

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

MAÍNI FARIA MORENO

CONCERTO PARA HARPA E ORQUESTRA DE RADAMÉS GNATTALI: contexto histórico,
problemas idiomáticos e soluções

RIO DE JANEIRO

2024

Maíni Faria Moreno

CONCERTO PARA HARPA E ORQUESTRA DE RADAMÉS GNATTALI: contexto histórico,
problemas idiomáticos e soluções

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Moraes Rego Fagerlande

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

M843c Moreno, Maini
Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas:
contexto histórico, problemas idiomáticos e soluções
/ Maini Moreno. -- Rio de Janeiro, 2024.
99 f.

Orientador: Marcelo Fagerlande.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2024.

1. Contextualização Histórica. 2. O Idiomatismo.
3. Idiomatismo no Concerto. I. Fagerlande, Marcelo
, orient. II. Título.

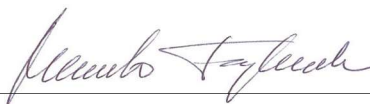
Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Maíni Faria Moreno

CONCERTO PARA HARPA E ORQUESTRA DE RADAMÉS GNATTALI: contexto histórico,
problemas idiomáticos e soluções

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

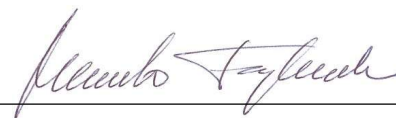
Aprovada em: 4 de julho de 2024



Prof. Dr. Marcelo Moraes Rego Fagerlande, Escola de Música da UFRJ



Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá, Escola de Música da UFRJ



Profª. Cristina de Paula Fernandes Braga, Escola de Música da UFRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus, por toda sabedoria.

Ao meu orientador Dr. Marcelo Fagerlande, pelo incentivo, dedicação e acima de tudo pelos conhecimentos transmitidos.

Ao Roberto Gnattali, por ter aceitado me ajudar neste trabalho nessa relação colaborativa, me disponibilizando partes do concerto.

Aos meus queridos pais Osmair Andre Moreno e Leonice Faria Rodrigues Moreno, por todo amor e companheirismo, e pelo apoio incondicional em todas as etapas de minha vida profissional, amor, sabedoria e ensinamentos transmitidos, que me fizeram ser o que sou.

À minha irmã Maiani Vitoria Faria Moreno, por toda força, colaboração e compreensão.

Um agradecimento especial à minha professora de harpa Liuba Klevtsova, que foi parte importante na decisão de minha carreira profissional, me ajudou neste trabalho e foi uma grande incentivadora de todos os meus propósitos profissionais.

Aos harpistas Cristina Carvalho, Cecilia Pacheco, Leila Reis, Audilaine Andrade, Myriam Vianna e Silas Lima, Silvia Braga, Angelica Vianna, Wanda Eichbauer, Vanja Ferreira e Cristina Braga, por toda colaboração na autorização das entrevistas para este trabalho.

Ao maestro Helder Trefzger com a Orquestra Sinfônica do Espírito Santo (OSES) e ao maestro Evandro Matté com a Orquestra do Theatro São Pedro, pela colaboração nos ensaios e concertos da obra.

Ao meu amigo especial Matheus Viana, às mestras Ariana Mendonça, Liana Meirelles, Fernanda Silveira e amigos por todo apoio e incentivo na realização deste Mestrado.

A todos os professores e alunos da Escola de Música UFRJ/PROMUS, e turma de 2022 da PROMUS, pela força e parceria durante todo o curso, e pela companhia e colaboração de todos vocês durante este período que passamos.

A percepção do desconhecido é a mais fascinante das experiências.

Albert Einstein (apud HADASSAH, 2020, p. 7)

RESUMO

MORENO, Maíni. *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas de Radamés Gnattali*: contexto histórico, problemas idiomáticos e soluções. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A presente dissertação é um estudo histórico, analítico e interpretativo do *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas*, do compositor Radamés Gnattali. O objetivo geral consiste em auxiliar o harpista em uma melhor compreensão da peça, também apontando dificuldades de execução decorrentes de problemas idiomáticos na escrita proposta por Gnattali, propondo soluções práticas para estes trechos. Isto poderá auxiliar outros compositores, que tenham interesse em escrever para a harpa. Há um capítulo sobre questões idiomáticas, que subsidia as soluções propostas na sequência. Além disto, foi utilizada uma bibliografia específica, que respaldam as sugestões de soluções interpretativas dos trechos de dificuldades do concerto estudado. O produto artístico é a gravação do concerto, cujo link foi incluído na conclusão. Como apêndice, inclui as entrevistas concedidas por harpistas que interpretaram o concerto, que, ao lado da bibliografia, ajudaram na elaboração das propostas da autora deste trabalho. Assim, pretendo tanto refletir sobre o concerto e as questões idiomáticas a ele inerentes, como elencar problemas e suas soluções, que poderão auxiliar futuros compositores interessados na harpa.

Palavras-chave: Harpa. Concerto. Radamés Gnattali. Gianni Fumagalli

ABSTRACT

MORENO, Maíni. *Concerto for Harp and String Orchestra by Radamés Gnattali*: historical context, idiomatic problems, and solutions. Advisor: Marcelo Moraes Rego Fagerlande. 2023. Master Thesis (Professional Master's Degree in Music) – Professional Post-Graduate Program in Music, Music School, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This dissertation is a historical, analytical and interpretative study of the Concerto for Harp and String Orchestra, by the composer Radamés Gnattali. The general objective is to help the harpist in a better understanding of the piece, also pointing out execution difficulties arising from idiomatic problems in the writing proposed by Gnattali, proposing practical solutions for these excerpts. This could help other composers who are interested in writing for the harp. There is a chapter on idiomatic issues, which supports the solutions proposed below. In addition, a specific bibliography was used, which supports the suggestions for interpretative solutions for the difficult sections of the studied concert. The artistic product is the recording of the concert, a link to which is included in the conclusion. As an appendix, it includes interviews given by harpists who performed the concerto, which, alongside the bibliography, helped in the elaboration of the author's proposals for this work. Thus, I intend both to reflect on the concerto and the idiomatic issues inherent to it, and to list problems and their solutions, which may help future composers interested in the harp.

Keywords: Harp. Radamés Gnattali. Concert. Gianni Fumagalli

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Foto de Radamés jovem ao piano – Documentário <i>Radamés Gnattali</i> – Aluísio Didier (1996, p. 79).	21
Figura 2: Gnattali está regendo, junto a uma pessoa não identificada ao violão, Sandoval Dias e Aristides Zacarias no saxofone e na bateria Luciano Perrone.....	23
Figura 3: LP <i>Suíte Popular Brasileira para Violão e Piano</i> (Fonte: Capa do LPP-36, Continental, 1956).....	24
Figura 4: LP <i>Radamés e a Bossa Eterna</i> (Capa do LP- PPL-12-104, selo Continental, 1964).	25
Figura 5: Foto da Ficha de Imigração de Gianni Fumagalli, que registra sua chegada ao Brasil, em 20 de janeiro de 1952.	27
Figura 6: Orquestra Sinfônica Brasileira, Ano 1973 – <i>Manchete</i> (RJ) Edição 1106.	27
Figura 7: Jornal <i>Diário de Notícia</i> – Segunda Seção – p. 3 – Quarta-feira, 22 de julho de 1959 com a crítica sobre Gianni Fumagalli.	29
Figura 8: Crítica sobre o harpista italiano Gianni no <i>Jornal Diário de Notícia</i> (RJ) – Segunda Seção – p. 3 Domingo, 15 de junho de 1952.	30
Figura 9: Na imagem, Gianni Fumagalli (ao centro), acompanhado de amigos.....	31
Figura 10: Disco de vinil do <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> sob regência do maestro Radamés Gnattali e a Orquestra Brasileira (OSB) (1957) (DISCOSGS, 2024)..	32
Figura 11: Manuscrito da parte de harpa do terceiro movimento do concerto (arquivo pessoal).	33
Figura 12: Manuscrito da grade do <i>Concerto de harpa e Orquestra de Cordas</i>	34
Figura 13: Parte do primeiro violino da segunda versão do concerto.	35
Figura 14: Parte do primeiro violino do <i>Concertino para Sax</i> , de Radamés Gnattali (arquivo pessoal).	36
Figura 15: Compasso 255 do manuscrito onde foram cortados 32 compassos (arquivo pessoal).	37
Figura 16: Grade do trecho que foi cortado do terceiro movimento.	38
Figura 17: Cores das cordas da harpa (HOLANDA, 2015).	44
Figura 18: Alcance das harpas de 46 e 47 cordas (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 6).	45
Figura 19: Alcance das harpas de 40 e 44 cordas (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 6).	45
Figura 20: Oitava da harpa de pedal (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 7).....	46
Figura 21: Tessitura da harpa de pedal. (CHALOUPKA, 1979, p. 5).	46

Figura 22: Alcance das mãos (POLLAUF, 2018-2024).....	47
Figura 23: Abafamento para criar um efeito <i>staccato</i> (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 18).	47
Figura 24: Cadência <i>Valsa das Flores</i> – Tchaikovsky como foi escrita compassos 16-27 (TCHAIKOVSKY, 1892 <i>apud</i> ADLER, 2002, p. 93).....	48
Figura 25: Cadência do <i>Quebra-Nozes, Valsa das Flores</i> – como é tocada, compassos 16-17 (TCHAIKOVSKY, 1892 <i>apud</i> ADLER, 2002, p. 93).....	48
Figura 26: <i>Danças Sacras e Profanas</i> de Claude Debussy, compassos 18-26 (arquivo pessoal).	49
Figura 27: <i>Sinfonia em Três Movimentos</i> , segundo movimento, parte original escrita (STRAVINSKY, 1942, <i>apud</i> KONHAUSER; STORCK, 1994, p. 49).....	50
Figura 28: <i>Sinfonia em Três Movimentos</i> , segundo movimento, parte modificada (STRAVINSKY, 1942 <i>apud</i> KONHAUSER; STORCK, 1994, p. 49).....	50
Figura 29: Diagrama de pedal (HADASSAH, 2020, p. 46).....	51
Figura 30: Organização de pedais (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 3).....	51
Figura 31: Possibilidades de diagramas de harpa de pedal (CHALOUPKA, 1979, p. 19).....	52
Figura 32: Posicionamentos da mudança do pedal (POLLAUF, 2018-2024).....	53
Figura 33: <i>Tristão e Isolda</i> , de Richard Wagner (POLLAUF, 2018-2024).....	54
Figura 34: <i>Sinfonia Fantástica</i> , Op. 14 de Hector Berlioz (POLLAUF, 2018-2024).....	55
Figura 35: <i>La forza del destino</i> II Harpa de Giuseppe Verdi (POLLAUF, 2018-2024).....	56
Figura 36: Harpa 1 e harpa 2 do <i>Concerto para Orquestra</i> , com problemas de acordes circulados em vermelho (BARTOK, 1946, p. 70-71).....	57
Figura 37: Harpa 1 e harpa 2 do <i>Concerto para orquestra</i> , com problemas de acordes solucionados em verde (BARTOK, 1943 <i>apud</i> KONHAUSER; STORCK, 1994, p. 10).	57
Figura 38: <i>Danças Sacras e Profanas</i> , de Claude Debussy, compassos 53-58 (arquivo pessoal).	58
Figura 39: Símbolo de arpejo no primeiro e segundo compassos. Símbolo de não arpejo no terceiro (REES-ROHRBACHER, 2002, p. 49).....	59
Figura 40: <i>Sinfonia Fantástica</i> , Segundo Movimento, Valsa, compassos 31-32 (BERLIOZ, 1830 <i>apud</i> KONHAUSER; STORCK, 1994, p. 13).....	59
Figura 41: Arpejo longo do <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 79- 84 (arquivo pessoal).....	60

Figura 42: Trilos no segundo movimento do <i>Concerto</i> da Radamés Gnattali (1959), comp. 45-47 (arquivo pessoal).	Erro! Indicador não definido.
Figura 43: Glissando com as notas escritas (ADLER, 2002, p. 100).....	61
Figura 44: Glissando de notas inicial e final – <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, comp. 147 (arquivo pessoal).....	61
Figura 45: Sugestão para glissandos enarmônicos: o processo de enarmonização torna-se glissandos de acordes. Figura construída segundo Schlomovitz (1978) (HADASSA, 2020, p. 43).....	62
Figura 46: Como se escreve e se toca e como soa o harmônico (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 40).....	63
Figura 47: Possibilidade de som harmônico (ALEXANDER, 2008, p. 688).....	63
Figura 48: Exemplo com ligadura (KUNTZ, 2021-2022).	64
Figura 49: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 29 a 33 (arquivo pessoal).	66
Figura 50: <i>Concerto de Harpa e Flauta</i> do compositor A. W. Mozart, compassos 58 a 60 (IMSLP).	66
Figura 51: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 53 a 55 (arquivo pessoal).	67
Figura 52: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 56 a 58 (arquivo pessoal).	67
Figura 53: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 57 e 58 (arquivo pessoal).	68
Figura 54: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 63 a 65 (arquivo pessoal).	69
Figura 55: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 63, 64 e 65 (arquivo pessoal).	69
Figura 56: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 100 a 104 (arquivo pessoal).	70
Figura 57: Manuscrito do <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 100 a 104 (arquivo pessoal).	70
Figura 58: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compasso 112 (arquivo pessoal).	71
Figura 59: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, proposta de escrita do compasso 112 (arquivo pessoal).	71

Figura 60: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 120 e 121 (arquivo pessoal).	72
Figura 61: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 120 e 121 (arquivo pessoal).	72
Figura 62: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 128 e 129 (arquivo pessoal).	73
Figura 63: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 189 e 190 (arquivo pessoal).	73
Figura 64: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 189 e 190 (arquivo pessoal).	74
Figura 65: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 195 e 196 (arquivo pessoal).	74
Figura 66: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 195 e 196 (arquivo pessoal).	75
Figura 67: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 67 e 68 do Segundo Movimento (arquivo pessoal).	75
Figura 68: Exemplo 67 do livro <i>Arranjo</i> de Carlos Almada (2000, p. 79).	76
Figura 69: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compasso 73 do Segundo Movimento (arquivo pessoal).	76
Figura 70: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, proposta de escrita do compasso 73 do segundo movimento (arquivo pessoal).	77
Figura 71: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 93 a 97 do Segundo Movimento (arquivo pessoal).	78
Figura 72: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 102, 103 e 104 da cadência (arquivo pessoal).	79
Figura 73: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 102, 103 e 104 da cadência (arquivo pessoal).	80
Figura 74: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 124 e 125 da cadência (arquivo pessoal).	80
Figura 75: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 124 e 125 da Cadência (arquivo pessoal).	81
Figura 76: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 174 a 179 do Terceiro Movimento (arquivo pessoal).	81

Figura 77: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 174 ao 179 do Terceiro Movimento (arquivo pessoal).....	82
Figura 78: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compasso 185 do Terceiro Movimento (arquivo pessoal).....	82
Figura 79: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compasso 191 do Terceiro Movimento (arquivo pessoal).....	83
Figura 80: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali, compassos 247 a 250 do Terceiro Movimento (arquivo pessoal).	83
Figura 81: <i>Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas</i> de Radamés Gnattali apresentado junto com a Orquestra Sinfônica do Theatro São Pedro de Porto Alegre. Link: https://https://youtu.be/wa5wBBycru0	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1	CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA 19
1.1	RADAMÉS GNATTALI..... 19
1.2	GIANNI FUMAGALLI..... 25
1.3	CONCERTO PARA HARPA E ORQUESTRA DE CORDAS 31
2	O IDIOMATISMO 39
2.1	O IDIOMATISMO SENDO APLICADO NA MÚSICA 39
2.2	IDIOMATISMO COMPOSICIONAL 40
2.3	IDIOMATISMO INSTRUMENTAL 40
2.4	ESCRITA IDIOMÁTICA PARA HARPA 41
2.4.1	Tessitura da harpa 43
2.4.2	Oitavas da harpa 45
2.4.3	Alcance das mãos 46
2.4.4	<i>Staccato</i> 47
2.4.5	Escrita instrumental 47
2.4.6	Diversos tipos de acordes 48
2.4.7	Diagrama de pedal 50
2.4.8	Enarmonização e pedais 56
2.4.9	Formas de arpejos 58
2.4.10	Trilos e trêmulos Erro! Indicador não definido.
2.4.11	Glissando 61
2.4.12	Diagrama de glissando 62
2.4.13	Harmônico 62
2.4.14	Ligadura 63
3	IDIOMATISMO NO CONCERTO 65
3.1	PRIMEIRO MOVIMENTO 66
3.2	SEGUNDO MOVIMENTO 75
3.3	CADÊNCIA..... 79
3.4	TERCEIRO MOVIMENTO 81
	CONSIDERAÇÕES FINAIS 85
	REFERÊNCIAS 87

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM HARPISTAS.....91

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem a finalidade de auxiliar músicos harpistas a compreenderem e obterem uma melhor execução e interpretação musical do *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas*, de maneira a solucionar problemas de dedilhados, e também de ajudar os compositores na escrita para harpa, propondo soluções práticas. Sendo assim, o produto final desta pesquisa é a gravação do concerto que se encontra na conclusão final.

Será abordada também a configuração idiomática da notação musical para harpa de pedal. Percebemos que para tocar harpa usamos quatro dedos em cada mão. A distância entre os dedos é determinada pela anatomia das mãos. Portanto, devido à natureza anatômica das mãos, as composições para harpa seguem padrões estabelecidos, que também são vistos na notação musical em acordes, escalas e outros efeitos.

A questão desenvolvida nesta pesquisa está baseada no fato de que existem passagens escritas para a harpa que não são idiomáticas, o que gera dificuldades de execução e que exigem soluções criativas do intérprete. O objetivo deste trabalho é ajudar o instrumentista a compreender melhor o concerto em questão e a estudar esses problemas de execução assim como demonstrar aos compositores formas básicas de se escrever para harpa, levando-se em consideração as soluções aqui propostas nos trechos que apresentam dificuldades idiomáticas.

Para construir esta pesquisa foram utilizados princípios qualitativos devido à necessidade de se compreender as implicações ligadas à performance do *Concerto* e de como se resolver os problemas de execução de trechos não idiomáticos. Para isso, consideraremos o conceito de pesquisa qualitativa de Bresler (2007). Como base teórica, utilizaremos autores como Duarte (2011), Hadassah (2020), Adler (2002), Rees-Rohrbacher (2012), Almada (2000), Piston (1969) e Koechlin (1954).

Vale ressaltar que esta obra foi importante para a comunidade harpística brasileira devido ao pioneirismo do compositor, ao lado de nomes como Heitor Villa-Lobos, em utilizar a harpa como solista e a música brasileira como material composicional.

