

O Himno a 4 de Marcos Coelho Netto

Uma Análise

Sívio Crespo Filho

Marcos Coelho Netto foi músico dos mais prestigiados e atuantes de Villa Rica, na segunda metade do século XVIII. Suas atividades como regente e trompista, registradas em livros de contratos das Irmandades pesquisados por Curt Lange e Tarquínio de Oliveira, devem ter-se estendido aproximadamente de 1760 a 1800. Faleceu em 1806 em Villa Rica, sendo desconhecida a data de seu nascimento, estimando-se que tenha sido anterior a 1750. De toda a sua obra restaram-nos apenas umas duas ou três peças completas, além deste *Himno a 4*. Entretanto, há diversos indícios de que tenha sido vasta, principalmente pelo alto grau de mestria que atingiu no exímio manejo da linguagem de sua época, como se pode notar na presente obra, em que ressaltam a espontaneidade melódica, a expressão marcante, unidade e concisão. Estas são qualidades de modo geral presentes na melhor música do período em Minas Gerais.

O *Himno a 4* (Maria Mater Gratiae) com violinos, viola, trompas e baixo foi composto em Villa Rica, em 29 de novembro de 1787. Utilizamo-nos da restauração publicada por Curt Lange.¹

Himno a 4

Maria Mater Gratiae
dulcis parens clementiae
Tu nos abhoste protege
et mortis hora suscipe

Jesu, tibi sit Gloria
qui natus est de Virgine
cum Patre et almo spiritu
in sempiterna saecula.
Amen.

Maria mãe de graça
parente de doce clemência
Protege-nos tu do inimigo
E acolhe-nos na hora da morte

Seja a ti, Jesus, a glória
que nascido és da Virgem,
com o Pai e o almo Espírito,
nos sempiternos séculos.
Amém.

Obra expressiva, extremamente coesa na sua estrutura rítmica e economia do material rítmico-melódico. A expressão é barroca, mas a forma é clássica na simetria tonal (plano das modulações) e desenvolvimento temático.

O tema da introdução orquestral está carregado de denso sentimento barroco. Primeiro, na insistência do Fá# (dominante), todavia envolto numa bordadura em quiáltera, dispersando-se para a tônica, mas recalitrando no Fá# para, em seguida, insistir na sétima da dominante, com o motivo rítmico, e para resolver na terça da tônica. Sempre acentuações rítmico-harmônicas barrocas (exemplo 1).

The image shows a musical score for Violin I (I VI.) in G major, 3/4 time. The score consists of three staves. The first staff is marked 'mp' and has a tempo marking '3'. The melody is divided into four sections labeled 'a', 'b', 'a', and 'b''. Section 'a' is a sixteenth-note figure, 'b' is a similar figure with a different intervallic structure, and 'b'' is a variation of 'b' with a more flowing, 'Mozartian' feel. The score ends with a circled measure containing a quarter note G4 and a half note F#4. The citation '(c. 1-9, p. 19-21)' is centered below the staves.

Nesta mesma frase de dois compassos podemos já notar o dualismo clássico barroco, na feliz intromissão do motivo b' do I violino, que altera o anterior (b) com bela carga de informação, introduzindo uma surpreendente leveza clássica à gravidade barroca do tema, num traço fugaz, a um só tempo mozartiano e original.

Um outro ponto notável a considerar é a riqueza rítmica desse tema, que inclui colcheias, semicolcheias, tercinas de semicolcheias, incisos pontuados () e fusas, variedade que diz respeito mais a uma estrutura ou textura frástica clássica que a uma barroca.²

A segunda frase (ou parte) do tema inicial da orquestra é francamente contrastante com a primeira, por várias razões:

- 1) pela uniformidade rítmica;
- 2) pela uniformidade melódica, caracterizada pela repetição exata de uma mesma frase em marcha harmônica;
- 3) pelo comprimento, duas vezes maior que a primeira parte.

Por fim, a tônica Si, quatro vezes reiterada pelos dois violinos, numa faixa mais alta, quando a linha melódica descia, é a descarga expressiva de toda a energia acumulada na longa marcha harmônica.

Por todas essas características e, ainda, sendo uma marcha harmônica sem disfarces na sua melódica e de tal largueza, ela é pura expressão barroca, sem nenhum elemento estranho que a perturbe no seu aspecto estilístico. Apenas há um desvio na lógica dos encadeamentos harmônicos, na passagem do compasso 6 ao 7, quando Coelho Netto, em vez de seguir com o acorde de Sol maior, (D) de ^+Sr ou $^{\flat}Sr$, e resolvê-lo neste, para em seguida atingir naturalmente a dominante de Si menor, preferiu não se afastar muito (o que esvaziaria a estabilidade da tônica), mas usar a própria T, seguida já da D, realizando desse modo uma espécie de atalho para a volta à tônica.

