

O legado de Jean-Baptiste Krumpholtz¹

Felipe Faglioni²

Universidade de São Paulo | Brasil

Resumo: O presente artigo investiga a obra de Jean-Baptiste Krumpholtz, importante figura da harpa de pedais da segunda metade do século XVIII, a fim de mostrar sua relevância em meio ao universo do instrumento durante o mesmo período. Para tanto, o texto, buscando explicitar as singularidades do legado do harpista, concentra-se na explanação e análise de aspectos que destacam Krumpholtz entre seus contemporâneos, mostrando seus feitos significativos como inventor, compositor e figura inspiradora junto à história e desenvolvimento da harpa de pedais e de seu repertório.

Palavras-chave: Jean-Baptiste Krumpholtz. Harpa de pedais de ação-simples. Século XVIII.

¹ *The legacy of Jean-Baptiste Krumpholtz*. Submetido em: 20/03/2018. Aprovado em: 20/07/2018

² Graduado em Composição e Regência pelo Instituto de Artes da UNESP, foi durante vários anos regente assistente da Orquestra Acadêmica da mesma universidade, trabalhando junto ao maestro Lutero Rodrigues. Natural de Rio Claro, no interior de São Paulo, iniciou seus estudos de violino na cidade, vindo mais tarde a integrar a orquestra sinfônica local. De 2012 a 2015 ocupou, na Orquestra Sinfônica de Rio Claro, o cargo de diretor artístico e regente titular. Dedicou-se ao estudo da harpa sinfônica e da flauta transversal barroca (traverso), fazendo parte do Núcleo de Música Antiga da EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo). É mestre em musicologia pelo programa de pós-graduação da UNESP, tendo apresentado a dissertação “A harpa de pedais no século XVIII e as influências de suas características sobre seu repertório e escrita idiomática”, orientado por Marcos Pupo Nogueira e doutorando pela USP, com orientação de Mônica Isabel Lucas. E-mail: felipemus847@gmail.com

Abstract: This article investigates the work of Jean-Baptiste Krumpholtz, an important figure of the pedal harp from the second half of the 18th century, in order to show its relevance in the universe of this instrument during the same period. For this purpose, the text, aiming to show the singularities of the harpist's legacy, concentrates in the explanation and analysis of the aspects which highlights Krumpholtz among his contemporaries, demonstrating his significant achievements as inventor, composer and inspiring figure together with the history and development of the pedal harp and its repertoire.

Keywords: Jean-Baptiste Krumpholtz. Single-action pedal harp. 18th century.

* * *

Jean-Baptiste Krumpholtz (1747-1790) 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.³ 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 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. Como dito por Rensch (2017: 140, tradução nossa), Krumpholtz, “por um tempo o mais aclamado harpista em Paris, é agora mais lembrado por seu grande interesse na harpa em si e por sua música”⁴. 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

³ Parte desse artigo é retirada da dissertação de mestrado do autor.

⁴ “(...) for a time the most acclaimed harpist in Paris, is now best recalled for his keen interest in the harp itself and for his music”.

busca resultou numa obra na qual parte de seu 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 artefatos que proporcionavam ao instrumento novas capacidades expressivas e foi também um incentivador de ideias que pudessem trazer melhorias em relação às limitações envolvendo a harpa de ação-simples⁵.

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, seu legado parece ser relativamente pouco conhecido em relação a sua real significância⁶.

Apesar da documentação referente à vida de Krumpholtz não ser extremamente abundante, é possível conhecer-se aspectos importantes de sua trajetória através de um pequeno, porém significativo, texto escrito pelo próprio harpista. Essa breve autobiografia foi primeiramente publicada em 1789, no prefácio de seu Opus XVI, *Quatre sonates chantantes et peu difficiles pour la Harpe* e mais tarde, em 1809, reimpressa também no prefácio de um método para harpa publicado por Jean-Marie Plane (1774-1827?),

⁵ A harpa de pedais é afinada diatonicamente. As notas estranhas à escala diatônica na qual o instrumento está afinado são obtidas através da alteração das alturas das notas de suas cordas, permitindo que o instrumento produza, então, notas diferentes e possa, assim, tocar em também diferentes tonalidades, além de realizar modulações. As alterações das cordas são possíveis através de um mecanismo complexo que tem pedais conectados, através do corpo do instrumento, a artefatos localizados no pescoço do mesmo, próximos à parte superior de suas cordas. Com o acionamento dos pedais, esses artefatos movem-se, repuxando as cordas da harpa e causando nelas um tipo de “encurtamento” artificial. Estando, pois, mais curtas, as cordas têm sua altura alterada meio tom acima. Voltando-se os pedais à posição original, os artefatos deixam de encurtar as cordas e suas respectivas alturas retornam às originais. As harpas de pedais modernas, invenções do século XIX, têm sete pedais, cada um referente a uma nota da escala diatônica e esses pedais possuem ação-dupla, ou seja, podem ser acionados duas vezes, alterando a altura das cordas do instrumento em dois semitons. A partir das primeiras décadas do século XVIII as harpas já eram construídas com os mesmos sete pedais. No entanto, seu mecanismo era de ação-simples, no qual os pedais podiam ser acionados apenas uma vez e alterar as cordas em somente um semitom. Dessa forma, diferentemente da harpa de ação-dupla que pode tocar em todas as tonalidades e realizar modulações complexas, a harpa de ação-simples era limitada nesse aspecto. Basicamente, quando afinada em Mi bemol maior (tonalidade mais comum para sua afinação), ela apresentava condições de tocar em oito tonalidades maiores (Mi bemol, Si bemol, Fá, Dó, Sol, Ré, Lá e Mi) e cinco menores (Dó, Sol, Ré, Lá e Mi), e sua capacidade modulatória também apresentava limitações. Essa condição da harpa de ação-simples era diretamente refletida em seu repertório que se tornava, em relação à música para outros instrumentos da época, na maioria das vezes, harmonicamente previsível.

⁶ Diversos textos referindo-se à vida e à obra do músico que hoje podem ser facilmente encontrados não permitem, muitas vezes, que se possa de fato visualizar toda a importância e singularidade do legado de Krumpholtz em meio ao percurso da harpa de pedais setecentista. Comumente, infortúnios da vida pessoal do músico têm destaque em textos a seu respeito, tomando lugar de informações detalhadas sobre sua peculiar produção e contribuição artística que permanece, assim, sem a merecida atenção.

discípulo de Krumpholtz, no qual o autor compilou e editou ensinamentos de seu professor. O *Journal de Paris* de 10 de Novembro de 1789, em sua seção de música, anuncia a citada coleção de sonatas de Krumpholtz e comenta a pequena autobiografia nela contida: “No cabeçalho dessa nova obra, Sr. Krumpholtz colocou a história de uma parte de sua vida e das dificuldades que teve de superar a fim de alcançar junto à harpa o grau de superioridade que se conhece e que o fez merecer, justamente, uma reputação brilhante” (1789: 3, tradução nossa)⁷. A modéstia com a qual Krumpholtz narra acontecimentos de sua vida no texto chama a atenção do redator do jornal que escreve: “Nessa declaração, que se lê com interesse e que oferece um exemplo de modéstia muito raro, o Autor mostra-se satisfeito em nomear os Artistas que o ajudaram com seus conselhos ou com seu trabalho” (1789: 3, tradução nossa)⁸. Como qualquer autobiografia, o texto de Krumpholtz pode ser por vezes tendencioso. De qualquer maneira, o escrito, mesmo concebido de forma um tanto quanto romantizada, evidencia o modo de pensar de seu autor e mostra suas buscas e objetivos em relação à harpa, diretamente refletidos em sua obra.

