

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

FELIPE FAGLIONI

**A harpa de pedais no século XVIII e as influências de suas
características sobre seu repertório e escrita idiomática.**

São Paulo
2015

FELIPE FAGLIONI

A harpa de pedais no século XVIII e as influências de suas características sobre seu repertório e escrita idiomática.

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música. Área de concentração: Abordagens Históricas, Estéticas e Educacionais do Processo de Criação, Transmissão e Recepção da Linguagem Musical.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

São Paulo
2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

F155h Faglioni, Felipe, 1984-

A harpa de pedais no século XVIII e as influências de suas
características sobre seu repertório e escrita idiomática / Felipe
Faglioni. - São Paulo, 2015.
157 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Harpa. 2. Música – Séc XVIII. 3. Escrita idiomática. I.
Nogueira, Marcos Pupo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto
de Artes. III. Título

CDD 787.9

FELIPE FAGLIONI

**A harpa de pedais no século XVIII e as influências de suas características
sobre seu repertório e escrita idiomática.**

Dissertação aprovada como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música no curso de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, com área de concentração em Abordagens Históricas, Estéticas e Educacionais do Processo de Criação, Transmissão e Recepção da Linguagem Musical, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira
UNESP – Orientador

Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva
UNESP

Prof. Dr. Marcelo Penido Ferreira
UFMG

São Paulo, 10 de Julho de 2015.

À minha mãe, meu pai e minha irmã: meu coração, meu porto seguro.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por circundarem minha vida com todo seu amor, carinho e dedicação incondicionais, por impulsionarem-me na busca de meus sonhos, e também por serem meus maiores exemplos de dignidade, bom caráter e bom coração. Cada conselho, cada olhar, cada abraço e beijo carinhoso deles recebidos são e sempre serão essenciais em minha trajetória.

À minha irmã, por me mostrar que o amor fraterno é das maiores, melhores e mais belas coisas que podemos compartilhar em nossas existências.

Aos verdadeiros amigos que, das mais diversas formas, coloreem minha vida com compreensão e alegria.

Às professoras Delcia Coelho e Paola Baron, por permitirem que eu pudesse aproximar-me da harpa e apaixonar-me cada vez mais pelo instrumento.

Ao professor Marcos Pupo Nogueira, pela ótima orientação ao longo de todo esse período de trabalho e por incentivar-me a seguir em frente com essa pesquisa também nos momentos mais conturbados.

Ao professor Lutero Rodrigues, por toda amizade e confiança a mim dispensadas durante os últimos anos e por inspirar-me com seu conhecimento, sabedoria, experiência e excelentes histórias.

Ao professor Achille Picchi, pelas excelentes aulas de composição e por todas as conversas em sala de aula, cantina ou corredor de biblioteca, que me enchem de cultura e entusiasmo pelo conhecimento.

Ao professor Denis Gorayeb, pela amizade demonstrada a cada xícara de café e por todo ensinamento e ajuda com o francês.

À música, por ser presente em minha vida, proporcionando-me os mais profundos e sinceros prazeres.

RESUMO

O presente trabalho busca compreender o comportamento da harpa de pedais e de sua música ao longo do século XVIII, bem como analisar sua escrita idiomática própria do período, apontando suas principais características e o modo particular como as mesmas se apresentam no repertório do instrumento dessa época.

A harpa dotada do mecanismo de pedais de ação-simples, instrumento utilizado durante o período mencionado, apresentava características únicas e significativamente distintas da harpa moderna, de pedais de ação-dupla, que é uma invenção do início do século XIX. Portanto, a música composta para o instrumento no século XVIII apresenta-se de forma muito peculiar, refletindo as possibilidades do instrumento então utilizado.

Através de estudos históricos e organológicos e da análise de métodos e partituras, essa pesquisa pretende explicitar importantes aspectos da escrita idiomática da harpa de ação-simples, tratando também de outras questões relevantes envolvendo o instrumento, como suas relações com a teoria e a prática musicais da época, suas funções e visibilidade na sociedade e no meio musical e o trabalho de compositores e intérpretes significativos para sua história e seu repertório.

Palavras-chave: Harpa de pedais de ação-simples. Século XVIII. Escrita idiomática.

ABSTRACT

This paper aims to understand the conduct of the pedal harp and its music through the 18th century, and also to analyse its idiomatic writing which was common in the period, pointing its main characteristics and the particular mode how they are presented in the repertoire of the instrument from this time.

The single-action harp, the instrument that was used during the mentioned period, presented characteristics which were unique and very different from those of the modern double-action harp, which is an invention from the beginning of the 19th century. Thus, the music composed for the instrument in the 18th century presented itself in a very peculiar way, reflecting the possibilities of the instrument then used.

Through historical and organological studies and through the analyses of methods and scores, this research intends to show important aspects of the single-action harp's idiomatic writing, also concerning relevant points involving the instrument, like its relation with the music's theory and practice during the time, its functions and visibility in the society and in the musical milieu and the work of composer and instrumentalists who were important to the harp's history and repertoire.

Key-words: Single-action pedal harp. 18th century. Idiomatic writing.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 A HARPA DE PEDAIS DE AÇÃO-SIMPLES E SUAS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS	6
2.1 Invenção e desenvolvimento ao longo do século XVIII	6
2.2 Relações com a harmonia	20
2.3 Relações com os temperamentos	39
3 A HARPA DE AÇÃO-SIMPLES, SEU REPERTÓRIO E SUA ESCRITA	53
3.1 O provável primeiro repertório	53
3.2 Repertório consolidado e escrita idiomática	65
3.3 Algumas distinções entre a escrita para harpa e para pianoforte	109
4 O LEGADO DE JEAN-BAPTISTE KRUMPHOLTZ	126
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152

1 INTRODUÇÃO

É nas primeiras décadas da segunda metade do século XVIII que peças compostas para harpa de pedais começam a ser publicadas. Diversas fontes, incluindo Rensch (1989), indicam que a primeira publicação contendo obras escritas originalmente para o instrumento data do ano de 1762.

Coincidindo com a grande popularidade da qual o instrumento começa a gozar na sociedade nobre e burguesa da época (especialmente na França), um repertório próprio e idiomáticamente escrito para a harpa de pedais surge e prolifera-se rapidamente, tornando-se relativamente numeroso em bem pouco tempo.

No último quarto do século XVIII, uma escrita idiomática para harpa já estava consolidada, e grande parte de sua música já apresentava uma série de características que ajudavam a definir a linguagem com a qual o instrumento de pedais era comumente associado e através da qual normalmente se expressava.

As características idiomáticas do repertório da harpa do século XVIII o tornam muito particular dentro da história do instrumento.

O século XIX veria o desenvolvimento de uma linguagem completamente diferente na música para harpa. De certa forma, características dessa nova linguagem tornar-se-iam uma espécie de modelo a partir do qual todo o seu repertório posterior seria baseado. A partir disso, a música para harpa do século XVIII pode ser vista de forma muito peculiar, como que concebida dentro de parâmetros que a diferem de todo o seu repertório posterior.

Através da história da harpa de pedais é possível perceber que as peculiaridades de sua música setecentista devem sua existência especialmente ao tipo de instrumento em uso naquele período e às suas características muito próprias.

A harpa de pedais que é utilizada como padrão desde meados do século XIX até os dias de hoje não foi a primeira forma na qual esse tipo de instrumento se apresentou. Durante pouco mais de cem anos de existência, período que engloba todo o século XVIII, a harpa de pedais possuiu um mecanismo diferente do moderno que, apesar de muito parecido, dava características distintas ao instrumento e influenciava diretamente seu repertório.

O primeiro mecanismo de pedais, denominado de ação-simples, permitia ao instrumento alterar a afinação de suas cordas apenas uma vez, diferentemente do mecanismo atual, dito de ação-dupla, que permite duas alterações nas mesmas. Essa característica que diferencia os dois tipos de harpa de pedais e que a princípio pode parecer demasiadamente simples é, no entanto, crucial e uma espécie de divisora de águas na história do instrumento.

Como mencionado, o mecanismo de ação-dupla permitiu, aos poucos, o nascimento de uma nova linguagem para o instrumento, linguagem essa consideravelmente diferente daquela da harpa de pedais de ação-simples.

O desenvolvimento da técnica harpística durante o século XIX, bem como da escrita para o instrumento, está conectado às possibilidades que a nova harpa de ação-dupla oferecia. As composições da época passam a ser um reflexo desse desenvolvimento e, assim, boa parte da música escrita para harpa no século XIX é impossível de ser executada no instrumento de ação-simples. Os compositores desse século, principalmente aqueles que eram harpistas e profundos conhecedores do instrumento, não tardaram a utilizar seus novos recursos em sua música, tornando-a bastante distinta daquela composta no século anterior.

Graças às possibilidades de seu mecanismo, a harpa de ação-dupla pôde acompanhar as mudanças estéticas pelas quais a música passou ao longo de praticamente todo o século XIX e XX, mantendo-se ainda hoje como o modelo *standard* de harpa na música de concerto.

Dessa forma, não é estranho que as referências sonoras que na maioria das vezes se tem do instrumento hoje em dia estejam diretamente ligadas a sua linguagem. Algumas características da harpa de ação-dupla foram amplamente utilizadas na música de concerto, com destaque para a romântica e a impressionista e permanecem até os dias de hoje como referência do uso do instrumento e também de sua sonoridade.

Portanto, é muito comum o fato de, atualmente, ter-se como referência sonora de harpa figurações que quase sempre assemelham-se, por exemplo, aos extensos arpejos ascendentes e descendentes das famosas cadências dos ballets de Piotr Tchaikovsky (1840-1893) ou ainda aos diversos tipos de *glissandi* extremamente característicos da música impressionista.

Na música para harpa de pedais do século XVIII, essas referências sonoras são praticamente inexistentes, por englobarem diversas figurações e efeitos que, apesar de serem alguns deles possíveis no instrumento de ação-simples, não faziam parte do estilo musical da época e, portanto, não eram utilizados. Essa música apresenta também consideráveis limitações harmônicas se comparada ao repertório da harpa do século XIX em diante, sendo que um número relativamente limitado de tonalidades é utilizado e os processos modulatórios são, com frequência, pouco ambiciosos.

Além disso, a escrita para harpa do período pode parecer inicialmente muito semelhante àquela dos instrumentos de teclado utilizados na mesma época, especialmente à do pianoforte (instrumento que vinha ganhando cada vez mais popularidade e, de certo modo, já começava a substituir os cravos e clavicórdios em fins do século XVIII), aparentando possuir pouca originalidade em relação à escrita idiomática, principalmente quando

comparada à escrita para harpa de ação-dupla, no século XIX, cujas características a diferem consideravelmente daquela relativa a qualquer outro instrumento.

Apesar de apresentar uma escrita parecida com a do pianoforte, a música para harpa do século XVIII mostra-se bem menos flexível que aquela composta para o instrumento de teclas, principalmente do ponto de vista harmônico, como citado anteriormente. Essas limitações harmônicas são claras não só em comparação ao repertório para harpa do século XIX, mas também em relação à própria música produzida no século XVIII. As composições do período, sejam de câmara ou para maiores formações, começam a apresentar certa expansão harmônica, tornando-se mais ousadas em relação a isso. O pianoforte e outros instrumentos mostram-se veículos satisfatórios na expressão dessas características. O mesmo não pode ser dito a respeito de grande parte da música para harpa da época. Nela, o uso dos cromatismos, por exemplo, é bastante limitado e as modulações são com frequência diatônicas. Assim, mesmo apresentando linguagem semelhante à dos teclados, raramente as composições para harpa possuem a mesma profundidade e interesse harmônico presentes no repertório desses últimos.

Por esses fatos, não é raro que essa música seja muitas vezes encarada de forma depreciativa.

No entanto, é necessário que se saiba que vários fatores fizeram com que essa música se apresentasse dessa forma e para que se compreenda esse repertório é necessário o conhecimento não só de composições, mas também de muitos outros aspectos envolvendo o instrumento e sua época. Um contato superficial com a música para harpa do século XVIII, sem o conhecimento necessário das características da harpa de pedais de ação-simples e sua contextualização dentro do estilo e do período pode levar a conclusões e generalizações errôneas. Muitas vezes julga-se esse repertório, mas não se questiona o porquê do mesmo apresentar-se dessa forma.

Dentro de suas possibilidades, a harpa de ação-simples adaptou-se à música de seu tempo e, adequando-se às exigências do período, desenvolveu uma linguagem própria e, sem dúvidas, idiomática e original. No entanto, essa originalidade mostra-se de forma diferente daquela presente na escrita idiomática da harpa de ação-dupla.

A maior parte da música para harpa do século XVIII foi escrita por compositores harpistas que compreendiam profundamente o instrumento e suas possibilidades. Toda a música composta pelos referidos artistas é perfeitamente executável à harpa e apresenta boa sonoridade resultante. Logo, foi idiomáticamente escrita.

Mas, o que seria, então, o “harpístico” no século XVIII e como o mesmo se apresentaria nas composições da época?

Quais as principais características da harpa de pedais de ação-simples e como as mesmas teriam influenciado seu repertório?

Até que ponto a escrita idiomática para a harpa do século XVIII pode diferenciar sua música daquela composta para outros instrumentos no mesmo período?

A fim de responder essas questões, este trabalho analisará diversos aspectos envolvendo o universo da harpa de ação-simples no referido século.

Primeiramente, é preciso que se conheça o instrumento musical e suas principais características. Portanto, tratar-se-á de aspectos históricos envolvendo a construção da harpa e a invenção do mecanismo de pedais, bem como das mudanças pelas quais os mesmos passaram ao longo do século XVIII, a fim de que se possa compreender seu funcionamento e suas possibilidades e as influências dos mesmos sobre a música que seria desenvolvida para o instrumento durante o período. Serão abordadas questões de afinação e temperamento voltadas para a harpa de pedais de ação-simples além de outras envolvendo suas limitações em relação ao uso de tonalidades e modulações.

Em seguida, serão analisados aspectos do repertório do instrumento no século XVIII, inclusive daquele que teria sido provavelmente executado por harpistas durante a primeira metade desse século, na qual ainda não havia publicações significativas de composições originalmente escritas para a harpa de pedais.

A partir da música composta para o instrumento na segunda metade do século XVIII, música essa que se mostra dentro de um repertório relativamente numeroso, buscar-se-á analisar a escrita idiomática para a harpa de pedais do período, explicitando as peculiaridades que a tornam distinta daquelas de outros instrumentos harmônicos utilizados na época. Muitas informações relacionadas à mesma podem ser encontradas não somente nas composições para harpa mas também em métodos e tutores escritos para o instrumento no mesmo período. Esse material será, portanto, a base para as análises aqui propostas.

Como a linguagem presente nas composições para harpa de pedais dessa época é com frequência associada à dos instrumentos de teclado, especialmente à do pianoforte, será feita também uma pequena comparação entre ambas, através de obras nas quais é possível notar suas diferenças e apontar suas características distintas.

Por fim, devido à sua importância e singularidade em meio à história da harpa de ação-simples, a obra de Jean-Baptiste Krumpholtz (1742-1790) será abordada de forma a exemplificar os esforços únicos realizados pelo compositor e harpista na tentativa de expandir

as capacidades expressivas do instrumento. Krumpholtz parece ter sido um dos poucos compositores da época realmente preocupados em trazer inovações ao instrumento e buscar maior profundidade musical em seu repertório. Como resultado, seu legado à harpa, indo desde modificações na sua construção até novas propostas formais para sua música, apresenta características únicas que são, por isso, muito dignas de menção.

2 A HARPA DE PEDAIS DE AÇÃO-SIMPLES E SUAS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS

2.1 Invenção e desenvolvimento ao longo do século XVIII

Apesar de alguma controvérsia, a invenção da harpa de pedais é normalmente atribuída a Jacob Hochbrücker (1673-1763), *luthier* da região da Baviera, na Alemanha. Segundo algumas fontes, o invento teria sido construído ainda em fins do século XVII, por volta de 1697.

A harpa de pedais foi, de certo modo, uma espécie de aperfeiçoamento de outro tipo de harpa diatônica dotada de ganchos (*hooks*) que podiam, quando acionados, alterar a afinação das cordas do instrumento.

Esses ganchos, que começaram a surgir em harpas no século XVII, localizavam-se no pescoço dos instrumentos, próximos às suas cravelhas. Quando acionados, manualmente, os mesmos agiam diretamente sobre cordas, repuxando-as e criando assim um tipo de encurtamento artificial que as tornava mais agudas (sua altura era modificada em um semitom). Voltando-se os ganchos às suas posições iniciais, as cordas por eles modificadas também voltavam a soar na mesma altura de antes.

As novas notas obtidas através da ação dos ganchos sobre as cordas permitiam que o instrumento tocasse nas tonalidades mais próximas à sua principal (na qual fosse inicialmente afinado), podendo realizar as modulações exigidas pela música da época.

Como explica Mike Parker em seu livro *“Child of Pure Harmony – a sourcebook for the single-action harp”* (2005, p.42), o princípio básico da harpa de pedais é aquele de uma harpa com ganchos, na qual os mesmos são conectados por um sistema articulado que é, por sua vez, controlado por um mesmo pedal.

A invenção da harpa de pedais representou uma grande melhoria em relação ao sistema de ganchos, uma vez que nela o intérprete não necessitava parar de tocar com uma das mãos para realizar as alterações das cordas, que eram feitas a partir do mecanismo acionado através dos pés. Além disso, um mesmo pedal podia modificar todas as notas ao qual se referia (por exemplo, o pedal relativo à nota dó alterava todas as cordas dó do instrumento), enquanto que na harpa de ganchos cada uma das cordas precisava ser alterada individualmente.

As primeiras harpas de pedais apresentavam-se de forma diferente, com um menor número de pedais. No livro *“Harps and Harpists”* a autora Roslyn Rensch (1989, p.153)

afirma que o primeiro instrumento de Hochbrücker teria sido construído com cinco pedais, relativos às notas dó, ré, fá, sol e si.

No entanto, por volta de 1720, Hochbrücker já produzia harpas de sete pedais, cada um relativo a uma das sete notas da escala diatônica.

O mecanismo dessas harpas era de ação-simples, ou seja, através dele os pedais podiam ser acionados apenas uma vez, alterando a altura das cordas em um semitom acima.

Nesses instrumentos, o mecanismo de pedais encontrava-se dentro da caixa harmônica através da qual conectava-se ao pescoço da harpa e, uma vez acionado, culminava na movimentação de pequenas alavancas (*crutchs*), localizadas ao lado das cordas. Essas alavancas podiam se movimentar lateralmente, pressionando as mesmas.

As figuras a seguir mostram uma harpa de pedais de Hochbrücker, vista sob ângulos diferentes.

Através da figura 1 é possível ter uma visão geral do instrumento e de sua aparência:

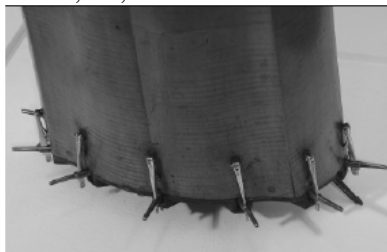
Figura 1 - Harpa de Jacob Hochbrücker, do início do século XVIII (c.1728).



Fonte: Wolf, 2007, p.1

Na figura 2, vê-se os pedais do instrumento:

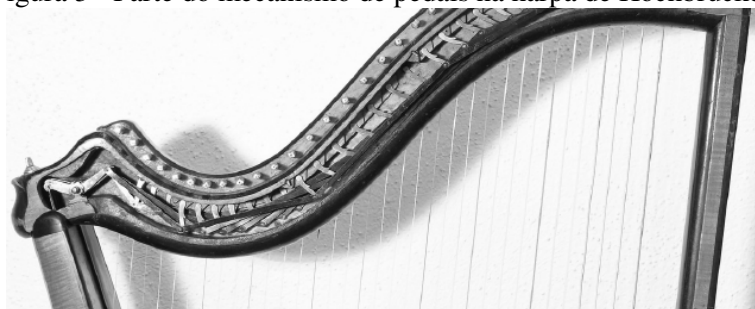
Figura 2 - Pedais da harpa de Hochbrücker, correspondentes, da esquerda para a direita, às notas si, dó, ré, mi, fá sol e lá.



Fonte: Wolf, 2007, p.1

A figura 3 mostra um dos lados do pescoço do instrumento, dentro do qual encontra-se parte do mecanismo responsável pela alteração da afinação das cordas. É possível notar, no canto esquerdo da figura, que o mecanismo chega ao pescoço da harpa passando por dentro da caixa harmônica da mesma:

Figura 3 - Parte do mecanismo de pedais na harpa de Hochbrücker.



Fonte: Wolf, 2007, p.1

Na figura 4, vê-se o outro lado no pescoço no instrumento, no qual localizam-se as alavancas responsáveis por pressionar as cordas da harpa lateralmente, alterando suas alturas. Da esquerda para a direita, a segunda e nona alavancas encontram-se acionadas:

Figure 4 - *Crutchs* presentes no pescoço harpa.



Fonte: Wolf, 2007, p.7

Com o passar do tempo, a harpa de pedais de Hochbrücker foi sendo introduzida em outros países da Europa e tornando-se cada vez mais popular.

Sabe-se que Simon Hochbrücker (1699-1750), filho de Jacob, foi o primeiro a tocar uma harpa de pedais em Viena, em 1728, perante o imperador Carlos VI (1685-1740). Dez anos depois, o mesmo teria introduzido o instrumento em Bruxelas.

Na França, a harpa de pedais foi tocada pela primeira vez em Paris, em 1749, por Georges-Adam Goepfert (1727?-1809?). Indiscutivelmente, foi naquele país, mais precisamente naquela cidade, que a harpa de pedais encontrou seu maior sucesso. A partir de sua introdução no local, iniciar-se-á uma ligação extremamente forte do mesmo com instrumento.

Apesar de ser uma invenção alemã, foi em território francês que a harpa de pedais viu seus maiores desenvolvimentos estruturais e técnicos e o surgimento de seu repertório próprio.

Em nenhum outro local a harpa de pedais gozou de maior popularidade, inclusive entre a nobreza.

A chegada de Maria Antonieta (1755-1793) à França, como esposa do futuro Louis XVI (1754-1793), é um fato importante na história da harpa.

A rainha, austríaca de nascimento, já tocava o instrumento quando chegou à corte francesa, em 1770, e sua popularidade entre a nobreza e o restante da população local foi enorme durante muitos anos. Sua figura tornou-se símbolo da beleza e do bom-gosto, e seus costumes passaram a ser compulsivamente imitados pelas damas da sociedade, que queriam parecer-se com a rainha a qualquer custo.

A preferência de Maria Antonieta pela harpa de pedais fez com que muitas pessoas se interessassem pelo instrumento e manifestassem vontade de tocá-lo. Esse interesse contribuiu para que, em Paris, onde a harpa já era um instrumento popular mesmo antes da chegada da rainha da França, sua popularidade se tornasse enorme. A cidade tornar-se-ia, na segunda metade do século XVIII, o maior centro de produção, publicação e ensino voltados para a harpa de pedais.

A maioria dos harpistas profissionais, intérpretes e compositores, além dos fabricantes do instrumento, encontravam-se, na época, em Paris.

Em 1785, por exemplo, as “*Tablettes de la renommée des musiciens*”, uma publicação na qual descreve-se informações sobre músicos contemporâneos famosos e suas obras, citam a presença de cinquenta e oito professores de harpa, somente na capital da França.

O país manterá nos séculos seguintes a forte conexão com o instrumento. A própria invenção do mecanismo de pedais de ação-dupla será realizada por um francês; o ensino do instrumento no conservatório de Paris tornar-se-á referência até os dias atuais; a introdução da harpa como membro efetivo da orquestra também se dará na França e a maioria do seu repertório no séculos XIX e XX será escrito por franceses.

No século XVIII, apesar de países como a Inglaterra e a Alemanha terem também sido importantes pólos do ensino, produção e publicação de métodos e composições para o instrumento, é possível dizer que praticamente todos os principais acontecimentos relativos à harpa de pedais deram-se na França ou têm alguma relação com a mesma.

Por volta de meados do século XVIII as harpas de pedais passam a ser construídas de forma bastante distinta das primeiras harpas de Hochbrücker. O mecanismo de pedais de ação-simples, antes alojado dentro da caixa acústica da harpa, começa a ser construído de modo a passar por dentro da coluna do instrumento. Essa modificação gerou uma nova estrutura para a harpa de pedais.

O instrumento tornou-se maior. Sua coluna, que agora alojava parte do mecanismo, tornou-se oca e mais robusta. Um pedestal de madeira foi adicionado ao instrumento para auxiliar no suporte da mesma e da nova caixa acústica, que também ganhou maiores dimensões. O número de pedais fixou-se, definitivamente, em sete.

Aderindo ao estilo rococó da época, a harpa passou a possuir uma voluta adornando a junção de sua coluna com seu pescoço. O tampo de sua caixa-acústica era, por vezes, decorado com pinturas.

Essa nova harpa de pedais é hoje chamada de Harpa Francesa ou Harpa ao estilo Louis XVI. Instrumentos desse tipo tornaram-se *standard* na segunda metade do século XVIII, e foram produzidos em Paris entre 1760 e 1800, aproximadamente.

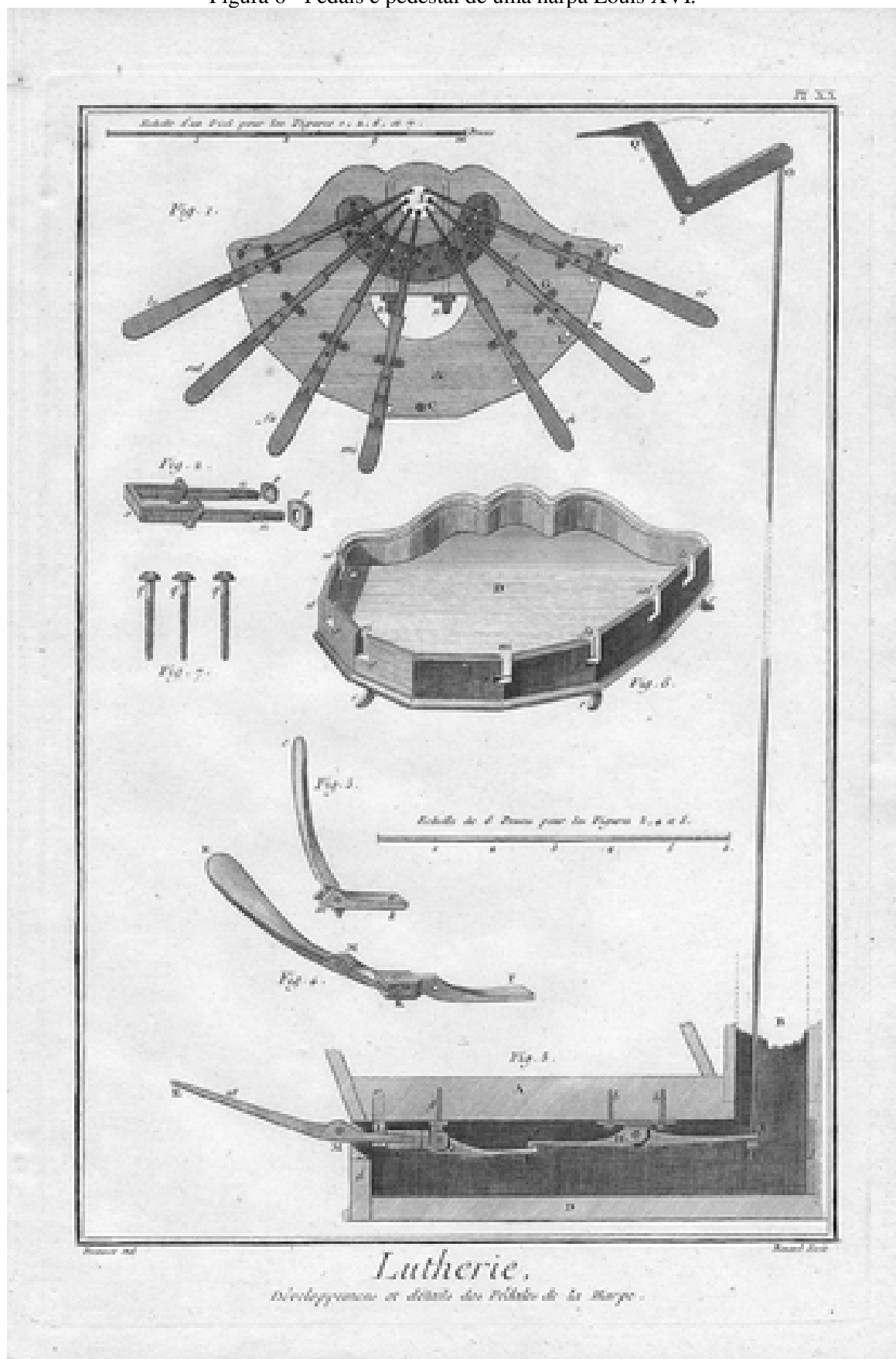
As figuras 5, 6 e 7, retiradas de um dos volumes da “*Encyclopédie*”, de Denis Diderot (1713-1784) e Jean D’Alembert (1717- 1783), provavelmente publicado em 1763, mostram a harpa Louis XVI e suas diversas partes características:

Figura 5 - Harpa de pedais no estilo Louis XIV.



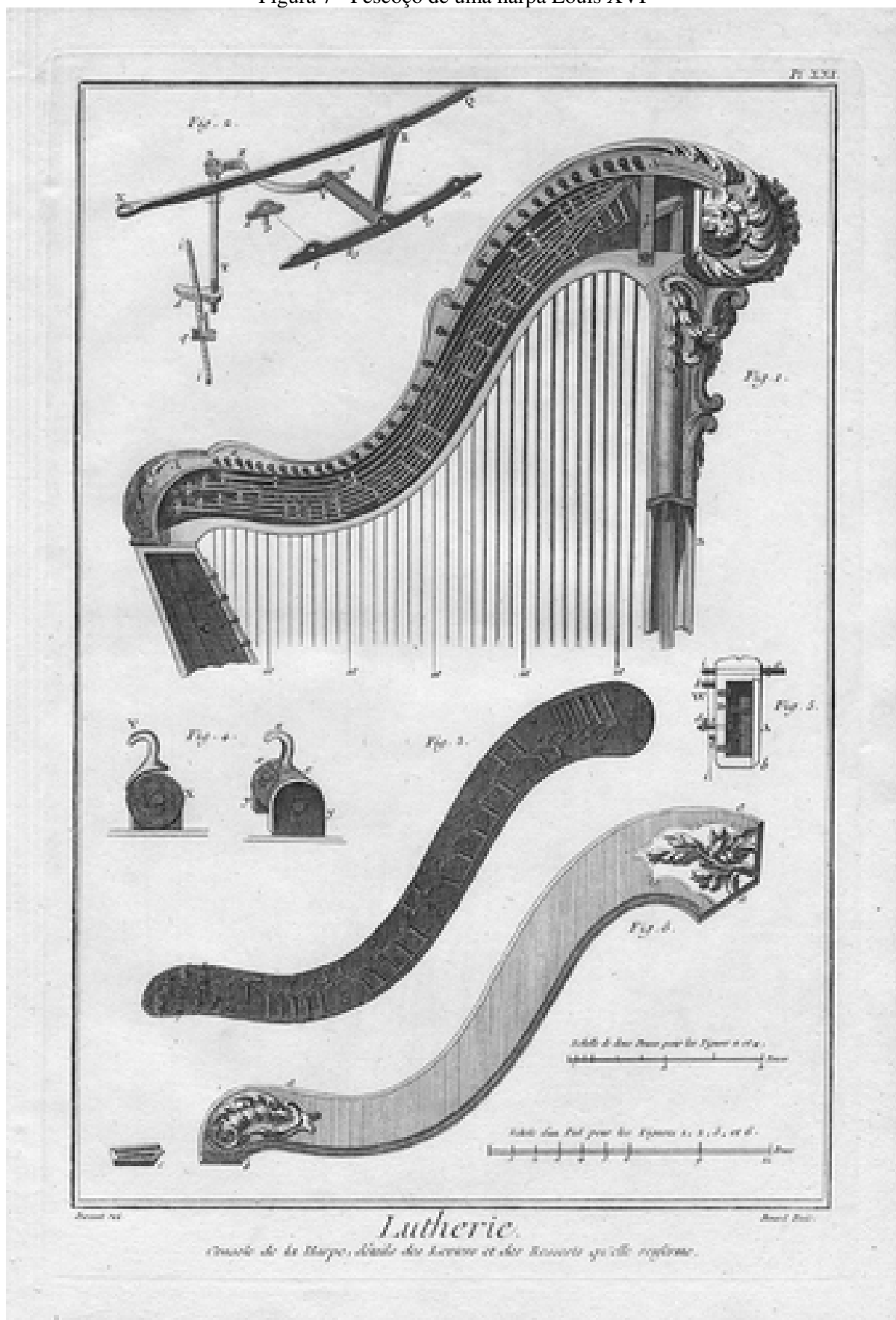
Fonte: Diderot e D'Alembert, 1763?, p.74

Figura 6 - Pedais e pedestal de uma harpa Louis XVI.



Fonte: Diderot e D'Alembert, 1763?, p.76

Figura 7 - Pescoço de uma harpa Louis XVI



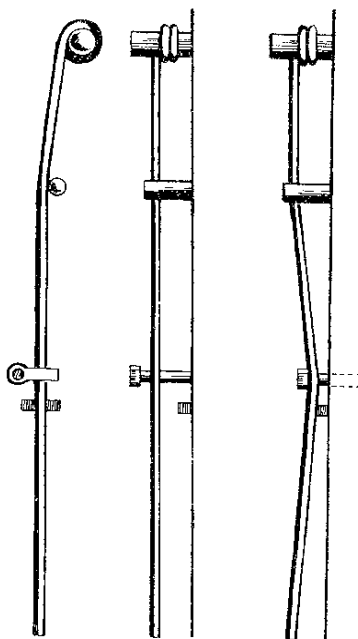
Na segunda metade do século XVIII, as harpas de pedais apresentavam mecanismos diferentes no que diz respeito ao tipo de objeto utilizado para repuxar as cordas.

Segundo Parker (2005, p.52), o mecanismo de *crochets* foi de longe o mais utilizado, e a maioria das harpas da época que chegaram até os dias atuais foram construídas com esse mecanismo.

No mecanismo de *crochets*, o movimento de um pedal fazia com que pequenos ganchos relacionados ao mesmo se movessem na direção do pescoço da harpa, pressionando as cordas contra pequenos cavaletes individuais e elevando, assim, sua altura.

A figura 8 mostra a ação dos *crochets* sobre as cordas:

Figura 8 - Funcionamento do mecanismo de *crochets*

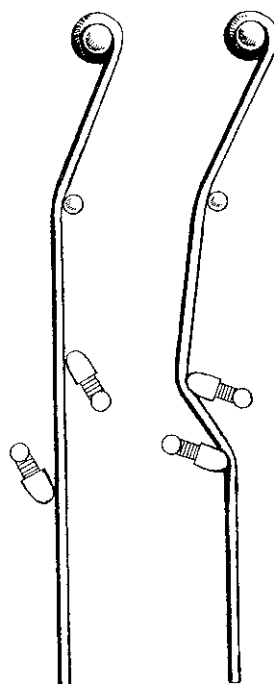


Fonte: Rensch, 1989, p.155

Georges Cousineau (1733-c.1799) e seu filho Jacques-George (1760-1824), importantes construtores de harpas de pedais, foram os inventores do mecanismo de *béquilles*.

Através desse mecanismo, cada uma das cordas do instrumento era alterada por duas pequenas alavancas localizadas em ambos os lados da mesma. O acionamento dos pedais fazia com que essas alavancas se movessem, uma no sentido horário e outra no anti-horário, pressionando a corda lateralmente, como mostra a figura 9:

Figura 9 - Funcionamento do mecanismo de *béquilles*.



Fonte: Rensch, 1989, p.157

Sua ação sobre as cordas seria, de certo modo, mais firme e controlada do que a dos *crochets*.

O princípio do mecanismo de *béquilles* é próximo daquele usado nas primeiras harpas de pedais de Hochbrücker, porém mais complexo. Segundo Parker (2005, p.53), é provável que apenas os Cousineau tenham comercializado harpas utilizando esse mecanismo.

Os Cousineau foram também os inventores de um sistema de *chevilles mécaniques*, no qual as alterações das cordas eram realizadas diretamente pela movimentação (rotação) das cravelhas da harpa. Esse mecanismo foi relativamente pouco utilizado se comparado aos outros citados anteriormente, e sua construção parece ter também se restringido às harpas dos Cousineau. Nas harpas à *cheville mécaniques* as cordas danificavam-se muito facilmente devido à constante mudança de tensão que a rotação das cravelhas, nas quais as primeiras encontravam-se presas, provocava sobre elas. Talvez esse tenha sido um dos motivos pelos quais as harpas dotadas desse mecanismo não tenham sido muito utilizadas.

Uma outra invenção dos Cousineau é também muito digna de menção, apesar de não ter encontrado sucesso. Na intenção de sanar as limitações harmônicas da harpa de pedais do século XVIII (questão que será abordada em outro momento nesse estudo), os Cousineau, de certa forma predizendo o mecanismo da harpa de pedais moderna, produziram um

instrumento afinado em dó bemol maior que poderia tocar em todas as tonalidades. No entanto, essa harpa, que possuía mecanismo de ação-simples, era dotada de quatorze pedais. A invenção de características vanguardistas não obteve, na época, a atenção necessária para que se popularizasse, talvez pelas complicações que o manuseio dos quatorze pedais causasse aos executantes, o que fez com que seus próprios construtores a abandonassem e voltassem suas atenções novamente para as harpas de pedais comuns.