Portanto, como forma de contribuir com a bibliografia específica para harpa, e para auxiliar tanto compositores quanto performers, essa pesquisa abordará questões técnicas de estudo e de interpretação, o que permitirá ao leitor obter um outro ponto de vista sobre a obra, ampliando as suas possibilidades de execução, de escrita e de composição. Além disso, esta pesquisa também auxiliará o intérprete diante das decisões que tomará durante seus estudos para a construção de sua performance, através da escrita para harpa de Radamés Gnattali. O

resultado deste trabalho poderá ser aplicado em outras peças, seguindo os mesmos preceitos de estudo.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Neste capítulo, pretende-se apresentar uma contextualização histórica sobre o compositor e o intérprete do concerto estudado nesta dissertação, bem como apresentar aspectos característicos do concerto. Em um primeiro momento, iniciamos uma busca a respeito da vida e obra de Radamés Gnattali (1906-1988), o compositor do concerto estudado, e também sobre Gianni Fumagalli (1908-1980), o harpista e amigo de Radamés ao qual o concerto foi destinado.

Conhecer a trajetória do intérprete a quem a obra foi dedicada é algo importante para o intérprete, bem como compreender a intenção do compositor. Tais informações podem contribuir para a criação da interpretação da obra. Esta busca por informações que estão ligadas ao contexto da obra é discutida por Charles Stier (1992), que descreve:

Primeiramente, você deverá estudar todos os detalhes da partitura de forma exata e detalhada para juntar as informações que o compositor tentou comunicar. Compositores esperam que você respeite aquilo que ele tentou dizer através da sua obra e da ciência da notação. Eles esperam que você entenda a forma, harmonia, melodia e fraseologia. Eles também esperam que você saiba que existem detalhes que são impossíveis de se escrever, ou irão soar erroneamente se executados como foram grafados. (STIER, 1992, p. 18¹ *apud* WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 64)

Em seguida, será apresentado um relato de como surgiu a ideia de escrever sobre o concerto com base em entrevistas dos alunos do harpista Gianni Fumagalli. Para isso, colher fundamentos nas bases bibliográficas, tanto informações biográficas a respeito dos personagens quanto imagens e entrevistas de pessoas que conheceram o compositor e o harpista, respalda bases para o desenvolvimento do segundo e terceiro capítulos.

A partir disso, segue uma breve investigação iniciada ainda neste primeiro capítulo, sobre o concerto, que foi dedicado ao harpista italiano Fumagalli.

1.1 RADAMÉS GNATTALI

Radamés Gnattali (1906-1988) foi um arranjador, compositor e pianista brasileiro, natural da cidade de Porto Alegre (RS). Gnattali começou a estudar piano aos quatro anos, mas aos nove anos de idade ganhou um prêmio: a medalha e o diploma de mérito, dados pelo Cônsul da Itália, regendo uma pequena orquestra de poucos músicos com arranjos escritos por ele.

Conforme relata Fernanda Canaud (2013), Radamés foi uma criança prodígio, que desde cedo recebeu prêmios, segundo informações armazenadas no Museu da Imagem e do Som (MIS, 1985).

¹ STIER, C. *On Performance*. Maryland: Word Masters, 1992.

Dos quatorze aos dezoito anos de idade, Radamés estudou no Conservatório de Música do Instituto de Artes de Porto Alegre, com o pianista Guilherme Fontainha (1887-1970). Em Porto Alegre formou grupos com membros da família, amigos e colegas, como o sexteto instrumental *Ideal Jazz Band da Confeitaria Colombo* (RS), o bloco carnavalesco *Os Exagerados* e o quarteto de cordas *Henrique Oswald*. Nessas oportunidades, Radamés teve contato com outros instrumentos, como o violão, o cavaquinho e a viola *da braccio*, e teve as suas primeiras experiências como arranjador e compositor. Radamés também realizou diversos concertos de piano solo e como solista de orquestra, com destaque para os concertos realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Neste período, Gnattali compôs diversas obras que foram gravadas e editadas, como a obra *Batuque*, para piano solo (1926), *Reminiscências*, para violino, flauta, fagote e piano (1928), com transcrição para quarteto de cordas e piano, *Serestas n. I*, para quarteto de cordas (1930), *Rapsódia Brasileira*, para piano solo (1930), e a obra *Ponteio, roda e baile*, para piano solo (1931).

Em entrevista ao programa *A Música Segundo Tom Jobim* (TV Manchete, 1984), Gnattali afirmou que ouvia e praticava os gêneros popular e erudito sem distinção, pois tinha adquirido habilidades em ambas as linguagens musicais.

A música popular esteve muito presente em sua vida. Quando jovem, trabalhou como pianista no Cinema Colombo, no bairro Floresta, de Porto Alegre, onde tocava piano durante a exibição de filmes mudos, executando um repertório de música ligeira, recebendo dez mil réis por dia. Radamés é quem fala: “[...] ganhava dez mil réis por dia. As partituras eram *pot pourri* de canções francesas, canções italianas, operetas, valsas, polcas. Nós líamos tudo o que havia na estante enquanto na tela passavam os filmes mudos” (MIS Radamés Gnattali, 1985). Também participou como violonista dos conjuntos carnavalescos e populares da época.

Em 1924, o professor de piano Fontainha, com quem Radamés estudava, foi o responsável por levá-lo, nas três primeiras vezes, para a capital do Rio de Janeiro, com o objetivo de apresentá-lo ao público, através de recitais, mostrando, além das habilidades de seu aluno, também a sua competência como mestre. Somente em 1929 Gnattali passa a viver no Rio de Janeiro e a morar na cidade para trabalhar como professor titular do Instituto Nacional de Música.

Radamés se dedicava apenas ao aprendizado do piano e, por isso, nos fins de semana, como contou em entrevista ao MIS (Museu da Imagem e do Som), era comum que ele passasse a tarde inteira de sábado na casa do sobrinho de Fontainha, ouvindo discos de *jazz*. Com seu estilo musical eclético, percebeu que era difícil viver somente de concertos para piano.

Começou então a aceitar a ideia de usar o seu talento para se sustentar. E com isto surgiu oportunidade para trabalhar na casa de música (loja) de Fontainha (MIS, 1985), onde editavam e vendiam partituras, pianos e outros instrumentos, além de alugarem salas para professores darem aulas particulares.



Figura 1: Foto de Radamés jovem ao piano – Documentário *Radamés Gnattali* – Aluisio Didier (1996, p. 79).

Durante um evento, em 1929, Radamés foi chamado para substituir o pianista Mário Martins (1934-) no Cassino das Fontes. Durante esse evento, ele criou uma relação de amizade com o percussionista Luciano Perrone (1908-2001). Deste contato com os músicos, surgiram diversas parcerias, projetos orquestrais e de outras formações.

Como relata Fernanda Canaud (2013), Radamés desistiu de sua carreira como concertista solo e a sua carreira como compositor erudito começaria a surgir.

Na década de 1930, em consequência da chegada do cinema sonoro ao Brasil, houve muito desemprego entre os músicos. Para Radamés isso não foi um problema, pois ele passou a trabalhar como violista, sendo contratado por uma orquestra russa de ópera de passagem por Porto Alegre (WERNER; BARBEITAS, 2012 *apud* CANAUD, 2013, p. 52).

De instrumentista Radamés passou a trabalhar como maestro assistente. O convite veio após uma conversa com o maestro da orquestra em questão, naquela temporada na qual ele foi contratado como violista, conforme ele mesmo relata a seguir:

Um dia eu estava estudando, quando chegou o maestro — que era diretor do Conservatório de Munique — e me perguntou se eu não era o violista da orquestra. Eu disse que sim e ele me perguntou se eu não queria ajuda-lo [*sic*] a ensaiar os artistas

da ópera. Ele ficou impressionado com a minha leitura à primeira vista. (GNATTALI, *apud* BARBOSA; DEVOS, 1985, p. 25 *apud* CANAUD, 2013, p. 52)

Em 1931, após a temporada como violinista, Radamés voltou ao Rio de Janeiro para atuar como professor no Instituto Nacional de Música, que passou a ser incorporado à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Além disso, também atuava como instrumentista.

Nessa época, Radamés costumava ouvir música no estilo das *big bands* estadunidenses que tocava nos clubes de dança do Rio de Janeiro, como o Theatro Casino e o Casino Beira Mar, onde gostava de ir. Como estava com dificuldades financeiras para retornar à Porto Alegre, Radamés aceitou substituir o pianista Mário Martins no Cassino das Fontes, em Lambari, cidade do sul de Minas Gerais.

Em 1930, a *Rádio Clube do Brasil* o contratou como pianista. Em seguida, trabalhou nas rádios *Mayrink Veiga* e *Cajuti*, mas somente quando trabalhou na *Rádio Transmissora*, que pertencia à Gravadora *Victor Talking Machine Co. of Brazil*, Gnattali começou a ser conhecido pelos seus arranjos e composições.

Em outubro de 1931, Radamés foi convidado para participar da programação do 4º Concerto da Série Oficial do Instituto Nacional de Música, da qual também participaram outros compositores, como Camargo Guarnieri (1907-1993), Luiz Cosme (1908-1965), Luciano Gallet (1893-1931), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Lorenzo Fernandez (1897-1948).

Com o tempo, Radamés foi mudando o seu estilo, passando do erudito ao popular, incorporando o *swing* característico dos pianeiros cariocas que tocavam o samba ao piano.

Com seus trinta anos de idade, ele compôs peças eruditas, como o *Concerto para piano e orquestra n.1*, a *Fantasia Brasileira para Piano e Orquestra*, a *Sonata para Violoncelo e piano* e o *Quarteto de Cordas n.1*.

De acordo com Canaud (2013), “O Virtuosismo e o ‘*Swing*’ revelados na revisão fonográfica de Flor da noite e Modinha & Baião de Baião de Radamés Gnattali” (CANAUD, 2013, p. 64), suas várias aptidões o levaram a realizar diferentes trabalhos, inclusive em outros campos musicais, tais como: 1) atuou como pianista e arranjador na gravadora Victor Talking Machine Co. of Brazil (1932); 2) foi o compositor e diretor das operetas *Marquesa de Ārya* e *Os Sertões*; 3) compôs trilhas para cinema – estreou no filme *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro; 4) gravou diversos fonogramas nas gravadoras Victor e Odeon no período entre 1933-1935; 5) atuou como pianista, arranjador e compositor na Rádio Nacional, onde trabalhou por longos anos, sendo responsável por grandes programas na época.

De 1930 a 1940, Radamés foi o arranjador da maior parte dos LPs dos cantores famosos daquela época, como, por exemplo Elizeth Cardoso, Cauby Peixoto, Emilinha Borba

e Dalva de Oliveira. Nesse período, ele foi um dos poucos compositores clássicos brasileiros que teve a oportunidade de registrar algumas de suas obras em gravações de LPs.

Em 1941, com o patrocínio da Coca-Cola, surge a *Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali*, que, além de instrumentos tradicionais, como violinos e violoncelos, contava com um conjunto de choro, que incluía um cavaquinho, dois violões e instrumentos de percussão. Essa orquestra foi formada para tocar sucessos do rádio, sendo que, para a difusão dessas performances, foi criado o programa *Um Milhão de Melodias da Rádio Nacional*, apresentado por Guimarães e Reinaldo Costa (Figura 2).



Figura 2: Gnattali está regendo, junto a uma pessoa não identificada ao violão, Sandoval Dias e Aristides Zacarias no saxofone e na bateria Luciano Perrone.²

Ainda em 1941, Radamés participou de um projeto, como arranjador, com o compositor popular Carlos Alberto Ferreira Braga (1907-2006), mais conhecido como João de Barro ou Braguinha (1907-2006), que fazia trabalhos de dublagem e de versões adaptadas das canções dos desenhos de Walt Disney lançados no Brasil. O convite para participar desse projeto veio do próprio Walt Disney e incluía o lançamento de setenta disquinhos infantis, a maioria com orquestrações e arranjos feitos por Radamés Gnattali, Pixinguinha (1897-1973) e Guerra-Peixe (1914-1993) (ALBIN, 2001).

² Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/fotos-em-foco/fotos-em-foco-5/>.

Pela Gravadora Continental, entre 1943 e 1944, Gnattali gravou seus choros *Assim é Melhor*, *Mulata Risoleta*, *Olhe bem pra mim*, *Saltitante* e *Sofisticada*, com a participação do Quarteto de Saxofones Continental e da Orquestra Rio Serenaders Orchestra.

Em 1956, gravou ao piano o LP intitulado *Suíte Popular Brasileira para Violão e Piano* com Laurindo de Almeida (1917-1995), tocando as cinco peças da suíte, todas de sua autoria: *Invocação a Xangô*, *Toada*, *Choro*, *Samba Canção*, *Baião* e *Marcha* (Figura 3).



Figura 3: LP *Suíte Popular Brasileira para Violão e Piano* (Fonte: Capa do LPP-36, Continental, 1956).

Em 1958, no LP intitulado *Radamés e a Bossa Eterna*, Radamés gravou doze obras populares de sua autoria: *Papo de Anjo*, *Puxa-Puxa*, *Bolacha Queimada*, *Pé de Moleque*, *Zanzando em Copacabana*, *Gatinhos no Piano*, *Vou andar por Ai*, *Cheio de Malícia*, *Escrevendo para Você*, *Seu Ataulfo*, *Amargura* e *De amor em amor*, tocando com o Quarteto Continental (Figura 4).



Figura 4: LP *Radamés e a Bossa Eterna* (Capa do LP- PPL-12-104, selo Continental, 1964).

Além da atuação profissional como intérprete e compositor, Gnattali também escreveu e dedicou obras a seus amigos, tanto aqueles que trabalhavam com ele na orquestra da Rádio Nacional do Brasil como também os que desenvolviam seus trabalhos em outros locais. Dentre eles estão Turíbio Santos (1943-), Duo Assad, Luiz D'Anunciação, conhecido como Pinduca, (1929-2021), Luciane Perrone (1908-2001), Romeu Seibel (1928-1993), conhecido como Chiquinho do Acordeon, e Gianni Fumagalli.

Como compositor, ele teve a oportunidade de, em inúmeras ocasiões, reger, ouvir e gravar as suas obras, deixando um grande legado, formado por aproximadamente cento e cinquenta composições populares. Dentre elas, destacam-se variados gêneros como: choro, dobrado, sambas-canção, quadrilha, rancheira, polca, polca-choro, valsa, marcha, bolero, mazurca, foxtrote, serenata, baião, moda, maxixe, entre outros. Compositor prolífico, Radamés deixou mais de dez mil arranjos musicais, escritos para diversos trabalhos, como, por exemplo, para gravadoras e emissoras de televisão, além de compor mais de trinta trilhas sonoras para filmes.

1.2 GIANNI FUMAGALLI

A figura do harpista italiano Gianni Fumagalli é repleta de incógnitas. Se, por um lado, Radamés Gnattali demonstrou seu apreço pelo músico através da dedicatória do *Concerto para harpa e orquestra de cordas*, por outro, são extremamente escassas as informações a respeito de Fumagalli, tanto oficiais quanto transmitidas através da tradição oral.

Nascido em *Piazza Oberdan*, Milão, aos 27 de outubro de 1908, Fumagalli ingressou ainda jovem no *Conservatório Giuseppe Verdi*, de sua cidade de origem. No ano de 1937, obteve o primeiro lugar no Concurso Nacional de Harpa, realizado em seu país. Ao lado de sua carreira como concertista, atuou também como professor do *Conservatório Giuseppe Verdi* e de outras escolas de música na Itália, como o *Instituto Folcioni Dell'Istituto*, em Crema, por volta de 1928.

Em março de 1952, no Rio de Janeiro, foi contratado como harpista solista da Orquestra Sinfônica Brasileira, com a qual realizou inúmeros recitais públicos e radiofônicos, e depois de um tempo foi chamado para lecionar na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde fez amizade com diversos músicos, dentre eles Mário Tavares (1928-2003) e Radamés Gnattali. Desse contato surgiram parcerias entre o harpista e os compositores que resultaram em novas obras, dedicadas a Fumagalli, como o *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas*, de Radamés Gnattali (1959); o *Concerto para duas Harpas e Oboé*, também de Radamés Gnattali, sendo esta uma transcrição da versão original, para dois violões, que se encontra inacabada; *Moda e Ponteio para Harpa e Orquestra*, de Mário Tavares (1954); e *Tema e variações*, de Mário Tavares (1955). Por sua vez, Fumagalli estreou essas obras, consolidando a colaboração entre eles.

Segundo Myriam Vianna (1940-), harpista mineira, professora emérita da cadeira de harpa da Escola de Música da UFMG e ex-aluna de Fumagalli, a vinda do músico ao Brasil teria ocorrido a convite do maestro Eleazar de Carvalho (1912-1996): “Quanto à sua vinda para o Brasil, penso que foi a convite do Eleazar de Carvalho. Ele era de Milão e tocava na orquestra e lecionava lá. Nas aulas, sempre foi muito rigoroso quanto ao tempo e respeito total às anotações das partituras originais” (VIANNA, 2022)³.

³ Entrevista concedida por meio eletrônico.

10. REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL
FICHA CONSULAR DE QUALIFICAÇÃO 314965
MODELO S.C. 139

Esta ficha, expedida em duas vias, será entregue à Polícia Marítima e à Imigração no porto de destino

Nome por extenso GIANNINO FUMAGALLI
Admitido em território nacional em caráter temporário
(temporário ou permanente)
Nos termos do art. 8 letra C do dec. n. 7967, de 1945
Lugar e data de nascimento Milão em 27 / 10 / 1908
Nacionalidade italiana Estado civil casado
Filiação (nome do Pai e da Mãe) Antonio Fumagalli e
Elvira Pieresca Profissão músico
Residência no país de origem Piazza Oberdan, 5 - Milano
NOME IDADE SEXO

FILHOS MENORES DE 18 ANOS

Passaporte n. 1788296 Expedido pelas autoridades de Polícia de Milão na data 29-8-1949
visado sob n. 560/1952

ASSINATURA DO PORTADOR:
Gianni Fumagalli

NOTA—Esta ficha deve ser preenchida à máquina pela autoridade consular, sendo as duas vias em original.

SELG CONS

Consulado Milão do Brasil
em 24 de março de 19 52
O CONSUL:
João Casetano Bueno Horta Filho



Figura 5: Foto da Ficha de Imigração de Gianni Fumagalli, que registra sua chegada ao Brasil, em 20 de janeiro de 1952.⁴

Apesar da boa relação com Radamés Gnatalli, Gianni Fumagalli carregava a fama de ter gênio forte e temperamento intempestivo. Segundo o relato do harpista Silas Lima (1961-), que teve aulas com Fumagalli no ano de 1979, visando o ingresso no curso superior em harpa do então Conservatório Mineiro de Música,

“Ele era uma pessoa fechada, não falava da vida dele, entendeu? Ele só me dava aula, de manhã e de tarde, durante seis meses. [...] Ele veio do Rio, aposentado da OSB, e assumiu *lá (sic)* a cadeira do Conservatório Mineiro de Música pela Universidade Federal de Minas Gerais. [...] Mas ele não era muito de conversar não. [...] Ele falava um português com sotaque. [...]” (LIMA, 2022, entrevista concedida por meio eletrônico).



Figura 6: Orquestra Sinfônica Brasileira, Ano 1973 – *Manchete* (RJ) Edição 1106.⁵

⁴ Foto da Ficha de imigração de Gianni Fumagalli enviada via *WhatsApp* pela Harpista Cecília Pacheco.

⁵ Foto enviada via e-mail por Angélica Vianna.

