

ARCANGELO CORELLI (1)

No fervor de conhecimentos que agita a consciência estética da nossa geração, aniversários e comemorações são o ponto de referência dessa nossa curiosidade do passado. Dêles sobressaem, às vêzes, os elementos que ainda nos faltavam para entender um fenômeno histórico: às vêzes, revisões de julgamentos apressados; às vêzes, a confirmação de valores certos e consagrados. Eis justamente a utilidade das comemorações que nos tornam a propôr panoramas completos, convidando-nos a uma meditação não superficial.

No caso de Arcângelo Corelli não há motivo para revisões. De fato, nunca foi preciso que historiadores e críticos trabalhassem para esclarecer a sua personalidade. Desde que o nosso século sentiu a maravilhosa necessidade das coligações com o passado, foi confirmado por opinião unânime o juízo já redigido pelos historiadores: ser Corelli um ponto firme no caminho da música instrumental, dominador da arte violinística e pai do *Concerto Grosso* italiano. A respeito da sua personalidade, não houve erros nem deformações críticas. Afinal, só houve da nossa parte um pecado *lesae maiestatis* que êle ainda nos há de perdoar: o de têmos deixado que circulassem pelo mundo as deformadas lições de virtuosidade da sua bellissima *Follia*, manipuladas pelos acrobatas profissionais do violonismo romântico. Grave pecado, sem dúvida, porque a maior grandeza de Corelli na arte do violino reside no fato de ter êle fixado as qualidades de puro canto e a capacidade dialética dêsse instrumento em têmos que nunca saem do mais correto pudor artístico. Corelli é a síntese de uma época: êle conclui em formas só aparentemente novas as experiências do século inteiro, concretizando as geniais inquietações da recém-nascida música instrumental numa perfeita e coerente expressão artística e colocando-se quase como elemento de transição entre as primeiras tentativas e a grande síntese barroca alcançada por Haendel e Vivaldi. Além disso, muito contribuiu êle para que essa síntese se realizasse em puras formas de arte, evitando os patentes perigos da retórica daquele século.

Arcangelo Corelli nasceu em Fusignano, na Romagna, em 17 de fevereiro de 1653; depois de uma infância da qual não temos notícia, seguiu o primeiro curso de estudos em Faenza e Lugo, mudando-se para Bolonha em 1666 ou 1667. Nesta cidade, além de

(1). — Conferência proferida no Teatro Cultura Artística, em São Paulo, por ocasião do concerto com que o "Angelicum do Brasil" comemorou o terceiro centenário de Corelli (17-3-1953).

continuar os estudos de humanismo, aproveitou bastante as aulas do violinista Giovanni Benvenuti e de Leonardo Brugnoli; mas em 1671 seguiu para Roma, terminando suas relações com a terra emiliana. E' singular que na formação dêste musicista não haja influências da terra natal: Romagna e Bolonha não passaram de etapas de um preparo profissional que não atingiu a formação interior. Nada há nele da generosa sensualidade bolonhesa, nem dos arrebatamentos de paixão característicos do povo de Romagna, nem da violenta retórica daquela terra; pelo contrário, há quase um recolhimento austero, um equilíbrio emotivo, uma espiritualidade não desprovida de magnificência, que mais conviriam a um veneziano. E são reconhecíveis na sua obra singulares traços daquela escola de São Marcos, que já com os Gabrieli semeara a primeira semente da nova sensibilidade instrumental. Não há dúvida, todavia, de que em Roma a personalidade de Corelli formou-se e desenvolveu-se. Em contato com a pura luz da cidade eterna, numa atmosfera clássica para a qual o seu espírito naturalmente tendia, êle muito teve que lucrar num meio tão rico de recordações e de experiências.

Depois de uma ou duas viagens na Alemanha, onde foi, por dois anos, músico e regente da orquestra ducal de Ansbach, em 1681 Corelli voltou definitivamente para Roma, ocupando um lugar de destaque na sociedade artística e mundana que girava em tórno da singular figura de Cristina de Suécia. E foi no mesmo ano de 1681 que apareceu em Roma o seu *opus 1*, contendo 12 Sonatas de Igreja *per due violini e violone, o arcileuto, con il basso cifrato per l'organo*. Neste ponto, para entendermos a autoridade histórica da obra de Corelli, precisamos lembrar a largos traços a história da Sonata, que desde então foi o centro de unidade formal de toda a música para instrumentos. E' coisa conhecida que a palavra *Sonata* aparece pelas primeiras vezes entre o fim do século XVI e o começo do século XVII, para designar uma composição a ser *suonata*, quer dizer tocada por instrumentos, com exclusão das vozes. Durante o século XVII o conceito de *Sonata* vai paulatinamente evoluindo; e nesta evolução, ocupa lugar de destaque o violino, nascido da grande e calma família das violas, com os traços de um *enfant terrible* e com uma flexibilidade de aptidões que as antigas violas desconheciam. Assim, concretizando-se no violino a possibilidade de uma absoluta autonomia da música instrumental, o século XVII procura a forma que com esta autonomia condigna. Nesta primeira fase de gradual libertação da polifonia vocal, os termos de *Sonata*, *Canzone da sonare*, *Sinfonia* ainda são usados sem distinção; é só mais tarde que se manifesta a necessidade de uma dialética formal, definida pela seqüência dos andamentos lentos e alegres e pela unidade tonal do conjunto. Enfim, ficam esclarecidos origem, destinação e conteúdo da nova forma instrumental, de um lado pela *Sonata* de Igreja — seqüência de puros elementos dinâmicos (*Adagio* e *Allegro*) com

