

A Sonata “comme scène dans le stile pathétique”, de J.B. Krumpholtz, e suas características inovadoras em meio ao repertório da harpa de pedais do século XVIII

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Felipe Faglioni

UNESP - Instituto de Artes - felipe847@bol.com.br

Resumo: Esse artigo discorre sobre alguns dos aspectos considerados relevantes na Sonata “comme scène dans le stile pathétique”, opus XIV, no. 1, escrita pelo harpista e compositor Jean-Baptiste Krumpholtz (1747-1790). Através da análise dos trechos mais singulares da peça, focando-se na aparente proposta do compositor em expandir as capacidades harmônicas do tipo de instrumento em voga naquele período (a harpa de pedais de ação-simples), o texto busca explicitar os meios utilizados por Krumpholtz para obter tais resultados na referida composição, procurando também estabelecer prováveis ligações entre a realização de suas propostas inovadoras na sonata e a sua escolha do estilo patético, com todas as suas particularidades, como meio de expressão para as mesmas.

Palavras-chave: Harpa de pedais de ação-simples. Jean-Baptiste Krumpholtz. Estilo patético.

The Sonata ‘Comme Scène dans le Stile Pathétique’, by J.B. Krumpholtz, and its Innovative Characteristics among the Harp Repertoire of the 18th Century.

Abstract: This article discourses about some of the aspects considered relevant in the Sonata “comme scène dans le stile pathétique”, opus XIV, no. 1, composed by the harpist and composer Jean-Baptiste Krumpholtz (1747-1790). Through analysis of the most exceptional passages of this piece, focusing on the apparent purpose of the composer in expanding the harmonic capacities of the single-action harp (the instrument which was used in that period), this text shows the ways Krumpholtz used to get these results in the composition, and also establish the possible connections between his innovative proposals and his choice of the pathetic style as a means of expressing them.

Key words: Single-action Pedal Harp. Jean-Baptiste Krumpholtz. Pathetic Style.

Harpista virtuoso, compositor e também inventor, Jean-Baptiste Krumpholtz (1747-1790) legou à harpa uma obra extremamente significativa. Além de conduzir melhorias relativas à prática de execução do instrumento, devido às exigências técnicas de sua música, Krumpholtz parece ter se preocupado com a produção de composições que contribuíssem também para o avanço musical da harpa, ou seja, que buscassem e explorassem novas possibilidades expressivas do instrumento.

A primeira sonata de seu opus XIV, publicado em Paris pela primeira vez em 1788, merece destaque entre suas composições e pode ser considerada um marco na música para harpa do século XVIII.

Subintitulada “comme scène dans le stile pathétique”, a peça apresenta características musicais únicas e provavelmente sem precedentes. De forma inovadora, Krumpholtz explorou nela algumas possibilidades da harpa que, apesar de não serem de

forma alguma desconhecidas na época, são ali trabalhadas em um nível de profundidade que merece atenção.

No entanto, para que se entenda o esforço criativo do autor nessa peça e o que ele deve ter significado na época, é necessário que se conheça a harpa de pedais utilizada no século XVIII e suas principais características.

A invenção do mecanismo de pedais é atribuída à Jacob Hochbrucker (c.1673-1763), que o teria trazido à tona nas primeiras décadas do século XVIII (ou ainda no final do século XVII, segundo algumas especulações). A harpa dotada desse mecanismo podia a partir do acionamento dos pedais ter a afinação de suas cordas alterada. Por volta de 1720 já havia instrumentos com até sete pedais, cada um relativo a uma das sete notas musicais.

Quando um pedal era acionado, uma ligação do mecanismo, que passava por dentro da coluna do instrumento e era levado até o pescoço do mesmo, culminava na movimentação de pequenos ganchos (*crochets*) ali posicionados, que puxavam as cordas em sua direção e com isso, elevavam sua afinação em meio tom. Havia um *crochet* para cada corda do instrumento e uma vez que um pedal era movido todas as cordas afinadas na altura da nota referente àquele pedal eram alteradas. Assim, acionando-se, por exemplo, o pedal relativo à nota Fa, todas as cordas Fa da harpa eram elevadas em meio tom, passando a soar como Fa sustenido.