A melodia mineira muitas vezes mostra influências barrocas, como essa que contém marcha harmônica e recorrências típicas, ao lado de outras extremamente simples na sua tessitura reduzida, por exemplo, na homofonia coral. No entanto, são sempre compostas em quadraturas, sejam rigorosas ou irregulares, mas sempre claras. Vale notar que a contração ou interrupção da lógica da quadratura, como também da cadencial ou da métrica no contratepo, são recursos que fazem parte do jogo estético do estilo clássico. O forte conteúdo barroco da introdução não a exime da clara subdivisão em duas grandes partes, a primeira constituída dos dois primeiros compassos com anacruse, cada um uma mesma semifrase que se repete. A segunda parte do período, a marcha harmônica, constitui-se de quatro compassos, o dobro da primeira. Cada compasso é uma semifrase e ocupa um degrau da seqüência. A introdução se completa com mais dois compassos para cadenciar.

A entrada do coro em estilo *concertato* também mostra um sentido clássico da quadratura, com frases do mesmo tamanho dialogando em contraponto (compassos 9-11). A frase do contralto é respondida pela do soprano, junto com as outras vozes (exemplo 2).

The image shows a musical score for Example 2, consisting of five staves. The top staff is for Violin (Vla.), the second for Soprano (S.), the third for Contralto (C.), the fourth for Tenor (T.), and the fifth for Cello/Double Bass (C.B.). The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are: "Ma-ri-a Ma-ter gra-ti-ae, Ma-ri-a Ma-ter gra-ti-ae". The score shows a dialogue between the Soprano and Contralto parts, with the Soprano part starting at measure 9 and the Contralto part starting at measure 10. The instrumental parts provide harmonic support.

(c. 9-11, pp. 21-22.)

A simetria aqui vai mais longe, e nós podemos observar que cada semifrase responde a outra, assim como cada frase e cada período. "Maria Mater Gratiae dulcis parens clementiae", que vai do compasso 10 ao 15 (considere-se a longa anacruse), bem subdividido em três frases de dois compassos, é respondido pelo período que vai do compasso 16 ao 21 ("Tu nos abhoste protege/et mortis hora suscipe"), também este subdividido em três frases de dois compassos. A simetria é tanto mais perfeita quando constatamos que a primeira frase, aqui como lá, é em *concertato*, enquanto as outras são homofônicas e que, além do mais, a última frase de ambos os períodos intensifica o movimento tanto melódico quanto harmônico.

No tema introdutório da orquestra está todo o material temático e motivico da obra. Ele está presente em toda a peça através da orquestra, enquanto o coro como que o acompanha. É um processo barroco, semelhante ao utilizado por Bach em várias obras, às vezes como *ostinato*, às vezes não, como por exemplo nos movimentos lentos dos concertos para violino, em algumas partes do *Magnificat* ou de cantatas etc. Também pode ser ouvido em trechos do *Te Deum* em Dó maior de Haydn e fragmentos de Mozart, como o "Agnus Dei" da *Missa* K. 192, em Fá

maior. Aqui poderíamos dizer, como de vários outros momentos da música setecentista mineira, que o material temático tem a peculiaridade de ser exclusivo da orquestra. Todos os contrapontos dos primeiros violinos, e às vezes também dos segundos, são variações ou desenvolvimentos de frases e motivos extraídos da introdução, e de algum modo se relacionam com alguns deles. Este motivo também impulsiona muitas vezes a parte coral, como ocorre logo de início, onde o contralto é como uma ressonância da *codetta* dos violinos.

Na metade do segundo tempo do compasso 10, o contralto emenda, e compensa num momento inverso o salto V - I da pequena coda das cordas, intervalo já caracterizado no tema inicial (compasso 1). A *codetta* das cordas é, aqui, eficaz fator de ligação entre a introdução e a entrada das vozes, sendo de se notar que a entrada do contralto reproduz quase completa a estrutura da *codetta* (um acorde quebrado expresso num ritmo pontuado). Esta se repetirá várias vezes no decorrer da peça, em variadas versões dentro do mesmo ritmo, preenchendo vazios nas articulações de frases e concorrendo para a unidade da obra.