Quando Gianni Fumagalli estreou o *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas*, de Radamés Gnattali, no Rio de Janeiro, a crítica do concerto o elogiou, mas também apontou alguns problemas, como podemos observar na Figura 7. Em conversa com Myriam Vianna (1940-), ouvimos o relato de que o seu professor Gianni, nessa ocasião, teve pouco tempo para se dedicar à obra.

Quarta-feira, 22 de Julho de 1959

MÚSICA

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA

Festival Radamés Gnattali

NA SÉRIE de concertos nacionais a Orquestra Sinfônica Brasileira apresentou sábado último um festival Radamés Gnattali, sob a direção do autor.

Trata-se de um dos mais valorosos jovens compositores patrios, no entanto ainda não devidamente lançado sendo através do rádio onde tem encontrado o seu mais vasto campo de ação.

Suas tendências iniciais foram para o folclorismo. Entretanto também se deixou enormemente influenciar pelo "jazz", empregando os efeitos característicos da sua instrumentação, de mistura com as bases nacionalistas que já então começava a pesquisar. Hoje, apenas se dedica a esse último aspecto musical, preocupado na construção de maneira erudita, dos temas regionais do Brasil.

Sua paleta orquestral é variada e de rico colorido. Faz com bastante conhecimento de causa o fusão dos diversos timbres, conquanto os embaralhe profusamente. No entanto, não foge aqui e ali às condições da música medida, pensada, as notas sobrepostas matematicamente sobre o papel, em detrimento de uma explosão mais nítida do puro sentimentalismo, ou seja da verdadeira e espontânea inspiração. Além disso nos parece que explora em demasia os temas numa repetição que chega ao monotonismo.

Iniciou-se o programa com "Brasiliana n.º 3", cujos tempos obedecem aos títulos de "Pampeano", "Modinha", "Rojão" e "Capoeira". Mais nos agradou o segundo deles, "Modinha", precisamente porque mais puro em seu conteúdo. A última, "Capoeira", conquanto se destaque pelos ritmos próprios dessa dança do pjebe na Bahia, inegavelmente a observância desse fator quase se dilui ante as complicações instrumentais empregadas.

O "Concerto" para harpa e orquestra de cordas foi apresentado em primeira audição. Seu estilo camerístico se esboça inclusive no emprego apenas de instrumentos de corda. Sua escritura, ao contrário das outras obras, é simples, ingênua, sobressaindo um tema de feição legitimamente regional e que volta e torna a voltar na execução do instrumento solista ou da própria orquestra. Os recursos naturais da harpa são ali aproveitados, mas faltou brilho na exposição dos mesmos, faltou mais sonoridade e sobretudo sonoridade mais redonda, menos seca e portanto mais expressiva. Gianni Fumagalli, não obstante esses reparos, deu-nos uma realização correta, bem ensaiada e digna de aplausos.

Figura 7: Jornal *Diário de Notícias* – Segunda Seção – p. 3 – Quarta-feira, 22 de julho de 1959 com a crítica sobre Gianni Fumagalli.⁶

⁶ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&Pesq=gianni%20fumagalli&pagfis=84357.

Musica

ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA

Jean Giardino — Moacir Liserra —
Gianni Fumagalli

A Orquestra Sinfônica Brasileira realizou, ontem, mais um concerto, sob a direção do maestro francês Jean Giardino. Sua regência não nos causou impressão mais profunda. Pareceu-nos um maestro cheio de possibilidades, porém sem uma prática que lhe permita manter a orquestra inteiramente nas mãos, conduzindo-a com a plenitude expressiva capaz de tirar das execuções o máximo de rendimento.

A Quarta Sinfonia, de Brahms, com seu poder dramático profundo, nem sempre teve suficientemente sublinhadas todas as intenções do autor. O último tempo, porém, ganhou em intensidade, mostrando-se Giardino mais vivo e impetuoso na regência.

Melhor nos pareceu sua ação em "La Mer", de Debussy, onde o autor deixa refletir sua velha tendência para homem do mar, desde quando, porém, pretendeu seguir a carreira marítima. A primeira parte (da aurora ao meio dia), poderia ter sido objeto de maiores detalhes expressivos. Os dois tempos seguintes, no entanto, mórmente o final (diálogo do vento e do mar), mereceu interpretação mais significativa, evocando os contrastes sonoros e as diferentes fases da impetuosa luta entre esses dois poderosos elementos da natureza.

Um dos números de maior interesse do programa era o "Concerto", de Mozart, para harpa e flauta, escrito para atender aos caprichos de um fidalgo da época.

Feito de rendilhado cheio de sutilezas que lembram o Mozart das primeiras investidas, ainda preso a preconceitos de fatura que depois alargou e desenvolveu, essa obra é rica de inspiração, dentro do espírito delicadamente delicioso do momento em que foi criada.

O trabalho dos solistas se desenvolve harmonioso e perfeito, deixando a ambos os instrumentos margem para demonstrar as qualidades técnicas dos intérpretes.

Gianni Fumagalli, harpista italiano, revelou possuir agilidade e leveza, assegurando à sua execução um equilíbrio digno de registro. Sua sonoridade, todavia, é pobre e muitas vezes se deixa encobrir pela flauta. Além disto, integrado na escola italiana, muito menos convincente do que a francesa, esta mais elegante e com uma posição de braços que permite mais ampla ação, nem sempre seu trabalho ganhou em brilho, tornando-se monótona a sua execução. Acresce que a pedalização era vez por outra estridente. Mais nos interessou a atuação do flautista Moacir Liserra, "virtuoso" de indiscutível mérito e que soube desenvolver com precisão e bela sonoridade toda a sua parte.

Figura 8: Crítica sobre o harpista italiano Gianni no *Jornal Diário de Notícias* (RJ) – Segunda Seção – p. 3 Domingo, 15 de junho de 1952⁷.

⁷ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&Pesq=gianni%20fumagalli&pagfis=17153.

A harpista Myriam Vianna relata a sua experiência com o seu antigo professor, que por um lado corrobora a fama propagada no meio musical sobre Fumagalli, mas, por outro lado, demonstra uma face pouco conhecida sobre o ele:

Sempre foi muito gentil e atencioso, sei que tinha um gênio explosivo, mas nas aulas nunca elevou a voz nem perdeu a paciência. Se eu não estivesse interpretando uma peça como ele gostaria, me mandava repetir dez, vinte ou até cem vezes, até ele ficar satisfeito, sem alterar a voz nem demonstrar impaciência. Como professor, era perfeito. Quando eu tinha que tocar nas audições da Escola, ele jamais ficava na plateia para me ouvir. Dizia que ficava ansioso. (VIANA, 2022)⁸



Figura 9: Na imagem, Gianni Fumagalli (ao centro), acompanhado de amigos.⁹

O harpista Silas Lima também relata que Gianni teve que se afastar dos compromissos como professor da Escola de Música para lidar com um câncer, na época em que estudava com ele. Infelizmente, por conta dessa doença, faleceu em 1980.

1.3 CONCERTO PARA HARPA E ORQUESTRA DE CORDAS

O *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* foi escrito em 1957 e foi dedicado ao harpista italiano Gianni Fumagalli (1906-1980). Fumagalli o estreou no Rio de Janeiro, em 18 de julho de 1959, sob regência do próprio compositor, com a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB).

O concerto foi gravado em vinil como parte de uma série intitulada “Série Nacional da OSB”, patrocinada pelo Ministério da Educação e Cultura, durante o Festival Radamés

⁸ Entrevista concedida por meio eletrônico.

⁹ Foto enviada pela harpista Angelica Vianna via e-mail.

Gnattali. Além do Concerto para Harpa, este festival apresentou ainda um Concerto para Violino, dedicado ao músico Anselmo Zlatopolsky (1928-1965) (Figura 10).

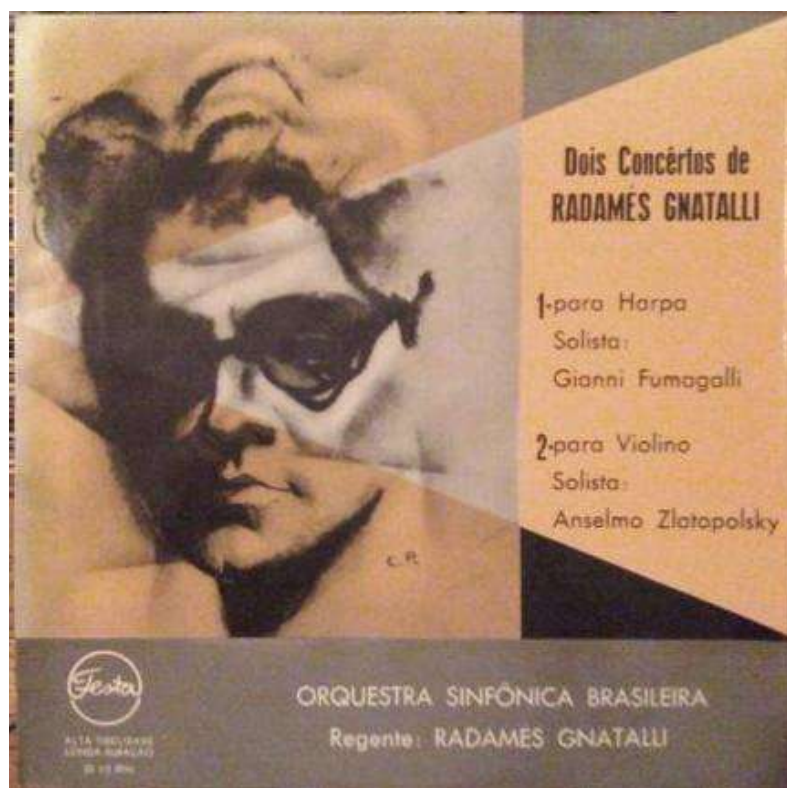


Figura 10: Disco de vinil do *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* sob regência do maestro Radamés Gnattali e a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) (1957) (DISCOSGS, 2024).

Apesar da convivência e da amizade entre o compositor e o intérprete, Radamés, reconhecidamente muito competente, nunca havia composto peças para harpa. Fumagalli, por sua vez, não sugeriu quaisquer mudanças quando Radamés lhe mostrou a obra, pois ela era exequível, por mais que oferecesse desafios ao intérprete. Conforme relata Myriam Rugani, Gianni teve pouco tempo para estudar este concerto, por isso não ficou totalmente satisfeito com o resultado da estreia e também da gravação, tanto que nem mesmo gostava de recomendar a gravação para os seus alunos:¹⁰

Ele nem gostava de mencionar esse concerto e sempre lastimou tê-lo executado tão mal na gravação. Dizia que teve pouquíssimo tempo para ensaios com a orquestra. Foi, mais ou menos, como uma coisa de última hora. Detestava esse assunto e ficava muito mal humorado em falar sobre tudo isso. (VIANA, 2022)¹¹

¹⁰ https://youtu.be/u6FB_dCnDnc?si=mfJXikliAi1A8SrX

¹¹ Entrevista concedida por meio eletrônico.

O concerto é construído no estilo neoclássico e recebe influências da música brasileira, notadamente do Nordeste. No capítulo a seguir, serão descritos detalhadamente os movimentos do concerto e abordadas questões interpretativas.

O *tutti* inicial, *Allegro moderato*, lembra uma canção nordestina e serve para apresentar o tema principal, que logo passa para a harpa. Os diálogos estabelecidos entre o solista e as cordas fluem de forma espontânea e são variados, com mudanças de tom ao longo do desenvolvimento do movimento.

O segundo movimento, *Triste*, apresenta um caráter melancólico e possui uma cadência que faz a conexão com o terceiro movimento, *Ritmado*. Cabe aqui ressaltar que Radamés, mesmo após ter gravado a obra, reescreveu o terceiro movimento, fazendo importantes alterações, principalmente no primeiro tema, que, neste caso, passa a revelar um sotaque influenciado pelo *jazz*, tocado pelas cordas.

Na Figura 11, observa-se o manuscrito da parte da harpa, as deixas da orquestra com as melodias principais e as notas ritmadas.

The image shows a handwritten musical score for the third movement, 'Ritmado'. It consists of four staves. The top staff is the harp part, starting with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked 'Ritmado' with a quarter note equal to 144. The first staff is the orchestra part, starting with a treble clef and a key signature of two flats. The second staff is the strings part, starting with a bass clef and a key signature of two flats. The fourth staff is the strings part, starting with a bass clef and a key signature of two flats. The score includes markings for '(Orat.)', 'Tutti', and circled numbers 1, 2, 3, 4. Blue boxes highlight specific musical phrases.

Figura 11: Manuscrito da parte de harpa do terceiro movimento do concerto (arquivo pessoal).

Na Figura 12, apresenta-se a grade orquestral da primeira versão, na qual é possível identificar o trecho que, posteriormente, Radamés modificou:

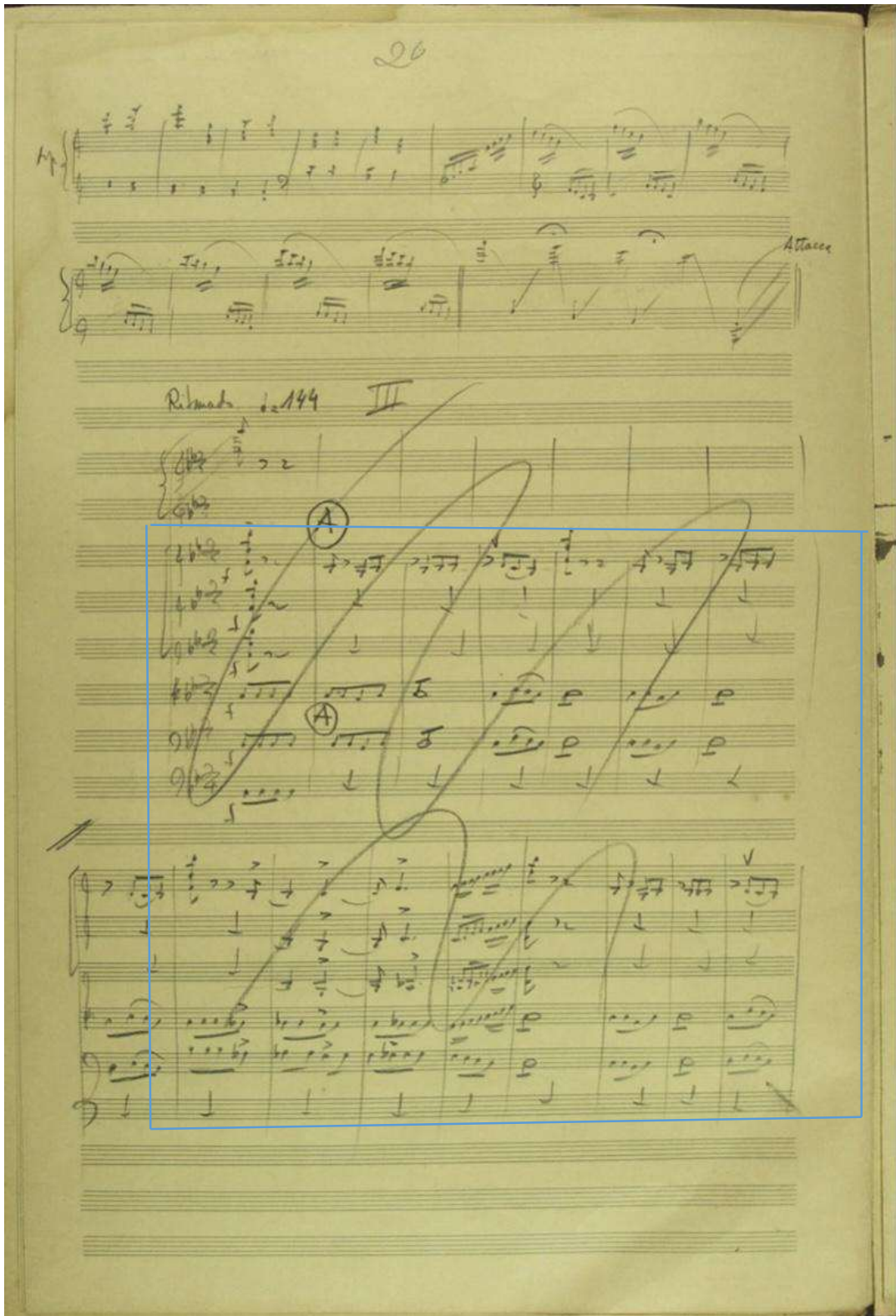


Figura 12: Manuscrito da grade do *Concerto de harpa e Orquestra de Cordas*¹².

Nas Figuras 13 e 14, verifica-se como a parte do primeiro violino, da nova versão do terceiro movimento do *Concerto*, utiliza elementos similares àqueles utilizados pelo próprio

¹² Material enviado via e-mail por Roberto Gnattali.

compositor no seu *Concertino para Sax*, principalmente notas em colcheias com acentos nos tempos fracos e notas ritmadas.

Concerto para Harpa e Cordas 8
3º Movimento
Violino I

Revisão realizada por Radamés Gnatalli
Cristina e Emilio Carvalho Porto Alegre, RS - 27/01/1906.
(2007) Rio de Janeiro - RJ - 13/02/1988.

Ritmado

I Violino

7

14

21

27

37

f

p

Figura 13: Parte do primeiro violino da segunda versão do concerto¹³.

¹³ Material enviado via e-mail por Roberto Gnatalli.

Violin I
Concertino
for Alto Sax and Orchestra

Allegro spiritoso $\text{♩} = 120$

Radamés Gnattali
Rio, 1951

46 Sax tr

55

61

67

75

arco original

cresc.

ARQUIVO ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA

Figura 14: Parte do primeiro violino do *Concertino para Sax*, de Radamés Gnattali (arquivo pessoal).

Em conversa com José Staneck (1962-), que fez a edição do concerto para a Academia Brasileira de Música, este nos explica que foi feita a opção de editar apenas a segunda versão do concerto, sem apresentar também a alternativa da primeira versão, como algumas edições geralmente oferecem. Assim, foi editada a última versão feita por Radamés, mesmo depois de ele haver gravado a primeira versão em LP.

Outro trecho mudado por Radamés foi o final do terceiro movimento, do qual o compositor retirou trinta e dois compassos, logo após o glissando da harpa que faria a conexão com os temas A e B, tocados pela orquestra, como nos mostra a Figura 15:

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of six systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The measures are numbered on the left: 238, 244, 249, 255, 291, and 295. In measure 255, a blue rectangular box highlights a section of the piano part. Inside this box, the text 'Tempo I' is written, and above the staff, the numbers '3 2 1' are written. Other annotations in the score include 'canta' and 'calma' above the vocal line, 'nota sib' below it, 'rit.' and 'p' in the piano part, and 'Mi 4' and 'F' in other measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 15: Compasso 255 do manuscrito onde foram cortados 32 compassos (arquivo pessoal).

Na Figura 16, pode-se ver a grade orquestral que mostra exatamente o trecho retirado.

