

DE MÚSICA SACRA DA UFRJ

ANAIS DO I CONGRESSO INTERNACIONAL



BRASIL . UFRJ . ESCOLA DE MÚSICA . JULHO 2017

A MÚSICA SACRA CATÓLICA

NOS SÉCULOS XX E XXI



I Congresso de Música Sacra da UFRJ

A MÚSICA SACRA CATÓLICA NOS SÉCULOS XX E XIX

20 a 22 de julho . BRASIL . 2017

COORDENAÇÃO GERAL

Prof. Dra. Valéria Matos (UFRJ)

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)

COORDENAÇÃO ARTÍSTICA

Prof. Dr. Inacio De Nonno (UFRJ)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Prof. Richard Mailänder (Universidade de Colônia/Alemanha)

COMISSÃO ARTÍSTICA

Prof. Marco Aurélio Lischt (IMCP)

Prof. Marcelo Vizani (UCP)

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Giz em Cena Produções Culturais

REALIZAÇÃO

Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Projeto de Extensão Conjunto Sacra Vox

APOIO

Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro

Arquidiocese de Niterói

Associação Fluminense de Ex-bolsistas da Alemanha (AFEBA)

Federação das Indústrias do Estado do Rio do Janeiro (FIRJAN)

Fundação do Arcebispado de Colônia – Alemanha (ErzbistumkölfnStiftungszentrum)

Instituto Goethe

Orquestra Sinfônica Nacional da UFF

Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD)

ORGANIZADORES

Carlos Alberto Figueiredo

Inacio de Nonno

Valéria Matos

SUMÁRIO

6 APRESENTAÇÃO

7 PRESENTATION

PALESTRAS

9 THE RESONANCE OF VATICAN INSTRUCTION IN THE MUSICAM SACRAM ON THE 50th ANNIVERSARY OF ITS PROMULGATION (1967-2017)

Msgr. Robert Tyrala

21 A MÚSICA SACRA NA ALEMANHA NO INÍCIO DO SÉCULO XXI, AO EXEMPLO DA ARQUIDIOCESE DE COLÔNIA
KIRCHENMUSIK IN DEUTSCHLAND ZU BEGINN DES 21. JAHRHUNDERTS AM BEISPIEL DER ERZDIÖZESE KÖLN

Winfried Böinig

MESAS-REDONDAS

49 CENTRO DE ESTUDOS DE MÚSICA SACRA E LITURGIA DA ARQUIDIOCESE DE CAMPINAS (CEMULC): FORMAÇÃO, ATIVIDADES LITÚRGICAS, ARTÍSTICAS E PESQUISAS

CENTER FOR STUDIES OF SACRA MUSIC AND LITURGY OF ARCHDIOCESE OF CAMPINAS (CEMULC): TRAINING, LITURGICAL, ARTISTIC AND RESEARCH ACTIVITIES

Dr. Clayton Júnior Dias

61 MÚSICA RELIGIOSA CATÓLICA NO BRASIL: METAS INSTITUCIONAIS, PRÁTICAS MUSICAIS E REFLEXÕES ACERCA DA PESQUISA
CATHOLIC RELIGIOUS MUSIC IN BRAZIL: INSTITUTIONAL OBJECTIVES, MUSICAL PRACTICES AND CONSIDERATIONS ON RESEARCH

Fernando Lacerda Simões Duarte

72 A CONTRIBUIÇÃO DAS “INCELENÇAS” DE DEFUNTO PARA A INCULTURAÇÃO DA MÚSICARITUAL DE EXÉQUIAS DA IGREJA NO BRASIL
THE CONTRIBUTION OF "INCELENÇAS" OF THE DECEASED FOR THE INCUL-

TURATION OF THE RITUAL MUSIC OF FUNERALS FROM THE ROMAN CATHOLIC CHURCH IN BRAZIL

Joaquim Fonseca, OFM

WORKSHOPS

83 O ÓRGÃO NO RITO: A COMPOSIÇÃO E A IMPROVISAÇÃO
DIE ORGELIMPROVISATION IN DEN KIRCHEN UND DEN HOCHSCHULEN
DEUTSCHLANDS

Winfried Böinig

87 A COMPOSIÇÃO CORAL SACRA CONTEMPORÂNEA: O COMPOSITOR E SUA COMPOSIÇÃO EM DIÁLOGO COM O INTÉRPRETE
CONTEMPORARY SACRED CHORAL COMPOSITION: THE COMPOSER AND HIS
COMPOSITION IN DIALOGUE WITH THE INTERPRETER

Antônio C. L. Gastão

90 O CANTO GREGORIANO: REGÊNCIA E ENTOAÇÃO
THE GREGORIAN CHANT: CONDUCTING AND INTONATION

Antônio Pedro de Almeida Santos

93 TRADIÇÃO E RENOVAÇÃO: A MÚSICA SACRA NO CORAL MENINAS DOS CANARINHOS DE PETRÓPOLIS
TRADITION AND RENEWAL: CHURCH MUSIC IN THE CHOIR MENINAS DOS
CANARINHOS DE PETRÓPOLIS

Marcelo Vizani Calazans

95 ACÚSTICA E EXECUÇÃO: A MÚSICA NA IGREJA
ACOUSTICS AND EXECUTION: MUSIC IN THE CHURCH

Layla Christine Alves Talin

Erika Pereira Machado

98 INTÉRPRETE, REVISÃO E PREMIÈRE
INTERPRETER, REVISION AND PREMIÈRE

Roberto Duarte

103 NOTAS SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DE GLORIA CONCERTATO, PARA SOPRANO, BARÍTONO, ÓRGÃO SOLISTA E ORQUESTRA
NOTES ON THE CREATIVE PROCESS OF THE GLORIA CONCERTATO, FOR SOPRAN, BARITONE, SOLO ORGAN AND ORCHESTRA

João Guilherme Ripper

APRESENTAÇÃO

As discussões em torno da música sacra e sua relação com a espiritualidade, o religioso e o transcendente receberam aceções e valores renovados nas culturas contemporâneas e na posição que a música sacra ocupa na Igreja e na sociedade brasileira.

Nos séculos XX e XXI, a prática da música sacra no rito eclesiástico do Brasil apresentou desdobramentos, não somente associados ao atendimento às normas da Igreja, mas, sobretudo, vinculados às transformações sócio-culturais do país.

Consequentemente, os direcionamentos dados à prática da música sacra católica tornaram-se alvos de discussões e tensões relativas às concepções abrangentes no que tange à sua sacralidade.

Sobre a prática do canto sacro, linhas de pensamentos divergentes fazem-se presentes não somente no meio eclesiástico, mas em todas as camadas da sociedade, uma vez que o tema religioso, intrinsecamente ligado à música, permeia todas as faixas sociais e culturais do país.

As palestras, mesa redonda e workshops do I. Congresso Internacional de Música Sacra da UFRJ: A Música Sacra Católica nos Séculos XX e XXI pretendem estimular a interação dialógica entre a Universidade e setores sociais, apresentando um evento voltado à reflexão, ao diálogo e a troca de saberes inerentes à prática da música sacra na sociedade atual.

Prof. Dra. Valéria Matos

Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo

Prof. Dr. Inacio De Nonno

PRESENTATION

Debates around sacred music and its relation to spirituality, religion and transcendence embraced different approaches and received renewed valuation in contemporary cultures as well as in the position that sacred music holds both in Church and Brazilian society.

In XX and XXI centuries, the practice of sacred music in Brazilian ecclesiastical rites displayed a development associated not only to coping with Church rules, but, above all, to the social and cultural changes in the country.

Due to that, the paths chosen to guide Catholic sacred music practice became the target of considerations, discussions, conflicts and tensions emerging from the variety of conceptions tackled as far as sacredness is considered.

Divergent lines of thinking sacred singing practice are discernible not only amidst the ecclesiastical milieu, but in all society classes, since the religious subject that is the very essence of this music permeates all the social and cultural layers of the country.

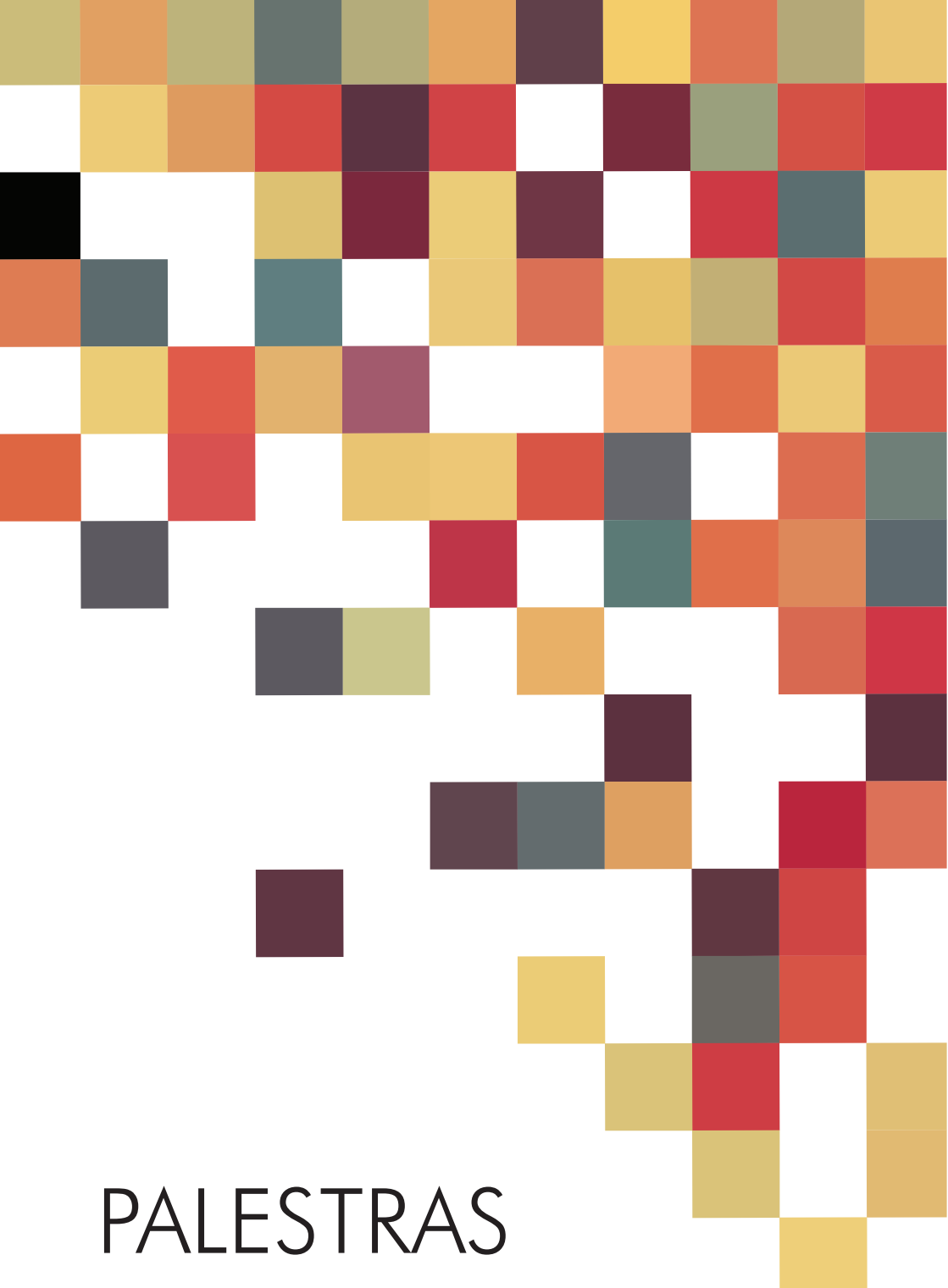
Choosing the theme “Sacred Catholic Music in Centuries XX and XXI” settles for this Congress the aim of offering a broad program of discussions, practices, lectures, round-tables and workshops open to the widest possible audience with free admission.

The I. International Congress of Sacred Music of the School of Music of UFRJ intends to stimulate the dialogical interaction between University and its social agents, creating activities that promote discussions and dialogue and the interchange of knowledge concerning the practice of sacred music in our present society.

Prof. Dra. Valéria Matos

Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo

Prof. Dr. Inacio De Nonno



PALESTRAS

Palestra 1

THE RESONANCE OF VATICAN INSTRUCTION IN THE MUSICAM SACRAM ON THE 50th ANNIVERSARY OF ITS PROMULGATION (1967-2017)

Msgr. Robert Tyrala¹

Abstract

It was exactly 50 years ago that the Instruction *Musicam Sacram* was officially approved to specify the Church teachings on music. The Instruction was a special supplementary to the 6th chapter of *Sacrosanctum Concilium*. As the Ecclesiastical Assistant since 2004 and then, since 2009 the President of the International Federation of *Pueri Cantores*, thus visiting and talking with my associates in 42 world countries where our Federation is operating, I feel entitled to talk about **the image of choral music** from this perspective on the Universal Church. That is why I am going to focus on this resonance with respect to church music as performed by the choirs of *Pueri Cantores* during liturgy and concerts in the countries where they function.

- **Keywords:** *Musicam sacram*. *Pueri Cantores*. **Choralmusic**. **Liturgy**.

Resumo

Há exatamente 50 anos, a Instrução *Musicam Sacram* foi aprovada oficialmente para especificar os ensinamentos da Igreja sobre a música, sendo um suplemento especial do sexto capítulo do *Sacrosanctum Concilium*. Tendo visitado e conversado com os associados da Federação Internacional de *Pueri Cantores*, julgo necessário falar sobre a imagem da música coral na perspec-

¹ PhD Habilitatus, Professor of UPJP II; The Pontifical John Paul II University in Cracow ; The Academy of Music in Cracow; The International Federation of *Pueri Cantores*.

tiva da Igreja Universal. Focalizarei, assim, na ressonância desse document com relação à música da igreja, a partir das *performances* de coros de *Pueri Cantores* durante a liturgia e concertos, nos países onde funcionam.

- **Palavras-chave:** *Musicam sacram. Pueri Cantores. Música coral. Liturgia.*

It was exactly 50 years ago that the Instruction *Musicam Sacram* was officially approved to specify the Church teachings on music. The Instruction was a special supplementary to the 6th chapter of *Sacrosanctum Concilium*. We cannot and must not ignore this document and it seems that after 50 years it is now a perfect moment to discuss its resonance in the world.

As the Ecclesiastical Assistant since 2004 and then, since 2009 the President of the International Federation of *Pueri Cantores*, thus visiting and talking with my associates in 42 world countries where our Federation is operating, I feel entitled to talk about **the image of choral music** from this perspective on the Universal Church. That is why I am going to focus on this resonance with respect to church music as performed by the choirs of *Pueri Cantores* during liturgy and concerts in the countries where they function.

I would like to start with the presentation of the position, aims and the role of choirs in accordance with the *Musicam Sacram* Instruction, then I am going to provide the examples to illustrate how *Pueri Cantores* realize the above on particular continents. My idea is to shed some light on *Pueri Cantores* perspective (or rather prospects) for the future.

***Musicam Sacram* about choirs**

The Instruction of *Musicam Sacram* make numerous references to choirs and their function in liturgy, as well as – laterally – to the repertoires of music pieces which are performed by them. Interestingly, the terms of: *scholaecantorum*, *scholae* and *choirs* are not explicitly defined. It seems that the notion of a *choir* encompasses *scholacantorum* as well.

The *Musicam Sacram* Instruction clearly indicates the need of the existence of capella musica in liturgy, as well as of their role and position:

Liturgical services are celebrations of the Church, that is, of the holy people, united under and directed ... The priest and his ministers ... hold a special place in these celebrations, as do also ... the servers, readers, commentators and those in the choir (*schola*) (MS 13). In another fragment we read: Because of the liturgical ministry it performs, the choir—or the Capella musica, or schola-

cantorum—deserves particular mention. (...) Its duty is, in effect, to ensure the proper performance of the parts which belong to it, according to the different kinds of music sung, and to encourage the active participation of the faithful in the singing (MS 19). Such capellae are recommended not only at major churches, but at smaller ones, too: There should be choirs, or Capellae, or scholaecantorum, especially in cathedrals and other major churches, in seminaries and religious houses of studies (...) It would also be desirable for similar choirs to be set up in smaller churches (MS 19, a-b).

It is also worth stating that capellae preserve and enlarge the treasure of church music:

Other musical settings, written for one or more voices, be they taken from the traditional heritage or from new works, should be held in honor, encouraged and used as the occasion demands (MS 50c).

So as to close all interesting discussions on the subject of choir composition we should refer to the Instruction in which we read:

The choir can consist, according to the customs of each country and other circumstances, of either men and boys, or men and boys only, or men and women, or even, where there is a genuine case for it, of women only (MS 22).

The other vital points of the Instruction pertain to repertoire standard: “In selecting the kind of sacred music to be used, whether it be for the choir or for the people, the capacities of those who are to sing the music must be taken into account”(MS 9). The Instruction stresses as well the need of music education and spiritual formation of singers:

Besides musical formation, suitable liturgical and spiritual formation must also be given to the members of the

choir, in such a way that the proper performance of their liturgical role will not only enhance the beauty of the celebration and be an excellent example for the faithful, but will bring spiritual benefit to the choir-members themselves. In order that this technical and spiritual formation may more easily be obtained, the diocesan, national and international associations of sacred music should offer their services, especially those that have been approved and several times commended by the Holy See (MS 24-25).

It ought to be remembered that choristers, like other faithful participating in liturgy have their special and important place, and that they also have the right to receive sacramental grace:

Taking into account the layout of each church, the choir should be placed in such a way: (a) That its nature should be clearly apparent—namely, that it is a part of the whole congregation, and that it fulfills a special role; (b) That it is easier for it to fulfill its liturgical function; (c) That each of its members may be able to participate easily in the Mass, that is to say by sacramental participation (MS 23).

Choral music also fulfills its mission before the faithful congregated in church. By listening to what capellae are singing the faithful may actively and internally participate in liturgy. It is crucial to follow the principle that music *does not hinder the active participation of the people* (MS 9). The Instruction emphasizes as well the necessary formation of the faithful in their understanding of the capellae function. We read: *The faithful should also be taught to unite themselves interiorly to what the ministers or choir sing, so that by listening to them they may raise their minds to God* (MS 15b). Nonetheless, not all of singing must be necessarily delegated to the faithful. According to the Instruction:

Some of the people's song, however, especially if the faithful have not yet been sufficiently instructed, or if

musical settings for several voices are used, can be handed over to the choir alone, provided that the people are not excluded from those parts that concern them. But the usage of entrusting to the choir alone the entire singing of the whole Proper and of the whole Ordinary, to the complete exclusion of the people's participation in the singing, is to be deprecated (MS 16c), or: The songs which are called the "Ordinary of the Mass," if they are sung by musical settings written for several voices may be performed by the choir according to the customary norms, either a capella, or with instrumental accompaniment, as long as the people are not completely excluded from taking part in the singing. In other cases, the parts of the Ordinary of the Mass can be divided between the choir and the people (...) (MS 34).

Now, after this abridged and synthesized presentation of the Instruction precepts, let us pose the question: what is the general perception of the above teaching and what is its resonance in the liturgical reality of the Church?

The general perception of the Instruction and its resonance in the Universal Church

Let me present the image of choral music in the Universal Church by referring to one of the organizations authorized and mandated by the Church. I would like to emphasize that this image is created by people, choirmasters, choir directors and by choristers themselves who, "concerned" about choral singing, take a good care of its proper place in liturgy and Church life in general.

I would like to make a brief presentation of how choral music develops on particular world continents by providing the example of "*Pueri Cantores*" Federation.

In **Asia** the Federation operates in: South Korea, Japan, India and Sri Lanka. We are currently making efforts to launch our activity in the Philippines. We can observe clear influence of Asian music on this continent, although the choirs do not shy away from European music, especially the

Gregorian chant and Palestrina's polyphony. The choirs of Sri Lanka, as members of our Federation, are mainly singers from schools for boys and girls. In India, the long-standing Festival in Mumbai shows a great beauty of national as well as world music. The Japanese 100-old choir of Tokyo, our correspondent, performs on a very high artistic level the music of all genres.

The Federations in **Africa** are present in: Rwanda, Burundi, the Democratic Republic of the Congo and in Gabon. During my visit to Bukavu and Goma in the Congo I could experience how Africans sing at liturgy. Always with incredible sense of rhythm and a great affection for music. They mostly sing home music, but there are also songs from the European repertoire of sacred music

In **South America**, where we are experiencing now the 41st International Congress of *Pueri Cantores* in Rio de Janeiro, we are actively present in Brazil, Argentina, Venezuela, Ecuador and Colombia. In **Central America** our Federation operates in: Panama and Haiti. There is a real explosion of choral music in this region. I was privileged to open the Federation of Haiti in February this year, during the liturgy in the capital of Port-au-Prince, on the ruins of the church, because the earthquake had destroyed a bigger part of the city. The choirs were singing: G.F. Handel's *Alleluia* as well as their own national music of the Caribbean. In Venezuela, despite huge difficulties this country has to face, we managed to open the Federation in Maracaibo. Their Choral School has educated many choirmasters working in American countries.

As regards **North America** the situation looks more diverse. In Mexico, for example, European music is very popular, especially from Italy, and often mingled with local rhythms. In the United States many choirs are imbued with American tradition, although they do not discard significant European polyphony. In Canada we observe visible influences of the French music and the methods traditionally applied in Europe. There is also a noticeable and beneficial impact of Msgr. C L Thompson whose conductorship and composing activities laid the foundation for development of the Canadian choral music

The choral music of **Europe**, this associated with the Federation of *Pueri Cantores*, gives quite a complex and multifarious picture. There are Federa-

tions which act with great determination despite inadequate means. They are the Federations in: Spain, Catalonia, Belgium, the Netherlands, Poland, Latvia, Slovakia, Sweden or in Italy. There are also those highly prolific thanks to the support of the Church through e.g. benefiting choirmasters and choirs themselves. It refers especially to Germany and France. This obviously translates into a high artistic level of choirs cultivating the monumental liturgical and musical tradition of the Church.

I believe it is worthwhile to remind here of our previous, 40th International Congress of *Pueri Cantores* which was held in Rome at the turn of 2015 and 2016 and which gathered 6,000 choristers from 18 countries.

Such is the real image of choral activity of *Pueri Cantores* in the countries I know. Currently, there are over 1,000 choirs worldwide. These are often choirs operating at cathedrals and yet there are also such which are associated with smaller pastoral centres. The possibility of admitting girls to church choirs after Vatican Council II gave rise to a dynamic growth of children's choirs within the *Pueri Cantores* Federation which, until then, had been constituted only of boys.

In Article 5 of the Statutes of the Federation the aims of *Pueri Cantores* have been explicitly stated as:

1. Promoting among *Pueri Cantores*, with their own participation, liturgical music, from Gregorian chant to classical and modern polyphony and contemporary music, composed according to the ecclesiastical prescriptions of each culture;
2. Promoting works of quality so that it may be possible to cultivate and form the directors and the *Petits Chanteurs* from the spiritual, intellectual, musical and aesthetic points of view;
3. Leading all the members of the Federation, regardless of nationality, towards brotherly understanding, founded on and bound together by sincere friendship and mutual assistance, in order to help build a new world: "All the children of the world will sing the Peace of God" (Msgr Maillet)

The spiritual formation of choristers belonging to the Federation of *Pu-*

eri Cantores is accomplished under the guidance of Ecclesiastical Assistants on the international², national and even parish levels. The letters of Ecclesiastical Assistants to choir members and choirmasters are published on the Internet websites. Recently they have also been placed on Facebook.