No entanto, apesar de fornecer informações relevantes, a autobiografia de Krumpholtz não permite o conhecimento, de fato, da parte mais significativa de seu legado, que se encontra espalhada por sua obra, nas diversas formas nas quais ela se concretizou. A obra de Krumpholtz explicita o esforço do músico na tentativa de produzir para a harpa de ação-simples, algo que fosse além das trivialidades recorrentes ao instrumento da época. Por meio da análise de suas composições, prefácios e posfácios de publicações do período, bem como de textos de outros autores e do conhecimento da influência das ideias de Krumpholtz sobre outros artistas, é possível conhecer mais profundamente seus feitos em relação à harpa de pedais e, assim, compreender suas singularidades perante os lugares-comuns relativos ao instrumento no final do século XVIII e também entender sua importância na continuidade da história do mesmo.

⁷ “En tête de ce nouvel oeuvre, M. Krumpholtz a placé le récit d’une partie de sa vie & des difficultés qu’il a eues à surmonter pour parvenir sur la harpe au degré de supériorité qu’on lui connoît & qui lui a mérité à juste titre une réputation élatante.”

⁸ “Dans cette notice, qui se faire lire avec intérêt, & qui offre un exemple de modestie assez rare, l’Auteur s’est plu à nommer les Artistes qui l’ont aidé de leurs conseils ou de leur travaux.”

INVENÇÃO DE ARTEFATOS

Como visto, um dos aspectos que muito chamavam a atenção de Krumpholtz dizia respeito à construção e ao funcionamento da harpa de pedais. Tendo sido inventado no início do século XVIII, o instrumento era, à época do músico, ainda relativamente novo e ao longo de praticamente todo o referido período passou por transformações e modificações em sua estrutura, a fim de aprimorar suas qualidades musicais. Grande conhecedor das características do instrumento, Krumpholtz constantemente atentou para algumas de suas “imperfeições”, por vezes propondo soluções para as mesmas, por vezes incitando em seus construtores a busca por seu melhoramento. Além disso, Krumpholtz visou também 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.

Assim, alguns dos resultados de sua busca por melhorias sobre a harpa de pedais foram mecanismos de invenção própria que, uma vez acoplados aos instrumentos, permitiam a resolução de alguns de seus problemas de execução e também davam às harpas nova qualidade expressiva.

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. Ambos os mecanismos inventados por Krumpholtz 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.

A primeira invenção de Krumpholtz, como atesta Barthel (2005: 65-67), surge em 1783: um mecanismo de surdinas localizadas sobre a caixa harmônica das harpas. As surdinas (dispositivos utilizados para abafar o som de instrumentos musicais, podendo modificar seu timbre e também causar 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 o uso da surdina seria vantajoso também em seu instrumento e criou para a harpa um sistema *à sourdine*. Barthel (2005: 65) explica o mecanismo da seguinte forma:

Dois cordões fixados de um lado a um gancho localizado à esquerda das quatorze cordas mais graves, entre a base e a caixa harmônica e, de outro, ligado a uma mola paralela à barra de fixação central das outras trinta e oito cordas permitiam que se parasse as vibrações quando o harpista acionava um pedal especial localizado ao lado da caixa harmônica, à frente do pedal da nota Ré. A vibração das cordas era, então, abafada em toda a harpa ao mesmo tempo, por meio de um cordão de seda na região aguda e média e por uma tira de couro na região grave (tradução nossa)⁹.

Barthel (2005: 65-66) cita o uso das surdinas com o objetivo de abafar as cordas do instrumento que permanecem vibrando indesejavelmente após terem sido tocadas. No entanto, a maneira como Krumpholtz as utiliza em sua música mostra que o compositor buscava através das surdinas, na maioria das vezes, a obtenção de novos timbres e efeitos no instrumento.

A harpa à *sourdine* é citada no frontispício do Opus XI de Krumpholtz, contendo duas sinfonias para harpa solo ou acompanhada, no qual se lê: “Essas sinfonias são compostas tanto para as harpas a 7 pedais conhecidas até hoje como para aquelas com surdinas, nova invenção do Sr. Naderman” (BARTHEL, 2005: 66, tradução nossa)¹⁰. Jean-Henri Naderman (1734-1799) foi um dos mais importantes construtores de harpas de pedais na Paris do século XVIII e um dos executantes das ideias de Krumpholtz. No entanto, é curioso o fato de apenas Naderman ser ali creditado como o inventor do mecanismo de surdinas. De qualquer forma, uma das publicações do Opus XIV de Krumpholtz deixa clara a figura deste último como o inventor do mecanismo.

A citada publicação, datada de 1788, contém, além de duas importantes sonatas para harpa do compositor (das quais se falará mais tarde), algumas pranchas com desenhos e explicações dos inventos de Krumpholtz. Aquelas relativas à apresentação do mecanismo de surdinas mostram desenhos detalhados do mesmo, como se vê na figura 1 e também, curiosamente, um texto no qual se ensina como construir um mecanismo de surdinas com as próprias mãos, iniciado da seguinte forma: “DESCRIBÇÃO da Surdina para Harpa cuja extrema simplicidade permite a todos os amadores, que por sua distância das grandes cidades não podem obtê-la, de fazê-la eles mesmos” (KRUMPHOLTZ, 1788: 40, tradução nossa)¹¹. No

⁹ “Deux rubans fixés d’un côté à un levier placé à gauche des quatorze cordes graves, entre le socle e la table d’harmonie, et de l’autre à un ressort monté parallèlement à la barre de fixation des trente huit cordes, permettent d’arrêter les vibrations quand le harpiste appuie sur une pédale spéciale placée sur le côté de la table d’harmonie, en avant de la pédale de “ré”. Les vibrations sont alors étouffées sur toute la harpe en même temps, par un cordon de soie dans l’aigu et le médium, et par des lanières de buffle dans le grave”.

¹⁰ “Ces Symphonies sont Composées tant pour les Harpes à 7 Pédales connues jusqu’à ce jour, que pour celles à Sourduines, nouvelle invention du Sr. Nadermann”.

¹¹ “DESCRIPTION de la Sourduine pour la Harpe dont l’extreme simplicité permet à tous les amateurs qui par leur éloignement des grandes Villes ne sont pas à porter de s’en procurer de la faire eux même”.

fim desse trecho inicial encontra-se a importante informação: “inventada pelo Sr. Krumpholtz”¹². A isso segue-se uma detalhada descrição sobre como o mecanismo deveria ser realizado em uma harpa de pedais.