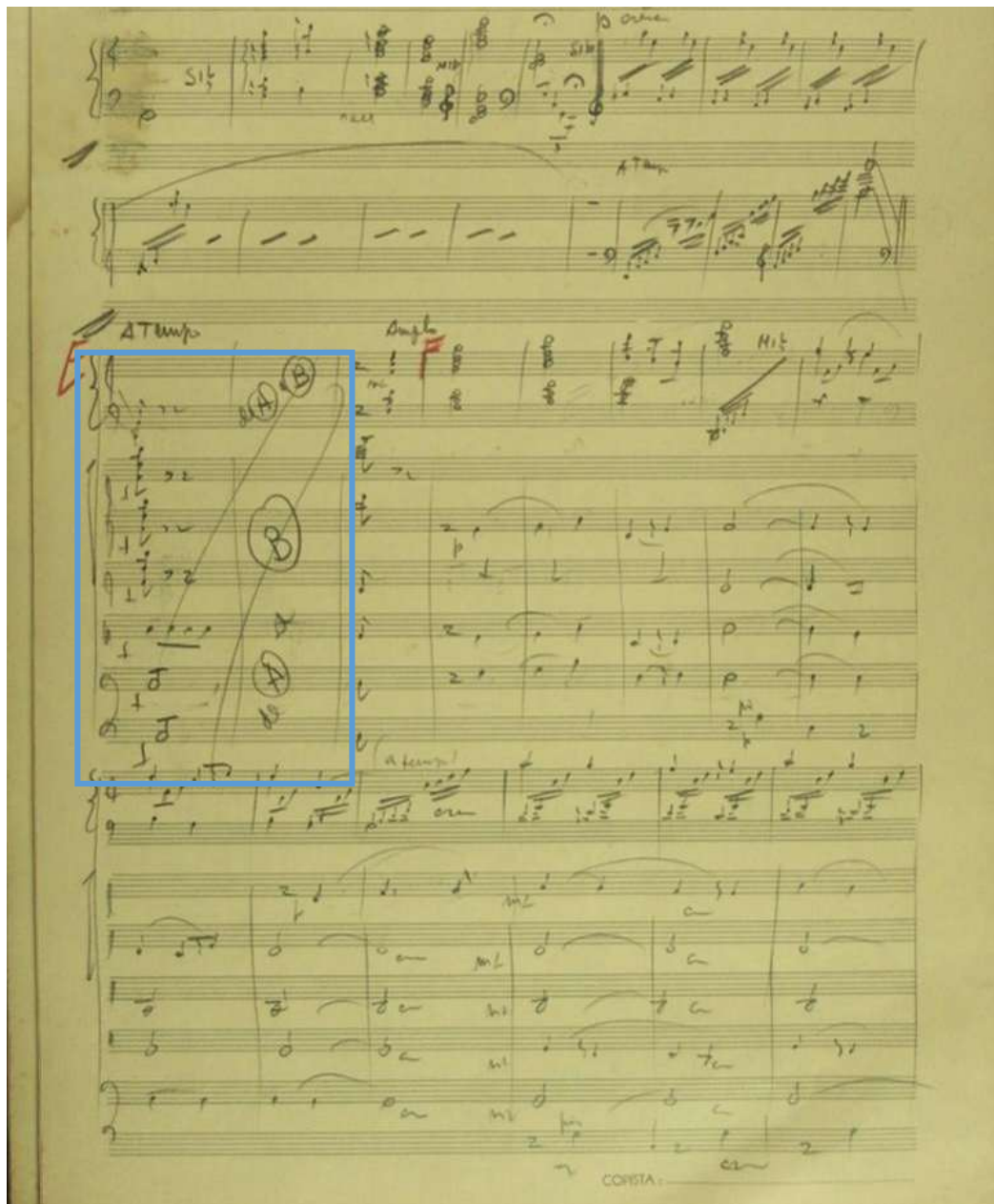


Figura 16: Grade do trecho que foi cortado do terceiro movimento¹⁴.

¹⁴ Material enviado via e-mail por Roberto Gnattali.

2 O IDIOMATISMO

O objetivo deste capítulo é fornecer aos compositores ferramentas pertinentes à escrita para harpa, uma vez que muitos não estão familiarizados com o instrumento. Consideramos essa iniciativa relevante, uma vez que a harpa apresenta peculiaridades idiomáticas que raramente são abordadas em cursos de composição ou tratados de instrumentação e orquestração, o que dificulta o trabalho do intérprete. A discussão a respeito do idiomatismo instrumental pode ser útil para compositores e arranjadores que queiram ampliar seus conhecimentos a respeito das particularidades deste instrumento.

Através deste capítulo, pode-se observar alguns outros exemplos em obras escritas com inadequações e, às vezes, passagens que tiveram que ser reescritas ou, senão, omitidas durante a performance. É comum encontrar tais problemas até em peças de compositores renomados como Hector Berlioz (1803-1869) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), por exemplo.

Para caracterizar o idiomatismo, utilizaremos os conceitos de Nascimento (2013) e Kreutz (2014), que o separam em duas categorias: (1) o idiomatismo composicional e (2) o idiomatismo instrumental. Esses conceitos serão abordados nos tópicos 2.3 e 2.4 deste trabalho.

Depois, serão observados casos de escrita problemática para harpa dentro da literatura, como, por exemplo, a cadência da *Valsa das Flores*, de Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893), exemplificada por Adler (2002). Trata-se de questões ligadas à tocabilidade da própria harpa, como a escolha de dedilhados.

2.1 O IDIOMATISMO SENDO APLICADO NA MÚSICA

O termo “idiomático”, etimologicamente, vem do grego *idiomatikós*, sendo que o prefixo “idio” se refere ao que é próprio, pessoal, privativo (CUNHA, 1997, p. 422). De acordo com a dissertação de Kreutz (2014) o idioma tem dois significados:

“(1) a língua própria de um povo, de uma nação, com o léxico e as formas gramaticais e fonológicas que lhe são peculiares, por extensão (2), estilo ou forma de expressão artística que caracteriza um indivíduo, um período, um movimento etc. ou que é próprio de um domínio específico das artes” e idiomático “traço ou construção peculiar a uma determinada língua, que não se encontra na maioria dos outros idiomas”. (HOUAISS, 2001 *apud* KREUTZ, 2014, p. 103)

Contudo, quando esse conceito é aplicado à música temos alguns resultados diferentes daqueles observados nos estudos linguísticos. Nesse caso os termos *idioma* e *idiomático* são, de acordo com Kreutz (2014), empregados de duas formas distintas: (1) como

referência aos estilos e aos processos composicionais que determinado compositor ou escola musical que foram criados e utilizados, (2) como referência às possibilidades técnicas e expressivas de determinado instrumento/voz. Podemos distinguir essas duas formas como (1) idiomatismo composicional e (2) idiomatismo instrumental.

2.2 IDIOMATISMO COMPOSICIONAL

Como foi abordado anteriormente, o idiomatismo composicional refere-se à assinatura composicional específica de um compositor. Além disso, o estilo composicional bem como o período histórico também influenciam na forma de compor. Essa assinatura pode ser percebida em diferentes âmbitos da composição como a harmonia, contraponto, forma, timbre, dinâmica, melodia, ritmo, instrumentação, entre outras especificações. Sobre isso, Alvim (2012) destaca que “o compositor e sua linguagem teriam um papel importante na criação do idioma” (ALVIM, 2012, p. 57).

O aspecto composicional idiomático que muitos compositores apresentam em suas obras surge como resultado direto da prática do instrumento, através da experiência com composições anteriores, proximidade com instrumentistas, e também pesquisas feitas na bibliografia de referência.

Para que a sonoridade desejada pelo compositor seja executada satisfatoriamente pelo *performer*, é fundamental que aquele seja explícito na escrita musical quanto ao que deseja, pois, se não estiver clara sua intenção musical, o intérprete poderá ter dificuldades na execução do trecho, ou seja, caso o compositor não consiga comunicar sua intenção através de uma escrita competente, a performance, e, por consequência, o idiomatismo composicional do compositor ficam prejudicados.

2.3 IDIOMATISMO INSTRUMENTAL

Borges (2008) afirma que “o idiomatismo se refere às características singulares de cada instrumento. É um conjunto de técnicas ou potencialidades sonoras peculiares destes” (BORGES, 2008, p. 70). Scarduelli (2007) afirma que essas peculiaridades “podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical” (SCARDUELLI, 2007, p. 139).

Diversos recursos técnicos e expressivos característicos do instrumento podem ser utilizados na escrita. Com isso, podemos considerar que a exequibilidade da obra é um fator fundamental da escrita idiomática.

Apesar de cada intérprete possuir suas próprias limitações e facilidades na performance, o fato de o compositor compreender o que é possível ou não na execução do instrumento facilita e enriquece o repertório de obras testadas e aprovadas para aquele instrumento. Sendo assim, o domínio da escrita idiomática torna-se uma importante ferramenta para o compositor que deseja escrever para determinado instrumento.

2.4 ESCRITA IDIOMÁTICA PARA HARPA

O *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* é uma das poucas peças brasileiras para harpa como solista. Dito isso, é interessante notar a problemática do dedilhado em relação à escrita de Radamés. Os dedilhados são parte fundamental da construção de uma performance viável e musical na harpa. Sendo assim, Liber (2008) destaca que:

Dedilhados são vitais para facilidade e musicalidade. Isso é assim em todos os instrumentos. Existem diferentes escolas de pensamento para dedilhados. Os dedilhados mais óbvios e fáceis nem sempre são os melhores. Leva-se anos de experiência para desenvolver sua teoria de dedilhado pessoal. (LIBER, 2008, p. 39, tradução nossa)¹⁵

Ao analisar a forma como Radamés concebeu esse concerto, percebe-se que a técnica de escrita utilizada é muito semelhante à escrita para piano, deixando de lado algumas especificidades da harpa. É interessante notar que Radamés não teve auxílio de Fumagalli para escrever essa peça, o que resultou na ausência de idiomatismos instrumentais que facilitariam a performance por parte do harpista.

Sobre isso Rees-Rohrbacher (2012) faz uma observação sobre como compor para harpa:

Ao compor para a harpa, o compositor deve conhecer mais do que apenas extensão e a tessitura. Ele ou ela deve entender o que a harpa pode e não pode fazer, e o que é idiomático para o instrumento. Provavelmente o maior erro cometido por compositores que não são harpistas é que escrevem para a harpa como se fosse para um piano. O piano pode fazer muitas coisas que a harpa não é capaz de fazer. Uma

¹⁵ “*Fingering is vital for ease and playability. This is so on all instruments. There are different schools of thought for fingerings. The most obvious and easy fingerings are not always the best. It takes years of experience to develop your personal fingering theory*”.

passagem aparentemente fácil para o piano pode ser terrível ou mesmo impossível na harpa. (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 12, tradução nossa)¹⁶

A escrita para harpa, portanto, possui diferenças significativas da escrita para piano. No entanto, são poucos os cursos de composição em universidades que promovem o ensino da escrita para esse instrumento, ao contrário do piano, que é recorrente nos currículos universitários.

Como forma de contribuir para a bibliografia específica para harpa, tanto para auxiliar compositores quanto intérpretes, essa pesquisa abordará questões técnicas de estudo e interpretação, o que permitirá ao leitor maior abrangência de conhecimentos idiomáticos sobre o instrumento, possibilitando assim que compositores escrevam adequadamente suas ideias musicais para harpa, bem como intérpretes possam aumentar sua gama de conhecimentos nesse assunto.

A escrita de Radamés Gnattali será utilizada como meio de exemplificação de como um harpista pode construir sua performance. Os procedimentos aqui demonstrados poderão ser aplicados em outras peças, dadas as devidas considerações específicas de cada obra.

Ao escrever para harpa, o compositor deve conhecer mais do que apenas a tessitura do instrumento. Muitos compositores pensam que a harpa funciona de maneira semelhante ao piano ou violão, mas estes instrumentos possuem particularidades e possibilidades diferentes das da harpa.

O compositor, ao escrever para harpa, precisa compreender que os harpistas tocam com quatro dedos de cada mão: o primeiro dedo é o polegar; o segundo, o dedo indicador; o terceiro, o dedo médio; e o quarto, o dedo anelar. O dedo mínimo não é usado, pois a posição da mão e a tensão das cordas inviabiliza o uso desse dedo.

As questões de dedilhados são de extrema importância para uma performance de qualidade na harpa. Rees-Rohrbacher (2012) faz uma observação sobre como compor para harpa: “Os compositores muitas vezes não se lembram de que a harpa é dedilhada; leva muito mais tempo para o dedo de um harpista puxar uma corda em movimento do que para os dedos de um pianista” (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 12, tradução nossa).¹⁷

Piston (1969) explica como são os agrupamentos dos dedilhados:

¹⁶ “When composing for the harp, the composer must know more than just range and range. He or she must understand what the harp can and cannot do, and what is idiomatic for the instrument. Probably the biggest mistake made by composers who are not harpists is that they write for the harp as if it were a piano. The piano can do many things that the harp cannot do. A seemingly easy passage for the piano can be quite formidable or even impossible on the harp. Composers often don't remember that the harp is fingered; it takes much longer for a harpist's finger to pull a moving string than it does for a pianist's fingers to fly across”.

¹⁷ “Composers often don't remember that the harp is fingered; it takes much longer for a harpist's finger to pluck a moving string than it does for a pianist's fingers”.

Na harpa não há padrões de digitação como os ocasionados pelo arranjo de teclas pretas e brancas no teclado do piano. Todas as escalas são dedos iguais – ascendente 4321 [mão esquerda] 4321 [mão direita], descendente, 1234 [mão direita] 1234 [mão esquerda], etc. (PISTON, 1969, p. 330-331, tradução nossa)¹⁸

De acordo com Hadassah (2020), a partir do século XVIII a harpa adquiriu novos recursos, possibilitando assim a execução de trechos que antes eram impossíveis. Um exemplo desse tipo de recurso são os pedais, que possibilitam o temperamento cromático do instrumento, permitindo assim que uma mesma harpa possa ser tocada em todas as tonalidades.

Por ser um instrumento com necessidades de escrita muito específicas e relativamente novas, a quantidade de peças disponíveis no repertório era reduzida. Sobre isso Koechlin (1954) afirma que: “A harpa é um instrumento muito ágil [...] restrito apenas à boa escrita: mas a maioria dos compositores permanece tímido, porque eles são muito ignorantes no assunto” (KOECHLIN, 1954, p. 119, tradução nossa).¹⁹

A partir dessa afirmação compreende-se a escassez de peças orquestrais que contam com a harpa em uma posição solista justamente devido à necessidade de expertise na forma de escrever, levando em consideração o idiomatismo instrumental, que possibilitaria, assim, uma execução fluida e sem entraves técnicos.

2.4.1 Tessitura da harpa

A harpa sinfônica padrão, também chamada de harpa pedal de dupla ação, possui 47 cordas, sendo que estas são organizadas em uma escala diatônica (Dó Bemol Maior), com sete notas por oitava. O alcance total máximo de uma harpa de pedal de concerto é de seis oitavas e meia. As cordas da harpa são codificadas por cores como ponto de referência. Isso é essencial para ajudar visualmente o instrumentista a se localizar em relação ao instrumento, já que o espaçamento entre as cordas varia de oitava para oitava.

O funcionamento da harpa sinfônica contemporânea se dá através do pressionamento de pedais que giram as cravelhas, de forma a elevar em meio tom a nota correspondente àquela corda. O instrumento é afinado em Dó bemol maior pois dessa maneira os pedais ficam suspensos, evitando tensão desnecessária nas cordas e nas cravelhas.

¹⁸ “On the harp there are no fingering patterns like those caused by the arrangement of black and white keys on the piano keyboard. All scales are equal fingers - ascending 4321 [left hand] 4321 [right hand], descending, 1234 [right hand] 1234 [left hand], etc.”.

¹⁹ “The harp is a very agile instrument [...] restricted only to good writing: but most composers remain shy, because they are so ignorant in the subject”.

Todas as cordas Dó bemol são coloridas em vermelho, todas as cordas Fá bemol são pretas ou azul-escuro e as cordas restantes são transparentes. Tradicionalmente, as doze cordas graves são feitas de metal, sendo que, nesse caso, as cordas correspondentes às notas Dó bemol e Fá bemol serão de cor cobre e as demais serão de cor prateada. Algumas empresas recentemente passaram a fabricar essas cordas metálicas nas cores vermelha e preta²⁰ (Figura 17).



Figura 17: Cores das cordas da harpa (HOLANDA, 2015).

Algumas harpas são conhecidas como harpas de pedal de tamanho médio e possuem apenas 46 cordas, faltando uma corda em cada extremidade, seja um Dó grave ou um Sol agudo, conforme determinado fabricante. A única corda que falta reduz as dimensões gerais da harpa (Figura 18). Existem alguns modelos de harpas menores chamadas harpas pequenas para alunos ou harpas de câmara. Esses instrumentos possuem de 40 a 44 cordas, havendo ausência de algumas notas tanto no extremo superior quanto no extremo inferior (Figura 19).

²⁰ A escolha da cor é uma tradição puramente histórica, pois qualquer corda poderia ter sido usada como ponto de referência.

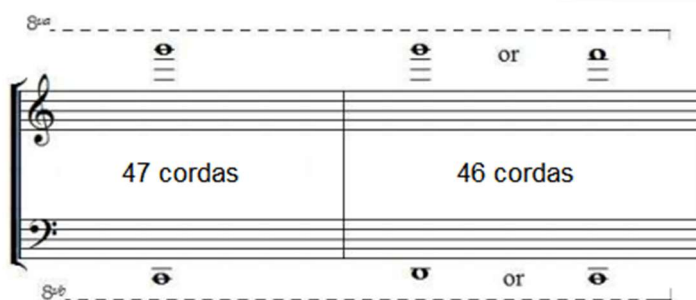


Figura 18: Alcance das harpas de 46 e 47 cordas (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 6).

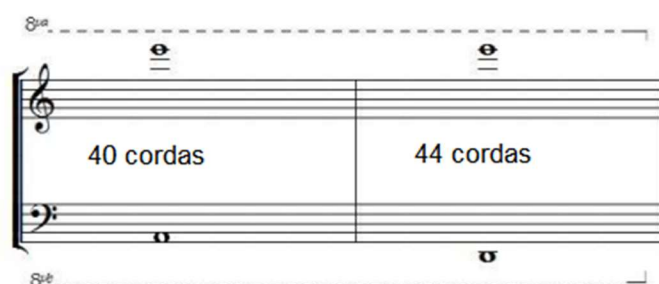


Figura 19: Alcance das harpas de 40 e 44 cordas (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 6).

2.4.2 Oitavas da harpa

As doze cordas mais graves (Dó 1-Lá 2) são sempre feitas de aço; já as trinta e cinco cordas restantes são, geralmente, de tripa no registro médio e de *nylon* na região aguda. Algumas harpas terão mais ou menos cordas de *nylon*, dependendo da preferência pessoal. As oitavas da harpa de pedal possuem um sistema de numeração especial. As duas cordas superiores da maior harpa de pedal, Fá e Sol, não fazem parte da primeira oitava, são cordas extras que chamamos de oitava zero.

De acordo com Rees-Rohrbacher, “As razões são históricas, pois o alcance da harpa tornou-se padronizado começando com a corda Mi, antes que as duas cordas superiores, Fá e Sol, fossem posteriormente adicionadas” (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 7) (Figura 20).

É importante notar que as duas cordas mais graves da harpa, Dó 7 e Ré 7, têm apenas uma posição em vez de três, pois a harpa utiliza discos para fazer as mudanças de tonalidade. Elas não estão conectadas ao mecanismo do pedal e não mudam quando os pedais são movidos. Antes de tocar, o harpista deve afinar ambas as cordas para o tom necessário e deixá-las neste tom durante toda a peça. Este é um ponto que é frequentemente negligenciado pelos compositores (Figura 21).