A crucially important realm of *Pueri Cantores* activity is International Congresses with their special role to play. Each of them is the time of unity and strengthening unanimity of ideals. International congresses create opportunities for meetings of young choristers from all around the world and establishing new contacts which results in mutual exchanges. The major event of each Congress is a solemn liturgy of the Holy Mass, during which all participating choirs, united into one big choir of several thousand singers perform together liturgical singing. A ceremonial gala concert, be the culminating artistic event of every Congress is a special occasion to present religious music of different countries, nations and music traditions. A very important element of Congresses is a prayer for peace – as a multinational, multiracial and multicultural yet a joint and border-free call for peace in the world. And the fact that it is children singing is extremely important for the world's future.

The principle of *participatio actuosa*, reminded by the Pope Benedict XVI³ perfectly illustrates that active participation of the faithful in liturgy consists in listening. It is plainly visible whenever the *Pueri Cantores* choirs sing during liturgy. The identification of *Pueri Cantores* choirs with liturgical music in accordance with the precepts of last Council is confirmed by the recently published document *on identification of Pueri Cantores*⁴. It will be supplemented with the formation programme during the meeting of Presidents in Barcelona, August 2017.

The very essence of *Pueri Cantores* was reflected by John Paul II in his address to this movement on 31 December 1999 in Rome, during the last congress to be visited by him. He left his testament for us when saying:

You thus have an important role to play in the Church's life. You are the little messengers of beauty. The world

2 cf. <http://www.puericantores.org/letters> (on 25 March 2017).

3 cf. Benedict XVI, Post-Synodal Apostolic Exhortation *Sacramentum Caritatis*, Rome 2007, No. 52.

4 cf. *On Identification in International Federation of Pueri Cantores*, Cracow-Paris 2013, AFIPC Cracow.

needs your singing, for the language of beauty moves hearts and contributes to the encounter with God. The joy that fills you when you sing must radiate around you and spark contagious enthusiasm.

Yet the Pope did not only praise Pueri Cantores, he made high demands as well: *You who love music, work on singing better and better! The Gospel will more deeply penetrate your souls and those of the people you help to pray. Thus you will be the messengers of God's peace and love.* However, it is not enough to limit ourselves to the stage of beauty in our lives, as John Paul II preached on:

You are also messengers of faith, for it is not enough that the quality of your singing should lead those who hear you to prayer, (...) your singing helps the faithful to turn to God, especially during the celebration of the Eucharist. In singing God's glory you are the servants and precious helpers of the Eucharist. (...) May your singing always be new, because, in singing for God, you are singing the newness of God's grace, the inexhaustible source of joy and peace.

Finally, the Pope gave the Pueri Cantores a piece of advice for every day conduct: *May your singing help you to make your life a song of praise to God. "May he who lives for God sing to God". With your voices, with your youth, with your lives, you proclaim Jesus, the Saviour.*

I would like to add as well that we entered into cooperation with the Representatives of the Church of England by signing, on 25 March 2014, the cooperation agreement with the *Royal School of Church Music*⁵, the Anglican school propagating the development of church music. I am convinced that it is a fact of significant importance for ecumenical dialogue between our two churches.

Prospects and chances for the future

⁵ cf. Memorandum of understanding between Foederatio Internationalis Pueri Cantores (FIPC) and the Royal School of Church Music (RSCM), 25 March 2014, FIPC Archives, Rome.

The fundamental thing for the future of choral music in the Church is education of choirmasters. Let me quote here a certain principle, and I do not really know who said it, but I like it very much: ***there are not bad choirs, there are only bad choirmasters.*** That is why it is so important to give solid and good education to choirmasters of church choirs in the subject of music and liturgy.

This postulate seems to be the pressing need. Of course, it ought to be stressed that there are in the world, particularly in Europe, good universities which provide excellent music education in the faculties of choral conductorship or church music, but there is still quite a lot to be done in this matter.

The next crucial postulate for the future is a kinder attitude towards the activity of church choirs and acknowledging the role of the Church in liturgical music by particular supervisors of dioceses. It is true that in many dioceses this issue is properly tackled with, but we need some more holistic and systemized consideration within the entire Church.

So as to make the faithful better understand the meaning of music in liturgy, including the activity and role of choirs in celebrating liturgical rites of the Church, it seems desirable to provide a systematic musical and liturgical formation of candidates to the priesthood, priests, church musicians, as well as of the faithful themselves. Thanks to it a choir will no longer be treated – which is quite a frequent case – as „persona non grata”, but it will become an indispensable element of each solemn liturgy, assisting, through its musical service, the congregated people in this most significant act of praising God which the holy Church liturgy is.

And we already have the instruments for priestly formation in the realm of church music. For example in Poland *ratio studiorum* at theological seminaries prescribes musical education throughout all six years of theological studies, to include elementary knowledge of music, Gregorian chant, ceremonial songs, celebrant's, choir and common learning of liturgical songs. Whether it “translates” into the condition of church music in parishes is another matter. Nonetheless, it should be strongly emphasized that the formation of clergy plays a positive role for the overall standard of church music in Poland.

Finally, I would like to focus your attention on a very crucial thing. To-

day it is us all, as we are here, on whom the future of church music depends, including its vital component, that is, choral music, present and indispensable in solemn celebrations of Church liturgies. A valuable part in this domain is played by the International Federation of *Pueri Cantores*.

Palestra 2

A MÚSICA SACRA NA ALEMANHA NO INÍCIO DO SÉCULO XXI, AO EXEMPLO DA ARQUIDIOCESE DE COLÔNIA

CHURCH MUSIC IN GERMANY AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY, WITH THE EXAMPLE OF THE ARCHDIOCESE OF KÖLN

Winfried Bönig

A música sacra na Igreja Católica da Alemanha passou por uma unificação fundamental e muito sistemática em sua estrutura, após 1945. Todas as dioceses mostram uma estrutura semelhante na formação e no plano de cargos.

A tradição secular da música sacra recebeu, assim, uma base sólida sobre a qual o “antigo” pode ser cultivado, mas também novos desenvolvimentos conduzem constantemente para mudanças e caminhos até então desconhecidos.

As estruturas e dados aqui demonstrados, que muitas vezes se referem à Arquidiocese de Colônia, são bastante representativos de todo o país, embora as tradições musicais, assim como as possibilidades financeiras, não sejam as mesmas em todos os lugares.

1. ESTRUTURA DA MÚSICA NA ARQUIDIOCESE

Como em todas as dioceses da Alemanha, a música sacra é estruturada em vários níveis. Esta “pirâmide” não é hierárquica, porque, para as

questões litúrgicas nas paróquias, sempre permanecem determinantes o pastor ou outros líderes comunitários. Os cargos de nível superior são sobretudo importantes nas questões da coordenação ou na esfera administrativa técnica, como na conclusão dos respectivos contratos de serviço.

A. DEPARTAMENTO PARA MÚSICA SACRA NO VICARIATO GERAL

O Departamento de Música Sacra localiza-se no Vicariato da respectiva diocese e desempenha várias tarefas:

- É o interlocutor para a liderança diocesana em todas as questões da música sacra.

- É também, por outro lado, o endereço para músicos da igreja em todas as questões relacionadas aos assuntos formais, legais, mas também de conteúdo básico.

- Regularmente, o departamento também organiza treinamento avançado para músicos de igrejas da diocese em período integral e parcial sobre temas como repertório de órgão, improvisação, regência coral (infantil) ou captação de recursos.

B. DIRETOR REGIONAL DE CORO

Dependendo do tamanho da diocese, existem entre cinco e dez diretores regionais, cada um responsável por uma parte da diocese (por exemplo, uma cidade maior ou uma área maior na área rural), como coordenadores ou interlocutores dos músicos que trabalham nesta área.

C. MÚSICOS DA ÁREA PASTORAL

A autonomia completa de paróquias específicas, que ainda era comum há alguns anos, contudo, foi abandonada em muitos lugares, por diferentes razões, em favor das chamadas áreas pastorais. Aqui, estão várias paróquias agrupadas sob a orientação de um padre. Junto a ele, em geral, também é colocado um músico de igreja em tempo integral. Nas várias igrejas pertencentes à área, outros músicos de igreja, geralmente de tempo parcial, traba-

lham em equipe, para cobrir os serviços necessários para a liturgia.

D. POSTOS DE PERÍODO INTEGRAL

Mesmo hoje, sobretudo nas igrejas de dioceses importantes, há ainda postos de músicos de igreja em período integral, cujo trabalho é limitado a um único local. Estes incluem, principalmente, os postos nas catedrais católicas, que, geralmente, também têm dois lugares, o maestro e o organista da catedral, e, frequentemente, até mesmo apresentam o posto adicional de um diretor de coro da catedral.

Mas, em muitas grandes cidades, também a principal igreja local dispõe de mais de um posto de trabalho de tempo integral. Associado a isso, geralmente também existe uma melhor dotação financeira da música sacra, que permite uma oferta mais ampla e variada tanto na liturgia, como também na área de concertos.

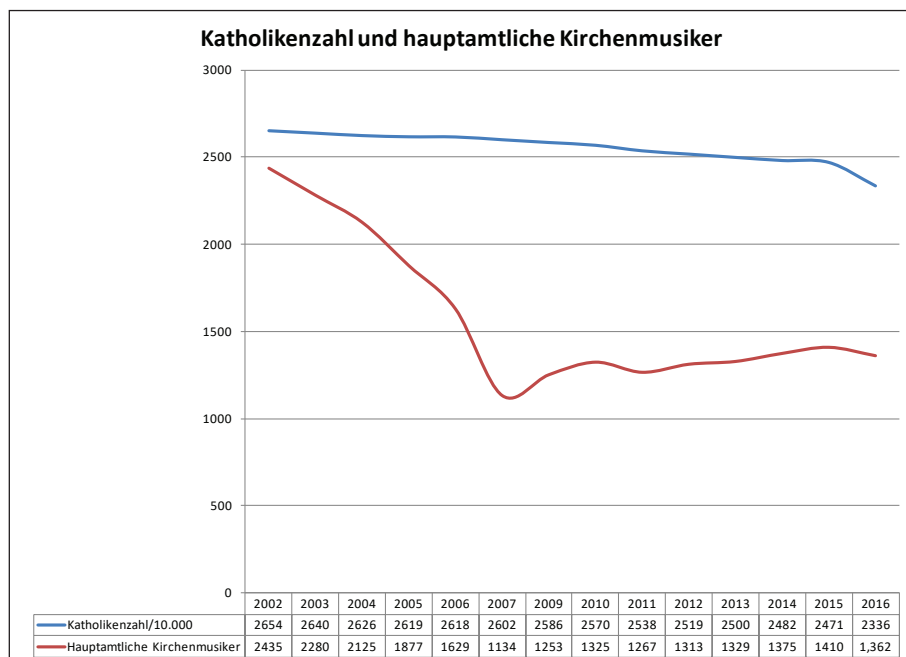
E. POSTOS DE PERÍODO PARCIAL

São tidos como “período parcial” os postos que apresentam um volume de ocupação menor que 60%. O número desses empregos na Alemanha é incontável, uma vez que tais atividades podem ser tanto contratualmente e, portanto, oficialmente reguladas, mas que, em muitas igrejas menores, frequentemente funcionam reguladas em bases informais e pessoais.

Uma vez que trata-se aqui geralmente de pessoas que não realizaram estudos em uma Escola Superior de Música (Universidade), o nível artístico deste trabalho é muito variável.

Para uma melhora contínua funcionam aqui os chamados “Cursos - C”, uma formação profissional de meio período de pessoas que gostariam de adquirir uma ampla base no campo da música sacra, tanto ao órgão como em âmbito vocal. Estes cursos estão sendo executados com grande sucesso há décadas em todas as dioceses, e, certamente, contribuíram para o nível geral satisfatório da música sacra na Alemanha.

Quadro 1 – Número de Católicos e Músicos de Igreja em Tempo Integral



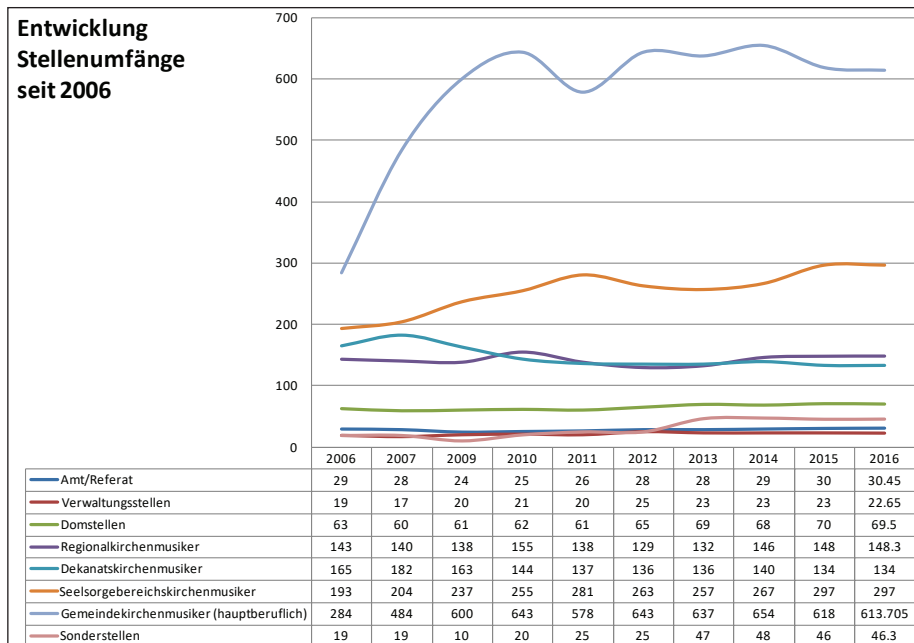
O gráfico mostra quantos músicos da igreja trabalham em tempo integral na Alemanha. A distribuição pelas dioceses é muito variada.

O notável declínio até 2007 deve-se a uma reforma fundamental da estrutura paroquial em muitas dioceses da Alemanha. A fusão das paróquias tornou muitos lugares redundantes. Ao mesmo tempo, muitos empregos foram mantidos, mas reduzidos em número de horas, passando de empregos de tempo integral para empregos de meio período.

Por isso o corte parece mais dramático à primeira vista do que realmente foi.

Na Alemanha, portanto, trabalham atualmente cerca de 1400 músicos de igreja em período integral.

Quadro 2 – Desenvolvimento do Volume de Postos desde 2006



Repartição / Departamento

Postos Administrativos

Postos em Catedrais

Músico de Igreja Regional

Músico de Igreja de Decanias

Músico de Igreja de Área Pastoral.

Músico de Igreja de Comunidades (Período integral)

Postos especiais

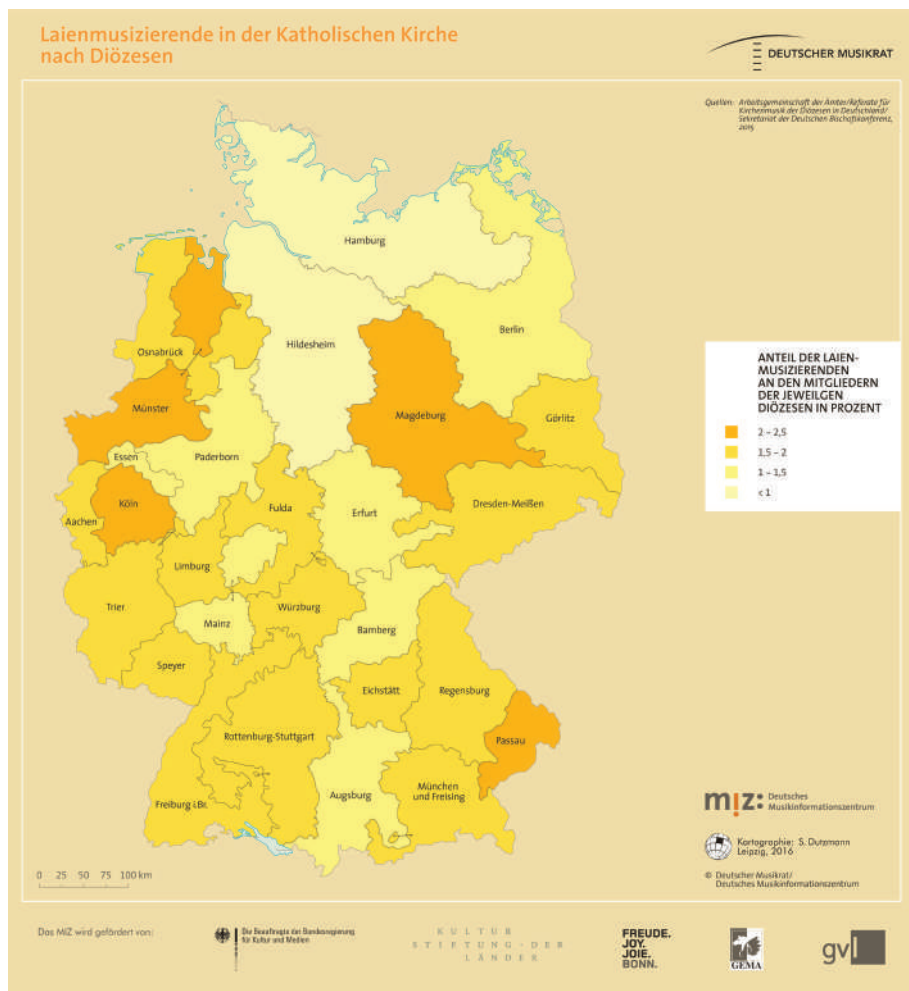
Este gráfico (acima) mostra que a reestruturação à época, em torno de 2006, levou a modificações significativas em algumas áreas da Música sacra. A mudança levou a uma intensa condensação de várias paróquias para áreas pastorais, visto aqui no forte aumento de músicos da área pastoral.

Dentro dessas áreas, muitas paróquias já tinham anteriormente músicos de meio período, já que a demanda não exigia empregos em tempo integral. A reestruturação trouxe então a forte e crescente necessidade de

tais postos integrais, que supervisionassem uma área semelhante em tempo integral. Daí, o incrível aumento acentuado desses postos.

Naturalmente, permaneceram as formas de trabalho, como os postos em catedrais ou os administrativos, quase os mesmos. De fato, é notável que aqui não são verificadas medidas de contenção.

Quadro 3 – Músicos Amadores na Igreja Católica por Dioceses Proporção de músicos amadores entre os membros das respectivas dioceses em percentuais



Os músicos da igreja de tempo integral e de meio período, que foram mencionados até agora, são a principal base profissional do fazer musical na igreja. Mas uma grande parte desse trabalho na Liturgia e Concerto não seria concebível sem o grande grupo de amadores, numericamente substancial, que participam como cantores ou instrumentistas na vida cultural das igrejas.

Naturalmente, o grupo de cantores corais apresenta o maior número, mas também contam aqui outros grupos, como músicos de orquestra, membros de bandas de metais ou também de grupos pop. Deve-se notar que de dentro das dioceses da Alemanha, o envolvimento dos leigos musicais nas igrejas é apresenta grandes diferenças. Aqui, entram em jogo, frequentemente, tradições centenárias. Assim, a missa para orquestra clássica, que é realizada em dias de festa na liturgia, tem uma história longa, e, ainda hoje, intensamente cultivada no sul da Alemanha.

Em outras dioceses, como p. ex. em Colônia, o coral tem preservado um lugar importante, assim como as regões católicas da diocese de Magdeburg, que, em sua maioria, estão em uma paisagem fortemente protestante (aqui, incidem também muito mais forte sobre o pequeno número de católicos, o percentual de músicos amadores).

O gráfico seguinte fornece informações concretas sobre o número de músicos amadores. Ele diferencia também os variados grupos vocais, como os corais adultos ou jovens, corais infantis e grupos para os corais gregorianos

Os diferentes números nas dioceses individuais são baseados naturalmente em vários fatores, tais como no tamanho da diocese ou na natureza do cultivo da tradição.

Mas também as atividades da liderança diocesana ou de cargos superiores, como os diretores regionais, mostram aqui seu efeito nos números.

Desse modo, fica justificado o alto número de cantores de corais infantis na diocese de Colônia devido aos anos de intenso trabalho de formação contínua do regente diocesano e dos diretores regionais de coro nessa área.

Quadro 4

	Anzahl Kinderchöre	Summe der Mitglieder	Anzahl der Jugendchöre	Summe der Mitglieder	Anzahl der Erwachsenen chöre	Summe der Mitglieder	Anzahl der Choralchören	Summe der Mitglieder	Anzahl der Instrumentalkreise	Summe der Mitglieder	Summe aller Gruppen	Summe aller Mitglieder
Aachen	193	3.840	111	1.463	445	16.309	60	481	80	1097	829	23.190
Augsburg	130	2.600	75	1.500	600	13.500	100	500	20	300	825	18.400
Bamberg	86	1.500	53	800	243	16.000	121	2480	209	2400	591	23.180
Berlin(W)	78	1.054	29	389	104	2.631	49	349	25	248	236	4.671
Dresden	45	580	17	240	61	1.710	1	10	4	34	127	2.574
Eichstätt	28	560	33	495	135	4.056	40	296	60	700	256	6.107
Erfurt											0	0
Essen	165	3.300	126	2.079	292	10.734	127	900	115	1380	698	18.393
Freiburg	200	4.000	100	1.700	850	24.650			20	160	1.170	30.510
Fulda	40	750	25	353	139	3.096	1	8	14	100	218	4.307
Görlitz	5	76	1	2	24	549	4	31	6	72	36	730
Hamburg	10	150	10	150	90	1.800	1	10	10	80	120	2.190
Hildesheim	100	1.500	25	250	200	6.000			12	100	337	7.850
Köln	358	7.418	264	5.139	980	28.366	216	1751	284	1638	1.886	44.312
Limburg	60	1.000	40	750	320	10.000	40	300	70	400	490	12.450
Magdeburg	6	90	3	45	36	1.089	2	10	10	120	55	1.354
Mainz	81	2.025	53	795	223	7.805	177	1239	31	310	388	12.174
München	168	3.528	63	1.071	615	17.835			123	984	969	23.418
Münster	296	8.592	260	5.472	710	30.404	161	2530	234	2526	1.500	49.524
Osnabrück	65	1.550	27	600	223	6.600	10	70	24	110	339	8.930
Paderborn	128	2.856	85	1.510	370	14.637	139	1498	112	1388	834	21.889
Passau	137	2.895	115	2.280	321	7.125			74	1050	647	13.350
Regensburg	150	3.000	50	500	600	13.500			150	1150	950	18.150
Rottenburg-Stuttgart	48	3.800	0	0	900	30.000			90		1.038	33.800
Speyer	20	600	25	500	320	11.200			30	600	395	12.900
Trier	117	2.200	60	900	739	22.170			40	400	956	25.670
Würzburg	90	1.800	0	0	430	12.900			590	1200	1.110	15.900
Summe	2.804	61.264	1650	28.983	9.970	314.666	1.249	12.463	2.437	18.547	17.000	435.923

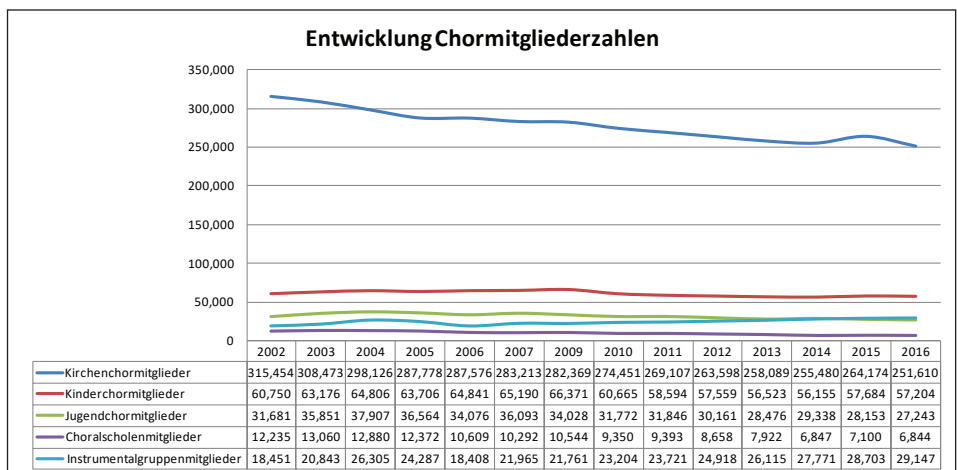
Aqui, outra apresentação dos números de cantores de coro na igreja católica, que trata especialmente de crianças e jovens. O fazer musical de amadores na liturgia tem sempre também um aspecto pastoral.

