade, qualidade da forma e universalidade. Assim, não era uma arte no sentido mais restrito para Schroeder. Em contraste com o canto gregoriano, o canto popular transporta explicitamente verdades de fé e moralidade, não há uma viragem abstrata para o transcendente. O canto popular também está separada da oração, já não pode ser cantada como oração. Em suma: o espírito do canto gregoriano não sopra no canto popular.

4.11.O fim do Cecilianismo

A abertura do Concílio a todos os tipos de música levou, na prática, não só a uma abertura para o pop, jazz e rock (que infelizmente levaria demasiado longe neste ponto), mas também a um tratamento igual da música romântica, que antes era mal vista em círculos amplos, com todos os outros estilos musicais. Isto significa uma viragem fundamental para a afirmação de toda a história da música e desenvolvimento, nos quais a poda e exclusão eram anteriormente realizadas.

Basicamente, este desenvolvimento é o fim do Cecilianismo.²⁴⁷ Após um necessário processo de emancipação do século XIX, que se sentiu em muitas áreas da música, liturgia e construção de órgãos, ocorre uma inversão das avaliações após o Concílio Vaticano II: "O século XIX é valorizado como o século que criou as condições para a música do século XX, e as dúvidas da música antiga colocam em causa a crença incondicional na sua qualidade e na validade da afirmação hoje".²⁴⁸ Os movimentos dos séculos XIX e XX levaram a um renascimento da música antiga, à sua redescoberta para a prática e "a uma renovação criativa da música e da vida musical no espírito do redescoberto".²⁴⁹ Isto aplica-se não menos à música sacra, onde o espírito do canto gregoriano tinha em grande parte regressado.

Mas, como escreve Eggebrecht, "um movimento é o culpado".²⁵⁰ A falha dos movimentos eclesiásticos do século XX foi a rejeição rigorosa do Romantismo, que resultou numa "indigestibilidade da história".²⁵¹ "O salto sobre o século XIX foi [...] sinónimo do completo mal-entendido dos pré-requisitos históricos da música do nosso século e da incapacidade de os compreender".²⁵² O paradoxo da reforma do presente através de um regresso à tradição e ao antigo causou um corte com o passado recente e, inicialmente, o estreitamento absoluto da visão, até que a música sacra se tornou uma arte "inter-muros". Schroeder tentou tirar a música sacra dessa estreiteza e, em última análise, os seus esforços, assim como os do seu tempo, tiveram de conduzir a uma reforma fundamental, como o Concílio Vaticano II fizera. A missão ficou assim em grande parte concluída. Schroeder e os pensadores do seu tempo, no entanto, tentaram afirmar a música contemporânea e enxertá-la na árvore do canto gregoriano. No entanto, as raízes da nova música e do seu desenvolvimento, no entanto, situavam-se num passado recente, no Romantismo.²⁵³ Isto foi agora reafirmado no Concílio, onde grande parte do que pertencia à base do pensamento de Schroeder desapareceu. As suas posições tinham sido demasiado influenciadas pelo cecilianismo e pela radical rejeição da música do século XIX.

247 Zum Folgenden Cfr.: Eggebrecht 1967, S.12-15.

248 Eggebrecht 1967, S.13.

249 Id.

250 Id.

251 Id., S.14.

252 Id.

253 Cfr.: Id., S.13.

4.12. A Música de Hermann Schroeder após o Concílio

O pensamento de Hermann Schroeder estava intimamente ligado à liturgia pré-conciliar. Muitas das suas ideias deixaram de "funcionar" após o Concílio, ou apenas de forma limitada, a começar com o conceito de música litúrgica, que para ele era sinónimo de canto gregoriano. O espírito do canto litúrgico também desapareceu e foi substituído por novos espíritos. No entanto, após o Concílio, Schroeder tentou adaptar o seu pensamento, mas ainda mais o seu trabalho, à situação pós-conciliar. O artigo 110 do primeiro esquema litúrgico da *Const. "Sacrosanctum Concilium"* afirma:

"Músicos excepcionais, no entanto, devem ser incentivados não só a escrever composições que possam ser cantadas por coros maiores de cantores, mas, acima de tudo, a criar cenários que também sejam adaptados a coros mais pequenos e promovam a participação activa de toda a comunidade de crentes". ²⁵⁴

A partir de 1971, Schroeder escreveu missas em língua vernácula, missas de sabor popular, uma missa para crianças em louvor a Deus, missas com pequenos grupos musicais e participação da assembleia. ²⁵⁵ No entanto, continuou a compor missas em latim e manteve-se em grande parte fiel à sua linguagem musical, mesmo que as passagens notoriamente polifónicas e as melodias baseadas nas melodias gregorianas das primeiras obras raramente se encontrem nas obras mais tardias. Uma breve visão geral da sua última missa, a *Missa Syllabica*, que dedicou à Abadia de Marienstatt, em 1984, deverá mostrar algumas e constantes mudanças em comparação com as suas primeiras obras.