O instrumento era, na maioria das vezes, afinado diatonicamente a partir da escala de Mi bemol maior. O uso dos pedais alterava, então, suas notas e possibilitava modulações, como mostra a Figura 1:



Figura 1. Harpa de pedais de ação-simples: destaque da capa de uma edição da “Longman & Broderip’s Selection of Music for the Pedal Harp” (Londres, c.1800). A figura destaca os pedais do instrumento e as notas obtidas com seu acionamento.

No entanto, os pedais da harpa do século XVIII podiam ser movidos apenas uma vez (seu mecanismo é, conseqüentemente, denominado de “ação-simples”) e dessa forma as notas da escala eram alteradas de bemol para natural ou de natural para sustenido.

Apesar de representar um avanço técnico para o instrumento, o mecanismo de pedais de ação-simples tinha suas limitações e a consequência mais significativa delas era a de que a harpa dotada desse mecanismo não podia tocar em muitas tonalidades, além de ter sua capacidade modulatória reduzida.

Como resultado, boa parte do repertório para harpa de pedais do século XVIII sofre do mesmo problema: desinteresse harmônico, devido às limitações do mecanismo do instrumento.

A primeira sonata do opus XIV mostra com clareza uma forma encontrada por Krumpholtz para expandir as possibilidades harmônicas da harpa de ação-simples.

O grande destaque dessa sonata é sua introdução (ver exemplo musical 1). Muito breve, contendo apenas onze compassos, ela pode, hoje em dia, não ser alvo de grande atenção, nem mesmo por parte dos músicos, incluindo-se aí os harpistas. Porém, o estudo desse pequeno trecho musical mostra que nele encontra-se um dos momentos mais originais e interessantes de toda a música composta para harpa no século XVIII.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) begins with a *Largo* tempo marking and a *pia* articulation. The second system (measures 5-8) includes *fp*, *p*, and *pp* dynamics, along with a *forz* marking. The third system (measures 9-11) features *fortissimo* and *ff* dynamics, ending with a *pia* articulation. The score is written for a harp with a treble and bass clef, and a key signature of one sharp (F#).

Exemplo musical 1. Introdução da sonata opus XIV, no.1 (as dinâmicas e articulações estão dispostas como na edição original).

A sonata é escrita na tonalidade de Mi bemol maior. Sua introdução, no entanto, encontra-se na tonalidade homônima menor.

Mi bemol menor não era uma tonalidade muito recorrente no período clássico, o que já dá à escolha do compositor um caráter particular. No entanto, mais inusitado é o fato de que a harpa de pedais de ação-simples não podia, a princípio, executar músicas nessa tonalidade.

Como citado anteriormente, as harpas eram na época quase sempre afinadas em Mi bemol maior. Dessa forma, com o uso dos pedais que podiam alterar as notas em apenas um semitom, havia a possibilidade de se tocar em oito tonalidades maiores e cinco menores, sendo que Mi bemol menor não era uma delas, já que exigia o uso das notas Ré bemol, Sol bemol e Dó bemol, não “existentes” naquele tipo de harpa.

Apesar disso, Krumpholtz elaborou um trecho musical nessa tonalidade que podia ser executado a partir da enharmonização de algumas notas (entenda-se, aqui, “enharmonização” como a substituição de determinada nota por outra de diferente nomenclatura, mas mesma altura). Dessa forma, Ré bemol era substituído por Dó sustenido, Sol bemol por Fa sustenido, Dó bemol por Si natural e o às vezes ocorrente Fa bemol, por Mi natural. O exemplo musical 2 mostra a introdução da sonata com as notas que seriam tocadas pelo intérprete durante a execução do trecho:



Exemplo musical 2. Introdução da sonata opus XIV, no. 1, transcrita com as notas que deveriam ser tocadas pelo executante, substituindo as notas “inexistentes” na harpa de pedais de ação-simples (as dinâmicas e articulações foram ocultadas para melhor visualização da partitura).

O uso de notas enarmônicas, comumente chamadas de “sinônimos” ou “sons homófonos” entre os harpistas, não era, então, uma novidade. O próprio Krumpholtz já vinha utilizando esse recurso há tempos. O seu opus II, intitulado “*Recueil de douze préludes et petits airs pour la harpe*”, publicado em 1776, mais de dez anos antes do opus XIV, já continha trechos musicais nos quais o uso dos sinônimos era necessário. Inclusive, na primeira página da publicação há uma pequena observação ressaltando que através daquelas peças poder-se-ia aprender a servir-se dos pedais para a execução das diferentes modulações exigidas. No entanto, ali as notas enhamônicas são usadas de forma muito pontual, sendo executadas ao longo das peças muito brevemente e em momentos esporádicos.

