

**Pe. Bertrand Labouche**



**Bach**

e

**Pink Floyd**



**Música classica e música rock**

# Índice

## **I- Os elementos da música**

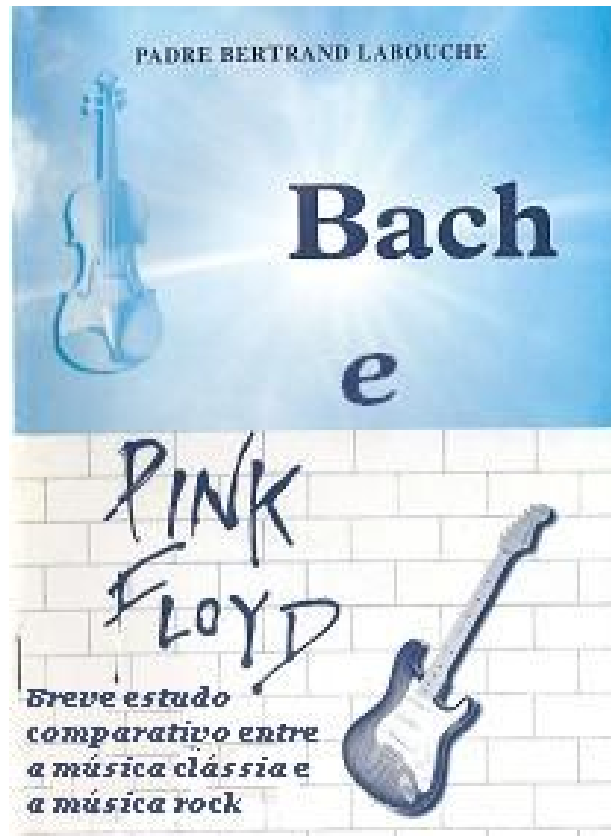
**A melodia**  
**A harmonia**  
**O ritmo**

## **II- A beleza em música**

**O introíto *Resurrexi***  
**Um preludio de JS Bach**  
**A sonata *Appassionata***

## **III- música rock**

**O ritmo**  
**A harmonia**  
**A melodia**  
**Os efeitos especiais**  
**Os textos**  
**Um exemplo de rock**  
**“rock de qualidade”**  
**O “rock cristiano”**



**PADRE**



**BERTRAND**

**LABOUCHE**

**Para entrar em contato com o autor deste livro, se pode escrever para:**  
[padrelabouche@gmail.com](mailto:padrelabouche@gmail.com)

**Biblioteca On-Line:**  
<http://saomiguel.v10.com.br>

# BACH E PINK FLOYD

## Breve estudo comparativo entre a música clássica e o rock

De cem CDs vendidos no mundo, noventa são de rock. É impossível ignorar este fenômeno internacional, que envolve milhões de pessoas e representa milhões de horas de audição.

Analisemos um pouco essa música inseparável da vida quotidiana da juventude atual.

Designaremos por “*música rock*” aquele tipo de música que os jovens escutam desde 1950 até nossos dias. Incluímos o velho “*rock n’roll*” dos anos 50, o *boggie-woogie*, o *blues*, a música dos Beatles, o *pop*, o *hard rock*, o *punk rock*, o *heavy metal*, o *acid rock*, o *techno*, o *rock* psicodélico, o *funk*, o *rap*, etc. Todos esses diversos tipos pertencem a uma mesma família; compartilham entre si características essenciais, utilizando os mesmos princípios de composição e de interpretação. São estes princípios específicos que chamam nossa atenção.

O objetivo deste trabalho é considerar o *rock* sob o prisma musical, considerá-lo única e exclusivamente como música, composto de elementos comuns a todo gênero de música: melodia, harmonia e ritmo.

Apesar de serem comuns a toda música, esses três elementos não ficam dispostos da mesma forma, nem têm a mesma importância. Bach e U2, Chopin e AC-DC, Dvorak e Black Sabbath, Haendel e Rolling Stones, utilizam em suas composições melodia, harmonia e ritmo mas não do mesmo modo. Como é que esses músicos utilizam tais elementos? Na prática, qual é a diferença, musicalmente falando, entre o solo de um guitarrista de Pink Floyd e uma Fuga de Bach? Responder a essas perguntas é justamente o que desejamos.

Mas a diferença é evidente, pode objetar o leitor. Então, porque tantas páginas para demonstrar algo tão claro como a água: “*Bach é a verdadeira música, o rock não é mais do que barulho*”?

... Mas se o rock fosse apenas barulho sem dúvida não teria tal êxito: grave o barulho de um engarrafamento em sua cidade, depois divulgue-o, isso não seria suficiente para fazer de você um ídolo. Demonstrar que o rock não é música e é só barulho não é tão simples. Os Beatles, grupos como Pink Floyd, Yes, E.L.P., o guitarrista Carlos Santana, por exemplo, compuseram várias peças musicais que, sem sombra de dúvidas, têm algum valor musical. Numa obra de reconhecida autoridade em matéria musical encontramos a seguinte afirmação: “*Os Beatles combinaram o Swing com certo refinamento melódico e harmônico, ricas instrumentações e síncofes estremecedoras, como no famoso Let it be*”<sup>1</sup>.

Assim, limitar-se a acusar o rock – não sem razão – de ser uma música para drogados, demoníacos e depravados, não é argumentação suficiente para os jovens apaixonados por essa música; ao contrário, isso reforçará seu apego a ela só pelo gosto de desafiar e de ser originais. O resultado seria o contrário do esperado...

Mas colocar-se num plano puramente musical pode levar os jovens a escutar com interesse um interlocutor que, com certa experiência, critica o *rock*: Desse modo podemos esperar que eles descubram a “*verdadeira música*”. Este é também o objetivo de nosso trabalho.

Depois de ter definido os elementos da música em geral (I), veremos sua aplicação na música clássica (II), e finalmente no rock (III). Essa comparação objetiva permitirá identificar claramente o que é o rock, avaliar essa arte musical tão apreciada em nossa época e calcular seus efeitos nos ouvintes.

---

<sup>1</sup> “*Guide illustré de la musique*”, tomo II, pág. 545, Ulrich Michels, Ed. Fayard, Coll. “*Les indispensables de la musique*”.

## I- OS ELEMENTOS DA MÚSICA

A palavra *mousike*, *mousiké*, designava o conjunto de artes inspiradas pelas musas: a poesia, a música e a dança. Depois, mais particularmente, foi aplicada à arte dos sons. As possibilidades de ordenação dos sons são inúmeras, mas é possível definir os princípios que regem essas possibilidades. Esses princípios se aplicam universalmente em qualquer época, para qualquer instrumento, para qualquer gênero musical. Podemos encontrar três elementos comuns a toda forma musical, seja romântica, medieval, barroca, clássica, folclórica, sinfônica, polifônica, de câmara, sacra ou uma ópera. São eles:

### Melodia - Harmonia - Ritmo

#### A Melodia

É a ária que se assovia, é o tema de uma sinfonia, de uma cantiga popular: identifica uma peça musical e a diferencia de outra. A melodia é a sucessão de sons cuja escrita linear constitui uma forma, é o arranjo particular das notas musicais. Além de ser uma série de sons organizados e agradáveis ao ouvido, a melodia produz também um efeito sobre a alma humana: ela exprime sentimentos, paixões; traduz um pensamento, expressa uma realidade ou um ideal; com algumas notas, a melodia evoca um ser querido, uma estação, ou o curso de um riacho.

Desenvolve-se “horizontalmente” como um relato; cada uma das notas engendra outra nota. Pode fazer-nos rir ou chorar, amar ou odiar, crer ou desesperar, sonhar ou dançar. A melodia é a alma da música. Ela revela a genialidade ou manifesta a pobreza de um compositor.

“A paciência ou o estudo bastam para reunir sons agradáveis, mas a composição de uma bela melodia é obra de gênio. A verdade é que uma melodia bonita não necessita de ornamentações nem de acompanhamentos para agradar. Para saber se é realmente bonita, temos de cantar a melodia sem acompanhamento”, afirmava Joseph Haydn, cujas sinfonias transbordam grande riqueza melódica.

A melodia se dirige ao que o ser humano tem de superior: a inteligência, a nobreza da alma, o desejo de infinito, de felicidade como bem mostra Tolstói<sup>2</sup>: “Depois do jantar, Natacha, às instâncias do príncipe André, pô-se ao cravo e cantou. Enquanto conversava com as senhoras num vão de janela, Bolkonski a escutava. Calou-se bruscamente no meio duma frase, sentindo que lágrimas lhe subiam à garganta, coisa de que não se julgava capaz. Com os olhos fixos na cantora, experimentava uma emoção desconhecida, uma felicidade misturada de tristeza. Sem ter motivo algum para chorar, estava prestes a derramar lágrimas. Chorar o quê? O seu primeiro amor? A sua princesinha? As suas desilusões? As suas esperanças? Sim e não. Aquela vontade de chorar provinha sobretudo duma revelação que se fazia nela: a espantosa contradição entre o que sentia de infinitamente grande e de indeterminado no fundo de seu ser e o indivíduo estreito e corpóreo que ele próprio era – e que ela também era – acabava de surgir-lhe ao espírito. Eis o que causava ao mesmo tempo seu tormento e sua alegria enquanto Natacha cantava”.

A música é a arte que exerce maior impressão sobre o ser humano: ela sustém o soldado pronto a sacrificar a vida, eleva a Deus – o canto dos salmos, essencialmente melódico, fazia chorar Santo Agostinho– consola os aflitos, equilibra os temperamentos ou os abala violentamente. A música pode ser constituída por uma simples melodia: é o caso do canto gregoriano, de uma *partita* para violino de Bach, ou o toque de um clarim.

Em si, a melodia não necessita de um acompanhamento. Este acompanhamento poderá valorizá-la e enriquecê-la, mas nunca substituí-la.

Para introduzir a noção de harmonia tomemos como exemplo o primeiro prelúdio em Dó Maior do *Cravo bem temperado* de Johann Sebastian Bach (voltaremos a ele): está constituído por uma série de acordes admiravelmente dispostos. Escutem em seguida o mesmo prelúdio utilizado

---

<sup>2</sup> “Guerra e Paz”, Livro II, cap. 19

como acompanhamento à Ave Maria composta por Gounod. Vocês poderão comprovar que a harmonia de Bach cede lugar à melodia de Gounod.

Temos aqui algumas belas melodias de que nosso caro leitor pode tirar grande proveito:

- A *Aria* (da *Suite* para orquestra nº 3) de Bach;
- A *Serenata* D 957 nº4, de Schubert;
- O *Kyrie* gregoriano nº IV;
- O *intróito* “*Resurrexi*” da missa gregoriana de Páscoa;
- O *Moteto* “*Laudate Dominum*” de Mozart;
- O *Adágio*, dito de Albinoni.

## A Harmonia

É o conjunto de princípios sobre os quais se baseia o emprego de sons simultâneos, a combinação das partes instrumentais ou das vozes; é a ciência, a teoria dos acordes e da simultaneidade dos sons. Um acorde é um som composto por várias notas: o acorde de Dó Maior, por exemplo, é composto pelas notas dó-mi-sol. Acompanhará a melodia, conformando-se a ela. Pode ser dissonante, de 7ª, por exemplo<sup>3</sup>: dó-mi-si<sup>b</sup>-dó, dando um tom diferente à melodia e nesse caso requer-se um acorde consonante como solução harmônica; um dó cantado sobre um acorde de dó maior não soará como um dó cantado sobre um acorde de dó 7ª ou de dó menor. O compositor mudará os acordes em função daquilo que deseja evocar através da melodia.

O canto polifônico (Palestrina, Vittoria, de Lassus...), o contraponto<sup>4</sup>, a arte da Fuga (J.S.Bach), a orquestração sinfônica (Beethoven, Mahler...) supõem um perfeito conhecimento das leis da harmonia. Ela oferece menos liberdade do que a melodia, da qual é serva. Se a harmonia emancipa-se e é exacerbada, a pureza melódica ficará prejudicada. Isso não significa que a harmonia seja algo elementar. Ao contrário, pode ser muito complexa, mas em si não é absolutamente necessária à melodia: o canto gregoriano, tão apreciado pelos grandes músicos<sup>5</sup>, é cantado em princípio *a capella*, isto é, sem acompanhamento do órgão.