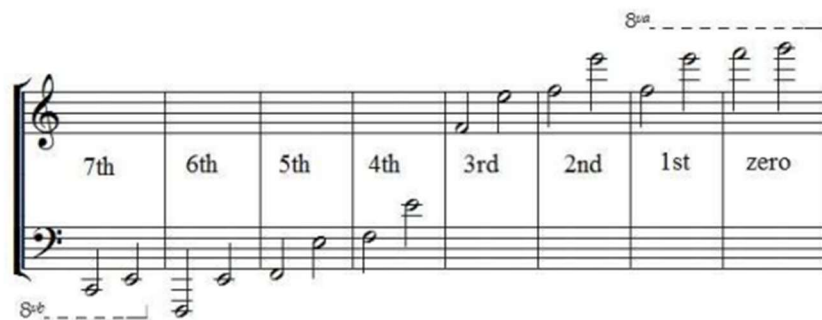


Figura 20: Oitava da harpa de pedal (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 7).

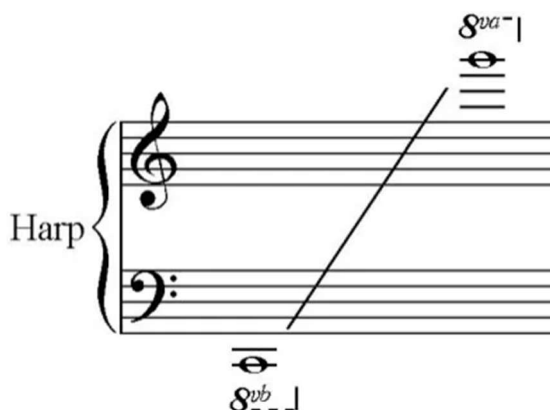


Figura 21: Tessitura da harpa de pedal. (CHALOUPIKA, 1979, p. 5).

2.4.3 Alcance das mãos

Os harpistas leem com a mão esquerda geralmente tocando na clave de Fá (ou região de notas graves da harpa) e a mão direita geralmente tocando na clave de Sol (ou região de notas médias e agudas) (Figura 22). Por questões anatômicas, os harpistas usam apenas quatro dedos em cada mão. O dedo mínimo foi excluído de ambas as mãos da digitação na harpa para melhor desenvolvimento da técnica, pois este é muito curto para ser usado. Ao tocar, a harpa repousa no ombro direito do harpista e o braço direito envolve o instrumento, o que limita fisicamente o alcance da mão direita. A mão esquerda pode acessar todas as cordas do instrumento, embora a oitava superior seja um pouco inconveniente.

Para o dedilhado escrito na música, os harpistas usam os mesmos números que os pianistas: 1 (polegar), 2 (dedo indicador), 3 (dedo médio) e 4 (dedo anelar).

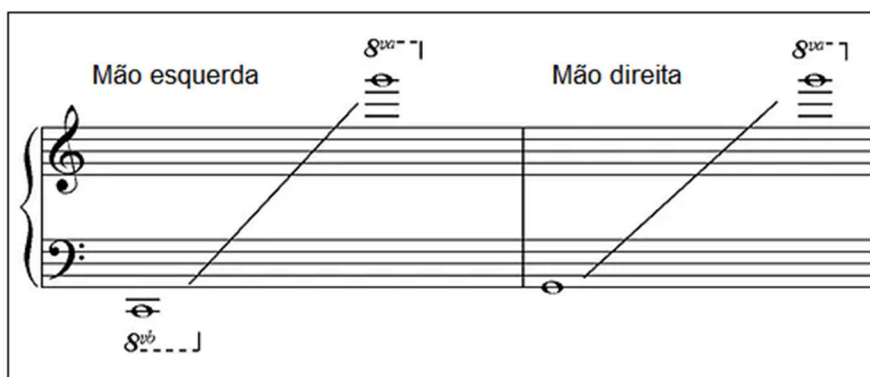


Figura 22: Alcance das mãos (POLLAUF, 2018-2024).

2.4.4 *Staccato*

A distinção entre um som *staccato* e *legato* é realmente desafiadora na harpa, pois o instrumento emite sons mais *sostenutos*. Embora o toque real seja *staccato*, o som produzido tem características de *legato*. A única forma de conseguir um efeito mais *staccato* é abafar as cordas com o dedo ou a mão imediatamente após tocar a nota, e para isso há um tipo de sinal para mostrar que o compositor quer desta forma (Figura 23).

Notas em *staccato* em passagens de movimento rápido ou com grandes saltos entre as notas ou acordes são de extrema dificuldade no instrumento, sendo desencorajada sua utilização em peças escritas para harpa.



Figura 23: Abafamento para criar um efeito *staccato* (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 18).

2.4.5 Escrita instrumental

O objetivo da pesquisa é esclarecer os aspectos importantes da escrita idiomática para a harpa, explicar algumas características idiomáticas do instrumento com um estudo mais aprofundado, o que levará os compositores a obterem uma forma mais clara do que desejam expressar em suas obras por meio desses exemplos.

Um exemplo sobre escrita idiomática instrumental é a cadência de harpa do *Balé do Quebra-Nozes* de Tchaikovsky (Figura 24), que foi reescrita por um harpista, mas que é

tocada de outra forma como na Figura 25. Embora tivesse a aprovação de Tchaikovsky na época, o compositor não mudou sua partitura original (ADLER, 2002).

Figura 24: Cadência *Valsa das Flores* – Tchaikovsky como foi escrita compassos 16-17 (TCHAIKOVSKY, 1892 *apud* ADLER, 2002, p. 93).

Figura 25: Cadência do *Quebra-Nozes, Valsa das Flores* – como é tocada, compassos 16-17 (TCHAIKOVSKY, 1892 *apud* ADLER, 2002, p. 93).

2.4.6 Diversos tipos de acordes

Ao escrever para harpa é necessário conhecer mais do que apenas a extensão das cordas do instrumento e sua tessitura. Muitos compositores pensam que a escrita para harpa é como para um piano ou violão, mas cada instrumento possui suas peculiaridades relacionadas à performance e à escrita.

Muitas vezes os compositores esquecem que a harpa é um instrumento dedilhado e que leva mais tempo para um harpista tocar uma corda em movimento do que os dedos de um pianista ou um violonista tocando um acorde aberto, o que é impossível para um harpista dedilhar em andamento rápido.

Alguns compositores escrevem mais de quatro notas em cada pauta, dificultando o acorde ao harpejar ou obrigando o harpista a cortar notas escritas no acorde.

É necessário cuidado ao escrever acordes na região grave, uma vez que, pelo fato de o instrumento estar apoiado no ombro do performer, seria necessário que o instrumento estivesse no chão para que assim o instrumentista pudesse tanger as cordas mais graves.

Todo compositor deve entender que não importa quão profissional o harpista seja, sempre encontrará um problema ocasional com zumbido causado pelas pontas dos dedos ou unhas tocando uma corda já vibrante; isso é algo que acontece nas cordas graves por serem de aço. Uma série de notas em movimento rápido, principalmente se for na região grave, causa esse “zumbido”. O intervalo sugerido entre duas notas escritas para a mesma mão é de, no máximo, uma décima.

Uma peça repleta de dificuldades técnicas são as *Danças Sagradas e Profanas* de Debussy. Embora esta peça tenha sido escrita para harpa cromática, também é tocada em harpa sinfônica. Um dos maiores desafios para o intérprete são os acordes na região grave, que podem soar muito barulhentos quando dedilhados devido ao zumbido mencionado anteriormente. Isso ocorre nos compassos 18 a 26 (Figura 26).

The image shows a musical score for two systems of music. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with complex chordal textures. The second system also consists of two staves, continuing the complex textures. Dynamic markings include 'dim.' and 'p'. The score is written in a key signature with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Figura 26: *Danças Sacras e Profanas* de Claude Debussy, compassos 18-26 (arquivo pessoal).

O compositor Ígor Stravinsky (1882-1971) escreveu acordes em uma extensão muito grande para a mão esquerda, dificultando a passagem, mas Konhauser e Storck (1994) resolveram esse problema idiomático, adaptando a passagem com notas enarmônicas, com as notas dó bemol e si bemol (Figura 27) reescritas respectivamente como si natural e lá sustenido (Figura 28).



Figura 27: *Sinfonia em Três Movimentos*, segundo movimento, parte original escrita (STRAVINSKY, 1942, apud KONHAUSER; STORCK, 1994, p. 49).

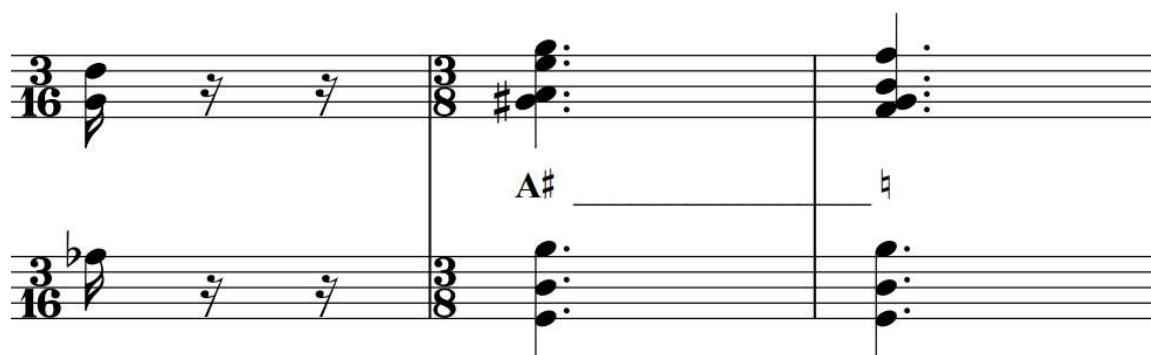


Figura 28: *Sinfonia em Três Movimentos*, segundo movimento, parte modificada (STRAVINSKY, 1942 apud KONHAUSER; STORCK, 1994, p. 49).

2.4.7 Diagrama de pedal

Um dos princípios fundamentais para a escrita da harpa é o uso de pedais. Sendo assim, um recurso para facilitar seu acionamento de maneira correta é um diagrama da disposição dos pedais

Os próprios harpistas sempre marcam em suas músicas o ajuste inicial de seus pedais no início de uma peça ou movimento e toda e qualquer mudança de pedal durante uma música, incluindo um retorno à configuração original do pedal.

Esse diagrama é escrito toda vez que uma nova configuração dos pedais é necessária. Na maioria das vezes o harpista coloca um diagrama em cada pentagrama.

A maneira de fornecer a configuração inicial do pedal é simplesmente escrever os sete pedais, em ordem da esquerda para a direita, e incluir um sinal plano, natural ou nítido, após cada pedal – (Figura 29).

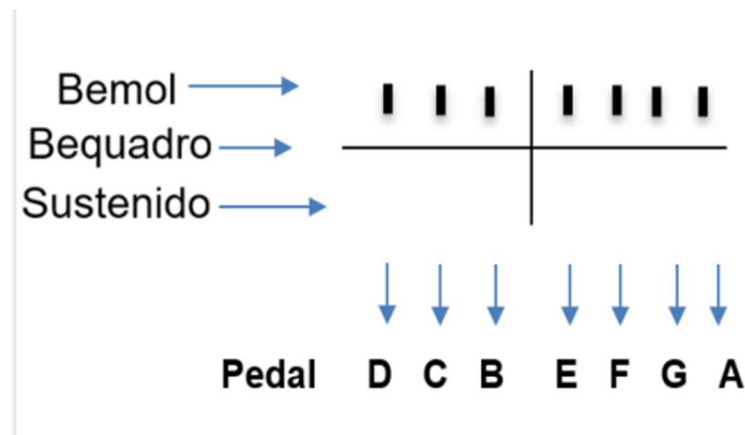


Figura 29: Diagrama de pedal (HADASSAH, 2020, p. 46).

A Figura 29 é aceitável, mas tenha em mente que a ordem é importante. Escrever os pedais na ordem da escala não está correto na harpa. Quando o harpista está sentado atrás da harpa, há três pedais do lado esquerdo – Ré, Dó, Si – e quatro pedais do lado direito – Mi, Fá, Sol, Lá – (Figura 30).

Portanto, dois pedais podem ser movidos simultaneamente, mas apenas se estiverem em lados opostos da harpa poderiam ser movidos juntos, como Dó e Fá, mas não Mi e Lá.

Outra forma de escrever tal diagrama de pedal são as letras de pedal/nota abaixo da pauta ou uma pequena escala entre parênteses na partitura, no caso de *glissandos*, por exemplo (Figura 31).

Cada pedal tem três casas de bemol para cima, bequadro no meio e sustenido embaixo e o compositor precisa entender sobre essas casas para escrever de forma eficiente para harpa.

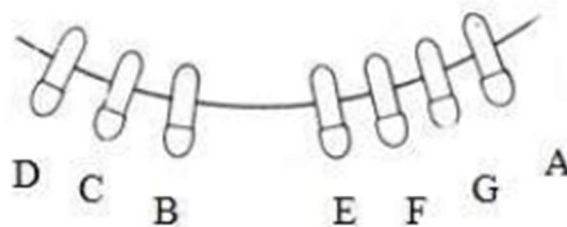


Figura 30: Organização de pedais (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 3).

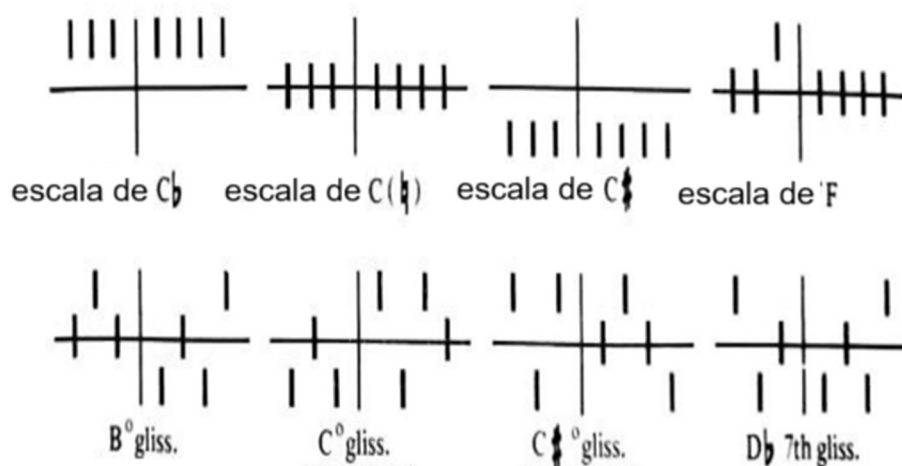


Figura 31: Possibilidades de diagramas de harpa de pedal (CHALOUPEKA, 1979, p. 19).

Os mais comuns são o uso do diagrama em desenho do pedal/nota (Figura 31). O compositor não precisa se preocupar com indicação de pedal ou diagrama de pedal, mas deve estar ciente de que as modulações e cancelamentos de tons precisam ser feitos separadamente do dedilhado das mãos. O compositor também deve se lembrar do arranjo do diagrama para proceder modulações e acidentes na partitura. Adler (2002, p. 91), no entanto, sugere que “É importante memorizar a disposição dos pedais em uma harpa, bem como qual pé opera qual pedal”. O diagrama corresponde aos movimentos que o pé faz a cada alteração da nota da partitura.

Os harpistas mudam seus pedais diretamente quando a mudança é necessária. Se um acorde contém um Sol# e isso requer uma mudança, eles escreverão seu pedal Sol# abaixo desse acorde e, em seguida, moverão fisicamente o pedal assim que começarem a tocar o acorde (Figura 32).

Se o ritmo é rápido ou complexo, é aconselhável colocar uma mudança de pedal no tempo exato da mudança, mas se houver várias pausas de descanso, como em uma peça orquestral ou de câmara, é comum trocar os pedais necessários durante os descansos para se preparar para a próxima passagem.



Figura 32: Posicionamentos da mudança do pedal (POLLAUF, 2018-2024).

A ação do pedal é rápida, mas pode acontecer um leve som de glissando no momento do acionamento do pedal – lembrando que o harpista pode facilmente tocar dois pedais ao mesmo tempo com os dois pés se estiverem em ambos os lados, mas é aconselhável fazer a enarmonização. De modo geral, o harpista precisa fazer um diagrama dos pedais para conseguir tocar as músicas nas quais há muitas mudanças de pedal – é importante e de grande ajuda, principalmente nas obras de orquestra.

Abaixo serão mostradas algumas partes orquestrais de como um harpista escreve os diagramas de pedal, em *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner (Figura 33), *Sinfonia Fantástica*, de Hector Berlioz (Figura 34), e *Força do Destino*, de Giuseppe Verdi (Figura 35).

wagner — Tristan und Isolde

Arpa.

15

The musical score for the harp in Wagner's *Tristan und Isolde*, Act 1, Scene 1, is presented in seven systems. Each system consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Starts with a fermata. Dynamics include *pp* and *p dolce*. A handwritten *Gg* chord symbol is present.
- System 2:** Dynamics include *poco cresc.* and *A7*.
- System 3:** Dynamics include *dim.* and *A#*, *B#*, *Bb*, *A4*.
- System 4:** Dynamics include *pp* and *D#*, *F#*, *E#*, *Bb*.
- System 5:** Dynamics include *sempre pp* and *E4*, *D#*.
- System 6:** Dynamics include *A4*, *C#*, *G#*.
- System 7:** Dynamics include *morendo* and *Bb*, *F#*, *A#*.

The page number "15" is located in the top right corner, and a small "5" is in the bottom right corner of the final system.

Figura 33: *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner (POLLAUF, 2018-2024).

Hector Berlioz
Symphonie Fantastique, Op. 14

Arpa I.

I. tacet.

II.

Ein Ball.

Un Bal. A Ball.

Valse. Allegro non troppo. (♩ = 60)

Basso. 2 3 4 Soli. 5

Basso. 4 5

21 22 rall. 12 2 3 4 5

23 24 Viol. 1 5 6 pp 7

Figura 34: *Sinfonia Fantástica*, Op. 14 de Hector Berlioz (POLLAUF, 2018-2024).

3 Harp II

G Allegro brillante

H

I **J** **L** **M**

9 10 14 12 8

Figura 35: *La forza del destino* II Harpa de Giuseppe Verdi (POLLAUFG, 2018-2024).

2.4.8 Enarmonização e pedais

O compositor Bela Bartok (1881-1946), em sua obra *Concerto para Orquestra*, requer o uso de pedais de forma não idiomática, ou seja, ele mistura sustenidos e bemóis, algo que dificulta o acionamento dos pedais e pode causar atrasos ao executar a obra com orquestra (Figura 36).

Figura 36: Harpa 1 e harpa 2 do *Concerto para Orquestra*, com problemas de acordes circulos em vermelho (BARTOK, 1946, p. 70-71).

Nesses casos, a configuração harmônica não está claramente escrita e há um problema entre as ações das mãos e dos pés. Konhauser e Storck (1994) faz algumas modificações para que o problema seja solucionado para os harpistas, harmonizando as notas de acordes específicos, onde há mais problemas idiomáticos (Figura 37).