Crianças e adolescentes nos conjuntos são mais facilmente alcançados [atraídos?] para [por] questões religiosas e crescem dentro das tradições. Assim, a questão interessante é, quão alta é a participação desses grupos de jovens no número total de membros do coral:

Quadro 5

Bistum	Gesamtzahl der Chormitglieder	Summe der Kinder und Jugendlichen in Kinder und Jugendchören	Anteil der Kinder und Jugendlichen in %
Erfurt	0	0	#DIV/0!
Passau	13.350	5.175	38,76%
Dresden	2.574	820	31,86%
Berlin(W)	4.671	1.443	30,89%
Essen	18.393	5.379	29,24%
Münster	49.524	14.064	28,40%
Köln	44.312	12.557	28,34%
Fulda	4.307	1.103	25,61%
Osnabrück	8.930	2.150	24,08%
Mainz	12.174	2.820	23,16%
Aachen	23.190	5.303	22,87%
Hildesheim	7.850	1.750	22,29%
Augsburg	18.400	4.100	22,28%
Paderborn	21.889	4.366	19,95%
München	23.418	4.599	19,64%
Regensburg	18.150	3.500	19,28%
Freiburg	30.510	5.700	18,68%
Eichstätt	6.107	1.055	17,28%
Limburg	12.450	1.750	14,06%
Hamburg	2.190	300	13,70%
Trier	25.670	3.100	12,08%
Würzburg	15.900	1.800	11,32%
Rottenburg-Stuttgart	33.800	3.800	11,24%
Görlitz	730	78	10,68%
Magdeburg	1.354	135	9,97%
Bamberg	23.180	2.300	9,92%
Speyer	12.900	1.100	8,53%

Quadro 6 – Desenvolvimento do Número de Membros de Corais



Membros de coros de igreja
 Membros de coros infantis
 Membros de coros juvenis
 Membros de coros gregorianos
 Membros de grupos instrumentais

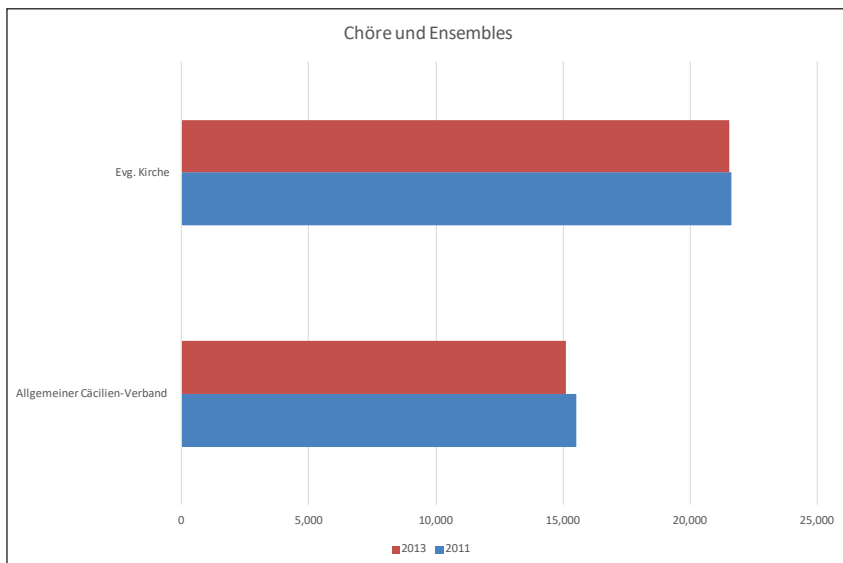
Enquanto o número de membros em todos os outros grupos ao longo dos anos permaneceu constante, houve um declínio perceptível nos clássicos corais da igreja.

Aqui surge o tema do envelhecimento para se mencionar, do qual muitos coros sofrem. O problema não é a falta de vontade de muitos leigos para cantar em um conjunto.

No entanto, diminui a vontade de participar de um coral que ensaia regularmente, que também tem a maior parte de suas apresentações nos dias livres de feriados.

Em contraste a isso, há visivelmente mais grupos que se encontram para elaborar um trabalho coral específico por um certo período de tempo e depois da apresentação se dissolvem novamente - um fenômeno típico do nosso tempo.

Quadro 7 – Corais e Conjuntos



No último gráfico, foi colocado um quadro do número de corais e conjuntos dentro da Igreja católica e protestante da Alemanha.

O cantar em coro, como também o tocar em conjuntos de metais, tem um significado ainda maior na liturgia e cultura protestantes, como mostram os números.

Aqui também, a imagem típica da Alemanha cristã se torna visível. Devido a um longo desenvolvimento histórico, o país se divide, como nenhum outro, em ambas as grandes religiões. A música sacra também reflete essa situação.

2.MÚSICA NA CATEDRAL DE COLÔNIA

Mestre de Capela e Kantor da Catedral

Regente da Escola de Canto da Catedral

Principal e Segundo Organista da Catedral

Regente da Escola Fundamental

A Música na Catedral de Colônia é uma organização que é subordinada à Catedral como empregador. Assim, ela não está submetida ao Arcebispo ou ao Vigário Geral.

Instituições desse tipo, nesse ínterim, surgiram na Alemanha abundantemente, uma vez que agora investiu-se fortemente no cultivo da música das catedrais. Em várias cidades episcopais, surgiram novos edifícios construídos com salas de aula e salas de coral. Tudo isso enfatiza que ao cultivo da música de igreja é atribuído uma importância especial.

O diretor dessa instituição e o principal responsável perante o reitor e capítulo da catedral como empregador é o Mestre de Capela da Catedral. Ao lado de suas tarefas de direção, ele também é o regente do conjunto mais tradicional, o Coro da Catedral de Colônia. Esse coro é composto por vozes de meninos e homens e cultiva o repertório de todos os principais períodos da literatura coral. O Kantor da Catedral rege o Coro de Meninas da Catedral de Colônia. O Coro da Catedral de Colônia e o Coro de Meninas da Catedral de Colônia têm respectivamente mais de 100 participantes.

Além desses coros, cantam também ainda o Conjunto Vocal da Ca-

tedral de Colônia, regido também pelo Mestre de Capela da Catedral, como também o Domkantorei, coro que é dirigido pelo Diretor da Escola de Canto da Catedral. Esta variedade de coros garante que, em todo domingo e feriado do ano, um conjunto pode cantar na missa principal, às 10:00 horas.

A tarefa de tocar o órgão é assumida pelo Organista da Catedral, como também pelo Segundo Organista, que dividem entre si a execução nas numerosas missas na catedral (cerca de 45 missas por semana).

Na “Casa Cardeal Höffner”, um prédio a cerca de 2km da Catedral, estão alojados a administração da Música da Catedral, como também as salas de ensaios para os coros. Também lá se encontra a escola de canto, que oferece às crianças aulas de instrumentos e formação de conjunto, e, por fim, uma escola fundamental de música com quatro níveis de classes, da qual fazem parte cerca de 160 crianças. Do círculo dessa escola fundamental, uma grande parte entra como membros dos coros mencionados. Porém, também cantores “externos”, ou seja, alunos de outras escolas da cidade de Colônia podem cantar.

3. ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA E DANÇA DE COLÔNIA

Cursos de Música Sacra Católica e Evangélica

A Escola Superior de Música de Colônia pertence às maiores instituições do gênero na Europa. Relevante para a casa é o amplo leque de diferentes cursos, que alcança desde a música antiga ao jazz. O maior curso, numericamente, é o de Licenciatura, que compreende cerca de 200 estudantes.

O curso de Música Sacra tem, atualmente, cerca de 38 estudantes e, assim, também é um dos maiores na Alemanha. Por conseguinte, a necessidade de pessoal docente é muito elevada.

Os postos são:

3 professores para órgão

2 contratos de professores para órgão litúrgico

2 professores para regência coral

Mais de 20 contratos em variadas disciplinas

Em geral, para cursos como piano não há professores especiais para Música Sacra, mas os estudantes são designados para os professores das disciplinas na casa.

Conteúdo do Estudo

As disciplinas aqui relacionadas encontram-se no programa de um estudante de Música Sacra:

Regência – Condução de Orquestra e Coro – Condução de Coro Infantil e Condução de Coro Pop

Órgão – Órgão Litúrgico

Canto

Piano

Liturgia – Gregoriano – Canto Litúrgico Alemão

Leitura de Partitura – Baixo Contínuo

Harmonia – Contraponto – Instrumentação – Formas

Percepção

História da Música – História da Música Sacra

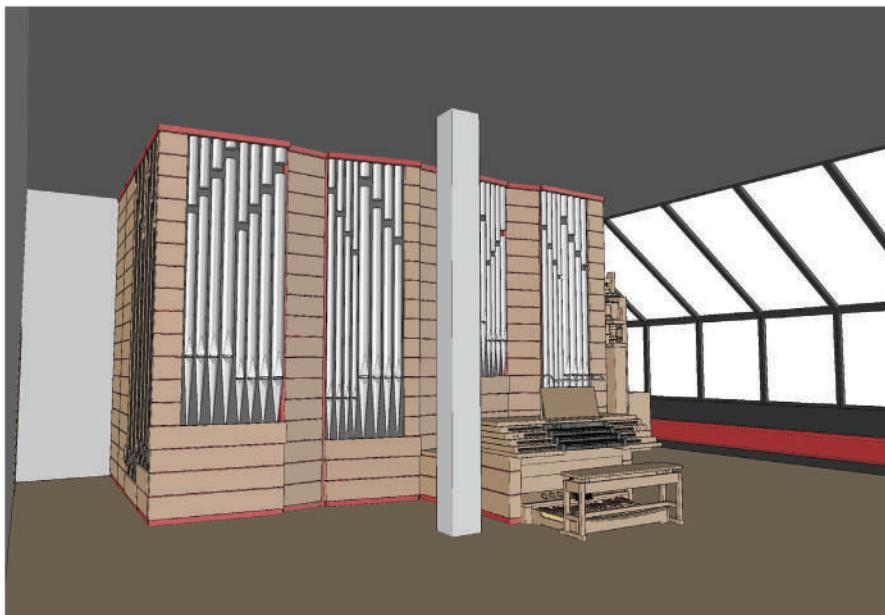
Profissionalização

As disciplinas listadas aqui, no âmbito do curso de Bacharelado, devem ser todas concluídas em torno de 8 semestres.

O grande número de disciplinas corresponde ao que um músico de igreja deve realizar mais tarde em um posto supra-regional importante. Com a conclusão do bacharelado é alcançada a qualificação.

O Mestrado opcional de 4 semestres permite ainda uma especialização. As possíveis disciplinas são Repertório de órgão, Improvisação, Regência Coral e Regência de Coro Infantil.

Modelo do novo órgão na Escola Superior Estadual de Música em Colônia



O novo instrumento, que em novembro de 2018 ficará pronto, foi financiado pela Sociedade Alemã de Pesquisa (DFG), juntamente com outros três órgãos novos, que serão instalados em 2019, na Escola Superior. A DFG é uma instituição federal alemã responsável pela provisão técnica das universidades em toda Alemanha.

Uma vez que esses órgãos serão utilizados quase que exclusivamente no contexto dos estudos de Música Sacra, torna-se aqui claramente visível o apoio do Estado ao estudo sacro.

Quase todos os graduados em Estudos de Música Sacra estudaram em uma escola de formação estatal. Isso mostra também o quanto é conceituada a importância cultural da Música Sacra na sociedade.

KIRCHENMUSIK IN DEUTSCHLAND ZU BEGINN DES 21. JAHRHUNDERTS AM BEISPIEL DER ERZDIÖZESE KÖLN

Die Kirchenmusik in der Katholischen Kirche Deutschlands hat nach 1945 eine grundlegende und sehr systematische Vereinheitlichung in ihrer Struktur erfahren. Alle Diözesen weisen einen ähnlichen Aufbau der Ausbildung und der Stellenpläne auf.

Die jahrhundertealte Tradition der Kirchenmusik hat dadurch eine starke Basis erhalten, auf der das „Alte“ gepflegt werden kann, aber auch neue Entwicklungen ständig zu Veränderungen und auf bisher unbekannte Wege führen.

Die hier gezeigten Strukturen und Daten, die sich oftmals auf das Erzbistum Köln beziehen, sind durchaus repräsentativ für das ganze Land, wenn auch die musikalischen Traditionen, aber auch die finanziellen Möglichkeiten nicht überall gleich sind.

1. STRUKTUR DER MUSIK IM ERZBISTUM

Wie in allen Bistümern Deutschlands ist die Kirchenmusik in mehreren Ebenen gegliedert. Diese „Pyramide“ ist nicht hierarchisch, denn für die liturgischen Fragen in den Pfarrgemeinden bleiben immer die Pfarrer oder andere Gemeindevorsteher bestimmend.

Übergeordnete Stellen sind vor allem in Fragen der Koordination oder in verwaltungstechnischer Hinsicht wichtig, so etwa bei Abschluss der jeweiligen Dienstverträge.

A. REFERAT FÜR KIRCHENMUSIK IM GENERALVIKARIAT

Das Referat für Kirchenmusik ist im Generalvikariat des jeweiligen Bistums angesiedelt und übernimmt verschiedene Aufgaben:

-Es ist Ansprechpartner für die Bistumsleitung in allen Fragen der Kirchenmusik.

-Es ist auch andererseits die Adresse für Kirchenmusiker in allen Fragen, die formale, juristische, aber auch grundsätzliche inhaltliche Dinge betreffen.

-Regelmäßig veranstaltet das Referat auch Fortbildungen für haupt- und nebenamtliche Kirchenmusiker des Bistums zu Themen wie Orgelliteraturspiel, Improvisation, (Kinder-) Chorleitung oder Fundraising.

B. REGIONALKANTOREN

Je nach Bistumsgröße gibt es zwischen ca. fünf bis zehn Regionalkantoren, die jeweils für ein Teilgebiet des Bistums (z.B. eine größere Stadt oder im ländlichen Bereich eine größere Fläche) als Koordinatoren oder Ansprechpartner der in diesem Gebiet tätigen Musiker verantwortlich sind.

C. SEELSORGEBEREICHSMUSIKER

Die noch vor wenigen Jahren übliche völlige Selbständigkeit der einzelnen Pfarreien wurde mittlerweile an vielen Orten aus verschiedenen Gründen zugunsten sogenannter Seelsorgebereiche aufgegeben.

Hier sind mehrere Pfarreien unter der Leitung eines Pfarrers zusammengefasst. Ihm ist in der Regel auch ein hauptamtlicher Kirchenmusiker zur Seite gestellt. In den verschiedenen zu dem Bereich gehörenden Kirchen arbeiten weitere, meist nebenamtliche Kirchenmusiker als Team, um die nötigen Dienste für die Liturgie abzudecken.

D. HAUPTAMTLICHE STELLEN

Auch heute gibt es noch, vor allem an den überregional bedeutenden Kirchen, hauptamtliche Kirchenmusikstellen, deren Arbeit sich auf einen einzigenn Ort beschränkt. Dazu gehören vor allem die Stellen an den katholischen Domen, die meistens auch zwei Stellen, den Domkapellmeister und den Domorganisten, oft sogar noch zusätzlich die Stelle eines Domkantors aufweisen.

Aber auch in vielen größeren Städten verfügt die dortige Hauptkirche über eine Vollzeitstelle. Verbunden damit ist auch meistens eine bessere finanzielle Ausstattung der Kirchenmusik, die sowohl in der Liturgie, aber auch im Konzertbereich ein größeres und vielfältigeres Angebot erlaubt.

E. NEBENAMTLICHE STELLEN

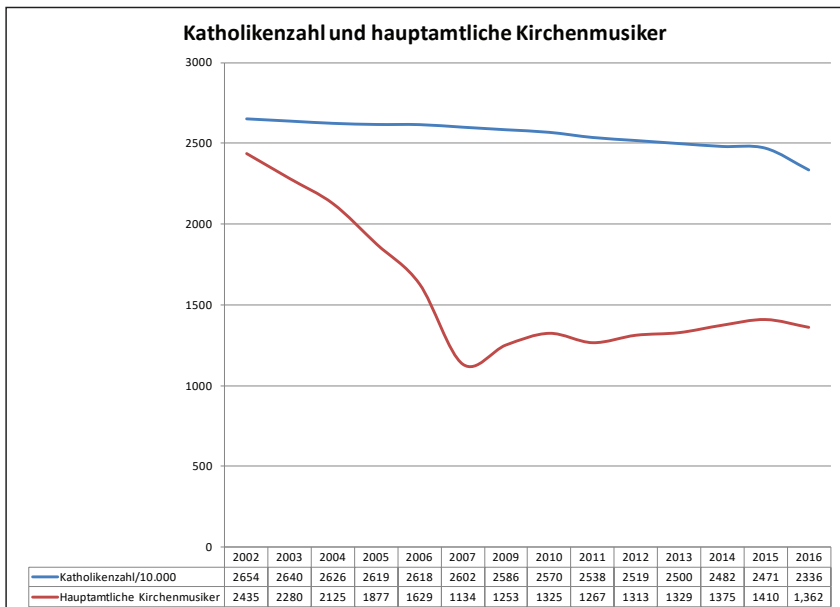
Als „nebenamtlich“ gelten Stellen, die einen Beschäftigungsumfang von weniger als 60% aufweisen. Die Zahl dieser Stellen in Deutschland ist unüberschaubar, da solche Tätigkeiten sowohl vertraglich und damit offiziell geregelt sein können, an vielen kleineren Kirchen aber auch oft informell und auf persönlich geregelter Basis laufen.

Da es sich hier in der Regel um Personen handelt, die kein Studium an einer Hochschule abgelegt haben, ist das künstlerische Niveau dieser Arbeit sehr unterschiedlich.

An einer stetig weiterführenden Verbesserung arbeiten hier die sogenannten „C-Kurse“, eine nebenberufliche Ausbildung von Personen, die sich eine breite Grundlage im Bereich der Kirchenmusik, sowohl an der Orgel als auch im Vokalbereich, erwerben möchten.

Diese Kurse laufen mit großem Erfolg seit Jahrzehnten in allen Bistümern und haben sicher auch zum insgesamt erfreulichen Niveau der Kirchenmusik in Deutschland beigetragen.

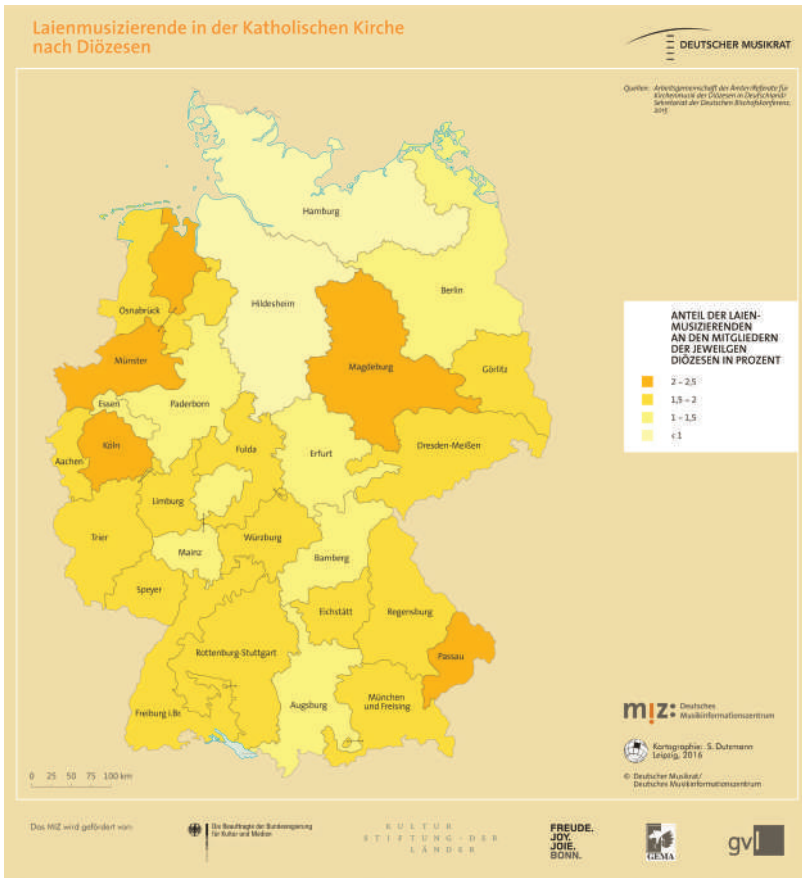
Bild 1



Die Veränderung führte zu einer intensiven Zusammenfassung von mehreren Pfarreien zu Seelsorgebereichen, hier zu sehen in der starken Zunahme der Seelsorgebereichsmusiker. Innerhalb dieser Bereiche hatten viele Pfarreien vorher nebenamtliche Musiker, da der Bedarf keine Vollzeitstellen forderte. Die Umstrukturierung brachte dann den stark gestiegenen Bedarf an solchen vollen Stellen, die einen solchen Bereich hauptamtlich betreuen. Daher der erstaunliche starke Anstieg dieser Stellen.

Naturgemäß blieben Stellenformate wie die Domstellen oder auch die Verwaltung ungefähr gleich. Bemerkenswert ist immerhin, dass hier auch keine Einsparungen festzustellen sind.

Bild 3



Die haupt- und nebenamtlichen Kirchenmusiker, von denen bisher gesprochen wurde, sind die tragende professionelle Basis des Musizierens in der Kirche. Aber ein großer Teil dieser Arbeit in Liturgie und Konzert wäre nicht denkbar ohne die zahlenmäßig wesentlich größere Gruppe der Laien, die als Sänger oder Instrumentalisten am Kulturleben der Kirchen mitwirken.

Die größte Zahl stellt natürlich die Gruppe der Chorsänger, aber auch andere Ensembles wie Orchestermusiker, Mitglieder von Blaskapellen oder auch von Popgruppen zählt hier dazu.

Dabei ist festzustellen, dass innerhalb der Diözesen Deutschlands das Engagement der musikalischen Laien in den Kirchen sehr unterschiedlich groß ist. Hier kommen oft Jahrhunderte alte Traditionen ins Spiel. So hat die klassische Orchestermesse, die an Festtagen in der Liturgie aufgeführt wird, in Süddeutschland eine längere und noch heute intensiv gepflegte Geschichte.

In anderen Diözesen, wie z.B. in Köln, hat sich das Chorsingen einen wichtigen Platz bewahrt, ebenso die katholischen Gebiete des Bistums Magdeburg, das größtenteils in einer stark protestantisch geprägten Landschaft liegt (hier wirken sich durch die geringe Zahl der Katholiken die engagierten Laienmusiker prozentual auch sehr viel stärker aus).