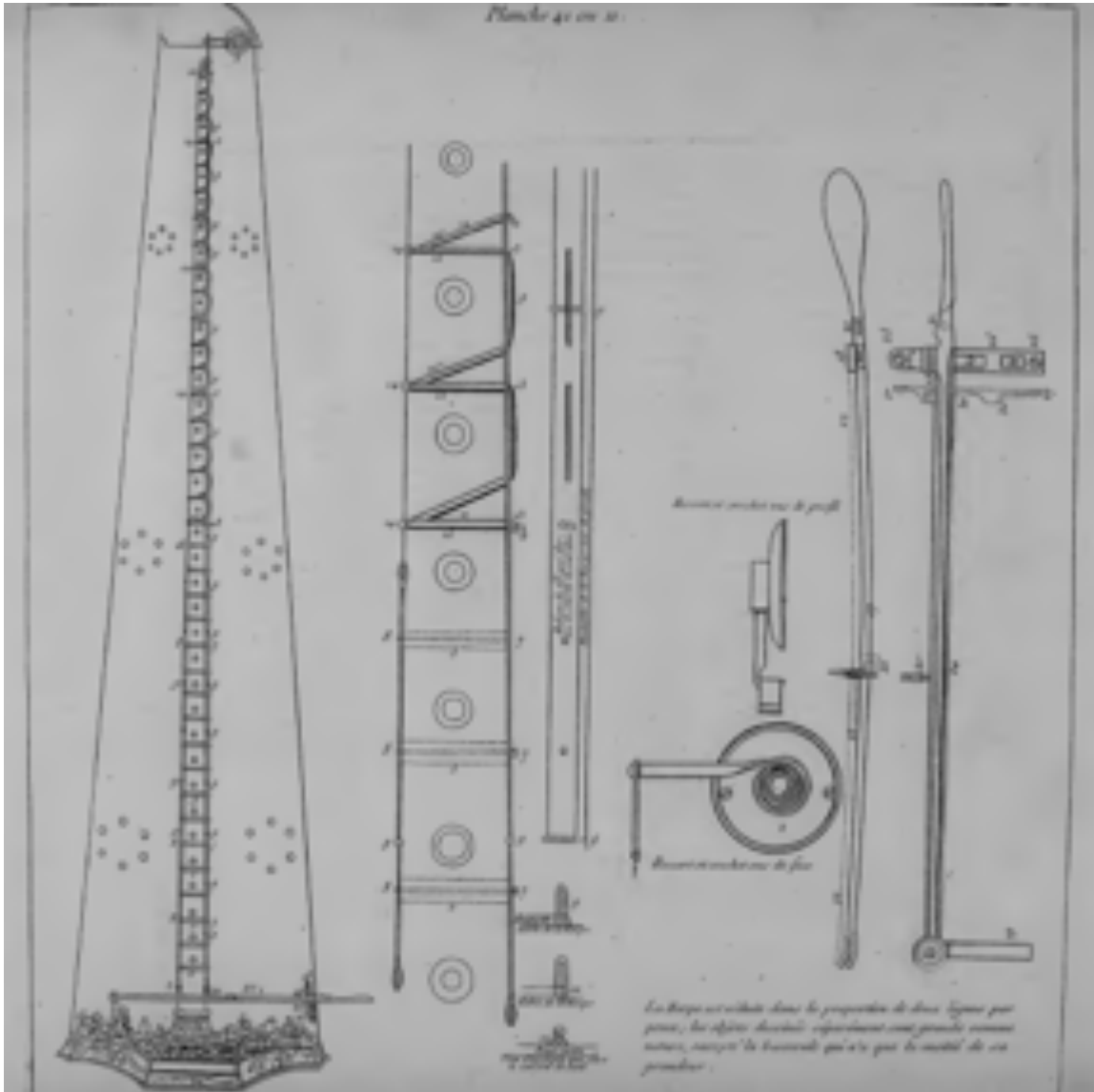


Fig. 1 - Desenhos mostrando o mecanismo de surdina inventado por Krumpholtz.

A figura 2, detalhe retirado de uma outra prancha da mesma publicação do Opus XIV, mostra os símbolos utilizados por Krumpholtz para representar o uso das surdinas e, conseqüentemente, as maneiras como as mesmas poderiam ser utilizadas musicalmente:

¹² “(...) inventée par Mr. Krumpholtz”.

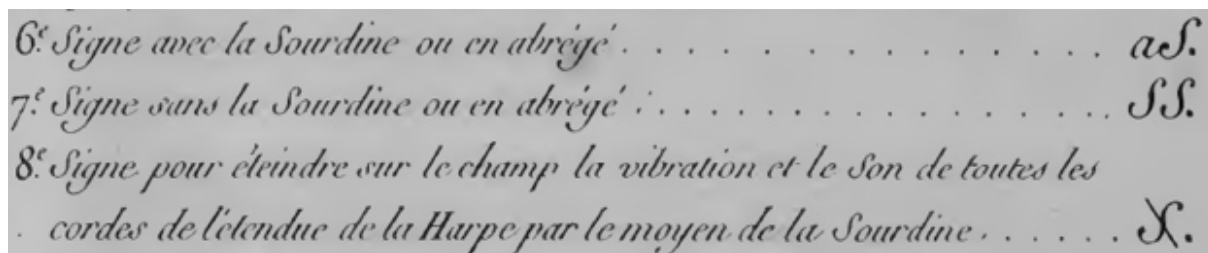


Fig. 2 – Símbolos referentes ao uso do mecanismo de surdinas.

Os símbolos representam, respectivamente, o acionamento e o desligamento do mecanismo de surdinas (*avec la sourdine*, *aS.*, e *sans la sourdine*, *SS.*, usados certamente para modificações de sonoridade no instrumento) e também o completo abafamento de seu som (a descrição do terceiro símbolo indica: “para parar imediatamente a vibração e o som de todas as cordas da extensão da harpa por meio da surdina”), tudo obtido através do acionamento do pedal responsável pelo mecanismo.

Nota-se, a partir da análise de sua música escrita para harpa com surdinas, que Krumpholtz utilizava esse mecanismo principalmente para a obtenção de contrastes de dinâmica e timbre. O efeito das surdinas sobre as cordas, que Parker (2005) chama de “efeito de eco”, funcionaria como alguns registros especiais encontrados em outros instrumentos (como por exemplo o registro de alaúde presente em alguns cravos da época), modificando assim a qualidade e também a quantidade de som do instrumento, que se tornaria menor e mais suave.

A figura 3 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, a partir do uso dos símbolos vistos anteriormente:



Fig. 3 - Início do segundo movimento da Sonata Opus XIV, no. 2.

Krumpholtz utiliza o efeito timbrístico e dinâmico da surdina em dois momentos (no último compasso do primeiro sistema e no primeiro compasso do penúltimo sistema), quando aparece a indicação *aS*. No primeiro caso percebe-se o “efeito de eco” buscado pelo compositor na repetição, em surdina, da mesma frase apresentada dois compassos antes. No segundo caso, o tema contrastante do movimento (o segundo tema, em Sol maior, da forma sonata na qual a peça é estruturada) é apresentado com as surdinas, sendo logo repetido, sem elas, em dinâmica mais forte. Logo, vê-se que os momentos em surdina precedem ou sucedem trechos idênticos ou muito parecidos tocados sem surdina, deixando claro que o compositor buscava, em ambos os casos, ouvir um mesmo material musical com timbres e dinâmicas diferentes, obtendo um efeito contrastante.