No Kyrie da *Missa Syllabica*, Schroeder utiliza uma técnica semelhante à imitação polifónica, como já foi demonstrado com base na *Missa "Regina coeli"*. Soprano e Contralto fornecem dois motivos diferentes, que são depois imitados em contraste com as vozes masculinas. Isto resulta num cânone duplo, por assim dizer.

²⁵⁴ Cfr. Jaschinski 2014, S.21.

²⁵⁵ Cfr.: <http://www.hermann-schroeder.de/werkverzeichnis/vokalwerke/index.html>.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son. Chri-ste". The Soprano part starts on a high note and moves in a stepwise fashion. The Alto part starts on a lower note and also moves in a stepwise fashion. The Tenor part starts on a lower note and moves in a stepwise fashion. The Bass part starts on a low note and moves in a stepwise fashion. The lyrics are "Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son. Chri-ste".

(Ex.18:Hermann Schroeder: *Missa syllabica*, Kyrie, comp. 10-13)

No entanto, Schroeder não mantém esta técnica por muito tempo e muda o baixo já no segundo "Christe", dissolvendo-a completamente após quatro compassos. É o único local nesta missa tardia onde ainda utiliza esta técnica, que aparecia com bastante frequência na sua *Missa Dorica*. No entanto, Schroeder mantém-se fiel ao espírito da polifonia e, por isso, há apenas algumas passagens homofônicas nesta Missa. Onde ocorrem, no entanto, todas as vozes são iguais em importância e nenhuma parte melódica se destaca sobre as outras. Em contraste com as suas primeiras missas, Schroeder raramente usa temas gregorianos²⁵⁶ e também se inclina menos para as suas próprias melodias na salmodia. Um dos poucos locais onde o faz é no Credo da *Missa Syllabica*: o Tenor recita na nota *si* e progride em torno desta como um centro, por assim dizer. O Soprano faz o mesmo, em paralelo, mas com desvios mais livres e maiores distâncias do tom de recitação. O Contralto e o Baixo cantam linhas ascendentes e descendentes em movimento contrário.

256 Pelo menos na medida em que foi possível ao autor decidir com base no material musical limitado.

Et in - car - na - tus est de

Et ho - mo fac - tus est de

Et ho - mo fa - ctus est de

Et ho - mo fa - ctus est de

Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

(Ex.19: Hermann Schroeder: *Missa syllabica*, Credo, comp. 28-33)

Devido a estas vozes contrárias mais comoventes, no entanto, o canto gregoriano na voz média é quase impercetível. Em contraste com as longas passagens que ainda pôs em música desta forma na sua *Missa "Regina coeli"* (Fig.13), esta passagem parece agora apenas uma sombra, um lembrete vago da melodia da antífona gregoriana. Por isso, talvez Schroeder se tenha distanciado do espírito do canto litúrgico no seu trabalho após o Concílio, que já não o conseguia encontrar na nova liturgia. Porém, não o fez nos seus escritos e discursos. Ainda em 1984, numa palestra na Universidade de Ciências Aplicadas de Munique, disse, citando Gustav Mahler:

"A única coisa triste é que a ideia de que 'hoje se pode escrever qualquer coisa' impede tantos jovens de aprender primeiro algo decente, de compreender as obras dos clássicos, de adquirir cultura": ambos os estilos mencionados são os nossos

– litúrgicos – clássicos; no nosso caso, adquirir cultura significa servir o culto”.²⁵⁷ Os dois estilos são, claro, como poderia ser de outra forma, o canto gregoriano e a polifonia.

No que diz respeito à utilização dos acordes por quartas e quintas, que Schroeder usava para evitar acordes de harmonia funcional, ele mantém-se fiel a si próprio até à sua última Missa, embora não na forma estrita como tinha sido o caso da *Missa "Regina coeli"*. Enquanto Soprano e Contralto cantam exclusivamente em quartas, excepto na primeira nota, nas vozes masculinas quase todos os intervallos próprios da escala estão representados por acores além de algumas quartas e quintas.