Die folgende Grafik gibt über die Zahlen der Laienmusiker konkret Auskunft. Sie differenziert auch nach den verschiedenen Vokalgruppen wie Erwachsenen- oder Jugendchöre, Kinderchöre und Gruppen für den gregorianischen Choral.

Die unterschiedlichen Zahlen bei den einzelnen Bistümern beruhen natürlich auf verschiedenen Faktoren wie etwa der Größe des Bistums oder auch der Art der Brauchtumspflege.

Aber auch die Aktivitäten von Bistumsleitung oder übergeordneten Stellen wie der Regionalkantoren zeigen hier Wirkung in den Zahlen.

So liegt etwa die hohe Zahl der Kinderchorsänger im Bistum Köln begründet in der jahrelangen intensiven Fortbildungsarbeit der Bistumsleitung und der Regionalkantoren in diesem Bereich.

Bild 4

	Anzahl Kinderchöre	Summe der Mitglieder	Anzahl der Jugendchöre	Summe der Mitglieder	Anzahl der Erwachsenen chöre	Summe der Mitglieder	Anzahl der Choralchören	Summe der Mitglieder	Anzahl der Instrumentalkreise	Summe der Mitglieder	Summe aller Gruppen	Summe aller Mitglieder
Aachen	193	3.840	111	1.463	445	16.309	60	481	80	1097	829	23.190
Augsburg	130	2.600	75	1.500	600	13.500	100	500	20	300	825	18.400
Bamberg	86	1.500	53	800	243	16.000	121	2480	209	2400	591	23.180
Berlin(W)	78	1.054	29	389	104	2.631	49	349	25	248	236	4.671
Dresden	45	580	17	240	61	1.710	1	10	4	34	127	2.574
Eichstätt	28	560	33	495	135	4.056	40	296	60	700	256	6.107
Erfurt											0	0
Essen	165	3.300	126	2.079	292	10.734	127	900	115	1380	698	18.393
Freiburg	200	4.000	100	1.700	850	24.650			20	160	1.170	30.510
Fulda	40	750	25	353	139	3.096	1	8	14	100	218	4.307
Görlitz	5	76	1	2	24	549	4	31	6	72	36	730
Hamburg	10	150	10	150	90	1.800	1	10	10	80	120	2.190
Hildesheim	100	1.500	25	250	200	6.000			12	100	337	7.850
Köln	358	7.418	264	5.139	980	28.366	216	1751	284	1638	1.886	44.312
Limburg	60	1.000	40	750	320	10.000	40	300	70	400	490	12.450
Magdeburg	6	90	3	45	36	1.089	2	10	10	120	55	1.354
Mainz	81	2.025	53	795	223	7.805	177	1239	31	310	388	12.174
München	168	3.528	63	1.071	615	17.835			123	984	969	23.418
Münster	296	8.592	260	5.472	710	30.404	161	2530	234	2526	1.500	49.524
Osnabrück	65	1.550	27	600	223	6.600	10	70	24	110	339	8.930
Paderborn	128	2.856	85	1.510	370	14.637	139	1498	112	1388	834	21.889
Passau	137	2.895	115	2.280	321	7.125			74	1050	647	13.350
Regensburg	150	3.000	50	500	600	13.500			150	1150	950	18.150
Rottenburg-Stuttgart	48	3.800	0	0	900	30.000			90		1.038	33.800
Speyer	20	600	25	500	320	11.200			30	600	395	12.900
Trier	117	2.200	60	900	739	22.170			40	400	956	25.670
Würzburg	90	1.800	0	0	430	12.900			590	1200	1.110	15.900
Summe	2.804	61.264	1650	28.983	9.970	314.666	1.249	12.463	2.437	18.547	17.000	435.923

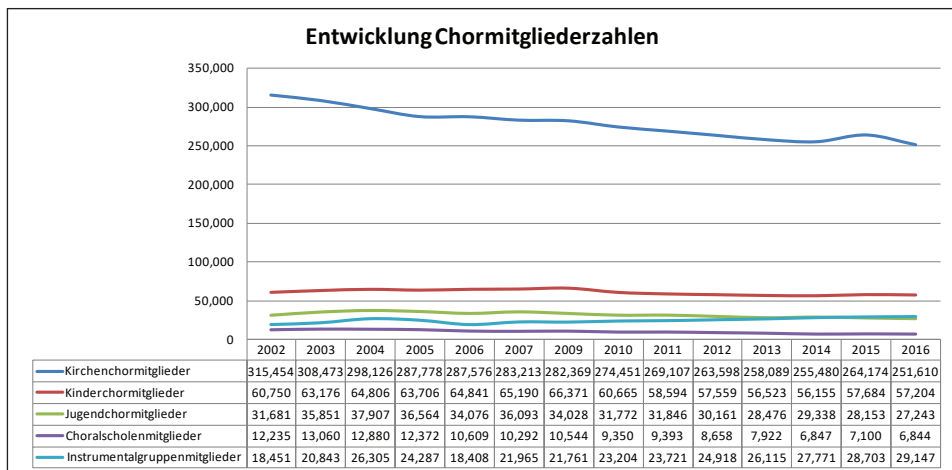
Hier eine andere Darstellung der Zahlen für die Chorsänger in der katholischen Kirche, die besonders die Kinder und Jugendlichen betrachtet. Das Laienmusizieren in der Liturgie hat immer auch einen seelsorglichen Aspekt.

Kinder und Jugendliche werden in den Ensembles leichter für religiöse Fragen erreicht und wachsen in die Traditionen hinein. So ist die Frage interessant, wie hoch der Anteil dieser jugendlichen Gruppen an der Gesamtzahl der Chormitglieder ist:

Bild 5

Bistum	Gesamtzahl der Chormitglieder	Summe der Kinder und Jugendlichen in Kinder und Jugendchören	Anteil der Kinder und Jugendlichen in %
Erfurt	0	0	#DIV/0!
Passau	13.350	5.175	38,76%
Dresden	2.574	820	31,86%
Berlin(W)	4.671	1.443	30,89%
Essen	18.393	5.379	29,24%
Münster	49.524	14.064	28,40%
Köln	44.312	12.557	28,34%
Fulda	4.307	1.103	25,61%
Osnabrück	8.930	2.150	24,08%
Mainz	12.174	2.820	23,16%
Aachen	23.190	5.303	22,87%
Hildesheim	7.850	1.750	22,29%
Augsburg	18.400	4.100	22,28%
Paderborn	21.889	4.366	19,95%
München	23.418	4.599	19,64%
Regensburg	18.150	3.500	19,28%
Freiburg	30.510	5.700	18,68%
Eichstätt	6.107	1.055	17,28%
Limburg	12.450	1.750	14,06%
Hamburg	2.190	300	13,70%
Trier	25.670	3.100	12,08%
Würzburg	15.900	1.800	11,32%
Rottenburg-Stuttgart	33.800	3.800	11,24%
Görlitz	730	78	10,68%
Magdeburg	1.354	135	9,97%
Bamberg	23.180	2.300	9,92%
Speyer	12.900	1.100	8,53%

Bild 6

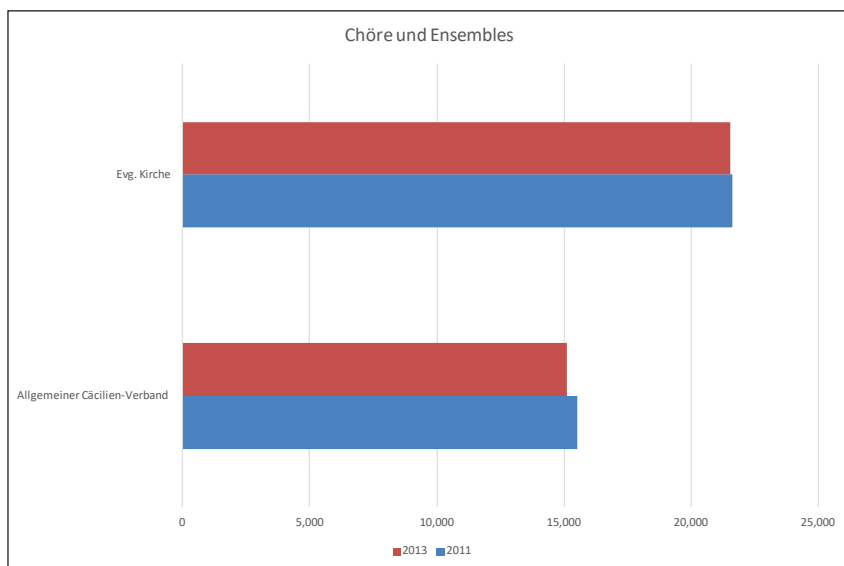


Während die Zahl der Mitglieder in allen anderen Gruppen über Jahre konstant blieb, ist bei den klassischen Kirchenchören ein spürbarer Rückgang zu verzeichnen. Hier ist das Thema der Überalterung zu nennen, unter dem viele Chöre leiden.

Das Problem ist nicht der mangelnde Wille vieler Laien, in einem Ensemble zu singen. Allerdings schwindet die Bereitschaft, an einem regelmäßig probenden Chor mitzuwirken, der zudem genau an den freien Festtagen meistens seine Auftritte hat.

Im Gegensatz dazu sind deutlich mehr Ensembles zu bemerken, die sich zum Erarbeiten eines bestimmten Chorwerkes für eine bestimmte Zeit treffen, um dann nach der Aufführung wieder aufzulösen – eine typisches Phänomen unserer Zeit.

Bild 7



In der letzten Grafik wird ein Blick geworfen auf die Zahl der Chöre und Ensembles innerhalb der katholischen und der protestantischen Kirche Deutschlands.

Das Chorsingen, aber auch das Spielen in Bläserensembles hat in

der protestantischen Liturgie und Kultur einen noch größeren Stellenwert, wie die Zahlen zeigen.

Hier wird auch das typische Bild des christlichen Deutschlands sichtbar. Aufgrund einer langen geschichtlichen Entwicklung teilt sich das Land wie kein anderes auf beide großen Religionen. Auch die Kirchenmusik spiegelt diese Situation wider.

2. KÖLNER DOMMUSIK

DOMKAPELLMEISTER, DOMKANTOR

LEITER DER DOMSINGSCHULE

DOMORGANIST, ZWEITER DOMORGANIST

LEITERIN DER GRUNDSCHULE

Die Kölner Dommusik ist eine Einrichtung, die dem Dom als Dienstherrn untergeordnet ist. Sie ist also nicht dem Erzbischof oder dem Generalvikar unterstellt.

Institutionen dieser Art sind inzwischen in Deutschland zahlreich entstanden, da gerade in die Musikpflege der Kathedralen stark investiert wurde. In mehreren Bischofsstädten entstanden auch neu errichtete Gebäude mit Unterrichtsräumen und Chorsälen. Das alles unterstreicht, dass die Pflege der Kirchenmusik eine besondere Bedeutung zugemessen wird.

Der Leiter dieser Institution und der Hauptverantwortliche gegenüber dem Dompropst und dem Domkapitel als Dienstherrn ist der Domkapellmeister. Er ist neben seiner Leitungsaufgabe auch der Dirigent des traditionsreichsten Ensembles, des Kölner Domchors. Dieser Chor setzt sich aus Knaben- und Männerstimmen zusammen und pflegt das Repertoire aller großen Epochen der Chorkliteratur.

Der Domkantor leitet den Mädchenchor am Kölner Dom.

Domchor und Mädchenchor haben jeweils über 100 Mitglieder.

Neben diesen Chören singen auch noch das Vokalensemble am Kölner Dom, geleitet ebenfalls vom Domkapellmeister sowie die Domkantorei, die dirigiert wird vom Leiter der Domsingschule.

Diese Vielzahl der Chöre gewährleistet, dass an jedem Sonn- und

Feiertag des Jahres ein Ensemble im Hauptgottesdienst um 10.00 singen kann.

Die Aufgaben des Orgelspiels werden übernommen vom Domorganisten, sowie vom Zweiten Domorganisten, die sich das Spiel in den zahlreichen Gottesdiensten am Dom (ca. 45 Messen pro Woche) aufteilen.

Im „Kardinal-Höffner-Haus“, einem Gebäude in etwa 2km Entfernung vom Dom, sind die Verwaltung der Dommusik, aber auch die Probenräume für die Chöre untergebracht.

Ebenso finden sich dort die Domsingschule, die die Kinder mit Instrumentalunterricht und Ensemble-Erziehung versorgt und schließlich eine musikalische Grundschule mit vier Klassenstufen, der ca. 160 Kinder angehören. Aus dem Kreis dieser Grundschüler geht ein großer Teil als Mitglieder in die genannten Chöre ein. Aber auch „externe“ Sänger, das heißt Schüler anderer Schulen der Stadt Köln, können mitsingen.

3. HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND TANZ KÖLN

Studiengänge katholische und evangelische Kirchenmusik

Die Musikhochschule Köln gehört zu den größten Einrichtungen dieser Art in Europa.

Kennzeichnend für das Haus ist die große Spannweite der verschiedenen Fächer, die von Alter Musik bis zu Jazz reicht.

Zahlenmäßig am größten ist der Studiengang Schulmusik, der ca. 200 Studenten umfasst.

Der Studiengang Kirchenmusik hat derzeit ca. 38 Studenten und ist damit auch einer der größten in Deutschland.

Entsprechend ist der Bedarf an Lehrpersonal sehr groß.

Die Stellen sind:

3 PROFESSUREN FÜR ORGEL

2 LEHRAUFTRÄGE FÜR LITURGISCHES ORGELSPIEL

2 PROFESSUREN FÜR CHORLEITUNG

ÜBER 20 LEHRAUFTRÄGE IN VERSCHIEDENEN FÄCHERN

In allgemeinen Fächern wie etwa Klavier gibt es keine speziellen

Lehrkräfte für Kirchenmusik, sondern die Studenten werden den am Haus lehrenden Professuren zugeteilt.

STUDIENINHALTE

Diese hier aufgeführten Fächer stehen auf dem Lehrplan eines Kirchenmusik-Studenten:

Dirigieren – Orchesterleitung – Kinderchorleitung - Popchorleitung

Orgel – Liturgisches Orgelspiel

Gesang

Klavier

Liturgik – Gregorianik – Deutscher Liturgiegesang

Partiturspiel – Generalbass

Harmonielehre – Kontrapunkt – Instrumentation – Formenlehre

Gehörbildung

Musikgeschichte – Kirchenmusikgeschichte

Professionalisierung

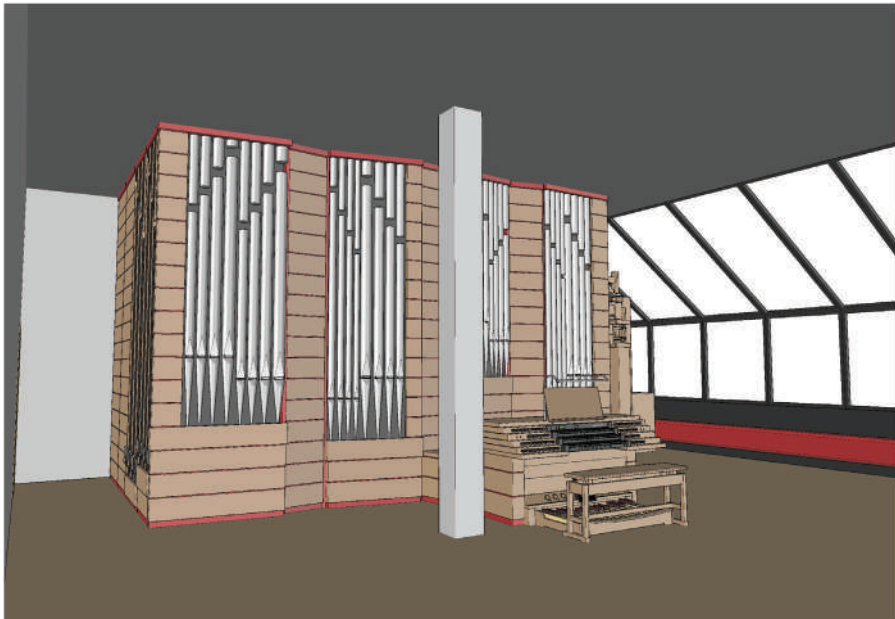
Die hier aufgeführten Studienfächer sind alle im Rahmen des Bachelor-Studiengangs innerhalb von 8 Semestern zu absolvieren.

Die Vielzahl der Fächer entspricht dem, was ein Kirchenmusiker später an einer überregional bedeutsamen Stelle zu leisten hat.

Mit dem Abschluß des Bachelors ist die allgemeine Qualifikation erreicht.

Das optionale Master-Studium von 4 Semestern erlaubt noch eine Spezialisierung. Mögliche Fachrichtungen sind dabei Orgelliteratur, Improvisation, Chorleitung, Kinderchorleitung.

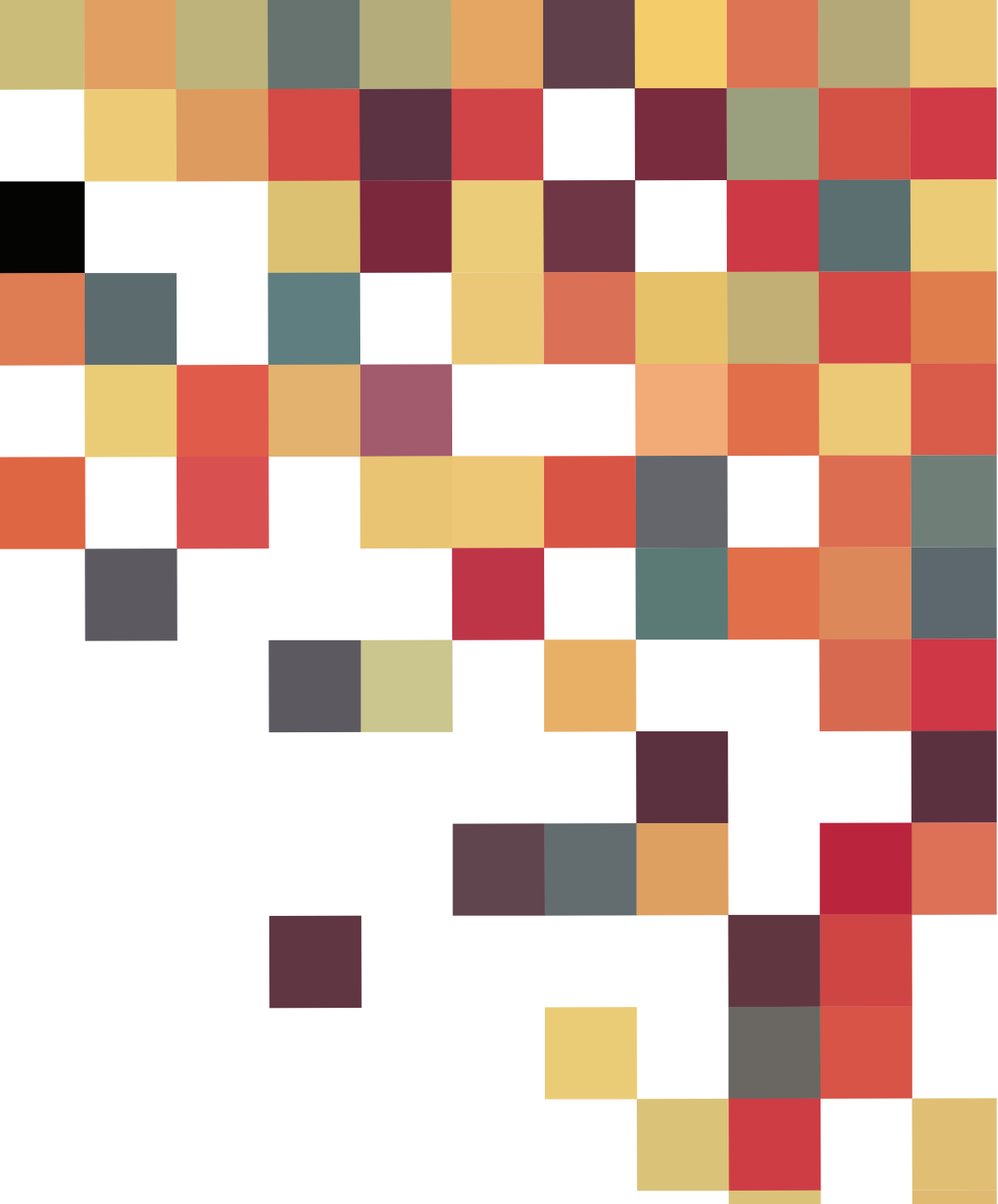
Modell der neuen Orgel in der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln



Das neue Instrument, das im November 2018 fertiggestellt sein wird, wurde zusammen mit drei weiteren Orgeln, die 2019 in der Hochschule neu installiert werden von der Deutschen Forschungsgesellschaft (DFG) finanziert. Die DFG ist eine Einrichtung der deutschen Bundesländer und ist für die technischen Anschaffungen der Universitäten in ganz Deutschland zuständig.

Da diese Orgeln fast ausschließlich im Rahmen des Kirchenmusikstudiums genutzt werden, wird hier die staatliche Unterstützung des kirchlichen Studiums besonders deutlich sichtbar.

Fast alle Absolventen eines Kirchenmusikstudiums haben an einer staatlichen Ausbildungsstelle studiert. Das zeigt, welche auch kulturelle Bedeutung der Kirchenmusik in der Gesellschaft zugemessen wird.



MESAS-REDONDAS

Palestra 1

**CENTRO DE ESTUDOS DE MÚSICA SACRA E LITURGIA
DA ARQUIDIOCESE DE CAMPINAS (CEMULC):
FORMAÇÃO, ATIVIDADES LITÚRGICAS, ARTÍSTICAS E
PESQUISAS**

**CENTER FOR STUDIES OF SACRA MUSIC AND LITURGY
OF ARCHDIOCESE OF CAMPINAS (CEMULC): TRAINING,
LITURGICAL, ARTISTIC AND RESEARCH ACTIVITIES**

Dr. Clayton Júnior Dias¹

Abstract

The present paper has the purpose of presenting the history, formation, liturgical, artistic and research activities promoted by the Center for Studies in Sacred Music and Liturgy of the Archdiocese of Campinas (CEMULC). Created in 2004 in the city of Campinas (SP), CEMULC aims to guide and train musicians so that they can work in their local communities and parishes, according to the theological, liturgical, pastoral, musical and aesthetic principles that justify the insertion of music in the liturgy. The formation offered includes all the dimensions of sacred music: gregorian chant, polyph-

1 Clayton Dias tem se destacado por sua dedicação à Música Vocal, Música Sacra e Canto Gregoriano. Vem desenvolvendo ampla atividade como cantor, regente, professor de canto e de música sacra. Tornou-se Doutor em Música (2016), Mestre em Música (2012) e Bacharel em Música com habilitação em voz (2009) pela UNICAMP. Entre seus principais professores destacam-se: Adriana Kayama e Inácio de Nonno (Canto), Simone Menezes (Regência), Maurizio Verde e Matteo Feraldeschi (Gregoriano e Música Sacra). Tem trabalhado com o resgate da Música Sacra Brasileira com destaque para os compositores Pe. José Maurício Nunes Garcia e Manuel José Gomes. Atualmente é: Diretor do CEMULC, Diretor e Regente dos Coros: Coro da Arquidiocese de Campinas, Coro Tutti Cantanti e Coro Monsenhor Nazareno Magi.

ony, modern sacred music, sacred music for organ, liturgical music, popular religious song and religious music. Associated with CEMULC and with the requirement of liturgical-musical quality, the Choir of the Archdiocese of Campinas is one of the stable casts at the service of the beauty and truth of the music and singing it performs. As a research center, CEMULC seeks to constantly update itself and produce the didactic material used in the School and the repertoire performed by the Choir either through the composition of new pieces, or through the rescue of the sacred music heritage. In addition, it is worth highlighting the process of preparation of the Liturgical Hymnal of the Archdiocese of Campinas that seeks to offer to parishes and communities a liturgical repertoire suitable for the different times of the liturgical year.