A harmonia toca o homem em suas sensações, seus sentimentos, sua sensibilidade, seu coração. Une-se à melodia, eleva-a, deixa-a mais precisa, dá-lhe nuances como o brilho de um diamante ou a neve no cume de altas montanhas. Um acorde Maior dá à melodia um tom, um clima particular, e um acorde menor pinta-a de outra cor, cada um deles atuando de modo distinto sobre os sentimentos. O primeiro, manifestando plenitude, o outro, certa melancolia... É a vestimenta, a decoração da melodia.

Etimologicamente, *harmonia* vem de uma palavra grega que significa “conjunto”, “junção simultânea”: a harmonia é arte de juntar, de combinar sons, em função de uma linha melódica.

É possível que um compositor escreva uma sucessão harmônica com uma linha melódica em 2º plano: é o caso da polifonia e de composições de estudo ou de exercício, como o 1º prelúdio do “*Cravo bem temperado*” que Bach compôs para seus alunos. Gounod, como dissemos acima, utilizou o prelúdio como acompanhamento para sua “*Ave Maria*”: a melodia e a harmonia se enriquecem reciprocamente, mas a primeira domina e a segunda se apaga. A harmonia será tão melhor quanto menos se impor, ocupando seu lugar de modo preciso e discreto.

---

<sup>3</sup> Os intervalos de segunda, de sétima e todos os intervalos aumentados ou diminuídos são dissonâncias.

<sup>4</sup> “Do latim *punctus contra punctum*, aplica-se à escritura com várias partes: aquela tem duas dimensões: uma dimensão melódica ou *horizontal* e uma dimensão harmônica ou *vertical* (acordes sobrepostos). Estas duas dimensões levam em conta a noção de consonância.

Se a parte *vertical* domina, trata-se de homofonia: uma parte principal (geralmente a parte superior) está acompanhada por partes secundárias (em acordes).

Se a parte *horizontal* domina, trata-se de polifonia, isto é, de várias partes independentes no plano rítmico e melódico. É na polifonia vocal do século XVI (Lassus, Palestrina) que o contraponto teve sua melhor expressão (Ulrich Michels, op. cit.).

<sup>5</sup> Mozart teria modificado toda sua obra pela honra de ter composto o canto do prefácio da Missa. Beethoven escreveu: “*Para escrever uma verdadeira música religiosa, estudem os antigos salmos e cantos católicos em sua verdadeira prosódia*”. Gounod explicitou em seu testamento sua vontade de ter somente canto gregoriano em suas exéquias.

Um orador que faça uso da arte do discurso apenas para fazer-se notar e não para expressar idéias, torna-se pedante, seu discurso é vazio. Ele canta mais do que fala, e faz de si mesmo o fim do discurso. Da mesma forma, uma harmonia desmedida que queira atrair excessivamente a atenção sobre si, transforma a música num sentimentalismo vão ou uma fanfarrônica. Uma harmonia pobre e repetitiva também reduz a música numa série enjoativa de acordes que “giram em círculo”.

Nada mais desagradável, por exemplo, do que um organista que utiliza uma composição gregoriana para fazer ouvir seu próprio acompanhamento; é um contra-senso musical: a melodia não ocupa mais o 1º lugar, é traída pela harmonia que deveria servi-la. Os sentimentos do organista, insuflados por suas pretensões musicais, asfixiam a pureza melódica e tiram dela seu conteúdo.

É esse mesmo erro que caracteriza as músicas da moda, cujas melodias, contrariamente ao exemplo precedente, são de extrema pobreza. Para compensar tal pobreza, o acompanhamento dessas melodias é sobrecarregado de todo tipo de efeitos, não só harmônicos, como também vocais, instrumentais, rítmicos considerados “*legalzões*” comercialmente, sem dúvida, musicalmente, não. A maior parte dos êxitos de Johnny Hallyday, por exemplo, ilustram isto. Além do mais, é sintomático que esses sucessos da moda sejam passageiros, enquanto que as grandes obras musicais atravessam os séculos, imutáveis.

O tempo é também, *a posteriori*, um critério de beleza.

Eis aqui algumas obras de grande beleza harmônica:

- A “*Missa em si menor*” de J.S.Bach;
- O “*Miserere*” de Allegri;
- A “*Fantasia em sol maior*” para órgão de J.S.Bach;
- O 2º movimento da “*Sinfonia inacabada*” de Schubert.

## O ritmo

O ritmo dá uma estrutura à melodia. A frase melódica se desenvolveu segundo a cadência imposta pelo compositor. A Für Elise de Beethoven ou um Noturno de Chopin, interpretados a ritmo de valsa ou de bolero tornam-se praticamente irreconhecíveis.

Consideraremos aqui o ritmo compassado regular, em dois tempos (marcha), três tempos (valsa), quatro tempos, etc.

O caso do canto gregoriano, em que o ritmo não é cadenciado, tem de ser considerado à parte: suas linhas melódicas se desenvolvem por sucessões de “*arsis*” (impulsos) e de “*tesis*” (descansos), em função do sentido do texto e do acento da palavra em latim. Esse ritmo particular, que nenhum metrônomo pode medir, é a imagem da oração, “*a elevação da alma a Deus*”<sup>6</sup> seguida de seu descanso em Deus; a quironomia<sup>7</sup> do canto gregoriano, sendo tão precisa como a regência clássica, não é menos “*imaterial e flexível*”<sup>8</sup>.

Mas, seja neste caso ou no da música clássica em amplo sentido, aplica-se a afirmação de ritmo dada por Platão, “*ordem do movimento*”<sup>9</sup>.

Evidentemente, o ritmo em si não é uma coisa má! Certamente, o quadro rítmico constitui um limite imposto à linha melódica; mas esse limite não é uma camisa de força, é um contexto no qual a música pode desenvolver-se em infinitas possibilidades. A escolha de ritmos é abundante: eis aqui apenas as danças mais conhecidas que inspiraram numerosos músicos: chacona bourrée, , allemande, zarabanda, gavota siciliana, minueto, polaca, mazurca, valsa, polca, etc.

A natureza que nos cerca está cheia de ritmos: as estações, as batidas do coração, o golpe dos cavalos, o canto dos pássaros, as ondas do mar, o sussurro do vento, a órbita dos planetas no espaço... obedecem a ritmos presentes na criação. Embora esses ritmos não sejam estritamente

<sup>6</sup>“*Elevatio mentis a Deum*” – Santo Tomás de Aquino, *In psalmos, proemium*.

<sup>7</sup> A arte de dirigir um coro com as mãos (“*kiros*”, em grego: mão)

<sup>8</sup> J. Coudray – “*Méthode de Chant Grégorien d’après les principes de Solesmes*”, pág 164.

<sup>9</sup> “*Das Leis*”, II, 1.

periódicos, mesmo quando muitos são de uma impressionante regularidade como as batidas do coração (graças a Deus!), inscrevem-se, quaisquer que sejam, na imensa “*ordem dos movimentos*” da qual o Criador é o 1º Motor. Constituem um elemento importante na ordem e beleza da Criação.

Os ritmos da música participam de certa maneira dos da Criação, assim como as cores das harmonias refletem sua beleza. A melodia, ainda mais elevada, nasceu analogicamente do músico como a Criação nasceu do pensamento de Deus. É o traço de um desenho, a linha de uma escultura.

O artista recebeu do criador o dom de produzir “beleza”.

Em música, o ritmo, assim como a harmonia, acompanha, estrutura a melodia. Mas, diferentemente da harmonia, o ritmo dirige-se ao homem em sua parte inferior, na parte corporal de seu ser. Seu corpo é movido pelo ritmo que o faz dançar, aplaudir, marchar, vibrar ou ao menos mexer os pés compassadamente. Utilizado além da medida o ritmo afogará a melodia e a harmonia. Se for violento, destruirá a melodia e a harmonia. Beethoven, em sua sonata “*Appassionata*”, ou em sua 5ª sinfonia, imprime tal poder ao ritmo que, de certo modo, às vezes, se apropria da melodia. O ritmo passa de estrutura subjacente a princípio ativo. O gênio de Beethoven, nessa luta que é a expressão de seu próprio combate interior, soube fazer triunfar a grandeza de sua melodia e de seus jogos harmônicos sobre um ritmo devastador. Esse combate íntimo de Beethoven não é o mesmo combate que opõe a ordem do Antigo Regime aos princípios da Revolução Francesa? A vida desse grande músico<sup>10</sup>, precursor do romantismo, situa-se entre dois mundos: a ordem moral e social de acordo com o plano de Deus e a sublevação dessa ordem pela revolução.

Uma pequena nota: nossos jovens que solicitam o ritmo e que não vão buscá-lo no que há de melhor, deveriam ouvir Beethoven, ou o Bolero de Ravel, ou Tchaikovsky, Rimsky Korsakov, Liszt, e uma simples peça como “*A dança do sabre*” de Khatchaturian... Eles não ficariam decepcionados”!

Outros compositores como Vivaldi, Bach (ouvir sua “*Aria*”, da suíte para orquestra nº3), Haendel, Pergolesi, Albinoni (ouvir o famoso “*Adagio*” a ele atribuído), Mozart (ouvir seu moteto “*Laudate Dominum*”) em que o ritmo permanece em seu lugar como uma simples e discreta estrutura da melodia, sem chegar às explosões de Beethoven. A melodia e a harmonia dominam a tal ponto que nos fazem esquecer o tempo. Como o filósofo ou o poeta que, passeando pelo campo, tão absorto em suas reflexões, não percebe o tempo que passa ou a distância percorrida. Na boa música, o ouvinte se sente pacificado precisamente porque esses três elementos – melodia, harmonia, ritmo – ocupam cada um seu devido lugar em perfeita conformidade com a natureza humana: alma (inteligência e vontade), coração (sensibilidade), corpo.

Assim, realiza-se o adágio: “*A música suaviza os costumes*”, eleva a alma, enobrece os sentimentos e ordena as paixões.

Vejamos agora como uma composição em que se ordenam a melodia, a harmonia e o ritmo, pode se converter numa obra prima.

## **II- A BELEZA NA MÚSICA**

... Difícil escolher! Nós nos limitaremos a estudar três obras muito conhecidas, curtas e fáceis de encontrar: o *Introito* gregoriano, “*Ressurexi*”, da Missa de Páscoa; o 1º prelúdio do “*Cravo bem temperado*” de J.S.Bach e a sonata “*Apassionata*” de Beethoven. Cada uma dessas obras ilustra respectivamente o lugar e a importância da melodia, da harmonia e do ritmo em música.

Não pretendemos dar um curso de erudição musical, esperamos somente esclarecer aquilo que um aficionado pela boa música talvez já entreveja e suscitar nos apaixonados pelo rock, o desejo de ouvir outras obras.

A música não começou com Elvis Presley!

---

<sup>10</sup> Beethoven tinha 19 anos em 1789.



## O Introito “Ressurexi” da Missa gregoriana de Páscoa.

Não foi sem hesitações que optei por essa peça. Num primeiro momento, minha escolha foi o moteto “*Laudate Dominum*” de Mozart, de linha melódica tão nobre, serena e pura. Depois, refletindo sobre a maravilhosa conformidade da sua música com o texto do Salmo 116, me pareceu uma pena não escolher uma obra de canto gregoriano, o comentário musical mais perfeito dos textos sagrados.

Uma pequena anedota ilustrará esse propósito: o grande mestre do coro do mosteiro beneditino de Solesmes, Dom Joseph Gajard, enquanto celebrava uma missa rezada demorou mais do que o costume na leitura do gradual, a ponto de o acólito perguntar se ele havia se sentido mal. “*Não - respondeu Dom Gajard – eu não estava compreendendo bem o sentido do texto, então cantei comigo a melodia, e ela tudo me explicou*”.

Não consideraremos esse canto como “*a oração cantada da Igreja*” e sim sob um ângulo musical e em sua estreita relação com o texto. Embora deva fazer necessariamente considerações espirituais para explicar essa relação entre o texto e a música, minha preocupação principal será a melodia e sua beleza, apesar de sua aparente simplicidade.

