



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de
Lisboa

**SONATAS PARA PIANO DE
JOÃO DOMINGOS BOMTEMPO**

Philippe Manuel Vicente Marques

Mestrado em Música

Agosto de 2014

Professor Orientador:

Miguel Henriques

Dissertação de mestrado submetida ao programa de Mestrado em Música, Área de especialização: Instrumento (Piano) da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) do Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Título: Sonatas para Piano de João Domingos Bomtempo

Mestrando: Philippe Manuel Vicente Marques; aluno n.º 2009210

Orientador: Prof. Miguel Gonçalves Henriques

Ano Lectivo: 2013-2014

Data de entrega: 29 de Agosto de 2014

Nota: O presente texto não segue, voluntariamente, as regras do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Agradecimentos

Aos meus pais, irmãos e à Marisa Oliveira, por todo o apoio ao longo do trabalho e ajuda na revisão e traduções do francês; à Isa Antunes, pelo constante e incondicional apoio e acompanhamento; ao orientador, professor Miguel Henriques, pelo fornecimento de material, encorajamento e preciosos conselhos para a análise e interpretação das obras; ao Duarte Pereira Martins, José Carlos Araújo, Edward Luiz Ayres d'Abreu e Tiago Oliveira, pelas várias críticas e sugestões à interpretação das obras; à Dr.^a Sílvia Sequeira – responsável pela área de música da Biblioteca Nacional de Portugal – e a Ray Heigemeir – bibliotecário da *Stanford University* –, pelo fornecimento de material; a todas as pessoas que, de forma directa ou indirecta, contribuíram para a concretização deste trabalho.

Resumo

A presente dissertação tem como objecto de estudo parte da obra musical para piano solo do compositor português João Domingos Bomtempo (1775-1842), nomeadamente, as suas sonatas.

Motivada pela escassa divulgação de que a obra deste compositor tem sido alvo, a investigação pretende enquadrar histórica e esteticamente as suas sonatas para piano no contexto da música para piano do século XIX e da história da música portuguesa. Para isso, foi efectuado um levantamento da bibliografia existente sobre a vida e obra do compositor, bem como uma análise pormenorizada a três sonatas representativas da sua produção.

O objectivo do presente trabalho é o de contribuir para o estudo, apresentação e divulgação da obra musical de João Domingos Bomtempo, principalmente entre os pianistas portugueses.

Palavras-Chave:

João Domingos Bomtempo, Música Portuguesa, Século XIX, Piano, Sonata

Abstract

The main subject of the current dissertation is portuguese composer João Domingos Bomtempo's (1775-1842) piano sonatas.

Motivated by the great lack of disclosure of Bomtempo's works, mainly between the portuguese pianists and students, this investigation pretends to explore the background of the composer and to understand the position of his piano sonatas both in the portuguese music history as in the 19th century piano music.

The analysis of three of his most representative piano sonatas will help the performance of his music, in order to reveal it to a larger audience.

Keywords:

João Domingos Bomtempo, Portuguese Music, 19th century, Piano, Sonata

Índice

Índice de Ilustrações.....	9
Índice de exemplos musicais.....	10
Introdução.....	13
Metodologia	16
Enquadramento histórico e biográfico	19
Enquadramento estético e estilístico	30
A ida para Paris e a influência dos clássicos	30
Afastamento das formas italianas.....	32
A unidade temática.....	33
As Sonatas	35
Grande Sonate Pour le Piano Forte, op. 1	35
Grande Sonate pour le Forte Piano, op. 5	36
Three Grand Sonatas, op. 9	36
An Easy Sonata for the Piano Forte, op. 13	37
Two Sonatas for the Piano forte, op. 15	37
Three Sonatas for the Piano Forte, op. 18	38
Grande Sonate Composée Pour le Forte Piano, op. 20	39
Obra didáctica	39
Outras obras para piano.....	40
Variações.....	40
Grand Fantasia, for the Piano Forte, op. 14	41
Obras de circunstância	43
O “preconceito de anacronismo”.....	43
Critérios de análise	45
Estado da arte	45

Objecto de Estudo	45
Critérios	46
<i>Grande Sonate, op. 5</i>	48
1.º andamento: <i>Largo – Allegro</i>	49
Esquema formal.....	61
2.º andamento: <i>Minuetto - Trio: Presto</i>	62
3.º andamento: <i>Larghetto</i>	67
Esquema formal.....	72
4.º andamento: <i>Finale: Presto</i>	72
Esquema formal.....	77
Resumo.....	78
<i>Grand Sonata, op. 9, n.º 1</i>	79
1.º andamento: <i>Allegro Maestoso Cantabile</i>	79
Esquema formal.....	88
2.º andamento: <i>Larghetto con Molto Espressione</i>	89
Esquema formal.....	94
3.º andamento: <i>Finale: Allegro Vivace</i>	94
Esquema formal.....	106
Resumo.....	107
<i>Sonata, op. 15, n.º 2</i>	109
1.º andamento: <i>Largo Assai con Molto Espressione</i>	111
Esquema formal.....	119
2.º andamento: <i>Presto Assai</i>	120
Esquema formal.....	124
Resumo.....	125
Conclusão	126
Bibliografia.....	128

Anexo I.....	134
Anexo II.....	136
Anexo III.....	140
Anexo IV.....	144
Anexo V.....	160
Anexo VI.....	162
Anexo VII.....	194

Índice de Ilustrações

Figura n.º 1	40
Figura n.º 2	56
Figura n.º 3	110
Figura n.º 4	112
Figura n.º 5	113
Figura n.º 6	118

Índice de exemplos musicais

Exemplo musical n.º 1.....	42
Exemplo musical n.º 2.....	49
Exemplo musical n.º 3.....	50
Exemplo musical n.º 4.....	50
Exemplo musical n.º 5.....	52
Exemplo musical n.º 6.....	53
Exemplo musical n.º 7.....	53
Exemplo musical n.º 8.....	54
Exemplo musical n.º 9.....	55
Exemplo musical n.º 10.....	55
Exemplo musical n.º 11.....	56
Exemplo musical n.º 12.....	56
Exemplo musical n.º 13.....	57
Exemplo musical n.º 14.....	59
Exemplo musical n.º 15.....	60
Exemplo musical n.º 16.....	60
Exemplo musical n.º 17.....	61
Exemplo musical n.º 18.....	63
Exemplo musical n.º 19.....	64
Exemplo musical n.º 20.....	64
Exemplo musical n.º 21.....	65
Exemplo musical n.º 22.....	65
Exemplo musical n.º 23.....	66
Exemplo musical n.º 24.....	67
Exemplo musical n.º 25.....	68
Exemplo musical n.º 26.....	68
Exemplo musical n.º 27.....	70
Exemplo musical n.º 28.....	71
Exemplo musical n.º 29.....	71
Exemplo musical n.º 30.....	73

Exemplo musical n.º 31.....	74
Exemplo musical n.º 32.....	76
Exemplo musical n.º 33.....	80
Exemplo musical n.º 34.....	80
Exemplo musical n.º 35.....	81
Exemplo musical n.º 36.....	82
Exemplo musical n.º 37.....	83
Exemplo musical n.º 38.....	83
Exemplo musical n.º 39.....	84
Exemplo musical n.º 40.....	85
Exemplo musical n.º 41.....	87
Exemplo musical n.º 42.....	89
Exemplo musical n.º 43.....	90
Exemplo musical n.º 44.....	91
Exemplo musical n.º 45.....	91
Exemplo musical n.º 46.....	92
Exemplo musical n.º 47.....	92
Exemplo musical n.º 48.....	93
Exemplo musical n.º 49.....	96
Exemplo musical n.º 50.....	98
Exemplo musical n.º 51.....	100
Exemplo musical n.º 52.....	101
Exemplo musical n.º 53.....	101
Exemplo musical n.º 54.....	102
Exemplo musical n.º 55.....	102
Exemplo musical n.º 56.....	102
Exemplo musical n.º 57.....	103
Exemplo musical n.º 58.....	104
Exemplo musical n.º 59.....	105
Exemplo musical n.º 60.....	108
Exemplo musical n.º 61.....	111
Exemplo musical n.º 62.....	112
Exemplo musical n.º 63.....	113
Exemplo musical n.º 64.....	114

Exemplo musical n.º 65.....	114
Exemplo musical n.º 66.....	115
Exemplo musical n.º 67.....	116
Exemplo musical n.º 68.....	116
Exemplo musical n.º 69.....	117
Exemplo musical n.º 70.....	117
Exemplo musical n.º 71.....	119
Exemplo musical n.º 72.....	120
Exemplo musical n.º 73.....	121
Exemplo musical n.º 74.....	122
Exemplo musical n.º 75.....	123

Introdução

É no período de transição dos séculos XVIII e XIX que emerge a figura de João Domingos Bomtempo, músico português de ascendência italiana que desenvolveu actividade no seio das sociedades artísticas de Paris e Londres e que é hoje considerado “o primeiro sinfonista português.”¹ Quase um século e meio após a sua morte, Fernando Lopes-Graça escreve sobre Bomtempo: “É o primeiro compositor português que, depois de dois séculos, consegue ser moderno, [...] é o primeiro virtuoso instrumentista português internacionalmente conhecido e admirado; [...] não podemos hoje deixar de ver em J. Domingos Bomtempo um dos grandes reformadores da nossa mentalidade.”²

Além de todo o sucesso que alcança enquanto pianista e compositor, como é demonstrado por vários testemunhos e críticas da época, Bomtempo foi também, e contra todos os obstáculos que uma época politicamente conturbada pode oferecer, um forte dinamizador da vida musical lisboeta e um exemplar reformador do ensino da música – até então intimamente ligado à música religiosa –. Criou a *Sociedade Philharmonica* – a primeira tentativa de estabelecer uma sociedade de concertos independente em Portugal (Delgado, 2002) – e fundou o Conservatório de Música, em 1835. Para além destas, desenvolveu ao longo da vida várias outras tentativas de “modernização” dos hábitos musicais lisboetas, fortemente monopolizados pela ópera italiana de estilo decadente e superficial (Branco, 1949).

Em 1815, um artigo do jornal londrino *O Investigador Portuguez* dá conta de uma curiosa circunstância, que é a de a música de Bomtempo ser mais conhecida além das fronteiras do seu próprio país:

O nome do famoso Bomtempo he hoje mui conhecido na Europa culta; mas nós não sabemos porque fatalidade na sua mesma Patria he que são menos conhecidas as suas obras, e tem tido menos consideração o seu grande Talento [...]³

Com efeito, Bomtempo apresentava regularmente as suas obras em importantes salas de concerto (por exemplo, na *Salle Olympique*), tendo as suas obras sido praticamente na

¹ Branco, 1949, p. 136

² Graça, 1989, pp. 74-77

³ citado em Vieira, 1900, p. 120

totalidade editadas em Paris e Londres – em casas editoriais como as de Clementi, Pleyel e Leduc –.

Em Portugal, por outro lado, o alcance da sua música não foi o mesmo. Segundo Lopes-Graça, porque os seus “rotineiros” contemporâneos estariam “pervertidos por dois séculos de música escolástico-religiosa, [...] religioso-teatral, e por um século de má música italiana [...]”.⁴ Eventuais factores políticos estiveram também relacionados com este facto, já que, como informa João de Freitas Branco, “[...] Bomtempo era afecto à causa liberal e os miguelistas estiveram por vezes na mó de cima.”⁵

Filipe de Sousa, no texto de apresentação à edição fac-similada da obra completa de J. D. Bomtempo pela Fundação Calouste Gulbenkian, esclarece que “Logo após a sua morte, em 1842, [...] a sua obra de compositor caiu injustamente no esquecimento.”⁶

Em 1900, Ernesto Vieira afirma que “Domingos Bomtempo nunca chegou a ser devidamente apreciado pela maioria do nosso público [...]”.⁷

Quase sessenta anos depois, em 1959, João de Freitas Branco ainda se lamenta sobre a mesma circunstância, ao dizer que “[...] toda a gente o considera o seu maior vulto entre os que viveram no período romântico, mas a sua música raríssimas vezes é tocada.”⁸

Ladan Eftekhari, no seu recente livro sobre Bomtempo, escreve que a sua obra “[...] ficou condenada ao esquecimento até à década de 1970.”⁹

Todos estes testemunhos acusam a existência, durante e após o percurso de vida do compositor, de um défice ao nível da divulgação e reconhecimento da sua obra que contrastam com a sua qualidade e importância. Este paradigma estende-se até aos nossos dias, como se pode comprovar pela observação do estudo desenvolvido em 2013 pelo autor deste texto, no qual se elaborou um inquérito a vários pianistas e professores de piano no sentido de

⁴ Graça, 1989, p.77

⁵ Branco, 1959, p. 160

⁶ Sousa, 1980, p. VIII

⁷ Vieira, 1900, p. 161

⁸ Branco, 1959, p. 161

⁹ No original: “[...] a été condamnée à l’oubli jusqu’aux années 1970.”(tradução livre do autor) *in* Eftekhari, 2012, p. 11

perceber qual a presença do repertório pianístico deste compositor no universo musical dos mesmos. Apurou-se que mais de noventa por cento dos inquiridos nunca tocou alguma das suas onze sonatas para piano de Bomtempo e mais de metade nunca sequer ouviu alguma delas.¹⁰

Considerando o impressionante percurso de João Domingos Bomtempo como compositor e pianista virtuoso – aclamado em Paris e Londres precisamente ao mesmo tempo de personalidades tão importantes como Muzio Clementi, John Field, Johann N. Hummel, Johann B. Cramer, Friedrich Kalkbrenner, Jan Dussek, entre outros, e actuando também tão brilhantemente em actividades como a de pedagogo, promotor cultural, reformador, *etc.* –, não se compreende o porquê de, em todo o período posterior à sua morte, a sua música não fazer parte do imaginário dos músicos e, especialmente, dos pianistas portugueses.