O coro, tratado harmonicamente, tem implicada uma concepção polifônica, aquela incorporada ao estilo clássico, às vezes em frases encavaladas, como no exemplo 3.

Esta antecipação do contralto à entrada do coro, com o verso "Maria Mater Gratiae", forma com as outras vozes uma polifonia localizada de propostas respostas, comum nas obras clássicas. O caráter de contraponto não perturba o encadeamento acordal, até pelos "caminhos mais curtos".

A sonoridade polifônica se completa com os violinos desenvolvendo sua parte autonomamente, com os elementos já expostos na introdução.

O desenho dos I violinos no compasso 10, por exemplo, relaciona-se ao do compasso 4, ou ao do compasso 6 na marcha harmônica (exemplo 4).

Do mesmo modo, a semifrase do compasso 15, p. 23, nos I violinos, uma cadência melódica típica do período, é derivada do mesmo desenho.

O versículo termina com uma nova versão da *codetta*.

No 2º verso a palavra, "dulcis" é repetida quatro vezes sobre uma marcha harmônica construída com motivos extraídos da grande marcha harmônica da introdução (v. compasso 4-7, p. 20) (exemplo 5).

S. *Dol- cis, dol- cis, dol- cis, dol- cis,*

(5)

(c.12-13, p.22)

Note-se que o soprano não segue a idéia de marcha harmônica, o que turva sua transparência, procedimento normalmente usado na época.

Como em toda a literatura musical da época em Minas Gerais (aqui e ali podemos detectar movimentos diretos de consonâncias perfeitas), também aqui podemos ver 8as. diretas entre o tenor e o baixo, e ainda (para os mais puristas) partindo de 5as. justas que caem nos 1º e 4º tempos. Antes de mais nada, temos que nos lembrar de que não se trata de coral *a capella*. No caso, entretanto, parece-nos que Coelho Netto quis evitar "dobrar" as terças em uníssono (contralto e tenor) e dar uma sonoridade mais cheia aos acordes perfeitos, a deixar somente uma terça entre soprano e contralto distanciados de mais de uma oitava do baixo, principalmente vindo eles de acordes de 7a. de dominante, bem distribuídos na faixa coral. Essa razão é reforçada quando vemos que no último encadeamento o autor empregou a terça no tenor, já que a 5a. estava no contralto, evitando triplicar a fundamental que está no soprano. Além do mais, o movimento do baixo instrumental para a terça (sensível) antes da resolução, gerando um movimento contrário (ascendente), contrabalança a sonoridade paralela das 8as. no coro. Enfim, na audição tem-se sempre uma sonoridade cheia e expressiva.

Os compassos 14-15, que completam o versículo, caracterizam-se por uma total simplicidade da parte coral. Apenas dois encadeamentos T $\frac{5}{3}$ D7 - T repetidos, mais uma cadência completa final, separada por uma pausa de colcheia. E também o soprano não varia o motivo I - sensível - I, que ainda se repete uma terceira vez na cadência. E tudo com os passos mais curtos, mas também preservando certos desenhos como o do contralto, o que acarreta o dobramento da terça no 2º tempo do compasso 14. Evidentemente intencional.

Entretanto, na sua extrema simplicidade, esta frase, pelo seu movimento, dobrado, constitui uma intensificação da expressão e equivale, no tempo, às duas frases anteriores da seqüência harmônica, das quais é consequência.

A expressão completa-se, ainda, com os violinos, na sua cadência melódica, derivada também de um dos motivos da Introdução (v. compasso 8). Ela se liga à pequena transição dos dois últimos tempos do compasso, contendo uma "deixa" - um acorde arpejado de 5a. diminuta - que é, ao mesmo tempo, uma preparação tão simples quanto adequada para a nova frase dos contraltos, e uma modulação tão re-

pentina quanto suave para a tônica relativa. A repetição do Si quatro vezes está diretamente relacionada com a mesma repetição que interrompe a marcha harmônica e finaliza a introdução (exemplo 6).



(c. 8, p. 21)



(c. 15, p. 23) (6)

No próximo verso, "Tu nos abhoste protege", uma frase dos contraltos é respondida polifonicamente pelas outras vozes, e mais uma vez se repete para cadenciar na nova tônica ré. Tudo como na primeira entrada do coro, com uma diferença no ritmo das frases, aqui mais movimentado, com as semicolcheias (exemplo 7).

S
Tu -- nos ab-hos-te ab-hos-te pro-te-ge

C
Tu nos ab-hos-te pro-te-ge Tu nos ab-hos-te pro-te-ge

T
Tu -- nos ab-hos-te ab-hos-te pro-te-ge

B
Tu nos ab-hos-te ab-hos-te pro-te-ge

Vla.