algum resíduo de estilo *fugato* —, de outro lado pela *Sonata* de Câmara — seqüência de danças, de estilo mais livre e franco.

E' agora que o t rmo *Sonata* adquire precisa significação formal. Mas   Arcângelo Corelli quem eleva a *Sonata* ao nível de um sistema; e   são através de sua obra que a *Sonata* conquista o direito de ser considerada o modelo das formas instrumentais. Sa ndo do período das buscas e das explorações, a *Sonata*   agora um complexo organismo que, na sua unidade formal, nos mostra a maravilha de um espírito poético invulgarmente  gil.

Voltando ao *opus 1* de Corelli, lembremos que a seq ncia t pica dos andamentos, elaborada pelas experiências do século, é a mesma que chegar  até Vivaldi, tanto na *Sonata* como no *Concerto Grosso*: um andamento grave com caráter de introdução, um *Allegro* com exposição em *fugato* e desenvolvimento de elementos temáticos, um *Adagio* de intensa expressão, terna ou patética, e enfim um *Allegro* ou *Presto* de caráter rítmico brilhante, às vêzes fantástico. Já se manifesta, porém, a independência poética de Corelli, que nem sempre se apega a  ste modelo; pelo contrário, muda-o muitas vêzes, conforme a razão poética ou musical, e com soberana liberdade trata a forma   qual está dando definitiva existência. A lógica do raciocínio musical já alcança uma coerência absoluta, mormente nos belos *Adagios*, cuja est tica e enternecida serenidade podem ser aparentadas com os momentos mais altos da inspiração de Bach.

Ainda em Roma foi editado, em 1685, o segundo livro das *Sonatas*, dedicado ao cardeal Pamphili, contendo 12 *Sonatas* de Câmara. Nelas, apesar de ser a expressão musical ditada pela qualidade de menos meditativa das formas de dança, a invenção e realização sonora obedecem a uma absoluta unidade estilística. A dança já não passa de remoto ponto de partida e a expressão musical vive fora de qualquer memória do gesto.

O *opus 3*, editado em 1689 e dedicado ao duque Francisco II de M dena, compreende 12 *Sonatas* de Igreja: o estilo nos aparece cada vez mais original e forte, o conteúdo poético prevalecendo sôbre qualquer influência formal e a unidade interior manifestando-se em cada sonata como uma totalidade indivisível.

A fama de Corelli, já consagrado compositor, violinista e regente e homenageado pelo próprio papa Alexandre VIII, adquiriu novo esplendor pela publicação do *opus 4*, em 1694. São mais 12 *Sonatas* de Câmara, que marcam uma ulterior evolução estilística. A unidade da obra é agora perfeita, o mundo poético tão vivo e coerente na inesgotável fertilidade das invenções, que pensamos ter sido essa música gerada numa condição de inalterável felicidade. O originário andamento de dança apenas tem papel de imagem rítmica, pretexto para os vários desenhos da fantasia. De fato, a personalidade de Corelli já obedece a tamanha coerência estilística, qu  So-

nata de Igreja e Sonata de Câmara originam-se do mesmo fundo musical, com perfeita identidade de caráter.

Essa unidade de estilo afirma-se principalmente no *opus 5*, editado em 1700, com dedicatória à princesa Sofia Carlota, eleitora de Brandeburgo. A primeira parte da obra compõe-se de seis *Sonatas de Igreja*; a segunda, de cinco *Sonatas de Câmara*, além da célebre *Follia*. O *opus 5* de Corelli é, sem dúvida, o ponto mais alto da música instrumental do século XVII. Escreve Andrea della Corte: “As mesmas qualidades de beleza que descobrimos nas precedentes obras de Corelli e que na música precorelliana só de vez em quando conseguimos fixar no fragmento, apenas por um indício ou uma intenção, brilham intensamente no *opus 5*. Lá havia o sorriso suave de uma luz de madrugada; aqui resplandece o fulgor do sol meridiano. . . . No *opus 5* de Corelli cumpriu-se a parábola estilística da nova lírica individual.”