3

San - ctus, san - ctus, san - ctus,

San - ctus, san - ctus, san - ctus,

San - ctus, san - ctus, san - ctus,

San - ctus, san - ctus, san - ctus,

san - ctus, san - ctus, san - ctus

san - ctus, san - ctus, san - ctus,

san - ctus, san - ctus, san - ctus

san - ctus, san - ctus, san - ctus

(Ex. 20: Hermann Schroeder: *Missa Syllabica*, Sanctus, comp. 1-6)

257 Schroeder 1984, S.358.

No geral, pode observar-se uma mudança de ênfase na sua obra no que respeita à forma da Missa após o Concílio. Embora Schroeder, nas suas primeiras obras, ainda mantivesse o ideal *a cappella* muitas das missas tardias foram escritas com órgão ou acompanhamento de sopros.²⁵⁸ De 1980 até à sua morte, escreveu três missas com acompanhamento instrumental, e apenas a *Missa Syllabica a cappella*.²⁵⁹ Hermann Schroeder manteve-se fiel a si próprio em muitos aspectos mesmo após o Concílio. A sua linguagem musical era a mesma antes e depois do Concílio, ainda que mais tarde diferisse das suas primeiras obras. Mas isso dificilmente pode ser evitado ao longo de uma vida. Noutros aspectos, contudo, a obra de Schroeder adapta-se às novas circunstâncias do período pós-conciliar: escreve missas com participação do povo, escreve missas em alemão e inglês, e os ecos do canto gregoriano tornam-se mais suaves, embora continuem presentes nas suas peças. O espírito do canto gregoriano e a polifonia continuam a ser a base das suas obras litúrgicas.

Conclusão

Os desenvolvimentos na liturgia e na música sacra descritos na primeira parte desta tese conduziram em conjunto ao Concílio Vaticano II. No entanto, o próprio Concílio, e sobretudo a reforma litúrgica a ele associada, nunca tinham sido pretendidos por muitos dos intervenientes nele. Todos pensaram dentro dos limites e de acordo com as leis do antigo rito romano. No entanto, no final, contribuíram principalmente para o facto de o Concílio ter ocorrido de modo a poderem adoptar e votar favoravelmente a *Constituição "Sacrosanctum Concilium"*.

Assim como os tempos em que duas épocas se encontram têm características de uma ou outra época e, assim, emerge um contraditório e instável "um e também outro", de tal modo que a primeira metade do século XX constituiu um período intermédio em que surgiram novas ideias com base em antigas tradições; porém, os seus resultados foram, provisórios em muitos aspetos e ambivalentes, devido à inclusão do antigo e do novo. Os esforços para superar o individualismo pretendiam libertar o fiel apático da sua auto-suficiência litúrgica, que se devia à falta de compreensão, e integrá-lo numa comunidade que celebrava e cantava em conjunto. No entanto, a celebração consistiria em ler e seguir a liturgia latina, e o canto em canto gregoriano. Mas, embora a sua língua fosse o latim, o seu canto litúrgico

258 Cfr. Mohrs 1998, S.303.

259 <http://www.hermann-schroeder.de/werkverzeichnis/vokalwerke/index.html>.

a participação activa era o simples acompanhamento pela leitura do "pequeno missal", a imagem de uma comunidade que participa a sério na celebração divina com compreensão só foi finalmente realizada no "povo de Deus" da nova liturgia: através do vernáculo, todos podiam agora compreender o que o padre dizia sem precisar de o acompanhar pela leitura. Além disso, era também possível que os leigos desempenhassem funções no ambão ou em redor do altar. Qualquer pessoa podia participar activamente no canto da assembleia e não era impedida de o fazer, nem pelo elevado nível artístico do coro nem pela sua língua.

Da mesma forma, os esforços do cecilianismo foram cumpridos. Em defesa da música sacra contra a música profana, o cecilianismo apelara ao regresso às origens da música cristã, o que levou a uma rejeição radical de toda a música contemporânea e a uma restrição ao canto gregoriano e à polifonia. No início do século XX, ocorreu uma abertura, que foi adotada pela IRTG e através da qual a música eclesial contemporânea ingressava na liturgia. O Concílio situava-se agora no fim deste processo, na medida em que abriu o culto a todos os estilos. No entanto, tomou as experiências dos cecilianos como ponto de partida exigindo seriedade, dignidade e santidade para a música litúrgica. Desta forma, o *Movimento Ceciliano*, a *Associação de Santa Cecília* e a *Sociedade Internacional para a Renovação da Música Sacra* constituíram passos embora temporários, verdadeiramente necessários, no caminho que conduziu à realização das suas ideias.

No entanto, era inevitável que muito do que crescera com base na antiga liturgia tivesse de ser repensado e assim perdido: a língua latina, por um lado, e o canto gregoriano, por outro. No canto gregoriano e na polifonia, estava contida, por assim dizer a essência da antiga liturgia. Tal como os pilares do gótico na arquitetura, na música estes dois estilos atraíam o olhar para cima. Em vez de olhar para si próprio ou para os outros, o crente deveria sentir o transcendente no ritmo incompreensível do canto gregoriano ou no entrelaçamento inescrutável das vozes da polifonia. O "concordia discors" da polifonia era também um símbolo da independência da liturgia, que tirava a sua beleza de si mesma, não da participação da comunidade. Após o Concílio tudo foi bastante diferente: a comunidade tornou-se co-patrocinadora da liturgia, todos os participantes na Missa eram igualmente importantes e juntos formavam o único corpo de Cristo. O canto da assembleia tornou-se expressão da comunhão e da liturgia pós-conciliar. Assim, o canto gregoriano e o canto popular da comunidade opunham-se: um era símbolo do antigo, o outro símbolo do novo. O Concílio, como disse, abordou muitos desenvolvimentos e tirou consequências deles. Neste processo, no entanto, algumas coisas foram omitidas e perdeu-se o seu ponto de referência.