(7)

Os I violinos entram com os contraltos, mas logo passam a seguir os tenores (ou o inverso, quanto a quem segue...), com aquele mesmo motivo da Introdução, o qual se relaciona estreitamente com o dos contraltos, seja pelo passo Lá-Sol, seja pela 3a. menor precedida e/ou seguida por uma 2a. maior (seja pela 3a. menor entre dois tons). A mesma *codetta* das cordas preenche o vazio das vozes corais no final do verso.

Segue-se uma nova secção estritamente homofônica que canta o verso "et mortis hora suscipe". A frase é repetida duas vezes sem a palavra "suscipe", a primeira vez na região de Sol maior, e a segunda, um grau acima, Lá menor. Na terceira vez, com a frase completa, há uma intensificação do ritmo, que é dobrado, uma contração da frase, que equivale à anterior, na metade do tempo concreto (tal como na

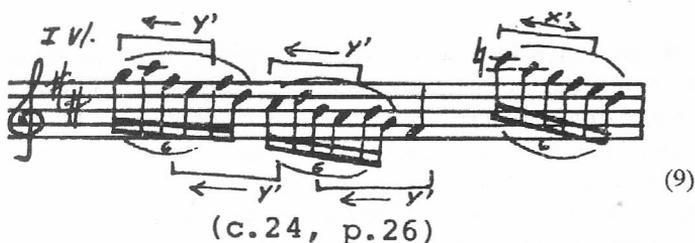
última secção homofônica anterior). Também aqui a oitava paralela entre soprano e baixo no início da frase só se justifica por prioridade melódico-estrutural: no caso do soprano, não enfraquecer a sucessão de motivos (Ré-Dó) em semitom descendente, que vem desde o início do período, no compasso 18; todo o período é estruturado com esse intervalo, e só nesta última frase vai resolver-se no seu contrário sensível-tônica (a repetição dele na nova frase contraída reforça a continuidade). O motivo é logo passado para o baixo, com ressonância nas outras vozes (tenor e contralto). Aqui há um corte surpreendente, em que entram os I violinos com o acorde quebrado da tônica relativa (exemplo 8).



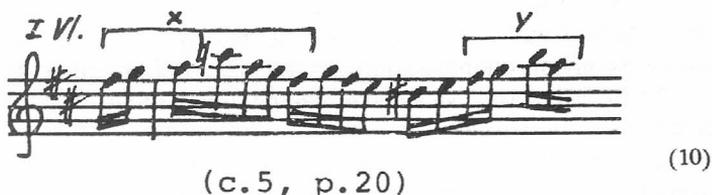
(c. 21-22, p.25)

Um toque todo clássico. Não é uma "deixa", muito menos uma consequência ou um nexó lógico, mas uma *ponte* entre o período e sua segunda cadência, mais convincente, porque mais completa (S-D $\frac{6^5}{4_3}$ T), e só não podemos dizer uma *ponte* estranha porque vai repetir-se outras vezes em circunstâncias análogas e ganhar sentido no todo. Um lance estético.

Ligada à cadência, surge nos violinos, em Ré maior, o tema da introdução orquestral. É uma variante da Introdução; uma sintetização, uma concreção dela. Nos seus desenhos podemos detectar, em forma retrógrada, um dos motivos principais da marcha harmônica da Introdução (exemplos 9 e 10).



(c. 24, p.26)



(c. 5, p.20)

Importante é a sonoridade da estrutura dos motivos, que é uma só e compreende uma terça entre graus conjuntos. Em Y, após ascender até a 3a., volta-se uma 2a., enquanto em Y' dá-se a inversão. Em X o motivo está em espelho e a 3a. está no cume. X' é a segunda metade dele.

Como no início da peça, após a *codetta* das cordas (fim da introdução) voltam os temas do coro em polifonia (imitação rítmica), agora na tônica relativa (Ré maior), o que lhe confere um caráter mais alegre, de acordo com o sentido das palavras "Jesu tibi sit Gloria". Coelho Netto altera a composição das vozes; em vez do contralto o soprano entra com o 1º tema, o tenor toma o lugar do soprano e o contralto fica com a parte do antigo tenor. Uma diminuição no ritmo final da frase do primeiro tema acrescenta-lhe vivacidade em relação à primeira vez, na tônica. O período é completado com uma frase homofônica, que logo de início nos situa em Sol maior, subdominante, para dizer-nos, numa atmosfera de maior intimidade, "qui natus est de Virgine". Uma modulação ou uma troca repentina de tonalidade, para sublinhar a expressão do texto litúrgico. No entanto, um novo corte dos I violinos leva à confirmação da cadência de Sol maior, tonalidade que será ainda mais reforçada pela frase seguinte, do contralto (respondida pelas outras vozes com o nome "Jesu"). Na realidade uma semifrase em Lá menor que se repete em Sol maior. Esta frase menos homofônica e mais extrovertida volta ao verso "Jesu tibi sit Gloria" (exemplo 11).