Na relativamente extensa lista de obras de João Domingos Bomtempo¹¹ é possível encontrar um predomínio claro do piano, seja a solo ou acompanhado por outros instrumentos. O seu conjunto de onze sonatas para piano constituem o pilar maior de uma obra pianística que, segundo G. Doderer, “[...] ocupa o primeiro lugar na literatura pianística portuguesa no século XIX.”¹² Foi, precisamente, sobre este grupo de obras que se debruçou o autor para a elaboração deste texto, motivado pela injustamente escassa divulgação das mesmas.

A proposta para as próximas páginas será a de uma análise musical de três sonatas representativas da produção de Bomtempo – que serão igualmente apresentadas pelo autor no recital apenso a esta dissertação –, acompanhadas por textos auxiliares de enquadramento histórico, biográfico, estético e estilístico, afim de melhor compreender a posição e importância das mesmas na história da música portuguesa e no repertório pianístico do século XIX, sempre com o objectivo de promover e enriquecer a sua interpretação.

¹⁰ Informação detalhada sobre os resultados deste inquérito pode ser consultada no Anexo I.

¹¹ A lista de obras de João Domingos Bomtempo pode ser consultada no Anexo II.

¹² Doderer, 1979, sem n.º de página

Metodologia

A origem, orientação e objectivo da presente dissertação são, sobretudo, práticas. Nesse sentido, a análise musical das três sonatas propostas, bem como de todo o seu contexto envolvente, visam a aquisição de uma base informativa sólida que permita enriquecê-las como objecto estético, criando assim condições favoráveis para a sua *performance*.

Constantin Stanislavski¹³ considera a análise como uma das ferramentas indispensáveis para o enriquecimento da *performance*, descrevendo o seu objectivo da seguinte forma:

[...] o objectivo da análise deve ser o de estudar detalhadamente e preparar *circunstâncias determinadas* para a peça ou papel, de modo que por meio delas, numa fase ulterior do processo de criação, as emoções do ator sejam instintivamente sinceras, e os seus sentimentos fiéis à vida.¹⁴

No período preparatório da construção de um papel (e que podemos aqui transferir para o trabalho de um intérprete no que diz respeito a uma peça musical), o mesmo autor propõe a seguinte abordagem:

No processo de análise, fazem-se pesquisas, por assim dizer, em toda a amplitude, extensão e profundidade da peça e de seus papéis, suas porções individuais, as camadas que a compõem, todos seus planos, a começar pelos exteriores, mais evidentes, e terminando nos níveis espirituais mais profundos, mais íntimos. Para isso, é preciso dissecar a peça e os seus papéis. É preciso sondar suas profundidades, camada por camada, descer à sua essência, desmembrá-la, examinar separadamente cada porção, rever todas as partes que antes não foram cuidadosamente estudadas, encontrar os estímulos ao fervor criativo, plantar, por assim dizer, a semente no coração do ator [ou intérprete].¹⁵

¹³ Constantin Stanislavski (1863-1938) foi um importante actor e encenador russo e um dos principais impulsionadores da escola moderna de representação (*Constantin Stanislavsky*. Encyclopedia of World Biography. 2004. Acedido a 17 de Agosto de 2014 em <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3404706106.html>).

¹⁴ Stanislavski, 2007, p. 27

¹⁵ Stanislavski, 2007, p. 29

Como ponto de partida para a análise do presente objecto de estudo, considerou-se a linha programática sugerida no quarto capítulo do recente livro de Miguel Henriques,¹⁶ *The (Well) Informed Piano*,¹⁷ por ser uma abordagem, precisamente, de cariz prático, e que esquematiza o percurso de estudo e análise de uma peça até à sua apresentação.¹⁸

Assim, abordar-se-ão nos próximos dois capítulos aspectos relacionados com a primeira fase de análise a uma obra – “Context” –. Com base na bibliografia existente sobre Bomtempo – de carácter biográfico, histórico, crítico, entre outros –, analisar-se-ão todos os aspectos históricos e estéticos relevantes para a compreensão e contextualização da obra de João Domingos Bomtempo.

Seguidamente, nos capítulos dedicados à análise de cada obra, recair-se-á nos problemas/questões específicos que o próprio texto musical sugere, sejam estes de ordem musical, técnica ou estética, tentando identificar e responder, por exemplo, a alguns dos seguintes aspectos:

- Musical object’s genre and style (homophonic, choral, contrapuntal, polyphonic, imitative, narrative, descriptive, melodic, virtuosic)
- Specific instrumental idiom (type of instrumental sound resources involved) [...]
- Analysis of different structures (part, section, subsection, period, phrase)
- Identification of autonomous and interdependent components (thematic units, bars grouping, accompaniment) [...]
- Identification of structural axes (main culminations and cadences) [...]
- Study of the musical activity character [...]
- Study of articulation relationships between the parts (elements of unity and contrast, structural continuity and discontinuity, differentiation and interaction of musical ideas) [...]
- Study of instrumental textures [...]¹⁹

¹⁶ Miguel Diniz Santos Gonçalves Henriques (1957-) é pianista e professor de piano na Escola Superior de Música de Lisboa e autor de vários trabalhos científicos sobre técnica e metodologia da execução pianística (*Miguel Henriques*. Escola Superior de Música de Lisboa. Acedido a 17 de Agosto de 2014 em <http://www.esml.ipl.pt/index.php/esml/pessoal-e-servicos/corpo-docente/piano/171-miguel-henriques>).

¹⁷ Henriques, 2014, pp. 18-52

¹⁸ Pode ser encontrada no Anexo III a transcrição da parte inicial do capítulo referido (incluída na secção intitulada “A Performance Study Sillabus”), onde são indicadas as linhas gerais para um método de construção da *performance*.

¹⁹ Henriques, 2014, pp. 19-22

Contribuições de autores como Grigory Kogan, para além dos já citados, bem como o próprio artigo sobre a análise musical incluído no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,²⁰ serão igualmente importantes na definição de critérios para a análise de todo o material inerente a esta investigação.

²⁰ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001, vol. 1, pp. 526-589

Enquadramento histórico e biográfico

No que respeita à música, o século XIX em Portugal caracteriza-se essencialmente por uma persistência de estruturas cujas bases haviam sido lançadas nos primeiros anos do reinado de D. João V, ou seja pela supremacia da tradição vocal italiana nas suas facetas religiosa e operática.²¹

Fruto da reforma do rei *Magnânimo* à Capela Real nasce, em 1713, o Seminário Patriarcal, que durante todo o século XVIII e até ao seu encerramento em 1834 foi a principal escola de música em Portugal. A contratação de uma grande quantidade de músicos italianos para trabalhar para a corte – sendo a mais célebre a de Domenico Scarlatti para mestre de capela, por volta de 1720 – e a criação de um sistemas de bolsas que iria permitir a uma série de gerações de músicos portugueses aperfeiçoarem-se em Itália (nomeadamente em Roma e Nápoles) – como foi o caso de João Rodrigues Esteves, Francisco António de Almeida, António Teixeira, João de Sousa Carvalho, Marcos Portugal, entre outros –, estabeleceu uma forte relação que iria influenciar todo o meio musical português durante os séculos XVIII e XIX (Brito, 1989).

Francesco Saverio Buontempo, pai de João Domingos, foi precisamente um destes músicos trazidos de Itália para servir a corte portuguesa, já no reinado de D. José I.

Nascido em *Foggia* a 2 de Março de 1732, Francesco Saverio parte para Nápoles com oito anos de idade a fim de estudar num colégio, onde permanece até aos catorze anos. De 1752 a 1759 lecciona oboé no *Conservatorio di Sant'Onofrio* em Nápoles, sendo um dos professores mais bem pagos à data (Scherpereel, 1985).

Chega a Lisboa em 1760 (apenas cinco anos após o devastador terramoto), contratado como oboísta para a orquestra da Real Câmara de Lisboa. Modifica o seu nome para Francisco Xavier Bomtempo.

Desenvolve ampla actividade como músico, não apenas como primeiro oboé da orquestra da Real Câmara, mas também como director de orquestra e organista, nomeadamente na Confraria de Santa Cecília (Scherpereel, 1985).

²¹ Cymbron, 2012, p. 1

A 27 de Junho de 1767 casa com Mariana da Silva, filha de um familiar da corte. O casal tem onze filhos, nos quais se encontra João Domingos Bomtempo, que nasce em Lisboa a 28 de Dezembro de 1775 num dos bairros mais importantes da cidade e no seio de uma família próspera e extremamente fiel à igreja católica. Recebe o baptismo na Igreja de Nossa Senhora do Loreto a 21 de Janeiro de 1776 (Alvarenga, 1993).

Muito pouco se sabe sobre a infância e aprendizagem de João Domingos Bomtempo. É deduzível que terá estudado oboé com o pai, uma vez que o veio a substituir mais tarde na orquestra. Segundo Ernesto Vieira, no seu *Diccionario biographico de musicos portuguezes*, Bomtempo terá estudado piano e contraponto com os “mestres do Seminário Patriarcal”²², e que entre estes – tal como outros autores vieram a repetir (*vide* Delgado, 2002) – se encontrava, muito provavelmente, o célebre compositor João de Sousa Carvalho.²³

Trata-se apenas de uma suposição. Não existe, de facto, certeza de que o mestre de António Leal Moreira, João José Baldi e Marcos Portugal tenha ensinado, também, Bomtempo, muito menos no Seminário Patriarcal (apesar de Filipe de Sousa, no artigo dedicado a Bomtempo incluído no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* o afirmar sem qualquer sombra de dúvida).²⁴

No entanto, ao analisar as curiosas e importantes informações fornecidas por Scherpereel torna-se possível colocar alguma luz nesta questão: sabe-se que em 1788 (com doze anos) João Domingos Bomtempo apresentou interesse em ingressar como cantor na Confraria (Irmandade) de Santa Cecília – a que o pai já pertencia –, dizendo que se principiava por essa altura a cantar. Contudo, pediu uma licença de um ano para se poder “exzercitar” (*sic*) a fim de adquirir “Siensia bastante” para passar na prova. Sensivelmente um ano depois foi admitido.²⁵

Ora, considerando que o limite de idade para ser admitido na escola do Seminário Patriarcal era, à data, oito anos (dez anos em casos excepcionais), é um pouco forçoso admitir

²² Vieira, 1900, p. 109

²³ João de Sousa Carvalho (1745-1799/1800) foi um importante compositor e professor. Foi membro da Irmandade de S.^{ta} Cecília, professor e mestre de capela do Seminário Patriarcal e ainda professor de música da família real (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001).

²⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 3, p. 844

²⁵ Scherpereel, 1985, pp. 141-147

que Bomtempo tenha estudado, efectivamente, nesta escola e com doze anos ainda apresentar dificuldades perante um organismo menos exigente como era o da Confraria de Santa Cecília. Desta forma, colocam-se algumas dúvidas quanto à possibilidade de Bomtempo ter frequentado a escola de música do Seminário Patriarcal. No entanto, e como pertinentemente se interroga Scherpereel: “[...] que outra escola de música válida existia naquela época em Lisboa?”²⁶

De qualquer forma, continua a ser bastante provável a existência de contacto entre Bomtempo e Sousa Carvalho (talvez a nível particular...), uma vez que este último pertencia, desde 1767, precisamente, à Irmandade de Santa Cecília, e nesta altura servia como mestre de capela na Patriarcal. A data a que remontam os estudos de Sousa Carvalho no mesmo conservatório napolitano em que leccionou o pai de Bomtempo é já posterior à partida deste último para Lisboa.

Para além disto, o rápido êxito que Bomtempo atinge em Paris como pianista e compositor decerto terá que ter tido as suas bases ainda em Lisboa, onde Sousa Carvalho era o professor mais célebre (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001).

A partir de 1790, Bomtempo participa como soprano em diversas missas, ofícios e novenas sob a direcção do pai e entre 1792 e 1795 actua também como cantor na Capela Real da Bemposta (Scherpereel, 1985; Alvarenga, 1993).

À luz de todos estes factos, Scherpereel deduz: “[...] é visível que João Domingos Bomtempo não se dedicou à música senão bastante tarde e que não tinha absolutamente nada de menino prodígio[...]”.²⁷

A 8 de Agosto de 1795, Francisco Xavier Bomtempo morre repentinamente e no mês seguinte João Domingos é nomeado para o substituir na orquestra da Real Câmara. Aí mantém actividade até 1801 (Scherpereel, 1985), ano em que parte para Paris com uma carta de recomendação do primeiro barão do Sobral, Gerard Wenceslau Braamcamp, com o objectivo de se aperfeiçoar, nomeadamente, como pianista e compositor.