Já na introdução da referida sonata os sinônimos não são utilizados apenas para a obtenção de breves cromatismos ou modulações. Antes, são essenciais para a construção de todo o trecho musical, que seria impossível de ser executado sem a utilização dos mesmos.

O uso dos sinônimos faz com que a introdução exija várias e constantes mudanças de pedal ao longo de praticamente toda a sua duração, o que não é algo comum no repertório do instrumento daquele período. É possível supor que os harpistas da época tenham estranhado ou mesmo encontrado dificuldades para tocar o referido trecho, cuja demanda por mudanças de pedal era muito superior a grande parte do comumente exigido pelo repertório da época.

É curioso o fato de que apesar de algumas edições nas quais essa sonata foi publicada conterem informações gerais sobre o possível uso de sons homófonos em peças para harpa de pedais, nenhuma delas apresenta observações ou explicações específicas sobre a execução de sua introdução. A partitura é escrita normalmente, com armadura de clave de seis bemóis, seguindo as regras da harmonia tradicional, e nenhuma referência às necessidades de execução especiais é feita. Logicamente, como já citado, o uso dos sinônimos devia ser algo conhecido entre os harpistas, mas mesmo assim é possível que a peça tenha exigido deles mais tempo do que o normal para ser completamente assimilada e compreendida.

Já no subtítulo da sonata é possível perceber a escolha de Krumpholtz pelo “patético” como estilo para a composição. Essa escolha pode ser considerada um fator importante e até mesmo determinante em relação à concepção da peça e de suas particularidades. É provável que o compositor tenha encontrado no referido estilo o meio ideal para as inovações harmônicas que propõe na sonata.

O “patético” na música não era, na época, algo novo e no último quarto do século XVIII já havia na literatura musical uma série de exemplos do uso do estilo. Partindo de um conceito extra-musical envolvendo emoções humanas, o patético desenvolveu nas artes

maneiras específicas de ser abordado e utilizado. Na literatura, no drama, nas artes plásticas e na música criou-se, com o tempo, padrões que caracterizavam o estilo e tornavam-no reconhecível.

De modo geral, o termo “patético” é um adjetivo que qualifica algo como expressivo, tocante ou comovente.

Alguns dicionários de meados do século XVIII descrevem uma série de características do estilo patético aplicado à música. Rousseau (1768, p. 372) define o mesmo como “gênero de música dramática e teatral que tende a pintar e a sensibilizar as grandes paixões, mais particularmente a dor a tristeza” (tradução nossa), e afirma que toda a expressão desse gênero na música francesa consistia na utilização de sons arrastados, reforçados, gritantes e de uma lentidão de movimento que apagava toda a sensação de mesura. Segundo Rousseau, os franceses acreditavam que toda música patética deveria ser lenta. Brossard (1703, p. 20) descreve o estilo patético como “tocante, apaixonado, capaz de mobilizar a piedade, a compaixão, a cólera e todas as outras paixões que agitam o coração do homem” (tradução nossa). Mas diferentemente de Rousseau, que apesar de crer no andamento como característica definitiva do caráter da peça não acreditava na existência de regras que definissem o estilo, Brossard explica que o uso do cromatismo era fortemente apropriado ao patético e também que a utilização das dissonâncias, sobretudo das aumentadas e das diminutas e o uso de andamentos variados, rápidos e lentos, eram característicos do estilo.

Apesar do patético não possuir uma forma única e específica de ser representado musicalmente, é possível notar algumas características presentes em praticamente toda composição nesse estilo. Na representação do caráter proposto pelo mesmo havia presença constante de dissonâncias (com destaque para os acordes diminutos), mudanças de dinâmicas e acentuações bruscas, mudanças de andamento e pausas “expressivas”, além do recorrente uso do modo menor.

Krumpholtz se vale de praticamente todas essas características ao longo da sonata, fazendo com que o estilo seja mostrado com clareza desde o início da composição.

Como já mencionado, o patético pode, nesse caso, ter sido escolhido pelo compositor não só por suas características expressivas. Relativamente pouco utilizado nas composições para harpa do período, sua utilização poderia representar, por si só, uma novidade. Mas, também por “exigir”, entre outros aspectos, um tratamento harmônico diferenciado, o estilo, de certa forma, abria portas para novas experimentações com o instrumento.