O completo abafamento do som da harpa através das surdinas é, no exemplo mostrado na figura anterior, utilizado antes da introdução do segundo tema, em *piano* (no primeiro compasso do quinto sistema), como mostra o símbolo. Krumpholtz não utiliza o abafamento completo muitas vezes ao longo de suas composições para harpa com surdinas. Já o uso do mecanismo como modificador de sonoridade é muito rico nessas mesmas peças. Assim, é possível imaginar que o grande objetivo de Krumpholtz ao criar

um mecanismo *à sourdine* para a harpa tenha sido principalmente aquele de dar a ela a possibilidade de conseguir produzir diferentes timbres.

Outra invenção de Krumpholtz, por sua vez, obteve maior sucesso. O mecanismo chamado *à renforcement* (reforço), inventado em 1785 e aperfeiçoado no ano seguinte com o auxílio de Naderman, permitia à harpa realizar efeitos especiais de *crescendos* e *diminuendos*, bem como sons prolongados e com vibrato, *sforzandos*, entre outros.

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 sua produção no instrumento através de seu novo mecanismo. Além disso, os outros efeitos possíveis graças a ele também devem ter incitado a criação de Krumpholtz, uma vez que, como afirma Barthel (2005: 69, tradução nossa), “na época, as nuances ‘*sforzando*’ (...) e o efeito expressivo de ‘ondulação’ (...) eram muito apreciados”¹³.

As *harpes à renforcement* possuíam construção significativamente distinta da das harpas comuns, nas quais o som era principalmente propagado através de pequenos orifícios presentes no tampo harmônico dos instrumentos, ou seja, em sua parte frontal. Nas harpas *à renforcement*, além dos orifícios frontais comuns, as costas dos instrumentos possuíam cinco aberturas de diferentes tamanhos, dotadas de portinholas que as tapavam completamente e 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 4:

¹³ “A l’époque, les nuances ‘*sforzando*’ (...) et l’effet expressif ‘d’ondulation’ (...) étaient très appréciées”.

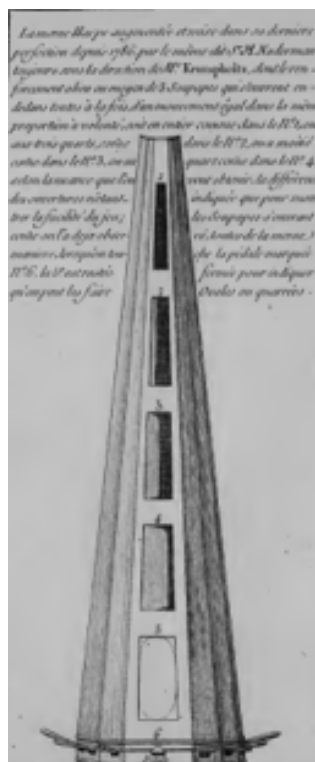


Fig. 4 - Parte de trás da caixa harmônica de uma harpa *à renforcement*.

Assim, com as citadas aberturas posteriores fechadas, a harpa *à renforcement* soaria como uma harpa comum. Porém, uma vez descerradas, as aberturas elevariam o potencial sonoro do instrumento.

O pedal especialmente criado para o acionamento do mecanismo (que aumentava o número de pedais da harpa para oito) localizava-se no centro da base do instrumento e era responsável pelo movimento de abrir e fechar das portinholas que cobriam as fendas nas costas de sua caixa harmônica. A abertura e o fechamento dessas portinholas, que poderiam se dar de forma gradual ou brusca, permitiam que o som do instrumento se propagasse de forma mais ou menos ampla e eram os grandes responsáveis pelos efeitos especiais do mecanismo.

Krumpholtz criou uma série de símbolos que representavam em suas partituras as diferentes formas de utilização do *renforcement*, a partir do controle de seu pedal pelo intérprete:

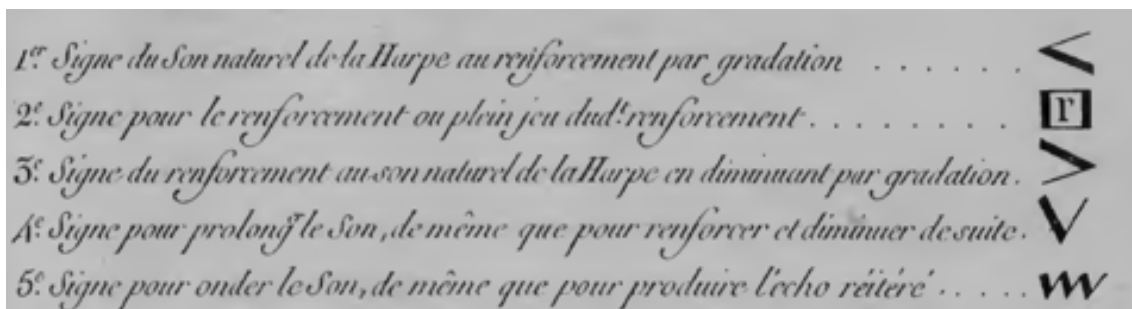


Fig. 5 - Símbolos representantes das formas de utilização do *renforcement*.

Os símbolos mostrados na figura 5 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; ao prolongamento do som ou à abertura e fechamento súbito das portinholas, para reforçar subitamente o som e diminuí-lo imediatamente; e à abertura e fechamento das portinholas de forma ligeira e contínua, gerando um efeito de vibrato e eco.

O uso dos efeitos do *renforcement* trazia um novo colorido à música para harpa. Barthel (2005: 72, tradução nossa) escreve:

O pedal de *renforcement* aumenta o nível sonoro da harpa. Os *crescendi* podiam ser obtidos pelo aumento da pressão dos dedos sobre as cordas e pela abertura progressiva das portinholas. O efeito de prolongamento do som fica muito perceptível em escalas e movimentos arpejados: “portinholas fechadas”, a duração da ressonância das cordas é bastante curta, as notas sendo mais destacadas, e “portinholas abertas”, os sons se prolongam, as notas parecendo mais ligadas.¹⁴

Com o auxílio de Naderman, Krumpholtz aplicou ambos os mecanismos de surdinas e de *renforcement*, sobre novas harpas (que possuíam, portanto, nove pedais), a partir de 1786. Barthel (2005: 70, tradução nossa) afirma que “acumulando suas duas invenções, Krumpholtz deu aos harpistas a possibilidade de tocar em planos sonoros diferentes e de variar os efeitos, elevando a harpa, assim, ao nível do pianoforte”¹⁵. No dia 8 de Fevereiro desse ano, uma carta de remetente anônimo foi publicada na

¹⁴ “La pédale de renforcement augmente le niveau sonore de la harpe. Les crescendo peuvent s’obtenir à la fois par une augmentation de la pression des doigts sur les cordes, et par l’ouverture progressive des volets. L’effet de prolongation du son demeure très sensible sur les gammes et les mouvements arpégés: ‘volets fermés’, la durée de résonance des cordes est assez courte, les notes étant davantage piquées, et ‘volets ouverts’, les sons se prolongent, les notes semblant davantage liées.”

