

Em entrevista exclusiva, Nikolaus Harnoncourt, pioneiro da interpretação histórica e maestro aclamado no repertório sinfônico, defende a música como expressão da grande arte da retórica grega. Por Regina Porto

Revolução na tradição

O maestro austro-germânico Nikolaus Harnoncourt ganhou fama mundial por ter introduzido, nos anos 50, o conceito e a prática da interpretação histórica na música erudita. Sua importância, porém, transcende sua fama. Harnoncourt é um intérprete que revolucionou o entendimento e a compreensão da música no século 20. Antiacademicista e contrário às atitudes museológicas, para ele, "restaurar" uma interpretação é inseri-la no presente e não a devolver ao passado. O que o maestro almeja para a música é um ideal humanista — ele quer restituir-lhe sua condição filosófica e transcendental, devolver-lhe seu significado central na vida da sociedade. "Sem música, seres humanos não são humanos", diz.

Uma visão reveladora dos pintores renascentistas italianos — e isso foi há mais de 40 anos — deu ao maestro novos parâmetros de expressão artística. Sua atitude musical passou a ser a de quem retira a pátina de uma pintura envelhecida. "Cada geração tira algo de uma tela e acrescenta-lhe algo novo, simplesmente olhando, pensando, discutindo. Há sempre algo a ser descoberto", diz. Por isso, ouvi-lo é libertar-se dos vícios de escuta: suas mãos desvelam, como novos pilares fundamentais da arquitetura musical do Ocidente — de Monteverdi a Brahms.

Harnoncourt, o homem que inaugurou o movimento de interpretação histórica da renascença e do barroco, dá nova perspectiva aos clássicos e aos românticos e anuncia o projeto de fazer sua primeira gravação com um compositor deste século: Alban Berg

É com Harnoncourt, ex-violoncelista e ex-violista de gamba, que a música recupera, no século 20, seu sentido de retórica, perdido há mais de 150 anos. Essa é sua mais importante (e também menos divulgada) contribuição à música. Entre colegas, o que o distingue é o fato de ele ter se dedicado a antigas disciplinas retóricas da mesma forma que estudou instrumentos antigos ou pesquisou manuscritos e tratados obscuros de interpretação. "O domínio da retórica é fundamental para que a música seja convincente", diz. A retórica — arte da persuasão — induz, na música, ao prazer da escuta.

Elevando a música instrumental à condição de oratória, mirando ao mesmo tempo o passado e futuro de uma obra, o maestro aspira à construção do diálogo: música que soe não para acalmar os sentidos, antes para despertá-los; música que dirija respostas emocionais e mova os *ajetti* (ou emoções). Com os mesmos paralelos entre figuras musicais e figura de retórica que surgem no barroco, com os mesmos tópicos, ainda que não-verbais, de um discurso formal — invenção/ideia, disposição/narração, elocução/pronúnciação —, Harnoncourt descobriu como foram se construindo os argumentos da música ocidental. E, como essa prática, anterior ao século 16, escondeu-se sob a estética de *musica reservata* e declinou a partir da Revolução Francesa.

Com sete séculos de música no repertório, a discografia de Harnoncourt é monumental — pelo número de títulos, pela abrangência de períodos e, sobretudo, pelo conjunto de releituras que, por si, compõe uma obra de referência. Ele a compôs como se subisse os degraus da história — da renascença ao romantismo —, estabelecendo diálogos entre as épocas (*leia quadro adiante*).

A mais recente gravação do maestro — sinfonias de Brahms com a Filarmônica de Berlim, tornadas gigantesas músicas de câmara — é exemplar. O resultado sonoro é luminoso, os detalhes de escritas ganham em transparência, os instrumentos articulam-se dialeticamente. Agora Harnoncourt anuncia que, antes de completar 70 anos, em 1999, já terá gravado um compositor deste século, o austríaco Alban Berg (1885-1935). Sua agenda de concertos, comprometida até 2002, também é enorme. Neste semestre, setão 25 programas na Europa, diri-

Abaixo, Harnoncourt com o violinista Gidon Kremer durante a gravação do *Concerto para Violino*, de Brahms. "Há bem poucos intérpretes com quem gosto de trabalhar. Kremer é um deles", diz. Seletivo, ele menciona ainda o violinista Thomas Zehetmair e a pianista Martha Argerich como colaboradores preferidos. Neste ano, Harnoncourt dirige a meio-soprano Cecilia Bartolli em récitas de Haydn e Haendel. Quanto a colegas, é evasivo: "Toda interpretação que segue um trabalho honesto é correta"

gindo os conjuntos atualmente vinculados ao seu nome — o *Concentus Musicus Wien* (que fundou em 1953), a Orquestra de Câmara da Europa, a Filarmônica de Berlim e a Orquestra do Concertgebouw de Amsterdã

A entrevista exclusiva de BRAVO! com Harnoncourt foi marcada com dois meses de antecedência. Com raros períodos de descanso, ele não tem resposta para a pergunta mais elementar: onde mora? "É difícil responder. Passo a maior parte do ano em Zurique — três meses. O resto do tempo, divido entre Amsterdã, Viena e Berlim". Instalado com a violinista Alice Harnoncourt, sua mulher há 50 anos, no Hotel Mailberger Hof, em Viena, o maestro falou pela primeira vez à imprensa brasileira, durante 45 minutos, por telefone. A seguir, os principais trechos da entrevista:

BRAVO!: Como o sr. avalia os rumos da interpretação histórica?