Figura 37: Harpa 1 e harpa 2 do *Concerto para orquestra*, com problemas de acordes solucionados em verde (BARTOK, 1943 apud KONHAUSER; STORCK, 1994, p. 10).

Tais exemplos mostram erros comuns sobre a notação da harpa de pedal em obras musicais importantes: inadequações idiomáticas dos dedilhados da harpa que são muitas vezes relacionados a problemas de inadequações idiomáticas no uso de pedais.

Um problema que pode ocorrer pela falta de familiarização do compositor é a impossibilidade de tocar um $D\flat$ e um $D\sharp$ ao mesmo tempo, por exemplo. É necessário saber e pensar nisso para não ter problemas de tirar algumas notas da sua composição ou precisar enarmonizar aquele determinado trecho da obra.

Se um compositor quer mais som da harpa em uma determinada nota ou passagem reforçada dinamicamente, isso pode ser realizado por duas técnicas: a primeira é usando uma nota dobrada soletrada enarmonicamente (por exemplo, $F\acute{a}$ e $Mi\sharp$) e a segunda escrevendo oitavas em vez de uma única nota. Ambas foram utilizadas nas *Danças Sacras e Profanas*, de Claude Debussy (1862-1918), para melhor distribuir os pedais e ter mais agilidade e menos barulho nos pés e zumbidos nas mãos. No compasso 54, podemos ver escrito em lápis a mudança de $L\acute{a}\sharp$ para Sib ; nos compassos 55 a 57, mudança de $Sol\sharp$ para $L\acute{a}\flat$, enarmonizando as notas para melhor utilização de pedais (Figura 38).

Figura 38: *Danças Sacras e Profanas*, de Claude Debussy, compassos 53-58 (arquivo pessoal).

2.4.9 Formas de arpejos

Os acordes da harpa na maioria das vezes são arpejados. O harpista e compositor Salzedo (1917) escreve que “todos os acordes não precedidos por um sinal especial devem ser levemente arpejados.”, ou seja, quando um compositor requer mais arpejo, é necessário que isso seja descrito na partitura. O compositor pode escrever sem arpejo, usando o símbolo de colchetes na extensão do acorde; no entanto, isso é reconhecido como exceção (Figura 39).

Existem duas maneiras de tocar acordes na harpa: *plaqué* e arpejado. *Plaqué* é a forma de tocar um acorde com todas as notas tocadas simultaneamente; é o oposto de arpejado, onde as notas são tocadas rapidamente uma depois da outra. Se não houver indicação na partitura, o harpista pode escolher entre os dois métodos, mas se o compositor quiser indicar diretamente a execução do acorde arpejado, deve colocar o símbolo desejado.

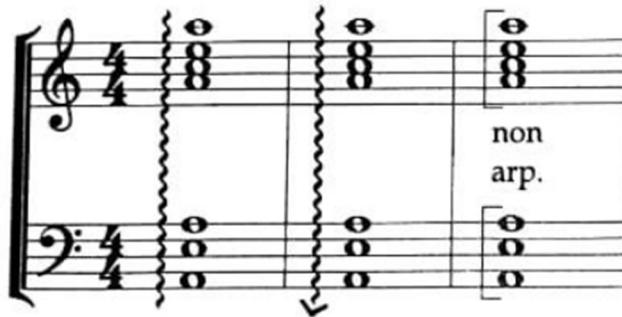


Figura 39: Símbolo de arpejo no primeiro e segundo compassos. Símbolo de não arpejo no terceiro (REES-ROHRBACHER, 2002, p. 49).

Um outro exemplo a ser mostrado é o trecho da obra *Sinfonia Fantástica* (Figura 40), do compositor Berlioz, que escreve uma passagem complexa de arpejo ascendente. Konhauser e Storck (1994) afirmam que: “É aconselhável dividir essa passagem entre duas harpas já que é quase impossível tocar ao tempo original” (KONHAUSER; STORCK, 1994, p. 13). Sendo assim, esse trecho é dividido entre duas harpas ou apenas a pauta superior é tocada.



Figura 40: *Sinfonia Fantástica*, Segundo Movimento, Valsa, compassos 31-32 (BERLIOZ, 1830 *apud* KONHAUSER; STORCK, 1994, p. 13).

Existe a possibilidade de executar acordes estendidos que abrangem toda a extensão da harpa, sendo que as notas devem ser organizadas em grupos de três ou quatro notas para que

o harpista possa alternar as mãos subindo ou descendo a harpa. O alcance de cada grupo de notas deve abranger uma oitava ou menos. Se for mais que quatro notas em cada mão, dificulta a execução, precisando fazer saltos de dedos, isso ocorre no *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, sendo arpejos claramente tocáveis, mas com mais alterações de mão (Figura 41).

The image displays a musical score for harp, consisting of four systems of staves (measures 77, 78, 79, and 80). Each system shows a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features long, flowing arpeggios that span across several octaves. Measure 78 has a 'D:' marking above the treble staff. Measure 80 includes fingerings '9' and '10' under the notes. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Figura 41: Arpejo longo do *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 79-84 (arquivo pessoal).

A harpa é um instrumento harmônico. Chaloupka (1979) sugere algumas diretrizes de acordes:

1. A extensão do acorde não deve exceder um 11^o. Em um acorde de 4 notas, o intervalo entre as duas notas inferiores não deve exceder uma quinta. Em um acorde de 3 notas, o intervalo entre as duas notas inferiores não deve exceder uma oitava.
2. Blocos de acordes (sem arpeggiando) não devem exceder um span total de 10^a.
3. P.D.L.T. (près de la table) acordes, o que significa que eles são tocados perto da mesa de som, não deve exceder um intervalo total de uma oitava. (CHALOUKKA, 1979, p. 5, tradução nossa)

2.4.10 Glissando

Glissando significa deslizamento em italiano. É um efeito tocado rapidamente movendo um dedo para cima ou para baixo nas cordas. Talvez seja de uso exclusivo da harpa de sons especiais. Os glissandos descendentes são tocados com o polegar, enquanto os glissandos ascendentes são tocados com o dedo indicador. Há muitas maneiras de expressar um glissando. Em partes de harpa orquestral, a maneira usual de indicar alturas em um glissando é escrever as primeiras sete notas; podem ser escritos com linhas que indicam seu alcance, seguidas por uma linha diagonal reta, indicando a última nota da harpa (Figura 43). Koechlin (1954) cita sobre os glissandos: “Os glissandos são uma variação das escalas, simplesmente modificando a velocidade de sua execução com deslizamento dos dedos nas cordas” (KOECHLIN, 1954 *apud* HADASSA, 2020, p. 42).



Figura 42: Glissando com as notas escritas (ADLER, 2002, p. 100).

Podendo também ser escrito com a primeira nota que precisa iniciar e a última para terminar (Figura 44). Um exemplo é um compasso da cadência do *Concerto de Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali.

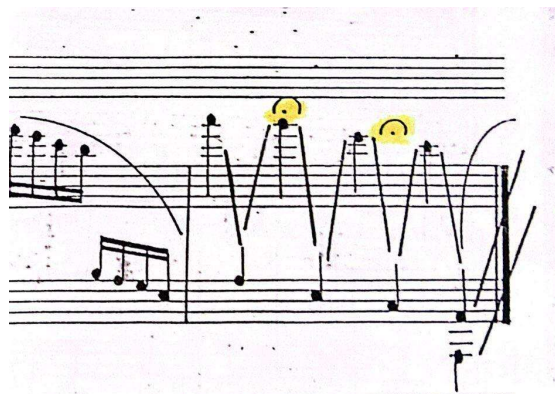


Figura 43: Glissando de notas inicial e final – *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, comp. 147 (arquivo pessoal).

2.4.11 Diagrama de glissando

As notas podem ser representadas por diagrama de pedal, ou escritas em escala pequena entre parênteses na pauta, ou com letras abaixo da pauta. Schlomovitz (1978) sugere escrever diagramas de pedais para escalas enarmônicas (Figura 45).

Figura 44: Sugestão para glissandos enarmônicos: o processo de enarmonização torna-se glissandos de acordes. Figura construída segundo Schlomovitz (1978) (HADASSA, 2020, p. 43).

2.4.12 Harmônico

Há duas possibilidades para escrever harmônicos: (1) a nota é escrita na corda exatamente onde deve ser tocada, embora a nota soe uma oitava acima; (2) a nota é escrita no momento do som harmônico, mas o harpista vai realmente tocar a corda uma oitava abaixo da escrita. A nota original está marcada acima da nota a ser tocada, e os harmônicos mais eficazes vêm de notas individuais (Figura 46).

A mão direita pode tocar até dois harmônicos e a mão esquerda até três harmônicos (Figura 47). Essa diferença ocorre porque a harpa repousa sobre o ombro direito; como o braço esquerdo não está apoiado, ele tem mais liberdade de movimento.

Os harmônicos são quase impossíveis de executar na faixa superior da harpa. Isso ocorre porque o harpista não consegue colocar a mão no ângulo adequado para pressionar a corda para produzir um som de maneira eficaz.

Segundo Adler (2002), “Os harmônicos da harpa são muito suaves e para serem ouvidos devem ser acompanhados por uma orquestração muito leve ou tocada solo” (*apud* REES-ROHRBACHER, 2012, p. 40).



Figura 45: Como se escreve e se toca e como soa o harmônico (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 40).



Figura 46: Possibilidade de som harmônico (ALEXANDER, 2008, p. 688).

2.4.13 Ligadura

Uma nota tocada na harpa é automaticamente sustentada até que a corda deixe de vibrar, a menos que seja parada manualmente.

Uma ligadura indica notas que devem ser sustentadas. Em outros instrumentos, como o piano e violino, isso é extremamente importante, mas na harpa isso realmente fornece

informações desnecessárias, pois não se prolonga o som como esses outros instrumentos permitem fazer. Muitas vezes, se houver uma passagem com ligadura, soará exatamente igual na harpa (Figura 48).



Figura 47: Exemplo com ligadura (KUNTZ, 2021-2022).

A harpa não tem a possibilidade de sustentar o som, como o piano ao se acionar o pedal. Uma solução é utilizar em composições a harpa junto com instrumentos melódicos.

A partir dos aspectos idiomáticos apresentados, realizaremos no capítulo seguinte uma análise orquestral buscando evidenciar as partes que não são idiomáticas no concerto estudado. Os procedimentos analíticos utilizados são as análises harmônicas e a consideração das técnicas envolvidas.

3 IDIOMATISMO NO CONCERTO

O *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali (1959) possui muitos trechos de inadequações idiomáticas sobre o uso da escrita por falta de familiarização do compositor com a harpa. A obra em questão apresenta desafios técnicos para o instrumentista, e por mais que essa peça não seja a mais difícil do repertório de concertos solos para a harpa, ela apresenta uma tessitura ampla devido à maneira como Gnattali escreveu para o instrumento.

Neste capítulo, serão abordados os principais trechos da harpa solista no *Concerto*, nos quais é notória a presença de problemas tanto em relação ao dedilhado quanto aos procedimentos de escrita utilizados por Radamés. Para compreender possibilidades de dedilhado e questões de natureza interpretativa deste concerto, recorreremos à ajuda das harpistas Cristina Carvalho (1980-), Silvia Braga (1966-) e Liuba Klevtsova (1972-) por meio de entrevistas.

No capítulo anterior, foi possível observar que os harpistas utilizam quatro dedos em cada mão. Sendo assim, a técnica e a escrita harpísticas podem considerar as enarmonizações contendo notas com nomes diferentes, mas com o mesmo som, de mesma altura. Por outro lado, no caso das tonalidades, por exemplo, o recurso não poderia ser utilizado sem cautela na escrita, pois o harpista precisa de diagramas de pedais.

Uma peça que pode ser pianística, seja em escalas, arpejos, muito provavelmente não poderia ser executada com a mesma fluidez, velocidade e naturalidade das obras de escrita mais comum, pois leva muito mais tempo para o dedo de um harpista puxar uma corda em movimento do que para os dedos de um pianista tocarem as teclas.

Vale lembrar que a escrita para harpa parece muito semelhante – no olhar desatento do leigo – à escrita para piano, porém é preciso compreender que a harpa é um instrumento completamente diferente dos outros, o que demanda uma forma de escrever especialmente pensada para a execução fluida das passagens em questão.

Os compositores muitas vezes se esquecem de que a harpa é um instrumento dedilhado, por isso leva mais tempo para o dedo tanger uma corda em movimento, o que é bem diferente de pressionar uma tecla do piano, como mencionado anteriormente.

3.1 PRIMEIRO MOVIMENTO

Radamés utiliza um Baixo Alberti quando a harpa entra (Figura 49), um dos elementos utilizados em sua obra que lembra muito o concerto de Mozart para Harpa e Flauta. (Figura 50).



Figura 48: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 29 a 33 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/meYLEXPX-2o>



Figura 49: *Concerto de Harpa e Flauta* do compositor A. W. Mozart, compassos 58 a 60 (IMSLP²¹).



Link do Youtube: <https://youtu.be/dMuFEA32nz8>

²¹ Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/Flute_and_Harp_Concerto_in_C_major%2C_K.299%2F297c_\(Mozart%2C_Wolfgang_A_madeus\)](https://imslp.org/wiki/Flute_and_Harp_Concerto_in_C_major%2C_K.299%2F297c_(Mozart%2C_Wolfgang_A_madeus)).

Como se pode observar nas figuras acima, há a presença de um baixo, ostinato que é evidentemente usado, sob uma melodia lenta em uma textura que remete à escrita do piano.



Figura 50: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 53 a 55 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/a1q9qeo7bcQ?si=3h94ULvJ94wT5XjP>

Quanto ao uso de arpejos com cinco notas, referentes ao compasso 53 (Figura 51), nota-se que essa prática é comum na escrita para piano, mas difícil de ser executada na harpa. No compasso seguinte, o acorde da mão esquerda está muito próximo da mão direita, o que inviabiliza a fluidez do movimento desta. Além disso, esse trecho é parecido com trechos de piano, pois nesse caso as mãos do pianista estariam próximas, em uma região médio/aguda, e o acorde segue um padrão de *voicing*²² muito comum para pianistas, que consiste na fundamental acompanhada da terça e da sétima do acorde, que nesse caso é um Mib menor com sétima.



Figura 51: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 56 a 58 (arquivo pessoal).

²² *Voicing* é um termo utilizado principalmente no âmbito da música popular para se referir às diferentes formas de organização das notas de um mesmo acorde.



Link do Youtube: <https://youtu.be/AQqbIyVh0wI>

A escrita nos compassos 57 e 58 (Figura 52) parece ter sido pensada para o piano, com a sustentação da primeira nota do padrão de semicolcheias. Além disso, é possível observar a proximidade entre as notas do trecho, que se fosse tocado como está escrito causaria muito ruído devido ao esbarrar dos dedos nas cordas vibrantes.

Para que o efeito desejado seja idiomáticamente viável na harpa, segue abaixo (Figura 53) uma sugestão de escrita para os compassos 57 e 58. A nova escrita promove espaço para falar sobre o aspecto interpretativo, dinâmica e fraseado.

Proposta de escrita idiomáticamente correta para os compassos 57 e 58

Figura 52: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 57 e 58 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/jUKLGIJCsK4>

É importante destacar que apesar de sonoramente o efeito ser o mesmo, é necessário compreender que a partitura é uma representação do fenômeno musical e não o fenômeno em si. É importante que, no momento da escrita, o compositor deixe o mais claro possível sua intenção e procure a forma mais simples de comunicar o trecho como desejado. A escrita deve ser uma aliada da performance, não um enigma que precisa ser decifrado pelo músico, sobretudo em se tratando de uma obra do século XX.

Figura 53: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 63 a 65 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/hd8zxIdk5CI>

No compasso 63 (Figura 54), existe a necessidade de trocas de mão em pontos específicos. Como meio de solucionar esse problema, vale propor a seguinte escrita (Figura 55):

Figura 54: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 63, 64 e 65 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/VbO5UmaZtI0>

De acordo com a Figura 56, a nota “dó” no compasso 100 tem um trecho de *gliss* para a nota “dó” uma oitava abaixo, devido à gravação do próprio harpista a quem o concerto

foi dedicado, Gianni Fumagalli. Esse *gliss* não é tocado, somente as notas que estão escritas na parte, mas está no manuscrito e Fumagalli não toca na gravação do CD (Figura 57).

Figura 55: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 100 a 104 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/QHvjGio0NPI>

Figura 56: Manuscrito do *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 100 a 104 (arquivo pessoal).



Lino do Youtube: https://youtu.be/83-FfEJy_5U

No compasso 112 (Figura 58), existe um *glissando* que não foi notado no manuscrito, mas depois de feita a edição da peça foi incluído um *gliss*. Devido a gravações do

próprio compositor e Fumagalli, é tocado um *gliss* neste compasso e não notas tocadas, dando um efeito totalmente diferente do que está escrito.



Figura 57: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compasso 112 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: https://youtu.be/3uXa_9tU6BI

Na Figura 59, existe o começo do *gliss* e a mesma nota (Mi) como nota da melodia, algo que não ocorre na harpa, pois é possível apenas uma mão tocar a nota. Para isso sugerimos a seguinte notação:

Proposta de escrita para compasso 112

Figura 58: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, proposta de escrita do compasso 112 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/6ooOcyRLCZY>

No compasso 120 (Figura 60) existe a necessidade de separação de mãos. Parece que o compositor escreve dessa maneira para evitar o cruzamento das vozes dentro da partitura, tal qual se faz na escrita para piano. Sugerimos a seguinte escrita para o trecho (Figura 61):

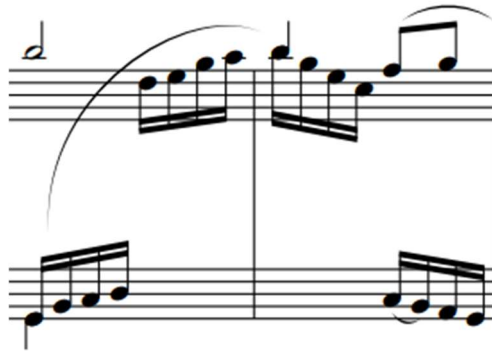


Figura 59: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 120 e 121 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/9QkO4XQAHw0>

Proposta de escrita para compasso 120

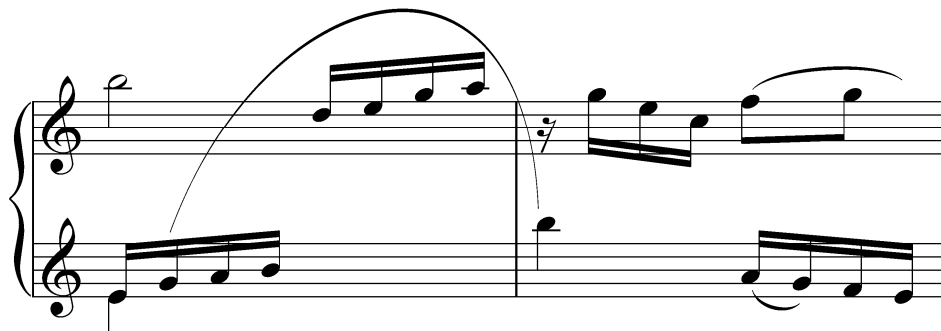


Figura 60: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 120 e 121 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/TG0ZWdRIpZw>

Nos compassos 128 e 129 (Figura 62), é necessário o uso da técnica *Étouffer*²³ ou abafar, que encurta a duração da nota, abafando o som. No caso consistirá no abafamento das cordas adjacentes à corda principal, permitindo assim que esta vibre livremente, alcançando maior potência sonora. Para isso é necessária a seguinte modificação na partitura:



Figura 61: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 128 e 129 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: https://youtu.be/aWyqPQ_rkYA

No compasso 189 (Figura 63), existe a necessidade de intercalar as mãos, pois há mais notas nesse trecho; portanto, sugerimos a seguinte escrita (Figura 64):



Figura 62: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 189 e 190 (arquivo pessoal).