A participação activa, a desindividualização e o sentido de comunidade foram separados da antiga liturgia e transferidos para uma nova forma como novos valores. Da mesma forma, os critérios de santidade, bondade de forma e universalidade também foram redefinidos. Para os três, o canto gregoriano fora o principal exemplo musical: era sagrado porque estava completamente separado da música secular, a sua qualidade de forma derivava da sua peculiaridade como a mais antiga música de arte europeia sobrevivente, e obteve a sua universalidade da língua latina. A demarcação rigorosa do mundo transformou-se então na afirmação de todos os estilos musicais no Concílio, a ligação à tradição passou a ser a observância de certos critérios, o canto vernáculo acessível a todos, variando não só de língua para língua, mas em parte de assembleia para assembleia. O próprio canto gregoriano perdeu-se neste processo.

Hermann Schroeder, por sua vez, baseou o seu pensamento acerca da música sacra no canto gregoriano, os critérios apontados por de Pio X faziam parte do seu pensamento sobre o espírito do canto litúrgico. Para ele, este era o solo onde toda a música litúrgica tinha de crescer. As obras de arte contemporânea eram litúrgicas se proviessem deste solo e respirassem o seu espírito. Isto teve consequências para a música de Schroeder: rejeitou a harmonia funcional porque não se adequava às melodias gregorianas, escreveu as suas peças com compassos batidas frequentemente mutáveis para imitar o ritmo livre, e usou os modos da música de igreja em vez das escalas maiores/menores. Da antiga polifonia vocal clássica, que por sua vez respirava o espírito do canto gregoriano, retirou a sua técnica de composição polifónica e também a riqueza de dissonâncias resultantes do encontro das diversas linhas melódicas. No Concílio, apenas a "dignidade, seriedade e santidade" permaneceram da orientação para o canto litúrgico como características da música litúrgica. No *motu proprio* fora dito:

"Estas qualidades encontram-se no mais alto grau do canto gregoriano, o canto próprio da liturgia solene. Portanto, este canto é o canto próprio da Igreja Romana. Só ela o herdou dos seus antepassados, preservando-o cuidadosamente ao longo dos séculos nos seus livros litúrgicos".²⁶⁰

Pela abstração das suas características, o próprio canto gregoriano perde-se, e com ele o desejo de Schroeder pela música sacra no espírito musical do canto litúrgico. Através da supressão do canto gregoriano na prática, a música de Schroeder é privada da sua base.

²⁶⁰ *Motu proprio*, in Meyer/Pacik 1981, S.26.

No entanto, como se pode ver no exemplo da sua última Missa, o compositor lida construtivamente com as consequências do Concílio apesar de todas as críticas:

Escreve menos melodias no estilo da "salmódia" e deixa de usar citações gregorianas. Em vez disso, o canto popular, os instrumentos e o vernáculo encontram o seu lugar nas suas missas. Schroeder, no entanto, não altera o seu pensamento teórico sobre a Musica sacra. Estava demasiado ligado à antiga liturgia e ao *motu proprio* para isso.

Schroeder pertencia assim também às manifestações de um período intermédio, que pensavam o antigo e o novo juntos, abrindo finalmente o caminho para o novo. As suas ideias sobre a música sacra permaneceram, contudo, provisórias, pois só desdobravam o novo no antigo. As suas missas são também testemunhos de uma liturgia em mudança. Com elas criou música funcional no sentido mais elevado, adaptada às exigências da nova situação litúrgica e pastoral, fosse na linguagem, forma ou instrumentação. Até ao Concílio, esta música funcional no sentido mais elevado unia o carácter ministerial e artístico da música de contemplação, porque o canto gregoriano era tanto música funcional como arte. Após o Concílio, no entanto, esta união deixou de ser possível, pois o canto popular tinha substituído o canto gregoriano. O canto popular, enquanto pura música funcional, não podia substituir o canto gregoriano.