Nikolaus Harnoncourt: Quando começamos as pesquisas, nos anos 50, nos interessava entender a importância do som, bem como todas as questões relacionadas à prática da interpretação. Hoje, isso já é conhecido de quase todo músico. Mas está se tomando um pouco perigoso. Não queremos reproduzir a interpretação de





300, 500 anos atrás — isso não faz sentido e, no fundo, é impossível —, mas chegar profundamente à mensagem da obra. E aquilo que era puro interesse musical transformou-se em uma espécie de movimento.

E por que isso é perigoso?

Porque tudo o que é dogmático favorece a forma em lugar do conteúdo. Em uma obra tocada com instrumentos históricos, a sonoridade tende a se tornar mais interessante para o ouvinte do que a obra em si. Esse é o grande perigo.

Mas a interpretação histórica não depende de instrumentos de época?

Os instrumentos são apenas ferramentas. Eles são importantes se você toca *Orfeo*, de Monteverdi — um cornetto não pode ser substituído por um instrumento moderno. Mas em uma sinfonia de Beethoven ou de Brahms, ou mesmo em Mozart ou Bach, os instrumentos não são o mais importante. Há outras coisas.

Por exemplo?

A soma de experiências é muito importante. A sonoridade de uma orquestra com mais de cem anos de tradição deve ser valorizada, e até colocada diante de instrumentos antigos. De outro lado, o conhecimento das técnicas instrumentais antigas facilita a articulação e o fraseado.

Se o músico souber como os instrumentistas de corda empregavam os arcos para frasear no tempo de Mozart, entenderá o discurso da música e o levará a instrumentos modernos.

A articulação é mais importante que a sonoridade?

Sim. E provavelmente o aspecto retórico da música esteja na articulação. É o que leva a mensagem à audiência.

Nos seus livros *O Discurso dos Sons* e *O Diálogo Musical*, o sr. afirma que a música é uma figura de retórica. Isso é novo?

Penso que não. Beethoven já dizia: "Sem conhecimento de retórica, não se pode compor". A retórica é um conceito grego que fez parte do sistema educacional europeu por quase 2 mil anos. Foi o centro de interesse dos tutores musicais até a metade do século 19. Em livros da época, há páginas e páginas sobre figuras retóricas em música. Esse era o vocabulário dos compositores.

Essa concepção se perdeu no século 20?

Foi perdida nos últimos 150 anos. Hoje se busca recuperá-la porque, para se tocar música antiga, é preciso saber como tocá-la.

O sr. pensa como músico ou como musicólogo?

Eu não sou musicólogo. Eu acho que o conheci-

crítico em relação à história.

Harnoncourt concentra-se nos pilares fundamentais da arquitetura musical do Ocidente.

Sua discografia reúne grandes títulos de Monteverdi—Bach—Haendel, Mozart—Haydn—Beethoven e, mais recentemente, Schumann—Schubert—Brahms.

O conjunto de leituras reveladoras compõe, por si, uma obra de referência. De J. S. Bach, gravou mais de cem discos com o grupo

Concentus Musicus Wien, incluindo a integral das *Cantatas*.

Ex-violoncelista de orquestra, Harnoncourt foi também um virtuose da viola da gamba (na

foto acima, à direita, de 1976, o maestro durante as gravações de *A Paixão Segundo São Mateus*, de Bach).

Em instrumentos de época ou com uma orquestra moderna, Harnoncourt esquiva-se da beleza gratuita, em favor da "verdadeira música" por trás da partitura.

Ele não vê com bons olhos os rumos da interpretação histórica, e diz:

"Não sou musicólogo"

mento da arte com a qual se trabalha faz parte da profissão. É preciso saber o que é essencial para música. Quem conhece as coisas apenas superficialmente não é músico.

Mas o sr. é conhecido também como musicólogo. Veja, eu não gosto muito de musicólogos. Porque a maioria deles não toca instrumento, não faz música, muitas vezes nem sequer ouve música. Eu penso que todo verdadeiro músico é musicólogo. Esse é seu papel.

Trabalhar com música antiga mudou sua visão musical?

Sim. Sobretudo porque sempre busquei uma conexão entre as artes. Nos museus italianos de arte antiga, percebi que a pintura produzia visões daquele período muito passionais, intensas. E que a música que fazíamos na Academia de Viena era muito aborrecida. Me convenci de que estava tudo errado.

As mesmas notações foram usadas com sentidos diferentes a cada época?

Ah, sim. Praticamente a cada 30 ou 40 anos o sentido dos signos musicais muda. Se o texto for tomado literalmente, a música vai soar muito engraçada. É preciso descobrir o que aqueles sinais queriam dizer. Isso é muito difícil. Porque numa geração de músicos todos sabiam o que significavam aquele sinais e não precisavam escrever sobre eles. Mas aos poucos a opinião vai mudando, e a geração seguinte já faz tudo diferente. É como se precisássemos de um manual para ler cada partitura. Cada um pode chegar a um resultado diferente.