²³ *Étouffer* é abafar cada corda com o polegar ou a mão aberta antes de tocar a próxima nota ou acorde (REES-ROHRBACHER, 2012, p. 45).



Link do Youtube: <https://youtu.be/UDv4BfS0MBk>

Proposta de escrita para os compasso 189 e 190

Figura 63: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 189 e 190 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: https://youtu.be/p9tPL25_UpE

Nos compassos 195 e 196 (Figura 65), existe a mesma necessidade de divisão das mãos devido ao uso de seqüências de cinco notas como visto anteriormente (Figura 66):

195

Figura 64: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 195 e 196 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/RUI15PmSDcU>



Figura 65: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 195 e 196 (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/l-Hnp7lv-s>

3.2 SEGUNDO MOVIMENTO

No segundo movimento, Radamés utiliza sextinas na mão direita, no compasso 67 (Figura 67). Esse tipo de escrita é muito anatômica para piano, mas para harpa há um certo nível de dificuldade, pois o andamento é rápido. Com isso, alguns harpistas utilizam o *gliss* ou tocam em andamento mais lento.



Figura 66: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 67 e 68 do Segundo Movimento (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/yaqmFuMlq4A>

A escrita conforme feita por Radamés é muito semelhante à escrita para piano (Figura 69), e Carlos Almada descreve este tipo de composição em seu livro *Arranjo* (2000), chamando-a de oitavas quebradas (Figura 68): “Uma forma de dobramento bem característica do idioma do piano é chamada de ‘oitavas quebradas’ [Exemplo 67]. Funciona melhor *legato* e em andamentos rápidos, e soa como uma espécie de trêmulos. Tal efeito é muito usado nas sonatas de Beethoven” (ALMADA, 2000, p. 79).



Figura 67: Exemplo 67 do livro *Arranjo* de Carlos Almada (2000, p. 79).

Radamés escreve semelhante ao piano, no qual tocar rápido é difícil para ser executado na harpa. Com isso, a escrita para harpa necessita de um tratamento diferente (Figura 70).



Figura 68: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compasso 73 do Segundo Movimento (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/LHNchy4lcB0>

Proposta de escrita para compasso 73



Figura 69: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, proposta de escrita do compasso 73 do segundo movimento (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/eMpOP-AXk8g>

Figura 70: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 93 a 97 do Segundo Movimento (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/zR3keiLbdIM>

A melodia na harpa, na mão direita, é acompanhada pela mão esquerda. Existem exceções a esta regra na literatura de harpa, mas tradicionalmente se escreve dessa forma para o instrumento. Isso não quer dizer que não ocorram melodias na mão esquerda, mas na maioria das vezes elas têm mais um papel de acompanhamento. No entanto, tendo dito isso, o máximo cuidado deve ser tomado para que as mãos esquerda e direita estejam bem equilibradas.

Nos compassos de 93 a 97 (Figura 71), é possível observar diversas ligaduras. Para que isso possa ser tocado, o harpista sempre precisa pensar em conexões de dedos ou mais mudanças de mãos.

Acusticamente falando, as notas do registro superior da harpa decaem rapidamente e têm muito pouca sustentação de som. Por outro lado, as cordas do baixo tocam por um tempo

extremamente longo, pois vibram as cordas por mais tempo. Muitas vezes precisam ser abafadas antes de prosseguir para o próximo acorde.

Ao contrário do piano, a harpa não possui um pedal abafador ou *sostenuto* que possa ser acionado à vontade para ajustar a duração da sustentação. Portanto, escrever notas longas e amarradas nos agudos é improdutivo, pois as cordas não sustentam como no piano.

3.3 CADÊNCIA

Na cadência, nos compassos 102, 103 e 104 (Figura 72), não é possível tocar a mesma nota com as duas mãos. Portanto, é necessário que cortemos uma das notas, mas sempre pensando no resultado sonoro o mais próximo do desejado pelo compositor (Figura 73).

Cadência ♩ = 144

The musical score shows three measures of music. The right hand (treble clef) plays a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The left hand (bass clef) plays a descending sequence of notes: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). The dynamic marking *f* is present in the first measure. The tempo is marked as ♩ = 144.

Figura 71: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 102, 103 e 104 da cadência (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/FOgqFS2odpI>

Proposta de escrita para os compassos 102, 103 e 104

Figura 72: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 102, 103 e 104 da cadência (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/g63Y10VVEh4>

Acontecendo o mesmo problema que nos compassos 102 e 103, não é possível tocar a mesma nota com as duas mãos nos compassos 124 e 125 (Figura 74), com as notas Sib e Lá natural na mesma região. Por uma questão de melodia e acompanhamento, é aconselhável serem tocadas com a mão direita para continuar a melodia apenas em uma mão (Figura 75).

Figura 73: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 124 e 125 da cadência (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/vVQurWrThMM>

Proposta de escrita para os compassos 124 e 125

Figura 74: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 124 e 125 da Cadência (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/TUA9CpjptIU>

3.4 TERCEIRO MOVIMENTO

No terceiro movimento, as passagens de escalas paralelas ascendentes em movimento rápido são difíceis de executar na harpa e devem ser evitadas, se possível, sobretudo nos compassos 174, 175, 178 e 179 (Figura 76), pois as notas estão perto para fazer movimentos rápidos se forem tocadas da forma como Radamés escreve.

Figura 75: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 174 a 179 do Terceiro Movimento (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/YK9IYryd5zI>

Proposta de escrita para os compassos 174 ao 179

The musical score for measures 174-179 is presented in a grand staff format. The treble clef part features a melodic line with some grace notes and rests. The bass clef part provides harmonic support with chords and moving lines. A box in the middle of the score lists the notes F#4, Bb, and Eb. The dynamics are marked as *mf* and *dim.*

Figura 76: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, proposta de escrita dos compassos 174 ao 179 do Terceiro Movimento (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/XsSMOQ3trXc>

Neste caso, Radamés utiliza terças ascendentes que dificultam para o harpista a execução ao tocar em andamento rápido nos compassos 174 a 179 (Figura 77). A alternativa para ser executado esse trecho é a utilização de mãos intercaladas para tocar no andamento desejado.

Isso ocorre porque o quarto dedo deve ser articulado sob o polegar a cada quarta nota da escala, um movimento desajeitado.

The musical score for measure 185 shows a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with a box highlighting a specific passage. The bass clef part provides harmonic support with chords and moving lines.

Figura 77: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compasso 185 do Terceiro Movimento (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/xB3LRQfCJ64>



Figura 78: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compasso 191 do Terceiro Movimento (arquivo pessoal).



Link do Youtube: <https://youtu.be/d2q5eU8UYN4>

Nos compassos 185 (Figura 78) e 191 (Figura 79), há um problema idiomático composicional: a nota Sol aparece na melodia e acompanhamento da harpa, o que pode ser resolvido por meio do dedilhado, utilizando a mão direita para tocar a nota Sol como melodia e cortando a nota da mão esquerda. A segunda opção, seria tocar com a mão esquerda e não tocar com a mão direita, mas não há a possibilidade de executar com as duas mãos. Isso também ocorre no compasso 112 (Figura 58) do primeiro movimento.



Figura 79: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, compassos 247 a 250 do Terceiro Movimento (arquivo pessoal).



Link do Youtube: https://youtu.be/3u_D5S9C13o

Por fim, nos compassos de 247 a 250 (Figura 80), encontramos novamente uma escrita mais adequada ao piano, não à harpa. Ao analisarmos esse trecho, o entendemos como um improviso, pois somente a harpa está tocando nesse trecho, sendo uma breve cadência no terceiro movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na expectativa de obter fundamentações teóricas que sustentem a ideia de que o concerto estudado possui problemas idiomáticos que dificultam a sua interpretação, e para formular soluções, foi utilizado um estudo técnico-interpretativo e histórico relacionado aos conceitos básicos do idiomatismo para harpa.

Pode-se destacar que as composições de Gnattali são baseadas no estilo neoclássico, mas também que ele recebe grande influência da música brasileira nordestina e que o *cantabile* no *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés é o elemento idiomático mais marcante em sua obra para harpa. Com isso, compreende-se que os problemas idiomáticos no concerto estão ligados a elementos técnicos, como acordes tocados juntos, glissandos, arpejos e também a extensão do instrumento.

A técnica da harpa sinfônica é descrita de forma objetiva e clara nos tratados orquestrais. No entanto, alguns autores recomendam aos compositores entrarem em contato com um harpista antes da publicação final de suas obras para uma avaliação adicional, pois as limitações em relação a essa técnica, por parte dos compositores, acabam gerando deficiências idiomáticas na escrita para a harpa de pedal.

O *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* contém muitas passagens com erros ortográficos idiomáticos devido ao desconhecimento do compositor em relação à harpa, como foi exposto no capítulo 3. Este concerto apresenta desafios técnicos para os instrumentistas. Isto se deve em grande parte à formação musical tradicional que prescreve papéis específicos para cada indivíduo e cria ambientes separados entre composição e performance. Além disso, o intérprete prioriza as características do instrumento e também as características do compositor da obra musical, mas especificamente neste *Concerto* de Radamés houve falta de comunicação durante todo o processo de criação, execução e percepção da obra.

As sugestões para os problemas encontrados nas partes não harpísticas do concerto provêm de observações da partitura através do manuscrito, auxiliadas por meio da opinião dos intérpretes entrevistados durante o processo investigativo, visando a importância da interpretação do artista, de modo a auxiliar nos dedilhados.

O fato de a parte da harpa ter alguns problemas idiomáticos para o instrumento obriga os concertistas a tomarem suas próprias decisões. Como o concerto tem uma grande semelhança com uma partitura de piano, as sugestões e soluções desenvolvidas para esses problemas acabam sendo importantes também para se entender como se escreve para harpa e visando dificuldades ao interpretar uma peça.

Com ampla perspectiva, verifica-se que este estudo comparativo das soluções para os problemas de execução do concerto, bem como as contribuições obtidas no processo de pesquisa deste trabalho, poderão auxiliar em futuras interpretações do *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali e colaborar para que compositores entendam sobre a idiomática da harpa.

Com base no exposto acima, resolver problemas idiomáticos é desafiador. Como harpista, compreender melhor o que envolve toda a parte estrutural de uma música é de extrema importância para se chegar à interpretação e execução de uma obra. No *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés, saber mostrar o estilo musical, modificar e encontrar os melhores dedilhados, requer uma grande experiência no instrumento.

O resultado a seguir é de um concerto com a Orquestra Sinfônica do Theatro São Pedro em Porto Alegre/ Rio Grande do Sul, no dia 13 de julho de 2023, em que foram utilizados dedilhados específicos para a execução da obra para a concepção desta pesquisa.



Figura 80: *Concerto para Harpa e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali apresentado junto com a Orquestra Sinfônica do Theatro São Pedro de Porto Alegre. Link: <https://youtu.be/wa5wBBycru0>

REFERÊNCIAS

Unsupported source type (DocumentFromInternetSite) for source DIA.

ADLER, S. **The Study of Orchestration 3rd edition**. 3 edição. ed. New York: W. W. Norton & Company, 2002.

ALBIN, R. C. *In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira – Radamés Gnattali*. **dicionario mpb**. 2001. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/radames-gnattali/>. Acesso em: 12 dez 2023.

ALEXANDER, P. L. **Professional Orchestration. The First Key: Solo Instruments** 3rd edition. Alexander Publishing: Alexander Publishing, 2008.

ALMADA, C. **Arranjo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.

ALVIM, I. D. C. P. **Entre Estudos e Polcas: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinu (1890 – 1959)**. Orientadora Prof. Dra. Ana Cláudia de Assis. 135, 2012 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música., Escola de música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-8ZJJ26/1/alvim__entre_estudos_e_polcas__a_prop_sito_do_idiomatismo_pian_stico_de__martinu_pdf_final.pdf. Acesso em: 2023.

BARBOSA, V. D. M.; DEVOS, A. M. **Radamés Gnattali - O Eterno Experimentador**. Rio de Janeiro : MEC, Funarte/Divisão de Música Popular, 1985.

BARTOK, B. **Concerto for Orchestra (1943)**. London: Hawkes & Son Ltd., 1946.

BERLIOZ, H. **Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes**. Paris: : Henry Lemoine & C., Editeurs, 1855.

BORGES, L. F. F. **Uma Trajetória Estilística do Choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello**. [S.l.]: [s.n.], 2008.

BRESLER, L. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. **Revista Abem**, University of Illinois at Urbana-Champaign – Estados Unidos, v. V, n. 16, p. 7 - 16, Porto Alegre. Acesso em: 2024.

CANAUD, F. **O virtuosismo e o “Swing” revelados na revisão fonográfica de Flor da Noite e modinha & Baião de Radamés Gnattali**. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2013.

CHALOUPKA, S. **Harp Scoring**. California: Glendale Instant Printing, 1979.

CUNHA, A. G. D. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

DIDIER, A. **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Edição Brasileira Produções Artísticas, 1996.

DUARTE, A. **DEUX DANSES: A relação entre o sacro e o profano em Debussy**, São Paulo, 2011.

HADASSAH, M. **WRITING FOR PEDAL HARP: COGNITIVE ASPECTS**. Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita. 2020, 126 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/maini/OneDrive/%C3%81rea%20de%20Trabalho/mestrado%202022/referencia/myriam%20hadassa%20ingles.pdf>. Acesso em: 15 Set 2023.

HOLANDA, J. *In: Harpa Nordestina*. **Harpa Nordestina**. 2015. Disponível em: <https://aharpanordestina.blogspot.com/2015/05/cordas.html>. Acesso em: 20 jul 2022.

HOUAISS, A. V. M. D. S. F. F. M. D. M. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KOECHLIN, C. **Traité de L'Orchestration. Vol. 1**. Paris: Editions Max Eschig, 1954.

KONHAUSER, R.; STORCK, H. **Orchester-Probespiel: Harfe**. [S.l.]: Mainz: Schott, 1994.

KREUTZ, T. D. C. **A MÚSICA PARA VIOLÃO SOLO DE EDINO KRIEGER: UM ESTUDO DO IDIOMATISMO TÉCNICO-INSTRUMENTAL E PROCESSOS COMPOSICIONAIS**. Prof. Dr. Eduardo Meirinhos. 2014, 202 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, Goiânia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/teseserver/api/core/bitstreams/a1f499c5-5dca-4ab9-a25e-9d2cb5259af8/content>. Acesso em: 5 nov 2023.

KUNTZ, D. *In: https://www.daniellekuntz.com/harp-tips-blog/should-you-limit-the-use-of-ties-on-the-harp*. **Danielle Kuntz**. 2021- 2022.

LAGO, S. **A Arte do Piano – Compositores & Intérpretes**. São Paulo: Algor Ed. Ltda., 2007.

LAGO, S. **A Arte do Piano – Compositores & Intérpretes**. São Paulo: Algor Ed. Ltda., 2007.

LIBER, J. **A method for Harp The Power of Music**. [S.l.]: [s.n.], 2008.

MELLO, A. B. D. **A harpa na orquestra**, Rio de Janeiro, 1952, 1952. Acesso em: 2022.

MELLO, A. B. D. **Origem da música brasileira, gêneros e formas, constâncias melódicas, constâncias harmônicas, constâncias rítmicas**. Congresso Mundial de Harpa. ed. Maastricht- Holanda,: [s.n.], 1983.

MIS Radamés Gnattali. MIS, MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, RIO DE JANEIRO, 1985.

NASCIMENTO, I. L. D. **O IDIOMATISMO NA OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE SEBASTIÃO TAPAJÓS**. Orientação do Prof. Dr. Giacomo Bartoloni. 2013, 154 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/9e0e6305-5406-4a3a-9c26-940261c2129b/content>. Acesso em: 2023.

NOTÍCIA, J. D. D. *In*: Memoria NB. **BN DIGITAL BRASIL**. 1952. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&Pesq=gianni%20fumagalli&pagfis=17153. Acesso em: 31 janeiro 2023.

NOTÍCIA, J. D. D. *In*: memoria NB. **BN DIGITAL BRASIL**. 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&Pesq=gianni%20fumagalli&pagfis=84357. Acesso em: 31 janeiro 2023.

OLIVEIRA, M. P. D.; MARTINS, M. D. **Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali**. 26 f. Fortaleza, 2006. Disponível em: [file:///C:/Users/maini/Downloads/741-Texto%20do%20artigo-2721-1-10-20181129%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/maini/Downloads/741-Texto%20do%20artigo-2721-1-10-20181129%20(1).pdf). Acesso em: 5 abr 2022.

OSB, 5. C. D. S. P.-1. T. *In*: museus do Estado. RJ. **BN DIGITAL BRASIL**. 1959. Disponível em: http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/043105_1546622945.pdf. Acesso em: 5 br 2022.

PIEIDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **El Oido Pensante**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. p.103-112, 2011. DOI: file:///C:/Users/maini/OneDrive/%C3%81rea%20de%20Trabalho/mestrado%202022/referencia/2013_A_teor%C3%81ria_das_t%C3%B3picos_e_a_musicalidade.pdf. Acesso em: 22 jul 2023.

PISTON, W. **Orchestration**. London: Victor Gollancz LTD, 1969.

POLLAUF, J. *In*: Harp Inside Out. **Harp inside out**. 2018 -2021. Disponível em: <https://www.harpinsideout.com/for-composers>. Acesso em: 22 out 2022.

REES-ROHRBACHER, D. **THE POCKET GUIDE TO HARP COMPOSIN.** Gloversville, Nova York: Beebie Printing & Art Agency, Inc, 2012.

REIS, L. R. **Soluciones a los problemas de ejecución del concierto para arpa y orquesta de Villa-Lobos (1953):** Estudio comparativo. 2016. Acesso em: 2022.

ROSEN, C. **Plaisir de Jouer Plaisir de Penser.** Paris: Editions Eshel, 1993.

SALZEDO, C. **L'Etude Moderne de la Harpe.** New York: G. Schirmer, Inc., 1917.

SCARDUELLI, F. **A Obra para Violão Solo de Almeida Prado.** Orientador Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini. 228, 2007 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/417084>. Acesso em: 2023.

SCHLOMOVITZ, P. **Learning to Improvise on the Harp. Book I.** [USA]: Phyllis Schlomovitz: [s.n.], 1978.

STIER, C. **On Performance. Maryland:** Word Masters. [S.l.]: Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical -Leonardo Loureiro Winter (UFRGS) Fernando José Silveira (UNIRIO) , 1992.