Vou me expor a aborrecer o leitor do século XXI com essas reflexões sobre uma música tão pouco contemporânea? Permitam-me responder com Saint-Exupéry:

“*Não há mais que um problema, só um: voltar a dar aos homens um significado espiritual, fazer chover sobre eles algo parecido ao canto gregoriano... Não há mais que um só problema: redescobrir que há uma vida ainda mais elevada do que a da inteligência, e ela é a única que satisfaz o homem*”.<sup>11</sup>

A melodia gregoriana tem esse poder, como revela essa obra inigualável, o intróito “*Ressurexi*”.

Eis aqui o comentário<sup>12</sup>, acompanhado de conselhos de interpretação apresentados por D. Gajard, esse monge beneditino que foi um grande músico herdeiro espiritual de Dom Moquerau, autor do livro “*Le nombre musical*”:

“... Uma peça incomparável, certamente única entre todo o repertório: o intróito “*Ressurexi*”, onde o Senhor mesmo, tendo terminado a grande obra para a qual Ele havia vindo à Terra, apresenta-se diante de seu Pai para adorá-lo e dizer-lhe seu amor. Aqui tudo é divino: é um êxtase de Deus em Deus. Esse intróito é completamente imaterial, espiritual. Sem “*movimento*”; não sai dos limites da 5<sup>a</sup> ré-la exceto em *Mirabilis*, onde alcança o dó grave, dando à oração uma maior profundidade; raramente alcança as notas extremas ré e lá e se mantém ordinariamente dentro da terça mi-sol. É pouco para um canto triunfal, mas trata-se do triunfo de um Deus, de alguém que supera as condições de nossa natureza. Parece o eco, traduzindo em linguagem criada, da conversação que se desenrola na Trindade”.

The image shows a musical score for the Gregorian chant 'Ressurexi'. It consists of a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written in square neumes on a four-line red staff. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The text is in Latin and includes the words 'Esur-réxi, \* et adhuc técum sum, al- le- lú- ia : po-su- í-sti su- per me má- num tú- am, al- le- lú- ia : mi-rá- bi-lis fá-cta est sci- én- ti- a tú- a, alle- lú-ia, al- le- lú- ia. Ps. Dó- mine probásti me, et cognovísti me : \* tu cognovísti ses- si- ónem mé- am, et resurrecti- ó-nem mé- am. Gló-ri- a Pátri. E u o u a e.' The score is marked 'Intr.' and 'R' at the beginning.

**Ressurgi e ainda estou convosco, aleluia: colocastes sobre mim a vossa mão; admirável se manifestou a vossa ciência, aleluia, aleluia. Vós, Senhor, me provastes e conhecestes. Vós conheceis o dia da minha morte e da minha ressurreição. Glória ao Pai.**

“*Depois da 1<sup>a</sup> frase, que é como uma tomada de consciência muito doce pelo senhor do que acaba de acontecer, e da alegria de encontrar-se com Deus, de estar aí para*

<sup>11</sup> “*Que faut-il dire aux hommes*” - Última carta de Saint-Exupéry.

<sup>12</sup> Extrato da *Revue Grégorienne*, março de 1946.

*sempre (observem toda a paz que evoca a frase adhuc tecum sum) – ainda estou contigo – cantem um pouco mais forte a segunda frase, posuísti etc., com seus períodos longos em fá, onde imaginamos uma mão estendida e onipotente, e cantem docemente o aleluia que encerra, enquanto se mantém cada um dos ré do “ia” (marcado com um t = tenete, em um dos nossos manuscritos) e prolongando indefinidamente o fá final, totalmente estático.*

*“Depois de um longo silêncio, o Senhor como que se despertando e tomando novamente consciência de si mesmo, murmura em um movimento de admiração e amor: “Ah, sim, sem dúvida suas obras são maravilhosas”, (Mirabilis facta est sciencia tua), dado em um “crescendo” bem marcado. Finalmente os dois Alleluias, o primeiro com seu balanço muito doce de mi a sol (**leniter**, dizem aqui os manuscritos), e o último que termina em mi, nos deixam nesta atmosfera de paz, de calma, de contemplação estática onde estamos desde o início”.*

Os conselhos que D. Gajard dá em seguida são particularmente interessantes: mostram como essa música é inconcebível sem a vida interior que a inspira e a anima. É antes de tudo o canto da alma que dá uma forma ao que é somente uma sucessão aparentemente sem grande valor de algumas notas.

Certamente a beleza musical está ligada também a sua interpretação; esta interpretação terá tanto mais êxito quanto mais se conformar à inspiração do compositor. A inspiração, etimologicamente<sup>13</sup>, é este sopro interior que guia o compositor. Mas, não parece melhor deixar a execução deste canto a especialistas? Não necessariamente. O canto gregoriano é o canto da Igreja, do qual o povo cristão deve participar: “*Eu quero que meu povo cante na beleza*”, dizia S. Pio X<sup>14</sup>. Em menos de um mês, durante um acampamento para jovens, um seminarista conseguiu que se cantasse muito bem a “*Salve Regina*” solene gregoriano, por jovens que ignoravam o canto gregoriano. Ele lhes ensinou a melodia, pouco a pouco, fazendo-os repeti-la várias vezes de cor, porque eles não sabiam ler as notas; mas, além disso, explicou-lhes o texto, por que o canto devia evocar aquilo que dizia o texto. Os meninos então assimilaram o texto à música, o que facilitou consideravelmente a memorização tanto do texto quanto da melodia, assim como a qualidade da interpretação. A compreensão do texto é inseparável da beleza do canto, como a beleza de uma peça instrumental é inseparável de sua interpretação inteligente.

A música não é só uma série de notas e de sons. Ela vai muito além, traduz uma idéia, um quadro, um combate, um ideal, sentimentos e paixões. Toda música, certamente, revela o seu compositor. O adágio escolástico: *Agitur sequitur esse* (a ação segue o ser) também se aplica à música. Bach ou Beethoven ou o roqueiro cantam o que são, sua grandeza ou sua baixeza, sua paz, sua confiança ou suas lutas interiores, sua inteligência ou sua animalidade. Eles cantam aquilo que amam: Deus, a Virgem Maria, sua Pátria... ou o amor pervertido, seu ego, as forças do mal, etc.

Santa Cecília é a padroeira da música sacra e dos músicos em geral. Será que Santa Cecília cantava admiravelmente ou era virtuose de algum instrumento? Não, ao menos não é isso que a história narra. Mas durante a festa pagã de seu casamento, ela cantava em seu coração as glórias de Deus e seu desejo de consagrar-se a Ele: é esse canto interior, o canto de seu coração, que lhe valeu o título de Padroeira dos Músicos...

Eis o que um grande mestre de coro gregoriano ensina para que o cantar da voz una-se ao cantar de uma alma, a da Igreja:

*“Cantem esse **Intróito** largamente, mas sem peso, sem grandes nuances, de preferência numa tonalidade baixa. Percebe-se o contra-senso que seria cantá-lo forte e ir aumentado pouco a pouco a intensidade para conferir-lhe brilho, sob o pretexto da Páscoa. Seria tirar seu caráter próprio e torná-lo totalmente inexpressivo.*

*“Cantem-no, finalmente, pensando somente nAquele que fala e no que Ele fala, e então verão. Para compreendê-lo é necessário saber um pouco o que é o cristianismo e a vida sobrenatural, saber qual é a verdadeira definição de religião cristã: ela é, antes de tudo uma religião interior, algo da alma, uma adesão de todo o ser a Deus, e não uma grande demonstração exterior ou uma questão de sentimentos”.*

---

<sup>13</sup> Em latim: *In spirare*, soprar para dentro.

<sup>14</sup> Cf. seu Motu Proprio: “*Tra le sollecitudine*”, 22 de novembro de 1903.

Dom Gajard assinala aqui a importância do conhecimento do catolicismo como fonte para uma boa interpretação. Fazemos a transposição para o mundo da música clássica. É claro que uma séria formação em Humanidades é uma das grandes lacunas de nossa época de técnicos e computadores. O teclado que nossos jovens contemporâneos utilizam febrilmente raramente é o de um órgão ou de um piano. Ora, se a música é uma forma de expressão, é necessário que haja algo para expressar por parte do músico e alguma coisa que possa ser compreendida por quem escuta. Se este último cresce num mundo onde a formação na área de ciências humanas (literatura, arte, filosofia, história, música...) está ausente e ainda por cima, é substituída por uma formação excessiva em ciências exatas, naturais e informática, é claro que o resultado será uma música feita de tecnologia e de brutalidade, enquanto que a música clássica será para ele como um estrangeiro porque se desenvolve num mundo real, humano, e não num mundo virtual e desumano.

A conclusão do comentário de Dom Gajard o demonstra, “*a contrario*”, muito claramente: “*Saber que se trata de Alguém que tem uma grandeza absoluta, que nos supera infinitamente. Saber, enfim, que nós não temos razão de ser senão n’Ele, para Ele e por Ele. Então o Ressurexi resplandece como uma peça única, como o verdadeiro canto de Páscoa*”.

A compreensão desta peça de canto gregoriano é proporcional ao conhecimento de Deus.

A compreensão e o amor da música e sobretudo sua criação, necessitam de um mínimo de vida espiritual, a única que pode satisfazer e elevar o homem.

Verificamos tal fato estudando duas famosas peças musicais, uma de Johann Sebastian Bach, a outra de Ludwig van Beethoven.

### **El primeiro prelúdio em Dó maior do “Cravo bem temperado” de J.S.Bach.**

No “*Cravo bem temperado*”, composto para seus alunos, Bach, como bom professor, classificou os 24 prelúdios e fugas por tonalidades<sup>15</sup>: as 24 tonalidades maiores e menores são apresentadas numa sucessão cromática (por semitons) ascendente.

<b>1<sup>er</sup> préluide</b>	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23
Do Majeur	Do #	Ré	Mi b	Mi	Fa	Fa #	Sol	La b	La	Si b	Si
2	4	6	8	10	12	14	16	18	20	22	24
Do mineur	Do #	Ré	Mi b	Mi	Fa	Fa #	Sol	La b	La	Si b	Si
	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m	m

Bach utiliza muitos tipos de prelúdios<sup>16</sup>: “arpejos”, “figuras regulares”, “tocata”, “ária”, “invenção”, “sonata em trio”. O que vai chamar nossa atenção é o primeiro prelúdio em dó maior, do tipo “arpejo”: ele é constituído por uma série de arpejos (acordes em eu as notas são tocadas sucessivamente, por exemplo: ré-fá<sup>#</sup>-lá para o acorde de ré maior). A pulsação rítmica regular, em 4/4, contribuiu para criar uma sensação de equilíbrio e tranquilidade. É de se notar que o ritmo é subordinado à harmonia.

A preocupação do compositor é fazer seus alunos trabalharem a harmonia e mostrar-lhes qual acorde pode seguir o outro, partindo de um dó inicial para concluir num outro dó.

Bach utiliza 36 acordes, cada qual tocado duas vezes, com exceção dos dois penúltimos que preparam o acorde final.

Temos aqui o início do prelúdio, sendo o primeiro acorde de dó maior. Este acorde introduz e conclui o prelúdio...

<sup>15</sup> Chopin também classificou seus 24 prelúdios (op. 28-1839) por tonalidades, segundo o ciclo das quintas e não em uma sucessão cromática.

<sup>16</sup> Ulrich Michels, pág. 145

PRELUDIO Y FUGA  
DO MAYOR, No. I.

Revisado y Anotado por  
John J. McClellan  
**PRELUDE**  
Allegro (♩ = 104) J. S. BACH

Eis aqui o final:

Certamente esta peça é antes de tudo um exercício, mas é composto por um grande músico, aquele que Beethoven considerava como “o pai da harmonia”. Assim, além de um meio pedagógico sem dificuldade técnica particular, Bach escreveu um pequeno e belo prelúdio, ao mesmo tempo simples e de uma grande riqueza harmônica, que constituirá mais tarde um acompanhamento maravilhoso à melodia da “Ave Maria” de Charles Gounod. O prelúdio se desaparece diante do canto da “Ave Maria”, favorecendo-o. Meu propósito é, portanto, mostrar que a riqueza da harmonia embeleza a melodia e está a seu serviço, favorecendo a beleza musical. É claro que uma harmonia limitada a três ou quatro acordes só contribuirá para empobrecer a melodia e, portanto, a música.