²⁶ Scherpereel, 1985, pp. 140-146

²⁷ Scherpereel, 1985, p. 146

Assume alguma importância o facto de Bomtempo ser o primeiro instrumentista emigrante português a escolher um destino diferente de Itália para prosseguir a sua carreira (Sarraute, 1970). Do ponto de vista sociológico, marca uma das primeiras aproximações de um músico português ao estatuto de artista livre, estatuto este que – tendo a revolução francesa como base ideológica – se iria expandir pela Europa durante o movimento romântico:

[...] sociologiquement, il faut considérer que ce qui motiva Bomtempo dans sa décision d’aller vivre à Paris, c’est le changement que connaît peu à peu le statut du musicien à la fin du XVIIIème siècle : sur le plan idéologique, la Révolution française enflamme le cœur de tout artiste et l’idée de son indépendance par rapport au mécénat, au début de la fin de l’aristocratie [...]. En quittant le Portugal, Bomtempo abandonnait une société traditionnelle où le musicien n’était pas un artiste libre. En choisissant Paris, il adhéra à l’idée de sa renaissance culturelle ; il allait vivre dans une ville en pleine ébullition qui lui permettrait de renier son passé et de s’épanouir en homme indépendant.²⁸

Bomtempo é bem recebido e encontra uma sociedade artisticamente próspera. Encontravam-se em Paris inúmeros portugueses, nomeadamente emigrantes políticos adeptos dos princípios revolucionários, entre os quais o poeta Filinto Elísio (pseudónimo de Francisco Manuel do Nascimento).

Eftekhari afirma que é muito provável que Bomtempo se tenha inscrito na *Académie de Musique* logo nos seus primeiros tempos em Paris, encorajado pelo seu amigo Philippe Libon²⁹ – já conhecido do músico português uma vez que tinha estado também ao serviço da corte de Lisboa –. Terá sido também Libon a introduzir Bomtempo no meio musical parisiense (Eftekhari, 2012).

²⁸ “[...] sociologicamente, deve considerar-se que o que motiva Bomtempo a decidir ir viver para Paris é a progressiva mudança do estatuto do músico no final do séc. XVIII: no plano ideológico, a Revolução Francesa inflama o coração de qualquer artista e, no início da queda da aristocracia, alimenta a ideia de ser independente em relação ao mecenato [...]. Ao sair de Portugal, Bomtempo abandonou uma sociedade tradicional onde o músico não era um artista livre. Escolhendo Paris, aderiu à ideia do seu renascimento cultural; iria viver numa cidade em plena ebulição que lhe permitiria renegar o seu passado e prosperar como homem independente.” (tradução livre do autor) *in* Eftekhari, 2012, p. 76

²⁹ Felipe (Philippe) Libon (1775-1838) foi um violinista e compositor espanhol. Estudou em Londres e posteriormente trabalhou ao serviço das cortes de Lisboa, Madrid e – a partir de 1800 – Paris (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001).

Relaciona-se pessoal e profissionalmente com alguns dos mais importantes músicos residentes em França, como Muzio Clementi e John Field (que tinham chegado a Paris em 1802), Kreutzer, Pierre Garat³⁰ e o já citado Philippe Libon (Vieira, 1900).

Por volta de 1803, J. D. Bomtempo toca a sua Sonata op. 1 na *Salle Olympique*, que era então a melhor e mais famosa em Paris (Sarraute, 1980). Constitui esta sonata a primeira obra que Bomtempo publicou, em Junho de 1803 na casa-editora *Leduc*.

De entre algumas críticas musicais da época, podemos citar as seguintes:

Mr. Bomtempo e Mr. Libon tiveram a maior parte nos applausos. O toque do primeiro no piano arrebatou todos os suffragios por uma rapidez, uma energia na execução, por uma nobreza e altivez de estylo, que mui raras vezes se acham juntos no mesmo grau. Jamais correram sobre o piano dedos mais ligeiros e mais firmes; nunca se deu ao adagio mais expressão[...]. Mr. Bomtempo merece também elogios como compositor [...]³¹

E:

Mr. Bomtempo é um artista celebre, e de um raro merecimento. Ninguém tira do piano sons mais maravilhosos do que elle. Debaixo da sua mão sabia, firme, atrevida, e ligeira, o teclado submisso e docil responde a tudo o que d'elle exige Mr. Bomtempo.³²

Entre 1805 e 1809 – segundo a autora Ladan Eftekhari – Bomtempo ter-se-ia, por qualquer razão, retirado dos palcos, uma vez que nos jornais parisienses havia falta de informação em relação à sua actividade (Eftekhari, 2012). No entanto, João Pedro Alvarenga afirma que Bomtempo se apresentou na *Salle Olympique* em 1804, 1809 e 1810, na *Salle Desmarets* em 1805, e entre 1806 e 1808-09 em várias cidades francesas ou até no estrangeiro (pelo que se pode explicar a ausência de cobertura nos jornais da capital) (Alvarenga, 1993; Alvarenga, 2007).

Esta foi igualmente uma fase produtiva no que respeita à composição. Data desta altura a sua primeira sinfonia, que foi estreada juntamente com o seu terceiro concerto para piano e orquestra a 8 de Maio de 1809 (Eftekhari, 2012).

³⁰ Pierre Garat (1762- 1823) foi um importante tenor e barítono francês. Actou frequentemente para a corte francesa e a partir de 1800 em salões particulares (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001).

³¹ *Le Publiciste*, 10 de Maio de 1809, citado em Vieira, 1900, p. 113

³² *Le Currier de l'Europe*, citado em Vieira, 1900, p. 113

Por esta altura as tropas de Napoleão sofriam pesadas derrotas em Portugal, pelo que a situação de Bomtempo em Paris começava a ficar frágil. Por essa mesma razão, parte para Londres no Outono de 1810. João Pedro Alvarenga admite a possibilidade de Bomtempo já ter visitado esta cidade anteriormente (Alvarenga, 1993).

Dos contactos que estabeleceu desde logo em Londres, destaca-se o da duquesa de Hamilton e do poeta português Vicente Pedro Nolasco da Cunha (maçónico), que em 1811 lhe escreveria o *libretto* para a sua cantata *Hymno Lusitano* (op. 10), composta para celebrar a retirada do General Massena do território português (5 de Abril de 1811), durante a terceira e última invasão francesa. Deduz-se que, por esta altura, Bomtempo se tenha iniciado na Maçonaria, dada a sua proximidade com vários maçons conhecidos (Eftekhari, 2012).

Começa desde logo a publicar as suas obras, começando pelo *opus* 6. Até 1815 publica todas as obras do seu catálogo até ao *opus* 15 (inclusive), sempre na casa editorial de Clementi – que se tinha estabelecido definitivamente em Londres também em 1810, depois de sucessivas viagens de negócios com John Field, promovendo os seus pianos em países como França, Itália e Rússia (Gerig, 2007) –.

A 13 de Maio de 1811 (aniversário de D. João VI), Bomtempo apresenta o *Hymno Lusitano*, op. 10 na residência de D. Domingos António de Sousa Coutinho, embaixador português em Londres, “perante um auditório de notáveis que incluía a quase totalidade do Gabinete Inglês”.³³ Nos dois meses seguintes a obra é repetida por duas vezes, em *New Rooms*, Hannover Square e no *Pantheon*, Oxford Street. Num destes concertos foram também apresentados excertos da ópera *Alessandro in Efeso* – obra que Bomtempo nunca concluiu – (Alvarenga, 1993).

Em cerca de seis meses, Bomtempo adquire em Londres uma reputação semelhante ou mesmo maior daquela que tinha obtido em Paris, tanto como pianista e compositor como professor (Sarraute, 1970).

³³ Nery & Castro, 1991, p. 133

Em 1 de Março de 1813, Henri Lévêque publica em Londres o retrato de Bomtempo, gravado por Giovanni Vendramini³⁴ (Alvarenga, 1993).

Bomtempo testemunhou de perto a criação da *Philharmonic Society* de Londres, uma das mais importantes e antigas sociedades de concertos na europa, figurando, logo em 1813 (ano da sua fundação) como um dos primeiros vinte e cinco “associate members” (Alvarenga, 1993; Eftekhari, 2012).

Volta a Portugal em 1814, depois de treze anos de ausência. Encontra um ambiente desgastado e com poucas oportunidades para se apresentar em público (Vieira, 1900).

A sua apresentação pública mais importante deste período terá sido, provavelmente, a 30 de Maio de 1814 em Lisboa, em que apresentou uma cantata da sua autoria intitulada *O Annuncio da Paz*, composta para celebrar a reinstituição do reinado de D. Fernando VII de Espanha. A partitura desta obra acabaria por ser publicada em Londres (numa redução para canto e piano) com novo título: *A Paz da Europa*. Segundo Sarraute, esta é uma das provas da importância que o nome de Bomtempo já tinha adquirido em Londres, ao ser publicada uma obra composta e estreada em Lisboa (Sarraute, 1970).

Por esta data desenvolve as primeiras tentativas de estabelecer uma sociedade de concertos em Lisboa, seguindo o exemplo da sua congénere inglesa, mas sem sucesso (Nery & Castro, 1991).

Volta a Londres em 1815, sobretudo para reanimar a sua actividade artística e concluir a impressão de novas obras, onde se incluem as três sonatas para piano op. 18 e o seu método de piano: *Elementos de Musica e methodo de tocar Piano Forte*, op. 19. Esta estadia duraria cerca de um ano. Daqui partiria para Paris (data desconhecida) e logo depois de novo para Lisboa, chegando em finais de 1816 (Vieira, 1900).

Segundo Ernesto Vieira, a situação financeira de Bomtempo começa nesta altura a mostrar sinais de fragilidade (Vieira, 1900). Em 1817 o compositor demonstra interesse em

³⁴ Giovanni Vendramini (1769–1839) foi um desenhador e gravador italiano. Desenvolveu a sua actividade sobretudo em Londres e entre 1805 e 1806 viveu na Rússia, onde trabalhou sob o patrocínio da corte (*Giovanni Vendramini*. Wikipedia, the free encyclopedia. Acedido a 24 de Agosto de 2014 em http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Vendramini).

visitar Itália, aproveitando a viagem da comitiva encarregue de transportar para Portugal a noiva do príncipe D. Pedro (Alvarenga, 1993).

Em meados de 1818, Bomtempo parte de novo para Paris. Porém, encontra – segundo cartas do próprio transcritas por Ernesto Vieira – uma sociedade artística muito mais pobre do que a que tinha conhecido no raiar do século (Vieira, 1900). Sarraute afirma que entre 1815 e 1820 não há notícias das actividades de Bomtempo nas imprensas de Paris e Londres (Sarraute, 1970). No entanto, sabe-se que a 21 de Março de 1819, é apresentada uma “Symphonie et menuet” da autoria de Bomtempo, juntamente com peças de Salieri, Gluck, Beethoven, entre outros, num concerto pelos alunos do Conservatório Nacional de Paris (Alvarenga, 1993).

Com muito pouco a acontecer na capital francesa, musicalmente falando, e praticamente sem se apresentar em público, Bomtempo acaba por ter novamente tempo livre para escrever. Data desta altura a sua *Messe de Requiem consacré à la Mémoire de Camões*.

Numa carta de 18 de Maio de 1819, Bomtempo mostra interesse em partir para o Rio de Janeiro³⁵ (Vieira, 1900). Esta intenção – recorrente nesta fase – de partir para outros destinos (Itália e Brasil, nomeadamente) pode significar a presença de um sentimento de desilusão com o meio artístico nos seus habituais locais de enunciação.

No entanto, o sucesso do seu Requiem, apresentado em audição privada em Paris em 1819 e logo depois em Londres, fá-lo partir para esta última capital, pela terceira vez, em Julho de 1819 (Vieira, 1900).

A 24 de Agosto de 1820 despoletou, na cidade do Porto, a Revolução Liberal, que rapidamente se estendeu a todo o país. Evidentemente motivado por estes relevantes acontecimentos, Bomtempo deixa Inglaterra e chega a Lisboa a 12 de Novembro de 1820, onde permanece definitivamente até à sua morte (Scherpereel, 1985).

Encontrou, finalmente, um ambiente mais propício à sua actividade, tendo nesta fase apresentado e dirigido várias obras suas em cerimónias religiosas e do governo – da qual se

³⁵ Não seria, eventualmente, uma má escolha para a carreira de Bomtempo, uma vez que a Capela Real do Rio de Janeiro se encontrava, à data, no esplendor do seu funcionamento (Cardoso, 2005). O próprio José Maria Bomtempo (seu irmão mais velho) servia desde 1808 como físico-mor na Corte do Rio de Janeiro.

destaca a estreia lisboeta do *Requiem*, op. 23, a 18 de Outubro de 1821 –. De entre os seus muitos relacionamentos desta fase, destaca-se o Barão de Quintela³⁶ – posterior Conde do Farrobo – (Vieira, 1900).