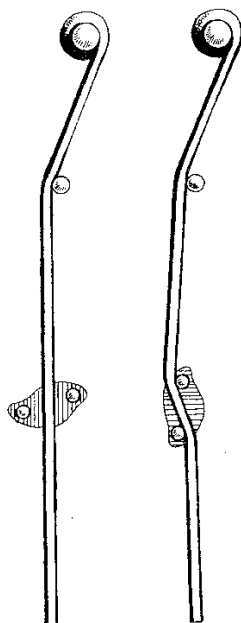
Um novo mecanismo de ação sobre as cordas da harpa foi inventado no final do século XVIII. No entanto, diferentemente dos outros, ele não surgiu como uma invenção aplicada às harpas de estilo Louis XVI. Na verdade, ele viria a aparecer como parte de uma nova harpa de pedais construída primeiramente por Sébastien Érard (1752-1831).

Seu primeiro exemplar foi introduzido por volta de 1794.

Essa nova harpa, construída num estilo que seria conhecido com *Empire* apresentava características de construção diferentes das harpas Louis XVI, que resultaram num instrumento maior e mais robusto.

Érard aplicou a essas suas novas harpas a sua invenção do mecanismo de *fourchettes*, no qual as cordas do instrumento eram repuxadas através da rotação de pequenos discos dotados de dois pinos. A movimentação desses discos era acionada pelos pedais. A figura 10 mostra o funcionamento do mecanismo:

Figura 10 - Mecanismo de *fourchettes* em funcionamento.



Fonte: Rensch, 1989, p.189

Durante muito tempo considerou-se o mecanismo de *fourchettes* como sendo superior aos outros de *crochets* e *béquilles* devido às suas capacidades de agir sobre as cordas sem tirá-las de seu alinhamento e sem, acreditava-se, danificar sua sonoridade. No entanto, como afirma Beat Wolf:

Da perspectiva acústica, o mecanismo de *crochet* é a mais perfeita solução, porque a corda repuxada vibra a partir do cavalete que é firmemente ancorado ao pescoço da harpa; dessa forma a sonoridade permanece quase que inalterada. Com o mecanismo de *béquilles*, o encurtamento das cordas acontece um pouco fora da superfície do pescoço e, conseqüentemente, uma significativa perda de energia é notada na corda encurtada em vibração. O mesmo se aplica ao sistema de discos de Érard. (WOLF, 2009, p.3)

De qualquer forma, a maior importância da invenção do mecanismo de *fourchettes*, ainda segundo Beat Wolf (2009), foi o fato de que ela abriria caminho para o triunfo da harpa de ação-dupla, cujo mecanismo conta com dois pequenos discos agindo sobre cada uma de suas cordas.

As harpas *Empire* possuíam também uma sonoridade muito diferente daquela das harpas *Louis XVI*. Seu novo tipo de construção fez com que as cordas fossem colocadas sob uma maior tensão e isso modificou consideravelmente seu timbre, trazendo a essas harpas uma qualidade sonora mais suave, menos “pinçada” que nas harpas anteriores, qualidade essa que seria muito bem quista e requisitada dentro dos ideais sonoros do romantismo musical que se iniciaria no século seguinte. O timbre da harpa *Empire* aproximou-se significativamente daquele relativo à harpa moderna de ação-dupla.

A aparência da harpa *Empire* é um dos aspectos que mais chamam a atenção, uma vez que a mesma se mostra bastante distinta das harpas *Louis XVI*.

É provável que o surgimento desse novo modelo de harpa tenha sido incitado não somente por questões musicais, mas também políticas e sociais, como sugere Parker:

Minha teoria pessoal é a de que a antiga harpa francesa possuía uma tão extensa conexão com Maria Antonieta e sua personificação dos males do Antigo Regime que, com sua execução em 1793, a harpa precisava de uma mudança de imagem. (PARKER, 2005, p.57-58).

Nas harpas *Empire*, o estilo rococó presente nos instrumentos *Louis XVI* foi substituído por outro menos rebuscado, combinando com os novos gostos estéticos que começaram a surgir na transição do século XVIII para o XIX.

A coluna do instrumento, por exemplo, perde a característica voluta, substituída por estruturas decoradas com figuras que variam, com o tempo, de cabeças de cordeiro até divindades gregas.

A figura 11 mostra uma harpa de ação-simples em estilo *Empire*, construída por Érard:

Figure 11 - Harpa Érard de ação-simples, em estilo *Empire*.



Fonte: www.morleyharps.co.uk , 2015

É válido ressaltar que as harpas *Empire* não foram produzidas apenas por Érard. Com sua popularização, outros tradicionais construtores de harpas de Paris, como os próprios Cousineau e os Naderman, passaram a fabricar harpas desse estilo.

No entanto, as harpas de Érard diferenciavam-se por possuírem o mecanismo de *fourchettes*, enquanto que os outros fabricantes continuaram a utilizar-se dos *crochets*.

Outra inovação trazida por Érard para suas harpas de ação-simples foi a maneira como o mesmo fixava parte do mecanismo de pedais ao pescoço do instrumento. Como explica Rensch:

[...] ao invés de cavar o pescoço e colocar o mecanismo dentro do mesmo, como os *luthiers* haviam feito, Érard tornou o mecanismo independente da estrutura, colocando-o logo abaixo do pescoço, com uma placa de metal em cada um dos seus lados. As placas fortaleceram o pescoço da harpa, também servindo como sustentadoras imóveis para as manivelas e ganchos do mecanismo. (RENSCH, 1989, p.180)

Essa característica das harpas de Érard também foi importante na construção do instrumento de ação-dupla.

As harpas de ação-simples foram utilizadas até as primeiras décadas do século XIX, nas quais passaram a dividir seu espaço, antes hegemônico, com a nova harpa de ação-dupla, patenteada por Érard em 1811.

Com o tempo, apesar dos esforços de alguns defensores de seu mecanismo, o instrumento de ação-simples, devido às suas limitações em relação à nova harpa de Érard, será completamente obscurecido pelo instrumento de ação-dupla e, perto da metade do século XIX, cairá em desuso.

2.2 Relações com a harmonia

Uma breve visita ao repertório do século XVIII já permite a alguém chegar à conclusão de que do ponto de vista do uso de tonalidades, a música para harpa da época mostra-se bastante restrita.

Em comparação ao repertório da harpa de ação-dupla, no qual encontra-se um variado uso de praticamente todas as tonalidades possíveis, essa música restringe-se ao uso de tonalidades cujas armaduras de clave não vão além dos quatro sustenidos ou quatro bemóis. Além disso, fica claro o predomínio de algumas dessas tonalidades, que costumam ser utilizadas com frequência muito maior do que outras, em boa parte de todo o repertório.

Essas características, ainda que não cruciais no julgamento do real valor de uma composição musical, são importantes na identidade da música para harpa de ação-simples, pois explicitam aquela que talvez seja a maior limitação apresentada pelo instrumento: a impossibilidade de tocar em todas as tonalidades.

Essa problemática faz mais do que impedir o instrumento de expressar-se numa grande variedade de tons. Antes, essa limitação traz conseqüências fortes para todo o repertório quando visto sob os aspectos da harmonia. Afinal, as dificuldades ou impossibilidades de produzir-se no instrumento certas notas e, conseqüentemente, escalas, acordes e outros elementos essenciais às diversas tonalidades, restringem consideravelmente as possibilidades modulatórias na música para harpa da época.

Uma vez que os processos modulatórios são considerados como algumas das mais ricas contribuições da harmonia à música tonal, as peças para harpa do século XVIII demonstram, em relação à música para outros instrumentos, relativa fraqueza quando analisadas sob esse ponto de vista.

A música do Classicismo não faz uso constante de todas as tonalidades. As questões de afinação envolvendo o uso de diferentes temperamentos ainda estavam em voga no período, uma vez que o temperamento igual, mesmo sendo cada vez mais utilizado, ainda não havia se fixado como o sistema de afinação padrão, fazendo com que algumas tonalidades e campos harmônicos ainda se mostrassem problemáticos e fossem, portanto, evitados.

No entanto, nada disso impediu os compositores de explorarem e expandirem cada vez mais a harmonia. Assim, na segunda metade do século XVIII, tonalidades e processos modulatórios mais ousados tornam-se mais constantes na música do período.

Os instrumentos musicais utilizados na época deveriam, como sempre, ser capazes de acompanhar essas transformações ocorridas na linguagem, adaptando-se a ela.

Ainda que tentativas de expandir-se as capacidades da harpa de pedais, em todos os quesitos, tenham sido várias ao longo de praticamente todo o século XVIII, não foi possível alcançar-se uma solução completamente satisfatória para as limitações harmônicas do instrumento até a invenção do mecanismo de pedais de ação-dupla, no início do século XIX.

Como visto anteriormente, por volta de 1720 as harpas já contavam com mecanismo munido de sete pedais, cada um correspondente a uma das sete notas musicais. As cordas do instrumento eram afinadas diatonicamente, e o mecanismo produzia as notas alteradas.

O acionamento de um pedal fazia com que o mecanismo modificasse em meio tom acima a altura das cordas do instrumento. Uma vez que um pedal era acionado, todas as cordas correspondentes à nota relativa ao mesmo eram alteradas. Por exemplo, pisando-se no pedal referente a nota dó, todas as cordas dó da harpa sofreriam a alteração de meio tom. Voltando-se o pedal à posição inicial, as cordas voltariam a ter sua altura original.

Não importando o tipo de objeto utilizado para repuxar as cordas (sejam *crochets*, *béquilles*, *fourchettes*, etc) o funcionamento do mecanismo era sempre pensado da mesma forma.

As harpas de pedais modernas funcionam praticamente do mesmo jeito. A diferença é que no mecanismo de ação-dupla é possível alterar a altura de uma mesma corda duas vezes, ou seja, em dois semitons (de bemol para natural e de natural para sustenido), enquanto que na harpa de ação-simples apenas uma alteração é possível (de bemol para natural ou de natural para sustenido).

Os pedais eram dispostos na harpa de ação-simples da forma como mostra a figura 12. Da esquerda para a direita, os mesmos referiam-se às notas ré, dó, si, mi, fá, sol e lá (essa posição é mantida também na harpa de ação-dupla):

Figura 12 - Os pedais na harpa de ação-simples.



Fonte: Cousineau, 1803, p.10

Desde o início, parece ter-se convencionado como melhor opção afinar-se as cordas da harpa diatonicamente a partir da escala de mi bemol maior. Por vezes outras tonalidades são sugeridas, como si bemol maior ou lá bemol maior. No entanto, a tonalidade de mi bemol provavelmente mostrou-se sempre mais vantajosa, pois a partir dela seria possível para a harpa de ação-simples tocar num maior número de tons mais usuais para a época.

É provável que as harpas de Hochbrücker, datando ainda do início do século XVIII, já utilizassem essa afinação com frequência.

É clara a preferência dos compositores do século XVIII que escreveram para harpa, principalmente os harpistas e entendedores do instrumento, pelo uso de tonalidades com maior número de bemóis. Além das vantagens citadas anteriormente, essas tonalidades, sem dúvida alguma, proporcionavam à harpa uma melhor sonoridade. Nelas, a maioria das cordas do instrumento encontrava-se livre a princípio, sem a pressão exercida pelos *crochets* ou qualquer outro mecanismo que as arrochasse. Isso as proporcionava uma vibração mais livre e mais rica em harmônicos e, conseqüentemente, permitia um resultado sonoro melhor. Essa característica é uma realidade também para a harpa de ação-dupla. Há exemplos interessantes, já no repertório orquestral do século XIX, nos quais a parte de harpa foi escrita numa tonalidade diferente da orquestra (como em dó bemol maior no lugar si maior, por exemplo), com o único intuito de que o instrumento soasse melhor.

A partir daí é possível compreender o porquê do grande número de peças escritas em mi bemol maior, ou em tons próximos a esse, presente no repertório do século XVIII.

A harpa afinada em mi bemol maior tinha como possibilidades oito tonalidades maiores (mi bemol, si bemol, fá, dó, sol, ré, lá e mi) e cinco tonalidades menores (dó, sol, ré, lá e mi), a partir das diversas combinações de posições dos sete pedais.

As figuras 13 e 14, que juntas formam uma tabela, são retiradas do “*A New and Improved Method of instruction for the Harp*” (1819), de Nicolas Charles Bochsa (1789-1856). O método é direcionado para o ensino dos dois tipos de harpa de pedais (a de ação-simples, chamada aqui “*common harp*” e a de ação-dupla). Bochsa faz uma comparação entre as tonalidades possíveis nos dois tipos de instrumento.

O autor intitula a tabela de “Uma visão comparativa de todos os tons que podem ser tocados na harpa com ação-dupla e na harpa comum (*common harp*)”. As colunas da esquerda mostram as tonalidades maiores e menores possíveis na harpa de ação-dupla e as da direita, na de ação-simples:

Figura 13 - Tonalidades possíveis nas harpas de ação-dupla e ação-simples.

A comparative view of all the keys that can be played in on the

HARP WITH THE DOUBLE ACTION.

Major Keys with sharps.		Relative * Minor Keys.	
C.		A.	
G.		E.	
D.		B.	
A.		F#.	
E.		C#.	
B.			
F.			
C#.			

COMMON HARP.

Major Keys with sharps.		Relative Minor Keys.	
C.		A.	
G.		E.	
D.			
A.			
E.			

* The relative Minor of any Major Key is played a Minor 3rd below or a Major 6th above the Major Key.

Figura 14 - Tonalidades possíveis nas harpas de ação-dupla e ação-simples (continuação).

39

Harp with the double action and on the Common Harp.

HARP WITH THE DOUBLE ACTION.

Major Keys with flats.

C. F. B $\flat$. E $\flat$. A $\flat$. D $\flat$. G $\flat$. C $\flat$.

Minor Keys.

A. D. G. C. F. B $\flat$. E $\flat$. A $\flat$.

COMMON HARP.

Major Keys.

C. F. B $\flat$. E. [Empty staves]

Minor Keys.

A. D. G. C. [Empty staves]

793

Como visto, o número de tonalidades menores possíveis no instrumento é reduzido em relação às maiores. As tonalidades de si, fá sustenido e dó sustenido menor (relativas menores de ré, lá e mi maior, respectivamente) são ocultadas da tabela de Bochs. Isso ocorre devido ao fato da harpa de ação simples não possuir naturalmente as notas necessárias para a execução dessas tonalidades.

O modo menor exige a alteração do sexto e sétimo graus da escala menor natural, sendo o sétimo grau alterado essencial e imprescindível para o funcionamento da tonalidade, pois caracteriza-se como a nota sensível do tom e, logo, como a terça do seu acorde de dominante.

Com a harpa afinada em mi bemol maior não é possível obter as notas lá sustenido (sensível de si menor), mi sustenido (sensível de fá sustenido menor) e si sustenido (sensível de dó sustenido menor). Portanto, essas tonalidades não são usuais no repertório.

Consequentemente, as tonalidades de ré, lá e mi maior são utilizadas com muito menos frequência do que as outras. Ora, a escolha dessas tonalidades já parte do princípio de que a modulação para suas relativas menores, procedimento harmônico muito comum, não poderá ser realizada naturalmente no instrumento, reduzindo já de início as possibilidades harmônicas da composição.

No entanto, ainda que pouco usuais e, poder-se-ia dizer “anti-naturais” na harpa de pedais de ação-simples, as citadas tonalidades menores não são impossíveis de serem obtidas e utilizadas. Contudo, seu uso impõe determinadas condições.

Jacques-Georges Cousineau, no seu “*Méthode de Harpe*” (1803), explana em uma pequena nota:

É impossível de se tocar na Harpa em si, fá sustenido e dó sustenido menor, ao menos que se afine a mesma da seguinte forma: no tom de si menor a corda lá bemol em lá natural, a fim de que ao encurtá-la se possa obter o lá sustenido que é a nota sensível do tom de si menor.

Do mesmo modo, em fá sustenido menor será preciso afinar o mi bemol no tom de mi natural, a fim de que se possa torna-lo sustenido ao acionar o pedal, e por consequência, a nota sensível do tom de fá sustenido menor.

O mesmo será em dó sustenido menor; será necessário afinar a corda de si bemol no tom de si natural que se tornará sustenido e nota sensível do tom de dó sustenido menor ao acionar-se o pedal. Mas esses três tons menores são muito pouco usuais na Harpa. (COUSINEAU, 1803, p.14).

O autor explica que a única maneira de se tocar nessas tonalidades é re-afinando as cordas do instrumento. Mesmo não sendo um método difícil de ser aplicado, ele mostra-se pouco prático. Uma vez que muito poucas peças eram escritas nesses tons, como Cousineau

afirma em sua última frase, ter de afinar o instrumento de forma diferente apenas para tocar numa dessas tonalidades parecia muito trabalho para um resultado pouco satisfatório.

Embora Cousineau coloque que a re-afinação do instrumento seria a única forma de se conseguir tocar nessas tonalidades, é preciso dizer que essa afirmação, ainda que compreensível, é em parte equivocada e passível de interpretação errônea, pois a harpa de pedais dispunha de um recurso que possibilitava de forma particular o uso das citadas tonalidades menores (além de algumas outras também consideradas não-usuais ao instrumento), recurso esse que já era conhecido bem antes da época na qual seu método foi publicado e, certamente, não era estranho a Cousineau: o uso dos sinônimos.

Em meio ao universo envolvendo a técnica e escrita harpísticas são chamados de “sinônimos” notas com nomes diferentes mas com o mesmo som, de mesma altura. Os sinônimos são, em outras palavras, sons enharmônicos. Logo, ré sustenido e mi bemol e sol sustenido e lá bemol são alguns exemplos. Curiosamente, na harpa os sinônimos podem ser realizados numa mesma corda ou em cordas diferentes (representando, nesse último caso, uma característica peculiar da harpa de pedais, que pode obter a mesma nota em duas cordas distintas).

Desde que a literatura original para harpa de pedais começa a ser construída é possível encontrar exemplos do uso dos sinônimos. Utilizados com diferentes finalidades, da necessidade harmônica até efeitos especiais, o seu bom uso mostra grande compreensão da escrita e das possibilidades do instrumento.

Através dos sinônimos era possível obter notas “inexistentes” na harpa, tão necessárias a certas tonalidades.

Em si menor, por exemplo, conseguir-se-ia a nota lá sustenido substituindo-a por si bemol. Em fá sustenido menor, trocar-se-ia o mi sustenido por fá natural e em dó sustenido menor a nota dó natural substituiria o si sustenido necessário à tonalidade.

Embora esse recurso existisse e sua utilização não fosse extremamente rara, é preciso entender que o mesmo poderia auxiliar o harpista e possibilitar novos recursos mas de forma alguma resolver, do ponto de vista harmônico, as limitações do instrumento.

No caso das tonalidades citadas acima, por exemplo, o recurso não poderia ser utilizado sem cautela na escrita. Como a sensível seria obtida na mesma corda da nota fundamental da tonalidade, durante o movimento do pedal haveria o risco de ouvir-se um glissando de pedais não desejado entre as duas notas, caso as mesmas tivessem de ser executadas em seguida, num andamento ligeiro. Assim, um tempo mais lento ou ao menos uma breve pausa entre as diferentes notas seria uma opção de escrita mais segura.

Apesar de apenas um exemplo, o caso acima exemplifica a cautela necessária para o uso do recurso, principalmente se utilizado em abundância numa peça.

Pode-se dizer que o uso dos sinônimos é um recurso particular e original, porém, artificial do instrumento. De fato, mesmo que o executante possa, a partir de seu uso, tocar em tonalidades não usuais, ele nunca encontrará nelas a mesma fluidez e organicidade que as tonalidades mais comuns ao instrumento proporcionam.

A partir disso, é possível compreender a afirmação de Cousineau. Afinal, se o uso dos sinônimos for necessariamente frequente e constante ao longo de toda uma peça apenas para que se possa executar música em determinada tonalidade incomum à harpa, realmente seria mais simples afinar o instrumento de forma diferente.

Uma peça que fizesse uso intensivo dos sinônimos, seja em escalas, arpejos, etc, muito provavelmente não poderia ser executada com a mesma fluidez, velocidade e naturalidade das obras de escrita mais comum.

Portanto, mais uma vez, os sinônimos mostravam-se como um excelente recurso, mas não bastavam para solucionar os problemas da harpa de ação-simples envolvendo as questões da limitação harmônica.

François Joseph Naderman (1781-1835), no seu *“Méthode raisonnée pour la Harpe”*, opus 91 (c.1832), dedicou algumas páginas a essas questões. Através de vários exemplos, o harpista mostra as possibilidades que a harpa de ação-simples apresentava para poder usufruir todas as tonalidades existentes.

É interessante observar o retórico discurso que o autor tece ali contra a harpa de pedais de ação-dupla (que havia sido recém-patenteada por Sébastien Érard) e o modo ferrenho pelo qual o mesmo advoga a favor do instrumento de ação-simples.

Essas páginas podem ser consideradas hoje em dia não só como informação sobre as características da harpa do século XVIII, mas também como documentos que testemunham uma fase importante na história do instrumento de pedais. Elas retratam, através das opiniões de uma importante figura da harpa da época, o pensamento daqueles que se colocaram contra as inovações trazidas por Érard.

É também interessante o fato de que, a partir do conhecimento da vida de Naderman, é possível concluir-se que o mesmo teria tido também razões extra-musicais para ter se tornado um dos maiores críticos da nova harpa de ação-dupla.

Naderman foi sem dúvida alguma um dos maiores virtuosos da harpa de pedais do seu tempo. Vários são os documentos da época atestando sua impecável técnica de execução do instrumento. Tendo se tornado célebre na Paris da época, Naderman foi a escolha óbvia para

tornar-se professor da classe de harpa do recém-inaugurado Conservatório da cidade. De fato, ele ocuparia esse posto até sua morte, em 1835.

Por volta de 1811, a harpa de pedais de ação-dupla começa a ser mais conhecida no meio musical e a partir de então as comparações do novo mecanismo com o antigo começam a se tornar inevitáveis. O novo instrumento, por suas características inovadoras, começou a ganhar muitos adeptos e a tornar-se cada vez mais popular, ameaçando assim a hegemonia da harpa de ação-simples como o instrumento de pedais padrão no meio musical.

O crescente interesse no instrumento de ação-dupla representou uma péssima realidade para os adeptos da harpa de ação-simples, principalmente para os construtores do instrumento, que viram seu negócio ameaçado.

Naderman, além de harpista, era dono de uma das mais famosas e tradicionais fábricas de harpas de ação-simples da Europa, já presente no mercado de instrumentos há algumas décadas.

Por mais que Naderman realmente desgostasse da harpa de Érard, é inegável que ele haveria tido mais do que motivos ideológicos e musicais para atacar o novo instrumento. Ainda mais porque um desses motivos refletia-se diretamente em seu bolso.

Naderman passou com o tempo a ser visto como uma figura reacionária. Essa sua característica é refletida também em suas composições, que já em sua época eram criticadas por possuírem um estilo um tanto quanto antiquado e também um virtuosismo vazio, não contribuindo de forma alguma para o fortalecimento do repertório da harpa. Apesar de seus esforços, Naderman não conseguiu, com suas críticas, conter o avanço da harpa de ação-dupla no meio musical. Logo após sua morte, o Conservatório de Paris adotou o ensino do instrumento.

O autor deve ter visto em seu método, escrito especialmente para ser utilizado pela classe de harpa do conservatório, um excelente meio para propagar suas opiniões sobre o mecanismo de Érard.

Sem dúvidas, a principal característica que colocava a harpa de pedais de ação-dupla como superior à de ação-simples seria sua possibilidade de tocar em todas as tonalidades, bem como a de realizar modulações para todas elas. Naderman, portanto, tenta combater essa ideia de superioridade afirmando que a harpa de ação-simples também podia utilizar-se de todos os tons possíveis. Para isso, o harpista sugere vários exemplos de cadências e passagens por diversas tonalidades “incomuns” ao instrumento, realizadas com a utilização dos sinônimos.

Esses exemplos são interessantes por mostrarem a harpa de ação-simples atingindo seus limites harmônicos.

Figura 16 - Cadências em tonalidades maiores (continuação).

125

Cadence en Fa # majeur.

Cadence en Sol b majeur. ac: Ut #

Synonyme Fa # majeur.

Cadence en Si # maj.

Cadence en Ut b majeur. ac: Ut # Fa #

Synonyme de Si majeur.

Cadence en La # maj.

44065.R.

Figura 17 - Cadências em tonalidades menores não-usuais na harpa de ação-simples.

124

TONS MINEURS.

Cadence en Fa mineur.

Cadence en Si b mineur.

Cadence en Mi b mineur.

Cadence en La b mineur.

44068.R.

The image shows a page from a music book, page 124, titled 'TONS MINEURS.' (Minor Keys). It contains four musical examples of cadences in non-standard minor keys for a simple-action harp. Each example consists of a treble and bass staff. The first example is 'Cadence en Fa mineur.' (Fa minor), the second is 'Cadence en Si b mineur.' (Si b minor), the third is 'Cadence en Mi b mineur.' (Mi b minor), and the fourth is 'Cadence en La b mineur.' (La b minor). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like '(Fa)', '(Si b)', and '(Mi b)'. The page number '124' is at the top left, and the publisher's mark '44068.R.' is at the bottom center.

Figura 18 - Cadências em tonalidade menores (continuação).

125

Cadence
en
Si mineur.

Cadence
en
Fa# mineur.

Cadence
en
Ut# mineur.

44068.R.

As duas próximas figuras (19 e 20) mostram dois ciclos harmônicos, um em mi bemol maior e outro em dó maior, respectivamente, nos quais o compositor passa por tonalidades incomuns na harpa de ação-simples:

Figura 19 - Ciclo harmônico em mi bemol maior.

CERCLE HARMONIQUE EN MI $\flat$ MAJEUR.

44065.R.

Figura 20 - Ciclo harmônico em dó maior.

129

CERCLE HARMONIQUE EN UT NATUREL MAJEUR .

Cadence du ton d'UT maj: d'ou l'on est parti .

Fonte: Naderman, c.1832, p.129

As figuras 21 e 22 mostram um exemplo no qual a harpa de ação-simples passa por todas as tonalidades possíveis:

Figura 21 - Exercício passando por todas as tonalidades.

EXEMPLE
Nº 1.

ton d^{ut} majeur.

cadence

ut^b majeur. sol^b maj. ré^b maj.

départ du double mouvement.

la^b maj. mi^b maj. si^b maj. ac: mi^b fa maj.

ut maj. ac: sol maj. re maj. ac: sol^b

44068.R.

Fonte: Naderman, c.1832, p.126

Figura 22 - Exercício passando por todas as tonalidades (continuação).

The image shows a musical score for harp exercise, page 127. The score is written for a harp and consists of seven systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in various key signatures and includes many accidentals and dynamic markings. The score is divided into sections by the number of examples (ex: N° 2, 3, 4, 5) and includes instructions such as "en Harmonique" and "loco". The page number "127" is visible in the top right corner.

Fonte: Naderman, c.1832, p.127

É possível perceber que o uso dos sinônimos poderia sem dúvidas expandir as capacidades harmônicas da harpa de ação-simples.

Apesar disso, as afirmações de Naderman colocando o instrumento como capaz de passar por todas as tonalidades podem aqui ser encaradas literalmente. Afinal, seus exemplos

mostram a harpa utilizando determinados acordes que, na realidade, apenas sugerem a passagem por algumas tonalidades.

De fato, a harpa de ação-simples não apresenta condições de permanecer plenamente em todas as tonalidades mostradas nos exemplos do autor. As cadências por ele propostas passam apenas pelos acordes de tônica, subdominante e dominante de cada uma delas. Isso está longe de representar um uso efetivo de determinada tonalidade e das relações acordais que o campo harmônico da mesma proporciona.

Nos ciclos harmônicos, Naderman mostra formas interessantes de obter uma rica passagem por várias tonalidades distantes da inicial. No entanto, essas modulações são obtidas a partir de um esquema harmônico fechado proposto pelo compositor. Não é possível dizer que a harpa de ação-simples proporcionasse muitas liberdades e possibilidades aos compositores interessados em processos modulatórios mais complexos.

Os exemplos de Naderman mostram, assim, a citação ou passagem por uma tonalidade distante, mas não sua real utilização. Além disso, apenas arpejos são utilizados, sendo que uma simples escala num desses tons já seria algo trabalhoso para ser obtido. Consequentemente, a utilização de melodias e outros elementos musicais também seria comprometida.

As já citadas condições surgidas a partir do uso dos sinônimos poderiam de fato proporcionar dificuldades aos harpistas e impedir uma execução orgânica e agradável de uma composição. Em casos extremos, como no uso das tonalidades mostradas nos exemplos por Naderman, onde os sinônimos têm de ser utilizados o tempo todo, essas dificuldades ficariam bastante latentes.

Por fim, as afirmações de Naderman não são muito convincentes, principalmente para o leitor contemporâneo. Elas mostram, sim, que havia possibilidades de se sugerir e passar por diversas tonalidades inusitadas na harpa de ação-simples. Mas, ainda assim, não é possível comparar essas possibilidades com aquelas da harpa de ação-dupla que, ainda que também apresentasse limitações, poderia realizar os mesmos processos com muito mais facilidade e organicidade, além de proporcionar outros recursos impossíveis no mecanismo de ação-simples.

Além disso, o início do século XIX já começava a ver o nascimento da nova linguagem romântica e de todas as características que a mesma trazia consigo. Tonalidades antes consideradas inusitadas, por exemplo, passariam em pouco tempo a ser consideradas comuns. Aos olhares atentos, a harpa de ação-dupla mostrava-se claramente mais capaz de

acompanhar as mudanças musicais propostas pelo novo estilo, inclusive do ponto de vista harmônico. Negar esse fato seria, portanto, uma atitude realmente reacionária.

2.3 Relações com os temperamentos

Por ser um instrumento que necessita de afinação temperada devido à sua natureza, a harpa sempre compartilhou com os instrumentos de tecla as dificuldades provenientes dessa necessidade. A escolha de uma forma de se afinar a escala, o modo de realizá-la e as vantagens e desvantagens provenientes dessa escolha provavelmente tenham também, ao longo do tempo, incomodado os harpistas e interessados no instrumento.

A harpa de pedais surge num momento onde muito do assunto já havia sido pensado, proposto e executado. O final do século XVII era uma época rica em termos de possibilidades de temperamentos, mas nem todos eram comumente utilizados em todos os lugares, estilos ou instrumentos.

De qualquer maneira, como as harpas de pedais de ação-simples teriam sido afinadas? Qual seria o temperamento ou os temperamentos mais utilizados no instrumento e de que forma a escolha dos mesmo poderia interferir no repertório por ele executado?

Diferentemente da literatura para teclados, a relativa à harpa de pedais é extremamente escassa em relação a essas questões.

Logicamente, os instrumentos de teclado surgiram muito antes da harpa de pedais e o tempo também é um fator determinante em relação a quantidades de informação acumulada sobre um assunto. No entanto, aqui a falta de informação não parece ligada apenas ao pouco tempo de vida do instrumento e sim à falta de interesse em abordar a questão.

Ao contrário dos tecladistas, os harpistas parecem não terem se preocupado muito a ponto de teorizarem o assunto.

Em fins do século XVIII a harpa de pedais era ainda um instrumento novo (atribuindo-se sua invenção ao final do século XVII ela ainda não teria somado cem anos de existência), mas apesar disso já dispunha de uma literatura própria, tanto teórica quanto musical.

Não são poucos os métodos para harpa de pedais de ação-simples publicados durante o século XVIII e início do XIX. Mas, como dito anteriormente, neles a informação a respeito da utilização de temperamentos é praticamente nula.

Muitos desses métodos ou tutores são como manuais que têm como objetivo principal ensinar a execução do instrumento, sendo assim muito mais práticos do que teóricos. Grande parte desse material destinava-se a pessoas, provavelmente amadores musicais, interessadas em tocar harpa mais do que preocupar-se com as teorias envolvendo o instrumento. Portanto, é compreensível, nesses métodos, a falta de uma abordagem mais profunda de alguns aspectos referentes a elas, nos quais se incluem abordagens sobre o temperamento.

A falta de um documento melhor elaborado cientificamente em meio à literatura da harpa do período cria lacunas que dificultam uma melhor compreensão e entendimento do instrumento e de sua utilização ao longo do tempo.

De qualquer modo, os métodos de harpa da época contêm algumas informações que podem, apesar de não explicitamente, sugerir evidências sobre o uso dos temperamentos. Nenhum é suficientemente claro quanto ao assunto, mas sua leitura pode gerar reflexões a respeito e até mesmo sugerir respostas para certas questões.

Por se tratarem, na sua maioria, de tutores que demonstram formas de se tocar o instrumento, esses documentos contêm desde informações básicas da prática musical geral, como, por exemplo, o ensino da leitura de partituras e conhecimentos teóricos envolvendo tonalidades, intervalos, acordes, modulações, etc, até conteúdo prático direcionado especificamente à harpa e sua execução, desde o primeiro contato com o instrumento até exercícios e peças exigindo técnica avançada. Assim, capítulos são dedicados, por exemplo, à maneira de posicionar o instrumento junto ao corpo, à posição das mãos, ao modo de se tocar as cordas e de executar escalas, arpejos e acordes, passando também pelo conhecimento e aplicação dos pedais nas composições, obtenção de efeitos e muitas outras questões puramente técnicas, sempre ilustradas com uma gama de exemplos musicais e exercícios.

Maneiras de se afinar o instrumento são parte importante dentre o seu conhecimento e, logicamente, também são demonstradas na maioria desses documentos. É daí que podemos obter informações sugestivas quanto à utilização dos temperamentos.

A maioria dos métodos sugere modos similares de afinação da harpa. No entanto, esses modos são de diferente execução e provavelmente geravam resultados também diferentes.

A busca é sempre pela boa afinação do instrumento. Mas qual seria exatamente essa “boa afinação”?

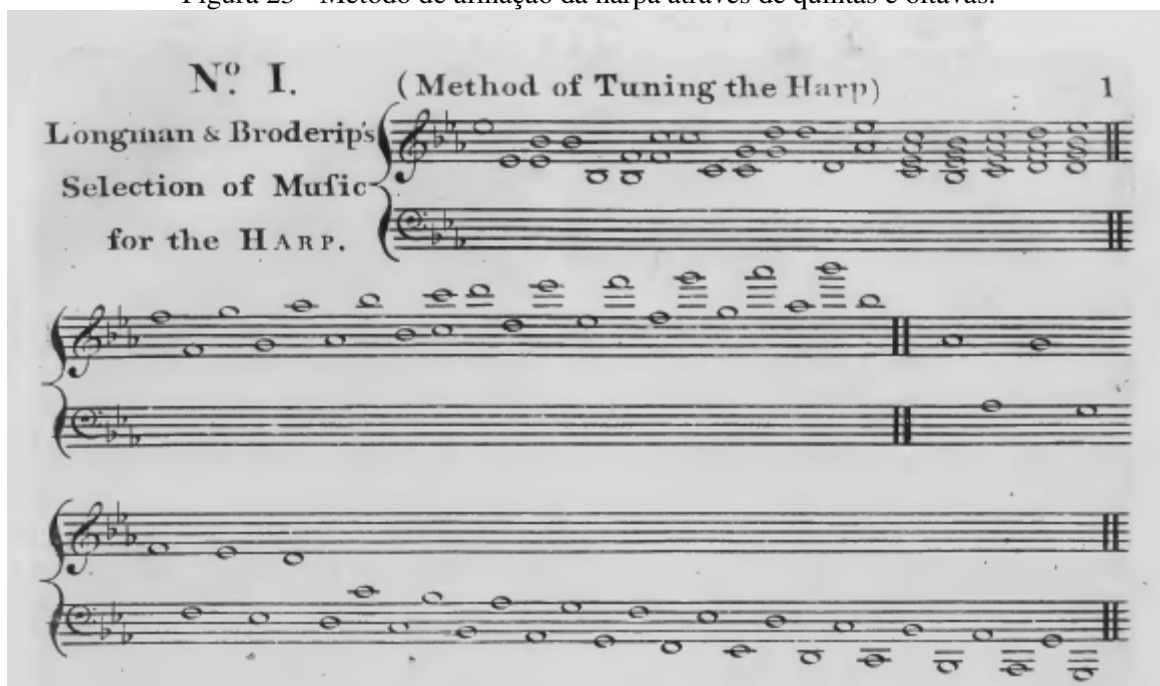
Na harpa de pedais as cordas são afinadas diatonicamente. As outras notas da escala cromática são obtidas através da ação dos pedais. Logo, a afinação geral do instrumento é o resultado da interação do modo como as cordas estão afinadas com a regulação do sistema de pedais, cuja ação produzirá os cromatismos. Os resultados da ação dos pedais sempre foram de responsabilidade dos construtores do instrumento. Ao intérprete cabia a afinação das cordas, ou seja, da escala diatônica maior.

As informações contidas em alguns dos métodos de harpa de pedais de ação-simples indicam duas principais maneiras de se obter uma escala diatônica afinada. A primeira delas

baseia-se na afinação de quintas e oitavas em sequência. A segunda, na afinação de algumas tríades específicas.