Quais são os numerosos acordes que Bach utiliza nesse prelúdio?

De Dó Maior, de ré menor com sétima, de Sol Maior com sétima, de Dó Maior, de lá menor, de Ré Maior com sétima, de Sol Maior, de Dó Maior com sétima, de Dó Maior, de Ré Maior com sétima, de Sol Maior, de Sol com sétima diminuta, de ré menor, de Dó Maior, de Fá Maior com sétima, de Fá Maior, de Sol com sétima, de Dó Maior, de dó com sétima, de fá com sétima, de fá sustenido com sétima diminuta, de Dó Maior com sétima, de Sol Maior com sétima, de Dó Maior, de sol com sétima, de Sol com sétima, acorde diminuto de fá sustenido, de Dó Maior, de sol com sétima, de dó com sétima, de Fá Maior, de sol com sétima, de Dó Maior<sup>17</sup>.

Sem entrar em considerações muito técnicas, recordemos que um acorde pode ser “dissonante”, como por exemplo o de sétima (acrescenta-se um 7º intervalo depois da tônica. Assim, o mi com sétima inclui um ré, que unido a um mi, forma uma dissonância). Esses acordes dissonantes pedem uma “resolução”, como o de sol com sétima cuja “tensão” é resolvida por um Dó Maior.

Assim, no terceiro e quarto compassos:

Deixemos de lado essas precisões para reter o essencial:

<sup>17</sup> Aqui os acordes são designados sem muita precisão. Assim, nem todos os sol com sétima são tocados igualmente.

- Bach emprega uma série extremamente variada de acordes, constituídos de tensões e resoluções harmônicas também variadas. Assim, o ouvido nunca tem a impressão de já ter ouvido aquele trecho.

- Essa rica variedade é escrita numa tonalidade de Dó Maior. O acorde de Dó Maior é o mais usado. Por isso o ouvido tem uma impressão de unidade.

- Um ritmo regular, sem contrastes, respeita esta unidade na diversidade.

- No entanto, faltaria “alguma coisa”, um certo acabamento. Esse belo exercício de harmonia é, sobretudo, um exercício. Uma linha melódica seria aqui muito bem vinda. A *Ave Maria* de Gounod será essa melodia.

Os acordes do prelúdio de Bach, incluindo os dissonantes, já que estes não têm fim em si mesmos, mas pedem e encontram cada um sua resolução, dão uma bela coloração à melodia de Gounod, que conta e comenta a saudação angélica.

Por exemplo: desde o início, o *gratia plena*, tão bem expressado pelo acorde de lá menor (o único em toda a peça), para cantar o suave mistério da plenitude da graça em Maria; na segunda parte da *Ave Maria*, que é uma oração do homem pecador, os acordes dissonantes, bastante numerosos, evocam a miséria do pecado, enquanto os acordes maiores mostram a confiança em Nossa Senhora, seu poder de intercessão, etc.

Texto, melodia, harmonia e ritmo: Eis a ordem que engendra a beleza musical.

... Escutem esta *Ave Maria*, estimados leitores, e comprovarão facilmente o que acabamos de expor.

### A sonata para piano no. 23, “*Appassionata*”, Opus 57, de Ludwig van Beethoven.

Beethoven compôs essa sonata em 1805, entre a sinfonia Heróica (1803) e a célebre 5ª sinfonia (1808), durante a época de seu apogeu, quando sua obra se reveste de uma extraordinária força de expressão.

Nesta peça para piano, “*Beethoven leva até os limites tanto as dimensões da obra como as possibilidades sonoras do piano daquela época: abandona as categorias estéticas em uso e muda a beleza tradicional<sup>18</sup> por um novo tipo de expressão<sup>19</sup>*”. Certamente, a estrutura é a de uma sonata clássica (exposição – desenvolvimento – re-exposição – coda<sup>20</sup>), porém “*massas sonoras de máxima intensidade irrompem bruscamente: na nuance **ff**<sup>21</sup>, sobre um ritmo sincopado, acordes massivos em fá menor, num movimento ascendente, rompem brutalmente a linha temática e a atmosfera (compasso 18), mas este episódio prepara ao mesmo tempo a chegada de um segundo tema ascendente em Lá bemol Maior (compasso 35), com uma melodia nobre indicada com **pp dolce***”:

B. Sonate « *Appassionata* », op. 57

Beethoven teria respondido a Schindler, que lhe indagou sobre o significado das sonatas op. 31 nº 2 e opus 57: “Leia **The Tempest** de Shakespeare!” A sonata op. 31 nº2 é na verdade conhecida

<sup>18</sup> No entanto, sua sonata Opus 2, nº1 é de forma clássica.

<sup>19</sup> Ulrich Michels, pág. 403

<sup>20</sup> Movimento sobre o qual se termina uma peça musical.

<sup>21</sup> Fortíssimo

sob o nome de “A Tormenta”, mas a opus 57 sob o nome de “Appassionata”.<sup>22</sup> Entretanto aquela evoca uma verdadeira tempestade por causa de seus “martelatos” e desencadeamentos rítmicos acompanhados de violentos contrastes harmônicos.


Esta peça traduz a luta das paixões contra o destino, assim como a energia interior deste “Napoleão da música”: “Eu nunca tinha visto um artista tão poderosamente concentrado, tão enérgico, tão interior”, dizia Goethe. “Há seis homens dentro dele”, teria afirmado Haydn. Muitos quiseram ver a coroação da vida espiritual de Beethoven, a luta contra o destino (tema de sua 5ª Sinfonia: sol-sol-sol-mi: o destino que bate à porta...); depois, a aceitação com um sentimento religioso, especialmente no segundo movimento, o *andante com moto*, antes do surgimento do *finale*:



Esta sonata ilustra o poder que o ritmo de uma composição chega a exercer sobre o coração e as paixões humanas, a preço da sufocação da melodia e de uma forte tensão harmônica. Beethoven não vai sacrificar a música ao ritmo, como fazem os grupos de hard rock, mas ele sabe desencadear o ritmo como nenhum outro músico tinha jamais pensado ou ousado fazer.

De um certo modo, seus efeitos rítmicos são ainda mais violentos do que os do rock, porque são inteligentemente postos em contraste com melodias revestidas de grande nobreza e suavidade, ou de uma profunda religiosidade<sup>23</sup>. Uma composição musical que se reduz essencialmente ao ritmo não sabe propor estes contrastes; reduz-se **apenas** à violência. Voltaremos a esse ponto. Que nossos jovens escutem Beethoven, pois encontrarão aí aquilo que o rock não pode dar-lhes: fortaleza, nobreza e profundidade.

Entremos agora na estrutura da sonata “Appassionata”. Sugiro que os leitores escutem-na enquanto lêem o quadro que S.E.R. Mons. Williamson, grande conhecedor de Beethoven, elaborou:

<p><b><u>I- ALLEGRO ASSAI</u></b></p>	<p><b>EXPOSIÇÃO</b></p> <p>I. Ameaça e explosão: <b>Arpejo e trinado</b> em fá menor, repetidos em Sol bemol Maior. Trinados e <b>quatro notas</b> que relembram a 5ª Sinfonia:</p>  <p>Cascata, pausa, arpejo interrompido por três acordes violentos.</p> <p>II. Calma: Quase tranquilidade com modulações até Lá bemol Maior, <b>MELODIA</b> nobre, mas interrompida por trinados inquietos, um “<i>glissando</i>”</p>
---------------------------------------	---

<sup>22</sup> Foi dedicada ao Conde Franz von Brunswick, que lhe deu este nome.

<sup>23</sup> Escutar na *Appassionata* o desenvolvimento do primeiro movimento com seus momentos líricos ou o *andante* com suas suaves variações.

**I- ALLEGRO ASSAI**  
**(continuação)**

Tempestade: e, de repente, uma explosão com quatro notas, uma ascensão histérica...

Pequena coda: ... acalmando-se enfim em lá bemol menor.

**DESENVOLVIMENTO**

I- Calmo, tempestade, calmo: inícios de arpejos em Mi Maior, trinado em Si Maior, Lá Maior, Mi Maior, momentos nostálgicos interrompidos por arpejos agitadíssimos (5 contra 3) em mi menor, dó menor, Lá bemol Maior. Um momento quase de paz, com doces modulações e passagens líricas reconduz à melodia em Dó bemol Maior...

II- Primeira crise: mas arrancada em Fá Maior, repetida em si bemol e logo após em sol bemol; segue outra repetição onde não subsistem 2 notas da melodia, flagelada em la#, logo após em si menor, depois em Dó Maior até a desintegração num acorde com sétima diminuta numa paixão histérica

**RE-EXPOSIÇÃO**

I- Agitação e Explosão

Pior do que antes, com novo baixo agitado e luta mais intensa (5 acordes)...

II- Calmo, tempestade, pequena coda: que chega a uma certa paz exprimida por passagens doces e uma nobre melodia, interrompida por uma tempestade de 4 notas que se amplifica quase que histericamente para pacificar-se novamente.

**CODA**

I- Calmo: com o arpejo em fá menor modulando-se até Ré bemol Maior para a primeira metade da Melodia...

II- Calmo, 2ª crise, calmo... mas novamente com mudança de clave (ré b > dó) e mutilada desaparecendo num furacão expressado por um baixo que sobe inexoravelmente: si b, dó, ré b, fá, sol, lá b, dó b, dó# , até uma espécie de tranqüilidade com 7 repetições das 4 notas...

Tempestade, final... brutalmente interrompido pela 8ª repetição que introduz o fim do allegro – a 1ª metade da Melodia, deslocada duas vezes, terminando num furioso “martelado” (2 contra 3) e o desaparecimento aparente da tempestade.

<p style="text-align: center;"><b><u>II. ANDANTE COM MOTO</u></b></p>	<p>: Melodia calma, doce, quase “religiosa”, de fato harmônica, em 2 partes repetidas.</p> <p>COM 4 VARIAÇÕES: 1ª: a mesma melodia com um pouco mais de movimento pelas síncopes do acompanhamento.</p> <p>2ª: Melodia mais movimentada (colcheias duplas), porém constante e lírica.</p> <p>3ª: Movimento acentuado (colcheias triplas); desta vez a síncope é na melodia.</p> <p>4ª: Volta à calma, a uma doçura pensativa, concluindo sobre um acorde com 7ª diminuta que deixa o ouvinte em suspense.</p>
<p style="text-align: center;"><b><u>III. ALLEGRO MA NON TROPPO</u></b></p>	<p>INTRODUÇÃO: Um intenso “martelamento” desse acorde de 7ª anuncia o fim da calma e A VOLTA DA TEMPESTADE.</p> <p>EXPOSIÇÃO: Um 1º tema evoca um oceano agitado, o 2º saindo de seu acompanhamento. Furiosa pequena coda.</p> <p>DESENVOLVIMENTO: Alguns momentos de calma, desenvolvimento do tema I, nova figura sincopada. O tema I conduz à síncope de uma pequena coda furiosa, uma quase-desintegração. Outro instante de calma, porém em acorde de 7ª.</p> <p>RE-EXPOSIÇÃO: Volta ao tema I, com uma nova figura, em seguida um descanso, mas a agitação dos temas I e II é contínua; aceleração de um “martelamento” extremamente rápido, ressurgimento do tema I flagelado num fim tanto brilhante quanto sombrio.</p>

...Ufa! Terminou a tempestade, o vulcão terminou sua erupção. Um contemporâneo de Beethoven dizia que, depois de tê-la ouvido no piano, ele tinha sido incapaz de encontrar seu chapéu no vestiário!

Berlioz faz a seguinte narração do entusiasmo frenético que as três primeiras execuções da 5ª Sinfonia produziram entre os parisienses (elas aconteceram em 1828 num intervalo de 6 semanas): “ *O Auditório, num momento de vertigem, cobriu a orquestra com seus gritos; eram exclamações furiosas, mescladas de lágrimas e gargalhadas... um espasmo nervoso agitava todo o auditório*”.