¹⁵ “En cumulant ses deux inventions, Krumpholtz donne ensuite la possibilité aux harpistes de jouer sur des plans sonores différents et de varier les effets, hissant ainsi la harpe au niveau du piano-forte”.

primeira página do *Journal de Paris*, na seção de artes. O texto da correspondência tece grandes elogios à nova harpa de Krumpholtz, vangloriando seu inventor. Um trecho da correspondência afirma:

Indépendamment de une surdine muito simples e conveniente, que um amador inteligente pode, ele mesmo e sem um *luthier*, adaptar à sua harpa, e cujo inventor é o Sr. Krumpholtz; sem prejudicar nem forçar o toque dos dedos, ele achou um novo modo de variar o toque do instrumento desde os sons mais apagados e contidos até aqueles de um timbre esplendoroso, para grande espanto do público, que não pode adivinhar por qual mecanismo ele opera essa variedade de sons ao infinito (1786: 1, tradução nossa)¹⁶.

Através de pesquisas, sabe-se hoje que o autor da carta publicada no *Journal de Paris* é ninguém menos do que Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), que além de famoso dramaturgo (autor de peças como “As Bodas de Fígaro” e “O Barbeiro de Sevilha”) foi também um importante harpista¹⁷.

A segunda sonata do Opus XIV de Krumpholtz foi composta especialmente para ser tocada por uma harpa de nove pedais, com *renforcement* e surdinas, e sua partitura contém várias indicações do uso de ambos os mecanismos. A figura seguinte mostra o início do primeiro movimento da peça, *Adagio avec Expression*¹⁸, no qual é possível notar a presença dos símbolos referentes ao *renforcement* (as indicações do uso das surdinas acontecem somente a partir do segundo movimento da obra, cujo início é mostrado na figura 3):

¹⁶ “Indépendamment d’une sourdine si simple & si commode q’un Amateur intelligent peut l’adapter lui-même et sans luthier, à sa harpe, et dont M. Krumpholtz est l’inventeur; sans affoiblir ni forcer le jeu des doigts, il a trouvé un nouveau moyen de varier le jeu de l’instrument depuis les sons plus éteints & renfermés jusqu’à ceux d’un timbre éclatante, au grand étonnement des Auditeurs, qui ne peuvent deviner par quel mécanisme il opere cette variété de sons à l’infini”.

¹⁷ Informações sobre a vida musical de Beaumarchais, bem como de sua autoria da carta ao *Journal de Paris* podem ser obtidas no artigo “Beaumarchais et la musique”, de Maurice Lever.

¹⁸ Esse *Adagio* tornou-se conhecido na forma de ária, intitulada “L’Amante abandonnée”.



Fig. 6 - Início do primeiro movimento da sonata Opus XIV, no. 2.

Apesar de Krumpholtz ter deixado indicações do uso dos efeitos de sua nova harpa em poucas obras, um pequeno texto impresso antes do início da referida sonata indica que as diferentes nuances de sons possíveis nas harpas de nove pedais poderiam ser usadas pelo intérprete em qualquer composição, de acordo com o gosto de cada um.

Além dos mecanismos de surdina e *renforcement*, Krumpholtz foi também responsável pela invenção de um instrumento musical “complementar”, cuja função principal era a de reforçar o registro grave das composições executadas à harpa de pedais. Esse instrumento, o *Clavicorde à marteaux* (clavicórdio de martelos), diferentemente dos mencionados mecanismos, não foi desenvolvido por Naderman. Sua construção coube a Sébastien Érard (1752-1831), que à época já desfrutava de prestígio como construtor de pianofortes.

O *Clavicorde* também é mostrado numa das pranchas contidas no Opus XIV. Seu desenho conta com a seguinte descrição: “*Contrebasse* ou *Clavicorde à marteaux*, que se toca com o pé, a Harpa estando colocada sobre o teclado. Executado pelo Sr. Érard, construtor de Forte-piano, a partir das ideias do Sr.

Krumpholtz”(KRUMPHOLTZ, 1788: 42, tradução nossa)¹⁹.

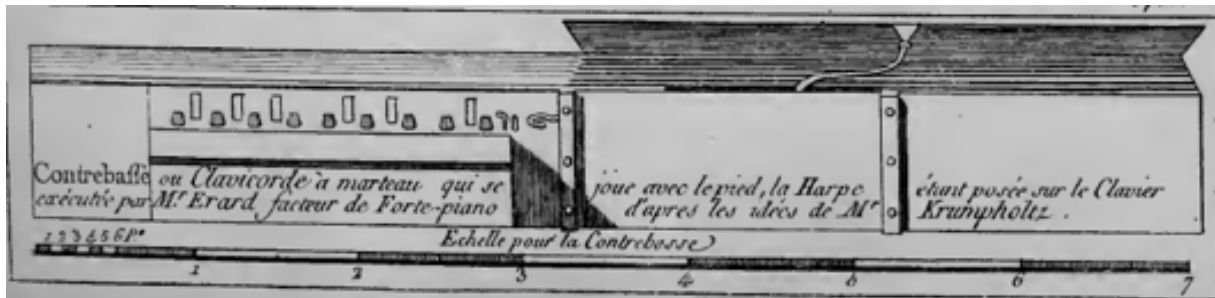


Fig. 7 - Representação do *Clavicorde à marteaux* presente em uma prancha publicada no Opus XIV de Krumpholtz.

Esse instrumento era formado por uma caixa de madeira dentro da qual encontravam-se cordas que eram percutidas por martelos. À frente da caixa posicionava-se uma pequena pedaleira, semelhante àquelas dos órgãos, cobrindo a extensão cromática de pouco mais de uma oitava. Os pedais acionavam os martelos que colocavam as cordas de sonoridade grave em vibração. A caixa do instrumento possuía uma tampa, sobre a qual o intérprete apoiava sua harpa, de modo a poder tocá-la ao mesmo tempo que utilizava os pedais do *Clavicorde*.

Beaumarchais, na já mencionada carta enviada ao *Journal de Paris* em 1786 também escreve sobre o artefato, enquanto vangloria o alto nível da execução musical de seu idealizador:

(...) o Sr. Krumpholtz juntou à parte inferior do instrumento [harpa de nove pedais] um corpo de um clavicórdio de martelos, com largura de oito a nove pés, sobre o qual ele coloca sua harpa; e dominando tudo de um lugar elevado, por meio de um forte teclado parecido com aquele do órgão, ele toca com seus pés o contrabaixo da harmonia que suas mãos executam, dando a esses sons fundamentais a mesma variedade de toque que obtém de sua harpa. A gravidade, a profundidade, a plenitude e a facilidade desse baixo orgânico que liga, infla e sustenta os traços brilhantes que tocam os ouvidos, deixam o ouvinte espantado, provocam-no e atiram-no inconscientemente em uma embriaguez musical da qual não se pode ter ideia se nunca se ouviu o Sr. Krumpholtz exercer seu raro talento sobre esse instrumento composto, que os amadores nomearam a uma só voz, um *Krumpholtz* (1786: 1, tradução nossa)²⁰.

¹⁹ “Contrebasse ou Clavicorde à marteaux, qui se joue avec le pied, la Harpe étant posée sur le Clavier. Exécute par Mr. Erard facteur de Forte-piano d’après les idées de Mr. Krumpholtz”.