Além da introdução, outro aspecto que merece menção na sonata é a presença do recitativo instrumental, que acontece duas vezes ao longo da peça. Mais uma vez, a escolha do compositor em utilizar esse recurso pode estar diretamente ligada ao estilo patético. Desde meados do século, o recitativo vinha sendo utilizado por alguns compositores na intenção de trazer maior dramaticidade e expressão às composições puramente instrumentais. Durante o século XVIII, a ópera e outras formas do gênero dramático eram vistas, por excelência, como o meio musical que conseguia obter a maior expressividade. Dessa forma, alguns compositores, entre os quais destacam-se os seguidores do *Empfindsamkeit* alemão, principalmente C.P.E. Bach, preocupados em elevar a música instrumental a níveis de expressão mais sensíveis, trouxeram o recitativo original do drama e aplicaram-no em suas composições para instrumentos. A partir disso, é muito provável que os recitativos que Krumpholtz incluiu na sonata tenham sido compostos na finalidade de aumentar a dramaticidade e expressividade da peça e, conseqüentemente, também contribuir para a melhor expressão do patético.

O próprio Krumpholtz, escrevendo a respeito dessa sonata, deixa claro que dava a ela importância especial em meio às suas outras obras. Na dedicatória de uma das edições de seu opus XV (também de 1788), que o compositor oferece aos “senhores professores de cravo de Paris”, há comentários explicitando essa opinião. Explicando o porquê da dedicatória, Krumpholtz (1788, p. 21) afirma: “Pode ser que se eu não houvesse tido mais do que meu amor próprio em vista, eu teria colocado vosso nome no cabeçalho de minha 14ª obra, que do ponto de vista da harmonia, é mais digna de lhes ser oferecida” (tradução nossa). No mesmo texto, o compositor escreve ainda que havia se elevado ao mais alto estilo dramático ao compor a peça.

É clara a importância dessa sonata como fruto da ousada criatividade do compositor que, buscando trazer algo novo para o instrumento, levou suas possibilidades harmônicas praticamente ao limite. O rico uso dos sinônimos utilizado por Krumpholtz na introdução da sonata é um procedimento incomum para a época e pode-se dizer que seus resultados atingem o máximo da capacidade harmônica da harpa de pedais de ação-simples. É muito provável que o próprio Krumpholtz tivesse plena consciência de haver atingido nessa obra os limites harmônicos do instrumento. O compositor não voltaria a utilizar o recurso da enharmonização num mesmo grau de elaboração em suas obras posteriores ao opus XIV. Curiosamente, a primeira sonata do seu opus XVI, também composta em estilo patético, apesar de apresentar características do mesmo, não possui a mesma inventividade da composição homônima anterior.

Com a invenção e popularização de harpa com mecanismo de pedais de ação-dupla, desenvolvida por Sébastien Érard no início do século XIX, instrumento esse que podia facilmente tocar em todas as tonalidades e que, por fim, veio a substituir completamente a harpa de pedais de ação-simples, é possível que, com o tempo, a referida sonata tenha passado a ser vista como uma peça corriqueira em meio ao repertório do século XVIII, com suas singularidades ocultadas dos olhos dos adeptos do novo mecanismo. Essa percepção parece, inclusive, perdurar até os dias atuais. No entanto, um olhar histórico e analítico sobre a composição pode trazer à tona suas particularidades e, conseqüentemente, sua importância na história da harpa de pedais, como sendo um excelente exemplo da busca pela inovação e maior expressão musical junto ao instrumento.

Referências:

BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire de musique*. Paris: Christophe Ballard, 1703.

KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Recueil de douze préludes et petits airs pour la harpe, Opera 2e*. Paris: Cousineau, 1776. Partitura.

KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Deux sonates em forme de scenes di mezzo-carattere pour la harpe, Oeuvre XV*. Paris: Naderman, 1788. Partitura.

KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Collection de pieces de différens genres distribuées en six sonates d'une difficulté graduelle pour la harpe & le forte-piano, Oeuvres XIIIe et XIVe*. Paris: Naderman, 1788. Partitura.

KRUMPHOLTZ, Jean-Baptiste. *Trois sonates pour la harpe, dont la première en forme de scene, Oeuvre XVIe*. Paris: Naderman, 1788. Partitura.

Longman & Broderip's Selection of Music for the Pedal Harp. Londres: Longman & Broderip, c. 1800.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne, 1768.