A primeira página da coleção “*Longman & Broderip’s Selection of Music for the Harp*” (c.1800) sugere o seguinte método de afinação (é válido lembrar que a harpa de pedais de ação-simples era comumente afinada na tonalidade de mi bemol maior), mostrado na figura 23:

Figura 23 - Método de afinação da harpa através de quintas e oitavas.



Fonte: Longman & Broderip, c.1800, p.1

É possível perceber que a afinação é realizada completamente através de intervalos de quinta e de oitava (nota-se que a nota lá bemol é obtida através de sua relação com a nota mi bemol e não com a nota ré, evitando assim a quinta diminuta). Depois que as notas da primeira escala são obtidas, todas as outras cordas do instrumento são afinadas a partir delas, através de oitavas.

A coleção não contém nenhum texto explicativo sobre o processo.

Neville Butler Challoner (1784-1851), em seu “*A New Preceptor for the Harp*” (1808), exemplifica alguns métodos de afinação, mas considera o seguinte, representado na figura 24, o mais funcional de todos:

Figura 24 - Método de afinação proposto por Challoner.



Fonte: Challoner, 1913, p.2

É exatamente o mesmo método do exemplo anterior, apenas mostrado de forma ligeiramente diferente. Sob a partitura há o seguinte texto no qual é possível notar a utilização de uma linguagem prática e direta, muito comum nesses tipos de manuais:

Tome a 1ª. nota de um diapasão ou a 2ª. de um Piano forte, etc; depois disso afine a primeira uma 8ª. abaixo; então o Si bemol uma quinta acima e o Fá uma 2ª. quinta, depois a 2ª. oitava; em seguida o Dó uma quinta acima e o Sol uma 2ª. quinta, seguida da terceira oitava: depois disso afine o Ré uma quinta em relação ao Sol e enquanto sua mão permanece na posição, mudando-se o polegar uma nota acima você obtém o acorde de 6ª. e tocando esse acorde você perceberá se está toleravelmente afinado; após isso resta apenas uma quinta a mais (Lá e Mi) e todas as diferentes notas da escala estarão afinadas; certifique-se de sua correção através dos quatro acordes e termine com oitavas, como escrito. (CHALLONER, 1913, p.2).

Esse método de afinar a harpa é encontrado também em outros tratados, apresentando algumas diferenças, mas mantendo os mesmos princípios.

Os exemplos anteriores mostram que a praticidade empregada nas instruções vem seguida de certa vaguidade de informação. Afinal, quais tipos de intervalos deveriam ser tomados por base durante a afinação? Uma primeira leitura pode levar a crer que os autores referem-se a intervalos puros ou justos, já que nenhuma característica dos mesmos é mencionada. Porém, um breve estudo de acústica musical prova que os resultados não seriam satisfatórios se a harpa fosse afinada por quintas puras.

O chamado “temperamento Pitagórico”, usado durante boa parte da Idade Média, realizava-se através de sequências de intervalos de quintas puras. Assim, o resultado era de uma escala que privilegiava as quintas e as quartas (inversões das quintas), intervalos que permaneciam puros em meio às outras notas. Já as terças e suas inversões, as sextas, tornavam-se muito altas e “desagradáveis” ao ouvido.

Quando as harmonias de terça e sexta passam a ser mais utilizadas na música, o temperamento Pitagórico é substituído por outros que privilegiavam esses intervalos, tornando sua afinação mais tolerável.

A tabela 1, a seguir, mostra a diferença do tamanho dos intervalos (em cents¹) de uma escala diatônica maior na entonação pura e no temperamento Pitagórico. Nota-se a terça maior muito alta gerada neste último, quase uma coma maior que o intervalo puro:.

Tabela 1 - Intervalos (em cents) de uma escala maior em entonação pura e temperamento Pitagórico.

GRAUS DA ESCALA DIATÔNICA MAIOR	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Entonação Pura (em cents)	0	204	386	498	702	884	1088	1200
Temperamento Pitagórico (em cents)	0	204	408	498	702	906	1110	1200

Fonte: O autor, 2015

Portanto, a afinação por quintas puras não funcionaria bem na harpa. Os ouvidos do século XVIII provavelmente estranhariam o resultado de um temperamento que não era, então, utilizado há tempos justamente por apresentar o tipo de problema já mencionado.

Assim, o intervalo de quinta utilizado pelos harpistas não deveria ser totalmente puro. Em alguns métodos mais completos em suas informações é possível encontrar evidências disso.

Bochsa (1819,p.10), também propõe afinação através de quintas e oitavas, mas escreve a seguinte indicação: “As oitavas devem ser tão perfeitas quanto possível; mas as quintas seguintes devem não ser muito perfeitas, a fim de que as terças não sejam muito altas”.

Vinda de um músico experiente e grande conhecedor do instrumento, que havia estudado com famosos mestres da harpa, essa pequena indicação mostra que a condição deveria já ser conhecida entre os harpistas.

No entanto, o ato de afinar os intervalos de quinta um pouco baixos ainda é informação insuficiente para se supor qual ou quais temperamentos seriam aplicados à harpa, já que uma boa quantidade deles tem como característica as quintas um pouco rebaixadas.

Outros métodos de harpa da época propõem uma forma de afinação diferente, baseada no ajuste de três acordes: os de tônica, subdominante e dominante da tonalidade, respectivamente, através dos quais obtém-se todas as sete notas da escala maior.

Naderman (c.1832) e Cousineau (1803), exemplificam, de forma muito parecida, essa forma de se afinar o instrumento.

¹ Cent é uma unidade de medida aplicada a intervalos musicais. Cada cent corresponde a 1/100 de um semitom da escala afinada por temperamento igual.

Inicialmente, Naderman sugere que se afine as notas mi bemol 2 e 3 a partir de um diapasão qualquer. Uma vez que o intervalo de oitava entre essas notas esteja justo, prossegue-se com a afinação. Para o ajuste do primeiro acorde, ilustrado pela figura 25, Naderman explica:

Ajusta-se a quinta indicada pela nota preta depois da nota branca que dá o primeiro mi bemol já afinado. Depois de se ter essa quinta bem ajustada, compara-se a mesma com a oitava do mi. Essa quinta estando bem ajustada com os dois mi, toca-se o sol que é a terça do acorde. Quando essa terça estiver bem ajustada com as três notas brancas, que formam o complemento do acorde, toca-se os quatro sons juntos, a fim de assegurar-se que os mesmos estão de acordo entre eles. (NADERMAN, c.1832, p.26).

Figura 25 - Processo de afinação do primeiro acorde (mi bemol maior), sugerido por Naderman.

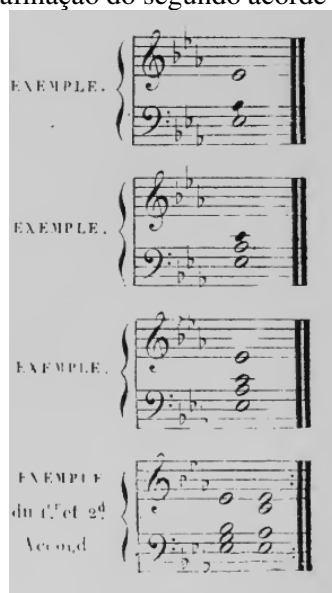


Fonte: Naderman, c.1832, p.26

Para o segundo acorde, o autor explica (o processo é ilustrado pela figura 26):

Para o segundo acorde, retoma-se a oitava de mi bemol do primeiro exemplo, à qual é ajustada a quarta que é o lá bemol. Com esse lá bemol ajustado, junta-se a sexta que é o dó. Esse dó é ajustado entre o lá e o mi. Quando essa sexta estiver bem ajustada, junta-se a oitava que é o mi bemol superior; toca-se, então, esses quatro sons a fim de compará-los entre eles. Quando se tiver certeza que esses sons estão perfeitamente ajustados, compara-se esse segundo acorde com o primeiro, tocando-os seguidamente várias vezes. (NADERMAN, c.1832, p.26).

Figura 26 - Processo de afinação do segundo acorde (lá bemol maior).



Fonte: Naderman, c.1832, p.26

Na afinação do terceiro acorde, cujo processo é mostrado na figura 27, Naderman continua:

Restam, então, duas cordas a se afinar dentro da oitava da região média. Para esse terceiro acorde, é preciso tomar o si bemol que faz parte do primeiro acorde e que deverá estar bem ajustado. Sobre esse si bemol, afina-se o ré que é a terça. Quando o ré estiver bem ajustado, afina-se a partir dele o ré uma oitava abaixo. Quando essa oitava estiver bem ajustada, toma-se o primeiro si bemol sobre o qual ajusta-se o fá que faz a quinta. Quando essa quinta estiver bem ajustada, afina-se a partir dela o fá, uma oitava abaixo. Quando essa oitava estiver bem ajustada, toca-se o acorde inteiro a fim de se poder comparar os sons entre eles. (NADERMAN, c.1832, p.27).

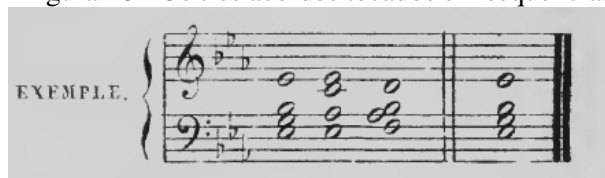
Figura 27 - Processo de afinação do terceiro acorde (si bemol maior).



Fonte: Naderman, c.1832, p.27

O autor indica que os três acordes devem ser tocados em sequência para que se confira a afinação, como mostra a figura 28 (vê-se a sétima menor aqui inserida no penúltimo acorde):

Figura 28 - Os três acordes tocados em sequência.



Fonte: Naderman, c.1832, p.27

Por fim, Naderman explica que todas as outras cordas da harpa deveriam ser afinadas por oitavas, a partir desses três acordes.

O processo de afinação é dado de maneira muito prática, mostrando cada passo de sua realização. Porém, a terminologia ali utilizada para descrever a qualidade dos intervalos é bem inexata. O autor usa a expressão *bien ajusté* (bem ajustado) para caracterizar os intervalos quando afinados satisfatoriamente, generalizando assim as qualidades de cada um deles. Nada é mencionado a respeito das características específicas das quintas, quartas, terças e sextas usadas no processo de afinação. Compreender o que seria, então, para Naderman, um intervalo “*bien ajusté*” é praticamente impossível tendo-se como base apenas o que está escrito em seu método. No entanto, mesmo sem mencioná-las no texto, é certo que o músico conhecia as características que cada intervalo deveria possuir para que se obtivesse um bom resultado na afinação.

Cousineau (1803, pg.15-19) sugere o mesmo modo de afinação de Naderman, mas redige um texto mais explicativo e sugestivo quanto à necessidade do temperamento da escala diatônica. Tratando da afinação do primeiro acorde (mi bemol maior), o autor fala da necessidade de obter oitavas bem justas e ao falar da afinação da nota si bemol (quinta de mi bemol) menciona que seria necessário “ter atenção para não afinar essa quinta perfeitamente justa e baixar o si um pouco, porque sem isso as terças tornar-se-iam muito fortes e seriam duras à orelha”. A necessidade de se “temperar” a terça do primeiro acorde fica clara quando é dito que a nota sol deveria ser afinada “justa ao mi bemol e ao si bemol”, sendo, portanto, ajustada ao intervalo de quinta afinado previamente.

Sobre o segundo acorde (lá bemol maior em segunda inversão) Cousineau indica que a quarta (mi bemol-lá bemol) deveria ser afinada muito justa, e que a nota dó, terça maior acima do lá bemol, necessitaria ser afinada um pouco mais alta.

Em seguida, no terceiro acorde (si bemol maior em segunda inversão), a partir da nota si bemol, já afinada pelo primeiro acorde, o fá, uma quarta abaixo desse si bemol seria afinado um pouco mais baixo. O ré, terça do acorde, deveria ser afinado em seguida.

Ao fim desse processo, a autor explica que o harpista deveria, a fim de conferir a afinação, tocar o intervalo de quarta sol-dó e o de quinta fá-dó, certificando-se de que ambos estivessem justos.

Cousineau não fala em nenhum temperamento específico, mas suas indicações mostram claramente que sua escala diatônica era construída de forma temperada e apresentava as seguintes características: a partir do primeiro grau (mi bemol), a escala possuiria uma oitava perfeita, uma quinta um pouco baixa, uma quarta “bem justa” e uma sexta um pouco alta.

Curiosamente, essas características intervalares também são encontradas em vários temperamentos e, portanto, uma vez que o autor também não indica nomes nem números, torna-se complicado deduzir o tipo exato de temperamento que o mesmo tinha em mente ao escrever o método.

Como mencionado anteriormente, a afinação das notas produzidas na harpa de pedais depende não só do modo como suas cordas são afinadas, mas também da ação do mecanismo conectado aos pedais. Esse mecanismo é o responsável pela alteração da altura das cordas e a qualidade dos intervalos de um semitom acima da altura original das mesmas depende da forma como o mecanismo está regulado.

O tamanho dos semitons alterados é o mesmo para todas as cordas e parece ter sido assim desde a invenção do mecanismo. Portanto, alterações de tamanhos diferentes não são, a princípio, possíveis nesse sistema. As diferenças podem ocorrer pela afinação das cordas, mas não pela ação dos pedais. O conhecimento do tamanho dos semitons produzidos pelos pedais é importante e esclarecedor na descoberta do temperamento no qual determinada harpa deveria soar: descobrindo-se suas medidas é possível supor o melhor modo de se afinar as cordas que seriam modificadas pelo mecanismo.

Os práticos métodos de harpa de pedais de ação-simples dos séculos XVIII e XIX contêm explicações sobre o sistema e seu funcionamento, mas não mencionam as características dos semitons que ele produziria.

Informações como essa são raras e não podem ser encontradas na maioria dos livros antigos e modernos. Esse conhecimento tornou-se restrito aos construtores de harpas e aos entendidos de seu mecanismo.

O *luthier* Beat Wolf (2009, p.4), um dos construtores e restauradores de harpas antigas mais respeitados da atualidade, afirma em seu artigo “*The Louis XVI Harp*” que a partir de medidas por ele realizadas em harpas de ação-simples no estilo Louis XVI, originais, pôde concluir que em todos os instrumentos a ação dos pedais gerava semitons de mesmo tamanho em todas as cordas. No entanto, notou que o tamanho desses semitons variava de harpa para harpa, mostrando que os instrumentos eram preparados para diferentes tipos de afinação.

Wolf (2009, pg.4) explica que notou em suas pesquisas a predominância de três tipos de temperamentos: mesotônico de 1/6 de coma, mesotônico de 1/8 de coma e igual.

Nas harpas que sugerem a utilização do temperamento de 1/6 de coma, cada uma das alterações dos pedais mede 86 cents.

Nesse temperamento, como explica Wolf, as cordas da harpa são afinadas com quintas medindo 698 cents cada. As terças maiores medem 392 cents, sendo bem mais próximas do intervalo puro de 386 cents do que as terças do temperamento Pitagórico.

Segundo Wolf (2009, p.4), o temperamento de 1/6 de coma soa com “acordes muito claros em todas as tonalidades usadas na harpa” (entenda-se aqui, as tonalidades mais comuns no instrumento). No entanto, nesse temperamento, entre as notas ré sustenido e mi bemol (obtidas através das cordas ré e mi do instrumento, respectivamente) e também entre sol sustenido e lá bemol (obtidas nas cordas sol e lá) existe uma diferença de 24 cents (uma coma) e, portanto, elas não podem ser utilizadas como sinônimos.

A tabela 2, baseada numa outra mostrada por Wolf num de seus manuais de utilização dos instrumentos por ele construídos, mostra a medida (em *cents*) que caracteriza cada semitom na harpa utilizando-se do temperamento de 1/6 de coma:

Tabela 2 - Medidas dos intervalos no temperamento mesotônico de 1/6 de coma.

Cordas	cents	Notas do pedal	cents	Diferença (em cents)
dó	0	dó sustenido	86	86
ré	196	ré sustenido	282	86
mi bemol	306	mi natural	392	86
fá	502	fá sustenido	588	86
sol	698	sol sustenido	784	86
lá bemol	808	lá natural	894	86
si bemol	1004	si natural	1090	86

Fonte: O autor, 2015

Na primeira coluna encontram-se as notas referentes às cordas do instrumento, afinadas na tonalidade de mi bemol maior, seguidas de suas medidas em *cents*. Na segunda coluna vê-se as notas obtidas através do uso dos pedais e suas medidas. Na terceira coluna encontra-se a diferença entre cada um dos semitons do instrumento, aqui caracterizadas pelos 86 *cents* relativos ao temperamento de 1/6 de coma. Como dito, a nota ré sustenido mede 282 *cents*, enquanto que a nota mi bemol mede 306 *cents*, mostrando diferença de uma coma entre elas. O mesmo ocorre entre as notas sol sustenido e lá bemol.

Nas harpas preparadas para o temperamento de 1/8 de coma, as alterações dos pedais medem 93 *cents*, e as cordas são afinadas com quintas de 699 *cents*. Wolf (2009, p.4) afirma que “esse temperamento moderado soa com terças fracas em todas as tonalidades utilizadas na harpa”.

A tabela 3 (que deve ser interpretada da mesma forma da tabela anterior), também baseada naquela do manual de Wolf, mostra as medidas em *cents* de cada nota obtida na harpa afinada nesse temperamento:

Tabela 3 - Medidas dos intervalos no temperamento mesotônico de 1/8 de coma.

Cordas	<i>cents</i>	Notas do pedal	<i>cents</i>	Diferença (em <i>cents</i>)
dó	0	dó sustenido	93	93
Ré	198	ré sustenido	291	93
mi bemol	303	mi natural	396	93
Fá	501	fá sustenido	594	93
sol	699	sol sustenido	792	93
Lá bemol	804	lá natural	897	93
si bemol	1002	si natural	1095	93

Fonte: O autor, 2015

Quando afinada pelo temperamento de 1/8 de coma, a harpa de pedais apresenta entre as notas ré sustenido e mi bemol e entre as notas sol sustenido e lá bemol a diferença de 12 *cents*, ou meia coma.

As harpas que sugerem afinação por temperamento igual possuem pedais que fazem alterações de 100 *cents* nas cordas. Suas quintas são afinadas na medida de 700 *cents*. Todos os semitons apresentam exatamente o mesmo tamanho. Logo, as notas ré sustenido e mi bemol são idênticas, bem como o sol sustenido e o lá bemol, e podem perfeitamente ser usadas como sinônimos.

Na tabela 4, representando as medidas do temperamento igual, é possível notar a uniformidade dos semitons gerados pelo mesmo:

Tabela 4 - Medidas dos intervalos no temperamento igual.

Cordas	<i>cents</i>	Notas do pedal	<i>cents</i>	Diferença (em <i>cents</i>)
dó	0	dó sustenido	100	100
Ré	200	ré sustenido	300	100
mi bemol	300	mi natural	400	100
fá	500	fá sustenido	600	100
sol	700	sol sustenido	800	100
lá bemol	800	lá natural	900	100
si bemol	1000	si natural	1100	100

Fonte: O autor, 2015

A existência desses instrumentos antigos deixa claro que os três tipos de temperamento eram utilizados, talvez até numa mesma época.

Parker (2005, p.187) cita as pesquisas de Jaap Keppel, cujo profundo estudo da construção de harpas de pedais antigas que sobreviveram até os dias atuais revelou, num artigo publicado em 1992, que o temperamento mesotônico de 1/6 de coma era provavelmente o mais comumente usado nos instrumentos, enquanto que Naderman teria começado a utilizar um temperamento mais próximo do igual por volta de 1800.

Porém, Wolf (2009, p.4) escreve: “Diferentemente de minha opinião anterior, o temperamento igual foi incrivelmente aplicado com frequência em harpas Louis XVI, tanto nas mais antigas quanto nas construídas mais tardiamente”. Segundo o autor (2014), por volta de 80% das harpas Louis XVI por ele examinadas continham mecanismos que produziam semitons de 100 *cents* cada um. Entre elas, por exemplo, incluíam-se todas as harpas fabricadas por Naderman entre 1765 e 1820, além de instrumentos de outros fabricantes.

O temperamento igual, proposto inicialmente ainda no século XVI, vinha com o tempo ganhando maior popularidade entre os músicos e teóricos. Suas vantagens não eram de forma alguma subestimadas. A necessidade de modulações mais distantes havia crescido com a música dos séculos XVII e XVIII, e o temperamento igual foi sendo cada vez mais aceito como um meio que proporcionava essas modulações de forma bastante razoável.

No caso específico da harpa de pedais, o sistema deve ter sempre parecido muito vantajoso, pois com ele todos os semitons das escalas produzidas no instrumento, sendo diatônicos ou cromáticos, teriam sempre o mesmo tamanho, o que evitaria intervalos muito diferentes.

Também o uso de enharmonia, através dos sinônimos, começa, a partir da segunda metade do século XVIII, a tornar-se mais recorrente no repertório escrito para o instrumento e com o tempo passará a ser usado de forma bastante característica. Na harpa de ação-simples afinada em mi bemol maior, os únicos sinônimos obtidos em cordas diferentes eram os relativos às notas ré sustenido e mi bemol e sol sustenido e lá bemol. Como mencionado anteriormente, alguns temperamentos tornavam essas enharmonias muito ruins ou ainda inexecutáveis. Desse ponto de vista, o temperamento igual mostrava-se novamente vantajoso, pois possibilitava o uso de todos os sinônimos de forma regular.

Jean-Baptiste Krumpholtz (1742-1790), utiliza os sinônimos das notas ré sustenido e mi bemol de forma abundante num de seus prelúdios publicados em seu opus II, em Paris. Essa peça, por exemplo, não poderia ser executada numa harpa afinada no temperamento de 1/6 de coma, na qual as notas requisitadas pela composição não poderiam ser usadas como sinônimos.

A partir disso tudo, pode-se cogitar a hipótese de que grande parte dos harpistas que escreveram métodos nos quais prescreviam sistemas de afinação poderiam ter em mente o temperamento igual. Na época em que a maioria dos métodos para harpa de ação-simples foi escrita (fins do século XVIII e início do XIX) esse temperamento já era bastante aceito e utilizado. Além disso, ele trazia para a harpa, especificamente, algumas vantagens, citadas acima.

Dessa forma podemos imaginar que talvez os intervalos *bien ajustés* citados no método de Naderman sejam iguais ou parecidos ao do temperamento igual. O autor, provavelmente, não deveria se opor ao sistema de afinação pois, como mostrado pelas pesquisas de Beat Wolf, um grande número de harpas da fábrica de Naderman era regulado para esse temperamento.

E qual seria exatamente o temperamento proposto por Cousineau em seu método?

O harpista britânico Andrew Lawrence King, especializado na execução de harpas antigas e seu repertório, escreve em seu artigo “*Single-action Harp – Making Sensibility of the Méthodes*” (2013) que Cousineau, ao advertir os leitores de seu método quanto à “dureza” e “asperez” da terça muito alta estaria advogando diretamente contra o temperamento igual. Apesar dessa ser uma possibilidade, não podemos esquecer que Cousineau fala em rebaixar a quinta para evitar a terça ruim. Ora, no temperamento igual a quinta também é rebaixada, mesmo que pouco. Sua terça maior é, sim, relativamente alta em relação à terça pura, mas não tão alta quanto o intervalo gerado pelo temperamento Pitagórico. Talvez, a intenção de

Cousineau seja justamente advertir contra a afinação por quintas puras e a sua conseqüente terça Pitagórica.

King (2013) recomenda ainda o uso do temperamento mesotônico de 1/6 de coma para as harpas francesas do século XVIII, devido à sua resultante sonoridade “redonda” e suave que combina com a estética da música francesa do mesmo período. No entanto, esse temperamento, mesmo tendo sido extensamente utilizado nas harpas da época, deve ter dividido boa parte de seu espaço com o temperamento igual.

3 A HARPA DE PEDAIS DE AÇÃO-SIMPLES, SEU REPERTÓRIO E SUA ESCRITA

3.1 O provável primeiro repertório

Durante seus primeiros anos de existência, a harpa de pedais parece ter agradado grande parte do público que a ouvia e ganhado cada vez mais popularidade durante as primeiras décadas do século XVIII.

A consequência desse crescimento em meio ao gosto do público alcançaria seu ápice na Paris da segunda metade do mesmo século, quando a grande quantidade de pessoas interessadas em tocar e ouvir a harpa de pedais mostrava-se clara através do alto número de intérpretes, professores e construtores do instrumento que havia na cidade.

Não é, portanto, estranho que a primeira coleção de peças escritas originalmente para a harpa de pedais, “*Six Sonates pour harpe, Opus I*”, de Christian Hochbrücker (1733-1812), tenha sido publicada em Paris, no ano de 1762.

Considerando-se que o instrumento tenha sido inventado por Jacob Hochbrücker, em 1697, percebe-se que mais de meio século teria de passar até que surgisse a publicação de um repertório original para o instrumento.

Infelizmente, não se pode dizer com exatidão qual o repertório que os harpistas executavam durante os primeiros anos do século XVIII. No entanto, é claro que havia algum considerado próprio entre os harpistas, já que esses davam concertos públicos e privados e, portanto, deveriam possuir um repertório específico que pudesse ser executado propriamente ao instrumento.

Através do conhecimento da harpa da época e de algumas declarações que chegaram até os dias de hoje é possível supor qual teria sido esse repertório. Além da possibilidade de composições da época que por motivos diversos não chegaram a ser publicadas e se perderam, muito provavelmente fariam parte do repertório dos harpistas transcrições de peças originalmente escritas para outros instrumentos (como o cravo, por exemplo, ou mesmo para outros tipos de harpa), além de música improvisada pelos intérpretes.

Se existentes, composições originais para o instrumento poderiam ser excelentes exemplos do pensamento harpístico do início do século XVIII. Provavelmente, junto ao novo instrumento de pedais uma técnica para executá-lo estaria sendo elaborada e desenvolvida pelos executantes e as possibilidades dessa nova harpa vieram a gerar uma linguagem idiomática para o instrumento, linguagem essa que chega à segunda metade do século como padrão na música para harpa, aceita pelos compositores, intérpretes e ouvintes.

É provável que o improviso junto ao instrumento tenha sido algo importante e recorrente entre os harpistas, especialmente na época em que ainda não havia um repertório significativo para o instrumento. Não é possível afirmar que peças de longa duração teriam sido improvisadas por harpistas em público, mas o conhecimento e a técnica necessária para se ter a capacidade de executar pequenas peças, introduções, variações ou algo do gênero parece ter sido considerado importante na então formação dos harpistas.

Georges-Adam Goeppfert (1727?-1809?), harpista alemão, mais comumente chamado de Gaiffre, foi o primeiro músico a tocar uma harpa de pedais em Paris, em 1749. Não se sabe o que Gaiffre teria executado nessas apresentações, mas, segundo France Vernillat (1969, p.162) o periódico da época *Le Mercure* afirma que o músico havia sido fortemente aplaudido.

Madame de Genlis (1746-1830), que viria a se tornar a mais célebre aluna de Gaiffre faz afirmações no primeiro capítulo de seu *“Nouvelle Méthode pour la harpe”* (1811) que podem, de certa forma, esclarecer o tipo de música tocada por seu professor:

Gaiffre foi durante muitos anos o único harpista em Paris; ele era bom construtor e grande músico, mas tocava mal a Harpa ou, para melhor dizer, ele não a tocava, ele preludiava tocando acordes de uma excelente harmonia, mas sem passagens brilhantes e sem execução [...]. Gaiffre posicionava bem o corpo e as mãos, mas não tendo nunca executado nada além de arpejos ele não tinha ideia de dedilhados. (GENLIS, 1811, p.2).

Tratando ou não de forma depreciativa a técnica e a música feita por seu mestre, Genlis é clara ao dizer que Gaiffre “preludiava” e que nunca executava algo que fosse além de arpejos.

Essa afirmação não certifica que Gaiffre não tocava nada além do que diz a autora, mas permite a ideia de que o músico na maioria das vezes improvisasse, e que pequenos prelúdios e música utilizando constantemente as mesmas figurações seriam a maior parte do executado pelo harpista.

Madame de Genlis (1811, p.2) também afirma que Gaiffre foi durante muito tempo um dos músicos mais requisitados como professor de harpa em Paris. Isso pode ter se dado também pelo fato de Gaiffre ter sido por alguns anos o único harpista da cidade, como diz Genlis, mas mesmo assim não é possível negar que o harpista possuísse uma grande quantidade de admiradores. A partir disso é possível se imaginar que a música que Gaiffre costumava tocar, mesmo não sendo profunda ou brilhante, bastava para causar admiração em seu público. Logo, o tipo de improvisação que o músico provavelmente utilizava com

frequência pode ter sido, durante certo tempo, considerado suficiente por parte daqueles interessados na música tocada à harpa.

Uma das formas de improviso praticadas na harpa era o prelúdio. “Preludiar” (do francês *préluder*), significava improvisar prelúdios, trechos musicais que, na maioria das vezes, serviam como introdução a peças maiores. Um prelúdio, nesse caso, teria como função principal apresentar e confirmar a tonalidade da composição que seria tocada logo após a introdução. A técnica para se preludiar envolvia, portanto, o conhecimento de harmonia, das tonalidades, cadências, modulações e de suas peculiaridades, bem como a aplicação desse conhecimento junto ao instrumento musical escolhido.

Toussant Bordet (c.1710-c.1775), no seu “*Méthode raisonnée pour apprendre la musique*”, de 1755, define o prelúdio como:

[...] um canto de capricho que se compõe de improviso. É dessa espécie de prelúdio que um homem hábil se serve para fazer brilhar seu gênio sobre o instrumento que domina, percorrendo com arte os diferentes tons dos dois Modos, e terminando esse canto voluntário em seu primeiro tom sem quase perceber-se que se afastou do mesmo. Esse tipo de prelúdio é feito para a diversão do intérprete ou quando se vai executar qualquer peça musical: nesse último caso, deve ser observado em qual Tom e Modo essa peça é composta, a fim de realizar seu prelúdio nesse tom; esse prelúdio, consequentemente, serve de preparação e de introdução a essa obra. (BORDET, 1755, p.15).

Por ser uma prática comum não só na música envolvendo a harpa, mas também outros instrumentos, vários manuais sobre o assunto foram escritos durante o século XVIII e início do XIX. São alguns exemplos importantes o “*L’art de préluder, Opus VII*” para flauta transversal e outros instrumentos, de Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763), publicado em 1719, e também “*The art of preluding, op. 300*”, para piano, de Carl Czerny (1791-1857), de 1833.

A distância entre as datas de publicação dos dois documentos citados acima mostra que durante mais de um século o prelúdio foi visto como um aspecto importante na performance musical dos instrumentistas. Em relação à harpa de pedais, mesmo quando a mesma já contava com um repertório próprio, a partir da segunda metade do século XVIII, os prelúdios continuaram a fazer parte de seu universo musical.

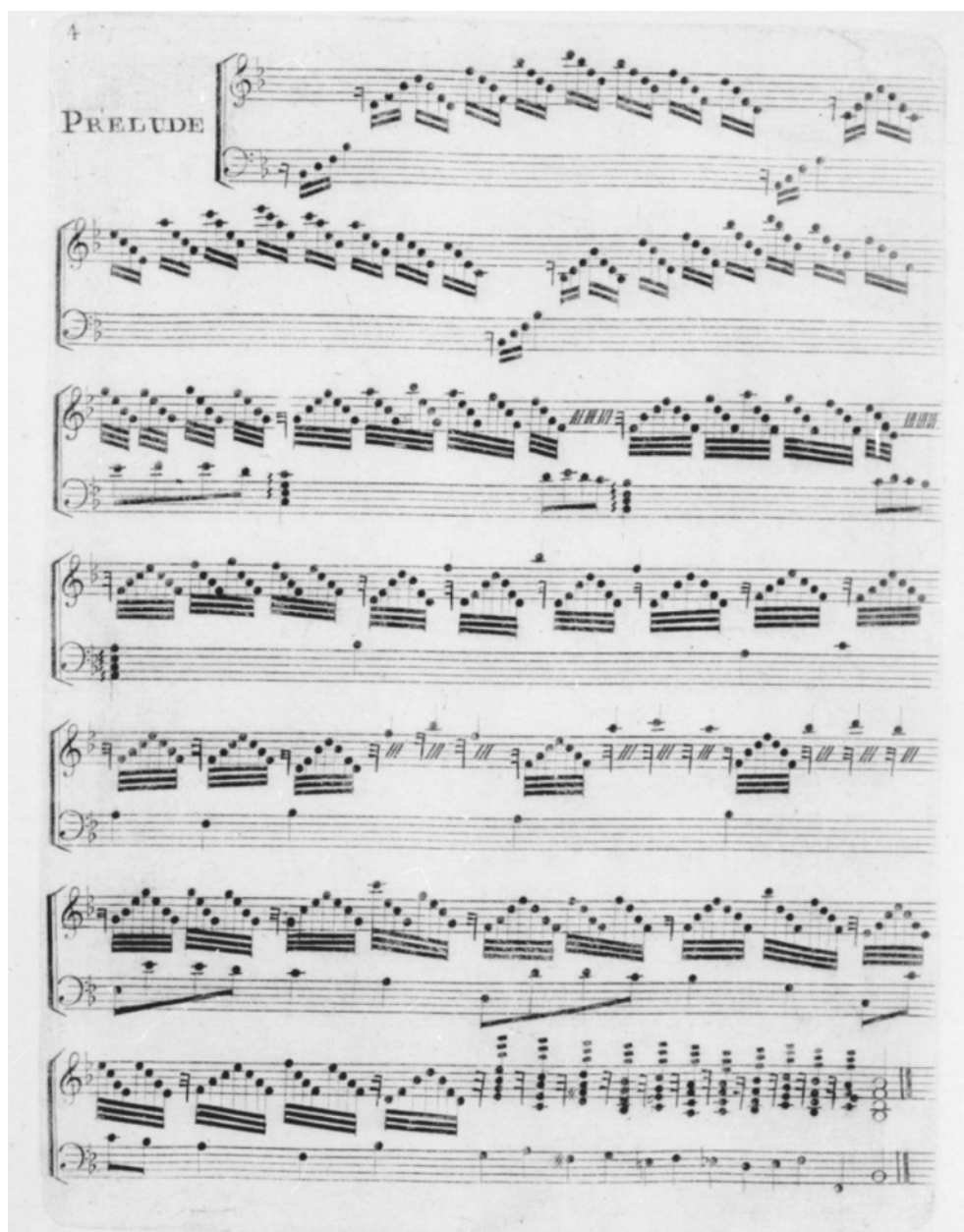
Um dos melhores exemplos de manuais exemplificando a técnica do prelúdio aplicada à harpa é o “*L’art de préluder sur la harpe*” de Louis Charles Ragué (c.1760-1793). Publicado em 1786, o livro mostra maneiras de se improvisar prelúdios nas tonalidades possíveis ao instrumento.

Mesmo que essencialmente frutos da criação momentânea do intérprete, os prelúdios eram, por vezes, também escritos nas partituras, dispensando assim a improvisação do intérprete mas possuindo o mesmo caráter e exercendo a mesma função junto à composição.

Muitos métodos para harpa de pedais tratam, mesmo que não especificamente, desse tipo de composição, sendo que em vários deles é possível encontrar exemplos de prelúdios em diversas tonalidades, servindo como pequena peça introdutória ou como exercício técnico.

As figuras seguintes mostram alguns desses prelúdios escritos, de diferentes compositores:

Figura 29- Prelúdio em si bemol maior, de Henri Petrini (1775-1800?).



Fonte: Petrini, 1779, p.4

Figura 30 - Dois prelúdios de Ragué, apresentados no “Méthode de Harpe” de George Cousineau.

54

N.º II.
PRÉLUDE
de M.^r Ragué

N.º 12.
PRÉLUDE
de M.^r Ragué

Figura 31 - Prelúdio da Sonatina no.3, opus.92, de François-Joseph Naderman.



Fonte: Naderman, c.1830, p.14

Nas três figuras é possível encontrar muito das características dos prelúdios escritos para harpa no século XVIII. Percebe-se o predomínio de arpejos (figurações utilizadas com abundância), mas acordes e escalas também são utilizados.

Nos prelúdios das figuras 29 e 30 nota-se a ausência de barras de compasso e indicação de andamento, o que reforça a ideia da liberdade rítmica comum nos improvisos. O prelúdio de Naderman (figura 31), sugere andamento rápido e possui barras de compasso, mas provavelmente não deveria ser interpretado com muito rigor rítmico, como sugerem as respirações representadas pelas pequenas barras duplas dos compassos dois, cinco e seis.

O ato de preludiar persistiu durante um bom tempo entre os harpistas. Durante o início do século XIX o prelúdio parece continuar bem presente na música para harpa.

Segundo Parker (2005, pg.215) “a harpa [...] parece ter se mostrado bastante não usual ao manter os prelúdios como aspecto comum de sua performance”.

Challoner (1808, pg.30), em seu “*A new preceptor for the harp*”, método já do início do século XIX, indica: “Antes de começar qualquer música na Harpa, é próprio habituar-se a realizar um Prelúdio na tonalidade da peça que será tocada”.

Curiosamente, uma edição inglesa do método de J.B Mayer (?-?) mostrando as vantagens da harpa de pedais de ação-dupla, publicada já em 1820, indica em seu frontispício que reserva parte do livro para explicações sobre princípios de baixo-cifrado que, segundo o

próprio editor, são ali colocados para “iniciar os estudantes nos rudimentos da ciência dos acordes, tão indispensavelmente necessária na ‘Arte de Preludiar’”.