O novo papel da arte no pós-Concílio não pôde ser considerado com mais profundidade nesta tese, uma vez que Schroeder desenvolveu as suas ideias antes do Concílio e não as adaptou à nova situação. No entanto, a limitação ou antes a dependência do seu modelo pôde ser mostrada. A afirmação conciliar tanto da arte como da canção deu origem a uma nova questão à qual a música funcional de Schroeder já não podia ser a resposta no sentido mais elevado. Em muitos lugares, as próprias comunidades davam a resposta e seguiam pensamentos pragmáticos sobre o expediente. No processo, o "banquete", a abundância de arte, perdia-se muitas vezes. Schroeder criticou este desenvolvimento, que na sua opinião se caracterizava pela arbitrariedade e pela ação auto-referencial.²⁶¹ "A propósito, isto era previsível, pois acreditava-se que, com o relaxamento das formas anteriormente determinadas canonicamente na liturgia, agora se podia fazer qualquer coisa".²⁶² A obra de Hermann Schroeder estava firmemente enraizada na tradição. Em contraste com o sentimento, a espontaneidade e o momento, ele defendeu a objetividade e o que surgiu e se desenvolveu ao longo de muitas gerações. Com os seus esforços para inovar e adaptar-se aos tempos, permaneceu assim sempre no terreno do que queria reformar. Com esta vontade de reformar a partir da tradição, inseriu-se nos esforços do seu tempo que aqui

²⁶¹ Cfr. Schroeder 1973, S.26.

²⁶² Id. p. 25.

podem ser mostrados com o exemplo do *movimento litúrgico* e do *movimento do órgão*. Mesmo na questão da arte, Schroeder não atribuía importância à autonomia ou ao gênio artístico. A sua imagem era antes a de um artesão que aprendeu a sua arte com os melhores. E o melhor, claro, é, para ele, o mais antigo.

"As pessoas acreditam que podem esquecer o passado ou a tradição porque equiparam a experiência do momento e a sua expressão ao design artístico. [...] O momento – o impulso do criativo – é o que está vivo. Mas isolado, permanece um momento e, portanto, transitório. Só pode tornar-se na declaração artística de uma geração, na expressão da sua atitude perante a vida, se tiver força suficiente para fundir passado e futuro e transformá-los num produto que os supere e que permaneça".²⁶³

²⁶³ Schroeder 1973, p. 25.

Bibliografia

- Bach, Hans-Elmar (1965): Hermann Schroeders Orgelordinarium im Lichte einer alten Tradition, in: *Musica sacra* 85 (1965) Heft 1, 18-22.
- Baum, Franz (Hg.) (1930): Programmschrift der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik, o.O.
- Bomm, Urbanus (1956): Gregorianische Reformprobleme im Licht der Weisungen Pius' X., in: Bogler, Theodor (Hg.): *Kirchenmusik in der Gegenwart*, Maria Laach, 37-51.
- Dahlberg, Josef (2008): Heinrich Lemacher und Hermann Schroeder -- Kirchenmusik im Spannungsfeld von Tradition und Innovation, in: P. Becker/W. Schepping (Hgg.): *Hermann Schroeder, Komponist - Lehrer - Interpret*, Kassel, 157-176.
- de la Motte-Haber, Helga u.a. (Hgg.) (2011): *Dokumente zur Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd.14*, Laaber.
- Ebel, Basilius (1930): Von inneren Baugesetzen des gregorianischen Chorals, in: Baum, Franz (Hg.): *Programmschrift der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik*, o.O., 32-35.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1967): *Die Orgelbewegung*, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Veröffentlichung der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung Bd. 1*, Stuttgart.
- Frank, Isnard Wilhelm (⁴1997): *Kirchengeschichte des Mittelalters*, Düsseldorf.
- Gerhards, Albert (2007): Im Spannungsfeld von Wort und Zeichen. Kirchenmusik und Theologiegeschichte, in: Bonig, Winfried (Hg.): *Musik im Raum der Kirche - Fragen und Perspektiven*, Bad Schwalbach, 52-63.
- Guardini, Romano (²⁰1997): *Vom Geist der Liturgie*, Mainz.
- Haberl, Ferdinand (1956): Neukompositionen im Geiste des gregorianischen Chorals - Möglichkeiten und Grenzen, in: Bogler, Theodor (Hg.): *Kirchenmusik in der Gegenwart*, Maria Laach, 62-68.
- Harnoncourt, Philipp (1965): Neue Aufgaben der katholischen Kirchenmusik, in: *Die Kirchenmusik und das II. Vatikanische Konzil - Referate der Kirchenmusikwoche in Graz*, Graz, 51-75.
- Hatzfeld, Johannes (1930): Kirchenmusikalischer Aufbruch, in: Baum, Franz (Hg.): *Programmschrift der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik*, o.O., 20-25.
- Heldt, Guido (2006): Abschied von den „Roaring Twenties“, in: Riethmüller, Albrecht (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945*, in: Budde, Elmar u.a. (Hgg.): *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd.2*, Laaber, 47-67.
- Herbst, Wolfgang (1997): Artikel „Musik in der Kirche“, in: *MGG 2, Sachteil Bd. 6*, 715-727.
- Hermans, Jo (2012): Das Motuproprio Pius' X. Die liturgische Sicht auf die Kirchenmusik, in: Pietschmann, Klaus (Hg.): *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI. Positionen - Entwicklungen - Kontexte*, in: *Analecta musicologica Bd.47*, Kassel u.a., 286-295.
- <http://www.hermann-schroeder.de/werkverzeichnis/vokalwerke/index.html> (Stand: 07.01.15)
- Jaschinski, Eckhard; Pacik, Rudolf (⁴1993): Aussagen kirchlicher Dokumente zu Musik und Gesang im Gottesdienst, in: Musch, Hans (Hg.): *Musik im Gottesdienst*, Bd.1, Regensburg, 165-198.
- Jaschinski, Eckhard (2012): Akzidenz oder integraler Teil der Liturgie? Die theologischen Positionen zur Kirchenmusik in den Beschlüssen des Zweiten Vatikanums, in: Pietschmann, Klaus (Hrsg.): *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI. Positionen - Entwicklungen - Kontexte*, in: *Analecta musicologica Bd.47*, Kassel u.a., 296-301.
- Jaschinski, Eckhard (2014): Liturgische und kirchenmusikalische Aufbrüche nach 1960, in: Hochstein, Wolfgang; Krummacher, Christoph (Hgg.): *Geschichte der Kirchenmusik in vier Bänden*, Bd. 4, Laaber, 17-36.
- Kaczynski, Reiner (2004): Theologischer Kommentar zur Konstitution über die heilige Liturgie *Sacrosanctum Concilium*, in: Hunermann, Peter; Hilberath, Bernd Jochen (Hgg.): *Herders*