²⁰ “(...) M. Krumpholtz vient d’ajouter au bas de l’instrument un corp de clavicorde à marteaux, de la longueur de huit à neuf pieds, sur lequel il pose sa harpe; & dominant le tout sur un siège élevé, par le moyen d’un fort clavier tout semblable à celui de l’orgue, il frappe avec ses pieds la contrebasse de l’harmonie que ses mains exécutent, en donnant à ces sons fondamentaux la même variété de jeu qu’il obtient de sa harpe. La gravité, la profondeur, la plenitude & la tenue à volonté de cette basse organique qui lie, enfla & soutient les traits brillans dont l’oreille est frappée, remuent l’Auditeur étonné, l’entraînent & le jette insensiblement dans une ivresse musicale dont on ne peut se formé d’idée, si l’on n’a pas entendu M. Krumpholtz exercer son rare talent sur cet instrument composite, que les Amateurs ont nommé tout d’une voix, un *Krumpholtz*”.

A figura a seguir mostra um *clavicorde à marteaux* fabricado por Érard em 1805. O instrumento, que faz parte do acervo do *Musée de la Musique* de Paris, tem uma extensão abrangendo vinte notas, de Fá0 a Dó2 (sistema francês). No referido acervo, ele é encontrado com o nome de *pédalier de harpe*, ou seja, pedaleira de harpa.



Fig. 8 – *Pédalier de harpe* fabricado por Érard em 1805, visto por dois ângulos.

Não há uma data precisa para a invenção e a primeira construção do *clavicorde* de Krumpholtz. No entanto, pode-se pensar que tenham ocorrido por volta da mesma época na qual a sua harpa de nove pedais era desenvolvida por Naderman, já que a carta de Beaumarchais, do início de 1786 cita a nova

harpa e o *clavicorde* juntos, ambos como novidades.

Krumpholtz apresentou sua nova harpa de nove pedais, ou *Harpe à renforcement, à sons prolongés, à sons ondés ou à echos réitérés et à sourdine* à Academia Real das Ciências²¹ francesa em Novembro de 1787, obtendo a aprovação da mesma. Na ocasião, a harpa foi tocada por sua esposa, Madame Krumpholtz²², reconhecidamente uma grande virtuose do instrumento. A harpista também fez uso do *clavicorde à marteaux*, como mostra um excerto dos registros da Academia datado de 21 de Novembro do mesmo ano:

A Academia escutou, no dia 17 desse mês, diversas peças compostas pelo Sr. Krumpholtz na intenção de mostrar as vantagens de suas adições [à harpa de pedais]. Madame Krumpholtz as executou e elas tiveram acompanhamento de violino e de seu novo *Piano-forte Contrebasse* que é tocado com os pés; conhece-se o talento superior de Madame Krumpholtz, mas o efeito patético²³ dessas peças não pareceram menos surpreendentes, e nós o vemos como a melhor prova que o autor possa dar de suas novas pesquisas (KRUMPHOLTZ, 1788: 42, tradução nossa)²⁴.

Muitas harpas de Naderman, Cousineau e de Érard foram construídas com o mecanismo de *renforcement*. Segundo Parker (2005), várias harpas foram com ele fabricadas por Érard até a década de 1850. O autor 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.

INSPIRAÇÃO

É curioso o fato de que uma das maiores contribuições de Krumpholtz à história da harpa de pedais tenha se dado de forma indireta: o harpista teria sido o principal responsável por despertar no célebre

²¹ Instituição fundada por Luís XIV (1638-1715), ainda no século XVII, com o objetivo de promover a investigação científica na França.

²² Anne-Marie Krumpholtz (nascida Steckler) - (1766-1813).

²³ Adjetivo que define algo como comovente, sensível, triste ou emocionante.

²⁴ “L’académie à entendu le 17 de ce mois plusieurs morceaux composés par M. Krumpholtz dans le dessein de développer les avantages de ces additions. Madame Krumpholtz les exécutoit et il les accompagnoit à la foi avec le violon et avec son nouveau Piano-forte Contrebasse qui se touche avec le pied; on connoit le talent supérieur de Mme. Krumpholtz, mais l’effet pathétique de ces morceaux n’en a pas paru moins surprenant, et nous le regardons comme la meilleur preuve qui l’Auteur puisse donner du succès de ses nouvelles recherches”.

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 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 invenções, alguém capacitado para a tentativa de realização das melhorias que, provavelmente, considerava necessárias a seu instrumento.

A dedicação de Érard à harpa teve como frutos, além da confecção do já citado *Clavicorde à marteaux*, a reestruturação da harpa de ação-simples, além, é claro, da invenção da harpa de ação-dupla.

Assim, fica clara a importância de Krumpholtz como figura inspiradora no processo de criação de mecanismos que viriam a modificar a história da harpa de pedais.

COMPOSIÇÃO

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 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. Sabe-se,

através de sua autobiografia, que Krumpholtz teve aulas de composição com Wagenseil em Viena e que também teve a chance de ter sua música analisada e comentada por Joseph Haydn durante o período no qual trabalhou como harpista em Esterházy, antes de estabelecer-se definitivamente em Paris. Como mencionado anteriormente, Krumpholtz redige seu texto autobiográfico com muita modéstia e humildade, não deixando de citar, além dos já mencionados, outros nomes de músicos que o inspiraram, ensinaram e auxiliaram ao longo de sua carreira musical.

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 a Mademoiselle de Guines (a mesma harpista para quem Wolfgang Amadeus Mozart compôs seu célebre concerto para flauta e harpa) possui vários exemplos de notáveis usos da harmonia.

Nessa obra, a fim de realizar modulações e progressões harmônicas complexas, o autor faz uso extenso dos sinônimos²⁵ possíveis no instrumento. De fato, no frontispício da publicação existe uma nota na qual se lê: “Aprende-se através desses prelúdios a servir-se dos pedais para as diferentes modulações exigidas” (KRUMPHOLTZ, 1777?, tradução nossa)²⁶.

As figuras 9 e 10 mostram trechos extraídos de dois diferentes prelúdios do Opus II, os de número 2

²⁵ “Sinônimos”, aqui, referem-se a sons enarmônicos, ou seja, notas de nomes diferentes mas de sons iguais (o termo pode ser encontrado na literatura sobre harpa de pedais, como no livro de Roslyn Rensch citado nesse trabalho. “Homófonos” e “enarmônicos” também são denominações utilizadas para o mesmo fim). No intuito de conseguir notas “inexistentes” na harpa de ação-simples, Krumpholtz utiliza-se, portanto, de seus sinônimos. O seu uso poderia significar um facilitamento de execução de determinado trecho musical, como explica um aviso publicado no Opus XV do compositor: “Para facilitar o uso dos pedais em qualquer música composta para harpa, o autor indica algumas vezes em seu Opus XI o Sol sustenido no lugar do Lá bemol para não se acionar o pedal da nota Lá, que se encontra natural na clave, ou ainda utiliza Dó sustenido no lugar de Ré bemol bem como Ré sustenido no lugar de Mi bemol, etc. Observando-se, em geral, esse método, encontrar-se-á bem menos dificuldades nesse instrumento”(KRUMPHOLTZ, 1788: 1, tradução nossa). Como mencionado, em seus *Préludes* e também em outras de suas obras, Krumpholtz não se utiliza dos sinônimos apenas para facilitar a execução musical. O compositor emprega-os na realização de tonalidades e modulações “estranhas” ao instrumento.

²⁶ “On apprend par ces préludes à se servir des pédales par les différentes modulations recherchées”.

e 9, respectivamente:



Fig. 9 - Trecho extraído do prelúdio no. 2.