Em 1822 Bomtempo consegue finalmente criar a *Sociedade Philarmónica*, que em Agosto começa a sua primeira série de concerto periódicos (Vieira, 1900). Actas das reuniões das Cortes deste mesmo ano mostram, também, o interesse de Bomtempo em reformar o Seminário Patriarcal de Música. Começa então a preparar um projecto de instituição de onde virá mais tarde a nascer o Conservatório de Música (Scherpereel, 1985).

Em 1823, porém, a actividade da *Sociedade Philarmónica* ficou suspensa por conta de suspeições e perseguições políticas motivadas pela Vilafrancada. Em carta a um amigo residente em Londres, Bomtempo mostra a sua vontade em regressar de novo àquela cidade (Vieira, 1900).

A 6 de Agosto de 1823 a cantata *La virtù trionfante* é apresentada na Suíça – Festival de *Lausanne* – (Alvarenga, 1993).

Em Janeiro de 1824, por despacho de D. João VI, foi concedida nova autorização a Bomtempo para continuar os concertos da sua Sociedade, tendo para isso, inclusivamente, o Duque do Cadaval cedido o seu luxuoso palácio no Rossio (actual terminal ferroviário), que passou também a ser a residência de Bomtempo (Vieira, 1900; Alvarenga, 1993).

Do repertório apresentado nos concertos da *Sociedade Philarmónica* conta-se uma grande quantidade de obras do próprio Bomtempo (incluindo concertos, sinfonias e aberturas), mas também obras sinfónicas e de câmara de Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Hummel, Bocherini, Pleyel, Mehul, entre outros (Vieira, 1900; Barreiros, 1987). João P. Alvarenga enumera, inclusive – de entre as obras executadas no seio desta sociedade –, as sinfonias n.º 93 a 104 de Haydn, a sinfonia n.º 40 de Mozart e a quinta sinfonia de Beethoven (Alvarenga, 2007).

³⁶ Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), 1.º Conde do Farrobo, foi um aristocrata e empresário português. Também músico amador, utilizou parte da sua enorme fortuna para mecenado e promoção das artes em Portugal (*Joaquim Pedro Quintela, 1.º conde de Farrobo*. Portal da História – Dicionário Histórico. Acedido a 19 de Agosto de 2014 em <http://www.arqnet.pt/dicionario/farrobo1c.html>).

Em meados de 1825 começam a sentir-se os primeiros sintomas de decadência da sociedade, motivados sobretudo por agitações políticas.

A 13 de Março de 1828, a *Sociedade Philarmónica* deu o seu último concerto, pois com a chegada de D. Miguel a Lisboa e começando o regime absolutista, Bomtempo foi obrigado a refugiar-se no consulado da Rússia. Chegaria aqui o fim da *Sociedade Philarmónica*, depois de sessenta e nove concertos ao longo de cerca de seis anos de actividade irregular (Alvarenga, 2007). Durante os cinco anos posteriores, Bomtempo viveu escondido da polícia miguelista, ajudado pelo cônsul seu amigo Carlos de Razewich (Vieira, 1900).

Em 1833, os Liberais recuperaram definitivamente o poder e Bomtempo foi imediatamente nomeado professor de D. Maria II e distinguido com a Ordem de Cristo (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001).

Em 1834 dá-se o encerramento da escola de música do Seminário Patriarcal (Scherpereel, 1985) e em 1835 é criado, por decreto de D. Maria II, o Conservatório Real de Música de Lisboa. Previsto no plano geral de Almeida Garret³⁷ para a reforma das artes, o Conservatório foi primeiramente anexado à Casa Pia – que detinha grande parte do espólio do extinto Seminário Patriarcal – e em 1837 instalou-se no antigo Convento dos Caetanos, fazendo já parte do Conservatório de Música e da Arte Dramática (Vieira, 1900).

Bomtempo foi o primeiro director do Conservatório e esboçou e assumiu toda a sua organização – tanto ao nível pedagógico como administrativo –, provavelmente segundo o modelo do Conservatório de Paris (Fuente, 1993).

Em 1836, Bomtempo casa com Maria das Dôres Almeida e em 1837 nasce o único filho do casal, Fernando Bomtempo (Scherpereel, 1985), tendo como padrinhos a rainha D. Maria II e respectivo consorte (Alvarenga, 1993).

Mariana da Silva, mãe de Bomtempo, morre a 9 de Abril de 1838 (Scherpereel, 1985).

³⁷ Almeida Garret (1799- 1854) foi um importante escritor e dramaturgo português. É considerado como o impulsionador do movimento romântico em Portugal. Foi também um famoso político, actuando como ministro e secretário de estado do governo liberal (Ferreira, 2004).

A partir do momento em que Bomtempo assume a direcção do Conservatório, segundo Ernesto Vieira, o resto da sua vida seria – praticamente em exclusividade – de dedicação ao mesmo (Vieira, 1902), alternando com actuações em saraus musicais nas principais casas de Lisboa. A última delas ocorreu a 7 de Agosto de 1842, dirigindo uma missa festiva da sua própria autoria (Vieira, 1900).

Bomtempo morreu no dia 18 de Agosto do mesmo ano, em Lisboa, tendo o funeral recebido honras reais.

Enquadramento estético e estilístico

Não é descabido esteticamente situá-lo na fase de transição entre duas grandes épocas, sem com isso ver nele qualquer perigosa indefinição mas antes a confluência de características de ordem diversa, influxos de linguagem vindos da primeira Escola de Viena e um certo colorido pré-romântico em momentos de expressão mais exuberante [...] ³⁸

Tal como ficou demonstrado no capítulo prévio, o meio musical português, à data da saída de Bomtempo para Paris, estava quase na totalidade dominado pela música italiana. Sendo o seu próprio pai italiano, seria de esperar uma saída para, por exemplo, Roma ou Nápoles (os destinos mais frequentes dos músicos portugueses até então), mas a escolha de Paris para se aperfeiçoar pode desde logo indicar uma certa tendência de mudança a nível estético, apesar de ser provável que este destino tenha sido definido pela influência do seu amigo Felipe Libon (Eftekhari, 2012).

A ida para Paris e a influência dos clássicos

Não se conhecendo qualquer obra de Bomtempo anterior à sua partida para Paris, Filipe de Sousa afirma, no entanto, que a linguagem da sua primeira obra – a sonata op. 1 – “[...] pressupõe em Bomtempo uma anterior e vasta produção pianística, hoje infelizmente desconhecida por perdida ou inutilizada pelo compositor [...]” ³⁹

De qualquer forma, o meio artístico que encontrou na capital francesa decerto influenciou a sua escrita desde as primeiras obras, como aliás é dito por Vieira:

A impressão causada pelo novo estylo de Clementi foi immensa, e o nosso pianista decerto observou e estudou com a maior attenção os processos d'esse estylo, porque se identificou com elle adquirindo-o d'uma maneira completa e perfeita. Se n'essa occasião não recebeu directamente lições d'aquelle grande mestre, sem duvida alguma que soube aproveitar-lhe o exemplo com summa habilidade, como nas suas obras evidentemente se reconhece. ⁴⁰

³⁸ Picoto, 1971, p. 169

³⁹ Sousa, 1992, sem n.º de página

⁴⁰ Vieira, 1900, p. 111

Com efeito, nas suas composições, e nomeadamente nas sonatas para piano, encontra-se um estilo claramente alicerçado na chamada primeira escola de Viena, tendo como principais influências – para além de Clementi – Beethoven da fase inicial (Sandu, 2010), Haydn e Mozart (Nery & Castro, 1991). Gradualmente, o seu discurso musical viria a evoluir e em obras posteriores já é possível encontrar uma expressividade tipicamente romântica, aproximando-se muitas vezes de Schubert, Chopin e até Liszt (Sousa, 1980), principalmente nas variadas e imaginativas texturas pianísticas.

O virtuosismo impressionante com que escreve para o piano – que, segundo Ernesto Vieira, é baseado em grande parte na utilização de escalas, arpejos, trilos e oitavas (Vieira, 1900) –, é também um factor de interesse na sua obra, na medida em que dota o discurso de um variadíssimo leque de possibilidades acústicas. O seu fascínio pelas novidades mecânicas inerentes à própria evolução dos instrumentos fica bem mostrado por Filipe de Sousa:

A sua vasta obra pianística [...] reflete bem o nível técnico que presidia à sua acção como executante, e revela ainda um constante desejo de actualização na exploração das novidades mecânicas introduzidas nos instrumentos de tecla, em especial nos pedais e na extensão do teclado [...] ⁴¹

A sua proximidade com Clementi, “o pai do pianoforte”, ⁴² permitiu-lhe decerto ter um acesso privilegiado às constantes novidades mecânicas dos instrumentos. Com efeito, Clementi – para além de uma editora musical – era dono de uma bem-sucedida fábrica de construção de pianos, que lhe permitiu liderar o gigantesco fenómeno que foi a difusão do piano por toda a Europa, contribuindo para a criação do estatuto de instrumento de eleição da alta sociedade (Parakilas, 2002).

Jean-Paul Sarrutte dá uma interessante referência relacionada com o contacto de Bomtempo e John Field, dizendo que este último “dá a conhecer as suas obras a Bomtempo. Encontram-se, nas composições [de Bomtempo] [...], reminiscências da arte tão pessoal de Field nos seus *Nocturnos*.” ⁴³

⁴¹ Sousa, 1980, p. VIII

⁴² No original: “Father of the Pianoforte” (tradução livre do autor) in Palmieri, 2003, p. 78

⁴³ Sarrutte, 1980, p. XII

Afastamento das formas italianas

Em carta dirigida a um amigo, de 24 de Julho de 1820, Bomtempo mostra de forma um tanto irónica a sua opinião em relação à fama de Rossini (que personifica um pouco toda a tradição musical italiana), dizendo passar-se de uma moda:

Vejo o que me dizes relativamente ao partido que hoje existe a favor de Rossini; vou dizer-te:

A experiência que tenho do grande mundo, me tem ensinado que tudo é segundo a moda; por exemplo, ha ocasiões em que é moda não ter juízo, não ter talento, não ser homem de bem, e finalmente, o mau ser bom e o bom ser mau.

Mas o pior, meu amigo, é que não vejo esperanças de melhoria, e portanto, *il faut prendre le monde comme il est*, vendo cada um de que modo poderá grangear n'esta vida os meios de poder ser feliz na outra, pois é o único bem que nos resta.⁴⁴

De facto, Bomtempo sempre cultivou as formas provindas dos clássicos germânicos, nomeadamente na música de câmara. A ópera nunca foi uma tentação – apenas tentou escrever uma, que nunca completou -:

Esta orientação artistica de Bomtempo [afastamento das formas italianas em benefício das germânicas] obrigou o a renunciar ao teatro, e sobretudo ao nosso teatro de [S.] Carlos, onde nunca appareceu nem creio que tentasse apparecer. O seu elemento era o salão de concertos [...]⁴⁵

A sua constante determinação em fundar e manter uma sociedade de concertos (onde se apresentava sobretudo música de câmara e sinfónica) também vai de encontro a esta posição.

Ernesto Vieira, no entanto, diz o seguinte acerca do *Libera me* de Bomtempo:

Notei, na analyse d'esta partitura, que Bomtempo quiz affastar-se um pouco do seu estylo, amoldando-o á musica italiana, talvez para satisfazer o gosto comum [...]⁴⁶

⁴⁴ Vieira, 1900, p. 162

⁴⁵ Vieira, 1900, p. 122

⁴⁶ Vieira, 1900, pp. 144-145

Eftekhari explica que esta aproximação teve que ver, essencialmente, com a fraca recepção que o seu *Requiem* tinha tido em Lisboa algum tempo antes, tentando desta forma agradar mais ao público. Todavia, e ainda segundo esta autora, “il n’était pas question pour lui de se tourner vers l’opéra italien”.⁴⁷

Com efeito, a influência italiana na obra de Bomtempo é mais efectiva no contorno de algumas melodias, como é visível na descrição de Alexandre Delgado a uma passagem do segundo andamento da segunda sinfonia:

No centro do andamento, temos uma das mais deliciosas efusões operáticas de Bomtempo: uma melodia ondeante e arrebatada, que quase nos faz pensar no Verdi da juventude!⁴⁸

É possível identificar melodias de contornos semelhantes em várias outras obras. A própria utilização, da parte de Bomtempo, de temas provenientes de árias de ópera italiana nos seus grupos de variações indica igualmente uma inclinação para o lirismo operático nas suas melodias. Quando Nuno Barreiros afirma que “A idiosincrasia latina permanece muito forte e saliente na natureza artística de Bomtempo”,⁴⁹ é certamente sobre este ponto de vista.

A unidade temática

Tem sido especialmente criticada a [...] fidelidade [de Bomtempo] ao monotematismo, quando já Haydn e Mozart (para não falarmos de Beethoven e, até, de precursores do chamado classicismo vienense) tinham tirado grande partido da contraposição dialéctica de diferentes temas.