- **Keywords:** CEMULC. Sacred music. Archdiocese of Campinas.
- **Palavras-chave:** CEMULC. Música sacra. Arquidiocese de Campinas.

Introdução

Dez anos se passaram desde que iniciamos as atividades do Centro de Estudos de Música Sacra e Liturgia da Arquidiocese de Campinas (CEMULC). Certamente esta comemoração é motivo de alegria para todos que estivemos envolvidos com as atividades deste Centro neste intervalo de dez anos, mas é também motivo de alegria para a Igreja, que tem no canto sacro uma parte integrante da Liturgia solene (cf. *Sacrosanctum Concilium*, 112). E, por ocasião deste I Congresso Internacional de Música Sacra da UFRJ, alegro-me em ter sido convidado pela Comissão Organizadora para participar desta mesa redonda e poder partilhar um pouco sobre a história, formação, atividades litúrgicas, artísticas e de pesquisas promovidas pelo CEMULC.

Há cinquenta anos, no ano de 1967, logo após o Concílio Vaticano II, a Igreja promulgava a Instrução *Musicam Sacram* para colocar em prática as decisões conciliares na renovação litúrgica. Esta Instrução já acenava para a importância da formação musical, litúrgica e espiritual, de modo que os cantores e instrumentistas, “ao desempenhar perfeitamente a sua função litúrgica, não se limitassem a dar maior beleza à ação sagrada e um excelente exemplo aos fiéis, mas adquirissem também eles próprios um verdadeiro fruto espiritual” (cf. Instrução *Musicam Sacram*, 24). Quarenta anos após a promulgação deste importante documento, no ano de 2007, o CEMULC era criado na Arquidiocese de Campinas, sob os cuidados de Dom Bruno Gamberini (1950-2011), na época arcebispo metropolitano de Campinas, e que, tendo recebido uma formação musical sólida sob a orientação de Fúrio Franceschini (1880-1976), Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), Pe. Penalva (1924-2002) dentre outros, compreendia a importância da formação musical para que a prática pastoral pudesse ser desenvolvida com beleza e com arte.

Sobre este importante tema, o da formação litúrgico-musical e da finalidade da música na liturgia, encontramos no Magistério da Igreja, sobretudo dos Pontífices Paulo VI (1897-1978), São João Paulo II (1920-2005) e Bento XVI (1927-) importantes considerações, que desejo salientar: a finalidade da música sacra é “a glória de Deus e a santificação dos fiéis” (cf. *Sacrosanctum Concilium*, 112) e a ela estão profundamente atrelados os critérios funda-

mentais da tradição: o sentido da oração, da dignidade e da beleza; a plena aderência aos textos e aos gestos litúrgicos; o envolvimento da assembleia e, por conseguinte, a adaptação legítima à cultura local, conservando ao mesmo tempo a universalidade da linguagem; a primazia do canto gregoriano, como modelo supremo de música sacra, e a sábia valorização das demais formas expressivas, que fazem parte do patrimônio histórico-litúrgico da Igreja, especialmente — mas não só — a polifonia; a importância dos coros e dos instrumentos musicais, em especial, o órgão. São critérios importantes, que se devem considerar atentamente também hoje, e ao mesmo tempo, lembrar que estes critérios foram levados em conta na criação e estruturação dos cursos oferecidos pelo CEMULC.

1. Histórico

Como parte integrante da liturgia solene, a música sacra sempre esteve presente no seio da Igreja Católica e, tendo esta sofrido inúmeras mudanças ao longo de sua bimilenária história, é evidente que também a música sacra passasse por diversas transformações. A mais recente transformação aconteceu após o Concílio Vaticano II (1962-1965) com a modificação dos ritos, aproximação da liturgia aos fiéis e consequente necessidade de participação do “povo” (assembleia) na execução da música na liturgia.

A nova prática musical dentro da Igreja foi assimilada de maneiras distintas mediante um novo elemento, trazido à tona pelos documentos de liturgia do pós-Concílio: a inculturação, que associada à mudança do latim para o vernáculo e à inserção de variados instrumentos musicais às celebrações (e não somente o órgão tubular) fez acontecer uma grande transformação musical.

Vitone (1972) e Donella (2012) analisando a música na liturgia após o Concílio Vaticano II constatam que as mudanças ocorreram em contraste com a música que era executada na Igreja antes do Concílio e que houve uma interpretação errônea das orientações litúrgicas pós-conciliares, o que ocasionou uma demolição sistemática de quase toda a riqueza musical da tradição católica.

É evidente que esta transformação musical não foi idêntica em cada

localidade, pois, apropriando-se dos elementos culturais, humanos e musicais disponíveis em cada contexto, a música assumiu novas e variadas formas.

A Igreja procurou disciplinar a nova música criada e executada nas celebrações, contudo, a falta de recursos humanos (compositores, instrumentistas, cantores e regentes), a falta de formação litúrgico-musical e a interpretação equivocada da renovação litúrgica proposta pelo Concílio Vaticano II, contribuíram ainda mais para que houvesse, em cada localidade, um tipo de música para a liturgia.

Sentindo a necessidade de orientar, conduzir e formar músicos para que atuassem em suas comunidades locais e paróquias, segundo os princípios teológicos, litúrgicos, pastorais, musicais e estéticos que justificam a inserção da música na liturgia, a Arquidiocese de Campinas criou no ano de 2007 o Curso de Extensão em Música Litúrgica da Arquidiocese de Campinas (CEMULC). No final de 2014 este Curso transformou-se em uma Escola que passou por uma reestruturação com a criação de novos cursos e a antiga sigla CEMULC passou a significar: Centro de Estudos de Música Sacra e Liturgia da Arquidiocese de Campinas (CEMULC). Entrando em 2017 com dez anos de atividades o CEMULC continua atendendo à Arquidiocese de Campinas no campo da música sacra e litúrgica, alargando os seus cursos, diversificando os seus programas e sendo uma referência na formação litúrgico-musical no Brasil, tendo inspirado e orientado a criação de outras Escolas e Centros de Música Sacra e Litúrgica, por exemplo, na Arquidiocese de Londrina, na diocese de Jundiaí, dentre outros.

2. Formação

A formação litúrgico-musical no CEMULC é inovadora e bem específica, pois contempla todas as dimensões da música sacra, a saber: canto gregoriano, polifonia, música sacra moderna, música sacra para órgão, música litúrgica, canto popular religioso e música religiosa.

Ao longo destes dez anos de atividades, o CEMULC já recebeu mais de três mil alunos oriundos das diversas comunidades e paróquias de Campinas e região: localidades e realidades culturais muito diversas que receberam, por intermédio dos alunos formados por esta Escola, uma formação litúrgi-

co-musical ampla e uma orientação sólida para aplicar as diretrizes musicais emanadas pela Igreja Católica neste contexto de pós-Vaticano II.

Inicialmente o CEMULC oferecia apenas dois cursos: Curso de Formação Litúrgico Musical e Curso Livre de Instrumentos. Com a necessidade de aprimorar a formação litúrgico-musical foram criados novos cursos. O quadro abaixo mostra os cursos oferecidos ao longo dos anos e o ano em que foram criados:

Curso	Ano de criação
Curso de Formação Litúrgico Musical – Nível Básico	2007
Curso de Formação Litúrgico Musical – Nível Intermediário	2010
Curso de Formação Litúrgico Musical – Nível Avançado	2012
Curso de Preparação para Salmistas	2014
Curso de Sonorização para a Liturgia	2014
Curso de Formação Litúrgico-Musical para Crianças e Adolescentes	2014
Curso de Canto Gregoriano	2015
Curso de Formação de Agentes de Música Litúrgica	2017
Curso de Preparação para Leitores	2017
Curso de Introdução à Liturgia	2017

Cursos livres	Ano de criação
Canto	2009
Iniciação à Composição Musical	2009
Iniciação à Regência	2009
Flauta-doce	2009
Flauta-transversal	2009
Órgão	2009
Teclado	2009
Violão	2009

Violino	2009
Percepção Musical	2012
Solfejo	2014
Piano	2015
Harmonia	2016
Latim	2016

No quadro das disciplinas oferecidas, encontramos as seguintes disciplinas de matrizes musicais, litúrgicas e na área de música sacra:

- Acústica
- Análise de repertório litúrgico
- Apreciação musical
- Áudio
- Canto coral
- Canto gregoriano
- Catequese litúrgica
- Coro gregoriano
- Estágio supervisionado
- Estruturação musical
- Expressão vocal e dicção
- Harmonia e análise musical
- História da música
- História da música na liturgia
- História do canto gregoriano
- Informática musical para a edição de partituras
- Iniciação à regência
- Instrução geral do Missal Romano
- Interpretação gregoriana
- Introdução à Sagrada Escritura
- Introdução à teoria musical
- Laboratório de prática musical
- Legislação litúrgica para o leitor
- Legislação litúrgica pós-Vaticano II

- Legislação litúrgico-musical
- Legislação litúrgico-musical para o salmista
- Língua latina
- Liturgia
- Musicalização infantil
- Musicologia litúrgica
- Pastoral da música litúrgica
- Pastoral litúrgica
- Pedagogia e didática musical
- Percepção musical
- Prática litúrgico-musical aplicada ao salmista
- Regência
- Regência gregoriana
- Religiosidade popular e liturgia
- Salmos e Cânticos bíblicos
- Semiologia gregoriana
- Técnica vocal
- Técnica vocal aplicada ao salmista
- Tópicos especiais em Liturgia
- Tópicos especiais em Pastoral da música litúrgica

Em 2017 o CEMULC recebeu a sua filiação junto à *Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano* (AISCGRE) com sede em Cremona (Itália), recebendo, assim, a certificação internacional para os diplomas oferecidos pela Escola.

3. Atividades litúrgicas e artísticas

Com a finalidade de promover as atividades litúrgicas e artísticas do CEMULC implantamos ao longo desses anos algumas ações: a realização de Concertos de Música Sacra executados pelo corpo docente, a realização de recitais pelos alunos e a criação do Coro da Arquidiocese, um *corpo-estável* ligado à Escola e com um histórico bem peculiar.

O Coro da Arquidiocese de Campinas foi fundado em 16 de agosto

de 2008, com o intuito de se formar um grupo menor que pudesse atender aos inúmeros convites de paróquias da Arquidiocese que queriam o Coro do CEMULC presente em suas celebrações. Como o Coro do CEMULC é formado por todos os alunos matriculados na Escola (em média 400 alunos semestralmente) essa participação se tornaria inviável. Então a direção do CEMULC abriu os testes de seleção e o primeiro grupo de alunos passou a ensaiar semanalmente no segundo semestre de 2008.

Os cantores do Coro da Arquidiocese de Campinas são membros das comunidades paroquiais da Arquidiocese, e por isso, representativos no conjunto arquidiocesano, tanto no nível geográfico, quanto no eclesial. A maior parte cursou algum dos cursos oferecidos pelo CEMULC e por isso já tem uma formação musical sólida e uma base de Técnica Vocal a ser continuada enquanto fizer parte do Coro; porém, não é pré-requisito que os cantores tenham passado pelo CEMULC: qualquer pessoa desejosa de participar, se formar e de progredir para colocar-se a serviço da liturgia é bem-vinda no Coro, desde que atenta aos pré-requisitos de conhecimentos musicais básicos e noções de Técnica Vocal.

O Coro da Arquidiocese de Campinas é um lugar de formação privilegiada colocado à disposição da liturgia, e assim como das comunidades paroquiais. A exigência da qualidade litúrgico-musical do Coro lhe permite estar ao serviço da beleza e da verdade da música e do canto que ele executa. Dentre seus objetivos, destacam-se:

- Participar das Celebrações Arquidiocesanas geralmente presididas pelo Arcebispo;
- Visitar as paróquias e comunidades da Arquidiocese, quando solicitado para isso;
- Realizar as gravações do Hinário Litúrgico da Arquidiocese de Campinas;
- Difundir o patrimônio da Música Sacra, qualificado pela *Sacrosantum Concilium* como “tesouro de inestimável valor”, através de concertos;
- Executar, em conformidade com os tempos litúrgicos ou temáticos, concertos espirituais: outra forma de proclamar o Evangelho fora da

Assembleia Dominical;

- Esses objetivos se configuram essencialmente como momentos de evangelização, catequese e oração, seja para os cantores, seja para os que ouvem o coro.

Nestes oito anos e meio de atividades, o Coro participou de várias celebrações e concertos, destacando-se: o Concerto na visita do Núncio Apostólico para o Brasil, Dom Lorenzo Baldisseri (2008), o Concerto na Assembleia Geral da CNBB (2009), os Concertos do Oratório *Messiah* de Händel (2012), *Magnificat* de Vivaldi (2011), *Via Crucis* de Franz Liszt (2013 e 2015), *Stabat Mater* de Pergolesi (2014), a Missa de Posse Canônica de Dom Airton José dos Santos como Arcebispo de Campinas (2012) e a Missa com o Cardeal Zenon Grocholewski (2015). No ano de 2016 o Coro realizou sua primeira peregrinação internacional a Itália e Portugal. No Vaticano, o Coro esteve ao lado da *Cappella Musicale Pontificia Sistina*, cantando em uma Missa de Canonização presidida pelo Papa Francisco. Executou também uma Missa na Basílica Papal de *Santa Maria degli Angeli* (Assisi) e na Sé Patriarcal de Lisboa, onde, além da Missa executou um programa de concerto exclusivo de compositores brasileiros. Em 2017 o coro recebeu a sua filiação junto à *Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano* (AISCGRE) com sede em Cremona (Itália).

4. Pesquisas

A realização de todas as atividades exercidas pelo CEMULC exige por parte do corpo docente do CEMULC uma constante atualização litúrgico-musical e o exercício da pesquisa, seja para a criação do material didático utilizado na Escola, seja na criação do repertório executado pelo Coro da Arquidiocese de Campinas.

Na área da atualização litúrgico-musical dos professores do CEMULC, sempre tivemos, por parte da Arquidiocese de Campinas o incentivo e o apoio financeiro para a realização de cursos, participação em Congressos, Seminários e pesquisas. A Arquidiocese investiu na formação internacional de dois professores enviando-os ao *Pontificio Istituto di Musica Sacra* em Roma para

a formação específica em Canto Gregoriano e para estágios supervisionados junto à *Cappella Musicale Pontificia Sistina*.

Na criação do repertório utilizado pelo Coro da Arquidiocese de Campinas tivemos, ao longo dos anos a colaboração, o intercâmbio e a composição de novas peças por vários compositores e Coros, destacando-se: a *Cappella Musicale Pontificia Sistina*, através do seu *Magister Puerorum* Monsenhor Marcos Pavan, a *Cappella Musical Liberiana* da Basílica de Santa Maria Maior, através do seu diretor, Monsenhor Valentino Miserachs, o *Coro della Diocesi di Roma* através do Monsenhor Marco Frisina – exímio compositor pós-Vaticano II que outorgou ao Coro da Arquidiocese de Campinas os direitos autorais para a tradução de suas obras em língua portuguesa.

No resgate do patrimônio de música sacra o CEMULC também se fez presente, através da edição de partituras e realização de concertos com o repertório custodiado pelo Museu Carlos Gomes de Campinas.

Na área de pesquisas acadêmicas ligadas ao CEMULC é também o responsável pela seleção, edição e elaboração do Hinário Litúrgico da Arquidiocese de Campinas. Procurando apresentar às paróquias e comunidades de nossa Arquidiocese um repertório litúrgico adequado para as celebrações litúrgicas, o CEMULC iniciou no ano de 2007 a publicação dos fascículos do seu Hinário Litúrgico. No ano de 2007 foi lançado o Fascículo I, contendo 109 cantos para o Advento e Natal. Em 2008 foi lançado o Fascículo II (Quaresma, Semana Santa e Páscoa) com 248 cantos. Em 2013 foi lançado o Fascículo III, Tempo Comum, com 447 cantos. Além dos livros de partituras (com acompanhamento para órgão e cifras) de todos os cantos (muitos deles escritos a quatro vozes ou inspirados em Canto gregoriano), apresentamos também os CD's com as gravações de todas as músicas realizadas pelo Coro da Arquidiocese de Campinas. Em fase de elaboração encontra-se o Fascículo IV, Salmos Responsoriais para todos os Lecionários e Fascículo V, Ordinário da Missa.

Além disso, encontramos, TCCs, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado realizadas na PUC Campinas, UNICAMP e UNESP que foram elaboradas por pesquisadores que se interessaram pelas atividades do CEMULC e fizeram da Escola o seu objeto de pesquisa ou realizaram na Escola algum tipo de laboratório para a conclusão de seus trabalhos.

Em fase de estudos encontra-se um projeto de criação de um curso de graduação (bacharelado) em música sacra na Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Conclusão

Certamente muito mais poderia ter sido realizado ao longo desses anos e muito mais poderia ter sido relatado nesta mesa-redonda. Porém, optamos por traçar apenas um panorama das atividades litúrgico-musicais realizadas na Arquidiocese de Campinas.

Que este Centro de Estudos de Música Sacra e Liturgia possa se estruturar cada vez mais, acolher muitos alunos, realizar mais atividades e pesquisas, contribuindo para que a música sacra, tesouro de inestimável valor da Igreja (cf. *Sacrosanctum Concilium* n° 112) alcance um bom êxito para a glória de Deus e esplendor do culto divino.

Referências

- CONGREGATIO DE CULTO DIVINO ET DISCIPLINA SACRAMENTORUM. Musica Sacra: una sfida liturgica e pastorale. II Giornata di studio nell'anniversario della "Sacrosanctum Concilium". Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2005. p. 175. DONELLA, V. La musica nella liturgia dal Concilio Vaticano II ad oggi. Verona: Fede & Cultura, 2012.
- SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA. A música sacra nos documentos da Igreja. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 2006.
- VITONE, N. Idee e fatti di musica postconciliare. Roma: Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1972.
- VV. AA. Documentos sobre a música litúrgica. São Paulo: Paulus, 2005.

Palestra 2

MÚSICA RELIGIOSA CATÓLICA NO BRASIL: METAS
INSTITUCIONAIS, PRÁTICAS MUSICAIS E REFLEXÕES
ACERCA DA PESQUISA

CATHOLIC RELIGIOUS MUSIC IN BRAZIL: INSTITUTIONAL
OBJECTIVES, MUSICAL PRACTICES AND CONSIDERATIONS ON
RESEARCH

Fernando Lacerda Simões Duarte¹

Abstract

During the one hundred and ten years that separated the promulgation of the *Motu proprio* “*Tra le Sollicitudini*” on sacred music by Pius X and the renunciation of the pontificate of Benedict XVI, the institutional objectives about production and musical practices in Roman Catholicism have undergone significant changes. From the pursuit for the restoration of a supposed condition of dignity of the music in the cult to the recognition of the value of the diverse cultures in the constitution of a pastoral chant that enabled the active participation of the faithful, it is possible to observe that the different proposals in the field of music reflect global changes of the religious system. In terms of musical practices, sources collected from the Brazilian archives reveal differ-

¹ Estagiário de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA com bolsa CAPES-PNPD, pesquisando o patrimônio arquivístico-musical paraense. Desenvolveu pós-doutorado anteriormente no PPG-Música/UFMG. Sua formação em musical nos níveis de graduação, mestrado e doutorado se deu na UNESP e em Direito, na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atuou por mais de quinze anos como organista ou regente de coros eclesiais, donde surgiu seu interesse pela investigação da música religiosa. Sua pesquisa documental em acervos brasileiros se estende atualmente a de setenta cidades. É autor de um livro e mais de cinquenta títulos de trabalhos apresentados em eventos acadêmicos ou artigos. Colabora atualmente com sete grupos de pesquisa no Brasil, sendo três deles da região amazônica.

ent processes of assimilation of Roman models by local communities, ranging from noncompliance with norms to their total assimilation. Research on religious music (more than strictly liturgical music) in Brazil has emphasized the Second Vatican Council as a rupture between two conceptions, which would clearly appear in the repertoire produced. There are several elements that suggest, however, continuities, maintenance of repertoires - for decades - and historical antecedents for the processes of change. This paper reports some thinking about the research that resulted in our thesis on catholic music practices in Brazil from 1903 to 2013, as well as those resulting from more recent research carried out in post-doctoral stage. It is discussed how individual options of the researcher can be reflected in the results of the research. The paper overarches the following themes: the posture of the observer; aesthetic judgements, research and formulation of problems; Temporal delimitation, continuities and ruptures, and the need for a policy aimed at filing activities.

- **Keywords:** Religious music. Roman Catholic Church. *Tra le Sollecitudini. Sacrosanctum Concilium.* Research on sacred music.
- **Palavras-chave:** Música religiosa. Igreja Católica Romana. *Tra le Sollecitudini. Sacrosanctum Concilium.* Pesquisa da música sacra.

Introdução

Ao longo dos cento e dez anos que separaram a promulgação do *Motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” sobre a música sacra de Pio X, de 1903, e a renúncia ao pontificado de Bento XVI, em 2013, as metas institucionais acerca da produção e das práticas musicais no catolicismo romano sofreram consideráveis mudanças (DUARTE, 2016b). Se o documento de Pio X refletia a busca do Cecilianismo pela restauração de uma suposta condição de dignidade da música no culto divino (GODINHO, 2008), o reconhecimento do valor das diversas culturas no desenvolvimento de um canto pastoral que possibilite a ativa participação dos fiéis nos ritos revela uma Igreja que buscava dialogar com a Modernidade (DIAS, 2010). Longe de uma total ruptura, é possível perceber antecedentes deste diálogo com a Modernidade no período conhecido como *Aggiornamento*, em documentos tais como a Encíclica “*Mediator Dei*”, de Pio XII, de 1947, e outros. Desta maneira, observa-se que as diferentes metas musicais refletem mudanças de autocompreensão relativas ao sistema religioso como um todo.

Após o Concílio Vaticano II (1962-1965), a passagem da estética do repertório composto de acordo com as prescrições do *Motu proprio* (repertório restaurista) para o canto pastoral participativo resulta de discussões entre diferentes concepções da música em sua função religiosa. De um lado, o Grupo internacional de estudos sobre o canto e a música na liturgia *Universa Laus* defendia um canto pastoral que propiciasse a participação dos fiéis, e de outro, a *Consociatio Internationalis Musicae Sacra* (CIMS) se posicionava a favor da manutenção das características musicais do repertório até então estabelecido. No Brasil, o principal incentivador das metas pastoralistas parece ter sido o padre José Weber, que, após sua formação junto ao Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma, tornou-se assessor de Música Sacra da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). Sua atuação foi determinante na mudança de metas junto à CNBB, que até então se alinhava às metas esteticistas (FONSECA, WEBER, 2015, p.40-41).

No plano das práticas musicais, fontes recolhidas a acervos brasileiros revelam distintos processos de assimilação dos modelos romanos pelas diversas comunidades locais, ao longo dos referidos cento e dez anos, variando do

descumprimento das normas à sua assimilação integral. Tais matizes de adesão às metas musicais do sistema religioso revelam que os sujeitos envolvidos nas práticas musicais tiveram autonomia, ainda que parcial, para realizarem suas opções. Somente assim é possível compreender a manutenção de obras de caráter operístico ao lado de composições de Lorenzo Perosi em algumas igrejas, nas primeiras décadas do século XX, ou ainda a manutenção de repertório em língua latina do século XIX após o Concílio Vaticano II, em missas festivas na cidade goiana de Pirenópolis.