O desenvolvimento do estilo romântico do século XIX, somado à cada vez maior aceitação da harpa de pedais de ação-dupla como instrumento superior à sua antecessora de pedais de ação-simples e na também nova linguagem que a primeira possibilitou ao instrumento, a “arte de preludiar”, na forma como era utilizada anteriormente, mesmo tendo, provavelmente, sobrevivido durante um bom tempo entre os harpistas, foi sendo abandonada e tornou-se praticamente extinta no repertório romântico que viria a dominar o século XIX.

Não é possível dizer que os intérpretes tenham parado de improvisar música em suas apresentações, mas o costume de se tocar um prelúdio antes de se iniciar qualquer peça realmente caiu em desuso. Os prelúdios escritos, por exemplo, são raramente encontrados no repertório da harpa de pedais de ação-dupla.

A transcrição e a adaptação para harpa de peças originalmente compostas para outros instrumentos foi muito provavelmente uma prática comum entre os harpistas nas primeiras décadas desde a invenção da harpa de pedais. Isso pode ter se dado por alguns motivos. Entre eles, o desejo de se executar música de compositores que não houvessem escrito para o instrumento. Outro motivo, e dos mais significativos, talvez tenha sido o de carência de repertório.

A prática da transcrição para harpa sobreviveu até os dias atuais. Do século XVIII até hoje são muitos os exemplos de publicações de arranjos, adaptações e transcrições para harpa de peças originais para cravo, alaúde, piano e até mesmo grupos instrumentais maiores. Se transcrições continuam sendo feitas mesmo em momentos onde a harpa já conta com um repertório mais extenso, é provável que nos primeiros anos do século XVIII, quando a harpa de pedais ainda não possuía repertório próprio e significativo, a execução de transcrições tenha sido quase que inevitável aos intérpretes do instrumento.

Naturalmente, a música escrita para instrumentos harmônicos seria a escolha mais óbvia dos harpistas. A harpa, também como um instrumento harmônico capaz de executar harmonias e pelo menos duas linhas musicais ao mesmo tempo, apresentava mais afinidades com a música escrita para alaúde, guitarra, cravo, clavicórdio, piano, etc.

Principalmente os instrumentos de teclado apresentavam algum repertório que poderia ser executado à harpa da maneira como estava escrito, sem necessitar de muitas adaptações. Esse tipo de repertório pode ter sido popular entre os harpistas da época.

No entanto, nem toda música podia ser executada ou facilmente adaptada à harpa de pedais.

Quando vários instrumentos harmônicos executavam, por exemplo, uma mesma linha de baixo contínuo, a execução dificilmente seria idêntica entre um músico e outro. Apesar de estarem seguindo a mesma partitura e tocando, essencialmente, a mesma coisa, cada músico poderia adaptar a linha do contínuo às particularidades de seu instrumento. Como explica Vernillat (1969, pg.163): “A maioria dos baixos contínuos do século XVIII se realizavam, seja à harpa, seja ao cravo, a partir daquilo que era lógico à técnica de cada instrumento, observada por seu realizador”.

Dessa forma, um músico executaria uma linha de baixo contínuo aplicando a ela características próprias do instrumento com o qual a estivesse executando.

Diferentemente, numa composição pensada para um instrumento específico a situação mostra-se bem diversa. Ao compor para determinado instrumento, o compositor tem em mente um meio para a expressão de sua música e, na maioria das vezes, usufrui das possibilidades desse meio (algo que não acontece sempre na música para harpa, devido à sua associação com o piano, como será tratado mais adiante). Assim, a execução de uma peça num instrumento diferente para a qual ela foi escrita pode vir a ser algo muito trabalhoso, ineficaz ou até mesmo impossível em certos casos.

Cada instrumento musical é único e apresenta características muito próprias. Portanto, as facilidades e dificuldades técnicas e musicais variam muito de um instrumento para outro. A harpa de pedais de ação-simples, apesar de apresentar algumas possibilidades musicais semelhantes a outros instrumentos harmônicos da época, era um meio de expressão muito diferente dos instrumentos de teclado e de outros instrumentos de cordas dedilhadas.

Além das diferenças técnicas de execução, como, por exemplo, as formas de se tocar acordes, arpejos, escalas e outras figurações muito utilizadas na época (que são algo que influi diretamente nas possibilidades de cada instrumento), a harpa de ação-simples contava ainda com suas limitações harmônicas. Assim, um simples ornamento facilmente executável num cravo, por exemplo, pode se tornar extremamente difícil na harpa e a realização de uma breve e simples sequência cromática presente numa composição para alaúde torna-se impossível para o harpista.

As incompatibilidades entre a harpa de pedais e um determinado repertório parecem sempre ter ficado claras aos harpistas. Até os dias atuais, mesmo com as maiores possibilidades da harpa de ação-dupla, ainda há um vasto repertório que não apresenta possibilidades de ser executado pelo instrumento em adaptações ou transcrições. Infelizmente para os harpistas, a música de vários dos hoje considerados grandes compositores acaba sendo

“incompatível” com a harpa e, portanto, muito pouco abordada pelos intérpretes do instrumento.

O conhecimento dessas características envolvendo a harpa de pedais torna a leitura de um trecho do Método de Madame de Genlis bastante curiosa. Ainda no primeiro capítulo do documento, a autora faz a seguinte afirmação:

Mas, eu repito, todos as peças de cravo podem ser executadas na Harpa; elas não oferecem nenhuma dificuldade de dedilhado a um intérprete habilidoso; elas não necessitam, por vezes, de mais do que ligeiras mudanças de uma ou duas notas numa peça, unicamente por conta dos pedais. (GENLIS, 1811, p.4).

No mínimo intrigante, essa afirmação entra em conflito direto com o que foi explanado anteriormente, sobre as impossibilidades de adaptação do instrumento a determinado repertório. Pensando-se que o método de Genlis fora publicado no início do século XIX (e muito provavelmente escrito na mesma época), as *pièces de clavecin* citadas pela autora envolveriam, a princípio, todo o repertório para o instrumento composto até fins do século XVIII.

Concordando-se ou não com essa afirmação (que pode parecer exagerada do ponto de vista do leitor contemporâneo), a mesma incita algumas especulações.

Madame de Genlis foi, sem dúvida, uma harpista de grande habilidade e isso pode ser deduzido além das suas próprias afirmações de auto-promoção de sua técnica. Afinal, as altas posições de tutora ocupadas pela musicista junto à nobreza francesa mostram que Genlis deveria possuir, de fato, grande conhecimento musical e virtuosismo técnico junto ao instrumento, obtidos através de muita dedicação e estudo. A condessa afirma em seu método (1811, p.2): “[...] um estudo de oito ou nove horas por dia me deu a capacidade, para grande estarrecimento de Gaiffre, de tocar dentro de um ano todas as peças de cravo mais difíceis”.

Essa façanha, que, como dito por Genlis, surpreendeu grandemente seu mestre, parece ter sido inédita entre os harpistas da época.

A aproximação da harpista ao repertório dos instrumentos de teclado deu-se aparentemente pela falta de música composta para harpa até aquele momento. Não se sabe se Gaiffre teria lhe sugerido o estudo de peças para teclados ou se a aproximação de Genlis a esse repertório havia sido iniciativa própria. De qualquer forma, em seu livro de memórias, a condessa conta:

Como não havia publicado para a harpa nada além de algumas bobagens de autoria de Gaiffre, eu me pus a tocar as peças de cravo, inclusive as mais difíceis, as peças de Mondonville, de Rameau e em seguida de Scarlatti, de Alberti, de Handel, etc. Eu

era encorajada pela viva admiração de Gaiffre; eu fazia progressos inconcebíveis; passaram a me ouvir como uma maravilha. (GENLIS, 1878, p.25).

As possibilidades de execução dessas peças encontradas por madame de Genlis não devem ter se dado apenas por seu talento e longas horas de estudo. Afinal, na segunda metade do século XVIII havia, como mostram considerações da própria Genlis, vários harpistas de grande musicalidade e virtuosismo técnico. No entanto, praticamente nenhum deles é creditado como capaz de executar “todo o repertório” de cravo à harpa.

Essa capacidade de Genlis foi provavelmente desenvolvida também devido a uma questão técnica bastante original empregada pela condessa: o uso do quinto dedo.

Certamente por iniciativa própria, a harpista passa a utilizar o dedo mínimo, da mesma forma como os outros quatro dedos. Em seu método, ela explica (1811, p.2): “Eu exercitava o dedo mínimo da mão direita e conseguia utilizá-lo como os outros dedos, coisa que ficou restrita a mim e a meus alunos”.

É claro que o uso do quinto dedo aproximou um pouco mais o modo de se tocar a harpa àquele aplicado aos teclados e logicamente facilitou a execução do repertório dos mesmos. No entanto, apesar de, a princípio, proporcionar melhorias e facilidades de execução à harpa, a técnica envolvendo o quinto dedo não obteve muito sucesso, tendo permanecido, como atesta a própria Genlis, particular a ela e a seus alunos. Entre os motivos que impediram a disseminação dessa técnica estão o fato de que, como atesta France Vernillat (1969, p.174), ao empregar o quinto dedo o harpista era obrigado a mudar a posição das mãos, o que provavelmente provocava mudanças na sonoridade do toque, além de ter de fazer muita força para tocar a corda, devido ao fato do quinto dedo ser menor e mais fraco que os outros.

Segundo Parker (2005, p.133), o tipo de instrumento utilizado por madame de Genlis propiciava maior efetividade de sua técnica. O modelo de harpa francesa utilizada pela condessa possuía menos tensão em suas cordas e um menor espaço entre as mesmas, o que tornava o uso do quinto dedo mais simples e de melhor sonoridade. Já nas harpas *Empire*, surgidas no final do século XVIII, a aplicação da mesma técnica nem sempre era efetiva. Parker ainda considera que em muitas de suas composições Genlis aplica os padrões da técnica de quatro dedos e que o quinto é mais utilizado para se executar peças de teclado sem a necessidade de adaptações.

Nicolas Charles Bochsa, um dos grandes responsáveis pela formação da técnica harpística surgida no século XIX, que é utilizada ainda nos dias atuais, considera o uso do quinto dedo completamente desnecessário e substituível pelo bom emprego da técnica de quatro dedos. Bochsa, que era pertencente a uma nova geração de harpistas, provavelmente

não tinha a mesma preocupação de Genlis, e parece ter se dedicado muito mais à execução de peças originais para harpa (inclusive de composições próprias) do que de peças escritas para outros instrumentos.

De qualquer forma, desconsiderando-se as divergentes opiniões sobre o assunto, fica clara a importância da técnica de madame de Genlis em relação às dificuldades que a mesma conseguiu vencer ao ser capaz de tocar o repertório para teclados.

Entre seus discípulos mais célebres estão Xavier Désargus (1768-1832), harpista que também escreveria um método de harpa com a aplicação da técnica de cinco dedos e Casimir Baecker (1802-1830), pupilo, protegido e filho adotivo de madame de Genlis que, segundo relatos da época, foi um dos harpistas mais habilidosos de seu tempo, tendo desenvolvido uma técnica que impressionava até mesmo sua própria tutora.

A condessa escreve em seu método vários exemplos do alto virtuosismo técnico atingido por Casimir. Segundo ela (1811, p. 24), o mesmo era capaz de executar na harpa, por exemplo, muitas peças para cravo de Luigi Boccherini (1743-1805), entre as quais a grande sonata em ré maior de seu Opus V, utilizando somente os sons harmônicos da harpa, sem mesclá-los aos sons naturais do mesmo. A autora considera que tocar a harpa dessa forma era como “inventar um instrumento completamente novo”.

Genlis (1811, p. 34) mostra também um tipo de cadência virtuosística que teria sido executada primeiramente por seu pupilo e que, portanto, recebe o nome de “Cadência de Casimir”. Essa cadência, executada por apenas uma mão do harpista, continha um trilo sustentado pelos dois primeiros dedos (polegar e indicador) enquanto que os outros três realizavam uma melodia, como mostra a figura 32:

Figura 32 - “Cadência de Casimir”.



Fonte: Genlis, 1811, p.34

A autora (1811, p.23) afirma ainda que Casimir podia executar a mesma cadência com ambas as mãos, exemplificando o seu domínio técnico impressionante.

No entanto, mesmo considerando-se todo o virtuosismo instrumental que alguns harpistas poderiam possuir naquela época, é muito provável que a afirmação da condessa de que toda música escrita para cravo poderia ser tocada na harpa seja demasiadamente abrangente e certamente exagerada. Não se pode excluir o fato de que, provavelmente, a harpista, apesar de possuir grande conhecimento musical, não conhecia toda a música para cravo escrita até então, não só por essa música gerar um repertório imenso mas também pela quantidade de música não editada ou de difícil acesso que poderia ser desconhecida da condessa. Sendo assim, “toda a música para cravo” da qual fala Genlis seria, na verdade, o repertório conhecido pela autora, ou a música à qual a harpista tinha acesso.

Apesar disso, esse fato não diminui a surpresa e o espanto que as afirmações de madame de Genlis causam sobre esse assunto em seus leitores. Afinal de contas, tocando ou não tudo o que fosse escrito para cravo na harpa, o nível técnico alcançado pela autora e também por seu protegido deve ter sido realmente impressionante. Infelizmente, nunca poderemos saber exatamente como soavam as execuções desses músicos. Além de parecerem artistas dotados de capacidades muito raras que os tornariam únicos na história, sua técnica não foi disseminada e acabou por extinguir-se com o passar do tempo.

3.2 Repertório consolidado e escrita idiomática

No início das duas últimas décadas do século XVIII a harpa de pedais já dispunha de um repertório original de tamanho considerável e que continuaria em expansão pelos próximos anos.

Na França e principalmente em Paris, a grande popularidade e interesse pelo instrumento haviam aberto portas para que muita música para harpa fosse composta.

É importante ressaltar que a maioria das composições do século XVIII para o instrumento é de origem francesa. Publicada ou não no país, grande parte da música que forma o repertório da harpa de ação-simples foi escrita por compositores que, quando não franceses nativos, possuíam alguma ligação com o país e, principalmente, com sua capital. Esse fato se reflete diretamente na música, cujo estilo, na maioria das vezes, mostra-se bem ao gosto francês do período. É claro que existem alguns importantes exemplos no repertório que não se enquadram nessas características. No entanto, de forma geral, é possível dizer que falar da música para harpa do século XVIII é falar de música francesa.

Em meio às pessoas interessadas no instrumento encontrava-se uma grande quantidade de músicos amadores. Esse tipo específico de instrumentistas, que muito provavelmente eram a grande maioria dos que tocavam harpa, demandava um repertório também específico. A venda de música tecnicamente mais simples deve ter se mostrado um negócio lucrativo para editores e compositores, uma vez que a procura por esse tipo de repertório era significativa.

A quantidade relevante de peças subintituladas *faciles*, *pas difficiles*, *progressives* e outros adjetivos sugerindo pouca dificuldade técnica mostra que composições dessa categoria eram muito presentes em meio ao repertório do instrumento.

No entanto, música de maior dificuldade e virtuosismo técnico também foi composta em quantidade. Tanto na música de câmara, solo ou de conjunto, como na música para harpa solista (concertos para harpa e orquestra, por exemplo), encontram-se inúmeros momentos que exigem grande desenvolvimento técnico do intérprete.

Em meio ao repertório, alguns gêneros são abordados com mais frequência.

A sonata é talvez o tipo mais comum e numeroso entre as composições para harpa da época. Como visto anteriormente, já a primeira publicação contendo peças originais para harpa de pedais é uma coleção de seis sonatas, de Christian Hochbrücker. Praticamente todos os compositores envolvidos com o instrumento deixaram exemplos do gênero.

Além das sonatas para harpa solo, há também um grande número de peças para harpa acompanhada de outros instrumentos, como violino, flauta ou violoncelo. Geralmente, as partes de acompanhamento são consideradas opcionais, *ad libitum*, podendo-se executar a composição apenas com a harpa solo. Esse tipo de sonata para um instrumento principal acompanhado é muito comum na época, não só na música para harpa.

Outro gênero encontrado em abundância no repertório é aquele formado pelas variações sobre um tema, geralmente compostas sobre árias ou canções famosas do período.

Os romances, arietas e canções de amor para vozes acompanhadas de harpa também contam vários exemplos no repertório da época. Esse gênero foi, provavelmente, um dos preferidos nos salões de música do período. A harpa, vista na época como um instrumento glamuroso e romântico era um dos meios favoritos no acompanhamento do canto.

Dentre a música de câmara para o instrumento da época são também encontrados duos (inclusive para duas harpas), trios e quartetos com outros instrumentos.

Há também arranjos para harpa de peças originalmente compostas para outras formações, bem como de músicas de caráter popular, muitas vezes pensadas como *pot-pourris*.

As composições para harpa solista com acompanhamento de orquestra, apesar de em menor número, também representam uma parte importante do repertório. Além de concertos, existem também sinfonias para harpa e orquestra.

Toda essa quantidade de música para harpa de pedais mostra que um harpista da época, que trinta anos antes teria tido dificuldades em encontrar repertório, agora tinha ao alcance uma variada quantia de música escrita para seu instrumento.

Ao longo da segunda metade do século XVIII começam a surgir publicações de métodos dedicados ao ensino da harpa de pedais. Devido ao crescente interesse pelo instrumento, os harpistas da época, especialmente os professores de harpa, devem ter notado a necessidade da existência desses tutores. Como afirma Vernillat (1969, p.165), “era indispensável codificar-se a técnica harpística”.

Em 1763 foi publicado, em Paris, o “*Essai sur la vraie manière de jouer de la harpe*”, de Phillippe-Jacques Meyer (1737-1819). Esse método é considerado o primeiro livro do gênero dedicado à harpa de pedais e um importante documento na história do instrumento, contendo informações históricas e organológicas da harpa, bem como explicações sobre sua técnica e exercícios.

A partir de então, vários outros métodos relativos ao ensino da harpa de pedais de ação-simples seriam publicados até as primeiras décadas do século XIX, atestando a popularidade do instrumento ao longo do período.

A existência desses métodos explicita o fato de que se havia criado uma técnica de execução própria da harpa de pedais. Desde o “*Essai*” de Meyer, fica claro que os harpistas haviam desenvolvido uma maneira específica de tocar o instrumento, a partir das peculiaridades que o mesmo apresentava. Ainda que pudesse haver algumas diferenças entre seus modos de execução, é inegável que a harpa de pedais tinha no último quarto do século XVIII uma técnica fundamentada, já codificada e propagada através do ensino do instrumento.

Essa técnica, somada às características e condições impostas pela música do período, originou uma linguagem e uma escrita idiomática para o instrumento, ou seja, maneiras próprias do mesmo expressar-se individualmente dentro do estilo musical então em voga. As composições desse período deixam clara essa ideia. Através delas é possível perceber que a música para harpa apresentava características presentes em praticamente todo o seu repertório. Salvas as diferenças e individualidades da música de cada um dos compositores que escreveram para o instrumento, nota-se que a maior parte deles compunha para harpa a partir dos mesmos padrões. Esses padrões representam a escrita idiomática associada ao instrumento na época, a partir da qual sua música se fundamentava.

Em comparação ao repertório da harpa de ação-dupla, cuja originalidade da escrita idiomática parece muito mais explícita ao ouvinte contemporâneo, a música para harpa do século XVIII possui características próprias mais sutis, distribuídas em meio à linguagem comumente associada aos instrumentos harmônicos utilizados na época, especialmente à daqueles de teclado, entre os quais destaca-se o pianoforte, que na segunda metade do século XVIII já gozava de grande popularidade. Sendo assim, as originalidades da escrita para harpa de ação-simples são um pouco mais difíceis de serem percebidas, especialmente por aqueles não familiarizados com sua música.

Através da análise das peças compostas para o instrumento no período, é possível perceber as sutilezas da escrita para o mesmo, bem como suas principais características.

Além disso, o estudo detalhado dos métodos para harpa de ação-simples é também uma excelente maneira de se compreender sua escrita musical. Na intenção de familiarizar o leitor com a música para harpa, dando-lhe condições de compreendê-la e de finalmente, executá-la, são mostrados nesses métodos, em meio às explicações da técnica do instrumento, os elementos musicais mais comumente presentes na escrita harpística e que, justamente por

isso, encontram-se ali exemplificados. Assim, um olhar atento a essas publicações também pode proporcionar ao leitor uma boa compreensão da escrita idiomática para o instrumento.

É necessário ressaltar que a maioria da música para harpa de pedais do século XVIII foi escrita a partir de uma linguagem idiomática que estava praticamente consolidada no início do último quarto do mesmo século, sendo a mais representativa do período e englobando o maior número de peças escritas para o instrumento entre os anos de 1762 (ano da primeira publicação destinada à harpa de pedais) e 1800.

No entanto, no fim do século XVIII alguns compositores passam a utilizar elementos novos em sua música para harpa de ação-simples que, de certo modo, a diferenciaria do seu repertório contemporâneo. Apesar de ainda fortemente conectada ao estilo clássico comum no período, essa música parece adiantar algumas características da linguagem romântica da harpa de pedais, que seria consolidada anos mais tarde, através do instrumento de ação-dupla, nas composições de Elias Parish-Alvars (1808-1849). Em meio a essas composições “pré-românticas” encontram-se algumas peças importantes no repertório ainda hoje, como por exemplo as composições para harpa de Louis Spohr (1784-1859). Parte das peças do Visconde de Marin (1789-c.1861) e de Bochsa que, assim como as de Spohr, foram todas pensadas para o instrumento de ação-simples, também são representantes desse pré-romantismo junto ao instrumento. Essa música de transição não é desprovida de interesse e representa um momento interessante na história da harpa de pedais. Mas, embora parte dela tenha sido escrita ainda no século XVIII, ela está mais conectada à estética da música do início do século XIX.

A fim de demonstrar as principais características da escrita idiomática para harpa de pedais no século XVIII, esse estudo tomará, portanto, como objeto de análise aquela música composta sob os padrões de escrita para o instrumento já consolidados nas últimas décadas do mesmo século, devido à sua predominância e representatividade no repertório do período.

Buscar-se-á aqui, através da informação contida em importantes documentos da época, explicitar os elementos mais comumente encontrados nessa música e as peculiaridades que os mesmos nela apresentam, proporcionando-lhe suas características mais individuais.

A obra de Jean-Baptiste Cardon (1760-1803) é uma das mais representativas dentre o repertório do período e sua música para harpa pode ser vista como excelente exemplo da escrita idiomática do instrumento.

Cardon foi um dos grandes harpistas virtuosos de seu tempo. Em Paris, relacionou-se com a nobreza, tendo dedicado algumas de suas obras a célebres figuras como a Condessa d'Artois (1756-1805) e a própria rainha da França, Maria Antonieta.

Diz-se que a música de Cardon teria sido frequentemente executada na corte, o que prova que a mesma encaixava-se bem ao gosto da realeza. Como o gosto real quase sempre ditava a moda e popularizava-se por todo o país, é possível dizer que as composições de Cardon são bons exemplos do gosto harpístico de fins do século XVIII. Além disso, sua música, por possuir caráter brilhante e virtuoso, mostra muito bem os altos níveis técnicos alcançados nas composições da época.

Em 1784, Cardon publicou, em Paris, o seu “*L’art de jouer de la harpe, démontré dans ses principes, Opus XII*”. Esse livro é um excelente material de consulta para o conhecimento das principais características dos elementos presentes na escrita harpística do século XVIII.

Ao contrário da opinião de alguns, o documento não é um método para o instrumento, uma vez que não contém as informações mais básicas necessárias àquele que estivesse tendo os primeiros contatos com a harpa. Não há, por exemplo, explicações sobre posição das mãos, como tocar as cordas ou como posicionar-se ao instrumento. Aliás, no próprio frontispício da publicação há uma nota indicando que os primeiros elementos (para a execução do instrumento) poderiam ser encontrados no método de Cousineau.

O livro é na verdade um caderno de exercícios para o harpista, abordando praticamente toda a técnica necessária para se executar a música da época. O título já sugere a ideia, ao explicar que a “arte” de tocar o instrumento seria ali demonstrada a partir de seus princípios. Pode-se entender esses princípios, nesse caso, como sendo os elementos então considerados comuns ou ainda primordiais na composição de qualquer peça para a harpa do período e que seriam, portanto, essenciais ao conhecimento dos harpistas que, por sua vez, deveriam ser capazes de executá-los.

“*L’art de jouer de la harpe*” é um livro muito sucinto, contendo pouquíssimos textos explicativos. Mas, apesar disso, muito completo do ponto de vista de seus exemplos e exercícios, que abordam grande parte dos elementos que podem ser encontrados numa composição para harpa de ação-simples.

No intuito de explicitar esses elementos, será feita aqui uma pequena análise dessa publicação, mostrando-se seus trechos mais relevantes, a fim de que se possa conhecer algumas das principais características presentes na escrita idiomática do instrumento.

Por mais óbvio que possa parecer, é preciso dizer que toda a técnica da harpa de pedais fundamentou-se a partir do uso de apenas quatro dedos de cada mão do harpista. Como visto anteriormente, as aparentes tentativas de Madame de Genlis em popularizar sua técnica

utilizando também o dedo mínimo não obtiveram grande êxito e o uso de quatro dedos de cada mão sempre foi considerado padrão.

Assim, todas as figurações que fazem parte da escrita harpística privilegiam a técnica do uso desses dedos e são formadas a partir dessa característica.

Os primeiros exemplos dados por Cardon em seu livro dizem respeito aos acordes e arpejos mais comuns à técnica do instrumento.

Na tonalidade de mi bemol maior, a partir da qual a harpa geralmente era afinada, são mostrados os três acordes gerados a partir das notas da escala maior dessa tonalidade. Respectivamente, os de tônica, subdominante e dominante com sétima menor, em suas posições fundamentais (que Cardon chama de acorde perfeito), e primeira e segunda inversões.

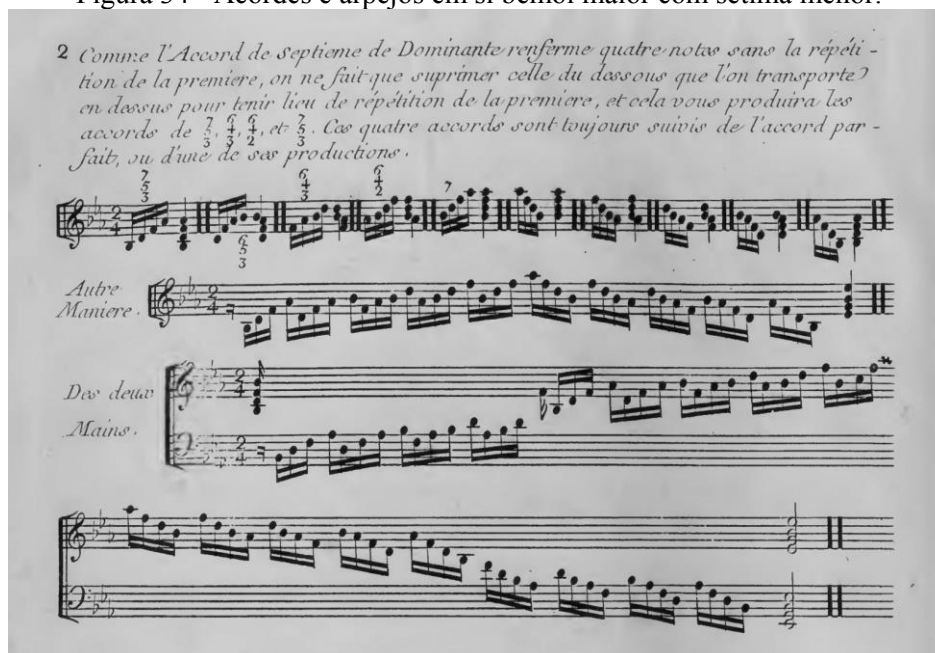
Os mesmos acordes são também mostrados em forma de arpejos ascendentes e descendentes, que deveriam ser realizados com uma das mãos e depois com ambas.

As figuras 33 e 34 mostram todos esses exemplos:

Figura 33 - Acordes e arpejos de mi bemol e lá bemol maior.



Figura 34 - Acordes e arpejos em si bemol maior com sétima menor.



Fonte: Cardon, 1784, p.2

O arpejo é um dos tipos de figuração mais comuns na música para harpa de pedais, tanto na de ação-simples como na de ação-dupla. O próprio nome “arpejo” deriva da palavra harpa, mostrando o alto nível de importância dessa figuração na linguagem do instrumento e também a forte associação entre ambos. Podendo ser produzidos na harpa com excelente sonoridade e beleza, não é estranho que, em todo o repertório tonal escrito para harpa de pedais, os arpejos sejam encontrados com abundância.

Entre os intervallos paralelos que podem ser tocados em cada uma das mãos, os mais utilizados são os de terça, sexta e oitava (afinal, na linguagem tonal o uso paralelo de outros intervallos é bem menos frequente ou ainda inexistente). O autor exemplifica o uso mais comum na harpa desses três intervallos (inclusive em combinações dos mesmos) em sua maneira mais simples e também em variações (figuras 35, 36 e 37):

Figura 35 - Intervalos de terças e sextas, com suas variações mais comuns no instrumento.

*Differentes manieres de faire les Tierces, les Sixtes, ³
et les Octaves, avec leurs Variations.*

Premiere Maniere.

2^e

3^e

Les trois manieres de faire les Sixtes.

Premiere Maniere.

2^e

3^e

Figura 36 - Intervalos de oitava e sua combinação com os de terça, também com variações.

4

Les trois manieres de faire les Octaves.

Premiere Maniere Plaqué.

2^e

3^e

Les trois manieres de faire les Octaves accompagnées de tierces.

Premiere Maniere Plaqué.

2^e

3^e

Figura 37 - Intervalos de oitava combinados com os de sexta e suas variações.



Fonte: Cardon, 1784, p.5

Para exemplificar o uso de todos os sete pedais do instrumento, Cardon propõe um exercício modulatório (figuras 38 e 39) que passa por várias tonalidades a partir do ciclo de quintas. Para isso, o autor se vale dos três tipos de acordes tratados no início do livro, com os quais é possível realizar uma cadência simples nas tonalidades comuns na harpa. Usando sempre uma breve figura de arpejos ascendentes e descendentes na mão direita, Cardon exemplifica cada modulação de forma bastante didática, indicando as armaduras de clave de cada nova tonalidade atingida e também os pedais que deveriam ser acionados a cada novo trecho:

Figura 38 - Cadências simples em tonalidades maiores, seguindo o ciclo das quintas.

6 *Exemples pour employer les Sept Pédales par les trois accords produits par la Gamme.*

en mi b 3 bémols à la Clef. Mettez la Pédale de la naturel pour aller en si.

en si b 2 bémols à la Clef. Mettez la Pédale de mi naturel pour aller en fa.

en fa 1 bémol à la Clef. Mettez la Pédale de si naturel pour aller en ut.

en ut rien à la Clef. Mettez la Pédale de fa # pour aller en sol.

en sol un # à la Clef. Mettez la Pédale de l'ut # pour aller en ré.

en ré 2 # à la Clef. Mettez la Pédale de sol # pour aller en la.

en la 3 # à la Clef. Mettez la Pédale de ré # p'aller en mi naturel.

Figura 39 - Cadências (continuação). Retorno à tonalidade inicial.

7

en mi[♭]
4[♯] à
la Clef.

Otez la Pédale de
ré[♯] pour retourner
en la par la 7^e de
dominante du
ton de la.

en la
3[♯] à
la Clef.

Otez la Pédale de
sol[♯] pour retourner
en ré par la 7^e de
dominante de ce
ton.

en ré
2[♯] à
la Clef.

Otez la Pédale de
l'ut[♯] pour retour-
ner en sol par la
7^e de dominante
de ce ton.

en sol
1[♯] à
la Clef.

Otez la Pédale de
fa[♯] pour retour-
ner en ut par la
7^e de dominante
de ce ton.

en ut
rien à
la Clef.

Otez la Pédale de
si[♯] pour retour-
ner en fa par la
7^e de dominante
de ce ton.

en fa
un[♭] à
la Clef.

Otez la Pédale de
mi[♭] pour retour-
ner en si par la
7^e de dominante
de ce ton.

en si
2[♭] à
la Clef.

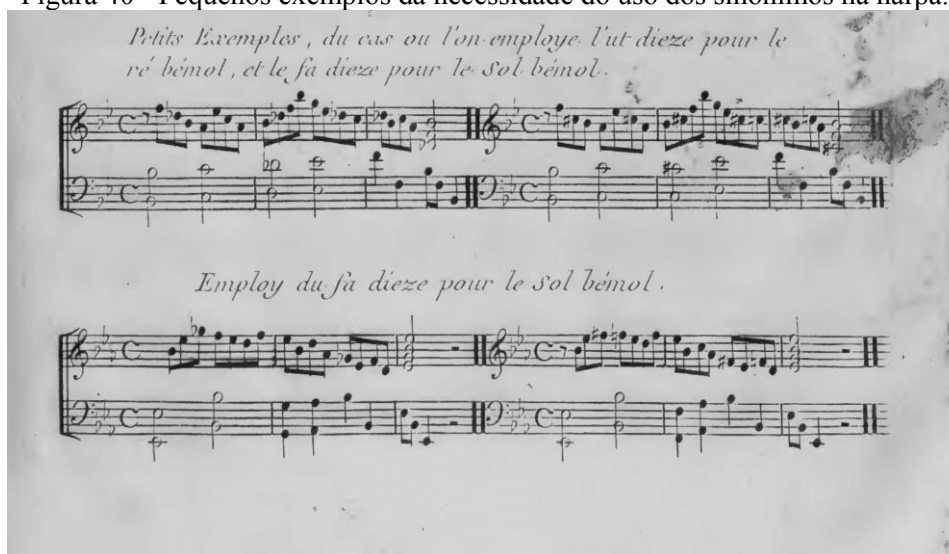
Otez la Pédale de
la[♭] pour retour-
ner en mi[♭] par la
7^e de dominante
de ce ton.

Logo após, Cardon propõe um exercício (prelúdio) mais longo, totalmente formado por arpejos ascendentes e descendentes tocados pela mão direita, cujo objetivo também é de familiarizar o estudante com as modulações realizadas através dos pedais.

O autor indica que esse exercício teria como finalidade “passar por todos os tons”. Deve-se entender que ele se refere, aqui, aos tons comuns possíveis a partir da afinação das cordas em mi bemol maior e não a todas as tonalidades existentes (essa questão foi tratada mais detalhadamente no capítulo anterior). Assim, as modulações vão de mi bemol maior a mi maior e vice-versa, como no exercício anterior.

Cardon também trata muito brevemente do uso dos sinônimos, dando dois pequenos exemplos onde a nota ré bemol deve ser substituída por dó sustenido e a nota sol bemol por fá sustenido (figura 40):

Figura 40 - Pequenos exemplos da necessidade do uso dos sinônimos na harpa.



Fonte: Cardon, 1784, p.11

Para exemplificar as figurações do baixo (nesse caso subentende-se por “baixo” o acompanhamento) mais comuns nas composições para harpa, Cardon compõe duas “tabelas”.

A primeira, mostrada na figura 41, consta das figurações de acompanhamento que, segundo o autor, seriam as mais usadas em peças escritas para harpa em compassos compostos e ternários:

Figura 41 - “Tabela” de figurações de acompanhamento comumente encontradas no baixo de peças para harpa em compassos ternários e compostos.

12 *Exemples de différents passages et traits le Basses dans la mesure de $\frac{6}{8}$ et de trois temps, qui est celle de $\frac{6}{8}$ en séparant par la moitié et doublant la valeur de chaque note, au lieu que celle de $\frac{3}{8}$ n'est que celle de $\frac{6}{8}$ coupée par la moitié.*

La petite barre après 3 ou 4 notes, signifie qu'il faut les répéter.