Deve porém objectar-se que o emprego de mais do que um tema num andamento de sinfonia não significa, necessariamente, um grau avançado em relação ao monotematismo. Até certo ponto, o bitematismo reflectiu uma decadência do apetrechamento técnico da generalidade dos compositores. Para muitos, foi um expediente pelo qual esconderam a incapacidade de levar um só tema às suas últimas consequências contrapontísticas.⁵⁰

⁴⁷ “Não lhe passava pela cabeça virar-se para a ópera italiana” (tradução livre do autor) in Eftekhari, 2012, p. 308

⁴⁸ Delgado, 2002, p. 55

⁴⁹ Barreiros, 1987, sem n.º de página

⁵⁰ Branco, 1949, p. 137

Apesar do referido lirismo que se encontra em muitas das melodias de Bomtempo, vários autores têm evidenciado, acima disso, a sua capacidade de tratamento temático – como é o caso de João de Freitas Branco, na citação acima –. Ernesto Vieira, inclusive, afirma que a “falta de inspiração melódica” é um dos seus pontos fracos:

É uma composição bastante interessante, este quarto concerto [para piano, op. 12], notável de dificuldade e brilhantismo para a época em que foi escripto. N'elle se encontra, com mais evidencia do que nas precedentes obras, o estylo magistral de Clementi. Se lhe falta a inspiração melódica, que é o ponto fraco de Bomtempo, não carece de riqueza harmónica, variedade e boa concatenação das idéas, unidade no conjuncto, e uma factura superior que só póde ser obra de um musico sério e completamente senhor da sua arte.⁵¹

E ainda, sobre o *Requiem*:

[...] tecnicamente irreprehensivel, traçado com a largueza e mão segura de um profissional experimentado. Não contém, no emtanto, rasgos de inspiração, nem é abundante de melodia. Obra perfeita mas não inspirada, pertence á categoria d'aquellas a que os allemães chamam *obras solidas*.⁵²

Nas suas sonatas, particularmente, acha-se frequentemente a faceta que Vieira aqui apresenta. A unidade e coerência temática acaba por ser uma das características mais evidentes nas suas obras formalmente mais exigentes (sonatas, sinfonias, etc.). Alexandre Delgado chega a afirmar que a “interligação [temática] entre os andamentos [...] é um dos traços formais mais interessantes das duas sinfonias de Bomtempo.”⁵³

A própria Ladan T. Eftekhari, nas suas análises a várias obras de Bomtempo, refere recorrentemente a característica da *unité motivique*, particularmente nas sonatas op. 1 e op. 5 (Eftekhari, 2012).

⁵¹ Vieira, 1900, p. 119

⁵² Vieira, 1900, p. 131

⁵³ Delgado, 2002, p. 58

As Sonatas

O conjunto de onze sonatas para piano solo de João Domingos Bomtempo constitui o mais efectivo contributo para o repertório pianístico no séc. XIX português (Doderer, 1979).

Alexandre Delgado tece a seguinte consideração em relação às mesmas:

Ao longo das 11 sonatas e das várias obras para piano, não encontramos uma evolução linear, mas sim avanços e recuos estilísticos que mostram bem o quanto Bomtempo pertence a uma época de transição e em que devemos destacar as inovações da escrita pianística e a expressão pré-romântica.⁵⁴

Filipe de Sousa descreve-as ainda da seguinte forma:

As sonatas, sem grandes inovações formais, obedecem às velhas fórmulas clássicas do final de Setecentos mas, por outro lado, manifestam em muitos pontos um novo modo de pensar e de comportamento musicais em que germina ou já se pronuncia o estilo romântico na plena expressão de um Beethoven, de um Schubert e mesmo de um Chopin e de um Liszt.⁵⁵

Grande Sonate Pour le Piano Forte, op. 1

Filipe de Sousa considera-a a “primeira sonata moderna portuguesa”.⁵⁶ De facto, foi a primeira obra que Bomtempo publicou – no mês de Junho de 1803 na casa editorial *Leduc*, em Paris –.

É uma das duas únicas sonatas de Bomtempo com apenas dois andamentos e demonstra já uma estreita relação de proximidade com as novidades mecânicas dos pianos da época, ao incluir passagens que exploram os extremos do teclado e abundância nas indicações de colocação de pedal.

Sobre esta sonata, escreve Vieira que apresenta um “[...] estylo brilhante [...]”. O segundo andamento é especialmente um bom trecho, escripto com esmero e facilidade.⁵⁷

⁵⁴ Delgado, 1992, sem n.º de página

⁵⁵ Sousa, 1980, p. VIII

⁵⁶ Sousa, 1992, sem n.º de página

⁵⁷ Vieira, 1900, p. 112

Eftekhari inclui no seu livro dedicado a Bomtempo – *Bomtempo (1775-1842): un compositeur au sein de la mouvance romantique* – uma análise consideravelmente pormenorizada a esta sonata, na qual tece, entre outras, a seguinte consideração: “[...] dans cette sonate, les traits de virtuosité tentent de mettre en valeur l’habileté de l’interprète – compositeur, sans que le compositeur néglige pour autant l’unité thématique et la structure dynamique.”⁵⁸

Foi também uma das primeiras obras de Bomtempo a ser alvo de uma edição moderna – antecedida apenas pela primeira sinfonia –, numa revisão de Helena Sá e Costa de 1971.

Grande Sonate pour le Forte Piano, op. 5

A segunda sonata de Bomtempo, publicada em Paris já depois dos dois primeiros concertos. É uma das sonatas analisadas de forma pormenorizada neste trabalho.⁵⁹

Three Grand Sonatas, op. 9

As três sonatas Op. 9 (sendo a última para violino e piano), dedicadas a Muzio Clementi, contêm, segundo Filipe de Sousa, “De tudo quanto possa fazer realçar o virtuosismo de um intérprete e os recursos mecânicos e sonoros dos novos instrumentos [...] contêm muitos momentos de excelente música, de música digna de ser retirada de um injusto esquecimento [...]”. A primeira das três “[...] apresenta um cunho francamente beethoveniano [...]” e “[...] mostra inesperadas subtilezas de linguagem quer no plano harmónico, quer, mesmo, no plano puramente pianístico.”⁶⁰

⁵⁸ “nesta sonata, os traços de virtuosismo tentam valorizar a habilidade do intérprete-compositor sem que o compositor negligencie, no entanto, a unidade temática e a estrutura.” (tradução livre do autor) *in* Eftekhari, 2012, p. 87

⁵⁹ *Vide* p. 48.

⁶⁰ Sousa, 1992, sem n.º de página

A Sonata op. 9, n.º1, em Mi bemol Maior é a segunda sonata analisada pormenorizadamente neste trabalho.⁶¹

A segunda deste conjunto – op. 9, n.º 2 – encontra-se em Dó Maior e apresenta contornos mais modestos a todos os níveis, desde a dimensão aos recursos técnicos e à própria forma – o segundo andamento trata-se de um tema e variações –, o que a torna um pouco mais equilibrada – apesar de menos impactante –. No entanto, “Ambas são obras de tão transcendente dificuldade técnica que, ao tempo, só a um virtuose de teclado da craveira de um Clementi poderiam ser dedicadas”.⁶²

An Easy Sonata for the Piano Forte, op. 13

No frontispício da sonata op. 13 pode ler-se: “Composed and Dedicated to His Pupils”.⁶³ De facto, o carácter desta sonata é quase pedagógico, tanto pela sua simplicidade como pela organizada sequência em que surge o material temático, sempre bastante claro nas texturas de acompanhamento e nas indicações de dinâmica e articulação.

Pelas suas características, Filipe de Sousa afirma que esta sonata “[...] quase se poderia designar de sonatina [...]”.⁶⁴

Two Sonatas for the Piano forte, op. 15

Tal como a sonata anterior, também este grupo de duas sonatas (publicadas em 1813 juntamente com um conjunto de variações: *Popular Air with Variations*) foram dedicadas a um dos seus discípulos.

Na primeira, em Lá bemol Maior, a abundância da subdivisão ternária (tercinas) no primeiro andamento incute-lhe um carácter ligeiramente ondulante, embutido de uma serenidade beethoveniana.

⁶¹ Vide p. 79

⁶² Sousa, 1992, sem n.º de página

⁶³ “Composto e dedicado aos seus discípulos” (tradução livre do autor) in Bomtempo, 1980, p. 151

⁶⁴ Sousa, 1993b, sem n.º de página

A segunda delas – com apenas dois andamentos –, diferente da primeira a todos os níveis, é também uma das três sonatas alvo de uma análise pormenorizada, presente num dos capítulos posteriores.⁶⁵

Three Sonatas for the Piano Forte, op. 18

Acerca das três sonatas op. 18, Ernesto Vieira afirma:

[...] são excellentes composições de estylo classico, que ainda hoje se ouviriam com interesse; bem merecem ellas ser consideradas a par das obras dos mais conceituados mestres do começo d'este século que seguiram na esteira de Haydn escrevendo musica pura e suave, própria para ser apreciada nas reuniões intimas dos amadores intelligentes.

Não tendo sido escriptas, como os concertos e as phantasias, para fazerem brilhar o virtuosismo dos executantes, a idéa principal desenvolve-se n'ellas com a maior naturalidade, caminhando serenamente como em ameno passeio. E' o caracter essencial que predomina nos grandes modelos creados pelo incomparável mestre do quartetto e da symphonia, que Bomtempo seguiu com bastante felicidade e maestria.⁶⁶

Em Sol Maior, fá menor e Mi bemol Maior, respectivamente, as três sonatas op. 18 estão dispostas numa perspectiva progressista, tanto ao nível da dificuldade técnica de execução como da própria complexidade formal e composicional.

Para além de Haydn, como correctamente indica Vieira, também a influência de Mozart se encontra presente – nomeadamente na segunda –, bem como a de Beethoven, como é possível observar nas seguintes palavras de Filipe de Sousa:

“[...] apesar de todo o rigor e equilibrio das suas estruturas, deparamos em especial nos breves andamentos centrais, com uma nova linguagem de expressão romântica, onde perpassam, por vezes, ecos do mesmo mundo sonoro de um Beethoven [...]”⁶⁷

⁶⁵ Vide p. 109

⁶⁶ Vieira, 1900, p. 123

⁶⁷ Sousa, 1993b, sem n.º de página

Grande Sonate Composée Pour le Forte Piano, op. 20

A última sonata de Bomtempo, escrita, provavelmente, em 1816 (Sousa, 2001b) e publicada em Paris na casa *Leduc*, é a obra para piano de Bomtempo de maiores proporções. De certa forma, e também pela sua complexidade técnica, é uma obra que representa o auge do domínio técnico que Bomtempo adquiriu ao nível da composição e, principalmente, da escrita pianística. É possível encontrar todo o género de texturas e recursos pianísticos, desde a exploração de oitavas, terceiras, trilos, trémulos, acordes arpejados, acordes de grande massa sonora, escalas e arpejos velozes, notas repetidas, grandes contrastes dinâmicos, saltos e exploração de enormes amplitudes de registo até cruzamentos de mãos e utilização abundante de pedal.

No entanto, e utilizando as palavras de Filipe de Sousa, “Apesar das suas dimensões inusitadas, esta Sonata patenteia uma estrutura modelarmente equilibrada.”⁶⁸

Obra didáctica

Bomtempo obtém considerável fama como professor, tanto em Paris como em Londres, sendo, inclusive, esta a sua principal fonte de sustento. O culminar desta actividade ocorre com a sua nomeação, em 1833, para professor de música de D. Maria II e, dois anos depois, com a criação do Conservatório de Música, do qual foi primeiro director.

A faceta didáctica pode encontrar-se em diversas das suas obras, principalmente no seu *opus 19, Elementos de Musica e Methodo de Tocar Piano Forte*. Esta obra, publicada por Clementi em 1816, é em grande parte uma transcrição da obra *Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte* do referido compositor italiano (Santo, 2003), e tem ainda, segundo Vieira, uma forte presença do estilo de Cramer (Vieira, 1900).

Das suas sonatas, três são dedicadas aos seus discípulos – a op. 13 e as duas op. 15 –, o que demonstra, a par do já referido op. 19, uma preocupação com a questão pedagógica do instrumento, tal como os demais famosos mestres pianistas daquela época, como os já referidos Clementi, Cramer, e também Hummel, autor de um método publicado em 1838 em Paris e que influenciou a segunda edição do *Methodo* de Bomtempo (Santo, 2003).