E mais — queremos acrescentar — essa evolução maravilhosa é o resultado de uma interior conquista do espírito; é a consciência que, deixando-se levar pelas ondas amplas e mutáveis das emoções humanas, alcança a mais serena certeza de si mesma. Estamos diante da posição filosófica que, preparada pelo artista italiano da Renascença, concretiza-se na perfeita intuição cartesiana do *cogito, ergo sum*. De fato, o que em Corelli mais admira e encanta — no *pathos* dos *Adágios* assim como no impulso rítmico dos *Allegros* — é justamente essa música que tem noção da sua existência e disto se regozija, sem exibição nem modéstia. Além disso, convém salientar que Corelli chegou a tamanha essencialidade e necessidade criativa, sem modificações idiomáticas: harmonia, contraponto, forma, são em sua obra acontecimentos marginais, quase corriqueiros, a linguagem podendo até parecer-nos pobre, desprovida das maravilhosas capacidades retóricas da idade pré-clássica. Não há em Corelli, afinal, um conteúdo ansioso que procure seu idioma, mas sim um calmo e pacato idioma que encontra a matéria perfeita das suas aptidões poéticas. E é o violino a alma canora desses últimos anos do século XVII, guiando a música pela felicidade das suas descobertas, ao encontro de uma nova glória: a sinfonia do século XVIII.

Em Corelli é sempre reconhecível o ponto de contato nesta evolução entre os dois séculos.

O *opus 6*, *Concerti grossi con doi violini e violoncello di concertino obbligato e doi altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio, che si potranno raddoppiare*, — dedicado a João Guilherme, príncipe palatino do Reno foi publicado póstumamente em 1714, em Amsterdão. Um ano antes, em 8 de janeiro de 1713, Corelli tinha falecido em Roma, amargurado, talvez, nos últimos anos, pela ingratidão dos romanos.

Em torno dos *Concertos grossos* do *opus 6* — que são também em número de 12 — surgiram muitas controvérsias críticas. Mas, de fato, não importa absolutamente apurar se o primeiro *Concerto*

Grosso da história musical foi de sua lavra, ou se nisto êle foi precedido por Torelli e Stradella. A forma do *Concerto Grosso* — assim como a da *Sonata* — foi se articulando durante todo o século através de muitas experiências e tentativas; mas só na obra de Corelli atingiu a maturidade. Nas manifestações do sinfonismo pré-corelliano, há sempre algo que nos parece ser experimental e fortuito, ao passo que Corelli está totalmente fora do terreno das tentativas. Espírito de humanista e sintetizador, êle tende a tornar suas obras uma espécie de *Summa* das experiências adquiridas. *Summa* da *Sonata* recém-nascida são as primeiras cinco obras; *Summa* é o opus 6, do que pode ser e será a forma do *Concerto Grosso*, com relação ao seu conteúdo estilístico.

Outro ponto da grandeza de Corelli parece-me ser o de ter êle instituído a estreita relação entre a forma da *Sonata* e as formas orquestrais, sintetizando e coroando os esforços de um século de pesquisa instrumental. Assim, êle abriu ao século XVIII um caminho fértil de ulteriores explorações, e naquele mesmo caminho jogou a semente dos dois grandes princípios que regeriam a música instrumental: o princípio tonal e dialético do discurso e o princípio da variedade na unidade. Entre os dois séculos manifestam-se em Corelli as tendências da consciência estética formada pela Renascença: na *sonata*, o espírito de individualidade sobressaindo do conjunto até deixar que vibre, isolada e comovida, a voz do violino; no *Concerto Grosso*, aquela mesma voz solista voltando a recolher-se no conjunto, para se entregar, de vez em quando, aos seus vãos e às suas contemplanções.

Chegou a hora de sintetizar a situação histórica de Corelli. No mínimo há três manifestações da música nas quais êle age como elemento catalítico, provocando o precipitado histórico de certas formas e atitudes do espírito musical. São elas a arte do violino, a *sonata*, a orquestra moderna; e são manifestações por muitos aspectos complementares, a primeira tendo caráter de função necessária das outras.