As pesquisas acerca da música religiosa (mais do que aquela estritamente litúrgica) no Brasil têm enfatizado o Concílio Vaticano II como um ponto de ruptura, que se revelaria claramente no repertório produzido. Entretanto, são diversos os elementos que sugerem continuidades, manutenções de repertórios e antecedentes históricos para os processos de mudança. Perceber tais elementos se torna possível a partir do momento em que se busca observar as metas musicais e o repertório em uma duração mais ampla, como foi o caso da investigação que resultou na tese *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP (DUARTE, 2016b). Em trabalhos mais recentes, propusemos seguir investigando os elementos que sugerem continuidades no processo de transformação do repertório religioso, especialmente no âmbito da atuação de congregações religiosas no Brasil durante a segunda metade do século XIX. Por outro lado, não perdemos de vista a existência também de rupturas, que se evidenciam não somente nos discursos oficiais, mas também nas práticas musicais e religiosas particulares.

Neste trabalho, buscamos refletir acerca das opções individuais do pesquisador que se dedica a investigar a música religiosa católica e os reflexos de tais opções nos resultados da pesquisa, perpassando os seguintes temas: a posição do observador em relação ao objeto, a abordagem do repertório para além da música estritamente litúrgica, a emissão de juízos de valor acerca do repertório e a formulação de problemas, delimitação do objeto, interpretações de continuidades e rupturas que podem resultar dos distintos olhares, bem como a necessidade de uma ampla política de salvaguarda do patrimônio arquivístico-musical por parte da Igreja Católica no Brasil, que se estenda

das paróquias às dioceses e arquidioceses.

1. Atuação musical nas celebrações e pesquisa: o papel do observador

Hoje se tem admitido cada vez mais que o conhecimento científico não é totalmente descomprometido do ponto de vista ideológico ou das relações de poder (DESLANDES, 2014, p. 14). Mesmo nas ciências que mais tendem à objetividade, como é o caso da Física, sabe-se que o observador interfere nos sistemas observados quando os observa ou os mede (BOHM, 1995). Igualmente nas ciências biológicas, é possível explicar a evolução a partir da perspectiva clássica de adaptação dos indivíduos ao meio ou, como procedeu mais recentemente Jorge Wagensberg (1999), considerando a busca por independência em relação ao entorno.

Os resultados do estudo da música de função religiosa podem também variar dependendo da posição que o observador assume em relação ao sistema observado. Um instrumentista formado para a atuação na música sinfônica e atuante exclusivamente neste meio não compreenderá da mesma maneira que o músico que toma parte na liturgia o caráter adaptativo e muitas vezes mutável da música religiosa: não é raro que a comemoração das festividades do padroeiro de uma paróquia, a presença de um bispo ou simplesmente o gosto dos fiéis determine permutas em relação aos cantos. Acostumado aos rígidos programas de concerto e às determinações incontestáveis dos compositores em termos de instrumentação, o observador atuante nos teatros tenderá a conferir menor valor aos desvios e incertezas que determinam o repertório nas práticas musicais dos templos. Se tal afirmação é válida para o presente, tanto mais se aplica em relação ao passado: o intenso uso dos cânticos espirituais – estes, de letras simples e quase sempre em língua vernácula – no início do século XX, por exemplo, chega a soar contraditório, quando se lê as prescrições do *Motu proprio* de Pio X. Mais incompreensível pareceria então, nesta perspectiva, a presença de uma mulher ao órgão na Catedral de Florianópolis e o fato de esta questionar uma determinação do arcebispo de que se repetissem sempre os mesmos cânticos religiosos em vernáculo nas missas, pois não poderia, “sem ficar grandemente envergonhada, fazer

cantar no tempo do Advento, do Natal, da Quaresma, os mesmos cantos, cantos esses que nada dizem das festas que a Igreja celebra” (Edesia Aducci apud DUARTE, 2016b, p.300). De maneira mais ampla, a posição *insider* ou êmica do músico atuante em igrejas lhe permite perceber com maior clareza elementos de continuidade em relação ao presente e não olhar para o passado com estranhamento. O mesmo parece aplicável aos padres, aos religiosos e às religiosas pesquisam práticas musicais ou rituais do passado.

Por outro lado, a atuação na seara religiosa pressupõe decisões. Podemos observar, em cerca de aproximadamente quinze anos nos quais tomamos parte como organista ou regente coral em igrejas católicas, diferentes tipos de posicionamentos de organistas: há aqueles que, por suas convicções, adotam uma postura dualista em relação aos instrumentos de percussão e ao violão, mas há também quem busque fazer soar juntamente com o órgão tubular o violão e instrumentos de percussão. O mesmo se percebe na escolha do repertório: diante de dois cânticos com a mesma função ritual e igualmente adequados à liturgia daquela data, juízos são inevitáveis. Eis, pois, talvez o maior risco para este pesquisador *insider*, evitar que as convicções pessoais permeiem sua investigação, como já chegou a ocorrer conosco, no início de nossas pesquisas. Ao antepor critérios pessoais à investigação de maneira prescritiva, o pesquisador acaba por limitar seu olhar acerca do objeto pesquisado. A solução parece residir, neste caso, na formulação de problemas, cujas soluções pressuponham um processo real de investigação. Deste modo, mais do que a defesa de uma tese à maneira de um advogado – que procura convencer determinado público de sua posição com um determinado conjunto de provas –, o pesquisador apresentará suas descobertas e os resultados da análise dos dados investigados.

2. Limitando o objeto?

Talvez o primeiro ensinamento que um discente recebe quando resolve realizar uma pesquisa seja o de limitar seu objeto. Em que pese a eficiência do ensinamento, pois só assim as pesquisas se tornam factíveis e suficientemente aprofundadas, tais delimitações também podem afetar os resultados. Compreender os processos de transformação das práticas musicais religiosas ao

longo do tempo pressupõe olhar para dentro e para fora do sistema religioso, mormente em durações temporais cada vez mais amplas: como compreender, por exemplo, o uso do vernáculo na liturgia hoje sem tratar dos cânticos espirituais, em uso nas *missas rezadas* desde a década de 60 do século XIX (DUARTE, 2016a)? Neste sentido, o trabalho *Presença da romana cantilena no Brasil*, do padre José Augusto Alegria (1992) revela, por exemplo, um olhar temporalmente amplo, mas que possui o aprofundamento necessário.

Quando se pensa em *inculturação*, outras questões surgem: as diferentes categorias de canto cristão primitivo não seriam resultado da adequação da liturgia à índole de cada povo particular, que passaram por uma padronização posterior idealizada por Gregório Magno, que determinou um modelo hegemônico? Efeito semelhante não buscaria exercer, séculos depois, o *Motu proprio* de Pio X, em relação às distintas tradições locais? Como não pensar em adaptação da liturgia às características locais ao ler os relatos da presença de músicos negros, cantos africanos, instrumentos de percussão e até mesmo danças dentro dos templos no Brasil Central, ao longo do século XIX (DUARTE, 2017)? Tais questões demandam um olhar que ultrapassa as delimitações temporais habituais, a fim de compreender os processos de transformação das práticas musicais de função religiosa e as relações de poder das quais se originaram tais transformações.

Quanto ao objeto, temos preferido falar mais recentemente em *música religiosa*, ao invés de música litúrgica, uma vez que a própria noção de ritos religiosos considerados estritamente litúrgicos é variável no tempo: em escritos do século XIX fica evidente que a noção de liturgia e paraliturgia – que implica, por exemplo, o uso do canto em língua vulgar – não está estritamente ligada à presença dos textos da cerimônia nos livros litúrgicos, mas à solenidade com a qual se celebra: missas cantadas e ofícios solenes eram considerados liturgia, ao passo que as missas rezadas cotidianas eram paralitúrgicas (DUARTE, 2016a). Mesmo a separação entre missas, novenas e manifestações do catolicismo popular não nos parece mais tão significativa, uma vez que, no plano das práticas musicais, o repertório circulou e ainda circula entre tais serviços religiosos (DUARTE, CASTAGNA, 2016), e mesmo não sendo direcionadas a todas essas categorias, as metas institucionais acabam por impactar-lhes de algum modo. Os resultados de tais opções nos

têm revelado continuidades de processos onde até então somente as rupturas eram enfatizadas.

3. Fontes para o estudo da música e os acervos eclesiais

Finalmente, cabe salientar que a pesquisa de práticas musicais e do repertório produzido se baseia em fontes para o estudo da música, que podem ser as mais diversas, de acordo com Gómez González e seus colaboradores (2008), abrangendo categorias muito mais amplas que a dos documentos escritos: gravações, entrevistas, instrumentos musicais, objetos artísticos, mas também partituras, livros litúrgicos, documentos de instituições com atividades musicais e outros. No âmbito de nossas pesquisas, têm lugar de destaque partituras avulsas, coletâneas e livros litúrgicos utilizados nas paróquias, dioceses e casas religiosas, livros de tombo e fábrica, instrumentos musicais, cartas e documentação avulsa em sentido amplo.

De acordo com a teoria das três idades documentais, desenvolvida na área da Arquivologia, documentos se encontram em fase corrente de recolhimento quando ainda preservam a função para a qual foram criados e têm uso frequente, e em fase intermediária, quando seu uso se torna menos frequente. Quando os documentos chegam à fase do recolhimento permanente, quando alguma entidade que os destina à pesquisa, pois deixam de desempenhar sua função primária, mas mantêm sua função secundária, ou seja, as informações neles contidas (BELLOTTO, 2002). Apesar de ser discutível a aplicação literal desta teoria aos documentos musicais, fato é que muitas instituições públicas e particulares se ocupam do recolhimento destes documentos e sua destinação à pesquisa, sendo a Igreja Católica uma das principais. Em nossas pesquisas em cerca de oitenta cidades brasileiras, pudemos observar situações de recolhimento permanente exemplares, tais como: Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, Museu de Arte Sacra de Porto Alegre (Igreja de Nossa Senhora das Dores), os arquivos das arquidioceses de São Paulo-SP, Natal-RN, Vitória-ES e Diamantina-MG, o Centro Cultural dos Capuchinhos, o acervo musical do Convento franciscano de Recife, o museu do convento e colégio de Nossa Senhora da Piedade das Irmãs Ursulinas, em

Ilhéus-BA, o Museu da Música de Mariana, em Minas Gerais, o Centro de Documentação e Informação da CNBB, dentre outros. Podemos observar, contudo, que a Igreja Católica no Brasil não possui ainda uma política efetiva de salvaguarda do patrimônio arquivístico-musical que se estenda do âmbito paroquial ao diocesano. Deve ser ressaltada, portanto, a necessidade de tal política, tanto para a preservação da memória institucional da Igreja, quanto para garantir o acesso às memórias musicais católicas e a possibilidade de transformá-las em história.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, tratamos de algumas metas institucionais de caráter amplo que determinaram os rumos das práticas musicais no catolicismo romano entre 1903 e 2013, e ressaltamos alguns aspectos de nossas pesquisas mais recentes que têm revelado elementos de continuidade onde até então se falava em rupturas. Observamos que a posição do observador em relação ao objeto estudado pode influir diretamente em sua abordagem e nos resultados obtidos, ressaltando o risco da emissão de juízos de valor ou de caráter estético sobre o repertório, que limitariam a visão sobre o próprio objeto, e propusemos como alternativa a formulação de problemas que dêem origem a trabalhos efetivos de investigação. Ressaltamos, finalmente, a relevância das fontes para o estudo das práticas musicais e da produção do repertório e reafirmamos aqui a necessidade de uma ampla política de salvaguarda do patrimônio arquivístico-musical por parte da Igreja Católica, enquanto elemento integrante de sua própria memória.

Referências

- ALEGRIA, Padre José Augusto. Presença da romana cantilena no Brasil. *Brazil-Europa*, s.l., v.20, n.6, 1992. Disponível em: <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM20-01.htm>>. Acesso em 2 fev. 2016.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística: objetos, princípios e rumos*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.
- BOHM, David. O Físico e o Mítico: É possível um diálogo entre eles? In:

- WILBER, Ken (org.). *O Paradigma Holográfico e outros Paradoxos*. São Paulo, Cultrix, 1995.
- DESLANDES, Suely Ferreira. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DIAS, Juliano Alves. *Sacrificium laudis: A Hermenêutica da Continuidade de Bento XVI e o retorno do catolicismo tradicional (1969-2009)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.
- DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX: cânticos espirituais e as representações acerca da participação ativa dos fiéis nos ritos religiosos. *Opus*, s.l., v. 22, n. 2, p. 115-146, dez. 2016a. Disponível em: <www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/386>. Acesso em 15 jun. 2017.
- _____. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016b.
- _____. Práticas musicais de função religiosa no Brasil Central anteriormente à Romanização e à Restauração musical católica: narrativas, silêncios e relações de poder em três relatos de viajantes europeus. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 27., Campinas, 2017. *Anais...* [No prelo]. Campinas: UNICAMP, 2017.
- DUARTE, Fernando Lacerda Simões, CASTAGNA, Paulo. Folia e Matinas do Divino Espírito Santo em um manuscrito musical de Catas Altas-MG de 1855: memórias e esquecimentos das devoções populares em distintas identidades do catolicismo no Brasil. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 11., Juiz de Fora, 2016. *Anais...* [No prelo]. Juiz de Fora: UFJF, 2016.
- FONSECA, Joaquim (ofm), WEBER, José (svd). *A música litúrgica no Brasil 50 anos depois do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 2015.
- GODINHO, Josinéia. *Do Iluminismo ao Cecilianismo: A música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte, 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

- GÓMEZ GONZÁLEZ, P. J. et al. *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.
- WAGENSBERG, Jorge. Complejidad e incertitumbre. *Mundo científico*, Barcelona, n.201, p.42-60, mai., 1999.

Palestra 3

A CONTRIBUIÇÃO DAS "INCELENÇAS" DE DEFUNTO
PARA A INCULTURAÇÃO DA MÚSICA RITUAL DE
EXÉQUIAS DA IGREJA NO BRASIL

THE CONTRIBUTION OF "INCELENÇAS" OF THE DECEASED
FOR THE INCULTURATION OF THE RITUAL MUSIC OF
FUNERALS FROM THE ROMAN CATHOLIC CHURCH IN BRAZIL

Joaquim Fonseca, OFM¹

Abstract

The present text, basically, consists of the book summary concerning "Ritual music of funerals: a proposal of inculturation". This work, over seven chapters, discusses the inculturation of the ritual music of funerals practiced in the Roman Catholic Church in Brazilian lands, having as object the "inceleças" of the deceased, collected in the Jequitinhonha Valley area. Based on this research, the author has gathered and elaborated an alternative liturgical repertoire for the celebrations of funerals which, in addition to biblical-litur-

1 Joaquim Fonseca é presbítero da Ordem dos Frades Menores (Franciscanos). Doutor em Teologia e Bacharel em Música; professor de Teologia litúrgica e Arte Cristã na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE) e no Instituto Santo Tomás de Aquino (ISTA), em Belo Horizonte; autor de diversos livros e artigos sobre música litúrgica; coordenador da coleção "Liturgia e Música" da Editora Paulus; membro da Equipe de Reflexão de Música Litúrgica da CNBB e da Associação dos Liturgistas do Brasil (ASLI). Foi assessor nacional da CNBB para a Música Litúrgica (2003-2006) e coordenador geral do canto e da música na V Conferência do Episcopado Latino Americano e Caribenho de Aparecida (2007). Assessoria cursos e encontros de formação litúrgico-musical em todo Brasil.

gical relevance, presents characteristics of a religious ethno music of singular importance, coming from "incelenças" and "angel praise".

- **Keywords:** Ritual music of funerals. Liturgy. Inculturation. "Incelenças" of the deceased.

- **Palavras-chave:** Música ritual de exéquias. Liturgia. Inculturação. "Incelenças" de defunto.

Introdução

Partindo do princípio de que cada povo tem sua música e que esta é uma das expressões mais profundas de seu jeito de ser, as “incelenças”² e “Louvor de anjo”³ constituem o que de mais sublime o povo do interior do Brasil – aqui, especificamente, do Vale do Jequitinhonha – encontrou para dar seu último adeus ao ente querido. Daqui se deduz a força subliminar da música, inclusive nos momentos em que a comunidade se encontra fragilizada pela dor da perda de um de seus membros.

Apresentamos, a seguir, uma síntese da obra “Música ritual de exéquias: uma proposta de inculturação”.⁴

Obra em sete capítulos

O **capítulo primeiro** se ocupa do Vale do Jequitinhonha, no intento de obter alguns elementos básicos sobre a vida, a história e a cultura de seus habitantes. Num primeiro momento se discorre sobre a localização geográfica do Vale, suas riquezas minerais de outrora e sua pobreza de agora. Em seguida, a atenção se volta para a história dos seus primeiros habitantes: os índios. Por fim, o Vale do Jequitinhonha é apresentado como o “vale da resistência”, compreendido pelo viés da sobrevivência econômica e da luta pela preservação de sua cultura. Neste último, são destacados a música e o artesanato.

O **capítulo segundo** versa sobre as “incelenças”, buscando detectar sua origem, características textuais e sua função ritual no contexto da sentinela.⁵

As “incelenças” constituem um tipo de canto fúnebre de matriz popu-

2 “Incelença” é um tipo de canto fúnebre, entoado nas sentinelas de defunto adulto, no interior do Brasil.

3 “Louvor de anjo” ou “Langue de anjo” é um tipo de canto fúnebre para sentinela de crianças. Distingue-se basicamente da “Incelença”, pelo seu caráter festivo, podendo ser entoado com auxílio de instrumentos musicais e com dança.

4 FONSECA, Joaquim. *Música ritual de exéquias: uma proposta de inculturação*. Belo Horizonte: O Lutador, 2010.

5 O termo “sentinela” é tido aqui como sinônimo do que se costuma chamar de “velório”, ou seja: a reunião das pessoas ao redor do defunto.

lar, vastamente difundido no interior do Brasil e cumpre a função ritual de entregar a alma do ente querido aos cuidados dos anjos e santos, confiando-lhes a delicada missão de acompanhar, proteger e facilitar seu ingresso no Céu. No catolicismo popular, acredita-se que, durante a longa viagem rumo ao Paraíso, a alma enfrenta inúmeras tentações do demônio, daí a indispensável proteção dos anjos e santos. O Arcanjo São Miguel e a Virgem Maria são os mais invocados.

Vale o alerta de que as “incelenças” não são algo exclusivo do interior do Nordeste brasileiro, mas também são encontradas em outros estados como: Goiás, Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul. Embora o costume de cantar “incelenças” esteja cada vez mais raro, ainda se tem notícia de tal prática, em pleno século XXI, em alguns recônditos do Brasil.⁶

As “incelenças” foram trazidas para o Brasil pelos colonizadores portugueses. Contudo, é difícil determinar quando e como isso se deu em terras brasileiras. Quanto ao conteúdo, originariamente (em Portugal), as “incelenças” são cantos de louvor. Tais ‘louvações’, na sua maioria, estão relacionadas aos santos de devoção, ou seja: o devoto canta e exalta as “excelências” de seu santo protetor. Este gênero de canto devocional pode ser encontrado em antigos manuais de devoção, publicados em Portugal, como: *Coroa Seráfica Meditada* (1751), *Arco Celeste* (1758), *Mestre da Vida* (1759), *Ramalhete de Myrrha* (1823) etc.

As “incelenças” para defunto como as conhecemos hoje trazem resquícios dessa matriz laudatória originária. É comum em muitos desses cantos fúnebres aparecerem, logo nos primeiros versos, o nome do santo. Vejamos: a) *Uma incelença de Nossa Senhora, / os anjo chora e Maria adora / bem-aventurado quem está na glora*; b) *Uma incelença de meu santo São Grigório / despede dessa alma que ela hoje vai embora*; c) *Uma incelença, minha Santa Rita / ocê leva essa alma e entrega na glora*.

Vale lembrar que o texto de cada “incelência” se reduz, basicamente, a uma estrofe de poucos versos. O que torna sua execução prolongada é a

6 No ano de 2003, a produtora de vídeos *Opará* lançou o DVD: *Sentinela; Rituais fúnebres no Brasil sertanejo*. Trata-se de um importante documentário que registra o canto de “incelenças” em recentes sentinelas de defunto no Norte de Minas Gerais e no Oeste da Bahia. O produtor do referido documentário é Dêniston Diamantino.

exaustiva repetição, às vezes mudando uma ou outra palavra como: o número (*Uma incelença...*; *duas incelença*), a hora (*Uma hora ele vai...*; *duas hora ele vai...*), o grau de parentesco (*Despede de seu pai...*; *despede de sua mãe...*) etc.

Sob o ponto de vista musical, as “incelenças” possuem uma estrutura simples e despojada. Há o predomínio do estilo silábico⁷ em graus conjuntos.⁸ São unicamente vocais, ou seja, dispensa o uso instrumentos musicais. Todavia, há uma exceção nos “Louvor de anjo” - “incelenças” para crianças – que podem ser cantados com instrumentos musicais, inclusive de percussão. Aliás, o caráter laudatório aparece mais explícito nesse tipo de canto fúnebre.

O **capítulo terceiro**, por sua vez, aborda o tema da “morte” sob três vertentes: a) A partir da Bíblia, uma vez que aqui estão os fundamentos da fé cristã na vida após a morte; b) A partir do atual momento histórico, marcado pela mentalidade paradoxal de “negação” e “banalização” da morte e do morrer; c) A partir da ótica do catolicismo popular, buscando identificar a fonte que alimentou a concepção de morte centrada na “salvação individual da alma” e que ainda permanece viva em boa parte da população brasileira.

O **capítulo quarto** oferece uma visão panorâmica da celebração por ocasião da morte (exéquias), segundo a práxis eclesiástica, compreendendo o momento da última agonia do moribundo até o sepultamento de seu corpo. Inicialmente, são abordados os ritos de “Encomendação da alma” e de “Encomendação dos agonizantes”; em seguida, os rituais de exéquias de 1614 e de 1969; e, finalmente, as missas pelos defuntos nos missais de Pio V e Paulo VI. Ao longo de todo o capítulo é dispensada especial atenção à música ritual.

O estudo desses rituais possibilitou evidenciar por um lado, a imensa

7 Estilo “silábico”: Uma nota musical por sílaba. Existem também os estilos “neumático”: grupos de duas a quatro notas por sílaba e “melismático”: grupos floreados de muitas notas cantadas em cada sílaba.

8 A posição das notas na escala diatônica é chamada de grau. Quando no desenvolvimento da linha melódica não há o predomínio de saltos intervalares maiores do que uma 2ª (menor distância de uma nota para outra), se diz que tal melodia está construída por “graus conjuntos”. O cantochão é o melhor exemplo de estruturas melódicas em graus conjuntos. Existe também a expressão “graus disjuntos”, correspondente ao movimento melódico desenvolvido por saltos intervalares superiores a uma 2ª.

riqueza dos ritos exequiais utilizados pela Igreja ao longo de séculos e, por outro, detectar certos impasses teológico-litúrgicos, cujos resquícios ainda persistem em alguns textos do atual Ritual de Exéquias e das missas pelos defuntos do missal de Paulo VI. Contudo, tal constatação não diminui aquilo que constitui o maior trunfo dos textos exequiais pós-Concílio que é o “restabelecimento da perspectiva pascal e eclesial”.⁹

Augura-se que esta perspectiva pascal e eclesial seja amplamente desenvolvida, numa futura edição do Ritual de Exéquias. Em se tratando da Igreja no Brasil, mais urgente se faz a elaboração de um ritual que melhor se adapte às diversas expressões da cultura brasileira. No que tange à MR, o escasso repertório para as exéquias é o prognóstico de que ainda há um longo trajeto a ser percorrido.