⁶⁸ Sousa, 2001b, sem n.º de página

Outras obras para piano

Variações

Bomtempo tem cerca de sete conjuntos de variações, sendo, por isso, o segundo maior contributo em género na sua obra pianística. Filipe de Sousa afirma que, “No plano formal, é sobretudo nas variações que se afirma a melhor capacidade inventiva do compositor.”⁶⁹

O seu op. 22 – *An Air from the Opera of Alessandro in Efeso* – é composto por uma introdução, tema e seis variações inspirados na ópera que Bomtempo deixou incompleta e da qual hoje apenas se conhecem alguns fragmentos (sem que, no entanto, nenhum deles se relacione com o tema deste grupo de variações). Foi publicada em 1820 num interessante volume compilando arranjos dos mais distintos autores da época, como é possível verificar na capa, reproduzida na imagem seguinte:

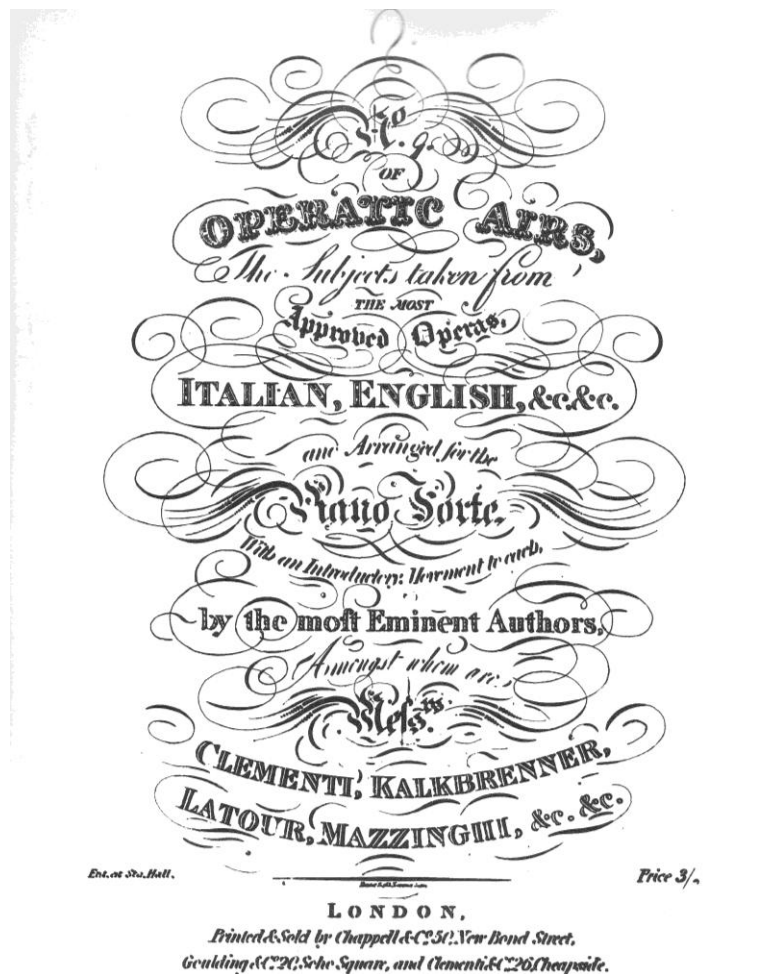


Figura n.º 1⁷⁰

⁶⁹ Sousa, 1980, p. VIII

Filipe de Sousa considera esta obra “[...] das mais equilibradas, musicalmente válidas e interessantes, composições de Bomtempo.”⁷¹

Para além desta obra, Bomtempo escreveu apenas mais um conjunto de variações sobre um tema original, o *Fandango with Variations for the Piano Forte*. De resto, nos outros conjuntos os temas utilizados são retirados de óperas de Paisiello, Mozart, Rossini e ainda do tema *God Save the King* e de um tema popular francês.

Outras duas obras de género diferente têm variações incluídas dentro da sua estrutura – nomeadamente, a fantasia op. 14 e sonata op. 9, n.º 2 (2.º andamento) –, ambas sobre temas originais.

Eftekhari acrescenta ainda o seguinte sobre a abordagem de Bomtempo na escrita de variações: “À travers cette série de compositions, Bomtempo révèle sa maîtrise du traitement d’un thème et sa capacité d’imagination, parfois très moderne pour son époque.”⁷²

Grand Fantasia, for the Piano Forte, op. 14

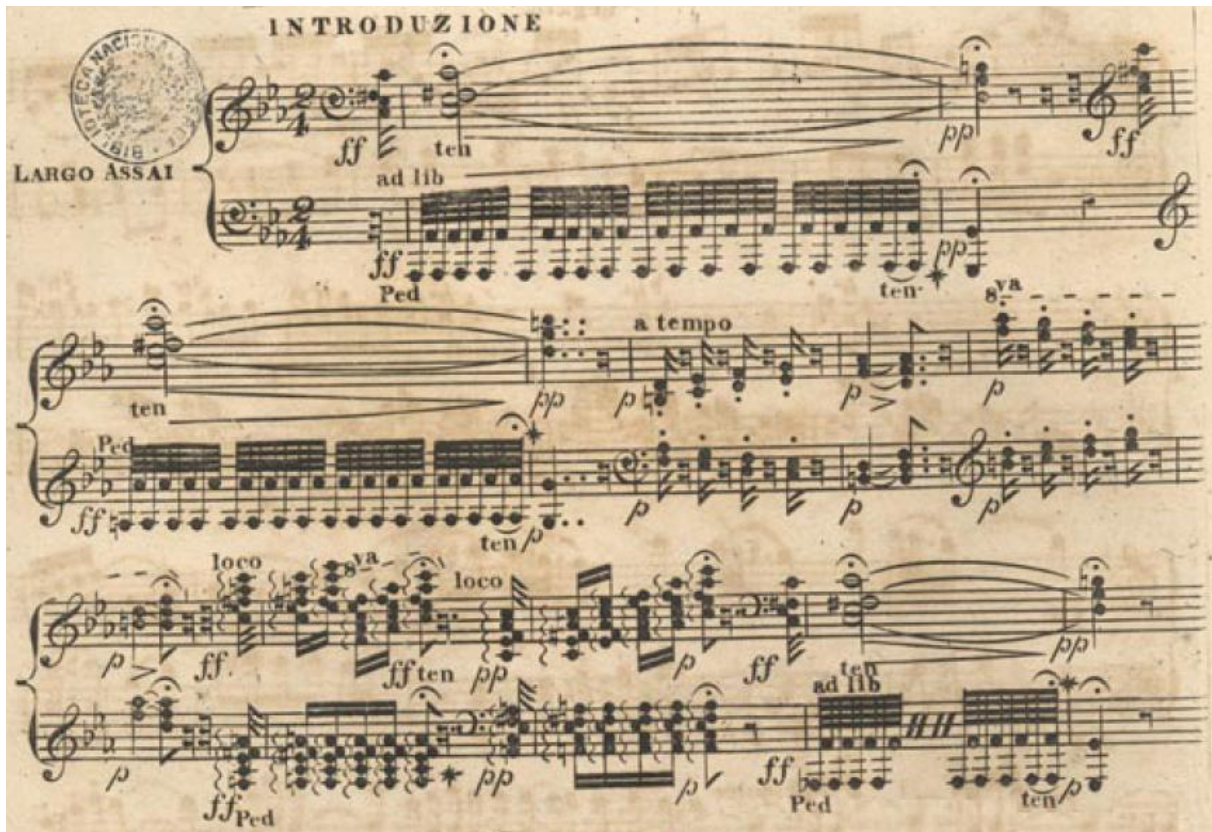
Publicada nos primeiros meses de 1813, esta é, provavelmente, uma das primeiras obras de Bomtempo escritas em território inglês (Eftekhari, 2012).

Trata-se de uma obra de grandes dimensões (tendo cerca de vinte minutos de duração), com várias secções distintas. É dotada de uma introdução lenta com um forte carácter dramático – constituída, sobretudo, por acordes diminutos –, um tema e variações, um fugato e vários outros andamentos, passando por diversas tonalidades.

⁷⁰ Bomtempo, 1980, p. 309

⁷¹ Sousa, 1993a, sem n.º de página

⁷² “Através desta série de composições, Bomtempo revela o seu domínio no tratamento de um tema e a sua capacidade de imaginação, por vezes bastante moderna para a sua época.” (tradução livre do autor) *in* Eftekhari, 2012, p. 171



Exemplo musical n.º 1⁷³

É, por isso, uma das obras mais ecléticas de Bomtempo, onde é possível encontrar vários traços de modernidade e arrojamento, nomeadamente ao nível da harmonia e escrita pianística. Veja-se o seguinte excerto de Eftekhari, revelador desse mesmo arrojamento:

En *do* mineur, l'introduction de l'op. 14 est sans doute l'un des morceaux les plus inattendus de la musique classique. L'angoisse et la tension qui en résultent traduisent la nostalgie et l'incertitude devant l'avenir. [...]

En effet, dans les œuvres classiques, le renversement d'un accord dissonant au début de l'œuvre est très rare. L'accord initial de la symphonie n° 1 op. 21 de Beethoven, publiée en 1800 ainsi que de la sonate op. 1 de Weber, composée en 1812, ou encore l'*Orage* de Liszt, écrit en 1855, sont des accords dissonants en état fondamental. En fait, on peut rapprocher la démarche ambiguë du début de l'op. 14 à l'accord initial de *Tristan* de Wagner, même si chez ce dernier les notes de l'accord sont placées sur des temps différents. [...]

C'est la première fois que nous rencontrons l'accord de dix sons dans la composition pianistique de Bomtempo. Un tel accord est peu fréquent dans les œuvres du début du XIX^{ème} siècle. À notre connaissance, il n'existe ni chez Mozart, ni chez Haydn ; en

⁷³ Bomtempo, 1980, p. 166

revanche, il est introduit par Beethoven, par exemple, dans la Sonate *Hammerklavier* ou encore dans le concerto *L'Empereur*.⁷⁴

Obras de circunstância

Bomtempo escreveu várias obras de circunstância, nomeadamente hinos, marchas, valsas, entre outras, normalmente como oferta a membros da aristocracia ou para celebrar datas ou eventos festivos. A título de exemplo, enumeram-se a “Marcha dedicada à rainha D. Maria II” e a “Marcha de Lord Wellington” (para piano a 4 mãos), esta última extraída do seu *Hymno Lusitano*.

O “preconceito de anacronismo”

No início do presente capítulo foi possível ler a inteligente observação de José Carlos Picoto, que conscientemente acautela a apreciação estética da obra de Bomtempo uma vez que esta se encontra numa fase de transição entre duas grandes épocas.

Com efeito, os compositores situados nestes “intervalos” tendem, em geral, a ser desprezados, não só por esta suposta “indefinição” de estilo mas também pelo inevitável confronto com os expoentes máximos dos movimentos posteriores.

Neste prisma, a obra do próprio Clementi também acabou por sofrer, como se pode observar no seguinte trecho: “If he [Clementi] had not been overshadowed by his more

⁷⁴ “Em dó menor, a introdução do op. 14 é, sem dúvida, um dos trechos mais inesperados da música clássica. A angústia e a tensão que daí resultam traduzem a nostalgia e a incerteza do que virá. [...] Com efeito, no período clássico, o surgimento de um acorde dissonante no princípio de uma obra é muito raro. O acorde inicial da sinfonia n.º 1 op. 21 de Beethoven, publicada em 1800, assim como o da sonata op. 1 de Weber, composta em 1812, ou ainda *Orage* de Liszt, escrita em 1855, são acordes dissonantes no estado fundamental. De facto, é possível aproximar o discurso ambíguo do início do op. 14 ao acorde inicial do *Tristão* de Wagner, mesmo que as últimas notas do acorde sejam colocadas sobre tempos diferentes. [...] É a primeira vez que encontramos um acorde de dez sons na obra pianística de Bomtempo. Um acorde desta natureza é pouco frequente nas obras do início do século XIX. Do nosso conhecimento, não existe nem em Mozart nem em Haydn; contrariamente, é introduzido por Beethoven, por exemplo, na sonata *Hammerklavier* e no concerto *Imperador*.” (tradução livre do autor) in Eftekhari, 2012, pp. 195-197

celebrated contemporaries, Haydn, Mozart, and Beethoven, it would be interesting to speculate as to Clementi's present position in history.”⁷⁵

A adoção do “preconceito de anacronismo”, descrito por João de Freitas Branco relativamente às sinfonias (mas que se aplica a toda a sua obra), pode também prejudicar a percepção e valorização da sua música:

A obra de João Domingos Bomtempo, o compositor, parece bastante atrasada em relação à época. [...] Nada obriga a que escutemos as sinfonias de João Domingos Bomtempo com um preconceito de anacronismo. O maior prejudicado, quando se adopte essa atitude de reserva, é o próprio ouvinte que, sem se dar bem conta disso, se priva de grande parte do prazer que de outro modo lhe poderia dar essa música de boa escrita, formalmente equilibrada e imediatamente comunicativa, já pela clara delineação dos elementos temáticos, já pela lógica dos desenvolvimentos e a agradável fluência do discurso musical.⁷⁶

⁷⁵ “Seria interessante especular qual seria a actual presença de Clementi na história se não tivesse sido ofuscado pelos seus contemporâneos mais célebres, Haydn, Mozart e Beethoven.” (tradução livre do autor) *in* Palmieri, 2003, p. 78

⁷⁶ Branco, 1949, pp. 137-138

Critérios de análise

Estado da arte

Depois de uma pesquisa pela literatura existente, conclui-se que pouco trabalho de análise musical foi feito em torno da obra de Bomtempo. Porventura, as suas sinfonias têm despertado mais interesse neste sentido, nomeadamente em autores como João de Freitas Branco e Alexandre Delgado, que analisaram as suas duas sinfonias (Freitas Branco apenas a primeira) que chegaram até nós (de um total de seis).