Para entendermos exatamente o valor das conquistas alcançadas pelas arte violinística do século XVIII, precisamos ler mais uma vez as palavras que em 1556 escrevia Philibert Jambe-de-Fer: *Le violon est fort contraire à la viole, beaucoup plus rude en son... Nous appellons violes celles desquelles les gentils hommes, marchantz et autres gens de vertuz passent leur temps... l'autre s'appelle violon et c'est celui duquel on use en dancierie et a bonne cause... Il se trouve peu de perssone qui en use sinon ceux qui en vivent par leur labour*. Estas opiniões persistiram tanto na França, que, em 1738, o *Mercure de France* escrevia: *C'est une erreur d'imaginer que le violon ait été ennoblí par ce que plusieurs grands seigneurs, qu'on n'ose avec raison citer ici que par des lettres initiales, s'y sont adonnés et y ont réussi.*

A grande luta entre o violino recém-nascido — nos primeiros tempos só confiado às mãos dos mestres de baile — e a velha família aristocrática das violas, de terna voz velada, estendeu-se então por mais de um século; e foi na Itália que o violino ganhou a batalha, espalhando-se depois pelo mundo com papel de protagonista da música. De fato, a nervosa vivacidade do novo instrumento podia não combinar com o refinado intelectualismo da época; mas tinha o violino, pela flexibilidade expressiva, pelo fácil brilhantismo técnico, pela intensa vibração da voz, todos os predicados para ser o instrumento típico da idade barroca. É verdade, porém, que ele precisava de uma completa reabilitação: justamente aquela que Corelli realizou. Na sua obra complexa e sistemática, Corelli provou que o violino era o príncipe dos instrumentos, não pelos seus inesgotáveis recursos de virtuosidade — aliás sempre explorados com muita moderação — mas sim pela riqueza de suas aptidões sonoras e expressivas. A demonstração de Corelli foi pronta e fervorosamente aceita, auxiliada pelos milagres de habilidade dos Amati, dos Guarneri, dos Stradivari. Por outro lado, a disponibilidade de um tal instrumento tornou possível a *Sonata*, isto é, uma forma puramente instrumental, cujo pêso e cuja tensão emotiva, as modestas violas não teriam sustentado. Enfim, sancionou Corelli a formação definitiva da orquestra no *Concerto Grosso*, fixando — contra o gosto e a prática francesa — a composição do *concertino* unicamente pelos instrumentos de corda. Com isso, ele estabeleceu a prioridade das cordas na orquestra, aliás a absoluta prioridade do violino.

Todos êsses predicados de qualidade histórica existem, porém, na obra de Corelli, pela força daqueles valores de criação que, na arte, sempre ocupam o primeiro lugar. A singeleza genial de suas imagens musicais, a coerência e o equilíbrio emotivo de seu mundo poético, o generoso manancial de suas invenções deram alento à arte musical no momento em que a uniformidade da linguagem podia estagnar nas águas preguiçosas do maneirismo ou entumescer na vazia exterioridade barroca. Na obra de Corelli salva-se o gosto daqueles últimos lustros do século, e harmoniosamente ficam estabelecidas as relações entre passado e futuro. Corelli não está fora do seu tempo: aliás interpreta-o com esplêndida intuição, evitando, ao mesmo tempo, maneirismo e retórica. Ele é barroco, mas pertence àquêl barroco claro e luminoso de que é feita tanta parte da Roma dos Papas; aquêl barroco que é emoção individualíssima, vontade de edificar numa contínua variedade de ritmos, equilibrando clàssicamente os elementos da arquitetura nos grandes volumes do espaço.

Costuma-se dizer que a música do século XVII pouco sentiu as influências do barroco. Mas, julgamos que há na própria música um elemento que pode expressar o espírito barroco de extensão no espaço: é o hábito das amplas progressões harmônicas. Nelas vemos

a equivalência exata com a linha arquitetônica arredondada em arcos e em volutas, que tão belo torna o barroco.

Corelli já é mestre nesta arte das progressões que será a glória de Vivaldi e de Bach. E no caminho de Vivaldi e de Bach já está também o grande arco da frase corelliana, que se levanta e se sustenta, não por força de artifícios, mas sim pela pujança interior.

No terreno das comparações literárias, o barroco de Corelli parece ser mais aparentado com Chiabrera do que com Marini, apenas ligeiramente deslizando para as regiões da Arcadia, não contaminadas ainda pelas banalidades do século XVIII. Não há, de fato, um perfume de Arcadia naquela Pastoral do oitavo *Concerto Grosso*, que todavia está entre as páginas mais nobres já inspiradas pelo Mistério da Natividade?

Em conclusão, domina em Corelli, acima de tudo, o equilíbrio da emoção poética, o gosto que não recusa experiência alguma, mas a todas elas absorve numa superior unidade. E há nêlo o homem moderno, o refinado produto da Renascença, que — colocando-se no centro de seu mundo emotivo, com os sentidos virgens e o pudor das almas aristocráticas, exprime, no seu idioma eternamente puro, o encantamento de descobrir, dia por dia, a beleza e a dignidade da vida.

SÉRGIO MAGNANI