Pode-se dizer se uma interpretação é correta ou definitiva?

Absolutamente não. E, a uma distância de tempo maior que 50 anos, isso é impossível de se afimar.

E a polêmica sobre os andamentos?

Há várias opiniões. Eu acredito que nos primórdios da música antiga, havia um único tempo principal — um in-

dice ou um valor – que não se podia alterar. Cada tempo era relacionado a esse tempo principal, algumas vezes conectado com o pulso, outras com o ritmo dos passos, outras com os limites técnicos de execução. Se um músico pensa que basta ser brilhante e virtuoso, e ignora as intenções do compositor, estará equivocado. Há também mal-entendidos com relação ao metrônomo. Para alguns, a música deveria ser tocada duas vezes mais rápido. É um erro terrível. Felizmente, há poucos seguidores. **Como o sr. combina instrumentos modernos e música antiga?**

Não mudo muito minha concepção. O Mozart que faço com instrumentos antigos não é diferente do que faço com orquestra moderna. A articulação de época – rubato (pulso irregular), agógica (alteração nos ritmos) – é o que importa. Mas jamais aceleraria os andamentos. **Como regente, o sr. muda diante de cada orquestra?**

Não. Trabalho do mesmo jeito. Se eu peço algo dos músicos, busco explicar por quê. No meu caso, eu tenho de explicar um pouco mais do que outros regentes. Isso porque fui músico de orquestra por 17 anos, e sempre frustrado. Eu me sentia como uma tecla de piano. O regente simplesmente ordenava como tocar. Eu acho que o músico tem o direito de saber por que deve fazer algo.

Como foi interpretar Brahms com uma orquestra da tradição da Filarmônica de Berlim?

Resgatei um passado de 80 anos – quando a orquestra era dirigida pelo maestro Arthur Nikisch no início do século. Os músicos estavam espantados com o quanto eles haviam mudado sua interpretação. Foi um trabalho duro. Eu disse aos músicos que esquecessem tudo o que já haviam feito, e que eu queria chegar a uma nova concepção, baseada em manuscritos e antigas anotações. Para eles, era como retomar as intenções de Brahms.

Sua marca pessoal em Brahms foi criticada como "pouco mística".

Eu não concordo. Eu acho que música é uma arte muito mística. E busco fazer com que os músicos não estejam fincados na terra enquanto tocam Brahms, mas que flutuem a um metro do chão. Toda a orquestra deveria estar nas nuvens enquanto toca. ■

Os Degraus da História

A imensa discografia de Harnoncourt é superlativa no tempo e no espírito

Toda a grande oferta musical de Johann Sebastian Bach – concertos, paixões, oratórios, suites orquestrais, missas, a integral das cantatas – soma já mais de cem discos do Concentus Musicus Wien, grupo de pesquisa e interpretação histórica fundado por Nikolaus Harnoncourt nos anos 50.

Artista exclusivo da Teldec/Warner há mais de 30 anos, por duas vezes o maestro registrou as três óperas barroco-renascentistas de Monteverdi que chegaram aos nossos dias – *L'Orfeo*, *L'Incoronazione di Poppea* e *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* – com o Monteverdi-Ensemble de Opernhauses Zürich e com o Concentus Musicus Wien.

Além de dez óperas de repertório, já reunidas em caixa única, Harnoncourt dedicou outros 30 discos a Mozart, usando instrumentos antigos e modernos de conjuntos como o Concentus, a Orquestra Real do Concertgebouw de Amsterdã e a Staatskapelle Dresden. Fez ainda 25 discos dedicados a Handel (Concentus) e o registro de 36 das sinfonias de Haydn (Concentus, Concertgebouw). Dele ainda gravou outras obras de igual magnitude, como *A Criação* e *As Estações* (com a Sinfônica de Viena) e *As 7 Últimas Palavras de Cristo na Cruz* (Concentus).

Com a Orquestra de Câmara da Europa, o maestro dirigiu e gravou a integral das nove sinfonias de Beethoven (além de ópera, música de cena, missa, concertos e aberturas) e as quatro sinfonias de Schumann; com a orquestra do Concertgebouw de Amsterdã, os oito títulos sinfônicos de Schubert. Figuram ainda, em álbuns isolados, Biber, Bruckner, Mendelssohn, Purcell (nas óperas *Dido e Eneas* e *Fairy Queen*), Strauss, Telemann, Vivaldi, Weber, Rameau e alguns compositores do barroco alemão. Mais recentemente, gravou, de Schumann, o *Concerto para Piano* (com Martha Argerich) e o *Concerto para Violino* (com Gidon Kremer).

A mais recente investida do maestro foi a integral das sinfonias de Brahms à frente da Filarmônica de Berlim numa versão superlativa. Do compositor, gravou ainda, com a Orquestra Real do Concertgebouw, o *Concerto para Violino* (Gidon Kremer como solista) e o *Concerto Duplo para Violino e Violoncelo* (Kremer e Hagens).