Mais recentemente, Ladan Eftekhari fez um trabalho mais alargado, englobando análises a, para além das sinfonias, aos quatro concertos para piano, ao Requiem e ao *Libera me*. Das obras para piano, às sonatas op. 1; op. 5 (1.º andamento); à sonata para violino e piano (op. 9, n.º 3); às variações op. 4, op. 6 e op. 15, n.º 3; ao *Capriccio and God save the King with Variations*, Op. 8 e à *Grand Fantasia*, op. 14.

Objecto de Estudo

A escolha das sonatas de João Domingos Bomtempo como objecto de estudo – destacando-as daquilo que é o total da sua produção musical – foi efectuada de acordo com o seguinte conjunto de razões:

- Mais de metade da sua produção musical⁷⁷ é para piano solo e quase a totalidade inclui piano;
- Da sua produção para piano solo, mais de metade são sonatas;
- As sonatas estão presentes em todos os momentos da sua carreira de produção musical – o seu *opus* 1 é uma sonata, tal como o *opus* 20 (num total de vinte e três) –;
- Segundo foi possível observar nos capítulos anteriores, o seu conjunto de onze sonatas para piano solo constitui um dos mais importantes e relevantes grupos de obras musicais em toda a história da música portuguesa.

⁷⁷ Ver Anexo II.

Por razões relacionadas com a própria natureza deste trabalho – nomeadamente no que concerne ao limite da sua extensão –, decidiu-se analisar de forma pormenorizada apenas três sonatas:

- *Grande Sonate pour le Forte Piano*, op. 5, em dó menor (Sonata n.º 2)
- *Grand Sonata*, op. 9 n.º 1, em Mi bemol Maior (Sonata n.º 3)
- *Sonata for the Piano forte*, op. 15, n.º 2, em sol menor (Sonata n.º 7)

A escolha destas três sonatas tenta representar da forma mais abrangente possível as mais variadas características da obra musical de Bomtempo, nomeadamente:

- Representando diferentes períodos da vida do compositor (a primeira publicada nos seus primeiros anos em Paris e as duas últimas, respectivamente, no período inicial e no período final da sua primeira estadia em Londres);
- Representando diferentes tipos de organização formal (cada uma das sonatas está dividida num diferente número de andamentos – quatro, três e dois, respectivamente –);
- Representando diferentes influências no discurso musical (Clementi, Mozart, Haydn, Beethoven, música operática, entre outros).

Critérios

The subject of a musical analysis has to be determined; whether it is the score itself, or at least the sound-image that the score projects; or the sound-image in the composer's mind at the moment of composition; or an interpretative performance; or the listener's temporal experience of a performance. All these categories are possible subjects for analysis. There is no agreement among analysts that one is more 'correct' than others, only that the score (when available) provides a reference point from which the analyst reaches out towards one sound-image or another.⁷⁸

As partituras das três sonatas propostas (nas suas edições originais) serão, para todos os efeitos, o principal suporte para a análise. Tal como descrito anteriormente – no capítulo

⁷⁸ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001, vol. 1, p. 527-528

intitulado “Metodologia” –, a análise aos textos musicais será feita recaindo sobre vários aspectos (tais como técnicos, musicais, composicionais, estéticos, entre outros) e recorrendo a relações de comparação e influência com outras obras de Bomtempo e de outros compositores.

Todo este trabalho, juntamente com as pesquisas “exteriores” ao objecto musical (contextualização histórica, etc.), favorece a criação de uma concepção pessoal das obras, enriquecendo a sua interpretação. Miguel Henriques expõe de forma muito pertinente este processo, no livro *The (Well) Informed Piano*:

Encontrar uma concepção, uma forma pessoal de “dizer” uma obra musical resulta necessariamente da nossa identificação com a mesma. Este processo pode desenrolar-se em diferentes dimensões e direcções. A reflexão subjacente a essa opção pode passar pela discussão de todo o tipo de temas que contextualizem o objecto musical. Mas a interiorização do seu carácter materializa-se tornando-o nosso, psicológica e afectivamente nosso: obedecendo ao nosso gosto, à nossa vontade interior, a realização sonora surge como a continuidade física do nosso próprio ser.⁷⁹

⁷⁹ Henriques, 2014, p. 14 (Tradução de Miguel Henriques)

Grande Sonate, op. 5

A *Grande Sonate pour le Forte Piano*, op. 5, é a segunda sonata para piano de Bomtempo e foi publicada em 1806 na editora parisiense de Ignaz Pleyel.

Um facto particular relacionado com esta obra é que a sua partitura esteve, ao que parece, perdida por mais de um século. Ernesto Vieira, no seu dicionário de 1900, cataloga erradamente o op. 5 de Bomtempo como *Elogio aos Faustosíssimos Anos da Sereníssima Senhora D. Carlota Joaquina de Bourbon Princesa do Brazil*,⁸⁰ e em todo o período posterior se ignora qualquer menção da sonata. Só em 1992 seria encontrada, na biblioteca da *Standford University* (E. U. A.), um exemplar da primeira edição desta sonata, que no frontispício assinala inequivocamente “*Oevre 5.^e*”.⁸¹ Em 1993 foi editada em formato moderno pela editora portuguesa *Musicoteca*, com revisão de Jorge Moyano.⁸²

Estruturalmente, trata-se de uma obra bastante diferente da sua primeira sonata. Publicada em 1803, o seu *opus* 1 tem apenas dois andamentos.

Na sonata op. 5, pelo contrário, identifica-se uma estrutura clássica em quatro andamentos:

1. *Introduction, Largo – Allegro*
2. *Minuetto - Trio: Presto*
3. *Larghetto*
4. *Finale: Presto*

Não é uma estrutura típica em Bomtempo. Tal como nos concertos, para as sonatas o compositor preferia também a estrutura em três andamentos, sendo esta a única com quatro. Nas sinfonias, por outro lado, o compositor adopta sempre a estrutura de quatro andamentos, tal como na sua obra de câmara mais importante - o quinteto op. 16 -, e ainda na sonata para violino e piano, op. 9, n.º 3.

⁸⁰ Vieira, 1900, p. 116

⁸¹ Uma cópia da referida edição pode ser consultada no Anexo IV.

⁸² Jorge Moyano (1951-) é pianista e professor de piano na Escola Superior de Música de Lisboa (*Jorge Moyano*. Escola Superior de Música de Lisboa. Acedido a 17 de Agosto de 2014 em <http://www.esml.ipl.pt/index.php/esml/pessoal-e-servicos/corpo-docente/piano/170-jorge-moyano>).

Este facto pode levantar a questão se Bomtempo pretenderia, com esta sonata, enfrentar proporções formais de dimensão mais orquestral, bem como de uma escrita pianística mais ajustada a este género.

A duração aproximada da sonata é de 21 minutos.

1.º andamento: *Largo – Allegro*

É a primeira obra de Bomtempo que inclui uma introdução lenta, secção que viria a ser um importante recurso, utilizado em diversas obras (Eftekhari, 2012). Está bem assinalada na edição original - “*Introduction*” -, como se pode comprovar na seguinte imagem:



Exemplo musical n.º 2⁸³

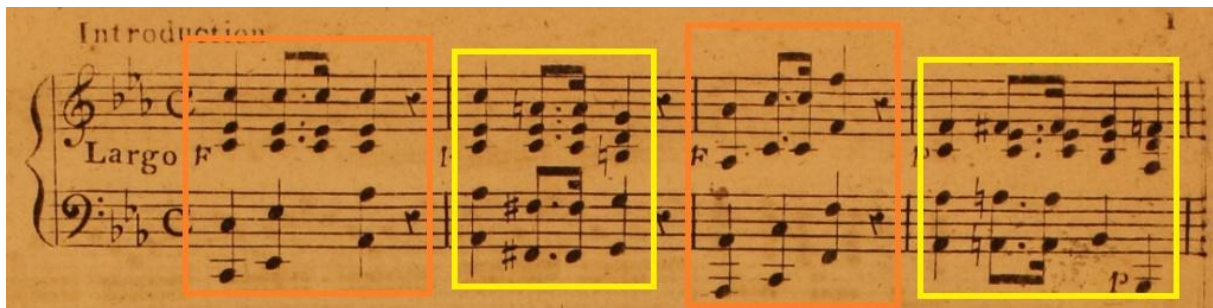
Secção que apresenta desde logo uma atmosfera algo tensa e atenta (Eftekhari, 2012), tem também uma forte componente dramática – personificada pelas pausas no último tempo de cada um dos primeiros compassos, pelos ritmos pontuados e pelos grandes contrastes ao nível da dinâmica – que cria um carácter de expectativa quase teatral.

⁸³ Bomtempo, 1806, p. 1

Ritmicamente, mas também ao nível do carácter, sugere-se utilizar como imagem sonora o estilo da abertura francesa (Eftekhari, 2012).

Neste grupo de doze compassos, é possível identificar três grupos distintos, cada um de quatro compassos.

No primeiro (c. 1 a 4) existem quatro diferentes segmentos, alternando em dinâmicas ($F - p - F - p$) e simulando um diálogo de pergunta-resposta entre um elemento pesado (*tutti* orquestral) e outro mais leve (apenas cordas, por exemplo):



Exemplo musical n.º 3⁸⁴

Mais tarde – na sua sonata op. 13 – observa-se um início bastante parecido, com dois planos sonoros distintos que alternam entre si:



Exemplo musical n.º 4⁸⁵

⁸⁴ Bomtempo, 1806, p. 1 (com anotações do autor)

⁸⁵ Bomtempo, 1980, p. 152 (com anotações do autor)

No segundo grupo (c. 5 a 8) encontra-se material temático contrastante, baseado no *legato* e com a indicação “con Espres”. Vestígios do ritmo pontuado inicial ecoam ainda na mão esquerda, que comanda o discurso. Mais uma vez se encontra um paralelo com o início da sonata op. 13, que, depois da secção de carácter mais vertical desemboca numa linha de carácter expressivo e “dolce”, em *legato* (ver exemplo anterior, c. 9).

O terceiro grupo (c. 9 a 12) funciona como uma espécie de conclusão. Com uma condução frásica muito mais efectiva (nos dois primeiros compassos o ritmo harmónico é mais curto), o seu ponto culminante situa-se no primeiro tempo do compasso 12, depois de um movimento cadencial ascendente. Estes dois últimos compassos da introdução acrescentam tensão que só é libertada no momento do ataque do *Allegro*. O *rallentando* no final do compasso 12 deve ser feito sem *diminuendo* (como poderia acidentalmente acontecer), mantendo desta forma uma linha condutora até ao primeiro acorde do *Allegro*, que constitui um ponto formal importante.

No que concerne à definição de um ponto culminante, vale a pena atentar nas palavras de Grigory Kogan, no seu livro *A Pianist's Work*:

The typical phrase resembles a wave that rolls to shore and then rolls away from it. The most important thing here is to find the position of “the shore”, a culmination point to which the melodic “wave” “rolls”, rises and then “breaks.” Usually this point is located closer to the end of a phrase and, using K. N. Igumov’s words, it forms “a central knot that draws into itself,” on which the entire execution of given episode is built.⁸⁶

O tema da entrada do *Allegro* (tema 1.1) é uma derivação do início da introdução. O ritmo pontuado, eminentemente presente em todo o andamento, incute um valor enérgico e determinado.

⁸⁶ “A típica frase musical assemelha-se a uma onda que se aproxima da costa e depois se afasta. O mais importante é encontrar a posição exacta da “costa”, um ponto culminante para onde o qual a “onda” “rola”, ascende e depois “sai”. Normalmente este ponto encontra-se perto do final de uma frase e, utilizando as palavras de K. N. Igumov, forma “um nó central que atrai tudo para si mesmo”, e à volta do qual toda a interpretação de um dado episódio está construído.” (tradução livre do autor) in Kogan, 2006, p. 27



Exemplo musical n.º 5⁸⁷

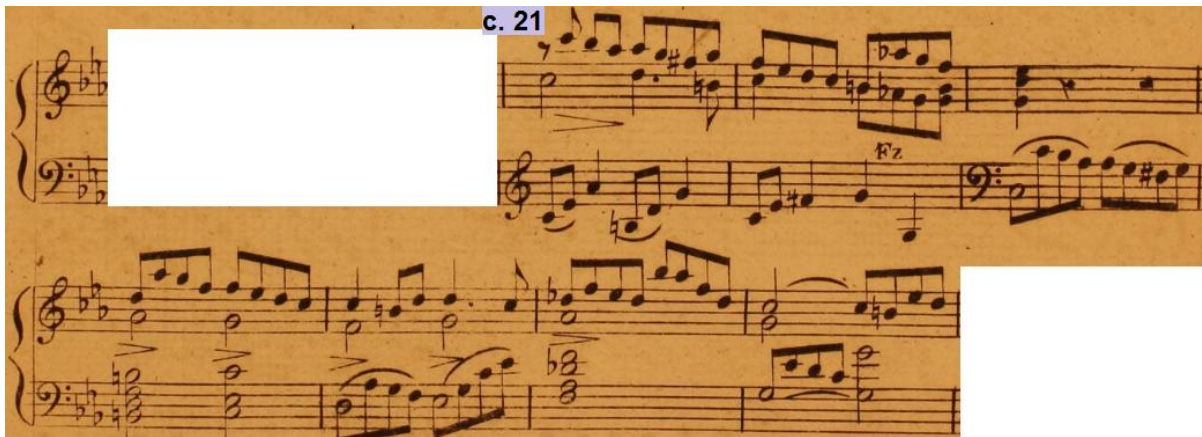
A característica da unidade formal, várias vezes invocada pelos críticos de Bomtempo, pode ser aqui mais uma vez observada. Nos primeiros dez compassos do *Allegro* encontramos o mesmo plano formal (alargado) dos cinco primeiros compassos da introdução:

- elemento pesado / *tutti* (c. 13-14);
- elemento leve (c. 15-16);
- 2.º elemento pesado / *tutti* (c. 17-18);
- 2.º elemento leve (c. 19-20);
- elemento expressivo / *legato* (c. 21-22).