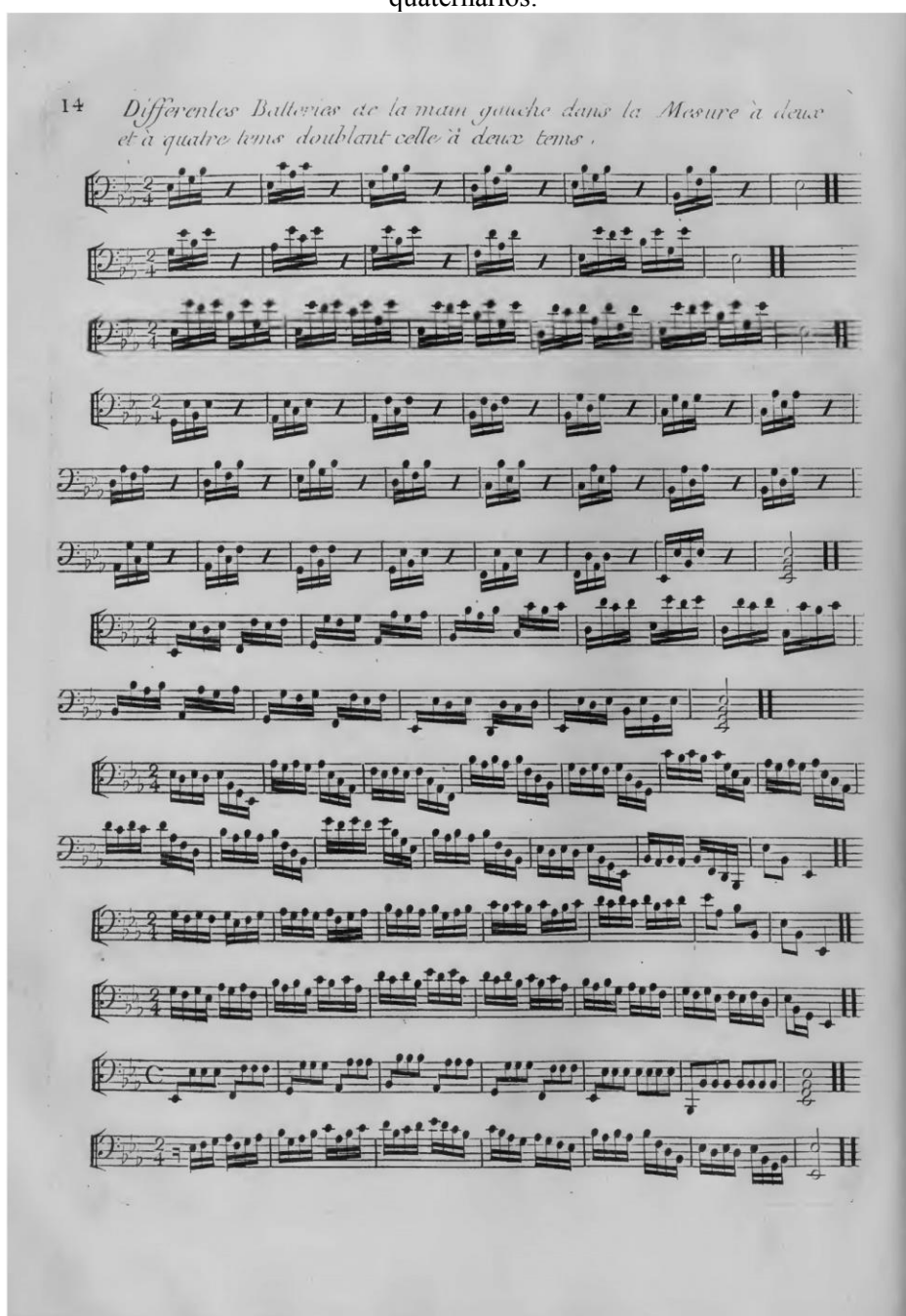
Fonte: Cardon, 1784, p.12

O sexto exemplo da figura 41 (oitavo pentagrama) é digno de menção, pois é extremamente recorrente no repertório, aparecendo com frequência não só na música de Cardon mas também na de outros autores. Apesar da repetição de uma mesma nota, principalmente em andamentos rápidos, não ser extremamente sonora na harpa, pelo fato de

impedir uma vibração duradoura da corda do instrumento, ela funciona muito bem como figuração de acompanhamento, uma vez que a primeira nota (mais grave, oitava abaixo das outras) continua soando enquanto as seguintes estão sendo tocadas repetidamente, dando assim maior reforço para o baixo.

A segunda “tabela” (figura 42) mostra as figurações da mão esquerda (acompanhamento) mais comuns em peças com compassos binários e quaternários:

Figura 42 - “Tabela” de figurações de acompanhamento comuns em peças de compassos binários e quaternários.



Nessa “tabela” encontra-se nos primeiros exemplos uma das figurações de acompanhamento mais importantes de todo o Classicismo, o baixo de Alberti. Empregada com frequência em praticamente todo tipo de música da época, ela também se mostra presente na escrita para harpa e pode ser encontrada em grande parte do repertório do instrumento. Apesar de não aparecer na primeira das tabelas, o baixo de Alberti também pode ser encontrado em peças escritas em compasso ternário.

Vernillat (1969, p.164-165) comenta que o melhor uso do baixo de Alberti na harpa seria em movimentos lentos, a fim de que “a vibração da corda tenha tempo de se atenuar antes do retorno do dedo sobre si mesma”. Ainda que seja uma realidade, isso não parece ter sido considerado um problema entre os harpistas pois nota-se o uso frequente do baixo de Alberti também em movimentos rápidos em diversas peças para harpa da época.

Após cada uma das tabelas mostradas, Cardon as repete, agora escritas em clave de sol num registro mais agudo, a fim de que as mesmas figurações fossem executadas também com a mão direita, onde, mesmo que com menor frequência, também poderiam eventualmente aparecer. O autor escreve ainda que o estudante deveria praticar as figurações também com ambas as mãos, ao mesmo tempo, para reforçar sua técnica.

Da décima oitava página do livro em diante, encontram-se os melhores e mais interessantes exemplos de Cardon para aquele interessado em conhecer mais detalhadamente a escrita para harpa no Classicismo.

O autor (1784, p.18) sugere uma sequência de exercícios que intitula “Maneira de variar uma mesma coisa” e explica: “Embora isto tenda ao infinito, você encontrará aqui 25 maneiras que representam todos os dedilhados possíveis. Essa lição é muito apropriada para formar a mão direita”.

Ao longo dos vinte e cinco exemplos, ilustrados nas figuras 43, 44, 45 e 46, Cardon mostra praticamente todas as maneiras através das quais se poderia variar o exemplo número 1 (claro que dentro dos limites impostos pela música do século XVIII). Essas maneiras são, logicamente, todas muito próprias à técnica do instrumento.

Todos os exemplos mostram figurações que aparecem em meio ao repertório, mas alguns deles merecem destaque, pois exemplificam tipos de arpejo muito utilizados na música para harpa.

Os arpejos mostrados nos exemplos 3, 4, 5, 14, 15 e 20 apresentam maior facilidade de execução e, por isso, são tão recorrentes que aparecem na música de praticamente todo compositor da época que tenha escrito para o instrumento.

Figura 43 - Maneiras de se variar um mesmo material musical na harpa (exemplos 1 a 6).

18

Maniere de varier la même chose.

Quoique cela aille à l'infinie, vous trouverez ici 25 manieres qui représentent tous les doigtés possibles. Cette leçon est très propre à former la main droite.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Figura 44 - Maneiras de se variar um mesmo material musical na harpa (exemplos 7 a 13).

19

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

Figura 45 - Maneiras de se variar um mesmo material musical na harpa (exemplos 14 a 19).

20

14.

15.

16.

17.

18.

19.

The image displays a page from a musical manuscript, specifically page 20, which contains six numbered musical examples (14 through 19) illustrating variations of a single musical material on the harp. The page is headed with the number '20' in the top left corner. Each example is presented as a two-staff system, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature for all examples is two flats (B-flat and E-flat). Examples 14 and 15 are in 2/4 time, while examples 16, 17, 18, and 19 are in 3/4 time. The musical notation includes various note values (eighth, sixteenth, and quarter notes), rests, and bar lines, demonstrating different ways to vary the same musical material.

Figura 46 - Maneiras de se variar um mesmo material musical na harpa (exemplos 20 a 25).

21

20.

21.

22.

23.

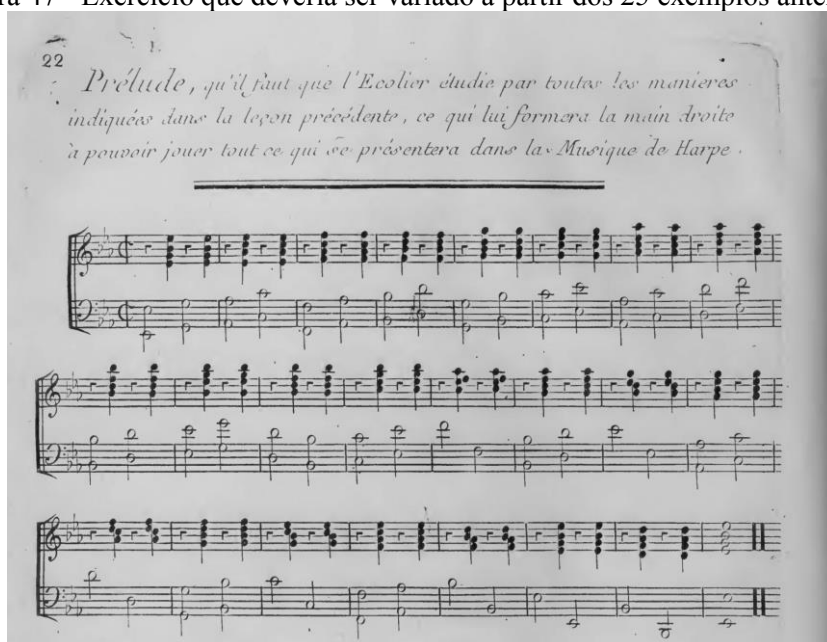
24.

25.

The image displays a page from a musical manuscript, specifically page 21, which contains six numbered musical examples (20 through 25) illustrating variations of a single musical theme on the harp. Each example is written on a grand staff, consisting of a treble clef and a bass clef, with a 6/8 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Examples 20 through 24 show a progression of increasing complexity in the treble staff, with the bass staff providing a simple harmonic accompaniment. Example 25 shows a more complex bass line. The page number 21 is in the top right corner.

Em seguida, o autor nos mostra um novo Prelúdio (figura 47), formado por uma sequência simples de acordes diatônicos. Cardon (1784, p.22) sugere que o estudante executasse esse prelúdio aplicando no mesmo todas as variações sugeridas nos 25 exemplos do exercício anterior e reitera, de forma muito interessante, que a partir desse estudo o estudante prepararia a técnica de sua mão direita para executar tudo aquilo que poderia se apresentar na música para harpa da época. O autor deixa claro, aqui, que havia mostrado nos exemplos praticamente todas as figurações, comumente associadas à mão direita do harpista, que poderiam ser encontradas no repertório.

Figura 47 - Exercício que deveria ser variado a partir dos 25 exemplos anteriores.



Fonte: Cardon, 1784, pg.22

Próximo ao fim da publicação, Cardon compõe uma nova série de pequenos prelúdios (figuras 48 a 56). Parece que nela o autor resumiu todo o seu conhecimento da técnica e linguagem próprias da harpa, bem como dos elementos mais característicos e comuns de sua escrita idiomática da época.

Sob o título “Coleção de Prelúdios”, Cardon (1784, p.26) escreve: “Nos quais são reforçadas as figurações mais usuais nas Sonatas para Harpa, nos diferentes tons que lhe são favoráveis”. Mais uma vez, o harpista afirma mostrar praticamente todo o material musical que poderia ser encontrado nas composições para harpa da época. Tudo o que é aqui apresentado encontra-se fortemente presente na escrita idiomática do instrumento, privilegiando sua técnica de execução e, conseqüentemente, apresentando excelente sonoridade.

Figura 48 - Prelúdios 1 a 3.

26

Recueil de Préludes.

Dans lesquels sont renfermés les traits les plus usités dans les Sonates de Harpe dans les différens tons qui lui sont favorables.

I.

2.

ou l'on coule deux notes du pouce en mi.

coulés coulés

3.

en si.

Figura 49 - Prelúdios 4 e 5.

27

4.

Prelude en mi, pour employer les tierces et la gamme.

5.

Autre d'une différente maniere.

Figura 50 - Prelúdios 6 e 7.

28

6. *en fa*
Emploi des octaves.

7. *en mi*
Pour apprendre à passer la main gauche.

The image shows a page from a music book, page 28, containing two preludes. Prelude 6, titled 'Emploi des octaves' (Use of octaves), is in F major and C major, marked 'en fa'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with a series of eighth-note octaves and a bass staff with a series of quarter-note octaves. The second system shows a treble staff with a series of eighth-note octaves and a bass staff with a series of quarter-note octaves. Prelude 7, titled 'Pour apprendre à passer la main gauche' (To learn to change the left hand), is in E minor and D minor, marked 'en mi'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with a series of eighth-note octaves and a bass staff with a series of quarter-note octaves. The second system shows a treble staff with a series of eighth-note octaves and a bass staff with a series of quarter-note octaves.

Figura 51 - Prelúdio 8.

8. *Par imitation et octave*

29

The musical score for Prelúdio 8 is presented on two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and common time (C). The piece begins with a series of eighth and sixteenth notes in the treble staff, while the bass staff provides a harmonic foundation with longer note values. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings. A specific instruction, "Par imitation et octave", is written above the first staff. The score concludes with a double bar line and repeat signs in both staves.

Figura 52 - Prelúdios 9 e 10.

30

9. *De la main gauche dans la main droite.*

10.

Fonte: Cardon, 1784, p.30

Figura 53 - Prelúdios 11 e 12.

II. *en ut*

31

12. *De tierces et de sextes dans la main*

G D G D

Figura 54 - Prelúdios 13 e 14.

32

13. *en si.*

14. *en ut mineur.*

The image shows a page from a music book, page 32, containing two preludes. Prelude 13, titled 'en si.', is in C major and 3/4 time, consisting of 12 measures. Prelude 14, titled 'en ut mineur.', is in D minor and 3/4 time, consisting of 12 measures. Both preludes are written for piano with treble and bass staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Figura 55 - Prelúdios 15 e 16.

33

15. *en fa*

16. *en ré mineur.*

Figura 56 - Prelúdio 17.

34

17. *en la b. les 7^{es} alternatives des 2 mains.*

Fonte: Cardon, 1784, p.34

Percebe-se que nesses prelúdios Cardon não utiliza todas as figurações possíveis no instrumento, das quais havia tratado anteriormente, mas exemplifica aquelas que considerava mais comuns e usuais.

Todo o conteúdo abordado ao longo do livro aparece de alguma forma retratado nesses prelúdios.

Porém, curiosamente, alguns elementos musicais presentes nesses prelúdios não são abordados anteriormente na publicação. No entanto, os mesmos não são, por isso, menos importantes, e Cardon também os utiliza devido a sua grande recorrência no repertório. Entre esses elementos encontram-se as escalas.

Escalas são elementos constantemente presentes no repertório para harpa do século XVIII. Os prelúdios 4 e 5 mostram algumas formas através das quais as escalas poderiam se apresentar. Ascendentes ou descendentes, puras ou mescladas a arpejos (como nos últimos compassos do prelúdio 7) ou ainda a outros elementos, as escalas são sempre escritas de

forma a privilegiar a técnica de utilização dos quatro dedos de cada mão, sendo pensadas idiomáticamente, de forma a possibilitar aos harpistas dedilhados de fácil execução.

Alguns elementos anteriormente abordados pelo autor são também mostrados nesses prelúdios de formas diversificadas.

A partir do compasso quatorze do prelúdio 8 nota-se, por exemplo, arpejos escritos de forma a serem executados com mãos alternadas. Essa maneira de utilização dos mesmos é também muito característica na escrita idiomática da harpa, apresentando excelente sonoridade ao instrumento.

O dobramento em oitavas de algumas notas executadas pela mão esquerda do harpista é algo também muito recorrente. Esse procedimento valoriza o acompanhamento das figurações da mão direita, reforçando a sonoridade do baixo. Nota-se que Cardon utiliza esse procedimento em praticamente todos os exemplos.

Cardon finaliza sua publicação com duas sonatas de sua autoria. Não é estranha a percepção de que ambas as composições são totalmente estruturadas a partir dos elementos tratados pelo harpista ao longo da publicação. Essas sonatas devem ter sido consideradas pelo autor como a forma ideal de finalizar seu livro, representando a prova de que todo o seu conteúdo seria de fato encontrado numa peça para harpa.

Pode-se considerar como bem-sucedida a tentativa de Cardon em resumir num mesmo livro os principais elementos presentes na música para harpa de seu tempo. Afinal, o estudo detalhado de cada um dos seus trechos e o conhecimento do seu conteúdo familiariza seu leitor com a escrita idiomática para harpa mais comum no século XVIII, dando ao mesmo condições de identificá-la numa partitura.

É possível compreender a universalidade do tipo de escrita idiomática mostrada pelo livro de Cardon em meio ao repertório da harpa de ação-simples do período através da análise da música de outros compositores significativos para o instrumento.

Philippe-Joseph Hinner (1754-c.1805) foi outro importante harpista do século XVIII, tendo ocupado o posto de professor de harpa de Maria Antonieta durante certo tempo. Suas composições, assim como as de Cardon, mostram claramente o estilo da escrita idiomática para harpa então em voga.

As figuras 57 e 58 mostram o primeiro movimento de uma de suas sonatas para harpa, publicada num volume dedicado à condessa d'Artois, por volta de 1777:

Figura 57 - Sonata em mi bemol maior, primeiro movimento, de P-J. Hinner.

2 *Allegro Majestoso.*

SONATA
I. ^A

The musical score is written for two staves (treble and bass clef) and consists of 10 systems. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro Majestoso.' The score features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'tr' (trill) and '8' (octave). A circular library stamp is visible on the left side of the first system.

Figura 58 - Sonata em mi bemol maior, primeiro movimento, de P-J. Hinner (continuação).

The image displays a handwritten musical score for a sonata in E-flat major, first movement, by P-J. Hinner. The score is written on ten systems of two staves each, using a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A '3' is written above the first system, and a '34' is written above the second system. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings like 'P' and 'F'.

Fonte: Hinner, c.1777, p.3

Praticamente toda a música é construída a partir de elementos mostrados pelo livro de Cardon.

No acompanhamento, percebe-se o uso constante do baixo de Alberti e de acordes e pequenos arpejos, além de várias figuras fazendo uso de dobramentos por oitavas mais graves que, como mencionado, reforçam e dão clareza à linha do baixo.

A mão direita ocupa-se o tempo todo das escalas, arpejos e acordes tão comuns na escrita idiomática da harpa.

No quarto e quinto sistemas da partitura mostrada na figura 57, nota-se também o uso dos arpejos realizados através da alternância das mãos do harpistas, também muito comuns no repertório.

Os mesmos elementos, além de outros também abordados por Cardon em seu livro podem ser encontrados com abundância em toda a música para harpa do século XVIII.

Há alguns outros aspectos relevantes dessa música que não são mencionados no livro de Cardon, mas que são igualmente dignos de abordagem.

Ornamentações estão presentes em todo o repertório para harpa, mas seu uso é um tanto quanto restrito, se comparado à sua mais intensa utilização na música para instrumentos de tecla.

A literatura francesa para teclados mostra um uso frequente de ornamentações. As obras do início do século XVIII fazem uso extenso de ornamentações e embelezamentos. Na segunda metade do século as ornamentações passam a ser utilizadas de forma mais contida na literatura, mas ainda mostram-se muito presentes no repertório dos teclados. Em métodos da época para esses instrumentos é possível encontrar tabelas explicativas onde os mais diversos tipos de ornamentos são mostrados.

A música para harpa de pedais, desde seu nascimento, nunca mostrou a mesma riqueza em ornamentação. Desde o princípio os músicos que compunham para harpa, na sua maioria harpistas, devem ter percebido que os ornamentos eram tecnicamente muito mais difíceis de serem executados naquele instrumento do que nos de teclado. A posição das mãos do harpista naturalmente desfavorece a execução de muitos desses ornamentos que, ao piano ou ao cravo, por exemplo, mostram-se mais simples e naturais para o intérprete. Dessa forma, a ornamentação sempre foi abordada com maior cautela nas composições para harpa, não sendo fortemente frequente e sem apresentar grande variedade.

Vernillat (1969, p.163), comentando sobre as diferenças da escrita idiomática para harpa e para cravo presentes numa sonata composta para esses instrumentos por Jean Baur (1719-1773), em 1773, explica: “Como os ornamentos são de difícil realização na harpa, a

parte escrita para esse instrumento é quase totalmente desprovida dos mesmos [...]. É na parte do cravo que se encontra a ornamentação.”

De qualquer modo, quando existentes, os tipos de ornamentação mais comuns no repertório da harpa dessa época são apogiaturas, trilos, mordentes e grupetos.

Uma das características mais marcantes de toda a música para harpa do século XVIII é seu uso proeminente da mão direita. A maior parte do material musical é entregue a ela, enquanto que a mão esquerda restringe-se, na maioria das vezes, à realização de figuras de acompanhamento, geralmente muito mais simples.

A escrita para a mão direita é na maioria das vezes muita mais elaborada, virtuosa e exigente tecnicamente. Uma grande parte das partituras da época deixa claro que o harpista quase sempre teria muito mais notas para tocar com a mão direita e que os maiores desafios técnicos encontrar-se-iam na escrita para essa mão. Mesmo na música intencionalmente virtuosística, como os concertos, essa é uma característica presente.

Por vezes, a mão esquerda é tratada de forma mais brilhante, sendo encarregada de rápidas escalas, arpejos e outras figurações como o baixo de Alberti tocado ligeiramente, por exemplo. No entanto, essas passagens mais virtuosas, quando escritas para a mão esquerda não vão muito além dessas figurações, mostrando bem menos interesse e variedade do que quando aplicadas à mão direita.

O peculiar “*Étude de la main gauche*”, de Henri Petrini, publicado em Paris em 1788 e dedicado à Marquesa de Sillery, outro título pertencente a ninguém menos do que a própria Madame de Genlis, apresenta uma dedicatória interessante, no qual o autor escreve (1788, p.1): “Foi a partir de uma de vossas obras que eu tive a ideia de dar maior extensão ao instrumento mais harmonioso, tornando sua mão esquerda igual à direita”.

Essa afirmação de Petrini indica que ainda na data dessa publicação “tornar a mão esquerda igual à direita” seria uma ideia inovadora e que, segundo o autor, daria à harpa uma “maior extensão”. Essa extensão poderia, no caso, referir-se tanto à expansão técnica quanto expressiva do instrumento.

O livro é composto por doze “árias conhecidas”, arranjadas para harpa pelo autor.

A partir da figura 59, que mostra uma das páginas da publicação, nota-se que os tipos de figurações nela escritas para a mão esquerda não são incomuns no repertório do instrumento, sendo em sua maioria escalas e arpejos. Não obstante, a variedade com a qual esses elementos são abordados, somada à sua utilização constante e numerosa, dá às composições desse livro um caráter muito incomum em meio à escrita idiomática harpística de sua época:

Figura 59 - Trecho de uma das árias arranjadas por Petrini no seu “Étude de la main gauche”.

9.

un peu plus Lent.

De la suite de Julie Sentir avec ardeur

Fin.

The image shows a page of a musical manuscript, page 9, from a collection of études for the left hand. The page contains ten systems of music, each with a treble and bass staff. The music is written in a single key (one flat) and features complex, flowing patterns in the left hand, often with triplets and sixteenth notes. The right hand provides harmonic support with chords and occasional melodic lines. The tempo marking 'un peu plus Lent.' appears in the fifth system, and 'Fin.' is written above the eighth system. The page number '9.' is in the top right corner.

Do ponto de vista textural, as composições do século XVIII mostram simplicidade e limpidez de escrita, caracterizando-se por apresentar pouquíssima ou quase nenhuma polifonia. Isso aproxima praticamente todo o repertório da harpa das características texturais comuns ao estilo galante do início da segunda metade do século.

John Irving (2001, p.680), ao explicar as características desse estilo, define sua textura como possuindo “uma notável ausência de polifonia e especialmente de imitação fugal, tendendo, pelo contrário, a uma simplicidade e transparência de apresentação, que geralmente é confinada a duas linhas, uma para cada mão”.

A música para harpa encaixa-se perfeitamente nessa definição. Em todo repertório é raríssimo encontrar momentos nos quais mais de uma linha melódica é exigida para cada uma das mãos do harpista e os processos imitativos e fugais são praticamente inexistentes.

É possível imaginar-se que essa característica se dá como influência direta do estilo galante no repertório pois, quando música original para harpa de pedais começa a surgir, nos primeiros anos da década de sessenta do século XVIII, o estilo galante ainda exercia influência sobre os compositores e portanto seria natural que a música para harpa apresentasse características associadas ao mesmo.

Porém, a ausência da polifonia no seu repertório provavelmente teria também uma razão ligada à técnica do instrumento. Mais uma vez, devida à maneira como o mesmo é tocado e à posição das mãos do harpista, a execução de polifonia, com mais de uma linha melódica para uma só mão, torna-se bem mais difícil de ser realizada do que nos instrumentos de teclado. Por isso, toda a música para harpa, inclusive a que seria escrita nos próximos séculos, apresenta-se pouco polifônica. A sensação de polifonia no repertório da harpa resulta das figurações musicais utilizadas e também da excelente capacidade de ressonância que o instrumento apresenta.

A música do alto Classicismo, em fins do século XVIII, voltará a fazer um uso mais elaborado do contraponto e dos processos imitativos. No entanto, as composições para harpa contemporâneas ao estilo continuarão, na sua maioria, a apresentar o mesmo tipo de textura inicial.

Isso mostra que as características texturais da música para harpa do século XVIII não estão ligadas apenas a questões de estilo, mas também a questões envolvendo a técnica do instrumento.

Apesar disso, ainda que não usual na harpa, a música polifônica não deve ter sido considerada impossível. Madame de Genlis, como já mencionado, afirma que todo o repertório de instrumentos de teclado poderia ser executado na harpa de pedais. Presume-se,

pois, que esse repertório incluiria também a música polifônica, inclusive as fugas. Porém, a técnica da autora, bem como a de seu protegido, Casimir, e de outros harpistas que eventualmente a utilizassem possuía, em relação à execução de polifonia, a vantagem de utilizar o dedo mínimo, tendo assim, a princípio, uma ferramenta a mais no auxílio da realização de várias vozes em cada mão. No entanto, sabe-se que a técnica de Genlis obrigava o harpista a posicionar as mãos de forma diferente, o que interferiria em sua sonoridade.

Diz-se, além disso, que o Visconde de Marin teria sido capaz de executar fugas de Johann Sebastian Bach (1685-1750) à harpa de ação-simples.

Ainda que não se duvide de que isso tenha realmente se realizado, muito provavelmente não foi uma prática comum ao instrumento e limitou-se a poucos intérpretes cuja técnica mostrara-se capaz de tais feitos.

A utilização de efeitos especiais característicos de determinado instrumento musical nas composições para o mesmo é uma forma interessante de dar a essa música um maior grau de particularidade e originalidade. Fazer uso de efeitos que apenas um instrumento é capaz de realizar é sem dúvida restringir a partitura à execução de somente um meio. Afinal, a sonoridade de um determinado efeito particular de um instrumento musical não pode ser obtida da mesma forma em nenhum outro e, mesmo que uma composição contendo esses efeitos possa ser adaptada para outros instrumentos, ela nunca soará da mesma maneira quando proveniente de uma fonte diferente daquela para a qual foi originalmente composta.

Do ponto de vista da originalidade de escrita para um instrumento específico, o uso das características particulares do mesmo é algo positivo, pois traz às composições uma ligação mais íntima e essencial com o instrumento, tornando-o, a princípio, o único meio capaz de realizá-las.

A música para harpa do século XVIII não é rica na utilização de seus efeitos especiais. O repertório do século XIX faz, na sua maioria, uso intenso dos efeitos particulares da harpa, que são ali usados com frequência e abundantemente. Essa diferença existente entre os dois repertórios se dá por diversos fatores, dentre os quais o tipo de harpa utilizada em ambos os períodos, o estilo musical da época e as escolhas dos compositores.

Como visto, a harpa de pedais de ação-simples possuía características diferentes daquela de ação-dupla e, logo, os instrumentos não apresentavam as mesmas possibilidades de realização de efeitos especiais.

Enquanto a linguagem romântica do século XIX dava ao compositor maior liberdade de utilização desses efeitos, o estilo clássico restringia, de certo modo, o seu uso. Alguns efeitos especiais frequentes na música romântica, como por exemplo os característicos

glissandi do instrumento, não cabiam dentro da linguagem musical e do gosto do Classicismo e portanto, não eram utilizados.

Apesar disso, a harpa de pedais de ação-simples apresentava possibilidade de realizar efeitos especiais particulares que cabiam à música do século XVIII.

Alguns métodos direcionados à harpa de ação-simples listam uma determinada quantidade de efeitos que poderiam ser realizados no instrumento e utilizados em sua música. No entanto, muitos deles como, por exemplo, os *sons angeliques*, *près de la table* ou os *sons de guitarre*¹ não são abordados por todos os autores e seu uso é muitas vezes restrito à música de poucos compositores, não podendo ser considerados, nesse caso, como comuns.

Os efeitos mais abordados pelos autores e mais comumente utilizados pelos compositores são os chamados *sons étouffés* e os *sons harmoniques*.

Os *sons étouffés* (que no século XVIII são na maioria das vezes relacionados à região grave do instrumento e, portanto, à mão esquerda do harpista), estão mais ligados à articulação do que ao timbre. Eles dão ao instrumento a possibilidade de tocar notas curtas a partir de uma técnica específica de abafamento das cordas. Uma vez que, na harpa, é natural que as cordas permaneçam vibrando por um tempo depois de serem tocadas, o rápido abafamento das mesmas, resultando num som curto, difere consideravelmente da sonoridade mais legata normalmente obtida na harpa, na qual as cordas têm maior tempo de vibração. No entanto, classificar os *sons étouffés* como efeitos especiais pode ser um tanto quanto contraditório, já que os mesmos, ainda que resultem num som que pode lembrar um pizzicato de violoncelo, não trazem de fato uma sonoridade particular ao instrumento, e sim, uma possibilidade de realizar uma articulação não natural ao mesmo.

Já os *sons harmoniques*, ou harmônicos, possuem na harpa um timbre muito diferente e específico e foram sempre utilizados com finalidade ornamental. Os mais comuns são os harmônicos de oitava que o harpista obtém “dividindo” as cordas do instrumento na metade com parte da mão e ao tocá-las, usando os dedos da mesma mão, o som resultante é uma oitava acima do original da corda, com um timbre bastante distinto.

Na música do século XVIII os harmônicos são também, assim como os *sons étouffés*, na maioria das vezes, realizados apenas pela mão-esquerda, apesar da execução de harmônicos com a mão direita também ter sido muito provavelmente conhecida no final do

¹ *Sons angeliques*: Parker (2005, p. 202) indica que o efeito era obtido “elevando-se a mão para tocar imediatamente embaixo do pescoço da harpa”. Com isso, o som resultante era delicado, claro e permitia um excelente *pianissimo*; *Près de la table*: obtinha-se o efeito tocando com as mãos próximas ao tampo da caixa harmônica, o que resultava num timbre mais “pinçado”; *Sons de guitarre*: ao tocar-se a harpa com as unhas e próximo à caixa harmônica do instrumento, o timbre resultante lembrava o som de um violão ou ainda de uma cítara.

século, uma vez que é citada por Madame de Genlis (1811) em seu método. No entanto, sua utilização é rara no repertório clássico.

Além disso, na harpa de ação-simples já havia a possibilidade de se executar com a mão esquerda acordes de até três sons harmônicos (obtidos de três cordas diferentes), como exemplifica Bochs (1830, p.64) no seu *“Nouvelle Méthode”*. Porém, sua aplicação está mais ligada à música do século XIX. No repertório do século XVIII, harmônicos simples e duplos executados com a mão esquerda são os mais comumente encontrados, sendo os simples a maioria dos exemplos.

A figura 60 mostra parte de um movimento de uma sonata de Meyer, publicada em Londres na década de 1770 como uma das *“Four original Lessons for the Harp”*. Percebe-se o uso dos harmônicos simples e duplos na mão esquerda (os mesmos são notados através de pequenas linhas em zigue-zague sobre as notas às quais o efeito é aplicado). Meyer parece mostrar um gosto especial pelos sons harmônicos, pois emprega-os ativamente em todas as quatro peças da publicação. Esse é um dos primeiros exemplos impressos da presença do efeito numa composição para harpa.

Figura 60 - Exemplo do uso de harmônicos por Meyer.



Fonte: Meyer, [177-], p.12

Sobre a sonoridade específica dos harmônicos, todos os autores e harpistas que escreveram sobre os mesmos parecem concordar sobre suas características timbrísticas.

Madame de Genlis (1811, p.25) fala sobre a “doçura” e a beleza dos sons harmônicos da harpa e do seu “delicioso efeito nos gêneros nobres e nos adagios”.

Bochsa (1830, p.64) diz que “os sons harmônicos têm grande doçura e são muito próprios na obtenção de efeitos alegres” e fala sobre o charme ligado à sua “qualidade de som tão preciosa”. O harpista considera os harmônicos da harpa como o mais belo som produzido por um instrumento musical, e reitera que, com exceção da harmônica de vidro, nenhum outro instrumento seria capaz de atingir tal beleza de timbres.

É muito provável que a sonoridade doce e etérea dos harmônicos da harpa de pedais sempre tenha chamado a atenção de seus intérpretes e ouvintes. Justamente por isso é curioso

o fato de que os mesmos tenham sido relativamente pouco utilizados na música do século XVIII.

É possível imaginar que a escassez de seu uso poderia ter se dado, em partes, pela dificuldade de obter-se o efeito em todos os tipos de instrumentos de ação-simples. Cousineau (1803, p.30) afirma em seu método que nas harpas com mecanismo de *chévilles mécaniques* os harmônicos poderiam ser obtidos com maior facilidade. No entanto, isso não significa que em harpas de outros mecanismos os mesmos não pudessem ser também obtidos. Além do mais, sabe-se que as harpas à *chévilles mécaniques* foram muito menos populares no século XVIII e que os mecanismos de *béquilles* e principalmente de *crochets* foram os mais utilizados ao longo de todo o período. De fato, as chances de uma composição (e os possíveis sons harmônicos requisitados na mesma) ser executada por uma harpa dotada de um desses dois últimos mecanismos eram muito maiores. Portanto, certamente todos os tipo de harpas de ação-simples poderiam, seja de forma simples ou mais exigente, executar sons harmônicos satisfatoriamente, não sendo esse um fator de impedimento do uso desses efeitos nas composições para o instrumento.

Associar a pouca utilização dos sons harmônicos no repertório a uma provável incompatibilidade de sua qualidade timbrística em relação ao gosto musical da segunda metade do século XVIII também parece errôneo, pois há algumas evidências que contrariam essa ideia. Mesmo que não amplamente, os harmônicos são utilizados na música para harpa da época e sua presença nas composições prova que sua sonoridade deveria ser bem aceita pelo ouvido contemporâneo. Aliás, não só bem aceita, mas muito provavelmente também bem quista e valorizada.

A Europa da época vivia um momento no qual pairavam sobre a música os ideais do *Empfindsamkeit*. Apesar de originalmente alemão, esse movimento estético, cujo maior representante musical é Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1768), popularizou-se também em outros países e muitos artistas compartilharam de seus ideais.

O *Empfindsamkeit* buscava uma música sensível, capaz de mover as emoções dos ouvintes, incitando as mais diversas sensações causadas pelos diferentes sentimentos humanos. O próprio C.P.E. Bach (1949, p.150) declarava que o principal objetivo da música deveria ser tocar o coração e mover as afeições, afirmando que para isso era necessário que o intérprete tocasse “com a alma”.

As características musicais do *Empfindsamkeit* desenvolveram-se de várias formas e abordavam praticamente todos os aspectos de uma composição, como sua forma, harmonia, ornamentação, etc.

O timbre era também algo valorizado pelos adeptos do movimento e alguns instrumentos, por suas sonoridades particulares, eram vistos como muito próprios para a representação musical de seus ideais estéticos. O poeta Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1781), por exemplo, declara (1806, p.288-289) o clavicórdio o instrumento musical por excelência representante do *Empfindsamkeit*, devido ao seu timbre solitário, doce e melancólico. O gosto por sonoridades delicadas e etéreas também estaria em voga na época, como sugere a grande popularização da harmônica de vidro na segunda metade do século XVIII e o gosto por seu timbre. Tendo sido apresentado ao público pela primeira vez em 1762, o instrumento inventado por Benjamin Franklin esteve na moda por um bom tempo, atraindo a atenção de monarcas, como a própria Maria Antonieta (a qual diz-se que tocava o instrumento) e de compositores como Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827).

De seu modo particular a harpa apresentava, entre outras, características timbrísticas similares às dos instrumentos citados e por isso sua sonoridade própria também deveria encaixar-se perfeitamente ao gosto musical da época. Além disso, o instrumento sempre teve seu som associado, de uma forma ou de outra, ao divino, à suavidade e à pureza. Isso não foi diferente no século XVIII.

Dentro desse contexto, é possível acreditar que os timbres puros, doces e etéreos dos seus sons harmônicos certamente teriam encantado seus ouvintes e sua utilização na música, antes de causar estranheza, deveria ter sido encarada como algo especial.

Por esse motivo, é curioso o fato de os compositores que escreveram para harpa terem utilizado-se relativamente muito pouco desse efeito especial tão característico. Aos compositores não harpistas poderia-se relacionar o fato a um possível desconhecimento das possibilidades do instrumento e do uso de suas particularidades, mas o mesmo nunca poderia ser dito a respeito daqueles que eram harpistas.

A forma como o efeito era empregado também desperta alguma curiosidade. Krumpholtz, por exemplo, utiliza os sons harmônicos da harpa no segundo movimento de uma das sonatas do seu Opus VIII, cujas peças possuem caráter um tanto quanto didático e sem grandes ambições, enquanto que em suas sonatas mais tardias (como as do Opus XIV), cuja música é claramente mais densa, rica e ambiciosa, o efeito não é utilizado nenhuma vez.

Atualmente, é possível concluir que além da beleza com a qual os sons harmônicos da harpa ornamentam suas composições do século XVIII, sua presença contribui também para dar a essas peças um caráter mais individual, intimamente ligado às possibilidades sonoras do instrumento. Numa época na qual a escrita da harpa assemelhava-se tanto à dos teclados, o

uso desse timbre tão característico serviria também para, de certa forma, individualizar seu repertório. Mas isso não parece ter sido uma grande preocupação dos compositores do período.