... Alguém poderia perguntar se essa reação não é a mesma de uma multidão durante um concerto de rock. Façamos a distinção:

- Enquanto música revolucionária, cujas audácias, a violência rítmica (importante!) e os fortes contrastes harmônicos destruíam as regras musicais da época: **sim**. As mesmas causas produzem os mesmos efeitos.
- Enquanto obra de um músico que domina perfeitamente um material musical, melodia/harmonia original e muito rica, ainda que num contexto agitado e apaixonado: **não**. Não se pode afirmar que esse poder emocional imola a arte musical no simplismo de uma brutalidade sem alma. Beethoven é um grande músico – muito apreciado por Pio XII, por exemplo – que professava uma profunda admiração por Johann Sebastian Bach, em quem



inspirou-se muitas vezes; dizia dele que “*não devia chamar-se “Bach” (“riacho”, em alemão) e sim Oceano*”.

Toda a música de Beethoven não está até esse ponto tão desenfreada. Longe disso: seu concerto para violino e orquestra, seu 5º concerto para piano com o seu adágio cheio de nobre doçura, seus quartetos para cordas, muitas de suas outras obras, unem maravilhosamente a imaginação criadora e a mestria da arte musical, sendo estes os dois componentes do gênio.

Os críticos vienenses, que se encontravam tão descontentes e reservados depois da criação da 1ª Sinfonia – compreende-se – encontrarão para essa sinfonia termos muito elogiosos depois de cinco anos: “*uma magnífica criação artística, que desenvolve com tanto esplendor e graça uma riqueza inaudita de excelentes idéias, e onde reinam em todo momento a coerência, a ordem e a clareza*”. A música desse “*surdo que ouvía o infinito*”<sup>24</sup>, impregnada de vontade, de poder, de sensibilidade e de imaginação conquistadora marcou todo o século XIX, o século do romantismo.

Certamente, entretanto, deve-se tirar uma lição dessa sonata, que bem merece o nome de “*Appassionata*”: um ritmo desencadeado, sincopado, uma forte tensão harmônica devido ao emprego de acordes dissonantes repetidos e não resolvidos, os *crescendos* desmesurados têm efeitos sobre a sensibilidade e as paixões humanas, pois sua origem é, precisamente, passional. Instabilidade, frustração, exacerbação são o resultado.

Certamente, um vulcão em erupção oferece um espetáculo em que a grandeza não é sinônimo de fealdade, mas é melhor não aproximar-se demasiado dele!

Mas quando nossos jovens pretendem que a “música do papai” é ridiculamente sentimental, seria necessário incitá-los a aproximar-se desse vulcão, ao menos para destruir seus preconceitos; e pode ser que isto os leve a refletir um pouco sobre a natureza e o valor da “música rock” com que se empanturram e de que sofrem as conseqüências.

### **III- LA “MÚSICA ROCK”.**

O objeto desse artigo é puramente musical. Mas do mesmo modo que temos constatado o vínculo estreito que une um texto à obra musical, criada para transmiti-lo (este vínculo está presente no gregoriano tanto quanto num moteto de Mozart ou numa ópera de Verdi ou de Wagner), verificaremos que, na “música rock”, a relação entre texto e música subsiste de modo muito claro e explícito.

Deixaremos de lado a vida particular e os costumes dos roqueiros. Mas sabemos como a sensibilidade pode ser fortemente desestabilizada pelo emprego de ritmos devastadores ou de dissonâncias sistemáticas, e isso não contribui, evidentemente, para a santificação pessoal, inconcebível sem o domínio das paixões.

O rock não tem as características da revolução beethoviana, mesmo se seus ritmos violentos chegam a fazer lembrar os da Quinta sinfonia<sup>25</sup> ou os da “*Apassionata*”; na verdade, o rock é um retrocesso musical. Por princípio, os elementos essenciais da música no rock estão **invertidos**. O ritmo ocupa ampla e completamente o primeiro lugar, a harmonia o segundo e a melodia o último. Essa inversão é verificada em quase todas as peças do rock, difundidas continuamente nas estações de rádio. É também o repertório musical mais vendido e portanto, o mais escutado. Estudaremos, como exemplo, uma música recente do grupo U2.

A seguir analisaremos algumas peças de rock de um certo valor musical e veremos as distinções que se impõem.

Finalmente nos perguntaremos se pode existir um “rock cristão”, antes de concluir acerca de seu valor intrínseco e sua definição real.

<sup>24</sup> A expressão é de Victor Hugo. A surdez quase conduzirá Beethoven ao suicídio, como ele próprio revelou em seu testamento de Heiligenstadt.

<sup>25</sup> Escutei recentemente uns extratos da Quinta Sinfonia executados por Yngwie Malmsteen, um guitarrista de rock, acompanhados por uma bateria desenfreada... mas em que sentido se deve compreender a palavra “executados”?

## Os elementos da música rock

### O ritmo

É o elemento mais importante no rock, ninguém pode negar. De fato, não se pode conceber a “música rock” sem o ritmo, que pode ser classificado de tirânico. Vimos que a função do ritmo na música é dar uma simples estrutura à melodia, que constitui a essência da música. Se não fosse assim, a música seria a mais aborrecida de todas as artes, resumindo-se em diversas cadências.

A palavra “ritmo” vem de “rima”, que distingue a poesia da prosa, um texto “normal” sem cadência particular (o que o Sr. Jourdain<sup>26</sup> fazia sem saber).

É claro que um poema com um ritmo perfeito, mas composto por palavras quaisquer, sem uma idéia diretora, sem “melodia”, seria um poema medíocre ou nulo. Ao contrário, uma prosa rica pela profundidade, pela pertinácia, pelo poder, pela delicadeza de pensamento adornada por expressões bem pensadas seria um texto de valor apesar de não ter cadência.

Na primeira parte já temos explicado suficientemente a noção de ritmo para que não seja útil insistir mais.

O “rock n’roll”<sup>27</sup> nasceu dos requebros grosseiros de Elvis Presley e do “beat” (batimentos, série de golpes rítmicos) agressivo de suas canções. O nome dos “Beatles” é um jogo de palavras entre “beetle”, besouro e “beat”, golpe. Não existe nenhum grupo de rock sem bateria, o que não era, no início o caso do jazz. Esse instrumento de percussão ocupa o lugar central do grupo e impõe um ritmo constante, muito marcado e pesado. É obstinado, essencialmente repetitivo, apoiado e amplificado por um baixo que o segue cegamente. O ritmo do rock “usa e abusa” da síncope, que é a colocação de um tempo forte num tempo fraco ou intermediário, como por exemplo, a acentuação do 2º e 4º tempo num compasso 4/4.

Dois fatos concretos darão uma idéia da absoluta necessidade desse ritmo duro e lancinante:

- Durante um show do “The Who”, o baterista, Keith Moon, colapsou repentinamente por causa do abuso de drogas e/ou álcool. O grupo parou de tocar; o cantor e os guitarristas não eram suficientes para suprir a falta do baterista. Foi preciso que o líder da banda perguntasse ao público se não havia algum baterista de rock, mesmo que não fosse profissional. Sim, havia um, e então foi possível continuar o show.

Isso é impensável na música clássica: se o percussionista se ausentasse por algum motivo, a obra seria indubitavelmente tocada. O público não seria mandado embora. A obra perderia um apoio rítmico, mas que não é absolutamente indispensável, salvo algumas raras exceções que concernem só algumas partes da partitura. A orquestra poderia realizar sua interpretação, enriquecendo o auditório com suas melodias e harmonias, muito mais essenciais.

- Durante os ensaios, na maioria das vezes, os roqueiros buscam nervosamente, ao acaso, em suas guitarras, ou eventualmente no teclado, as notas que “cairiam bem”, sem nenhuma consideração de tonalidades (maior/menor) de escala de referência. Eles eventualmente escolhem uma tema que seja o mais simples e percuciente<sup>28</sup> possível. A bateria impõe seu tempo e nada vai detê-la. Sua estrutura, de uma rigidez absoluta (tac-pum, tac-pum, tac-pum, tac-pum-pum) é a lei suprema que não deixa lugar nem a um mínimo de busca melódica e harmônica (e não falo de contra-ponto!) com todas as nuances que implicam. Certamente estou me referindo aqui ao rock básico, mas o princípio é o mesmo no mais “evoluído”: o ritmo impõe sua lei aos cantores da... liberdade sem freios, e não é qualquer ritmo: um golpear violento e inexorável...

Toda a “arte” do rock se resume em dar o ritmo, e como autômatos, o cantor e os outros integrantes devem contribuir para isso. Que o público seja estimulado a quebrar tudo, aí está o objetivo deles. Os bailes atuais das aldeias onde se toca rock terminam quase sistematicamente em brigas sangrentas. Quem semeia o ritmo do rock, colhe a violência.

<sup>26</sup> Cf. “*Le bourgeois gentilhomme*” de Molière.

<sup>27</sup> A palavra rock n’roll era usada em certos ghettos norte-americanos para designar o movimento dos atos sexuais.

<sup>28</sup> Cf., por exemplo, “*Smoke on the Water*”, de Deep Purple.

Isso não sé de assombrar, pois o ritmo se dirige, como já dissemos, à parte inferior, animal, do homem. Não nos surpreendemos ao observar que a impureza sob todas as formas mina a juventude ligada ao rock. Pouparei os leitores das citações de todas as “estrelas” do rock sobre o assunto e a maior parte das letras de suas músicas.

Poderíamos igualmente lembrar os graves problemas psicológicos que o ritmo obsessivo do rock acarreta, algumas vezes até originando um transe. Os problemas mais freqüentes são a incapacidade de prestar atenção e uma certa forma de depressão. Os jovens suicidas são também muito numerosos. O rock não apenas incita explicitamente o consumo de drogas, mas é em si mesmo uma droga. Conheci um jovem estudante que não conseguiu ficar num Acampamento do MJCF<sup>29</sup> por mais de três dias porque durante o acampamento não podia ouvir Rolling Stones: seu quarto era, literalmente, coberto de cartazes do grupo, sem o qual sua vida era impossível.

Os roqueiros não escondem seu objetivo: “*Nossa intenção é impedir que as pessoas pensem*” (Paul Stanley, do grupo Kiss). “*A estratégia própria do rock n’roll é conquistar os corações e atacar as inteligências*” (Bernardo Vilhena, roqueiro brasileiro).

Quantos jovens que ouvem rock são vítimas inconscientes dessa música! Quantos jovens católicos (sim!) comprometem sua salvação, desprezam os dons de Deus, são escravos do pecado, perdem uma possível vocação unicamente porque seus pais deixam-nos escutar a “música atual”!

Por que esse adolescente que, apesar de tudo, não é um jovem mau, é insolente na escola, em casa, preguiçoso, desordenado, facilmente colérico, instável, centrado em si mesmo? Analisem o tipo de música que ele sempre escuta, e terão uma boa parte da explicação.

Quando o rock invade a juventude, desordena sua sensibilidade, enfraquece sua vontade, apaga as aspirações de sua alma e a desconecta do mundo real porque, musicalmente, o rock é uma aberração. Suprimam seu ritmo, o ordenem, imponham que ele ocupe seu lugar subalterno, introduzam uma bela linha melódica, dêem-lhe um acompanhamento harmônico matizado e então começarão a ter verdadeira música, a que faz a juventude desabrochar.

## A harmonia

No rock ela fica limitada, em geral, a três ou quatro acordes que se repetem continuamente<sup>30</sup>. A facilidade técnica é sempre constante no rock. Por que se esforçar para estudar harmonia se o essencial é dado pelo ritmo? O violão é um instrumento particularmente difícil, que exige um grande esforço de aprendizado. A peça *Asturias*, de Albéniz, não se aprende de um dia para outro, arranhando alguns acordes!

Quais são os acordes utilizados no rock?

Consultemos um dos métodos básicos editados para roqueiros principiantes.

- Estes acordes, três, são exclusivamente acordes de sétima, de mi com sétima, de lá com sétima e de si com sétima. Interessante, o acorde de sétima é utilizado na música clássica como um acorde de transição, resolvido por um acorde consonante segundo uma tonalidade pré-definida: si menor, Ré Maior, etc. No caso do rock eles são os acordes fundamentais. Isso é uma aberração musical. Obviamente todas as peças de rock não utilizam necessariamente o acorde de sétima, mas esses acordes constituem a base do rock. É claro que o efeito desses acordes dissonantes, desta constante desarmonia, será uma atmosfera de tensão contínua, de mal estar, de instabilidade, de vazio na alma, de frustração. A sensibilidade não terá um instante de repouso, especialmente se o acorde final for um acorde de sétima, como no caso do “blues”.
- Outros tipos de acorde são aqueles compostos por duas notas<sup>31</sup> (por exemplo, mi-si), alternados e repetidos com outra nota (fá #), tocada pelo dedo mínimo da mão direita, colados ao ritmo.