Fig. 10 - Trecho extraído do prelúdio no. 9.

Em ambos os exemplos é possível notar a clara intenção de Krumpholtz em chamar a atenção do ouvinte para as progressões harmônicas, utilizando-se apenas de figuras simples e repetidas que permitem maior destaque para as modulações.

No trecho mostrado na figura 9, 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 10 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 11) é extraída do prelúdio número 10:



Fig. 11 - Trecho extraído do prelúdio no. 10.

Não seria exagero afirmar que o pequeno trecho mostrado pela figura anterior contém um dos momentos harmônicos mais complexos 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.

Pode-se encontrar no Opus II de Krumpholtz vários outros exemplos não-usuais de 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 12 contém um diferente trecho do já citado prelúdio número 10:

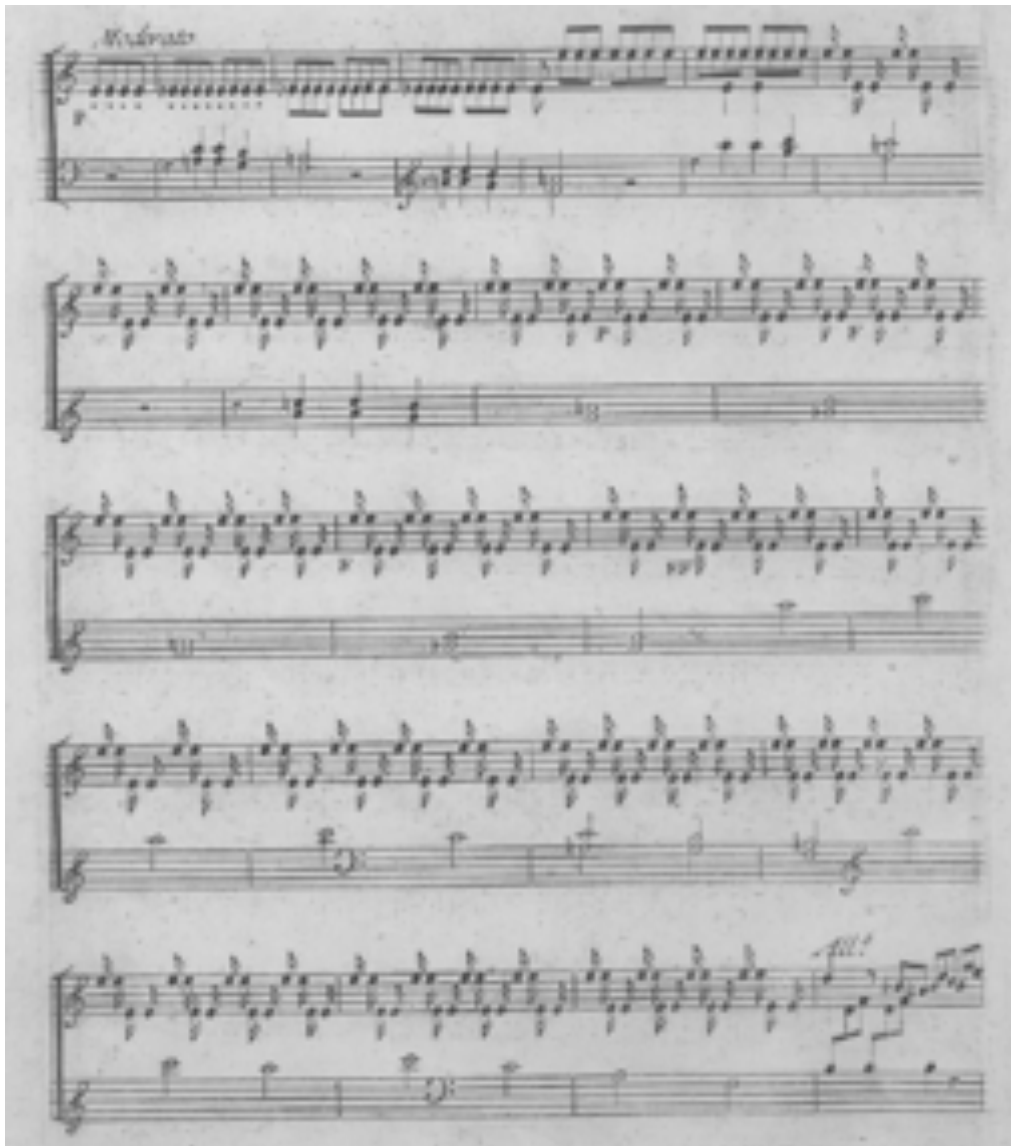


Fig. 12 - Trecho extraído do prelúdio no. 10.

Aqui, o compositor usa com abundância a repetição da nota Mi bemol em duas oitavas diferentes. 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 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.

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

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 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:



Fig. 13 - Introdução da sonata Opus XIV, no. 1.

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 seis 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: 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 15:



Fig. 14 - Recitativo instrumental na sonata Opus XIV, no.1.

O recitativo, originado na música vocal, passou a ser utilizado também na música instrumental. 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, aliás, 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 faz 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: 21, tradução nossa)²⁷.

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,

²⁷ “Depuis longtemps, Messieurs, la coupe de la musique instrumentale a peu varié. C’est un *Allegro*, puis un *Adagio*, puis un *Presto*. L’expérience a fait voir, d’ailleurs, que cette forme est avantageuse, et soutient l’attention de l’auditeur; mais n’est-il pas possible d’obtenir ce point difficile, autrement que suivant la route battue par nos prédécesseurs? Je crois que si la variété commande l’attention, c’est la liaison des parties d’un tout qui fait naître l’intérêt. Les Pot-pourris, inventions d’ailleurs tant soit peu barbare ou puerille, réussissent cependant, toutes les fois que les idées que rappellent les Airs ont une suite entr’elles, et font un sens, ou qu’elles ont un *Apropos* relative à quelque circonstance. Il m’a semblé, qu’étant affecté d’une suite d’idées, rien ne s’opposoit à ce que je les rendis sensibles, avec la Palette de Sons, s’il est permis de s’exprimer ainsi, en s’astreignant néans moins, aux règles dictées par le goût, relativement à la période, ou à l’unité musicale, si importante à l’effet de chaque morceau en particulier”.

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: 3, tradução nossa) 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 muito específica 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 pianoforte, 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 caractere*)²⁸ 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 curiosa 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.

²⁸ “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: 36, tradução nossa).

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 publicada²⁹. 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 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 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 *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

²⁹ Curiosamente, quando publicada como “cena”, essa sonata ganhou novas indicações de andamento. O seu primeiro movimento, indicado *Allegro Vivace* no Opus XIII, passa a ser apenas *Allegro* no Opus XV. Além disso, outras mudanças de andamento ao longo do movimento também são sugeridas pelo compositor. Esse fato ocorre também em outras sonatas em cena quando, provavelmente para intensificar a dramaticidade da música, mudanças de andamento são sugeridas por vezes até mesmo dentro de uma mesma frase musical, como exemplifica o primeiro movimento da cena de meio-caráter em Ré menor, Opus XV, número 1.