Todos os aspectos envolvendo a escrita idiomática da harpa tratados anteriormente podem ser observados tanto na música de caráter didático destinada a amadores quanto naquela escrita para concertos e apresentações públicas. Em ambos os tipos de composição encontra-se os mesmo elementos, comportando-se da mesma forma, sendo a dificuldade técnica a única diferença existente entre os mesmos.

3.3 Algumas distinções entre a escrita para harpa e para pianoforte

Como anteriormente mencionado, a linguagem da música para harpa de pedais no século XVIII está muito relacionada àquela dos instrumentos de teclado. Dessa forma, é muito comum que haja comparações entre seus repertórios. Assim, as associações entre a música para harpa e para pianoforte da época são quase que inevitáveis, pois ambas parecem fundamentar sua linguagem nas mesmas bases.

No entanto, apesar de similares, as escritas idiomáticas dos dois instrumentos não eram idênticas e sua análise mostra que as mesmas apresentavam diferenças significativas, mesmo que às vezes não tão claras à primeira vista.

De modo geral, encontra-se no século XVIII duas grandes distinções entre a música para harpa e para pianoforte. A primeira delas refere-se à escrita idiomática dos instrumentos e ao seu comportamento dentro do estilo Clássico. A segunda diz respeito à harmonia e à maneira como ela é utilizada nos dois repertórios.

A partir das observações anteriores, é possível identificar peculiaridades da escrita para harpa de pedais e perceber que sua música apresenta elementos que normalmente são escritos idiomáticamente, de forma a privilegiar sua técnica e sua boa sonoridade.

Logicamente, com o pianoforte isso não é diferente. Apesar de sua música conter basicamente os mesmos elementos presentes nas composições para harpa, eles são aqui utilizados em favorecimento da técnica pianística.

Ambos os instrumentos eram muito diferentes entre si e apresentavam características e possibilidades distintas. Portanto, mesmo que sua música tenha sido escrita sob um mesmo estilo e possua uma linguagem similar, ela também apresenta diferenças relacionadas às particularidades de cada meio para o qual foi composta.

Cabia aos compositores conhecer as particularidades dos instrumentos e saber utilizar-se delas da melhor maneira possível.

Quanto aos aspectos harmônicos, a música para harpa e a para pianoforte apresentam diferenças significativas que interferem diretamente na qualidade e no interesse musicais de cada um dos repertórios. Inegavelmente, sob esses aspectos, a maioria das composições para harpa de ação-simples é obscurecida pela música para pianoforte da época.

Na segunda metade do século XVIII, grande é o número de publicações de partituras contendo a informação de que sua música poderia ser executada por ambos os instrumentos. Muitas composições para harpa têm em seus frontispícios a indicação “para harpa ou pianoforte”. Não obstante, o inverso, ainda que existente, é mais raro de ser encontrado.

De fato, devido às limitações da harpa de ação-simples em relação às suas possibilidades modulatórias e cromáticas, é possível dizer-se que praticamente todo o seu repertório poderia ser executado ao pianoforte, mas nem toda peça para pianoforte seria possível na harpa. O primeiro, por suas características naturais, mostrava-se um instrumento mais versátil e, ao menos harmonicamente, dotado de maiores possibilidades.

As limitações harmônicas da harpa de pedais de ação-simples foram as principais incitadoras da criação do mecanismo de ação-dupla, que viria a resolver em grande parte essas mesmas limitações.

No entanto, durante o século XVIII os músicos tiveram de lidar com as possibilidades do tipo de harpa da qual dispunham.

Na intenção de se comparar diretamente a linguagem e escrita para os dois instrumentos é interessante que sejam analisadas peças de compositores que tenham deixado uma obra significativa para harpa, para pianoforte ou para ambos. Além disso, obras nas quais os dois instrumentos são abordados de forma próxima (como duos, por exemplo) são excelentes maneiras de se observar suas diferenças de escrita e compreender a individualidade com a qual um compositor aborda cada instrumento.

A partir desse ponto de vista, talvez nenhuma obra seja mais relevante do que aquela escrita por Jan Ladislav Dussek (1760-1812).

Dussek, compositor nascido na Boêmia, foi um dos mais importantes pianistas virtuosos da Europa na segunda metade do século XVIII e deixou ao pianoforte uma obra extremamente significativa, na qual é possível perceber o alto grau de conhecimento da técnica e da escrita idiomática pianísticas que o músico possuía.

Apesar de grande parte de sua música ser dedicada ao pianoforte, Dussek escreveu também uma variedade de obras para harpa de pedais de ação-simples e suas peças para o instrumento são algumas das mais importantes do período.

É curioso o fato de que num meio onde praticamente toda música para o instrumento foi escrita por harpistas, as composições de Dussek, que não tocava harpa, ocupem posição de destaque. Algumas de suas obras fazem parte do repertório de harpistas ainda hoje e são excelentes exemplos da estética harpística do século XVIII. Mesmo tendo composto parte de sua música para harpa no início do século XIX, Dussek sempre manteve a mesma linguagem musical para o instrumento.

O compositor parece sempre ter tido um contato direto com harpa, uma vez que acredita-se que sua mãe e sua irmã tenham sido harpistas. Sua esposa, Sophia Corri (1775-1831), foi também uma importante intérprete do instrumento de pedais e é muito provável que

sua relação com Dussek tenha contribuído significativamente na produção harpística do compositor.

Mesmo não tocando harpa, Dussek conhecia muito bem o instrumento e sua linguagem. Isso transparece em sua música, que apresenta muitas das características da escrita idiomática para harpa comumente encontradas nas composições de harpistas.

Somado à qualidade musical proveniente de um bom compositor, fortemente conhecedor de seu *métier*, o alto conhecimento da harpa mostrado por Dussek explica a importância de suas composições em meio ao repertório da mesma.

A produção de Dussek voltada para a harpa consta de várias obras, entre as quais concertos para harpa e orquestra, sonatas para harpa solo ou acompanhada de outros instrumentos e duos para harpa e piano.

Dussek mostrou-se um grande conhecedor de ambos os instrumentos, e justamente por isso sua música é uma boa fonte na análise das peculiaridades de escrita que cada um deles apresentava no século XVIII.

As análises a seguir não têm a pretensão de sistematizar todas as diferenças entre a escrita idiomática desses instrumentos, uma vez que as mesmas podem se apresentar de infinitas formas diferentes. Mostrar-se-á aqui alguns trechos de obras de Dussek nas quais algumas das peculiaridades da escrita idiomática de ambos os instrumentos são exemplificadas, a fim de que se possa comparar a maneira como um mesmo compositor pensava a música para dois meios diferentes.

Um interessante exemplo encontra-se no “Concerto para harpa e orquestra, Opus 15”, composto em Londres, em 1789.

A obra foi originalmente escrita para harpa mas também poderia ser executada ao piano, como era na época grande parte desse gênero de composição.

Numa de suas publicações, a partitura do solista, editada para o piano, apresenta no primeiro movimento da obra trechos nos quais são sugeridas partes diferentes das originalmente escritas para harpa.

Esse procedimento não era incomum naquele período. Exemplos similares podem ser também encontrados em música de outros gêneros (como sonatas para instrumento solo) e de outros compositores.

Nota-se nesses pequenos trechos alternativos um cuidado especial da parte de Dussek ao transcrever o concerto para o piano. O instrumento apresentava condições de executar a peça exatamente da forma como havia sido escrita originalmente para harpa. No entanto, o

compositor reescreve parte da música, de forma a valorizar o instrumento de teclas e suas possibilidades.

Nos exemplos a seguir, a parte escrita para harpa (provavelmente a primeira a ser composta) aparece acima da parte de pianoforte, numa fonte menor.

Nas figuras 61 e 62 vê-se dois momentos onde o compositor, na parte para pianoforte, faz uso contínuo de cromatismos. Na harpa, seria praticamente impossível executar os mesmos trechos no andamento exigido pelo movimento (*Allegro*):

Figura 61 - Uso de cromatismos na transcrição da parte de harpa para pianoforte, feita por Dussek.



Fonte: Dussek, 1814?, p.9

Figura 62 - Figuras cromáticas substituem as partes originalmente escritas para harpa .



Fonte: Dussek, 1814?, p.13

A harpa, sendo essencialmente um instrumento diatônico, sempre apresentou dificuldades na execução de cromatismos, que só podem ser realizados através da ação dos pedais. Consequentemente, figuras cromáticas rápidas só podem ser tocadas no instrumento a muito custo e com resultado sonoro insatisfatório. Dussek aproveita-se da facilidade com a

qual o pianoforte poderia realizar essas figurações cromáticas e as utiliza muito provavelmente na intenção de trazer maior interesse e variedade aos trechos.

Em outros momentos, Dussek escreve para o pianoforte figurações que, apesar de não impossíveis para a harpa, não soariam bem quando executadas pela mesma.

Figura 63 - Uso da região grave do pianoforte na transcrição da parte original para harpa.



Fonte: Dussek, 1814?, p.10

Na figura 63, a parte de pianoforte é composta por uma longa escala diatônica descendente que culmina numa série de arpejos ascendentes de um acorde de sétima diminuta. A parte de harpa também apresenta escalas descendentes e os mesmos tipos de arpejo. No entanto, suas escalas permanecem numa região mais aguda do instrumento. Dussek com certeza sabia que escalas executadas rapidamente na harpa não soariam satisfatórias quando aplicadas em suas regiões mais graves. O fato das cordas do instrumento permanecerem vibrando por certo tempo após serem tocadas, sem poderem ser completamente abafadas, torna as escalas no extremo grave do instrumento pouco claras e articuladas, ainda mais se tocadas muito rapidamente.

Já no pianoforte, as escalas em sua região grave poderiam soar muito bem articuladas e completamente inteligíveis e, logo, Dussek as utiliza dessa forma.

Um exemplo parecido encontra-se no primeiro compasso da figura 61. A parte de pianoforte é composta de semicolcheias tocadas em oitavas pelas duas mãos, cuja primeira de cada grupo é repetida rapidamente. Ainda que não impossíveis na harpa, essas figurações, que ao pianoforte soam virtuosas e com excelente sonoridade, não teriam bom resultado sonoro e apresentariam muito mais dificuldade de execução. Os arpejos simples pelos quais Dussek originalmente optou na parte de harpa são realmente muito mais satisfatórios no instrumento.

No exemplo a seguir (figura 64) percebe-se que o compositor opta por escrever o trecho para pianoforte uma oitava abaixo da parte de harpa, dando a entender que, em relação aos arpejos e oitavas que formam a passagem, o mesmo apresentava maior sonoridade e clareza na região média-grave do que a harpa, cuja parte provavelmente soaria mais brilhante em sua região mais aguda.

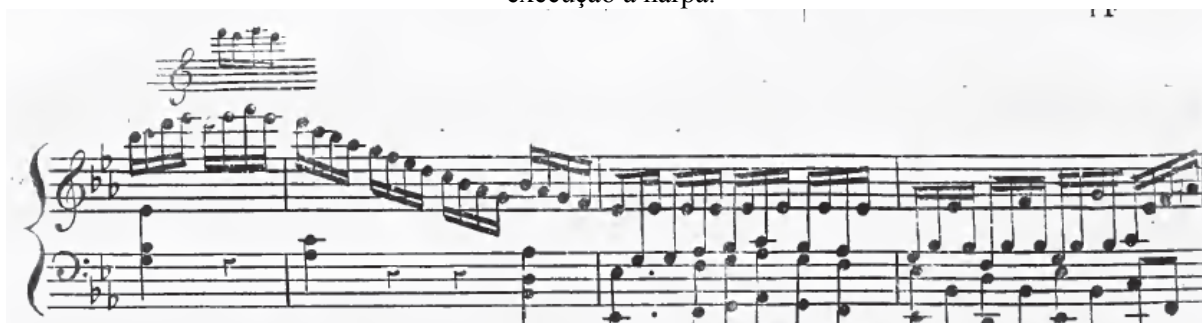
Figura 64 - Parte de pianoforte transcrita uma oitava abaixo da original para harpa.



Fonte: Dussek, 1814?, p.12

Todos os trechos mencionados acima mostram o conhecimento de Dussek em relação às possibilidades de ambos os instrumentos, do ponto de vista técnico e sonoro. Mesmo assim, as diferenças de escrita nos trechos a seguir (figuras 65 e 66), por mais simples que possam parecer, mostram uma ainda maior sutileza e minúcia na escrita do compositor.

Figura 65 - Parte de pianoforte com pequena sugestão de substituição de um grupo de notas para a execução à harpa.



Fonte: Dussek, 1814?, p.4

Figura 66 - Partes de harpa e pianoforte com pequenas diferenças de escrita.



Fonte: Dussek, 1814?, p.7

Percebe-se que as diferenças entre as partes de harpa e de pianoforte são muito pequenas. De fato, ambas são escritas na mesma região dos dois instrumentos e as diferenças das notas empregadas nos grupos de colcheias e semicolcheias é tão sutil que, no contexto geral do trecho, não o tornam muito diferente. Se ambos os instrumentos apresentavam condições de executar qualquer um dos dois trechos com boa sonoridade e sem grandes dificuldades, por que teria o compositor proposto na edição duas linhas diferentes mas extremamente parecidas?

Justamente aí é que se percebe o conhecimento refinado por parte de Dussek da escrita para os dois instrumentos, pois as diferenças sutis entre as duas linhas não teriam outro motivo senão o de tornar a execução dos compassos mais fácil para os intérpretes de ambos os instrumentos, através de figurações que proporcionassem um dedilhado mais natural e confortável aos harpistas e pianistas.

O conhecimento minucioso que resulta nesse tipo de escrita só pode ser adquirido por compositores que realmente apresentam real intimidade com os dois tipos de instrumento.

Outra obra interessante na comparação da escrita para harpa e para pianoforte de Dussek é na verdade uma transcrição feita pelo compositor. Na primeira página da edição lê-se (1790): “*Krumpholtz favorite harp concerto adapted for the harpsichord or piano forte by J.L. Dussek, as performed with the utmost applause by him and Muzio Clementi*”.

A peça é uma transcrição para pianoforte do “Concerto para harpa em fá maior, Opus 9”, de J.B. Krumpholtz. As informações da capa ressaltam a ideia da popularidade desfrutada

pela peça, que provavelmente por isso teria recebido a tal transcrição e sido executada por célebres pianistas da época.

Realizando a transcrição de uma obra de outro compositor, Dussek provavelmente não teria a mesma liberdade ao transcrever uma peça de sua própria autoria. Portanto, ele não faz alterações muito chamativas transcrevendo a parte de harpa solista para pianoforte.

De qualquer modo, existem basicamente duas formas de alteração feitas por Dussek na partitura original de Krumpholtz, praticamente as mesmas realizadas na transcrição para pianoforte de seu concerto para harpa, Opus 15.

A primeira delas, que é também a mais frequente, é aquela alteração fina e minuciosa que, antes de chamar a atenção do ouvinte como uma diferença na partitura, proporciona ao solista maior conforto na execução, por privilegiar aspectos técnicos do instrumento, como, por exemplo, os dedilhados.

A segunda alteração, mais perceptível, está novamente relacionada às possibilidades cromáticas do pianoforte em relação à harpa. Parece que Dussek insere cromatismos na parte do solista sempre que possível, como se tentasse quebrar a “monotonia” da escrita diatônica da harpa.

No primeiro movimento, a parte original da harpa é algumas vezes substituída por outra com figurações bastante cromáticas, como nos trechos mostrados nas figuras 67 e 68:

Figura 67 - Trecho do primeiro movimento do concerto, como escrito originalmente para harpa por Krumpholtz.



Fonte: Krumpholtz, 1785, p.3

Figura 68 - Transcrição para pianoforte, feita por Dussek, do trecho mostrado na figura 67.



Fonte: Dussek, 1790, p.5

O segundo movimento do concerto é transcrito para o piano praticamente *ipsis literis*, quase que sem nenhuma alteração. No entanto, antes da última exposição do tema principal que culmina na pequena coda que encerra o movimento, Dussek insere uma pequena cadência também fortemente cromática.

Figura 69 - Cadência, no segundo movimento do concerto, escrita para pianoforte por Dussek.



Fonte: Dussek, 1790, p.13

O terceiro movimento, *Rondo*, tem praticamente o mesmo comportamento do primeiro movimento. As diferenças de escrita privilegiam a técnica pianística e o compositor insere o seguinte trecho cromático, impossível de ser executado na harpa na velocidade do movimento:

Figura 70 - Trecho cromático do terceiro movimento do concerto, escrito por Dussek na transcrição das partes de harpa de Krumpholtz.



Fonte: Dussek, 1790, p.18

Os duos para harpa de ação-simples e pianoforte foram relativamente populares no final do século XVIII e início do XIX. Essa formação, que hoje em dia pode parecer um tanto quanto incomum, parece ter sido bem quista naquele período.

A execução desse tipo de composição torna-se problemática quando realizada em instrumentos modernos, pois a equalização das sonoridades dos dois instrumentos é muito difícil de ser obtida, o que faz com que os vários duos para harpa e pianoforte compostos sejam hoje em dia raramente ouvidos em recitais ou mesmo em gravações.

No entanto, quando tocadas nos instrumentos da época em que foram escritas, essas composições não apresentam nenhum problema de equalização sonora. Além disso, os timbres da harpa de ação-simples e do pianoforte são muito mais próximos, se comparados com os de seus parentes modernos.

Não é de surpreender que Dussek, a partir do seu profundo conhecimento dos dois instrumentos, tenha legado algumas das melhores peças para essa formação. O compositor abordou-a algumas vezes durante a vida e o resultado disso são os duos em fá maior, opus 26, em mi bemol maior, opus 38 e os “Três Duos Concertantes, Opus 69”.

Esses duos são talvez as melhores peças para a análise das particularidades da escrita de Dussek para esses instrumentos, já que ali a proximidade de ambos, numa mesma composição, evidencia o trato particular dado a cada um pelo compositor.

Segundo Ann Griffiths (1968, p.419), no seu artigo “*Dussek and the Harp*”, os duos que formam o Opus 69 estão entre as melhores peças escritas para harpa pelo compositor, apresentando maior maturidade na escrita individual e conjunta para os instrumentos do que as obras anteriores.

O primeiro dos três duos (também publicado separadamente como Opus 74), em si bemol maior, foi composto por volta de 1810 e é formado por três movimentos.

Em todos eles é possível perceber que ambos os instrumentos são tratados com a mesma importância por Dussek, apresentando dificuldade técnica equivalente e mesmo grau de expressividade.

No primeiro movimento, *Allegro com fuoco*, as partes de harpa e de pianoforte são bastante similares. Nota-se na parte de harpa, no entanto, o predomínio de certos tipos de escalas e arpejos próprios da escrita idiomática do instrumento (vistos anteriormente na obra de Cardon). A figura 71 ilustra um trecho no qual é possível reconhecer a presença das mesmas figurações tão comuns no repertório da harpa no século XVIII:

Figura 71 - Trecho da parte de harpa do primeiro movimento do Duo em si bemol maior, opus 69.

The image shows a page of a musical score for Harp and Piano. The title at the top is "HARPE". The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is "Allegro com fuoco". The score includes various musical notations such as dynamics (Smorz., ff, sf, rf), articulation (accents), and fingerings. The Harp part features rapid arpeggiated figures and scales, characteristic of 18th-century harp technique. The Piano part provides a harmonic and rhythmic accompaniment. The score is numbered "N. 1510." at the bottom.

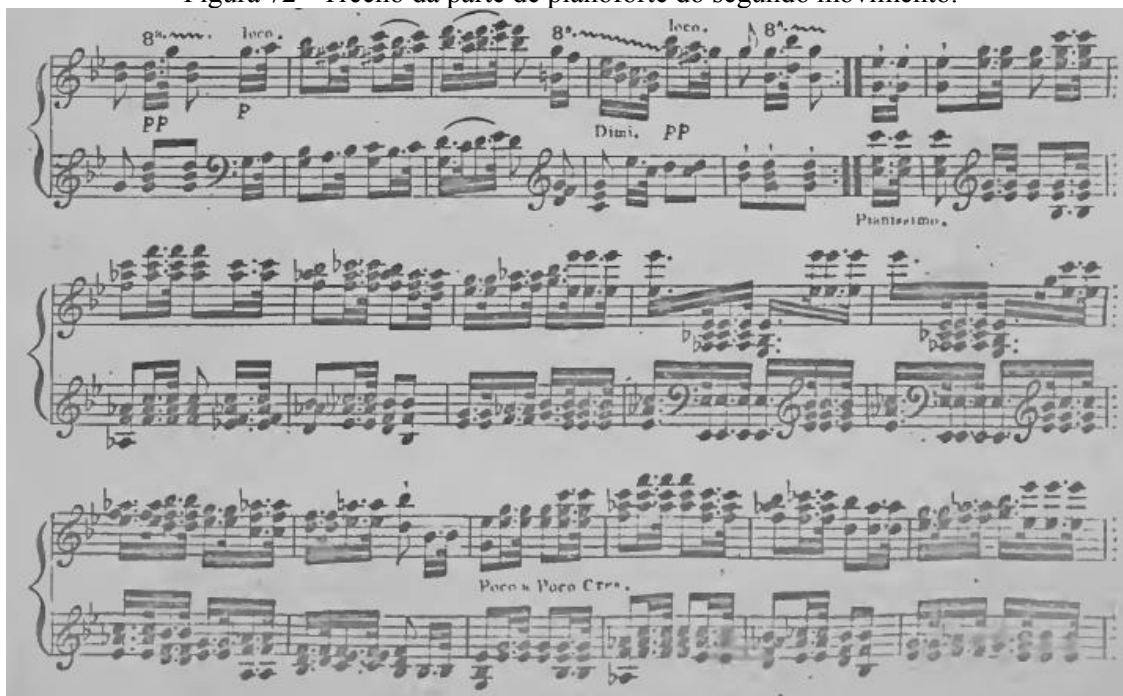
Nenhum dos instrumentos é tratado de forma demasiadamente cromática, mas nota-se que, naturalmente, o piano tem maior liberdade na realização desse tipo de figuração.

No segundo movimento, *Andante moderato*, uma marcha fúnebre, encontra-se um dos momentos mais interessantes de toda a peça, no que diz respeito à escrita idiomática de ambos os instrumentos.

Após a apresentação completa do tema principal do movimento, na tonalidade de sol menor, Dussek inicia uma seção mais densa, em mi bemol maior, a partir do compasso 25.

A melodia principal é entregue ao pianoforte. Sua linha é totalmente formada por acordes, tocados numa insistente figuração pontuada, ao estilo marcial, alternando registros graves e agudos, como mostra a figura 72 (o referido trecho inicia-se após a barra dupla):

Figura 72 - Trecho da parte de pianoforte do segundo movimento.



Fonte: Dussek, 1810, p.4 (parte de pianoforte)

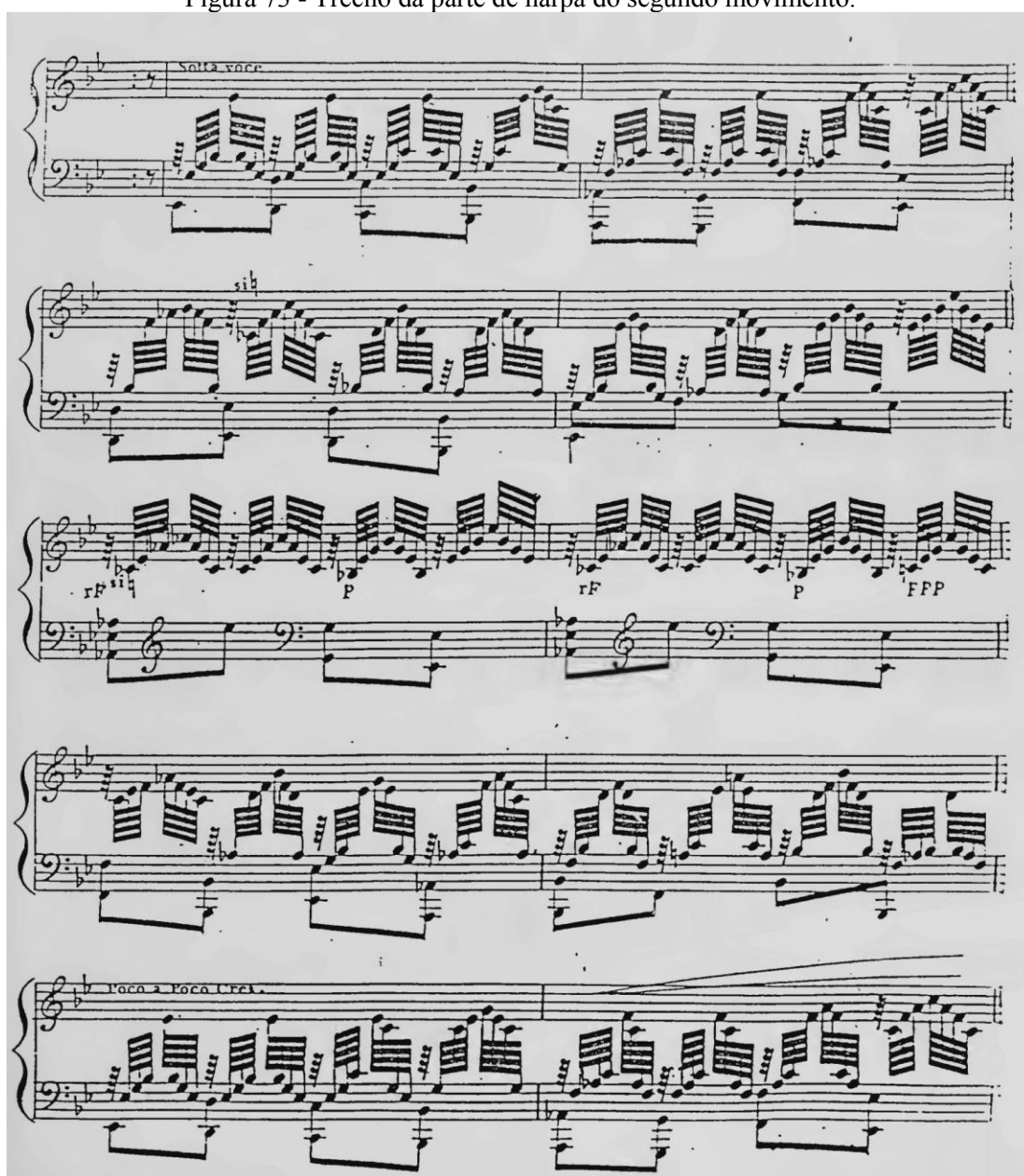
A passagem caminha de um pianíssimo inicial até um fortíssimo alguns compassos depois. O pianoforte mostra excelente sonoridade em todo o trecho, sendo que os acordes soam claros em ambas as regiões do instrumento.

As partes de harpa nesse trecho são escritas de forma completamente diferente. Dussek com certeza sabia que as mesmas figurações que dá ao pianoforte nunca poderiam soar com a mesma qualidade e expressividade na harpa. Notas únicas ou ainda acordes repetidos muito rapidamente no instrumento param a vibração das cordas e o resultado não

produz grande sonoridade, diferentemente do pianoforte, no qual a mesma figuração é perfeitamente sonora, em várias dinâmicas diferentes.

Portanto, para acompanhar a parte principal dada ao pianoforte, Dussek propõe algo distinto para a harpa. Uma vez que o primeiro permanece quase sempre na sua região mais aguda, caberia à mesma também realizar o baixo de praticamente todo o trecho. O compositor, necessitando assim de partes que proporcionassem à harpa uma sonoridade grandiosa que pudesse igualar-se à das partes de pianoforte do mesmo trecho, escreve o seguinte acompanhamento, ilustrado na figura 73:

Figura 73 - Trecho da parte de harpa do segundo movimento.



Fonte: Dussek, 1810, p.10 (parte de harpa)

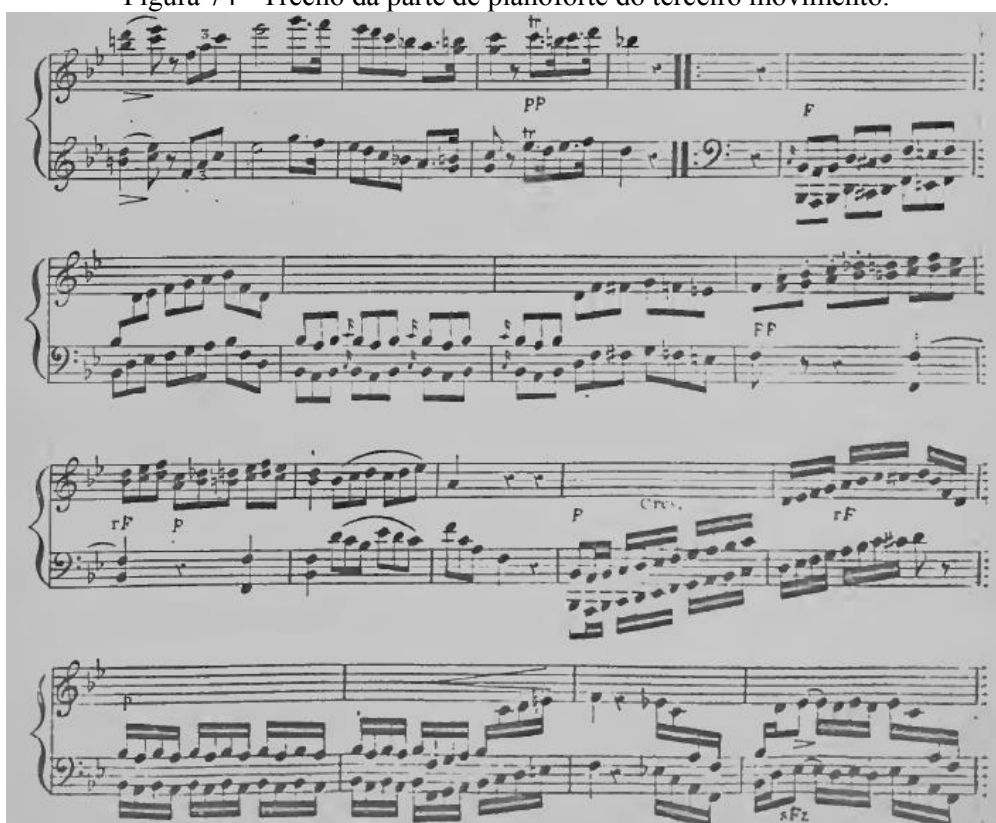
A mão esquerda realiza a linha do baixo, reforçado quase sempre por intervalos de oitava (muito sonoros na harpa, como visto anteriormente) ou por acordes, que o mantém com sonoridade satisfatória durante toda a passagem. À mão direita são entregues rápidos arpejos ascendentes e descendentes, as mesmas figurações extremamente comuns no repertório do instrumento, justamente por suas qualidades idiomáticas que resultam em excelente sonoridade. Assim, o acompanhamento entregue à harpa soa de forma muito expressiva, caminhando por todas as dinâmicas exigidas pelo trecho e proporcionando sustentação à parte principal do pianoforte.

O terceiro movimento, um minuetto, também apresenta escrita relativamente distinta para cada um dos instrumentos.

As partes de harpa são escritas quase sempre na região mais aguda e brilhante do instrumento, enquanto que o pianoforte mantém-se num registro mais grave durante praticamente todo o movimento.

As partes de pianoforte apresentam abundantes figurações em oitavas, todas ligeiras e muitas vezes na região grave do instrumento. Há, por vezes, utilização de cromatismos. A figura a seguir ilustra algumas dessas figurações:

Figura 74 - Trecho da parte de pianoforte do terceiro movimento.



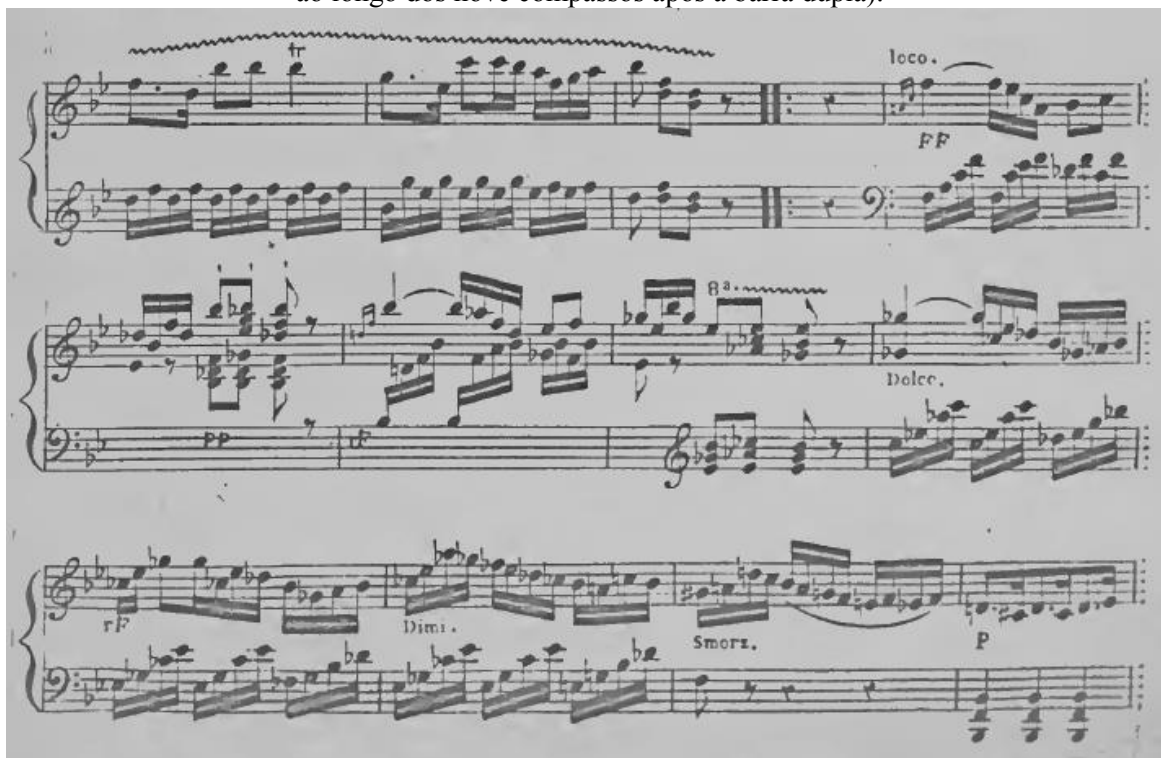
Fonte: Dussek, 1810, p.10 (parte de pianoforte)

Fica claro que essas mesmas figurações nunca apresentariam bons resultados se tocadas na harpa e Dussek entrega-as somente ao pianoforte.

Um dos momentos mais interessantes desse movimento ocorre num trecho no qual Dussek faz uso de uma harmonia mais ousada, passando por tonalidades mais distantes da inicial (si bemol maior).

Num espaço de sete compassos, o compositor passa por si bemol e mi bemol menor, chegando a dó bemol maior antes de retornar à tonalidade original da peça. Conhecendo as limitações harmônicas da harpa de ação-simples, Dussek mostra sua engenhosidade entregando todo esse trecho modulatório ao pianoforte. A harpa toca simples notas em oitavas nos quatro primeiros compassos e depois permanece em pausa até o retorno a si bemol maior, como mostram as figuras 75 e 76:

Figura 75 - Parte de pianoforte do terceiro movimento (o trecho modulatório citado acima encontra-se ao longo dos nove compassos após a barra dupla).



Fonte: Dussek, 1810, p.12 (parte de pianoforte)

Figura 76 - Parte de harpa do terceiro movimento referindo-se ao trecho modulatório que se inicia após a barra dupla.



Fonte: Dussek, 1810, p.15

Ann Griffiths (1968, p.420), explica que a limitação harmônica é que gera a diferença essencial entre a música para harpa e para pianoforte de Dussek, uma vez que “as modulações ousadas e as mudanças harmônicas de grande envergadura que caracterizam muito de sua música para piano são simplesmente impossíveis na harpa de ação-simples”. Isso é de fato uma realidade.

Porém, mais do que impedir que a música para harpa de Dussek apresentasse harmonia audaciosa, as limitações da harpa de ação-simples parecem ter influenciado a concepção do estilo musical associado ao instrumento por parte do compositor.

É curioso perceber que, ao escrever para harpa, Dussek parece fechar-se dentro das características de um estilo clássico mais “tradicional”, enquanto que ao pianoforte o compositor mostrava-se praticamente um vanguardista.

Comparando-se, por exemplo, as duas sonatas para harpa, opus 34, com as três sonatas para pianoforte, opus 35, que Dussek escreveu praticamente na mesma época (por volta de 1797) é possível notar grandes diferenças não só no tratamento harmônico dado pelo compositor às obras (as peças para pianoforte são, naturalmente, muito mais ricas e variadas harmonicamente), mas também no estilo das composições. As sonatas para harpa do opus 34, intituladas “Grandes Sonatas” (o que sugere que as mesmas tenham sido compostas com a finalidade de serem apresentadas em concertos e não com funções didáticas), apresentam uma linguagem comum ao estilo clássico do último quarto do século XVIII, enquanto que as sonatas para piano do opus 35 ecoam o Beethoven do século XIX.