- Joris, Jozef (1967): Volkstumliche und zeitgenossische Musik in der Liturgie, in: Kirchenmusik nach dem Konzil. Die Vorträge der internationalen Studienwoche Freiburg in der Schweiz 1965, Freiburg, 86-93.
- Kaczynski, Reiner (2004): Theologischer Kommentar zur Konstitution über die heilige Liturgie Sacrosanctum Concilium, in: Hunermann, Peter; Hilberath, Bernd Jochen (Hgg.): Herders theologischer Kommentar zum zweiten vatikanischen Konzil Bd.2, Freiburg im Breisgau, 1-228.
- Kirsch, Winfried (1995): Artikel „Caecilianismus“, in: MGG 2, Sachteil Bd. 3, 317326.
- Klockner, Stefan (2012): Wasch mir den Pelz... - Kirchenmusikalische Reform - 50 Jahre nach dem Konzil, in: Musica sacra 132 (2012) Heft 6, 354f.
- Klockner, Stefan (2014): Zwischen Restauration und Aufbruch - Zur Entwicklung der katholischen Kirchenmusik im 19. und 20 Jahrhundert, in: Anzeiger für die Seelsorge (2014) Heft 11, 16-20.
- Koch, Jakob Johannes (2013): Das Motu proprio Pius X. „Tra le sollecitudini dell'ufficio pastorale“ (1903), in: Gerhard, Albert; Schneider, Matthias (Hgg.): Der Gottesdienst und seine Musik Bd.2, in: Enzyklopadie der Kirchenmusik 4/2, Laaber, 157-159.
- Kurzschinkel, Winfried (1971): Die theologische Bestimmung der Musik, Trier.
- Lang, Uwe Michael (2012): Geistbestimmter Gottesdienst. Zur Kirchenmusik im Liturgieverständnis von Joseph Ratzinger, in: Pietschmann, Klaus (Hg.): Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI - Positionen, Entwicklungen, Kontexte, in: Analecta musicologica Bd.47; Kassel u.a., 341-350.
- Lemacher, Heinrich (1955): Neue Kirchenmusik, in: Musica sacra 75, 1955, 258.
- Leuchtmann, Horst (1993): 15. und 16. Jahrhundert, in: Wörner, Karl H. (Hg.): Geschichte der Musik, Göttingen, 124-183.
- Mauser, Siegfried (2005): Musikalische Moderne und Neue Musik als kompositions- geschichtliche Paradigmen, in: Mauser, Siegfried; Schmidt, Matthias (Hgg.): Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925, in: Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 1, Laaber, 31-39.
- Meyer, Hans Bernhard; Pacik, Rudolf (Hgg.) (1981): Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes, Regensburg.
- Mohrs, Rainer (1989): Hermann Schroeder als Komponist für Orgel - Zur Philosophie und Ästhetik der katholischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts, in: Musica sacra 109, 1989, 275-292.
- Mohrs, Rainer (1998): Die Messen Hermann Schroeders - Ein Beitrag zur Situierung der katholischen Messkomposition im 20. Jahrhundert, in: Klein, H.; Niemöller, K. W. (Hgg.): Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart, Köln 1998, 303-329.
- Mohrs, Rainer (2002): Altes und Neues im Blick. Hermann Schroeders kirchenmusikalische Kompositionen nach dem II. Vatikanischen Konzil, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 86, 2002, 29-58.
- Mohrs, Rainer (2004): Anwalt einer evolutionären Moderne. Zum 100. Geburtstag des Komponisten und Organisten Hermann Schroeder (1904-1984), in: Organ, Journal für die Orgel 7, 2004, 34-45.
- Musch, Hans (⁴1993): Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes, in: Musch, Hans (Hg.): Musik im Gottesdienst, Bd.1, Regensburg, 997.
- PraG, Franz Karl (2012): Gregorianik am Scheideweg - Das zweite Vatikanum und die Liturgiereform, in: Pietschmann, Klaus (Hrsg.): Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI. Positionen - Entwicklungen - Kontexte, in: Analecta musicologica Bd.47, Kassel u.a., 302-327.
- Rahner, Karl; Vorgrimler, Herbert (³⁵2008): Kleines Konzilskompandium, Freiburg im Breisgau.
- Ratzinger, Joseph (1985): Zur Lage des Glaubens: Ein Gespräch mit Vittorio Messori, München.
- Ratzinger, Joseph (1986): Liturgie und Kirchenmusik. Eröffnungsvortrag beim VIII. Internationalen Kirchenmusik Kongress, Rom 1985, in: Musica sacra 106 (1986) Heft 1, 3-12.