<sup>29</sup> Movimento da Juventude Católica Francesa.

<sup>30</sup> Na canção “*Alter Bathing at Baxter’s*” o grupo Jefferson utiliza durante 9 minutos a mesma seqüência de acordes.

<sup>31</sup> Chamados de *shuffle rock*, extremamente utilizados por Chuk Berry em “*Johnny be good*”, “*Roll over Beethoven*” (sic!), etc.

- É de se notar igualmente que na guitarra, por ser elétrica e elevada a um volume muito alto, os acordes são reduzidos a três ou em alguns casos a duas notas tocadas simultaneamente; isso é mais fácil do que tocar o acorde completo sobre cinco ou seis cordas. Isto tem como consequência o empobrecimento da harmonia, que fica constituída por acordes incompletos, sobrepujada pelo volume e por outros procedimentos que veremos abaixo.

Imaginem um violonista de flamenco que só tocaria acordes de duas notas: seria chatíssimo, e não teria nada a ver com o verdadeiro flamenco, uma arte difícil que não pode se contentar com uma técnica tão limitada.

Resumindo: a harmonia no rock consiste e se limita ao uso de acordes essencialmente dissonantes ou empobrecidos, em número restrito e repetidos constantemente<sup>32</sup>.

## A melodia

Em 99% dos casos é de pobreza alucinante. Esse elemento essencial da arte musical não é importante no rock.

Aqui a rainha da música não passa de uma miserável serva. Vejamos dois exemplos, que não são dos piores casos:

- O título da canção “Goin’ Down” dos Monkees” repete-se 85 vezes em dois minutos.
- O da canção “Cheap thrills” de “Rubens and the Jets” repete-se 36 vezes em 2,5 min.

Muitas vezes uma melodia de rock não chega a um termo; o final não é preparado porque não há nada a preparar. A conclusão será feita numa explosão ruidosa, ou em muitos casos, consistirá em repetir uma frase ou uma série de notas.

Num disco, o final da música é a diminuição progressiva do volume ou os gritos histéricos do público que acabam por interromper a peça de rock.

No “rap” a melodia acaba por desaparecer completamente, tragada pelo ritmo: o cantor pronuncia as palavras (não comentamos aqui a qualidade e o vocabulário particularmente escolhido) seguindo o ritmo e suas síncopes. O grupo “Eminem” é um dos principais representantes do “rap”, uma nova forma do rock muito apreciada atualmente.

Essas “melodias” embrutecedoras, escutadas muitas vezes pelos jovens, gritadas em seus ouvidos por seus *MP3* e/ou *i-pod*, terão o mesmo efeito que uma Serenata de Schubert, um coral de Bach ou um moteto de Mozart?

Uma nobre melodia enobrece, uma melodia pacífica traz paz, uma melodia pobre produz embrutecimento.

## Efeitos especiais

São necessários para compensar um conhecimento insuficiente da música e uma técnica limitada. Esses efeitos especiais têm por objetivo aumentar o impacto sonoro e exacerbar os sentidos. O leitor pode concluir que, com esses efeitos, uma banda de rock fará o que quiser com seu público.

- A guitarra é provida de uma barra para distorção das cordas.
- O guitarrista utiliza pedais de distorção, “fuzz”, “wah-wah”, etc., conectando a guitarra ao amplificador. Eles permitem metalizar, triturar o som, prolongá-lo, produzir eco, transformá-lo num ruído de avião, de bombas (por exemplo na “interpretação” do Hino dos EUA por Jimmy Hendrix), etc.
- Pode-se utilizar também um “bottle neck” que é um cilindro de metal colocado no dedo indicador da mão esquerda que permite deslizar sobre as cordas.

---

<sup>32</sup> Infelizmente pode-se evocar também os cânticos progressistas da liturgia moderna, cujos efeitos são mais de contorcer-se do que rezar. “*Nunca compreenderei porque o clero, que possui este magnífico tesouro que é o canto gregoriano, tem o mal gosto de utilizar outra coisa em suas Igrejas*”. O Alleluia de Taizé, por exemplo, grande êxito internacional da Igreja conciliar, não tem nada a ver, musicalmente falando, com o Alleluia gregoriano. Certamente um estudo sobre isso terminaria com conclusões que não honrariam a liturgia progressista...

- O volume, nos show e boates, freqüentemente está acima do limite que o ouvido humano pode suportar. Os fãs de rock sofrem muitas vezes de problemas auditivos irreversíveis. Quanto aos roqueiros, o volume dá-lhes uma impressão de poder, de invencibilidade e lhes permite criar um ambiente de violência extrema.
- O guitarrista utiliza simultaneamente uma palheta entre o polegar e o indicador da mão direita para facilitar os golpes e os trinados rápidos e prolongados.
- Uma guitarra elétrica compõe-se de um braço maior do que o do violão, fixado sobre uma caixa muito recortada, que permite tocar notas extremamente agudas. Além disso, para aumentar o “prazer”, pode também produzir efeitos *larsen* (microfonia).
- O solista, geralmente, não passa diretamente de uma nota a outra, e sim progressivamente, distorcendo a corda; o que lhe permite tocar deliberadamente um pouco acima ou abaixo do acorde do acompanhamento.
- O baterista pode eletrificar sua bateria, assim como sintetizá-la, isto é, tocar uma nota musical a cada golpe.
- O cantor necessita de um microfone colado a seus lábios, e conectado a um sistema que permita dar eco ou profundidade e sua voz.
- Luzes deslumbrantes, sincronizadas com o ritmo, varrem a multidão, ou decompõem os movimentos.

Citamos apenas alguns efeitos relacionados à música: são eloqüentes. Todos contribuem para o aumento da excitação dos sentidos até o paroxismo.

### As letras

É necessário falar sobre as letras, pois, como já vimos, a música tem uma estreita relação com elas:

- Os temas mais freqüentes são: droga, violência, sexo em todas suas formas, rebeldia contra a ordem estabelecida.
- A qualidade, sem falar dos “yeah”, dos gritos, etc., oscila entre o horror e a nulidade, quando não chegam à blasfêmia. Se nossa juventude entendesse essas letras em inglês, talvez refletiria um pouco antes de ouvi-la novamente.

A beleza de uma música é proporcional à nobreza dos sentimentos que ela traduz e chega à altura dos textos sagrados, obras literárias, ou simplesmente de bom gosto (canções folclóricas) que ela ilustra. Não podemos então deduzir, *a contrario*, o rock e a vulgaridade andam necessariamente de mãos dadas?

Vejamos alguns exemplos de inspiração dos roqueiros: “*Sympathy for the Devil*” (“Simpatia pelo Demônio”, Rolling Stones), “*Lucy in the Sky with Diamonds*” (L.S.D. – droga, Beatles), “*Brown Sugar*” (droga, The Doors), a canção “*We are the champions*”, tão ouvida em 1998 por ocasião da vitória francesa na Copa, é na verdade o hino do movimento homossexual dos EUA”.

“*Dead Babies*” (Bebês mortos, de Alice Cooper), “*Hell’s Bells*” (Os sinos do inferno, do grupo AC/DC), “*O álbum branco do demônio*” com a música “*Revolution nº 9*” (Beatles, 1968), “*O sacrifício mais agradável a Satanás é matar os bebês não batizados*”, canta Black Sabbath em seu disco “*bloody sabbath*”, “*sabbath sangrente*”, o grupo *Prince* canta: “*Façamos como se estivéssemos casados* (amor livre), etc., etc.

Seria fácilimo encher páginas e páginas de citações repugnantes dos grupos mais ouvidos pela juventude.

Um tipo de música adapta-se perfeitamente a esses temas: é o rock. A música clássica, durante o desenvolvimento de toda sua história, jamais se viu submetida a tal depravação.

A beleza é o “*esplendor da verdade*” (Aristóteles). Ora, o rock, em graus distintos, é o vínculo musical preferido da mentira. Portanto...

## Um exemplo de rock

Como fizemos para a música clássica, analisemos um pouco mais de perto do que é feita uma música representativa de rock. Estudemos *Vertigo*, o relativamente recente (2004) e enorme sucesso do grupo irlandês U2, que não está entre os grupos mais decadentes.

MÚSICA	TEXTO - TRADUÇÃO		COMENTARIO
As seis cordas da guitarra são tocadas <i>palm-mute</i> , ou seja, abafadas pela palma da mão.	« Uno, dos, tres, catorze »		Tudo começa pelo <i>tempo</i> dado com um trocadilho cuja fineza não escapa a ninguém. Em primeiro lugar, sua majestade o ritmo.
Três acordes de <i>shuffle rock</i> (ver acima) de duas notas repetidas quatro vezes, com uma passagem de acorde descendente cromático (si-si bemol-lá). Na partitura está explicitado que as notas que acompanham o canto devem ser “ <i>tocadas em power chord para que se obtenha melhor resultado</i> ”.	Lights go down It's dark, the jungle is Your head can't rule your heart I'm feeling so much stronger Than I thought Your eyes are wide And though  your soul  It can't be bought Your mind can wander	As luzes se apagam, está escuro, a selva é sua cabeça. Não pode dominar seu coração. Sinto-me muito mais forte do que pensava. Seus olhos estão muito abertos e, entretanto, sua alma.  ... não se pode comprar. Seu pensamento pode vaguear.	Pobreza dos acordes, a tônica colocada sobre o volume. Pobreza da melodia (repetição de duas notas) colocada exatamente ( <i>lights go down &gt; wander</i> ) sobre o ritmo. Um texto estranho, onde está um jogo um “coração não dominado”, um sentimento “mais forte” que o pensamento, o “espírito que vagueia”, um estado onde a razão não domina. Pensamentos sem lógica: « <i>entretanto</i> » ?..
Quatro acordes reduzidos a três notas, das quais duas são idênticas: -Mi: mi-si-mi -Ré: ré-lá-ré -Sol: sol-ré-sol -Lá: lá-mi-lá	Refrain : Hello, hello, I'm at a place called Vertigo  It's everything I wish I didn't know Except you give me something	Hei, Hei, estou num lugar chamado Vertigem. É tudo o que eu gostaria de não conhecer. A não ser que você me dê algo que possa sentir, sentir...	Acordes reduzidos às mais simples expressões. Palavras: outra vez totalmente obscuras... Que lugar é esse? (Uma boate?)  ...com uma nova insistência

	I can feel		sobre o “ <i>feeling</i> ”, esse sentimento oposto ao conhecimento ( <i>know/feel</i> , conhecer/sentir).
Retorna-se ao primeiro acompanhamento sem nenhuma mudança.	<p>The night is full of holes These bullets rip the sky</p> <p>Of ink with gold</p> <p>They twinkle As the boys play rock and roll</p> <p>They know that they can’t dance</p> <p>At least they know</p>	<p>A noite está cheia de buracos. Essas balas cortam o céu com tinta dourada. Elas brilham enquanto os meninos tocam rock n`roll.</p> <p>Eles sabem que não podem dançar. Pelo menos o sabem.</p>	<p>Musicalmente, volta-se ao início.</p> <p>Texto no mínimo estranho, sem dúvida devido à “vertigem”, com uma evocação duvidosa às estrelas.</p> <p>- Por quê?...</p> <p>- Parece que temos que nos alegrar...</p>
	<p>I can sell the beats I’m asking for the check Girl with crimson nails Has Jesus ‘round her neck Swinging to the music Swinging to the music</p>	<p>Posso vender o ritmo, estou esperando o cheque. Uma menina com unhas vermelhas tem Jesus em volta do pescoço, balançando-se ao som da música.</p>	<p>Canto novamente pegado à bateria.</p> <p>Texto: Quem é essa menina? Por que essas unhas? Que vem fazer aqui, nesse contexto duvidoso e insano, o nome de Nosso Senhor?</p> <p>- o ritmo, o ritmo...</p>
	Coro		A mesma lengalenga e o mesmo acompanhamento que antes.
Sol- ré-lá Sol-ré-lá Sol-ré-lá	<p>Shot dead Shots fall</p> <p>Show me yeah</p>	<p>Morto a bala, balas caem. Mostre-me yeah</p>	<p>O acorde de “mi” desapareceu. Repetição de três outros acordes de três notas.</p> <p>Texto : violencia ; « mostre me »... que ??</p>