O **capítulo quinto** - Análise teológico-musical das “incelenças” do Vale do Jequitinhonha - corresponde ao núcleo central do livro, ou seja, o levantamento e a análise dos elementos rituais (antropológicos e teológico-litúrgicos) das “incelenças” do Vale do Jequitinhonha. O principal objetivo aqui é atender - embora parcialmente - ao apelo expresso nas “Observações preliminares” do atual Ritual de Exéquias, para que as conferências episcopais empreendam adaptações do mesmo ritual à índole das diversas culturas, incluindo suas expressões musicais.¹⁰

As “incelenças”, entoados nas sentinelas de defunto são uma preciosa fonte de inspiração para os compositores litúrgico-musicais, pois essa etnomúsica religiosa, ao longo de séculos, foi para inúmeras pessoas alimento da fé e da esperança na ressurreição. A análise dos elementos rituais das “incelenças” empreendida neste capítulo, além de contribuir na preservação da memória desse tipo de canto fúnebre - que se encontra em franco desaparecimento -, aponta pistas que, certamente, nortearão compositores (poetas e músicos) quanto à elaboração de uma música ritual de exéquias enraizada na cultura popular.

O **capítulo sexto** esclarece dois conceitos fundamentais: “Inculturação” e “Música ritual inculturada”. Na primeira parte, busca-se fazer o per-

9 Cf. BROVELI, F. Exéquias. In: SARTORE, D.; TRIACCA, A. (Orgs.). *Dicionário de Liturgia*. São Paulo: Paulus, 1992, p. 431-432.

10 Cf. n. 21

curso fenomenológico do termo “adaptação”¹¹ até o conceito de “inculturação”, assim como o define a Instrução: *A Liturgia Romana e a Inculturação*. A segunda procura estabelecer a relação entre música ritual e inculturação.

A inculturação, entendida no seu sentido mais amplo, implica um processo decorrente da mútua fecundação entre o evangelho de Jesus Cristo e a cultura autóctone. No que tange à liturgia, a inculturação é, destarte, *conditio sine qua non* para que haja a participação ativa e frutuosa dos fiéis na ação litúrgica, assim como nos assegura o Concílio Vaticano II.¹² Consequentemente, a música ritual - como parte integrante da liturgia¹³ - além de bíblico-litúrgica¹⁴ deverá, de alguma forma, expressar as características da comunidade de fé¹⁵ a que ela se destina para melhor cumprir sua função ministerial de introduzir os fiéis na dinâmica do mistério celebrado.

O **capítulo sétimo** propõe um repertório complementar para as exéquias, elaborado a partir das “incelenças” do Vale do Jequitinhonha e das fontes bíblico-litúrgicas. Tal repertório se destina a três momentos celebrativos de exéquias, sob a presidência de ministros leigos, a saber: a) o “Velório”: celebração da Palavra a ser realizada em algum momento, enquanto o corpo do defunto estiver exposto à velação; b) a “Última encomendação e despedida”: a ser celebrado antes da saída do féretro para o cemitério; c) o “Sepultamento”: no cemitério, junto à sepultura.

Conclusão

Neste estudo ficou comprovada, a hipótese inicialmente levantada de que nas “incelenças” de defunto se encontram elementos rituais que contribuem para o processo de inculturação da música ritual de exéquias para a Igreja no Brasil. A proposta de repertório complementar para as celebrações do “Velório”, da “Última encomendação e despedida” e do “Sepultamento” - apresentada no último capítulo - é uma prova de que é possível, sim, ela-

11 Cf. SC n. 37-40

12 Cf. SC 14, 19, 30, 114, 121...

13 Cf. SC 112.

14 Cf. SC 121.

15 Cf. SC 119.

borar uma música ritual de exéquias que, além de bíblico-litúrgica, apresenta características de uma etnomúsica religiosa de singular importância que são as “incelenças”.

Em suma, o enfoque dado às “incelenças”, ou seja, o da análise de seus elementos rituais confere ao trabalho em questão, originalidade e relevância para a ciência litúrgica, uma vez que dentre os vários estudos elaborados a partir das “incelenças”, a que se teve acesso, nenhum deles abordou tal assunto sob o prisma da teologia litúrgica. No entanto, longe da pretensão de ter esgotado o assunto, esta obra poderá vir a ser o prelúdio de possíveis desdobramentos para futuras pesquisas no campo da teologia, a partir do ‘universo’ das “incelenças”.

A título de exemplo, apresentamos o “canto final” da celebração do sepultamento. Trata-se do esforço de integração da piedade popular e a liturgia. Vejamos:

♩ = 84

B \flat F7 B \flat Dm Gm B \flat F Gm E \flat B \flat

Tu - a com - pa - nhi - a se - ja ir - mão, nes - ta ho - ra, Ma - ri - a a mãe

7 Fm B \flat Cm Fm A \flat

que a seu Fi - lho im - plo - ra. Bem - a - ven - tu - ra - do quem es - tá na

13 B \flat B \flat F7 B \flat Gm B \flat F Gm

gló - ria Tu - a com - pa - nhi - a se - ja ir - mão, nes - ta ho - ra, Ma - ri - a a Ma - ri - a a

18 E \flat B \flat Fm B \flat Cm F F

mãe que por to - dos o - ra. Bem - a - ven - tu - ra - do quem es - tá na
mãe que seu Fi - lho a - do - ra.

24 B \flat

gló - ria.

A partir de uma “Incelença de Nossa Senhora”, o poeta Reginaldo Velloso elaborou essa “Invocação a Maria”, a ser entoada no final da celebração do sepultamento. Como é de praxe no âmbito do catolicismo popular, a proteção da Mãe de Jesus é muito requisitada, sobretudo por ocasião da morte de um ente querido. É sabido que nas antigas sentinelas de defunto nunca faltavam a reza do “Ofício da Imaculada Conceição”, do “Terço”, da “Salve Rainha”, dentre outras orações devocionais marianas.

Observemos o que acontece com o texto, comparando-o com o da “incelença”:

“Incelença”	Invocação a Maria
<p>Uma incelença é de Nossa Senhora Os anjo chora e Maria adora. Bem-aventurado quem está na glora!</p>	<p>1. Tua companhia seja, irmão(ã), nesta hora Maria, a Mãe que a seu Filho implora. Bem-aventurado quem está na glória!</p> <p>2. Tua companhia seja, irmão(ã), nesta hora Maria, a Mãe que por todos ora. Bem-aventurado quem está na glória!</p> <p>3. Tua companhia seja, irmão(ã), nesta hora Maria, a Mãe que seu Filho adora. Bem-aventurado quem está na glória!</p>

O poeta manteve, no final de todos os versos, a mesma rima da “incelença” (ora – ora - ória).

O terceiro verso: “Bem-aventurado quem está na glória!” foi conservado intacto e repetido em todas as estrofes.

O primeiro verso e parte do segundo: “Tua companhia seja, irmão, nesta hora / Maria, a Mãe que” são repetidos em todas as estrofes. O que muda no restante do segundo verso de cada estrofe é a ação de Maria – mãe e discípula

de seu Filho -, expressa nos verbos: “implora”, “ora”, “adora”.

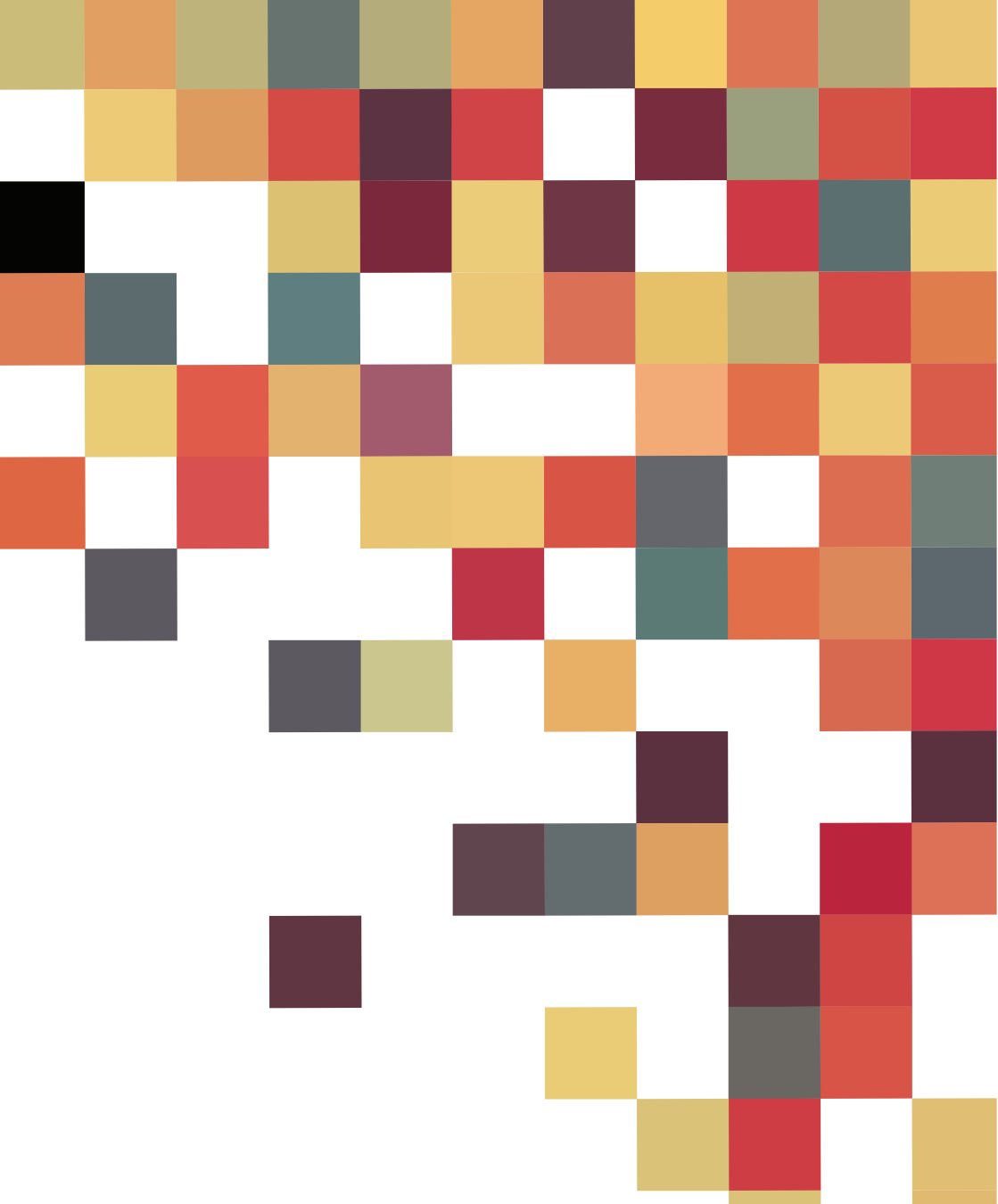
Quanto à melodia, convém ressaltar dois aspectos relacionados com o texto da “Invocação a Maria”:

O movimento melódico ascendente, culminando com a cadência à dominante da primeira frase (compassos 1-4), nos sugere a subida do “irmão” para o céu, em companhia de Maria.

Na terceira frase (compassos 9-12) a melodia se desenvolve em graus conjuntos e com pouca tensão, na região mais grave da escala (mib³ - sib²) - o que nos permite entrever o ‘ambiente celestial’ dos bem-aventurados.

Referências

- FONSECA, Joaquim. *Música ritual de exéquias: uma proposta de inculturação*. Belo Horizonte: O Lutador, 2010.
- SARTORE, D.; TRIACCA, A. (Orgs.). *Dicionário de Liturgia*. São Paulo: Paulus, 1992.



WORKSHOPS

Workshop 1

O ÓRGÃO NO RITO: A COMPOSIÇÃO E A IMPROVISAÇÃO

THE ORGAN IN THE RITE: COMPOSITION AND IMPROVISATION

Winfried Böinig

A improvisação é um dos gêneros mais importantes e mais antigos da música para órgão. Ainda hoje, ela é ensinada nas universidades e intensamente cultivada na Liturgia das Igrejas e em concerto.

Observando-se a prática da improvisação nos países europeus, pode se constatar uma abordagem muito diferente desse estilo.

Enquanto a improvisação em países como a Inglaterra, a Escandinávia ou a Itália não mais desempenha um papel muito importante, na França e na Alemanha ela ainda é muito bem cultivada no ensino e na missa.

Contudo, devido às exigências da Liturgia, a prática em ambos os países é muito diferente.

Na missa da igreja francesa, o organista assume as partes Entrada (Entrée), Ofertório (Offertoire), Comunhão (Communion) e Saída (Sortie), enquanto as outras partes com canções ou canto coral são realizadas por um conjunto ou um órgão pequeno para coro.

Essas partes livres são frequentemente improvisadas, e, na verdade, em um estilo livre, não comprometido com a melodia dos hinos. Quando muito, o repertório do canto gregoriano é aqui empregado.

Na liturgia católica alemã, o órgão tem uma participação muito maior e mais variada nos eventos.

O canto da comunidade é muito mais cultivado, para o qual contribui a peculiaridade especial das paráfrases de canções, ou seja, canções que substituem o texto estrito do Gloria ou do Sanctus de modo popular.

A tarefa do organista, neste caso, não é apenas improvisar o prelúdio apropriado, mas também harmonizar as melodias das canções, e de modo adequado também as diferentes estrofes de maneiras variadas, como, por exemplo, uma melodia do período em torno de 1600, primeiro em estilo de coral, uma segunda estrofe em estilo Bach e uma terceira, p.ex., no estilo atonal.

Além disso, há o acompanhamento muito especial da entoação dos salmos, como eles são usados nos responsórios entre as leituras. Aqui, o caráter modal da entoação dos salmos deve ser considerado.

A abordagem dos salmos e da linguagem modal é ainda mais exigente, quando se considera a Liturgia das Horas. Principalmente as Vésperas, mas também as Completas ou as Laudes são mais cantadas ultimamente nas comunidades, e requerem conhecimento especial do organista.

Além dessas tarefas litúrgicas aqui descritas, deve ser praticado, naturalmente, também o campo da improvisação fora do rito.

A estas pertencem as formas de música clássica de órgão, como por exemplo, concerto, fuga, sonata ou até a meditação livre.

Todos esses diferentes requisitos são ensinados como disciplina principal, quando se estuda música sacra em uma universidade alemã.

A importância da disciplina também pode ser reconhecida pelo fato de que seu escopo nas aulas é tão grande quanto o do repertório. Os alunos recebem uma hora inteira de aula por semana, durante oito semestres.

Também o nome da disciplina é um programa, porque não se chama, como, por exemplo na França, “improvisação”, mas “órgão litúrgico”.

Na ocupação de uma posição de organista numa paróquia, as habilidades dos candidatos, especialmente no campo do órgão litúrgico, são de importância decisiva e até mesmo superam a de repertório.

Assim, uma tradição secular é mantida e desenvolvida na igreja, até hoje. Ela contribui, desse modo, para uma liturgia viva e criativa para as pessoas de hoje.

DIE ORGELIMPROVISATION IN DEN KIRCHEN UND DEN HOCHSCHULEN DEUTSCHLANDS

Die Improvisation gehört zu den wichtigsten und ältesten Gattungen der Orgelmusik. Auch heute noch wird sie an den Hochschulen gelehrt und in den Kirchen in der Liturgie und im Konzert intensiv gepflegt.

Betrachtet man die Praxis der Improvisation in den europäischen Ländern, kann man einen sehr unterschiedlichen Umgang mit diesem Stil feststellen.

Während die Improvisation in Ländern wie England, Skandinavien oder Italien keine sehr große Rolle mehr spielt, wird sie in Frankreich und Deutschland in Unterricht und Gottesdienst noch sehr gepflegt.

Durch die Anforderungen der Liturgie ist das Spiel in den beiden Ländern allerdings sehr unterschiedlich.

In der Messe der französischen Kirche übernimmt der Organist die Teile Eingang (Entrée), Gabenbereitung (Offertoire), Kommunion (Communion) und Nachspiel (Sortie), während die anderen Teile mit Liedern oder Chorgesang von einem Ensemble oder einer kleinen Chororgel übernommen werden.

Diese freien Teile werden oft improvisiert, und zwar in einem freien, nicht an Liedmelodien gebundenen Stil. Allenfalls das Repertoire des gregorianischen Chorals kommt dabei zur Verwendung.

In der deutschen, katholischen Liturgie hat die Orgel einen wesentlich größeren und vielfältigeren Anteil am Geschehen.

Das Singen der Gemeinde wird viel mehr gepflegt, wozu auch die spezielle Eigenheit der Liedparaphrasen beiträgt, d.h., Lieder die den eigentlichen strengen Text des Glorias oder des Sanctus in volkstümlicher Weise ersetzen.

Die Aufgabe des Organisten ist dabei nicht nur das passenden Vorspiel zu improvisieren, sondern auch die Liedmelodien zu harmonisieren, im günstigen Fall auch die verschiedenen Strophen in unterschiedlicher Weise, z.B. eine Melodie aus der Zeit um 1600 zuerst im Kantionalsatz, eine zweite Strophe im Stile Bachs und eine dritte z.B. im freitonalen Stil.

Dazu kommt die sehr spezielle Begleitung der Psalmtöne, wie sie beim Antwortgesang zwischen den Lesungen gebraucht werden. Hier muss auf den modalen Charakter der Psalmtöne eingegangen werden.

Der Umgang mit den Psalmen und mit modaler Sprache ist noch anspruchsvoller, wenn man an die Liturgie der Tageszeiten denkt. Hauptsächlich die Vesper, aber auch die Komplet oder die Laudes werden in letzter Zeit wieder mehr in den Gemeinden gesungen und erfordern besondere Kenntnisse des Organisten.

Neben diesen hier beschriebenen liturgischen Aufgaben soll natürlich auch das Feld der nicht gottesdienstlichen Improvisation ausgeübt werden.

Dazu gehören die Formen der klassischen Orgelmusik wie z.B. Concerto, Fuge, Sonate oder auch die freie Meditation.

Alle diese verschiedenen Anforderungen werden bei einem Studium der Kirchenmusik an einer deutschen Hochschule als Hauptfach gelehrt.

Die Bedeutung des Fachs kann man auch daran erkennen, dass der Unterrichtsumfang gleich groß ist wie der für das Literaturspiel. Die Studenten erhalten über acht Semester durchgehend eine ganze Stunde Unterricht pro Woche.

Auch der Name des Fachs ist ein Programm, denn es nennt sich nicht, wie etwa in Frankreich „Improvisation“, sondern „Liturgisches Orgelspiel“.

Bei der Besetzung einer Organistenstelle an einer Kirchengemeinde sind die Fähigkeiten der Bewerber gerade auf dem Gebiet des Liturgischen Orgelspiels von entscheidender Bedeutung und überwiegen sogar das Literaturspiel.

So wird eine jahrhundertealte Tradition bis heute in der Kirche gepflegt und weiterentwickelt. Sie trägt damit zu einer lebendigen und kreativen Liturgie für die heutigen Menschen bei.

Workshop 2

A COMPOSIÇÃO CORAL SACRA CONTEMPORÂNEA: O COMPOSITOR E SUA COMPOSIÇÃO EM DIÁLOGO COM O INTÉRPRETE

CONTEMPORARY SACRED CHORAL COMPOSITION: THE COMPOSER AND HIS COMPOSITION IN DIALOGUE WITH THE INTERPRETER

Antônio C. L. Gastão

Abstract

The objective of this workshop is to present the experience of the Choir and Chamber Orchestra from the Catholic University of Petrópolis in the performance of sacred music in the Catholic liturgy. There will be presented historical and operational aspects of the formation of the group, as well as the choice of repertoire. Also, aspects related to the arrangement and adaptation of the liturgical repertoire of popular origin to a “classical” choral and orchestral group will be addressed, as well as practical considerations on the activity of a classically trained composer in the field of liturgical music.

- **Keywords:** Sacred music. Liturgical music. Composition. Arrangement.

Resumo

O objetivo desse workshop é apresentar a experiência do Coral e da Orquestra de Câmara da Universidade Católica de Petrópolis na execução da música sacra na liturgia católica. Serão apresentados aspectos históricos e operacionais da formação do grupo, assim como da escolha do repertório. Serão abordados, também, aspectos relativos ao arranjo e adaptação do repertório

litúrgico de origem popular a uma formação coral e orquestral “clássica” e considerações práticas sobre a atividade de um compositor de formação acadêmica no âmbito da música litúrgica.

- **Palavras-chave:** Música sacra. Música litúrgica. Composição. Arranjo.

Alguns dos pontos a serem discutidos são:

- Caminhos para estimular a participação da comunidade;
- O uso de técnicas clássicas no arranjo de composições populares;
- Aspectos técnicos do arranjo e composição para uso pela comunidade;
- Aspectos práticos da execução durante a liturgia.

No decorrer do workshop, o Coral e Orquestra da UCP exemplificarão alguns pontos através da execução de arranjos e composições originais do Maestro Antônio Gastão e de trechos da “Missa Festiva” do compositor João Guilherme Ripper:

- ALELUIA, VÓ POVOS TODOS (Frei Fabretti e J. Thomaz Filho, Arr. Antônio Gastão)
- ANIMA CHRISTI (Marco Frisina)
- ECCE SACERDOS MAGNUS (Antônio Gastão)
- HAEC DIES (Antônio Gastão)
- LOUVOR E GLÓRIA A TI SENHOR (Ir. Miria T. Kolling, Arr. Antônio Gastão)
- MISSA DO ROSÁRIO (Antônio Gastão)
- MISSA FESTIVA (João Guilherme Ripper)

- MISSA SUZUKI (Antônio Gastão)
- O SENHOR FOI PREPARAR (José Alves, Arr. Antônio Gastão)
- PASCHA NOSTRUM (Antônio Gastão)
- SÃO LINDAS, SENHOR (Pe. Valmir Neves Silva, Arr. Antônio Gastão)
- SENHOR TE DOU A MINHA ALEGRIA (Ir. Miria T. Kolling, Arr. Antônio Gastão)
- STABAT MATER (Antônio Gastão)
- VÓS SOIS O CAMINHO (Pe. Vigne, Arr. Antônio Gastão)

Workshop 3

O CANTO GREGORIANO: REGÊNCIA E ENTOAÇÃO

THE GREGORIAN CHANT: CONDUCTING AND INTONATION

Antônio Pedro de Almeida Santos

Abstract

The first moment of this workshop is focused on the historical and spiritual importance of Gregorian chant for the liturgy of the Catholic Church. The second moment of this workshop is directed to issues related to vocal technique and interpretive practices appropriate to Gregorian chant. Knowledge about the liturgy is necessary, so that the choir masters and singers who are destined to perform the Gregorian chant can whit good results. Gregorian chant is a sung prayer, which seeks to lead the believer into a contemplative state, which keeps him away from the secular world. Gregorian chant styles are also being discussed in this workshop, so that regents and singers can interpret each one in the best possible way. The importance of accentuation of the words is quoted, showing its importance, therefore, the melody in the Gregorian chant is subordinated to the text. Each word should be sung clearly in the Gregorian chant, for it is a sung prayer. The participation of the assembly of faithful in this workshop, because the Church wishes that all the people of God sing during the liturgical celebrations, for this, choir masters should use the Gradual Simplex, because their melodies have few ornaments, unlike the Roman Gradual. Gregorian chant contributes to the reaffirmation of the identity of the Church, and the unity of Catholics, chanting the same chants around the world.