- Ratzinger, Joseph (2008a): Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, in: *Musica sacra* 128 (2008) Heft 5, 267-276.
- Ratzinger, Joseph (2008b): Theologische Probleme der Kirchenmusik, in: *Musica sacra* 128 (2008) Heft 5, 277-282.
- Ratzinger, Joseph (2008c): In der Spannung zwischen Regensburger Tradition und nachkonziliarer Reform - Kirchenmusik im Regensburger Dom von 1964-1994, in: *Musica sacra* 128 (2008) Heft 5, 290-296.
- Riethmüller, Albrecht (2006): Objektivierung und Entsubjektivierung, in: Riethmüller, Albrecht (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945*, in: Budde, Elmar u.a. (Hgg.): *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd.2*, Laaber, 26-32.
- Schatz, Klaus (³1999): *Kirchengeschichte der Neuzeit - Zweiter Teil*, Düsseldorf.
- Schmidt, Matthias (2005): Passagen nach Metropolis. Vom Fin de siècle zur Neuen Sachlichkeit, in: Mauser, Siegfried; Schmidt, Matthias (Hgg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, in: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 1*, Laaber, 39-56.
- Schroeder, Hermann: Lebenslauf, unveröffentlichtes Manuskript.
- Schroeder, Hermann (1932): Die Funktion der Orgel bei der Begleitung des deutschen Kirchengesanges, in: *Musica sacra* 62 (1932) Heft 3, 71-75.
- Schroeder, Hermann (1933): Neuerscheinungen für Orgel, in: *Gregoriusblatt* 57 (1933) Heft 3, 41-43.
- Schroeder, Hermann (1934a): Vom Geist der neuen Kirchenmusik, in: *Kölnische Volkszeitung* vom 7.1.1934, Beilage.
- Schroeder, Hermann (1934b): Kirchenmusik in Deutschland, in: *Musica sacra* 67 (1934) Heft 6, 113-116.
- Schroeder, Hermann (1935): Die Improvisation des Organisten, in: *Musica sacra* 68 (1935) Heft 5-6, 124-127.
- Schroeder, Hermann (1937): Grundsätzliche Bemerkungen zur Orgelbegleitung des gregorianischen Chorals, in: *Musica sacra* 70 (1937) Heft 4-5, 141-143 und 195196. Schroeder, Hermann (1948): Katholische Kirchenmusik von heute, in: *Melos* 15 (1948), 100-102.
- Schroeder, Hermann (1949): Der kirchenmusikalische Satz, in: Lemacher, Heinrich; Fellerer, Karl Gustav (Hgg.): *Handbuch der katholischen Kirchenmusik*, Essen, 209-215.
- Schroeder, Hermann (1953): Tradition und Fortschritt in der katholischen Kirchenmusik, in: *Musik und Altar* 6 (1953) Heft 3, 127f.
- Schroeder, Hermann (1955): Die Priorität des Vokalen in der musikalischen Komposition, in: *Walcker-Hausmitteilung* 11 (1955) Heft 7, 11-12.
- Schroeder, Hermann (1958): Zur katholischen Kirchenmusik der Gegenwart, in: Lindlar, Heinrich (Hg.): *Die Stimme der Komponisten Bd.2*, Rodenkirchen, 104-109.
- Schroeder, Hermann (1969): Cäcilien-Verband 100 Jahre alt, Festansprache in der Feierstunde des Cäcilien-Verbandes der Erzdiozese Köln am 28.9.1969 im Kölner Gürzenich-Saal, unveröffentlichtes Manuskript.
- Schroeder, Hermann (1973): Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik, in: *Schwarz auf Weiß*. Informationen und Berichte der Kölner-Künstler-Union, (1973) Heft V/1,2-4.
- Schroeder, Hermann (1973): Adaptierung zeitgenössischer Formen und Techniken in der Kirchenmusik, in: Lonnendonker, Hans (Hg.): *In caritate et veritate*. Festschrift für Johannes Overath, Saarbrücken, 25-28.
- Schroeder, Hermann (1974): Gedanken zur "Pauliner Orgelmesse", unveröffentlichtes Manuskript im Nachlass des Komponisten (ca. 1974).
- Schroeder, Hermann (1976): Kirchenmusik heute, Chance oder Agonie? Vortrag im Kloster Knechtsteden vom 14.12.1976, unveröffentlichtes Manuskript.