É claro que as limitações harmônicas da harpa de ação-simples podem ter contribuído para que Dussek evitasse escrever para ela num estilo mais “moderno”, mas é possível se pensar que o próprio compositor talvez encarasse o instrumento com uma visão um tanto quanto tradicionalista.

4 O LEGADO DE JEAN-BAPTISTE KRUMPHOLTZ

Jean-Baptiste Krumpholtz (1742-1790) é, sem dúvidas, uma das figuras mais significativas na história da harpa de pedais, sendo uma importante personalidade do universo envolvendo o instrumento no século XVIII.

Tcheco de nascimento, Krumpholtz radicou-se em Paris em 1777 e ali produziu suas principais obras.

Assim como muitos dos harpistas da época que viriam a se tornar influentes, Krumpholtz era um virtuose do instrumento e firmou-se entre seus contemporâneos como grande intérprete, professor e compositor. Esse fato, no entanto, não é o que determina sua importância na história da harpa de pedais, uma vez que, como dito anteriormente, havia no final do século XVIII uma quantidade significativa de harpistas famosos por sua técnica de execução que também compunham e publicavam obras para harpa em grande quantidade. Na verdade, Krumpholtz legou ao instrumento uma obra que se destaca entre a de seus contemporâneos por apresentar características muito peculiares que a tornam única. Diferentemente da maioria dos harpistas de sua época, Krumpholtz mostra claramente, através de seu trabalho, sua busca pelo aperfeiçoamento e melhoramento da harpa de pedais e de suas capacidades expressivas, bem como de seu repertório. Essa busca resultou numa obra cuja boa parte do conteúdo difere consideravelmente de muito do que foi realizado para o instrumento em fins do século XVIII.

Além de intérprete e compositor, Krumpholtz era também inventor e seu legado para a harpa de pedais vai além de composições. O harpista inventou sistemas e mecanismos que proporcionavam ao instrumento novas capacidades expressivas e foi também um incentivador de ideias que pudessem trazer melhorias em relação às já conhecidas limitações envolvendo a harpa de ação-simples.

Portanto, devido a suas características, a obra de Krumpholtz representa um marco na história da harpa de pedais.

Atualmente, não seria correto afirmar que Krumpholtz seja uma figura desconhecida, uma vez que seu nome é muitas vezes citado em meio àqueles dos harpistas mais célebres do século XVIII. Mesmo assim, a real importância de seu legado parece ainda hoje ser desconhecida e menosprezada. Suas composições mais importantes são relativamente pouco tocadas ou gravadas e a importância que suas invenções representaram para a harpa de ação-simples na época de sua criação é, para uma maioria, um fato esquecido em meio à história do instrumento. Além disso, é também uma pena que alguns fatos biográficos envolvendo a vida

pessoal do músico sejam por vezes, desmerecidamente, destacados em textos cuja finalidade é apresentar o harpista e sua obra. A leitura de alguns desses textos mostra que o fato de Krumpholtz ter cometido suicídio atirando-se no Sena (aparentemente devido a uma depressão decorrida da fuga de sua esposa com um amante desconhecido), abordado constantemente com destaque, parece a alguns de seus autores mais interessante do que, por exemplo, uma descrição detalhada das características musicais únicas de suas últimas composições, que muitas vezes não são nem mesmo citadas nesses trabalhos.

De qualquer modo, o conhecimento da obra de Krumpholtz é essencial para que se possa compreender o esforço do músico na tentativa de produzir, na harpa de ação-simples, música que fosse além das trivialidades recorrentes no repertório do instrumento da época.

Visando enriquecer as possibilidades da harpa e dessa forma permitir que a mesma apresentasse novos recursos que a auxiliassem a produzir efeitos expressivos de dinâmica e timbre que vinham ganhando maior importância na música de sua época, Krumpholtz foi o idealizador de dois tipos de mecanismos que, uma vez acoplados à harpa, permitiam nela a obtenção de novas sonoridades.

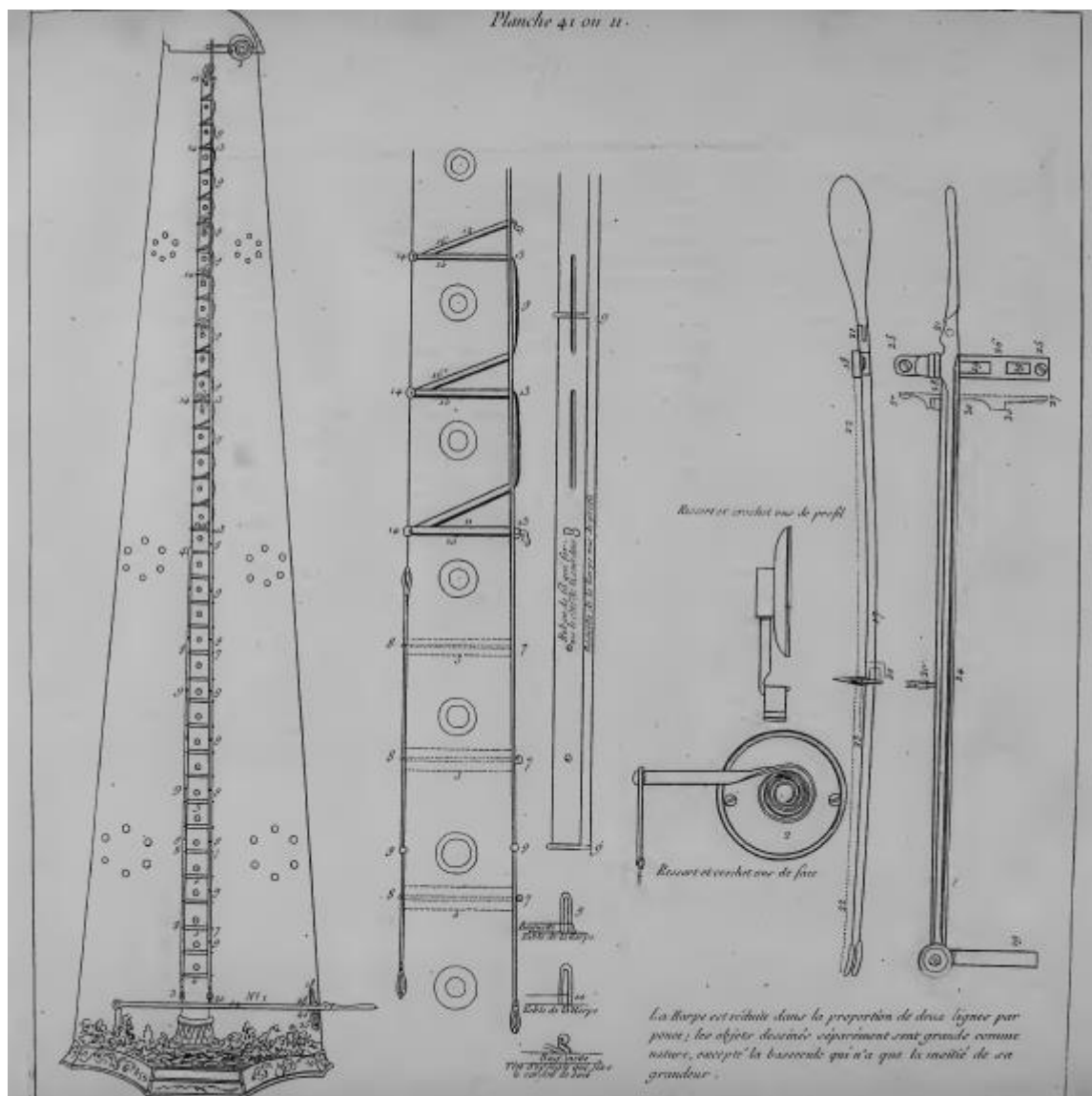
Ambos os mecanismos eram acionados por pedais, que serviam apenas para controlá-los e não para a alteração das alturas das cordas, como os outros sete comumente presentes no instrumento.

Essas invenções de Krumpholtz em nada modificavam a técnica conhecida de execução da harpa, que era tocada essencialmente da mesma maneira. No entanto, cabia ao executante o conhecimento e controle dos mecanismos adicionais, que por vezes exigiam o desenvolvimento de técnicas específicas para que seu uso fosse efetivo.

As surdinas (dispositivos utilizados para abafar o som de instrumentos musicais, modificando seu timbre e também causando certa diminuição de seu volume sonoro) já eram, na época de Krumpholtz, conhecidas e vinham sendo utilizadas há tempos em diversos instrumentos de cordas, sopros (madeiras e metais) e também em instrumentos de teclado, como o cravo e o então relativamente recente pianoforte. Krumpholtz provavelmente acreditava que os timbres resultantes do uso da surdina seriam vantajosos também em seu instrumento e criou para a harpa um sistema *à sourdine*. O efeito por ele produzido, também conhecido como “efeito de eco” (Parker, 2005, p.196), era obtido através do abafamento das cordas do instrumento. O acionamento de um pedal localizado na parte da frente da caixa harmônica da harpa permitia que abafadores de tecido agissem sobre as cordas que, quando tocadas, produziam um som semelhante aos *sons étouffés*.

A figura 77, retirada de uma publicação do Opus XIV de Krumpholtz, de 1788, mostra uma harpa dotada desse mecanismo, apresentando detalhes de suas partes:

Figura 77 - O mecanismo *à sourdine* inventado por Krumpholtz.



Fonte: Krumpholtz, 1788, p.11

Nota-se que Krumpholtz utilizava o mecanismo *à sourdine* principalmente para a obtenção de contrastes de dinâmica e timbre. A figura 78 apresenta o início do segundo movimento, *Allegro molto*, da segunda sonata do Opus XIV. Nela, é possível perceber o modo como o compositor aplica o efeito do mecanismo. As indicações *aS* significam “com surdina” (*avec la Sourdine*) e as *SS*, “sem surdina” (*sans la Sourdine*):

Classicismo da segunda metade do século XVIII passou a utilizar um sistema flexível de dinâmicas, diferente daquele aplicado no período barroco, fortemente governado pela teoria dos afetos. A música do estilo Clássico apresentava tendências “em direção à intensificação e ao clímax” e, a partir disso, é possível perceber que os *crescendos* e *diminuendos*, gradações de dinâmica que sempre fizeram parte da prática comum da performance musical, passaram a ter um papel importante e de maior destaque na expressividade da música da época. Os experimentos com essas dinâmicas realizados na música composta para a orquestra de Mannheim¹ tornaram-se famosos em seu tempo e, logo, muitos compositores começaram a utilizar-se delas com frequência em suas peças instrumentais. A visita de Johann Stamitz (1717-1757), um dos compositores do conhecido grupo orquestral, a Paris, em 1754, contribuiu para a divulgação dos experimentos de Mannheim em território francês, e provavelmente influenciou, assim, a música instrumental que passaria a ser feita no país.

A importância expressiva adquirida por esses tipos de dinâmicas na música de meados do século XVIII deve ter sido um dos fatores que inspiraram Krumpholtz a criar seu instrumento *à renforcement*. À harpa, os *crescendos* e *diminuendos* poderiam ser obtidos através da técnica comum de execução do harpista, mas Krumpholtz buscou potencializar a produção desses efeitos no instrumento através de seu novo mecanismo.

As *harpes à renforcement* possuíam construção significativamente diferente das harpas comuns. Nelas, as costas dos instrumentos possuíam cinco orifícios de diferentes tamanhos e dotados de portinholas que podiam ser abertas ou fechadas através do uso de um pedal específico para essa função, geralmente localizado entre os outros sete pedais das harpas, como mostra a figura 79:

¹ Importante grupo orquestral alemão, famoso na segunda metade do século XVIII por sua excelência técnica e pelas inovações presentes em seu repertório.

Os símbolos mostrados na figura 80 correspondem, respectivamente, à abertura gradual das portinholas, causando um efeito de crescendo; à manutenção das portinholas abertas, gerando uma sonoridade mais forte; ao fechamento gradual das portinholas, causando um efeito de diminuendo; à abertura súbita das portinholas, seguida de um fechamento rápido e à abertura e fechamento das portinholas de forma ligeira e contínua, gerando um efeito de vibrato e eco.

A segunda sonata do Opus XIV foi composta especialmente para ser tocada por uma harpa *à renforcement* também dotada do mecanismo de surdina, e sua partitura contém várias indicações do uso do mecanismo:

Figura 81 - Início do primeiro movimento da sonata Opus XIV, no. 2.



Fonte: Krumpholtz, 1788, p.13

Krumpholtz apresentou sua invenção à Academia Real das Ciências² francesa em 21 de Novembro de 1787, obtendo a aprovação da mesma. Na ocasião, a harpa *à renforcement* foi tocada por sua esposa, Madame Krumpholtz³, também reconhecidamente uma grande virtuose do instrumento.

Madame de Genlis escreve que o mecanismo *à renforcement*, apesar de também danificar a estrutura das harpas, produzia “um efeito muito bom”. No entanto, a autora reitera que o mecanismo não funcionava quando a harpa era tocada por mulheres, uma vez que os vestidos bufantes por elas usados na época tapavam as portinholas das costas da harpa quando elas estavam abertas, impedindo a realização de seus efeitos. De qualquer modo, Genlis explica que o mecanismo funcionava muito bem quando o instrumento era executado por homens, cuja vestimenta não atrapalhava seu funcionamento.

Muitas harpas de Naderman e de Érard foram construídas com o mecanismo de *renforcement*. Segundo Parker (2005, p.196), várias harpas desse tipo foram fabricadas por Érard até a década de 1850. O autor (2005, p.195) também explica que foi justamente na época da invenção do mecanismo de *renforcement* que as harpas com orifícios para a saída do som localizados no tampo da caixa acústica deixaram de ser o modelo padrão e as aberturas maiores nas costas do instrumento passaram a estabelecer-se como norma de construção das harpas de pedais.

É curioso o fato de que uma das maiores contribuições de Krumpholtz à história da harpa de pedais tenha se dado de forma indireta. De acordo com alguns documentos históricos, o harpista teria sido o principal responsável por despertar no célebre inventor Sébastien Érard o interesse pelo instrumento e, conseqüentemente, desempenhado um papel importante como incitador da criação dos mecanismos que seriam desenvolvidos por Érard no intuito de sanar as “imperfeições” da harpa de ação-simples.

Tanto François-Joseph Fétis (1784-1871) em sua “*Notice Biographique sur Sébastien Érard, Chevalier de la Légion d’Honneur*” (1831) quanto A. Grangier em seu “*A Genius of France: a short sketch of the famous inventor Sébastien Érard and the firm he founded in Paris, 1780*” (1924) concordam que a relação de Krumpholtz com o inventor foi essencial para fazer com que esse último, que até então havia se concentrado principalmente na realização de melhorias ao mecanismo do pianoforte, voltasse seus olhos para a harpa de pedais. Krumpholtz teria visto em Érard, que se destacava naquele momento por suas

² Instituição fundada por Luís XIV (1638-1715), ainda no século XVII, com o objetivo de promover a investigação científica na França.

³ Anne-Marie Krumpholtz (nascida Steckler) - (1766-1813).

invenções, a pessoa mais capacitada para a tentativa de realização das melhorias que, provavelmente, considerava necessárias a seu instrumento.

A dedicação de Érard à harpa teve como frutos a criação do mecanismo de *fourchettes* e a reestruturação da harpa de ação-simples, além, é claro, da invenção da harpa de ação-dupla.

Fétis (1831, p.12-13) e Grangier (1924, p.2-3) também descrevem em seus documentos a situação no mínimo curiosa na qual o próprio Krumpholtz, por volta de 1786, momento onde Érard já havia desenvolvido o mecanismo de *fourchettes* e preparava o lançamento de seus novos instrumentos no mercado, ter, aparentemente, pedido ao inventor que não o fizesse. Isso teria por explicação o fato de que durante o tempo no qual Érard desenvolvia seu novo mecanismo, Krumpholtz havia, segundo afirma Fétis, ligado-se comercialmente ao “fabricante que tinha, então, reputação pela harpa à *crochets*” (provavelmente F.J. Naderman). Krumpholtz haveria previsto que a nova harpa de Érard faria muito sucesso, o que poderia afetar negativamente os negócios de seu parceiro comercial. Sébastien Érard, por sua consideração a Krumpholtz, teria então adiado o lançamento de suas novas harpas, colocando-as no mercado apenas por volta de 1796, anos após a morte do músico.

Essa situação não parece ter diminuído em Érard sua gratidão a Krumpholtz. Grangier relata (1924, pg.3) que em 1807 há registros de Érard pagando a Madame Krumpholtz fartas somas em dinheiro, como prova de sua generosidade e gratidão a seu falecido marido.

De qualquer modo, tomar como verdade ou não as informações dos biógrafos de Érard, que podem ser tendenciosas, em nada diminui a importância de Krumpholtz no processo de criação dos mecanismos que viriam a modificar a história da harpa de pedais.

As composições de Krumpholtz são os mais claros exemplos da busca do compositor pelo enriquecimento do repertório da harpa de pedais do final do século XVIII.

Apesar de também ter composto música pouco pretensiosa cuja finalidade seria enquadrar-se nos padrões do gosto mais popular da época e também às limitadas possibilidades técnicas e artísticas do grande público amador que cercava o instrumento, Krumpholtz deixou obras que mostram relevante profundidade composicional, principalmente quando comparadas à grande quantidade de música superficial escrita para harpa no período.

A qualidade da música de Krumpholtz despertou, inclusive, a atenção de cravistas e pianistas contemporâneos, que adaptavam e executavam sua música para harpa ao teclado. Justamente por isso, o harpista dedicou seu Opus XV, publicado em 1788, aos professores de cravo de Paris.

Sob vários aspectos, a música de Krumpholtz mostra suas qualidades como compositor, qualidades essas superiores às de grande parte dos harpistas que também escreviam para o instrumento na época. É possível acreditar que o período no qual Krumpholtz teria sido aluno de composição de Joseph Haydn (1732-1809) tenha sido essencial para sua formação.

Krumpholtz era dotado de uma rica capacidade de invenção melódica e grande parte de suas composições, mesmo as mais simples, transparecem essa sua característica, uma vez que o compositor quase sempre dá em suas obras grande vazão e destaque para melodias mais longas e elaboradas, diferenciando-as, assim, de muitas peças para harpa de seus contemporâneos, nas quais o aspecto melódico é muitas vezes sacrificado em prol de um virtuosismo técnico normalmente representado por uma infinidade de arpejos, escalas, etc. Krumpholtz também utilizava-se desses recursos em sua música e são muitos os exemplos de seu uso em toda sua obra (como visto anteriormente, esses elementos faziam parte da linguagem comum da harpa de ação-simples). No entanto, o compositor conseguiu conciliar a utilização de todos esses elementos de forma equilibrada.

Um dos aspectos que mais chama a atenção nas composições de Krumpholtz é sua utilização da harmonia. Algumas de suas peças possuem características harmônicas que vão muito além do comum no repertório do instrumento da época, principalmente no que diz respeito aos processos modulatórios, ao uso de cromatismos e ao trato dado às dissonâncias.

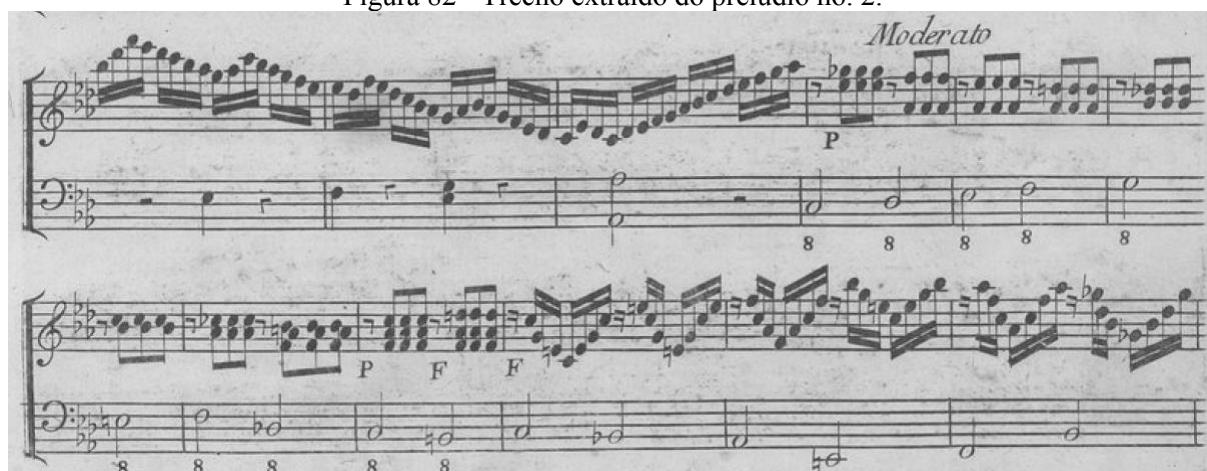
Os esforços do compositor na tentativa de superar as limitações harmônicas da harpa de ação-simples são significativos em sua música e não raro podem ser encontrados em suas obras mais pretensiosas.

A coleção “*Recueil de Douze Préludes et Petits Airs pour la Harpe*”, publicada em Paris, por volta de 1777, como o Opus II do compositor e dedicada à Mademoiselle de Guines (a mesma harpista para quem Wolfgang Amadeus Mozart compôs seu célebre concerto para flauta e harpa) possui vários exemplos de interessantes usos da harmonia.

Nessa obra, a fim de realizar modulações e progressões harmônicas mais complexas, o autor faz uso extenso dos sinônimos possíveis no instrumento. De fato, no frontispício da publicação (1777?) existe uma nota na qual lê-se: “Aprende-se através desses prelúdios a servir-se dos pedais para as diferentes modulações exigidas”.

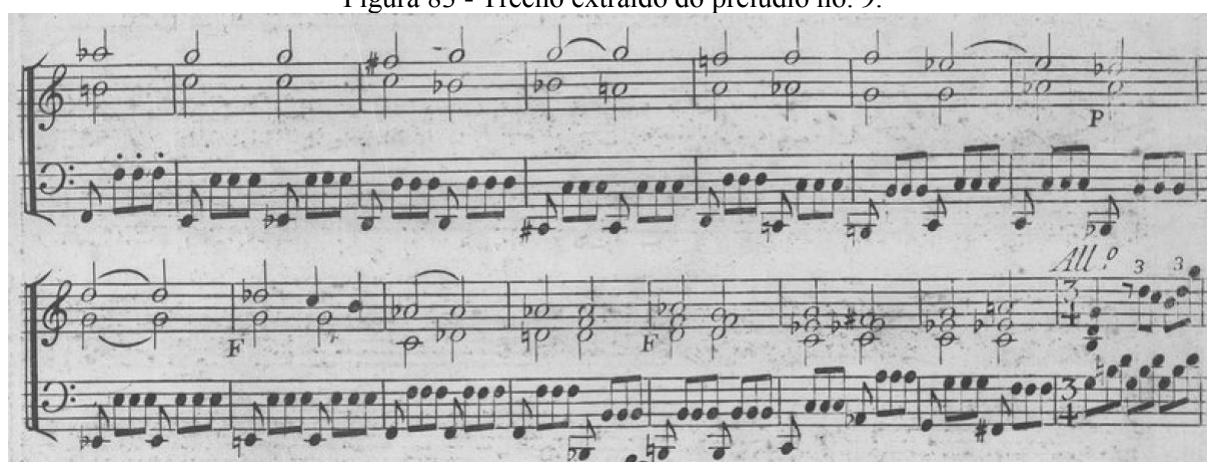
As figuras 82 e 83 mostram trechos extraídos de dois diferentes prelúdios do Opus II, os de número 2 e 9, respectivamente:

Figura 82 - Trecho extraído do prelúdio no. 2.



Fonte: Krumpholtz, 1777?, p.5

Figura 83 - Trecho extraído do prelúdio no. 9.



Fonte: Krumpholtz, 1777?, p.27

Em ambos os exemplos é possível notar a clara intenção de Krumpholtz em chamar a atenção do ouvinte para as progressões harmônicas, uma vez que o compositor, aqui, abre mão completamente de qualquer aspecto melódico, utilizando-se apenas de figuras simples e repetidas que permitem maior destaque para as modulações.

No trecho mostrado na figura 82, a partir da indicação de tempo *Moderato*, as notas sol bemol e dó bemol, “inexistentes” no instrumento, são substituídas, respectivamente, por fá sustenido e si natural. Chama a atenção o movimento descendente da voz mais aguda, quase todo cromático, e o uso constante de acordes dissonantes (diminutos e de sétima).

A figura 83 mostra uma passagem formada por uma progressão harmônica que parte do acorde de si diminuto com sétima diminuta em segunda inversão e atinge o acorde de sol maior (no compasso contendo a indicação *Allegro*). Apesar de fazer pouco uso dos sinônimos (o único necessário seria o da nota dó sustenido no lugar de ré bemol), o trecho de quatorze compassos possui harmonização rica e densa, também caracterizada pelo uso constante de dissonâncias e movimentos cromáticos das vozes.

A passagem a seguir (figura 84) é extraída do prelúdio número 10:

Figura 84 - Trecho extraído do prelúdio no. 10.



Fonte: Krumpholtz, 1777?, p.29

Não seria exagero afirmar que o pequeno trecho mostrado pela figura anterior contém um dos momentos harmônicos mais interessantes de todo o repertório para harpa do século XVIII, provavelmente sem precedentes. Nos nove primeiros compassos é possível notar uma sequência ininterrupta de acordes diminutos com sétima diminuta, em posição invertida ou fundamental. O uso contínuo desses acordes dá ao trecho uma sonoridade especial e muito incomum na música para o instrumento de ação-simples. O conhecimento de Krumpholtz da escrita para a harpa possibilitou, aqui, um momento de boa sonoridade e excelente escrita idiomática, que deve ter soado bastante inusitado aos ouvintes da época. O trecho exige uma grande quantidade de mudanças de pedal e o uso dos sinônimos é abundante. Essas mudanças são constantes em toda a passagem e precisam ser executadas com muita rapidez por parte do harpista, o que torna o trecho tecnicamente bastante desafiador, até mesmo quando tocado numa harpa de ação-dupla.

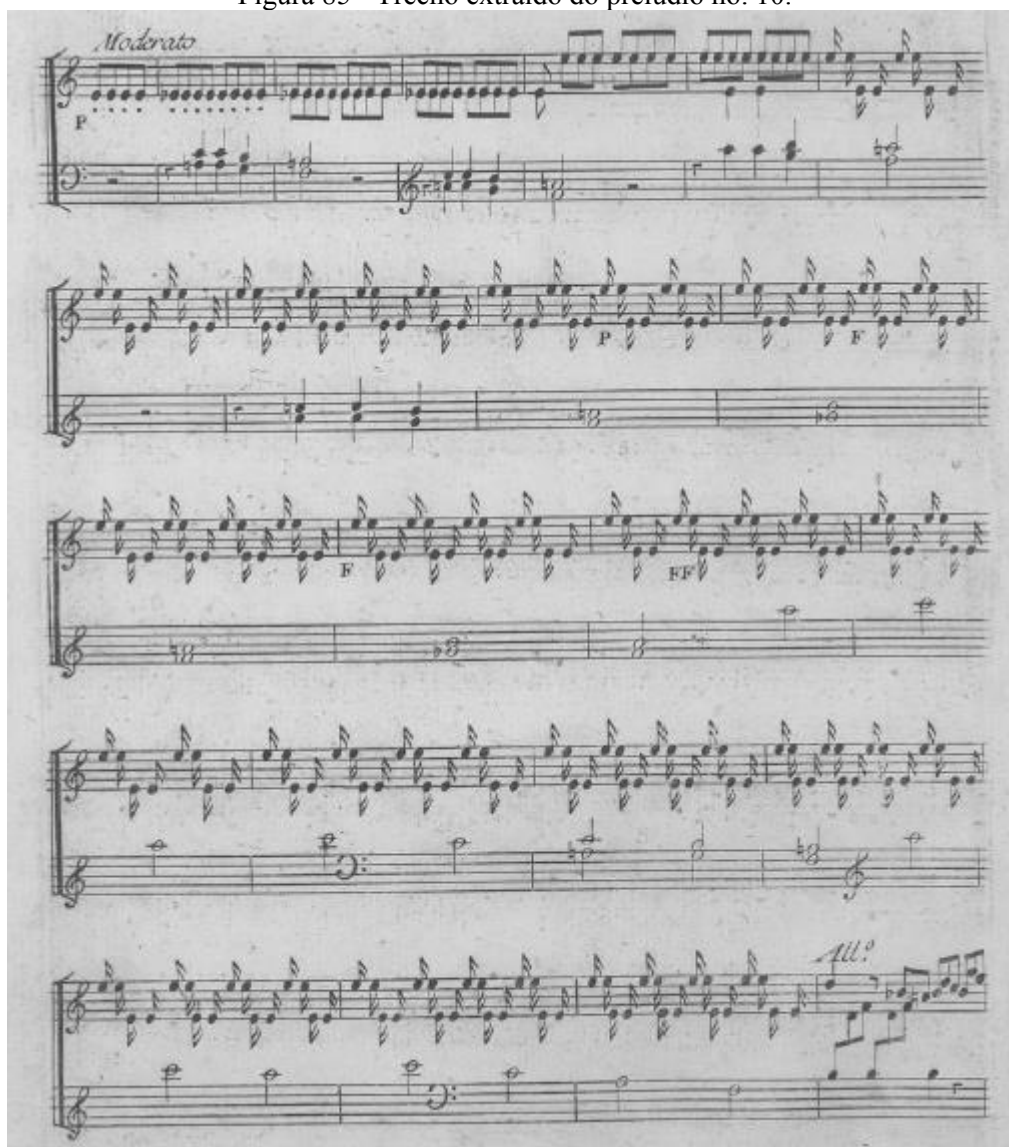
Segundo Vernillat (1969, p.170), essa passagem é uma das provas de que o estudo dos prelúdios de Krumpholtz é excelente para os harpistas, pois a partir deles é possível adquirir boa técnica também em relação ao uso pedais.

Pode-se encontrar no Opus II de Krumpholtz vários outros exemplos de interessante e não-usual utilização da harmonia na música para harpa da época, que certamente era um dos principais objetivos do compositor ao escrever os prelúdios que formam essa publicação.

Krumpholtz utilizou-se, também de forma peculiar, de alguns efeitos especiais do instrumento.

A figura 85 contém um diferente trecho do já citado prelúdio número 10:

Figura 85 - Trecho extraído do prelúdio no. 10.



Fonte: Krumpholtz, 1777?, p.30

Aqui, o compositor usa com abundância a repetição da nota mi bemol em duas oitavas diferentes (esse trecho foi anteriormente mencionado na página 51). Essa repetição só é possível através da utilização dos sinônimos ré sustenido e mi bemol. O que chama a atenção é o fato de que o uso dos mesmos nesse trecho não ocorre devido às necessidades da harmonia, e sim com finalidade puramente ornamental. Nota-se que a melodia é construída de maneira a permitir o uso da repetição da nota mi bemol, que cria um interessante efeito de um pedal harmônico que se movimenta. Esse tipo de uso dos sinônimos, que possibilita um efeito muito particular da harpa de pedais, tornar-se-ia comum no repertório do instrumento de ação-dupla, no século XIX, mas no século XVIII era ainda uma novidade.

Krumpholtz foi também, muito provavelmente, o primeiro compositor a utilizar-se dos *glissandi* de pedal em suas composições. O efeito, também muito característico da harpa, é produzido quando o pedal referente a determinada nota é acionado logo depois que uma corda também referente à mesma é tocada. Como resultado, ouve-se um *glissando*, ascendente ou descendente, de um semi-tom, uma vez que o pedal altera a altura da corda enquanto ela ainda está em vibração.

Um pequeno minuetto publicado por Krumpholtz juntamente ao seu Opus XIV é um interessante exemplo do uso dos *glissandi* de pedal. A figura 86 mostra a primeira página da peça. Sobre as notas fá sustenido, sol sustenido e dó sustenido presentes nos compassos dois, três e quatro, Krumpholtz explica (1788, p.28) que “essas três notas devem ser produzidas pelo movimento do pedal, para exprimir as ligaduras”:

Figura 86 - Início do Minuetto com *glissandi* de pedal.



Fonte: Krumpholtz, 1788, p.28

O efeito de *glissandi* de pedal só viria a ser explorado com maior ênfase na música para harpa composta a partir do século XX.

O mesmo Opus XIV de Krumpholtz contém, além da sonata escrita especialmente para a harpa *à renforcement* e do pequeno minuetto citado anteriormente, também uma outra sonata do compositor, que pode ser considerada, por alguns fatores, como uma de suas obras mais interessantes.

Essa sonata, composta “*comme scène dans le style pathétique*” (“como cena em estilo patético”) apresenta características muito particulares que a destacam em meio à obra de seu compositor e também em meio a tudo o que foi composto para harpa no século XVIII.

Na época, o estilo patético (adjetivo que define algo como comovente, sensível, triste ou emocionante) era caracterizado, na música, principalmente pelo modo menor e pelo uso recorrente das dissonâncias. A sonoridade do acorde diminuto, por exemplo, era uma das preferidas pelos compositores ao escreverem nesse estilo. Como resultado, as composições ditas “patéticas” possuíam caráter sério, denso e intimista.

O patético não era comum na música para harpa do século XVIII, sendo que grande parte das composições para o instrumento tinham caráter leve, vivo e brilhante. Portanto, a escolha de Krumpholtz por escrever uma sonata para harpa nesse estilo mostra-se bastante particular e também reforça a ideia da busca do compositor pela produção de música de maior profundidade para seu instrumento.

Uma vez compondo no estilo patético, Krumpholtz utilizou-se de praticamente todos os elementos que o caracterizavam na música do século XVIII e a dramaticidade exigida pelo estilo possibilitou a criação de momentos muito particulares dentro da obra.

Já em seu início percebe-se algo peculiar: o uso de uma tonalidade incomum ao instrumento de ação-simples. A obra é composta na tonalidade de mi bemol maior. No entanto, Krumpholtz escreveu sua introdução em mi bemol menor:

Figura 87 - Introdução da sonata Opus XIV, no. 1.



Fonte: Krumpholtz, 1788, p.2

Logicamente, essa tonalidade só poderia ser obtida na harpa de ação-simples através do uso dos sinônimos. Portanto, as notas ré bemol, sol bemol e dó bemol, necessárias à tonalidade, bem como a nota fá bemol ocorrente no compasso 5, deveriam ser substituídas, durante a execução, respectivamente, por dó sustenido, fá sustenido, si natural e mi natural.

O uso dos sinônimos não era, quando a peça foi composta, uma novidade na música para harpa de pedais. Como visto, o próprio Krumpholtz já havia feito uso intenso dos mesmos também em seus prelúdios, publicados por volta de dez anos antes do Opus XIV. Apesar disso, a pequena introdução da sonata, de apenas onze compassos ainda chama a atenção. Nos prelúdios, por exemplo, os sinônimos são utilizados quase sempre em progressões harmônicas, para a obtenção de notas estranhas às tonalidades principais das peças, em meio a acordes que se localizam em momentos de instabilidade harmônica. Em momentos nos quais uma harmonia é estabelecida e torna-se estável, Krumpholtz faz uso de tonalidades comuns à harpa de pedais de ação-simples, tonalidades essas que normalmente não necessitam da utilização dos sinônimos.

A introdução da sonata em estilo patético mostra-se peculiar, então, pelo fato de necessitar do uso dos sinônimos numa tonalidade estabelecida, no caso, mi bemol menor, cuja armadura de clave de cinco bemóis é propositalmente notada na partitura.

Percebe-se todo o cuidado com o qual Krumpholtz elaborou essa introdução. Uma vez que a mesma necessitaria de várias mudanças de pedal, o compositor escreveu um trecho musical lento, para que as mesmas pudessem ser executadas com calma pelo intérprete. Além disso, a introdução é também curta pois um trecho muito longo na tonalidade escolhida poderia tornar-se cansativo e desagradável ao harpista, que teria de fazer trocas de pedal o tempo todo.

A introdução dessa sonata é um exemplo raro em meio ao repertório da época, e talvez represente um dos únicos momentos no qual uma tonalidade incomum ao instrumento tenha sido utilizada como a principal de todo um trecho musical.

Portanto, não seria também errôneo afirmar que Krumpholtz tenha de fato atingido ali os limites harmônicos do instrumento. Afinal, por mais simples que o trecho possa parecer, percebe-se através de sua análise que, sob o ponto de vista envolvendo o uso de tonalidades incomuns para a harpa, pouco poderia ser feito além do realizado por Krumpholtz.

Vernillat (1969, p.167) cita uma obra de Josef Kohaut (1738-1777) na qual a harpa deveria também tocar na tonalidade de mi bemol menor.

Essa obra é o terceiro dos oito Trios para cravo (ou harpa ou alaúde), violino e baixo, publicados pelo compositor em 1767. A peça foi composta na tonalidade de mi maior, mas devido à aparente impossibilidade da harpa em tocar algumas notas exigidas na partitura, o compositor, provavelmente na pura intenção de permitir a execução da obra por um harpista, indica que, à harpa, ela poderia ser tocada um semitom abaixo, em mi bemol maior. Dessa

forma, a segunda parte do segundo movimento da obra, escrita originalmente em mi menor, deveria ser tocada pela harpa em mi bemol menor.