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 particular, 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 ter-se-ia 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, tradução nossa): “Os Opus XIV, XV, XVII e XVIII carregam (...) 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”³⁰.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jean-Baptiste Krumpholtz foi intérprete, compositor e inventor e seus feitos em cada um desses campos de atuação são extremamente significativos na história da harpa de pedais.

A figura de Krumpholtz representava aquela do artista inquieto, constantemente em busca de inovação. Devido a isso, Krumpholtz destaca-se entre os tantos harpistas compositores que viveram na segunda metade do século XVIII, tendo sua obra características excepcionais que a diferenciam de suas contemporâneas.

As singularidades presentes em sua música são exemplos que trazem à tona a busca de Krumpholtz por ultrapassar a mediocridade, possibilitando à harpa de pedais novos níveis de execução técnica e

³⁰ “Les opus XIV, XV, XVII et XVIII portent (...) la marque de la sensibilité de Krumpholtz et la preuve de ses recherches dans le domaine harmonique et expressif. Je n’ai encore, personnellement rencontré chez aucun de ses contemporains une oeuvre conçue de la sorte”.

musicalidade.

Como professor de diversos alunos, ele pôde transmitir e divulgar seu conhecimento adquirido através de anos de esforço e dedicação à harpa, contribuindo assim para o desenvolvimento da técnica harpística e também para sua transmissão às novas gerações. O nível técnico de Krumpholtz passa a transparecer em meio às suas composições, que tornam-se desafiadoras aos intérpretes, exigindo dos mesmos um alto padrão de execução.

Apesar disso, Krumpholtz pareceu sempre mais preocupado em elevar o nível musical das composições para harpa do período. Muito se escrevia para o instrumento, mas a maioria das peças não transcendia a trivialidade do gosto musical da segunda metade do século XVIII, conferindo ao repertório da harpa uma certa superficialidade e relativa “fraqueza” musical. Krumpholtz demonstrou-se incomodado com tal situação e ao longo de sua carreira como compositor esforçou-se para modificá-la. Apesar de também compor ao gosto harpístico mais comum da época, provavelmente devido a necessidades profissionais e comerciais, o músico mostrou-se frequentemente, através de suas composições, buscando uma linguagem que favorecesse as singularidades da harpa de pedais e seu idioma e, principalmente, maior profundidade e interesse musicais. Sua música mais tardia, de seu Opus XIV em diante, apresenta qualidades, principalmente em relação à harmonia e à forma, dificilmente encontradas em todo o repertório setecentista da harpa de pedais, sendo, portanto, única.

Também não satisfeito com as limitações físicas do instrumento de sua época, Krumpholtz viu-se sempre interessado na possibilidade de inovações em sua construção, a fim de trazer a ele maior expressividade e sanar, dentro do possível, algumas de suas imperfeições. Mostrando-se um inventor, pôde desenvolver alguns mecanismos que deram à harpa do período novas maneiras de expressão. Além disso, como incentivador das pesquisas em torno de melhorias para o instrumento, fez parte da inspiração do inventor Sébastien Érard, que viria a criar, no início do século XIX, uma nova harpa de pedais que, substituindo sua antecessora, tornar-se-ia o modelo padrão do instrumento até os dias atuais.

A vida de Jean-Baptiste Krumpholtz foi dedicada à harpa e não seria exagerado afirmar que o instrumento tenha sido sua grande paixão e seu maior incentivo à carreira musical, além de um combustível à sua criatividade e desejo de inovação. No último parágrafo de sua autobiografia, Krumpholtz encerra seu depoimento explicitando sua opinião e seus desejos em relação a seu instrumento musical favorito:

Acusam-me ainda de procurar a dificuldade; enganam-se; não busco nada além de trazer à tona toda a importância e todas as possibilidades da harpa. Este instrumento possui seus defeitos, mas não é inferior a nenhum outro quando bem conhecido. Falta-lhe, talvez, uma dúzia de compositores mais hábeis. Tentei retirar os limites que pareciam fixar a ela e lhe dar um caráter mais amplo (PLANE, 1809: 5, tradução nossa)³¹.

REFERÊNCIAS

- BARTHEL, L. *Au coeur de la harpe au XVIIIème siècle*. Paris: Garnier-François, 2005.
- CLEMENTI, M. *Sonata Op. 50, no.3 – “Didone Abbandonata”*. Stuttgart: Eduard Hallberger, [c.1860].
- FÉTIS, F. *Notice Biographique sur Sébastien Érard, Chevalier de la Légion-D’Honneur*. Paris: E. Duverger, 1831.
- 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.
- GRANT, G. *Technical manual and dictionary of Classical Ballet*. 3. ed. New York: Dover Publications, 1982.
- JOURNAL DE PARIS. Paris: No. 314, 1789.
- _____. Paris: No. 39, 1786.
- KOHAUT, J. *Trio pour le Clavecin, la Harpe ou le Luth avec accompagnement d’un Violon et la Basse*. Paris: Le Clere, 1767.
- KRUMPHOLTZ, J-B. *Collection de pièces de differens genres, Oeuvres XIIIe et XIVe*. Paris: L’auteur, 1788.
- _____. *Deux Sonates en forme de scenes de differens Caractères, Oeuvre XVIII*. Paris: Naderman, [c.1789].
- _____. *Deux Sonates en forme de SCENES di Mezzo-Carattere, Oeuvre XV*. Paris: L’auteur, 1788.
- _____. *Quatre Sonates en forme de SCENES de differens Caractères, Oeuvre XV*. Paris: L’auteur, 1788.
- _____. *Recueil de Douze Préludes et Petits Airs pour la Harpe, Opera 2e*. Paris: L’auteur, [1777?].
- _____. *Sonate pour la Harpe en scene de demi-caractere, Oeuvre XVIIe*. Paris: L’auteur, [c.1789].
- _____. *Sonates, Oeuvre XIV*. Paris: Naderman, 1788.
- _____. *Trois Sonates pour la Harpe, dont la première en forme de Scene, Oeuvre XVIe bis*. Paris: Naderman, 1788.
- _____. *Trois Sonates pour la Harpe, dont la première en forme de Scene, Oeuvre XVIIe*. Paris: L’auteur,

³¹ “On me reproche encore de chercher les difficultés; on se trompe; je ne cherche que faire connoître toute l’entendue, et toute les ressources de la harpe. Cet instrument a ces défauts, mais il n’est inférieur à aucun, quand il est bien connu. Il ne lui manque peut-être qu’une douzaine de compositeurs habiles de plus. J’ai tâché de reculer les bornes qu’on sembloit lui fixer, et de lui donner un plus grand caractère”.

[c.1789].

KUHNAU, J. *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*. Leipzig: Immanuel Tietzen, 1700.

LEVER, M. *Beaumarchais et la musique*. Revue d'Histoire littéraire de la France, 100e Anné. France: No. 4, pp.1093-1104, 2000.

MOZART, W. A. *Fantaisie et Sonate pour le Forte-Piano, Oeuvre XI*. Vienna: Artaria Comp., 1785.

PARKER, M. *Child of Pure Harmony – A source book for the single-action harp*. [London], 2005. E-book.

PLANE, J. M. *Principes pour la harpe, par J. B. Krumpholtz*. Paris: P. J. D Plouvier, 1809.

RENSCH, R. *Harps and Harpists – revised edition*. 2. Ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

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, Printemp, 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.