Solo: um mi se repete dez vezes ao mesmo tempo que um lá agudo (três vezes), depois um lá bemol (seis vezes) e finalmente um ré sustenido; alcança um si estridente, alternado com lá e sol.		-	Não é necessário ser um virtuose para tocar esse solo! Permanece sobretudo no agudo; ele atinge até a nota mais aguda da guitarra elétrica.
	All of this, all of this can be yours (x 3)  Just give me what I want And no one gets hurt	Tudo isso pode ser seu (3 vezes)  Somente dê-me o que quero e ninguém se machucará	Esta frase, retomada três vezes, faz estranhamente lembrar a do demônio propondo a Jesus Cristo as riquezas desse mundo <sup>33</sup> . Acrescenta-se uma ameaça de violência <sup>34</sup> . Peut-on y lire, avec bienveillance, que les jeunes souffrent d’être privés de vérité, d’idéaux élevés, d’exemples entraînant au bien ; « <i>Ostende nobis bona</i> <sup>35</sup> », ou nous cassons tout » ??
Retoma-se o acompanhamento mencionado acima.  Notas extremamente agudas que se sucedem por meios	Hello , hello We ‘re at a place called Vertigo  Lights go down and all I know Is that you give me something	Hei, hei, estamos num lugar chamado Vertigem. As luzes se apagam e tudo que sei é que você me dá algo que posso sentir.  Sinto seu amor ensinando-me	Mesmos acordes com três notas das quais duas são idênticas.  - quelle chose??  - “ <i>sentir</i> ”, ainda e sempre.  “De joelhos”, mas diante de quem? Diante de Deus? Do “Jesus que a menina de unhas

<sup>33</sup> “*Tudo isto te darei se prostrado me adorares*”, Mt 4,9.

<sup>34</sup> Pode-se entender disso, com boa vontade, que os jovens sofrem com a privação da verdade, de idéias elevadas, de exemplos que conduzam ao bem? Eles desafiam: “*Quis ostendit nobis bona* (Mostrai-nos o que é bom, Ps 4,6), ou quebraremos tudo”.

<sup>35</sup> « Montrez-nous de bonnes choses ». Ps. 4, 6.



tons descendentes.	I can feel your love teaching me how Your love is teaching me how How to kneel Kneel	como. Seu amor me está ensinando como, como, como me ajoelhar, me ajoelhar...	vermelhas leva”?! ou diante do demônio da tentação <sup>36</sup> ? Este convite, dirigido a um vago sentimento, é tão obscuro quanto este lugar chamado Vertigem – e parece que esta ambigüidade é voluntária.  Uma das palavras chaves do rock, repetida aqui 16 vezes, sob forma de conclusão...
	Yeah, yeah, yeah, yeah (x4)	Yeah yeah yeah yeah (x 4)	

Tal música deixa um gosto amargo na boa. Essa mistura de violência rítmica, de “acordes duros”, de um vago e maligno sentimento religioso, é extremamente nociva. Passa aos ouvintes uma profunda tristeza sem esperança de liberação verdadeira. Composta com os eternos estereótipos da “rock music”, essa peça não tem o mínimo valor musical.

Quem me emprestou o Cd com essa “música” foi um aluno de uma das escolas da FSSPX! Eis o que vários de nossos jovens escutam, eis a “música” de que eles gostam. Que os pais não se assombrem se os resultados escolares e espirituais de seus filhos não estiverem à altura de suas expectativas. Pais e educadores, atenção!

Para falar a verdade, não há nada mais fácil do que compor uma peça de rock:

- Modifiquem um pouco qualquer melodia básica de uma canção de rock clássico;
- Acrescentem três acordes, um baixo lancinante, e, sobretudo, uma percussão desenfreada, sem esquecer algumas palavras que incitem a violência e a sensualidade ou cujo caráter estranho possa aparentar algo profundo;
- Agreguem alguns “yeah” e outras palavras chulas e repitam tudo isso num alto volume.
- Procedam assim durante 3 ou 4 minutos até uma brusca conclusão num acorde de sétima pontuada por um grito uivante a não ser que escolham não concluir, e então repitam dez vezes o que preferirem.<sup>37</sup>

Terão assim criado uma peça de rock digna desse nome. Digna de pertencer à arte musical? Certamente não. “*Mas o senhor exagera, nem todos os rocks são assim, muitos têm verdadeira qualidade musical*”. Responderemos agora a essa objeção comum.

### “Rock de qualidade”

Não é raro ouvir elogios às qualidades técnicas desse ou daquele cantor ou músico de rock, ou às vezes às composições de determinado grupo.

Os mais citados são: Pink Floyd, os Beatles, Carlos Santana (guitarrista roqueiro latino-americano), Emerson (do grupo “E.L.&P.”), Eric Clapton (guitarrista). Ginger Baker (baterista) e alguns outros.

- O disco “*The dark side of the moon*”, do grupo Pink Floyd, foi o fruto de um ano de trabalho num estúdio de gravação. É verdade que esse disco tem uma dimensão harmônica diferente dos rocks comuns.
- Os Beatles compuseram melodias agradáveis e bem acompanhadas (“Let it be”, “Hey Jude”, etc.)

<sup>36</sup> “Tudo isto te darei, *se prostrado me adorares*”, Mt 4,9.

<sup>37</sup> Como por exemplo, “*coma um chiclete*”, repetido 32 vezes por “*Alcalá*”, grupo argentino de quarteto, forma musical também muito apreciada pelos jovens modernos.

- O guitarrista Santana pode tocar o que quiser em sua guitarra. É um mestre em improvisação. Assim é também o guitarrista do grupo “Yes”, que executou, durante um concerto, com um violão, uma peça extremamente difícil.
- Emerson (de formação clássica) é um excelente pianista e organista.

Certamente, não seriam tantos os fanáticos por rock se nesse gênero de música só houvesse horrores. Além disso, a música atual não podia deixar de passar por uma transição do jazz para o pior e mais decadente “hard rock”, de Louis Armstrong para AC/DC.

A música dos Beatles constituiu uma etapa. Quanto aos virtuosos dos rock, muito raros, e os mais raros ainda compositores que possuem certa ciência musical mais elevada, distinguem-se todos precisamente porque se afastam algumas vezes da pobreza habitual do rock, mas sem renegá-lo. Eles conservam seus princípios fundamentais como a extrema importância do ritmo e o emprego dos efeitos especiais já mencionados.

Tomemos um exemplo: “*Europa*”, uma peça instrumental de Carlos Santana. Depois de uma suave introdução do tema principal, o guitarrista o desenvolve talentosamente, usando diversas linhas melódicas; depois, o ritmo até então discreto torna-se de repente duas vezes mais rápido, “martelando” mais acentuadamente. Santana põe-se a tocar de um modo mais agressivo e repetitivo, subindo pouco a pouco ao agudo enquanto distorce as cordas de sua guitarra. Em seguida, usa um pedal de distorção, e utiliza cada vez mais acordes dissonantes, para assim chegar a uma mistura sonora inacreditável. O rock impôs sua lei de inversão dos elementos da música.

Além disso, a inspiração fundamental de todo rock está sempre presente e influencia o auditório tanto mais quanto é servida por um verdadeiro talento.

Do que estamos falando? Não da música, certamente, mas de um elemento indispensável à música rock: a REVOLUÇÃO contra toda a ordem estabelecida. Este é o elemento comum que domina todos os roqueiros em sentido amplo.

Seria um erro considerar os Beatles somente no plano musical. Seus cabelos longos, suas roupas, suas letras sobre o amor livre e a droga converteram-se no símbolo de toda uma geração.

Pink Floyd e todos os demais grupos de rock mantêm esse mesmo objetivo. A extrema violência engendrada pelos grupos musicalmente mais decadentes é também uma consequência da imoralidade pregada tanto por eles quanto pelos grupos mais evoluídos musicalmente. U2 ou Pink Floyd, os Beatles ou Rolling Stones, Elvis Presley ou Carlos Santana, Janis Joplin ou Black Sabbath, todos os grupos de rock, desde os mais *soft* aos mais *hard* perseguem um mesmo fim, manifestado em suas músicas em diversos graus: **destruir o homem e a sociedade tal como Deus os concebeu**. Não se pode esconder isto.

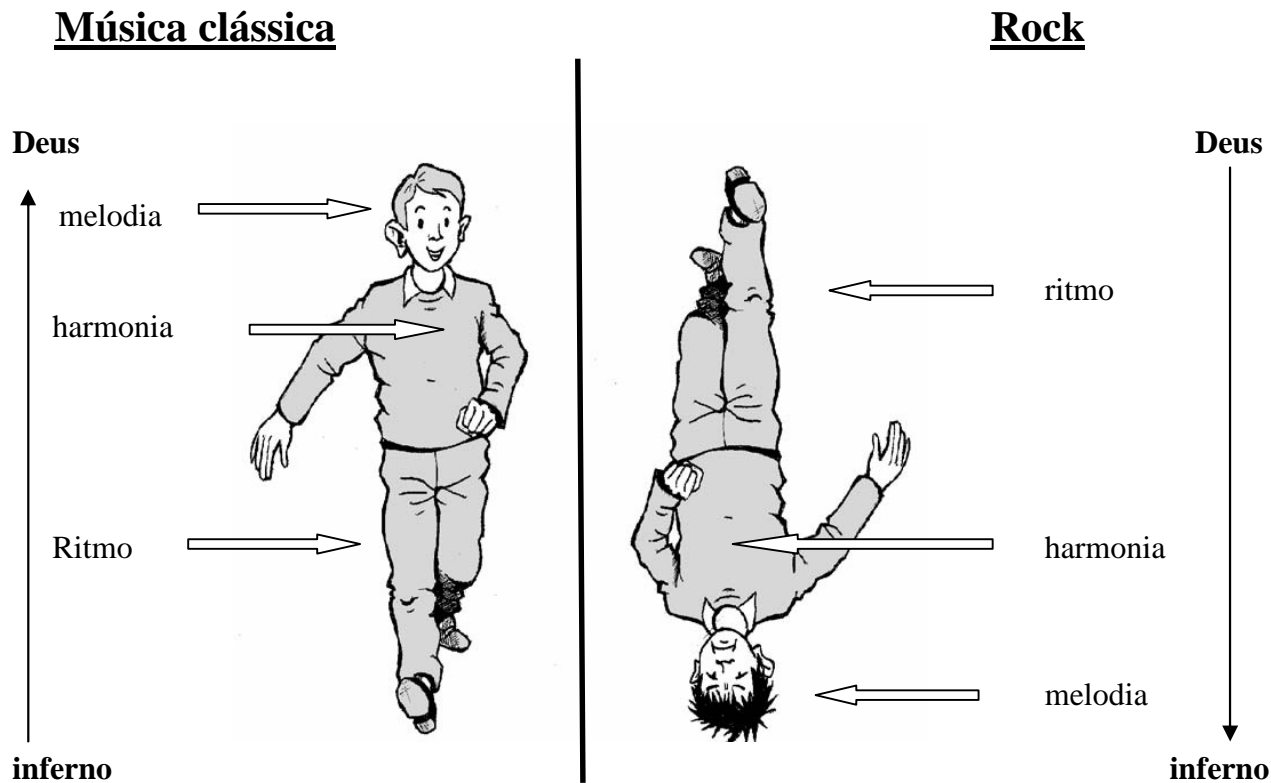
“*We don’t need no education*: (não precisamos de educação): estas palavras são cantadas por um coro de crianças(!) no disco “*The Wall*”, do grupo Pink Floyd.<sup>38</sup>