Ainda assim, a introdução da sonata de Krumpholtz, escrita alguns anos depois dos Trios de Kohaut, não perde sua característica inovadora. Afinal, Kohaut parece ter composto seus Trios tendo em mente o cravo como a primeira opção de instrumento harmônico (ao menos é o que pode subentender-se a partir das informações do frontispício da edição, que destaca o nome do instrumento). Dessa forma, possibilitar que o cravo fosse substituído por outro instrumento harmônico poderia ser uma maneira de permitir que sua música fosse mais executada, ou ainda que as edições da obra tivessem maior venda. Ao que parece, a preocupação por parte do compositor ao indicar uma possibilidade de mudança na tonalidade original existiu, a princípio, apenas para que sua composição pudesse ser tocada também à harpa. Não é possível afirmar que Kohaut estivesse de fato preocupado com o tipo de sonoridade ou ainda com as dificuldades de execução que a tonalidade de mi bemol menor traria para a harpa de pedais. Tocada por uma harpa, sua obra estaria, sob esse ponto de vista, apenas sendo transposta meio tom abaixo. Já na obra de Krumpholtz percebe-se que a escolha da referida tonalidade tem muita importância no contexto da obra e fica claro todo o esmero do compositor ao utilizá-la.

Em outro momento muito característico de sua sonata, Krumpholtz escreve um recitativo instrumental que é, inclusive, indicado na partitura, como se vê na figura 88:

Figura 88 - Recitativo instrumental na sonata Opus XIV, no.1.



Fonte: Krumpholtz, 1788, p.4

O recitativo, gênero originado na música vocal, passou a ser utilizado na música instrumental primeiramente por compositores do *Empfindsamkeit* alemão. A migração desse

gênero das óperas e oratórios para as sonatas e outras peças puramente instrumentais ocorreu justamente na intenção de dar a essas últimas uma nova qualidade expressiva.

Sem dúvidas, Krumpholtz introduziu o recitativo em sua obra com intenção de criar mais um efeito dramático. Com isso, o compositor mostrou-se novamente pioneiro, uma vez que recitativos instrumentais não são de forma alguma comuns no repertório para harpa do período.

Ainda que sua introdução e seu recitativo instrumental sejam os momentos mais peculiares dessa primeira sonata do Opus XIV, a obra atrai a atenção também no seu contexto geral pois, como mencionado, a sonoridade específica do estilo patético, com seu especial trato das dissonâncias, é muito presente em praticamente todos os momentos da obra, conferindo a ela uma seriedade e profundidade musicais incomuns no repertório para harpa da época e, portanto, mui dignas de menção. O próprio Krumpholtz encarava a obra com especial importância, declarando que havia, em sua composição, elevado-se “ao mais alto estilo dramático”.

Outra das contribuições relevantes de Krumpholtz ao repertório da harpa de pedais não tem a ver, curiosamente, com o uso das possibilidades do instrumento, mas sim com a composição musical propriamente dita.

Em suas últimas obras (nos Opus XIV, XV, XVI bis, XVII e XVIII), o compositor apresentou peças cujo modelo difere do de suas sonatas anteriores, principalmente no que diz respeito à relação existente entre as diferentes partes que compõem cada uma delas. Sugerindo novas formas de abordagem dessa relação, Krumpholtz compôs suas sonatas “em forma de cena”.

Na já mencionada dedicatória publicada em seu Opus XV (1788), o compositor expõe suas ideias em relação a uma nova forma de se pensar a sonata como um todo e as coloca ao julgamento dos professores de cravo de Paris, a quem dedica sua publicação, considerando-os “verdadeiros juízes da Arte”.

No terceiro parágrafo da dedicatória, o compositor explicita suas ideias:

Em muito tempo, Senhores, o modelo da música instrumental variou pouco. É um *Allegro*, seguido de um *Adagio* e, posteriormente, de um *Presto*. A experiência me fez ver, inclusive, que essa forma é vantajosa e prende a atenção do ouvinte; mas não é possível conquistar essa mesma atenção de uma outra forma que não seja seguindo o caminho construído por nossos predecessores?

Eu creio que se a variedade comanda a atenção, é a ligação das partes de um todo que fazem nascer o interesse. Os Pot-Pourris, invenções que são, aliás, um tanto

quanto bárbaras ou pueris, obtêm êxito, no entanto, todas as vezes que as ideias que unem as Árias possuem uma sequência entre elas, e fazem sentido, ou quando são pertinentes a alguma circunstância.

Pareceu-me que, tomado por uma sequência de ideias, nada se oporia ao meu intento de torná-las sensíveis, através da Paleta de Sons, se é que se pode exprimir-se dessa forma, sujeitando-me, no entanto, às regras ditadas pelo gosto, relativamente ao período ou à unidade musical, tão importantes ao efeito de cada peça em particular. (KRUMPHOLTZ, 1788, p.21).

O texto mostra que Krumpholtz não era contra o então tradicional modelo de sonata em três movimentos “individualizados” (que não necessariamente apresentavam relações ou conexões entre si e cujos andamentos seguiam quase sempre a forma rápido-lento-rápido), uma vez que o compositor considerava esse formato vantajoso por apresentar variedade e, com isso, manter os ouvintes atentos. Aliás, o músico compôs muitas obras a partir desse modelo (inclusive, mesmo após começar a escrever sonatas em forma de cena).

No entanto, Krumpholtz propõe um novo formato para as sonatas que, assim como os *Pot-Pourris* da época, são formadas por várias partes interligadas que funcionam como uma sequência de ideias praticamente ininterrupta.

A partir da análise de suas sonatas em forma de cena fica claro que Krumpholtz buscava, nelas, uma nova relação entre suas partes que deveriam, antes de se mostrar como momentos musicais independentes, relacionar-se como trechos essenciais de um todo, cuja presença e localização dentro da obra seriam primordiais para o sentido de seu discurso musical.

A maioria das “cenas” de Krumpholtz são formadas por mais de três partes, que nem sempre podem ser consideradas como movimentos propriamente ditos, servindo, por vezes, apenas como transição entre um momento e outro da obra. Além disso, a sequência das partes que formam essas suas sonatas varia muito, indo além do tradicional modelo “rápido-lento-rápido” tão utilizado em obras do século XVIII.

O autor indica, em todas as composições nesse formato, que suas respectivas partes devem ser executadas em seguida, sem grandes pausas entre um momento e outro, a fim de reforçar a ideia da conexão existente entre os mesmos. Além disso, em algumas cenas, certas partes são por vezes tocadas mais de uma vez ao longo da obra, podendo ser retomadas de forma literal ou modificada, ou ainda muito brevemente, como citações.

O termo “cena” utilizado por Krumpholtz para nomear suas últimas sonatas foi empregado pelo compositor na finalidade de aproximar o gênero musical puramente

instrumental do gênero dramático, presente nas artes cênicas ou ainda na ópera. Assim, mais do que significar uma obra instrumental formada a partir da junção de partes individuais (que, na maioria das vezes, apresentam, sozinhas, um discurso próprio), as sonatas em forma de cena teriam a finalidade de representar um só momento, como numa cena teatral, na qual as várias partes que a compõem unem-se na finalidade de representar uma mesma ideia, diretamente.

Na dedicatória de seu Opus XVII, direcionada à Duquesa de Bourbon, Krumpholtz (c.1789, p.3) escreve sobre sua tentativa de “transportar para um instrumento aquilo que o gênero dramático tem de mais interessante”, referindo-se, claramente, às concepções aplicadas em suas sonatas em cena.

Ao longo do século XVIII é possível encontrar obras que, mesmo tendo sido escritas por diferentes compositores, em épocas e estilos distintos, apresentam um formato parecido com o das cenas de Krumpholtz. Nessas peças, a conexão existente entre suas partes e a importância das relações presentes entre as mesmas na concepção da obra como um todo chamam a atenção.

Nas chamadas “Sonatas Bíblicas” para cravo, do compositor Johann Kuhnau (1660-1722), publicadas em Leipzig, em 1700, percebe-se uma relação interessante entre os movimentos que formam cada uma das peças. Como o título das obras sugere, cada sonata representa musicalmente momentos referentes a uma determinada história da Bíblia. Os movimentos das peças recebem títulos descritivos que indicam qual parte da história é por eles representada e a partitura das obras apresenta indicações de que os movimentos devem ser executados sem grandes interrupções entre um e outro. O fato de se tocar os movimentos em seguida permite, assim como nas sonatas de Krumpholtz, uma relevante sensação de ligação entre as partes da obra. Além disso, o lugar no qual cada parte é disposta pelo compositor ao longo da peça é essencial para o sentido do discurso musical, já que cada uma delas representa um momento específico da história que está sendo “contada” através da música e não pode, portanto, ser excluída ou ter seu lugar dentro da obra modificado, pois isso interferiria diretamente no seu significado. Por essas características, pode-se considerar que as Sonatas Bíblicas de Kuhnau representam cada uma, de certa forma, uma “cena”.

A fantasia em dó menor para piano-forte, K.475, composta por Wolfgang Amadeus Mozart em 1785 apresenta uma estrutura que, curiosamente, assemelha-se à sonata em cena do Opus XIV de Krumpholtz. Aproveitando-se da “forma livre” que a fantasia normalmente propicia, Mozart começa a peça com um longo *Adagio*. Logo após, praticamente sem interrupções, inicia-se um *Allegro* enérgico, culminando num momento escrito como uma

cadência, que de certo modo pode também ser considerado um recitativo. O fim desse momento prepara o início de um sereno *Andantino* que, após tornar-se mais rápido, dá lugar a uma reexposição do material musical do *Adagio* inicial, que encerra a obra. Claramente, apesar de possuir diversas partes, a peça é concebida como um só discurso musical, resultante da singular interação existente entre as mesmas.

É possível cogitar-se que Krumpholtz conhecesse algumas das obras citadas anteriormente ou ainda outras que apresentassem estrutura parecida e que, a partir disso, tenha tido alguma delas como fonte de inspiração para a criação de suas sonatas em cena.

Mesmo não tendo sido o primeiro a utilizar-se desse formato de composição, Krumpholtz foi de fato pioneiro aplicando-o em suas sonatas para harpa de forma explícita e experimental, o que, mais uma vez, o torna um vanguardista em meio aos compositores harpistas do período.

As ideias de Krumpholtz quanto ao “formato” das composições instrumentais não seriam deixadas de lado. Já no início do século XIX notar-se-á uma maior quantidade de música concebida da mesma maneira ou de forma parecida. Se no fim do século XVIII essas características ainda se mostram de forma tímida num número relativamente pequeno de obras, nos anos seguintes elas seriam desenvolvidas por uma maior quantidade de compositores e passariam a aparecer com mais frequência na música instrumental. Beethoven, por exemplo, mostra ideias muito parecidas em algumas de suas importantes sonatas para piano compostas depois de 1800 e a sonata para piano Opus 50, no. 3, subintitulada “*Didone abbandonata*”, de Muzio Clementi (1752-1832), publicada em 1821, é também concebida como “cena”. Além disso, não só na música de câmara como também naquela para grandes formações instrumentais esse formato passará a ser explorado de maneira muito significativa. Pode-se dizer que o poema sinfônico seria, de certo modo, um dos frutos dessa concepção.

A cada uma de suas sonatas em cena é dado por Krumpholtz um caráter musical singular que se faz presente ao longo de toda a peça, seguindo um estilo específico e, assim, caracterizando-a relevantemente. Esse caráter é, inclusive, explicitado pelo compositor no próprio título da obra. Dessa forma, Krumpholtz escreve sonatas em cena de estilo patético (*pathétique*), alegre (*gay*) ou de meio-caráter (*demi-caractère*).

A primeira sonata do Opus XIV, em mi bemol maior, já mencionada anteriormente, bem como a primeira do opus XVI bis, em lá menor, foram compostas em estilo patético e, portanto, possuem caráter meditativo e sério, caracterizado por uma harmonia, como dito, mais complexa e rica em dissonâncias.

O *demi-caractère* é primeiramente explorado por Krumpholtz em duas sonatas em cena (em fá maior e sol menor) presentes em uma das publicações de seu opus XV. O termo é oriundo do *ballet*, onde sugere um tipo de dança que mescla a Dança de Caráter (*danse de caractère*⁴) com movimentos do *ballet* clássico. No entanto, Krumpholtz utiliza-o para representar um estilo musical um tanto quanto híbrido que, mesmo possuindo seriedade, apresenta caráter mais leve e alegre do que o patético. Além das já citadas cenas do Opus XV, Krumpholtz escreveu ainda uma outra sonata em *demi-caractère*, também em sol menor, publicada em seu Opus XVII (é válido lembrar que a sonata como cena de *demi-caractère* em ré menor, publicada em uma das edições do Opus XV e também no Opus XVIII é, na verdade, uma redução da sonata em fá maior citada anteriormente).

A sonata em mi bemol maior, “*comme scène gay*” (“como cena alegre”), aparece em uma das publicações do Opus XV e também no Opus XVIII. A obra possui caráter leve, como sugerido por seu título, e é interessante por também fazer uso, ainda que breve, de alguns *glissandi* de pedal. No entanto, essa sonata mostra-se um tanto quanto contraditória quando comparada às outras peças em forma de cena. Afinal, ela já havia sido publicada anteriormente como sendo a segunda sonata do Opus XIII de Krumpholtz, não possuindo, dessa vez, nenhuma indicação de ter sido composta como “cena”. Formalmente, ela também difere das outras sonatas do tipo por ser concebida de forma tradicional, em três movimentos seguindo a fórmula rápido-lento-rápido. Assim, torna-se difícil descartar a hipótese de que a peça tenha recebido seu título de “cena” posteriormente à sua composição, no intuito de poder encaixar-se em meio às outras obras que formam os Opus nos quais ela foi novamente publicada. De acordo com essa hipótese, as reais sonatas em cena de Krumpholtz teriam sido compostas apenas nos estilos patético e de *demi-caractère*.

As sonatas em formas de cena são diferentes entre si e não seguem um modelo de construção específico, o que dificulta a tentativa de sugerir-se um formato no qual todas possam encaixar-se igualmente. Apesar disso, todas elas (com exceção da “cena alegre”) possuem as características citadas anteriormente, referentes ao número de partes e suas conexões, além do caráter (estilo) musical bem especificado.

A sonata como cena patética, Opus XIV, número um (1788), é a primeira sonata em cena concebida por Krumpholtz e apresenta um dos modelos mais interessantes do gênero, não só pela qualidade musical e pelas inovações (mencionadas anteriormente) que apresenta, mas também pela forma como é elaborada, sendo um dos melhores exemplos para a

⁴ “Danse de Caractère: [...] Qualquer dança nacional ou folclórica, ou baseada em movimentos associados a uma profissão, ofício, personalidade ou modo de vida particular.” (GRANT, 1982, p.36).

compreensão da concepção do compositor referente a esse tipo de sonata: a obra, em mi bemol maior, inicia-se com a curta e lenta introdução em mi bemol menor que culmina numa cadência na tonalidade da dominante, si bemol maior. Em seguida, há um *Allegro molto* em mi bemol maior, concebido como uma perfeita exposição de sonata (um primeiro tema apresentado na tônica seguido de um segundo, na dominante) e terminando, portanto, em si bemol maior. Segue-se um curto trecho que sugere a tonalidade de sol maior, encerrado numa série de acordes dissonantes de si diminuto com sétima diminuta que conduzem ao interessante Recitativo com tempo instável, variando de *Andante* a *Presto* e que, por sua vez, culmina num denso e melodioso *Adagio* em sol menor. Em seguida, inicia-se uma nova ideia, um *Allegro molto agitato*, também em sol menor. Logo após, o Recitativo, dessa vez mais curto, é tocado novamente e culmina no acorde de ré diminuto, que prepara o retorno do primeiro *Allegro molto*, agora escrito como uma reexposição de sonata, com o primeiro e segundo temas apresentados na tonalidade principal da obra e encerrando a peça.

A maneira como as partes da obra são interligadas dão a ela um aspecto de continuidade muito interessante, uma vez que só se tem a sensação de finalização quando a peça realmente atinge seu fim. Dessa maneira, a obra realmente se mostra como uma sequência de ideias conectadas que, juntas, fazem sentido como um todo. Nesse caso, Krumpholtz atingiu seus objetivos.

Pode-se imaginar, também, que essa obra funcione como um grande movimento de sonata (do ponto de vista formal). Dessa maneira, após a introdução teria-se a exposição, um grande desenvolvimento formado por todo o trecho central da peça e uma reexposição que finaliza a obra.

No geral, as sonatas em cena representam parte do melhor trabalho de Krumpholtz e são alguns dos exemplos mais peculiares da música escrita para a harpa de ação-simples. O conhecimento dessas obras clarifica as palavras de M. F. Thiernes (1977, p.23): “Os Opus XIV, XV, XVII e XVIII possuem [...] a marca da sensibilidade de Krumpholtz e a prova de suas pesquisas no domínio harmônico e expressivo. Pessoalmente, eu ainda não encontrei em nenhum de seus contemporâneos uma obra concebida da mesma maneira.”

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para que se compreenda a música para harpa do século XVIII é necessário que se conheça a harpa de ação-simples. Afinal, tudo o que foi composto para o instrumento durante o período foi concebido para esse tipo de harpa.

O mecanismo de pedais de ação-simples foi o primeiro a ser inventado e perdurou por um período de mais de cem anos, desde sua criação em fins do século XVII até o início do século XIX, quando foi inventada a harpa de pedais de ação-dupla.

Ao longo do século XVIII, o mecanismo de ação-simples passou por algumas modificações mas, apesar disso, manteve-se essencialmente o mesmo. Através de todo o período, a harpa de ação-simples foi o único tipo de instrumento de pedais realmente conhecido e utilizado e, portanto, teve de se adaptar às mudanças pelas quais a música passou durante a época, lidando, de sua forma particular, com questões envolvendo, por exemplo, a afinação e o uso dos temperamentos, além de outros aspectos musicais dentre os quais destacam-se assuntos concernentes à utilização da harmonia em suas composições.

Foi graças ao mecanismo de pedais que a harpa ganhou maiores possibilidades e popularizou-se, principalmente a partir da segunda metade do século XVIII. Nesse período, o instrumento já havia desenvolvido uma técnica de execução própria e seu repertório original começou a apresentar crescimento significativo.

Logicamente, a música composta para harpa de ação-simples é um reflexo direto de suas características e possibilidades e, portanto, não deve ser comparada a boa parte do repertório da harpa escrito a partir do século XIX, cujas composições foram originalmente concebidas para a harpa de ação-dupla que, por ser um instrumento diferente, inspirou uma música com características distintas.

O conhecimento do repertório da harpa de pedais do século XVIII mostra claramente que o instrumento possuía de fato uma linguagem idiomática, então perfeitamente difundida entre aqueles que conheciam e compunham para a harpa. Essa linguagem está presente em praticamente toda a música escrita para o instrumento na época.

A soma das possibilidades técnicas e expressivas da harpa de pedais de ação-simples às condições ditadas pelo gosto e estilo musicais então em voga naquele período originou o idiomatismo na escrita para o instrumento. Portanto, o “harpístico” no século XVIII está intrinsicamente ligado às características próprias das músicas galante e clássica e ao modo como a harpa de pedais de ação-simples pôde, da melhor forma possível, adaptar-se a essas características.

De fato, existe na música do período uma grande semelhança entre a linguagem da harpa de pedais e aquela própria aos instrumentos de teclado. Isso se dá principalmente porque o modo de expressão dos instrumentos harmônicos no século XVIII é realmente parecido e sua música é elaborada quase sempre a partir dos mesmos elementos. No entanto, os instrumentos apresentavam uma linguagem própria que era refletida nas composições. Por vezes, as particularidades na escrita de cada um são bastante sutis ou de difícil percepção mas, mesmo assim, podem ser encontradas na música composta idiomáticamente para cada instrumento.

É certo que a harpa de ação-simples apresentava limitações, principalmente do ponto de vista harmônico, e que essa sua característica, latente em seu repertório, proporciona com frequência o surgimento de olhares depreciativos sobre o mesmo. Mas, de qualquer forma, isso não diminui sua importância na história da harpa de pedais. Além disso, uma análise cuidadosa de seu repertório evidencia certas composições que, mesmo sendo poucas em relação a tudo o que se escreveu para o instrumento no período, conseguiram transpor, de forma muito engenhosa, algumas das citadas limitações da harpa da época.

O instrumento de ação-simples acompanhou a música de seu tempo e abriu portas para o nascimento de uma linguagem idiomática harpística muito particular, que continuaria a se desenvolver nos séculos seguintes. Muito da linguagem da harpa moderna originou-se no século XVIII e mantêm-se vivo no repertório do instrumento até a atualidade, ecoando, de certa forma, as características da harpa setecentista.

A produção harpística do século XVIII, musical e teórica, mostra-se muito rica para a compreensão do desenvolvimento do instrumento ao longo da história da música e por isso deve-se dar a ela sua devida importância, como fruto de um momento essencial no percurso traçado pela harpa de pedais e por aqueles que o impulsionaram.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACH, C.P.E. **Essay on the true art of playing keyboard instruments**. New York e Londres: W. W. Norton & Company, 1949.

BACKOFEN, J. G. H. **Anleitung zum Harfenspiel**. 2. ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1807. Disponível em: <<https://ia700500.us.archive.org/28/items/anleitungzumharf00back/anleitungzumharf00back.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

BARTHÉLEMON, F-H. **Tutor for the Harp**. London: Longman and Broderip, 1787. Disponível em: <<https://ia600805.us.archive.org/9/items/tutorforharpinwh00bart/tutorforharpinwh00bart.pdf>>. Acesso em 15 jun. 2015.

BOCHSA, N. C. **A new and improved method of instruction for the harp**. London: Chappell & Co., 1819. Disponível em: <<https://ia700603.us.archive.org/11/items/newimprovedmetho01boch/newimprovedmetho01boch.pdf>>. Acesso em 15. jun. 2015.

_____. **Nouvelle méthode de harpe, Opus 60**. Paris: Dufaut et Dubois, 1830. Disponível em: <https://ia600606.us.archive.org/19/items/imslp-mthode-de-harpe-op60-bochsa-nicholas-charles/PMLP219063-Bochsa_-_Nouvelle_methode_de_harpe.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.

BORDET, T. **Méthode raisonnée pour apprendre la musique**. Paris: L’Auteur, 1755. Disponível em: <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP314824-PMLP508545-Bordet__Toussaint_-_M_thode_raisonn__e_pour_apprendre_la_musique__1755_.pdf>. Acesso em: 15. jun. 2015.

CARDON, J-B. **L’art de jouer de la harpe démontré dans ses principes, Oeuvre XII**. Paris. Cousineau Père et Fils, 1784. Disponível em: <<https://ia700809.us.archive.org/32/items/lartdejouerdelah00card/lartdejouerdelah00card.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

CHALLONER, N.B. **A New Preceptor for the Harp**. London: Schott & Co, 1913. Disponível em: <<https://ia600602.us.archive.org/27/items/newpreceptorforh00chal/newpreceptorforh00chal.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

CLEMENTI, M. **Sonata Op. 50, no.3 – “Didone Abbandonata”**. Stuttgart: Eduard Hallberger, [c.1860]. Disponível em: <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/78/IMSLP22754-PMLP07274-Clementi_-_50_n.3_-_Sonata_g__ed.Moscheles_.pdf>. Acesso em 15 jun. 2015.

CORBELIN, F. V. **Méthode de Harpe**. Paris: L'auteur, 1779. Disponível em: <<https://ia600803.us.archive.org/16/items/imslp-de-harpe-corbelin/PMLP332822-methodedeharpepo00corb.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

COUSINEAU, J-G. **Méthode de Harpe**. 2.ed. Paris: Cousineau Père et Fils, 1803. Disponível em: <<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP252810-PMLP409682-mthodedeharpeoeu00cous.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

CRESCENDO. In: DONINGTON, R. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001. p. 662-663, vol. 6.

CZERNY, C. **The Art of Preluding, Opus 300**. London: R. Cocks & Co., 1833. Disponível em: <http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/12/IMSLP255178-PMLP251503-CCzerny_The_Art_of_Preluding__Op.130_BishopEd_bw.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.

DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. **L'Encyclopédie. [2], Lutherie : [recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques] ([Reprod. en fac-sim.])**. Paris: Inter-livres, [1763?]. Disponível em: <ftp://ftp.bnf.fr/000/N0009953_PDF_1_-1DM.pdf>. Acesso em: 15. jun. 2015.

DUSSEK, J. L. **Concerto for the harp or pianoforte with the additional keys and accompaniments, Op. 15**. London: Goulding & Co, [1814?]. Disponível em: http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/6e/IMSLP104779-PMLP213989-Dussek_-_Concerto_Op.15_HpPt.pdf>. Acesso em 15 jun. 2015.

_____. **Duo concertante pour harpe et pianoforte, Op. 74**. Paris: Naderman, 1810. Disponível em: <<https://ia700606.us.archive.org/14/items/duoconcertantpou01duss/duoconcertantpou01duss.pdf>>. Acesso em 15 jun. 2015.

_____. **Krumpholtz favorite harp concerto adapted for the harpsichord or piano forte**. London: Longman & Broderip, 1790. Disponível em: <<https://ia700602.us.archive.org/31/items/krumpholtzfavori00krum/krumpholtzfavori00krum.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

DYNAMICS . In: THIEMEL, M. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001. p. 820-824, vol. 7.

EMPFINDSAMKEIT. In: HEARTZ, D.; BROWN, B. A. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001. p. 190-192, vol. 8.

FÉTIS, F. **Notice Biographique sur Sébastien Érard, Chevalier de la Légion-D'Honneur**. Paris: E. Duverger, 1831. Disponível em: <<http://0035926.netsolhost.com/MorleySheetMusic/500301.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

GENLIS, Madame de. **Mémoires de Madame de Genlis (en un volume)**. Paris: Firmin-Didot, 1878. Disponível em: <<https://ia800308.us.archive.org/22/items/mmoiresdemadam00genl/mmoiresdemadam00genl.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. **Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la Harpe en moins de six mois de leçons.** Paris: Mme. Duhan, 1811. Disponível em: <<https://ia700606.us.archive.org/21/items/nouvellemethodep00genl/nouvellemethodep00genl.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

GRANGIER, A. **A genius of France - a short sketch of the famous inventor Sebastien Erard and the firm he founded in Paris, 1780.** 3. ed. Paris: Maison Erard, 1924. Disponível em: <<http://0035926.netsolhost.com/MorleySheetMusic/500301.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

GRANT, G. **Technical manual and dictionary of Classical Ballet.** 3. ed. New York: Dover Publications, 1982.

GRIFFITHS, A. Dussek and the Harp. **The Musical Times.** [S.l]: vol. 109, n. 1503, p. 419-420, 1968.

HARP. In: THYM-HOCHHEIM, N.; DEVAERE, H.; DeVALE, S. C. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001. p. 911-920, vol. 10.

HINNER, P-J. **Trois sonates pour la harpe.** Paris: Cousineau, [c.1777]. Disponível em: <ftp://ftp.bnf.fr/901/N9010389_PDF_1_-1DM.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.

HOTTETERRE, J. **L'art de préluder, Opus 7.** Paris: Jacques Hotteterre & Henri Foucault, 1719. Disponível em: <http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/48/IMSLP279418-PMLP228362-lart_de_preluder2_hotteterre.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.

KING, A-L. **Single-action Harp – making Sensibility of the Méthodes.** Disponível em: <http://andrewlawrenceking.com/2013/09/19/single-action-harp-making-sensibility-of-the-methodes/>. Acesso em: 15 de jun. de 2015.

KOHAUT, J. **Trio pour le Clavecin, la Harpe ou le Luth avec accompagnement d'un Violon et la Basse.** Paris: Le Clere, 1767. Disponível em: <ftp://ftp.bnf.fr/900/N9009902_PDF_1_-1DM.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.

KRUMPHOLTZ, J-B. **Collection de pièces de differens genres, Oeuvres XIIIe et XIVE.** Paris: L'auteur, 1788. Disponível em: <http://imslp.nl/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP98736-PMLP202809-KRUMPHOLTZ_Collection_de_Pieces.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. **Deux Sonates en forme de scenes de differens Caractères, Oeuvre XVIII.** Paris: Naderman, [c.1789]. Disponível em: <<https://ia700803.us.archive.org/21/items/deuxsonatesenfor00krum2/deuxsonatesenfor00krum2.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. **Deux Sonates en forme de SCENES di Mezzo-Carattere, Oeuvre XV.** Paris: L'auteur, 1788. Disponível em: <https://ia600604.us.archive.org/17/items/deuxsonatesenfor00krum/deuxsonatesenfor00krum.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. **Quatre Sonates en forme de SCENES de differens Caractères, Oeuvre XV.**

Paris: L'auteur, 1788. Disponível em:

http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d3/IMSLP163676-PMLP292999-Krumpholz_-_4_Sonatas_Op15_Hp_IArch.pdf >. Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. **Recueil de Douze Préludes et Petits Aires pour la Harpe, Opera 2e.** Paris:

L'auteur, [1777?]. Disponível em: < ftp://ftp.bnf.fr/5250/N52501221_PDF_1_-1DM.pdf >.

Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. **Six Sonates pour la Harpe, Oeuvre VIIIe.** Paris: Naderman, [c.1780]. Disponível

em: < [http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/91/IMSLP185073-PMLP322033-](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/91/IMSLP185073-PMLP322033-krumpholtz-6son_op8.pdf)

[krumpholtz-6son_op8.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/91/IMSLP185073-PMLP322033-krumpholtz-6son_op8.pdf) >. Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. **Sixieme Concerto pour la harpe, Oeuvre IX.** Paris: Viguerie, 1785. Disponível em:

<[https://ia700604.us.archive.org/0/items/sixiemeconcertop00krum/sixiemeconcertop00krum.p](https://ia700604.us.archive.org/0/items/sixiemeconcertop00krum/sixiemeconcertop00krum.pdf)

[df](https://ia700604.us.archive.org/0/items/sixiemeconcertop00krum/sixiemeconcertop00krum.pdf) >. Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. **Sonate pour la Harpe en scene de demi-caractere, Oeuvre XVIIe.** Paris: L'auteur,

[c.1789]. Disponível em: < [http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP96871-PMLP199105-](http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP96871-PMLP199105-KRUMPHOLTZ_Sonata_Op_8.pdf)

[KRUMPHOLTZ_Sonata_Op_8.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP96871-PMLP199105-KRUMPHOLTZ_Sonata_Op_8.pdf) >. Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. **Sonates, Oeuvre XIV.** Paris: Naderman, 1788. Disponível em:

<[https://ia700806.us.archive.org/25/items/lesdeuxderniress00krum/lesdeuxderniress00krum.p](https://ia700806.us.archive.org/25/items/lesdeuxderniress00krum/lesdeuxderniress00krum.pdf)

[df](https://ia700806.us.archive.org/25/items/lesdeuxderniress00krum/lesdeuxderniress00krum.pdf) >. Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. **Trois Sonates pour la Harpe, dont la première en forme de Scene, Oeuvre XVIe**

bis. Paris: Naderman, 1788. Disponível em:

<<https://ia700800.us.archive.org/7/items/troissonatespour00krum2/troissonatespour00krum2.p>

[df](https://ia700800.us.archive.org/7/items/troissonatespour00krum2/troissonatespour00krum2.p) >. Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. **Trois Sonates pour la Harpe, dont la première en forme de Scene, Oeuvre**

XVIIe. Paris: L'auteur, [c.1789]. Disponível em:

<[http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP98741-PMLP202813-](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP98741-PMLP202813-KRUMPHOLTZ_Trois_Sonates.pdf)

[KRUMPHOLTZ_Trois_Sonates.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/2/2e/IMSLP98741-PMLP202813-KRUMPHOLTZ_Trois_Sonates.pdf) >. Acesso em: 15 jun. 2015.

KUHNAU, J. **Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien.** Leipzig: Immanuel

Tietzen, 1700. Disponível em: < [http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-](http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-PMLP13320-Kuhnau_-_Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien__Leipzig__1710_.pdf)

[PMLP13320-Kuhnau_-](http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-PMLP13320-Kuhnau_-_Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien__Leipzig__1710_.pdf)

[_Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien__Leipzig__1710_.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-PMLP13320-Kuhnau_-_Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien__Leipzig__1710_.pdf) >. Acesso em: 15 jun. 2015.

LONGMAN & BRODERIP'S SELECTION OF MUSIC FOR THE PEDAL HARP. London:

Longman and Broderip, [c.1800]. Disponível em:

<[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b4/IMSLP174942-PMLP308438-](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b4/IMSLP174942-PMLP308438-longmanbroderips00lond_bw.pdf)

[longmanbroderips00lond_bw.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b4/IMSLP174942-PMLP308438-longmanbroderips00lond_bw.pdf) >. Acesso em: 15 jun. 2015.

MAYER, J. B. **A complete demonstration of the advantages afforded by Mr Sebastian Erard's new invented harp, with double action in the pedals.** [London]: [s.n], [18--?].

Disponível em: < <http://0035926.netsolhost.com/MorleySheetMusic/500400.pdf> >. Acesso em: 15 jun. 2015.

MEAN-TONE. In: LINDLEY, M. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001. p. 205-206, vol. 16.

MEYER, P-J. **Four original lessons for the harp**. London: Rt. Birchall, [177-]. Disponível em:
<<https://ia600606.us.archive.org/12/items/fouroriginalless00meyer/fouroriginalless00meyer.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

MOZART, W. A. **Fantaisie et Sonate pour le Forte-Piano, Oeuvre XI**. Vienna: Artaria Comp., 1785. Disponível em: < http://imslp.nl/imslp/links/usimg/d/d1/IMSLP294002-PMLP01852-Mozart_-_Fantaisie_et_Sonate_pour_le_Forte-Piano__Oeuvre_XI.pdf >. Acesso em: 15 jun. 2015.

MUTE. In: BEVAN, C.; BOYDEN, D. D.; PAGE, J. K. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001. p. 558-561, vol. 17.

NADERMAN, F. J. **L'École ou Méthode Raisonnée pour la Harpe**. Paris: Naderman, [c.1832]. Disponível em:
<<https://ia600805.us.archive.org/1/items/coledelaharpe00nade/coledelaharpe00nade.pdf> >. Acesso em: 15 jun. 2015.

NADERMAN, F.J. **Sept Sonatines Progressives, Opus 92**. Paris: Costallat, [c.1830]. Disponível em: < https://ia700600.us.archive.org/30/items/imslp-sonates-progressives-op92-naderman-francois-joseph/PMLP112393-Naderman_-_7_Sonates_progressives_Op92_Hp_IArch.pdf >. Acesso em: 15 jun. 2015.

PALKOVIC, M. **Harp Music Bibliography**. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

PARKER, M. **Child of Pure Harmony – A source book for the single-action harp**. [London], 2005. E-book.

PETRINI, H. **Étude de la main gauche**. Paris: L'auteur, 1788. Disponível em:
<ftp://ftp.bnf.fr/905/N9058521_PDF_1_-1DM.pdf >. Acesso em: 15 jun. 2015.

PETRINI, H. **IIIe. Recueil d'Airs Connus**. Paris: L'auteur, 1779. Disponível em:
<ftp://ftp.bnf.fr/907/N9078962_PDF_1_-1DM.pdf >. Acesso em 15 jun. 2015.

RAGUÉ, L. C. **L'art de préluder sur la harpe**. Paris: Le Duc, 1786.

RENSCH, R. **Harps and Harpists**. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

SCENA. In: WESTRUP, J. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001. p. 422, vol. 22.

SCHUBART, C. F. D. **Ideen zur einer ästhetik der Tonkunst**. Wien: J. V. Degen, 1806. Disponível em:
<https://ia802308.us.archive.org/23/items/bub_gb_9DJDAAAAcAAJ/bub_gb_9DJDAAAAcAAJ.pdf >. Acesso em 15 jun. 2015.

SONATA FORM. In: WEBSTER, J. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001. p. 687-701, vol. 23.

SONATA. In: GRIFFITHS, P.; IRVING, J.; MAGSEN, S.; RINK, J. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001. p. 671-687, vol. 23.

STAMITZ. In: WOLF, E. K. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001. p.264-268, vol.24.

TABLETTES DE RENOMMÉE DES MUSICIENS. Paris: Cailleau, 1785. Disponível em: <ftp://ftp.bnf.fr/647/N6471133_PDF_1_-1DM.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.

TEMPERAMENTS. In: LINDLEY, M. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001. p. 248-268, vol. 25.

THIERNESSE BAUX, M. F. L'originalité de la technique de Jean-Baptiste Krumpholtz. **Association internationale des harpistes et amis de la harpe**. Paris: 17o. Année, p. 13-15, Printemps, 1979.

THIERNESSE, M. F. Un aspect de l'oeuvre de Jean-Baptiste Krumpholtz. **Association internationale des harpistes et amis de la harpe**. Paris: 15o. Année, p. 22-23, Printemps, 1977.

VERNILLAT, F. La littérature de la harpe en France au XVIIIe siècle. **“Recherches” sur la Musique françaises classique**. Paris: n. 9, p. 162-185, 1969.

WOLF, B. **Harp and tuning**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: felipe847@bol.com.br, em: 26 abr. 2014.

WOLF, B. **Pedal Harp Jakob Hochbrucker, Donauwörth, 1728**, 2007. Disponível em: <http://www.beatwolf.ch/Portals/14/pdf/Report_Hochbrucker_EN.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.

WOLF, B. **The Louis XVI - Harp**, 2009. Disponível em: <http://www.harpspectrum.org/historical/The%20Louis%20XVI-harp_2009.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2015.

ZINGEL, H. J. **Harp Music in the Nineteenth Century**. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1992.