WEBSTER, J. S. **The New Grove Dictionary of Music & Musicians.** London: Stanley (Ed.). , 1980. re-impressão 1995..

WERNER, K. S.; BARBEITAS, F. **Acervo do músico Roberto Eggers:** pontos de partida para uma investigação sobre sua atuação na vida cultural do Rio Grande do Sul. João Pessoa: ANPPOM, p. 674-682, 2012. f. Perenopolis, 2011. Disponível em: Acesso em: 2023.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM HARPISTAS

A fim de compreender as dificuldades e experiências tocando o concerto, foram realizadas entrevistas com alguns harpistas que a interpretaram, realizadas por escrito, por e-mail, e outros meios verbalmente. As harpistas convidadas a responder as perguntas foram: Cristina Carvalho (Brasil), Cecília Pacheco (Brasil), Audilaince Andrade (Brasil), Silvia Braga (Brasil), Liuba Klevtsova (Russia), Leila Reis (Brasil).

CRISTINA CARVALHO

1. Quando escutou o concerto pela primeira vez?

Entre 11 e 14 anos, porque a primeira referência que tenho foi de ouvir a minha professora Silvia Passaroto estudando. Eu comecei a estudar harpa com 11 anos e mais ou menos uns dois anos e meio, quando estava com treze para quatorze anos, a Silvia já tinha se mudado de Brasília para Campinas e tive que completar meu curso viajando para ter aula. E descobri que meu pai tinha o disco de vinil da gravação que o Gianni Fumagalli gravou com o Radamés regendo.

2. Quantas vezes tocou o concerto?

Que consigo me lembrar foram quatro vezes, a primeira vez foi com a Orquestra da Fosbi, uma orquestra que foi criada paralelamente com a orquestra do Teatro, pelo meu avô. Essa orquestra utilizava como base a camerata de professores e alunos adiantados que meu pai desenvolvia junto com a professora Maria Sales e lá fizemos muitas coisas de repertório de harpa. Depois com a Orquestra de Natal, com a Orquestra de Vitória e em Juiz de Fora e, não tenho certeza, toquei com a Orquestra de Goiânia, mas muitas vezes tocando com piano.

3. O que mais te chamou atenção no concerto?

Desde sempre o concerto tem temas lindos que agradam e a brasilidade dos temas, harmonias e o segundo movimento bem nordestino.

4. Teve dificuldades ao estudar o concerto? Quais foram?

Não tive tanta dificuldade, até porque eu ouvia muito minha professora Silvia Passaroto tocar, e como tive aula regular por dois anos e depois tive que seguir pela minha conta, eu já tinha o costume de buscar meus próprios dedilhados. O material foi o mais difícil, porque era manuscrito, e então essa foi a maior dificuldade.

5. Há passagens com problemas idiomáticos para harpa? Quais?

Existem muitas passagens, mas basicamente o mesmo problema, porque parece que foi escrito para piano e por isso parece que é fácil para piano, mas para harpa tem que colocar uma série de dedos e isso fica complicado. Então, a grande maioria era devido esses trechos. Eu tive que recorrer ao gliss de polegar e gliss de quarto dedo para resolver, e muitas vezes sequências de arpejos não conseguimos colocar quatro, quatro dedos, mas outras combinações de dedos.

6. As soluções para determinado trecho, resolveu sozinha(o) ou você consultou alguém?

Eu busquei sozinha, teve que ser um padrão, porque quando estudei não tive oportunidades de estudar com um professor.

7. O que achou das cadências que Radamés fez?

Eu só conheci essa cadência, que tem no concerto. Acho uma cadência muito boa como Radamés escreveu.

8. Qual trecho te fez pensar mais no dedilhado?

A passagem que eu demorei para encontrar uma solução foi o compasso 194 e 196 do primeiro movimento; foi começar com as quatro primeiras notas com a mão direita dó, ré, mi, fá e eu pego mi, sol com a mão esquerda, sigo mais três notas com a mão direita e cada cabeça de tempo eu pego com a mão esquerda e depois mais três notas da mão direita e seguindo assim até o final da sequência. É uma solução que atende e fica limpo, mas até hoje é uma solução arriscada, mas é a melhor que encontrei.

9. Em que passagens foram necessárias eventuais mudanças de dedilhado?

Porque o dedilhado não está escrito, então todo dedilhado teve que ser pensado a partir do zero, pelo menos com as partes que estudei, pois não tinha dedilhado marcado; acabei criando, mas se resolveu esses dedilhados com gliss de polegar e quarto dedo.

10. Você compartilharia a mudança realizada?

Posso compartilhar qualquer mudança de dedilhado. Penso que tudo que puder ajudar outras harpistas para divulgar essa obra eu acho que devemos fazer, porque às vezes a solução de uma pessoa é boa para outra e assim vamos nos ajudando.

11. Considera importante realizar um trabalho acadêmico sobre o concerto?

Acho de uma extrema relevância, mas de todo repertório brasileiro para harpa, defendo o desenvolvimento, propagação difusão da música brasileira para harpa. Depois de muitos anos nessa carreira, acho que todos têm que chegar um ponto que a música brasileira é uma missão de cada um de nós harpistas brasileiros, porque hoje no mundo tem muitos harpistas tocando bem, e ser mais um harpista tocar bem e tocar músicas brasileira, arranjos e composições, são poucos concertos de harpa e orquestra. Até então são quatro obras brasileiras [Villa-Lobos, Ernest Mahle, Mario Tavares, Radamés Gnattali]. Precisamos ter mais músicas brasileiras para harpa principalmente e qualquer trabalho acadêmico é extremamente necessário, porque é o nosso legado.

12. Qual a relação que ele tinha com o harpista italiano Gianni Fumagalli?

Não sei exatamente a relação, mas acredito que eram amigos, pois o Fumagalli foi um dos harpistas que compreendeu a importância de ter peças brasileiras e tentou sempre tocar tudo que aparecia de peças brasileiras.

13. Por qual motivo acha que Gnattali compôs o concerto para Fumagalli?

Acredito que se dedicou ao Fumagalli, preocupado em tocar pelo que os compositores escreviam, sempre tentando tocar, achando feio ou bonito. Lembro que toquei uma balada do Osvaldo Lacerda e foi composta em 1995 e falamos com o compositor e ele nos explicou que era um duo originalmente de harpa e flauta e parece que não gostaram e não tocaram, então ficou desmotivado em compor para harpa e ele ficou feliz de saber que ia ser tocado pelo menos uma vez que ele nunca tinha ouvido desde que tinha feito a peça. É importante tocar mesmo que não seja tão bonito, mas ter parceria com os compositores que queiram compor para harpa e tentar tocar e ter um esforço para ter obras novas para nosso instrumento, então, acredito que Fumagalli fez muito isso.

AUDILAINÉ ANDRADE

1. Quando escutou o concerto pela primeira vez?

Entre 2010 e 2012.

2. Quantas vezes tocou o concerto?

Uma vez, na Itália, mas na época a orquestra não quis pagar os direitos do concerto e tive que tocar com piano. Somente para a banca de professores do conservatório.

3. O que mais te chamou atenção no concerto?

O fato de ser brasileiro e escrito para harpa.

4. Teve dificuldades ao estudar o concerto? Quais foram?

Não.

5. Há passagens com problemas idiomáticos para harpa? Quais?

Não.

6. As soluções para determinado trecho, resolveu sozinha(o) ou você consultou alguém?

Consultei a minha professora na época.

7. O que achou das cadências que Radamés fez?

Tem seus desafios.

8. Qual trecho te fez pensar mais no dedilhado?

II movimento do compasso 373 ao compasso 396.

9. Em que passagens foram necessárias eventuais mudanças de dedilhado?

II movimento do compasso 373 ao compasso 396, por causa da escolha correta de dedilhados. Às vezes em determinados dedilhados não condiz com o tempo e lembro que tive que mudar para encaixar bem tudo.

10. Você compartilharia a mudança realizada?

Sim, mas como já faz tempo, nem me lembro quais foram os primeiros dedilhados que usei.

11. Considera importante realizar um trabalho acadêmico sobre o concerto?

Sim.

12. Qual a relação que ele tinha com o harpista italiano Gianni Fumagalli?

Eram amigos/companheiros da música.

13. Por qual motivo acha que Gnattali compôs o concerto para Fumagalli?

Esse concerto dedicado ao célebre harpista italiano estabelecido no Brasil.

LEILA REIS

1. Quando escutou o concerto pela primeira vez?

Não lembro quando escutei, mas deve ter sido com a Cristina Carvalho tocando.

2. Quantas vezes tocou o concerto?

Toquei uma vez com orquestra em Brasília e com piano uma vez ele inteiro e outras vezes em partes.

3. O que mais te chamou atenção no concerto?

Eu acho ele muito bonito, a primeira parte com as melodias características, mas o segundo movimento foi o que mais me envolveu pela musicalidade e pela forma que o compositor escreveu.

4. Teve dificuldades ao estudar o concerto? Quais foram?

Não tive muita dificuldade, mas eu tive uma orientação correta para estudar o concerto, pois foi meu concerto do mestrado.

Foi pela própria escrita, porque como quem estuda sabe que parece que foi escrito de uma forma pianística, com 5 dedos, não como forma harpística de quatro dedos em cada mão, mas tem momentos que tem muitos gliss de polegar às vezes de quarto dedo e também a agilidade é um pouco mais complicada de tocar.

5. Há passagens com problemas idiomáticos para harpa? Quais?

A parte que uso é um manuscrito, e tem alguns erros e tem vários pontos.

6. As soluções para determinado trecho, resolveu sozinha(o) ou você consultou alguém?

Eu não resolvi sozinha, tive orientação com Cristina Carvalho.

7. O que achou das cadências que Radamés fez?

As cadências todas muito bonitas, gosto muito.

8. Qual trecho te fez pensar mais no dedilhado?

O segundo movimento, que tem os arpejos muito grandes e precisava dar atenção em qual melhor dedo para iniciar ou terminar, pensando nesses trechos grandes de notas. Sendo o momento mais complexo.

9. Em que passagens foram necessárias eventuais mudanças de dedilhado?

As passagens que fiz foi com a Cristina, mas tive alguns dedilhados que eu mesma fiz que era mais confortável para minha mão, mas são poucas mudanças.

10. Você compartilharia a mudança realizada?

Posso com certeza compartilhar.

11. Considera importante realizar um trabalho acadêmico sobre o concerto?

Acho realmente muito pertinente esse trabalho, porque é uma obra brasileira que pode estar ajudando outros harpista a estudar e tocar ela.

12. Qual a relação que ele tinha com o harpista italiano Gianni Fumagalli?

Não tenho muita informação sobre isso.

13. Por qual motivo acha que Gnattali compôs o concerto para Fumagalli?

Não sei por qual motivo ele compôs a obra.

SILVIA BRAGA

1. Quando escutou o concerto pela primeira vez?

Foi numa gravação do Fumagalli no disco de vinil.

2. Quantas vezes tocou o concerto?

Muitas vezes, não sei quantificar, mas todas as vezes que eu tive a oportunidade de apresentá-lo, eu toquei, no Festival em Campos do Jordão, em Campinas, Brasília, aqui no Rio, muitas vezes eu apresentei esse concerto. Sempre com muito sucesso, sempre muito emocionante. É um concerto que trabalha a emoção de quem está tocando e de quem está ouvindo.

3. O que mais te chamou atenção no concerto?

É exatamente o tom de Brasil que é possível que é diferente de todos os concertos de harpa, e Radamés conseguiu captar essa essência, o coração brasileiro de uma forma que somente ele seria capaz. E o segundo movimento é belíssimo, de uma pureza e beleza que mesmo sendo simples a dificuldade é traduzir aquelas notas com emoção, e que não é somente tocar notas e ritmos que vai conseguir passar isso.

4. Teve dificuldades ao estudar o concerto? Quais foram?

O concerto não é fácil, a escrita é para 5 dedos e não para quatro, e a dificuldade maior seria adaptar o dedilhado para uma performance que não ficasse aquela coisa reta e lisa, sem sal, como acontece com algumas performances que não entra no espírito da música. A parte mais difícil que eu considero é colocar um dedilhado que atenda a interpretação e que possa dar o *swing* da música.

5. Há passagens com problemas idiomáticos para harpa? Quais?

Sim, são passagens que necessitaria de 5 dedos em cada mão para sua execução.

6. As soluções para determinado trecho, resolveu sozinho(o) ou você consultou alguém?

No início eu estudei na universidade, eu tive algumas informações com a professora, mas depois na medida que fui estudando e entendendo, eu comecei a inventar o meu próprio dedilhado, porque vi que o dedilhado tradicional não iria funcionar para a interpretação que precisava ser

feita. Modifiquei o que tinha estudado e fiz meu próprio dedilhado, ficando condizente com o aspecto musical que precisava transmitir.

7. O que achou das cadências que Radamés fez?

São todas muito bacanas e apropriadas para a música, que exigem uma coisa maior de interpretação para a música não ficar vazia e sem alma; a pessoa tem que mergulhar nessa música e colocar técnica a serviço da interpretação e do *swing* brasileiro. E é isso que falta muitas vezes na interpretação na música; não é só tocar nota certa e ritmo certo, tem que entrar dentro do espírito que a música quer transmitir.

8. Qual trecho te fez pensar mais no dedilhado?

Primeiro movimento, que tem passagens bem chatas, tem que inventar um dedilhado para atender a interpretação da música e para a passagem ficar mais orgânica e o dedo não engatar no meio da passagem.

9. Em que passagens foram necessárias eventuais mudanças de dedilhado?

Não vou saber responder, pois não lembro.

10. Você compartilharia a mudança realizada?

Sim, não tenho nenhum problema com isso. Sempre gosto de passar o que aprendi se assim eu me lembrar.

11. Considera importante realizar um trabalho acadêmico sobre o concerto?

Sim, não somente um trabalho acadêmico, mas um trabalho que possa ser além do trabalho acadêmico. Não ser aquela coisa maçante de secar o concerto, mas de ver pelo lado que a música foi escrita, a impressão sonora que o compositor quer transmitir. Volto a dizer sobre a brasilidade desse concerto, que é um concerto que é inusitado, não há nenhum concerto que se assemelha a esse concerto do Radamés. De todos os concertos, esse concerto é de longe o que eu mais acho bonito.

12. Qual a relação que ele tinha com o harpista italiano Gianni Fumagalli?

Não sei dizer.

13. Por qual motivo acha que Gnattali compôs o concerto para Fumagalli?

Não sei dizer também, mas talvez por serem amigos.

CECILIA PACHECO

1. Quando escutou o concerto pela primeira vez?

Em 2009.

2. Quantas vezes tocou o concerto?

5 vezes.

3. O que mais te chamou atenção no concerto?

A orquestração, que é feita para orquestra de rádio e tem a particularidade de 3 violinos. O material modal que lembra as músicas típicas do nordeste brasileiro.

4. Teve dificuldades ao estudar o concerto? Quais foram?

Sim, a primeira vez devido ao prazo que tinha que apresentá-lo. Além disso, ele parece um concerto “fácil”, mas tem algumas dificuldades técnicas. Tem já algum tempo que não o toco, então, não consigo apontar especificamente os pontos.

5. Há passagens com problemas idiomáticos para harpa? Quais?

Sim, a que consigo me lembrar agora são passagens que necessitaria de 5 dedos em cada mão para sua execução.

6. As soluções para determinado trecho, resolveu sozinha(o) ou você consultou alguém?

Na época que estudei o concerto pela primeira vez, todas as soluções para os problemas da peça ou para uma melhor execução ou fraseado foram trabalhadas em conjunto por mim, a professora Myriam Rugani e o professor Marcelo Penido.

7. O que achou das cadências que Radamés fez?

Não tenho uma opinião formada sobre a cadência.

8. Qual trecho te fez pensar mais no dedilhado?

Não me lembro de nenhum trecho específico que me fez “quebrar muito a cabeça” por dificuldade técnica, porém no 2 movimento trabalhei muito com a professora Myriam em fazer um dedilhado que valorizasse melhor o fraseado.

9. Em que passagens foram necessárias eventuais mudanças de dedilhado?

Sim, não lembro bem de que parte especificamente, mas lembro que algumas coisas que eu executava era imitando a gravação do Fumagalli e não como está escrito exatamente. Principalmente nos arpejos do 2 movimento e no 3 movimento.

10. Você compartilharia a mudança realizada?

Compartilharia meus dedilhados sem problema.

11. Considera importante realizar um trabalho acadêmico sobre o concerto?

Acho importante registrar sobre a nossa história, tanto musical quanto harpística, e um trabalho acadêmico é uma forma de registro.

12. Qual a relação que ele tinha com o harpista italiano Gianni Fumagalli?

Fumagalli e Gnattali moravam no Rio de Janeiro e o compositor escreveu o concerto para harpa pensando já na sua execução pelo harpista italiano, que na época era harpista da OSB. Fumagalli foi o primeiro a tocar e gravar esse concerto.

13. Por qual motivo acha que Gnattali compôs o concerto para Fumagalli?

Acho que a resposta da pergunta anterior contempla essa, mas não tenho como afirmar nada. As informações que sei sobre Fumagalli são de relatos feitos pela professora Myriam que foi sua aluna e tinha uma boa relação de amizade com ele.

LIUBA KLEVTSOVA

1. Quando escutou o concerto pela primeira vez?

Foi gravação no CDM da OSESP, 2001-2002.

2. Quantas vezes tocou o concerto?

4 vezes.

3. O que mais te chamou atenção no concerto?

A linguagem musical, que fica transitando entre uma linguagem erudita, MPB e linguagem regional brasileira. Isso influencia muito a interpretação.

4. Teve dificuldades ao estudar o concerto? Quais foram?

Particularmente, a minha dificuldade foi em alinhar a linguagem musical peculiar da obra aos desafios técnicos. A escrita pianística de 5 dedos também foi uma dificuldade.

5. Há passagens com problemas idiomáticos para harpa? Quais?

Sim. Os compassos de escalas de 5 dedos, pulos entre as notas e acordes numa mão só. Cantilena (*legato*) da melodia, lembrando que na harpa não é possível sustentar um som.

6. As soluções para determinado trecho, resolveu sozinha(o) ou você consultou alguém?

Sozinha, tendo anteriormente a bagagem técnico-interpretativa suficiente.

7. O que achou das cadências que Radamés fez?

Pequenas, não muito harpísticas.

8. Qual trecho te fez pensar mais no dedilhado?

O tema principal e a secundária do primeiro movimento. E todo segundo movimento.

9. Em que passagens foram necessárias eventuais mudanças de dedilhado?

Os trechos que têm escalas de 5 dedos no qual não é idiomático para harpa, pois tocamos apenas com quatro dedos em cada mão.

10. Você compartilharia a mudança realizada?

Claro!

11. Considera importante realizar um trabalho acadêmico sobre o concerto?

Sim, o trabalho acadêmico enriquece o pesquisador em primeiro lugar e através das observações objetivas e subjetivas incentiva aos outros em entendimento e desperta o interesse em formação da própria interpretação.

12. Qual a relação que ele tinha com o harpista italiano Gianni Fumagalli?

Não sei dizer.

13. Por qual motivo acha que Gnattali compôs o concerto para Fumagalli?

Não sei dizer.