- Schroeder, Hermann (1948): Katholische Kirchenmusik von heute, in: Melos 15 (1948), 100-102.
- Schroeder, Hermann (1949): Der kirchenmusikalische Satz, in: Lemacher, Heinrich; Fellerer, Karl Gustav (Hgg.): Handbuch der katholischen Kirchenmusik, Essen, 209-215.
- Schroeder, Hermann (1953): Tradition und Fortschritt in der katholischen Kirchenmusik, in: Musik und Altar 6 (1953) Heft 3, 127f.
- Schroeder, Hermann (1955): Die Priorität des Vokalen in der musikalischen Komposition, in: Walcker-Hausmitteilung 11 (1955) Heft 7, 11-12.
- Schroeder, Hermann (1958): Zur katholischen Kirchenmusik der Gegenwart, in: Lindlar, Heinrich (Hg.): Die Stimme der Komponisten Bd.2, Rodenkirchen, 104-109.
- Schroeder, Hermann (1969): Càcilien-Verband 100 Jahre alt, Festansprache in der Feierstunde des Càcilien-Verbandes der Erzdiozese Köln am 28.9.1969 im Kölner Gurzenich-Saal, unveröffentlichtes Manuskript.
- Schroeder, Hermann (1973): Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik, in: Schwarz auf Weiß. Informationen und Berichte der Kölner-Künstler-Union, (1973) Heft V/1,2-4.
- Schroeder, Hermann (1973): Adaptierung zeitgenössischer Formen und Techniken in der Kirchenmusik, in: Lonnendonker, Hans (Hg.): In caritate et veritate. Festschrift für Johannes Overath, Saarbrücken, 25-28.
- Schroeder, Hermann (1974): Gedanken zur "Pauliner Orgelmesse", unveröffentlichtes Manuskript im Nachlass des Komponisten (ca. 1974).
- Schroeder, Hermann (1976): Kirchenmusik heute, Chance oder Agonie? Vortrag im Kloster Knechtsteden vom 14.12.1976, unveröffentlichtes Manuskript.
- Schroeder, Hermann (1984): Die altklassische Vokalpolyphonie, Vortrag in der Hochschule für Musik München 1984, in: Musica sacra 104 (1984) Heft 5, 358f.
- Seidel, Wilhelm (1994): Artikel „Absolute Musik“, in: MGG 2, Sachteil Bd. 1, 15-24.
- Sohner, Leo (1930): Die neue Musik in der Kirche, in: Baum, Franz (Hg.): Programmschrift der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik, o.O., 35-37.
- Ursprung, Otto (1930): Gesetzmäßigkeiten in Kirchenstil und Zeitstil, in: Baum, Franz (Hg.): Programmschrift der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik, o.O., 41-45.

Partituras utilizadas

1. Schroeder, Hermann: *Missa Dorica*, op.15, para coro misto de 4-6 vozes a cappella, Mainz: Schott 1932.
2. Schroeder, Hermann: *Missa "Regina coeli"*, para coro a quatro vozes e órgão, Düsseldorf: Schwann 1950.
3. Schroeder, Hermann: *Missa Gregoriana*, para coro misto a quatro vozes e órgão - canto alternado com Coro, Schola e Assembleia, Altötting: Coppenrath 1957.
4. Schroeder, Hermann: *Deutsches Chorordinarium*, para coro misto a cappella a quatro vozes, Düsseldorf: Schwann 1971.
5. Schroeder, Hermann: *Missa Syllabica*, para coro misto a cappella a quatro vozes, Altötting: Coppenrath 1984.