(11)

(c. 31-33, pp. 28-29)

Alçando-se a mais uma subdominante, segue-se mais uma frase estritamente homofônica, com todas as vozes em estreitas oscilações de apenas um semitom (tenor e baixo antes da cadência), ou de um tom (soprano), ou nenhuma (contralto), para dizer mais uma vez "qui natus est de Virgine". Então, após uma pausa de colcheia, o que parecia ser uma cadência afirmativa em Dó maior, com as palavras "de Virgine", liga-se ao verso "cum Patre et almo spiritu", numa curta cadeia de dominantes alcançadas por suas próprias dominantes, até atingir o patamar de Ré maior, onde encerra o período (compasso 35, p. 30).

Com o último acorde, entra também um novo corte dos I violinos com o mesmo acorde de Ré maior, quebrado, em *staccato*. Do mesmo modo que nos compassos 21-22 e 29-30, este corte leva à subdominante que, por sua vez, introduz a cadência confirmadora da tonalidade relativa, tonalidade polar do que seria a parte central da obra (desde o compasso 16). Este é o último verso do texto religioso ("in sempiterna saecula"), e sua frase musical é seguida da conclusiva *codetta* das cordas. Todavia, não é possível encerrar-se a peça em Ré maior. Por isso, um novo corte, tão abrupto quanto o primeiro, transporta-nos de volta à tonalidade inicial de Si menor, para repetir-nos o verso, agora acrescido do "Amen". É como se, então, tivéssemos uma curtíssima reexposição, com a mesma última frase da 1a. seção em Si menor (compasso 14, p. 23), idêntica na melodia do soprano e na harmonia, com diferente situação métrica (exemplos 12 e 13).

(12)

dul-cis pa-rens, dul-cis pa-rens cle-men-ti-ae

(c.14, p. 23)

(13)

in san-cti-ss-i-ma a-ni-ma A - - men, A - - men.

(c.40-41, p. 31-32)

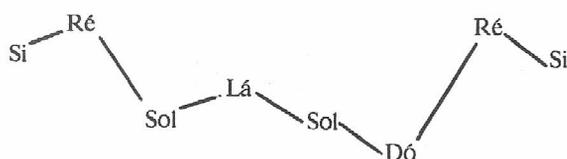
Enquanto isso, os violinos entram com sínteses melódicas do tema da Introdução (exemplo 14).

(14)

O papel temático importante do Fá# (dominante) é ressaltado ainda uma última vez, nos cinco últimos acordes repetidos da orquestra, sendo ela a nota mais aguda. As quatro últimas vezes rememoram também a reiteração da tônica Si no compasso 8 da p. 21. (exemplo 15).

(15)

O plano tonal apresenta perfeita simetria entre o início e o final da obra, na posição das duas tonalidades relativas básicas na peça, com uma parte central modulante ligeiramente polarizada em Sol maior.



O maior afastamento dá-se no sentido subdominante, reminiscência barroca. Mas o agudo senso de simetria aderido ao de contraste entre as tonalidades relativas, numa peça em modo menor, revela já um sentimento clássico da forma.

E, a bem dizer, apenas com cadências perfeitas e suspensivas - como mostra a maioria das linhas melódicas do soprano, com passos de sensível/tônica e vice-versa ou II grau/tônica - com apenas cadências... sobre os contrapontos mais desenvolvidos dos violinos, Coelho Netto compôs esta pequena obra-prima.

Silvio Crespo é professor doutor do Departamento de Música da ECA/USP.

Referências

1. COELHO NETTO, Marcos. Himno (Maria Mater Gratiae) a 4 (vozes) com violinos, viola, trompas e baixo (Baxo), 1787. In: LANGE, Francisco Curt. *Archivo de música religiosa de la Capitanía Gerais*. Brasil, siglo XVIII. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1951. v. 1, p. 19-32.
2. Sobre a homogeneidade rítmica das melodias barrocas, cf. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, p. 350 e seqs., e Rosen, *Le Style Classique*, p. 73.