- **Keywords:** Gregorian chant. Catholic Church. Liturgy

- **Palavras-chave:** Canto Gregoriano. Igreja Católica. Liturgia. Canto silábico. Canto melismático

Neste workshop inicialmente é citada a importância espiritual e histórica do canto gregoriano na liturgia católica, embora muitos desconheçam, o canto gregoriano é o estilo musical principal da Igreja. A predominância do canto gregoriano na liturgia da Igreja teve início entre os séculos VII e VIII. A Sua importância histórica e espiritual conserva a sua posição de referência musical na Igreja até nossos dias. Ainda que a Igreja admita outros estilos musicais na sua liturgia, o canto gregoriano deve ser a base inspiradora, para os compositores sacros. O principal objetivo do canto gregoriano é proporcionar aos fiéis o direito de participar da oração cantada, buscando suscitar naqueles que participam da liturgia cantando ou ouvindo o direcionamento da mente em direção à espiritualidade, afastando-os do mundo secularizado durante o rito. O canto gregoriano não estabelece nenhum paralelismo com a música profana, logo, todos os participantes do “Culto Divino” permanecem ligados ao ritual em constante oração, fortalecendo a identidade e a unidade dos cristãos católicos.

A prática do canto gregoriano começa através de exercícios vocais para obter o legato, e a homogeneidade vocal, dando atenção especial para a emissão das notas agudas com naturalidade e leveza. A importância do texto é citada, pois, no canto gregoriano a melodia está subordinada ao ritmo das palavras, o principal objetivo do canto litúrgico é instruir e fortalecer os cristãos na fé. A prosódia (acentuação das palavras) é mencionada, pois, é um elemento importante para a execução do canto gregoriano, uma vez que este é “palavra cantada”. As sílabas tônicas devem ser cantadas com um pouco mais de intensidade, porém, sem perder a leveza peculiar do cantochão, em contrapartida, as sílabas átonas são cantadas com menos vigor que as sílabas tônicas. Para que os cantores adquiram uma boa dicção recomenda-se que as palavras sejam pronunciadas sem melodia, diversas vezes, para alcançar a articulação e a acentuação correta das palavras, resultando na emissão do texto com fluidez. Cabe aos regentes buscarem a equalização sonora do coro, característica importante na estética musical e na espiritualidade do canto gregoriano. Os regentes devem possuir conhecimentos acerca da língua la-

tina, e da notação do gregoriano, para conduzirem o coro com segurança e eficácia. As categorias do canto gregoriano: silábico (uma sílaba para cada nota), neumático (alterna o canto silábico com o melismático), melismático (canto ornado, várias notas para uma sílaba) são comentadas e ilustradas com exemplos práticos. Cabem aos regentes sólidos conhecimentos técnicos e musicais, para que os cantores executem as partes ornamentadas com leveza e clareza, sem emitir cada nota com staccato (destacado). No canto gregoriano as palavras devem ser entoadas com a devida acentuação, sobretudo, no canto silábico. Apesar da Abadia de Solesmes ser um expoente do canto gregoriano, a partir do meado do século XIX, cada coro possui um tipo de sonoridade, em consequência de peculiaridades como: idade, sexo, características vocais, entre outros, diante destas diversidades os regentes devem extrair dos coros o máximo de aproveitamento. Os regentes devem possuir conhecimentos sólidos acerca da liturgia, para que cada peça entoada pelo coro possua a índole referente a cada momento vivido na celebração. A participação dos fiéis na prática do canto gregoriano é comentada neste workshop, pois, a Igreja incentiva que o canto gregoriano não seja restrito somente ao coral durante a liturgia, para tal, é importante que os fiéis sejam iniciados em uma formação básica entoando os salmos em tom reto (recto tono) com o texto em vernáculo, a fim de tornarem-se familiarizados com a afinação e a devida acentuação das palavras, itens fundamentais para a prática do canto gregoriano. Os regentes devem adotar o Gradual Simplex para corais mais modestos e o povo, pois, as suas melodias são menos ornamentadas que as do Gradual Romano.

Workshop 4

TRADIÇÃO E RENOVAÇÃO: A MÚSICA SACRA NO CORAL MENINAS DOS CANARINHOS DE PETRÓPOLIS

TRADITION AND RENEWAL: CHURCH MUSIC IN THE CHOIR MENINAS DOS CANARINHOS DE PETRÓPOLIS

Marcelo Vizani Calazans

Abstract

This workshop will address the training process necessary for the renewal of the cast of singers of the Canarinhos Girls' Choir, from their Apprenticeship Course to their roles as members of the group.

- **Keywords:** Tradition. Renewal, Girls' choir.
- **Palavras-chave:** Tradição. Renovação. Coral de meninas.

Fundado em 1988 por Frei José Luiz Prim, o Coral das Meninas dos Canarinhos de Petrópolis é mantido pelo Instituto dos Meninos Cantores de Petrópolis. Atualmente, 66 meninas compõem o coro que tem em seu repertório música sacra, folclórica e popular.

Em sua trajetória destaca-se a participação no Projeto Aquarius, cantando a Sinfonia nº 8 “dos MIL” de Mahler, o “Messias” de Haendel, o “Oratório de Natal”, a Sinfonia Nº 2 de Mendelssohn, o “Requiem” de Fauré, a “Ceremony of Carols” de Britten, as “4 Canções, Op. 17” de Brahms e a “Paixão Segundo João” de Bach, o Tour da Experiência e o projeto MPB em Conversa. O Coral das Meninas dos Canarinhos também realizou turnês em diversas regiões do país e em Portugal.

Em 2014, gravamos o primeiro CD intitulado, MEMORARE. Este

CD é composto exclusivamente de músicas Sacras, incluindo três canções inéditas, compostas pelos Maestros Marco Aurélio Lisch, Antônio Gastão e Alexandre Schubert. Em 2016, gravamos o segundo CD, este encomendado pela Missionszentrale der Franziskaner, composto de músicas folclóricas natalinas.

Durante as quase três décadas de existência, apenas três maestros estiveram à frente do coral: a professora Silvia Muniz, o maestro Gilberto Bittencourt e, desde 1998, o maestro Marcelo Vizani.

O que garante a renovação do Coral das Meninas dos Canarinhos é o constante processo de formação de novas componentes, iniciado com o Curso de Aprendiz, que consiste em três aulas semanais de flauta-doce, técnica vocal e formação musical. Após um ano no Curso de Aprendiz, as meninas ingressam nas atividades corais na qualidade de Candidatas a Coralistas, permanecendo aproximadamente por três meses em processo de observação do desempenho. Uma vez aprovada, a menina-cantora é recebida oficialmente no grupo. Depois disso, a menina-cantora passa por quatro anos de formação musical.

Os ensaios são realizados três vezes por semana e os horários são divididos entre ensaios, formação musical e técnica vocal. A escolha do repertório tem seu principal foco na música sacra, uma vez que o coro tem função litúrgica na tradicional Missa da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, mas contempla também a música popular e a música folclórica.

O ensaio transcende o aspecto musical. É nele que se formam laços de amizade e se enriquece a cultura geral e musical das meninas-cantoras.

É esse longo processo de formação que garante a renovação dos quadros e a continuidade do trabalho com elevado padrão de qualidade.

Workshop 5

ACÚSTICA E EXECUÇÃO: A MÚSICA NA IGREJA

ACOUSTICS AND EXECUTION: MUSIC IN THE CHURCH

Layla Christine Alves Talin

Erika Pereira Machado

Abstract

The connection between Music and Architecture is historical and approached by philosophers and poets. Goethe used to say that “Architecture is Petrified Music”, giving indications of the impacts on the users’ perception and of the similarities of composition between the two art types.

In this sense, the architecture of religious temples should provide spaces that are suitable for worship, speech and also the execution of musical pieces. It’s common for musical performances to take place during rituals and at other times, using the temple space as a concert hall. Architectural acoustics addresses spatial characteristics capable of allowing adequate hearing depending on the type of sound source. Considering the execution of sacred music, six Catholic temples of the 20th and 21st centuries were selected.

Petrópolis’ Cathedral was inaugurated in 1925, but completed only in 1969, in neo-Gothic French style. The Brasilia Cathedral, conceived by Oscar Niemeyer in a bold and technical project, inaugurated in 1970.

California Crystal Cathedral was inaugurated in 1980. The plant was inspired in the shape of a four-pointed star, a variation of the traditional Latin cross-shaped plant. In 2000, the Church of the Sacred Heart of Jesus was conceived in Munich, with a double function: religious temple and concert hall. Cathedral of the Sacred Heart of Kericho and St. Thomas More Catholic Church were inaugurated in 2015, respectively, in Kenya and USA. The

verticality of Kenyan rural temple aims to integrate it into the mountainous environment. St. Thomas More Catholic Church has a wide nave that allows the seats to be arranged in semicircular format.

The churches were analyzed as to the potential of acoustic performance due to their architectural characteristics that most interfere in the sonority of space: shape, volume and materials of surface composition.

• **Keywords:** Architecture. Acoustics. Holy music. Religious temples.

• **Palavras-chave:** Arquitetura. Acústica arquitetônica. Música sacra. Templos religiosos.

A conexão entre Música e Arquitetura é histórica e abordada por filósofos e poetas. Goethe chegou a afirmar que “Arquitetura é Música petrificada”, dando indicativos não apenas dos impactos na percepção dos usuários como também das similaridades de composição entre uma e outra arte, tais como: ritmo, volume, proporção de cheios e vazios (sons e pausas), entre outras abstrações possíveis. A relação estende-se além da subjetividade a partir do momento em que o espaço deve responder adequadamente para melhor apreciação e valorização de uma peça musical.

Nesse sentido, a arquitetura de templos religiosos deve prover espaços que sejam adequados ao culto, ao discurso e também à execução de peças musicais. No último caso, é comum que as execuções musicais aconteçam durante os rituais e também em outros horários, utilizando o espaço do templo como sala de concertos e apresentações, ampliando a relevância da acústica apropriada à atividade musical de Igrejas. A acústica arquitetônica aborda características espaciais capazes de permitir a audição adequada conforme o tipo de fonte sonora. Considerando a execução de música sacra, foram selecionados seis templos católicos dos séculos XX e XXI.

A Catedral São Pedro de Alcântara localiza-se em área nobre do centro da cidade de Petrópolis. Inaugurada em 1925, mas concluída somente em 1969, em estilo neogótico francês, com fundações e fachadas em alvenaria autoportante de blocos de pedra, o templo possui formato de cruz latina, com o teto concebido em abóbadas de aresta.

A Catedral de Brasília, idealizada por Oscar Niemeyer, em um projeto ousado técnica e formalmente, foi inaugurada em 1970. Destacando-se formalmente das demais edificações do entorno, é composta por 16 idênticas peças estruturais de concreto armado, que se erguem de uma planta circular de 35m de raio e se inclinam até o centro. Os vãos formados entre os pilares foram preenchidos por painéis de vitrais que proporcionam uma abundante e policromada iluminação natural.

A Catedral de Cristal da Califórnia foi inaugurada em 1980. A planta foi inspirada no formato de uma estrela de quatro pontas, certa variação da tradicional planta em cruz latina, com volume recoberto por uma pele de vidro.

Na virada dos séculos XX para XXI, foi concebida a Igreja do Sagrado Coração de Jesus em Munique, provida de dupla função: templo religioso e sala de concertos. O acesso principal da edificação abre-se para a comunidade através de portas pivotantes que revelam o prisma de sessão retangular em madeira envolvido pela pele de vidro das fachadas. Além de recobertas por um vidro azul, as fachadas possuem passagens da Paixão de Cristo segundo São João, cuja tipografia é o agrupamento de desenhos de cravos que se transformam em letras.

Tanto a Catedral do Coração Sagrado de Kericho quanto a Igreja Católica St. Thomas More foram inauguradas em 2015, respectivamente, no Quênia e nos EUA. A verticalidade do templo rural queniano projeto pelo escritório John McAslan + Partners visa integrá-lo ao entorno montanhoso. As referências africanas estão destacadas no telhado em fechamento cerâmico e na madeira local que compõe de forma nervurada a grande abóbada que coroa o interior do templo, abrindo-se tridimensionalmente em direção ao altar. A Igreja Católica St. Thomas More em Oceanside, Califórnia, possui uma nave ampla que permite que os bancos sejam dispostos em formato semicircular. O edifício também possui madeira no interior para proporcionar um ambiente de abrigo. A fachada de vidro onde está o acesso principal não só tem o objetivo de atrair os paroquianos, como de integrar a edificação aos jardins e às demais edificações do complexo.

As igrejas foram analisadas quanto ao potencial de desempenho acústico face suas características arquitetônicas que mais interferem em na sonoridade do espaço: forma, volume e materiais de composição de superfícies.

Workshop 6

INTÉRPRETE, REVISÃO E PREMIÈRE**INTERPRETER, REVISION AND PREMIÈRE**

Roberto Duarte

Abstract

The interpreter is largely responsible for the communication between the composer and the public. He is a “recreator” because without a performance the musical work would not be possible. The best and most complete definition that I know, for clarity and objectivity, is given by the pianist and researcher José Eduardo Martins. He compares the interpreter with the runner in a marathon. The instrumentalists and singers are like one arched bridge connecting the composer to the listener. The conductors are also a bridge, but with two arches. It is necessary that the composer's intentions be passed on to the instrument, that is, to the orchestra (choir or band) before the message reaches your destination.

When one speaks about revision, many people have a mixed surprise and even distrust. “Is your intention to correct the composer?” “Won’t the review change the work?” are common questions when the subject comes up. It is very understandable that people who are not accustomed dealing with manuscripts and editorial problems, including musicians, think like this. A few statistics will show the complexity of a musical work and can reshape some pre-existing concepts. In the opera *Il Guarany* by Carlos Gomes, written for large orchestra, chorus and soloists, there are more than 450,000 symbols between notes, dynamics, etc. Even for a detailed and brilliant composer it is humanly impossible not to commit lapses.

In a première, there are many different problems to solve which require special attention from the interpreter. The sounds are still in silent staves on the

score. The musical symbols are audible only to those who have the ability to “hear” them. In my experience as a conductor, who has already performed 145 premières (including *Gloria Concertato* by J. G. Ripper) I can tell you how difficult this task is. Sometimes the composer does not like or not feel free to discuss with the conductor certain problems of orchestration and composition.

- **Keywords: Interpreter. Score revision. Performance.**
- **Palavras-chave: Intérprete. Revisão de partituras. Performance.**

O intérprete, seja ele o próprio autor ou não, é o grande responsável pela comunicação entre o compositor e o público. Pode-se dizer que o intérprete é um recriador, pois sem ele a concretização da obra de arte musical não seria possível. Sua atuação é vital. Muito já se escreveu e se discutiu sobre a arte de interpretar. Definições foram elaboradas. Entretanto, uma das melhores, senão a melhor e mais completa que conheço por sua clareza e objetividade, é a do pianista e pesquisador José Eduardo Martins:

Nós, intérpretes, somos apenas corredores de revezamento, sendo o compositor qualitativo o maratonista que percorre um caminho sem fim. Um dia nós findamos a trajetória, mesmo que gravações façam perdurar durante decênios a nossa passagem pelo planeta. Nada além disso. Temos a incumbência essencial da transmissão, sem a qual a obra de arte musical corre o risco de se ver estagnada, esquecida ou sepultada. A qualidade permanece na partitura, e o intérprete que nos sucede será o novo estafeta, já a saber que seu antecessor cumpriu sua missão e a entender que, um dia, haverá o seu término igualmente nesse perene revezamento. Essa é a única certeza rigorosamente precisa. Quanto à obra excelsa, esta permanece, a independe se durante décadas ou mais mantiver-se oculta por desconhecimento ou até descaso.

O intérprete-instrumentista ou cantor é como uma ponte de uma só arcada que liga o compositor ao seu ouvinte. O intérprete-regente, por sua vez, é também uma ponte, porém de duas arcadas. É necessário que ele transmita as intenções do compositor a um instrumento vivo, pensante e susceptível às mais variadas reações que é a orquestra, o coro ou a banda, antes que a mensagem chegue ao seu destino. Uma enorme e complexa barreira a superar.

Quando se trata de revisão a reação de muitas pessoas é de surpresa e, em alguns casos, até de desconfiança. “A intenção é corrigir o compositor? A revisão não vai alterar a obra?” ou uma afirmação apressada: “O compositor queria assim mesmo!” são frases comuns quando o assunto vem à baila. É muito natural que pessoas não acostumadas a lidar com manuscritos e com problemas editoriais, músicos inclusive, pensem desta forma. Alguns dados estatísticos mostrarão a complexidade de uma obra musical e poderão reformular alguns (pre)conceitos existentes. Tomando, por exemplo, *Il Guarany* de Carlos Gomes, uma ópera escrita para grande orquestra sinfônica, coro e solistas, constata-se a existência de mais de 450.000 símbolos entre notas, sinais de dinâmica e agógica, articulações, etc. Por mais detalhista e genial que seja o compositor é humanamente impossível não haver lapsos. Qualquer trabalho escrito, seja livro, jornal ou revista, antes de ser publicado tem de ser revisado, mesmo em se tratando de grandes autores. O mesmo deve acontecer com a partitura. O objetivo de uma revisão é limpar aqueles pequenos, porém incômodos, enganos para fornecer aos intérpretes e, finalmente, ao público, partituras dignas da grandeza de seus compositores.

Uma *première*, ou primeira audição, de uma obra traz problemas diversos e exige do intérprete atenção especial. É quando a recriação se faz mais presente. O ideal sonoro ainda está nas pautas silenciosas da partitura. Lá, os símbolos musicais são audíveis somente para aqueles que têm a capacidade de “ouvir” internamente a grafia musical. Com a experiência, como regente, de já ter apresentado 145 partituras inéditas (incluído o *Gloria Concertato* de J. G. Ripper) posso afirmar o quanto é difícil esta tarefa. A presença do compositor pode ajudar na interpretação mas também pode dificultar o trabalho de revisão, que é imprescindível. Muitas vezes o compositor não gosta de ser questionado ou não se sente à vontade para discutir com o regente

certos problemas de orquestração ou mesmo de composição. A orquestra, coro ou banda são os “instrumentos” do regente, que deve ter autoridade suficiente para falar sobre os idiomatismos daqueles grupos.



NOTAS SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DE GLORIA CONCERTATO, PARA SOPRANO, BARÍTONO, ÓRGÃO SOLISTA E ORQUESTRA

NOTES ON THE CREATIVE PROCESS OF THE GLORIA CONCERTATO, FOR SOPRAN, BARITONE, SOLO ORGAN AND ORCHESTRA

João Guilherme Ripper

ESCREVER SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DE DETERMINADA OBRA NÃO É tarefa simples. A partitura finalizada pouco revela sobre nascedouro das ideias, que, de tão transformadas no decorrer da composição, pouco se parecem com as originais. A função seminal que encadeamentos harmônicos e células rítmicas exerceram no início da criação acaba diluída nos processos de variação e transformação guiados pelas preferências estéticas e ferramentas técnicas.

Stravinsky escreve em seu livro *Poética Musical* que o compositor atua como um jogador de pôquer ao escolher entre as cartas que quer manter na mão e aquelas que deseja descartar. Trata-se de uma metáfora sobre a necessária delimitação do universo sonoro e as decisões composicionais tomadas no decorrer do processo criativo.

As escolhas iniciais que resultaram na criação de *Gloria Concertato* para o I Congresso foram dadas na formulação da encomenda: uma obra sacra com acompanhamento orquestral e uma parte concertante para a participação do organista alemão Winfried Böinig. Escolhi o Gloria do Ordinário da Missa para marcar o caráter festivo do concerto de encerramento do congresso e pela forma literária do texto em latim, que é dividido em estrofes muito bem definidas. Baseado em diversos exemplos do repertório da Música Sacra, planejei criar seções contrastantes para os solistas vocais e o coro, ligadas por cadências virtuosísticas para órgão.

Dividi as partes vocais entre soprano, barítono e coro, e estabeleci quais instrumentos fariam parte da orquestração quando fui informado de que o Salão Leopoldo Miguez seria o palco da estreia. A formação camerística ficou a cargo de flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, tímpano, que assume também o papel de instrumento solista, além de cordas e do órgão solista, que se junta ao acompanhamento orquestral em alguns trechos.

A obra foi dividida nas seguintes seções:

Seção 1 - Solistas e Coro

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonæ voluntatis

Seção 2 - Coro

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te

Gratias agimus tibi propter magnam glariam tuam.

Cadenza I - Órgão

Seção 3 - Barítono solo

Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens.

Domine Filiunigenite, Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius-Patris.

Cadenza II - Órgão

Seção 4 - Coro - Soprano solo - Soprano e Coro

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis;

Qui tollis peccata mundi, súscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Seção 5 - Solistas, Coro e Órgão

Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus Jesu Christe.

Seção 6 - Fugatto - Solistas, Coro e Órgão

Cum Sancto Spiritu: in glória Dei Patris. Amen.

As estrofes do texto latino do Gloria permitem tratamentos dramáticos diversos, o que trouxe um interesse adicional à composição da obra. Procurei criar a música adequada à expressão de cada uma delas, ligando-as por meio de interlúdios para órgão e orquestra que desenvolvessem as ideias musicais apresentadas anteriormente. O *Gloria* inicial sugere uma explosão de alegria num caráter solene e festivo; *Laudamuste* possui o tom mais introspectivo de uma prece comunitária; *Dominus Deus, Rex Cælestis*, a cargo do barítono solista com acompanhamento de cordas, torna-se uma grande ária sobre as qualidades teológicas de Deus; *Qui tollis peccatamundi* é uma seção em forma ternária de caráter mais contemplativo, cuja primeira parte é apresentada pelo coro, a segunda pela soprano solista e a recapitulação é feita por soprano e coro; *Quoniam* retoma a atmosfera festiva do início e é executado por todas as vozes, órgão solistas e tutti orquestral; *Cum Sancto Spiritu* e o *Amen* são expressos através de uma Fuga que conclui a obra.

A partitura final de *Gloria Concertato* traz a marca do minucioso trabalho de revisão realizado pelo maestro Roberto Duarte, que também se encarregou de produzir a redução para vozes e piano utilizada nos ensaios de solistas e do coro. Por fim, registro aqui o agradecimento à maestrina Valeria Mattos e ao barítono Inacio de Nonno, professores da Escola de Música da UFRJ e organizadores do I Congresso Internacional de Música Sacra da UFRJ, que me brindaram com a oportunidade de escrever esta obra.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Roberto Leher
Reitor

Denise Nascimento
Vice-reitora

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Flora de Paoli
Decana

ESCOLA DE MÚSICA

Maria José Chevitarese
Diretora

Andrea Adour
Vice-diretora

Davi Alves

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação
Fábio Adour

Coordenador do Curso de Licenciatura
Pauxy Gentil

Coordenador da Pós-Graduação em Música
Aloysio Fargelände

Coordenador do Mestrado Profissional em Música
Marcelo Jardim

Diretor Adjunto do Setor Artístico
Ronal Silveira

Diretor Adjunto dos Cursos de Extensão



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



1920 | 2020

169 anos . 1848 - 2017



UFRJ **mmm**
ESCOLA DE MÚSICA

SACRAVOX

GIZ
EM CENA



ARQUIDIOCESE
DE NITERÓI

afba
ASSOCIAÇÃO
de EX-BOSQUISTAS
FLUMINENSES
de ALEMÂNIA

GOETHE
INSTITUT

ERZBISTUM KÖLN
STIFTUNGSZENTRIUM

DAAD



OSN UFF ORQUESTRA
SINFÔNICA NACIONAL

Marinatto's
GRÁFICA & EDITORA