- “*O rock não é apenas música, é o centro nervoso de uma nova cultura e de uma juventude revolucionária*”.<sup>39</sup>
- “*O rock marcou o início da verdadeira revolução*”, escreveu o anarquista Jerry Rubin
- “*O rock é acima de tudo uma atitude, uma maneira de afrontar a sociedade, que transcende ritmos e melodias*”, afirmou Luiz Antônio Melo, diretor de uma rádio brasileira.
- “*Todo rock é revolucionário*” (Revista “*Times*”)
- “*A rebeldia é a base de nosso grupo, os jovens nos consideram como heróis porque seus pais nos odeiam*” (Alice Cooper)
- “*O que nos interessa é a revolução e a desordem*” (Jim Morrison, do grupo “*The Doors*”)

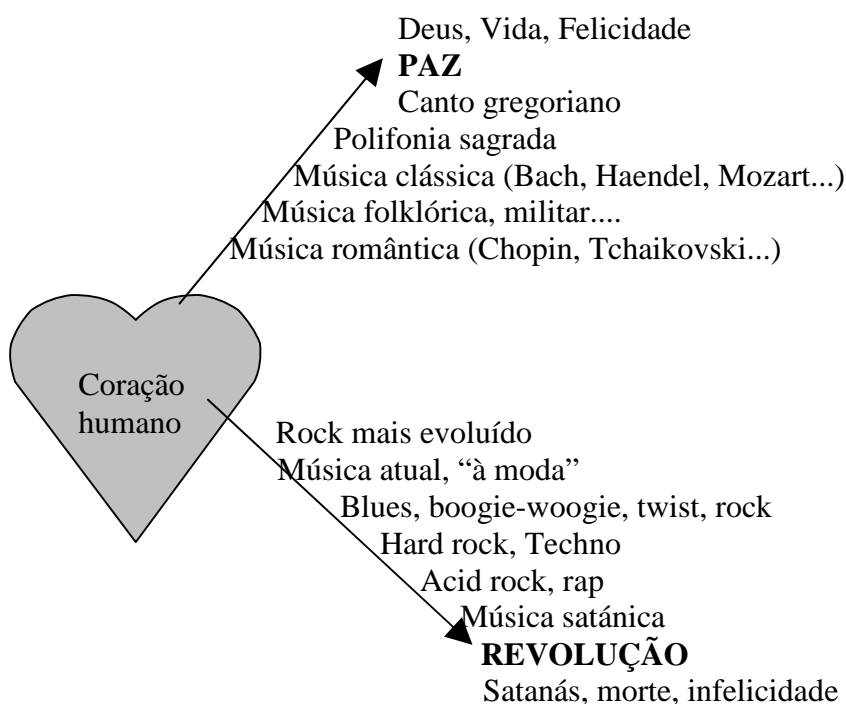
<sup>38</sup> Estas palavras podem expressar uma reprovação legítima: se se trata da educação moderna, sem princípios, sem um ideal satisfatório, compreendemos que não precisam desta educação e que queiram destruir tudo o que a representa. De fato, Pink Floyd critica também o “deus-dinheiro” em sua canção “*Money*”, rindo-se dos ricos, mas esta crítica não lhes impediu de receber os milhões de dólares ganhos com esse êxito! É uma contradição, certamente, mas sua crítica da sociedade atual, materialista, “robotizada” não carece de fundamentos. Eles erram em quanto às soluções (anarquia, droga, sensualidade sem freio ...)

<sup>39</sup> Revista “*Rolling Stones*”, citada por Alberto Boixadós em “*La renovación cristiana del arte*”, Ed. Areté, pág. 45.

- “Os Rolling Stones contribuíram tanto para a transformação dos costumes de sua geração que os sociólogos do futuro poderão dizer que eles confirmaram a crítica de seus opositores com sua vida de vagabundos decididos a arruinar progressivamente a civilização ocidental pela droga, pela perversão sexual e pela violência”, escreveu David Dalton, jornalista de rock.



A inversão dos elementos musicais do rock não é uma simples idéia original; faz parte do ideal revolucionário. O efeito de tal inversão é substituir a tranqüilidade da ordem pelo caos, a paz pela insatisfação, a vida pela morte, como mostra o esquema anterior.



Este segundo esquema mostra que os rocks considerados inofensivos situam-se no início de uma vertente que pode ir muito longe e que toda simpatia com eles é um verdadeiro perigo, no mínimo o de não progredir espiritualmente. Muitos jovens católicos brincam assim com o fogo, artífices inconscientes da sua própria perdição. “*Quem não avança, regride*”. O resultado pode ser fatal... E alguns ainda pensam que a solução é ouvir ou tocar o “rock cristão”!

### “Rock cristão”

Basta um pouco de senso comum para compreender que o cristianismo e o rock são incompatíveis: o cristianismo é a religião da ordem, porque trabalha com a finalidade de restaurar todas as coisas em Nosso Senhor Jesus Cristo. O rock é uma música desordenada, pois a hierarquia dos elementos musicais (melodia – harmonia – ritmo) está invertida. É a revolução na música e a música da revolução. Um “rock cristão” é algo tão contraditório quanto um “sofisma arrazoado”.

### CONCLUSÃO

O cantor e harpista da Bretanha (oeste da França), Alan Stivell, resolveu um dia eletrificar sua música, dar aos cantos tradicionais de sua terra e de seus antepassados um aspecto mais atual, com mais ritmo, mais rock. Seus fãs se multiplicaram, seus shows atraíram multidões, sua fortuna aumentou consideravelmente, foi um sucesso! No entanto, os bretões, que dançavam ao som da música de seus pais, não gostaram da nova versão de Stivell. A alma da Bretanha não estava mais ali. Ela tinha sido substituída por outra coisa, um espírito que não era o de seus antepassados.

O rock é música porque se serve dos elementos musicais, mas é uma música doente, na contramão e desequilibrada. Não creio que se possa afirmar que o “rock nem sequer é música”. É como um louco, que perdeu o uso normal de suas faculdades, sem, entretanto, perder sua natureza humana. Há graus na loucura, como há graus na perversão musical do rock.

A bela e verdadeira música é muito mais do que um conjunto ordenado de sons agradáveis. Sua influência, como a educação, é de ordem espiritual, moral<sup>40</sup> e política - no rock acontece o contrário. A música clássica ordena as paixões humanas sem destruí-las ou excitá-las. Não conduz a sociedade à anarquia, finalidade do rock, mas favorece a paz da cidade como muito bem expressa W.T.Walsh.<sup>41</sup>: “*Na Espanha medieval, como na Grécia, a música era considerada um elemento essencial a toda educação. A pessoa que não soubesse cantar ou tocar vários instrumentos, não era considerada educada. Ruy Sánchez de Arévalo dirige a Henrique IV a seguinte apologia da música: “A qualidade por excelência dessa nobre arte e seu digno exercício consistem em dispor e dirigir os homens, não só às virtudes morais, mas também às políticas, que os tornam capazes de reinar e governar. Devido a isso, este virtuoso exercício deve ser recomendado aos reis e príncipes”.*

O Padre Mariana, historiador jesuíta, expressa pensamento semelhante: “*Os príncipes podem aprender no canto como é forte a influência das leis, como é útil a ordem na vida, como é suave e doce o ânimo moderado... O rei não somente há de cultivar a música para distrair o ânimo, temperar a violência de seu caráter e harmonizar seus afetos, mas também para compreender, através da música, que o estado feliz de uma república fundamenta-se numa moderação e numa devida proporção e acordo entre suas partes.*

*Isabel da Espanha mostrava sua concordância com esse parecer não apenas na educação do príncipe Don Juan, mas também em seu constante apadrinhamento da arte. Ela gostava de rodear-se de cavaleiros que fossem bons músicos. Garcilaso de la Vega, o cavaleiro que matou o gigante [árabe] Yarfe diante dos muros de Granada e que mais tarde será seu embaixador em Roma, era excelente harpista. Francisco Peñalosa, também espanhol, foi um dos músicos mais brilhantes da capela papal onde Palestrina, meio século mais tarde, estabelecerá as bases da*

<sup>40</sup> “O homem que não tem música em si mesmo e não se emociona com um concerto de suaves acordes é capaz de traições, complôs e rapinas” (William Shakespeare, “O mercador de Veneza”, V, 1, Lorenzo)

<sup>41</sup> “Isabel de España”, cap. XXVI, pág. 477.

*música barroca. Isabel raramente viajava sem se fazer acompanhar de alguns músicos. Em sua capela, contavam-se mais de quarenta cantores selecionados, organistas, cravistas, flautistas, alaudistas e outros instrumentistas. Ela levava-os consigo quando ia à guerra e durante seu reinado chegava-se a tocar música durante as execuções da Inquisição. Isso não é nada estranho, pois o objetivo era mais a feliz reconciliação do penitente com Deus do que sua execução. Por sua ordem também foi reunida uma importante coleção de canções no Alcazar de Segóvia”.*

Estas palavras deveriam inspirar os pais católicos. A música clássica deveria fazer parte da educação de seus filhos, desde a mais tenra idade. Seu ouvido se habituaria à beleza e assim rejeitaria as aberrações sonoras do rock.

Muitos jovens de hoje prendem-se à música moderna porque não têm idéia do que seja a verdadeira música. Contentam-se com o que pensam ser o único gênero musical por excelência, um gênero que os deteriora e os rebaixa.

Não hesitem, estimados pais, em fazer tocar a verdadeira música em suas casas, ao menos nos domingos e dias festivos. Iniciem seus filhos, com a ajuda de um professor ou de um bom método, num instrumento musical qualquer, seja piano, flauta, violão, violino... Que os professores nas escolas primárias ensinem solfejo, canto, flauta doce às crianças. Um sacerdote, diretor de uma escola primária começou um dia a ensinar a “Ave Maria” de Gounod às crianças de quatro a oito anos. No final do ano escolar cantaram-na na íntegra, de coração, diante dos pais maravilhados. Isso é possível para qualquer professor de canto.

O canto não é uma coisa fácil; exige rigor, sensibilidade, domínio de si e perseverança, qualidades de que as crianças têm necessidade durante toda a sua vida. Assim também para o estudo de um instrumento: seu aprendizado tem um imenso valor educativo.

Um jovem que cursava o *Ano de Humanidades* no Seminário de La Reja, que inclui aulas de iniciação musical, disse-me: “Estou descobrindo maravilhas, é absolutamente necessário que os jovens as conheçam”. Infelizmente, alguns jovens parecem ter chegado a um ponto sem regresso: o rock exerce tal influência, que arrebenatar suas correntes, isto é, seus CDs, parece estar acima de suas forças. Terão ficado irremediavelmente insensíveis aos grandes mestres da música? A oração, a paciência, as provações da vida os farão pouco a pouco, esperemos, deixar seus impiedosos ídolos. Nossa Senhora de Fátima os socorra.

Um dos efeitos da música, paradoxalmente, é dispor a alma para o silêncio, deixar de lado as preocupações, silenciar o alvoroço do mundo e “*dar aos homens um significado espiritual*”.

“Quando se toca música, não se digam bobagens, guarde-se o silêncio”, recomenda a Sagrada Escritura<sup>42</sup>. O rock, ao contrário, faz parte dessa “conspiração contra toda espécie de vida interior”<sup>43</sup>, que é a vida moderna. Ele ensurdece as almas; é sua principal perversão musicalmente falando.

E se Bach tivesse conhecido o rock? ... Sem dúvida, teria afirmado sem rodeios:

***“O único fim, o único objetivo de toda música é o louvor a Deus e a recreação da alma. Quando isso se perde de vista, não pode haver mais verdadeira música, restam somente ruídos e gritos infernais” (Johann Sebastian Bach, 1738)***<sup>44</sup>.



---

<sup>42</sup>Eclesiástico, 32, 4.

<sup>43</sup>G. Bernanos.

<sup>44</sup>Citado por Ulrich Michelis, op. cit. Pág. 101. Eis a citação completa: *O baixo continuo é o fundamento da música; com a mão esquerda se tocam as notas escritas em quanto com a direita se acrescentam consonâncias e dissonâncias o que produz uma harmonia agradável para o louvor de Deus e o legítimo prazer dos sentidos; pois o único fim da música é o louvor de Deus e a recreação da alma. Quando isso se perde de vista, não pode haver mais verdadeira música, restam somente ruídos e gritos infernais*” (in “Pequena Crónica de Ana Magdalena Bach”).