Interessante notar a sobreposição da célula do c. 15 com o novo tema no c. 21. Este novo tema do c. 21 (tema 1.2) pode ser considerado como o início da segunda parte do primeiro grupo de temas, ficando assim com a seguinte divisão:

- 1.º grupo de temas (c. 13-27): 8 c. (tema 1.1) + 7 c. (tema 1.2).

⁸⁷ Bomtempo, 1806, p. 1



Exemplo musical n.º 6⁸⁸

No compasso 28 surge uma falsa entrada do segundo tema, que só aparece realmente no c. 38, na tonalidade de Mi bemol Maior (relativa da tonalidade principal):



Exemplo musical n.º 7⁸⁹

Entre o c. 28 e o 38 está, na verdade, uma secção de transição a que chamaremos de ponte. É nesta secção que se retoma o ritmo pontuado com o seu carácter enérgico, depois de um momento mais sereno (c. 21 a 30). O referido ritmo aparece primeiro na mão direita, em conflito com uma passagem virtuosística na mão esquerda (oitavas quebradas), e depois na mão esquerda, passando os valores mais rápidos para a mão direita (desta vez sextinas).

Adverte-se para o facto de na época, por vezes, ser prática usar apenas uma alteração para todo o compasso, afectando as notas nas várias oitavas. Por exemplo, na mão esquerda do c. 30, o primeiro fá tem sustenido e o segundo não. Da mesma forma, o primeiro fá do segundo tempo tem bequadro e o segundo não. Na verdade, os dois fás do primeiro tempo são sustenidos e os dois fás do segundo tempo são bequadros, no entanto, como se trata de uma típica passagem de oitavas paralelas essa informação era considerada implícita, colocando-se

⁸⁸ Bomtempo, 1806, p. 1

⁸⁹ Bomtempo, 1806, pp. 1-2

portanto a alteração apenas na primeira das notas. Esta particularidade está patente em quase todas as edições das obras de Bomtempo, tanto de Paris como de Londres.

Atentando no material da ponte, é possível identificar uma possível influência de Wolfgang Amadeus Mozart, nomeadamente do seu vigésimo concerto para piano, KV 466, em ré menor.

O carácter agitado e exasperado é expresso de forma bastante semelhante pelos dois compositores, como se pode observar na imagem seguinte:

The image displays two musical scores side-by-side for comparison. The top score is for Mozart's Concerto No. 20, KV 466, in B-flat minor. It features a piano part with a rhythmic pattern of eighth notes and a bass line with chords. The bottom score is for Bomtempo's Opus 5, around measure 30. It shows a similar rhythmic pattern in the piano part and a bass line with chords, illustrating the influence of Mozart's work on Bomtempo's composition.

Exemplo musical n.º 8⁹⁰

Com efeito, é certo que Bomtempo conheceria muito bem este concerto, por se encontrarem na sua obra vários traços de influência. O mais evidente é o da sonata op. 18, n.º 2, cujo início do terceiro andamento claramente faz uma “vénia” ao também terceiro andamento do referido concerto Mozartiano:

⁹⁰ Mozart, [s. data], p. 18; Bomtempo, 1806, p. 1



Exemplo musical n.º 9⁹¹

A transição para o segundo grupo de temas é efectuada através de um arpejo descendente acabando numa nota longa (em jeito de cadência), havendo depois um compasso que funciona como uma espécie de anacruse:



Exemplo musical n.º 10⁹²

Encontra-se um gesto bastante semelhante na sonata op. 24, n.º 2 de Clementi, constituindo, tal como aqui, um ponto de articulação formal – passagem do desenvolvimento para a reexposição –:


⁹¹ Mozart, [s. data], p. 37; Bomtempo, 1980, p. 233

⁹² Bomtempo, 1806, p. 2



Exemplo musical n.º 11⁹³

Na música de Bomtempo, o sinal de suspensão – que neste andamento está presente no c. 36 – nunca pressupõe uma improvisação ou cadência, como se pode confirmar num dos trechos do capítulo doze do seu *Elementos de Musica e methodo de tocar Piano Forte*, op. 19:

O Signal a que chamaõ Ponto de Orgaõ, ou Cáldeiraõ, faz suspender a Musica  Quando he posto sobre a figura, faz durar o som á vontade do Cantor, ou Tocador. E quando he sobre a pausa faz durar o silencio o tempo que se dezeja.

Exemplo.



Figura n.º 2⁹⁴

Em Clementi, por exemplo, – como em vários outros compositores anteriores – o mesmo sinal é por vezes indicador de passagens de improvisação livre (ver exemplo musical seguinte), mas este tipo de prática já não se encontra em Bomtempo.



Exemplo musical n.º 12⁹⁵

⁹³ Clementi, 1860, p. 5

⁹⁴ Bomtempo, 1979, p. 7

⁹⁵ Clementi, 1860, p. 6 (com anotações do autor)

O segundo grupo de temas, com 29 compassos, é bastante maior do que o primeiro, que contava apenas 15.

Na sua primeira parte (tema 2.1, na imagem abaixo) podemos identificar três fracções distintas, com a mesma divisão em número de compassos que todo o primeiro grupo de temas: 4 + 4 (=8) + 7.

The image shows a musical score for Example 13. The top part of the score is a vocal line in G major, marked 'con Espres'. It starts with a melodic phrase in measure 38, which is divided into two parts of 4 measures each, followed by a 7-measure phrase. The piano accompaniment below it has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Two vertical red lines are drawn through the score, one at the end of measure 38 and one at the end of measure 39, indicating the end of the first and second parts of the theme.

Exemplo musical n.º 13⁹⁶

O cromatismo dos primeiros oito compassos faz com que exista uma certa ambiguidade tonal no trecho, ao contrário do primeiro grupo de temas (que nunca se afastou de dó menor, com excepção da breve passagem pelo acorde de Ré bemol Maior no c. 26). No entanto, o Mi bemol Maior do início acaba por se instalar inequivocamente nos últimos 7 compassos.

⁹⁶ Bomtempo, 1806, p. 2 (com anotações do autor)

A partir do c. 42 observa-se uma progressão descendente do baixo, primeiro por meios tons, e de seguida por graus conjuntos. A consciência desta linha traz uma boa condução ao trecho, que deve ser linear até ao c. 53.

A partir deste compasso surge o tema 2.2. Numa atmosfera luminosa, com o ritmo pontuado servindo de motor, depressa a velocidade das escalas, oitavas e arpejos fazem chegar ao ponto de maior entusiasmo e vigor virtuosístico, o clímax desta exposição (c. 65).

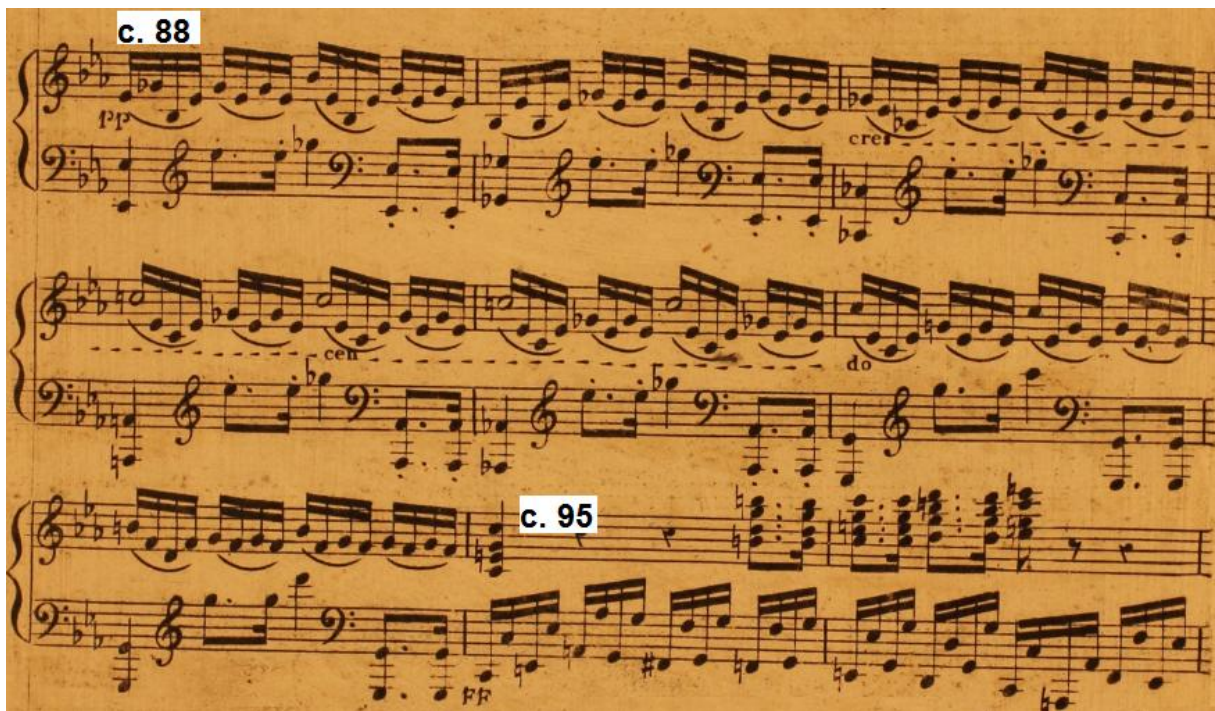
Ao nível do equilíbrio sonoro entre as duas mãos, importa atentar no papel da esquerda. A predominância sonora da mesma – por exemplo, do c. 60 em diante – é importante para contrastar timbricamente com o brilhantismo da direita, nomeadamente nas escalas dos compassos 57 e 65.

No c. 66 encontra-se de novo o elemento de anacruse, que já tinha servido de elo de transição para o segundo grupo de temas. Desta vez, faz a transição para a coda.

Do material usado para a coda de dez compassos, que ameniza o *pathos* da passagem anterior, sobressai a célula do tema 2.1, na mão esquerda. Ecos do ritmo pontuado ainda se ouvem na melodia da mão direita, e acabam por consumir-se numa cadência perfeita a Mi bemol Maior.

O desenvolvimento começa com o último material ouvido na exposição, a coda. No entanto, transposto para a sua tonalidade homónima (mi bemol menor), que transporta uma atmosfera misteriosa e algo ameaçadora.

No compasso 88 surge uma secção com novo material temático. A sobreposição de uma célula repetitiva de semicolcheias na mão direita (ainda em modo menor) com o insistente ritmo pontuado na mão esquerda cria um ambiente agitado, que, com um grande crescendo a partir do c. 90, conduz até ao *fortíssimo* do c. 95.



Exemplo musical n.º 14⁹⁷

A partir do c. 95 está de novo o tema da ponte, transposto a Dó Maior, que faz a transição para o c. 98.

A partir deste ponto e até ao compasso 116 encontra-se uma sobreposição sucessiva de vários temas da exposição, onde predominam os da ponte e do segundo grupo de temas, para além do quase sempre presente ritmo pontuado.

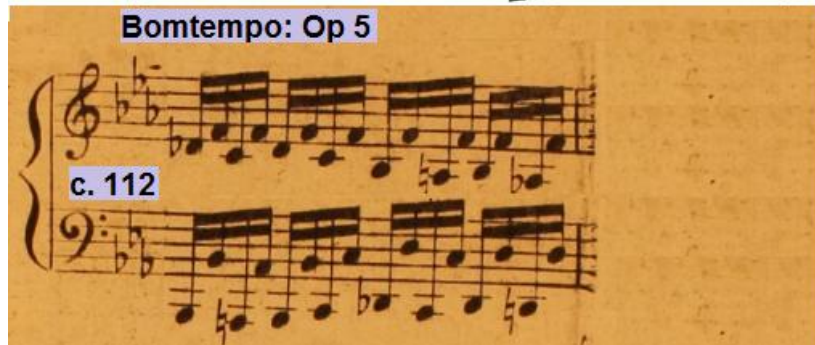
Esta é a secção de maior exploração técnica. As inúmeras escalas e arpejos da mão direita devem, para causar o impacto desejado, ser bem marcadas. Para este efeito, o emprego da técnica dos “lazy attacks”,⁹⁸ descrita por Miguel Henriques, é o mais indicado. O resultado sonoro, segundo o autor, deve ser “robusto mas não agressivo.”⁹⁹

No c. 112 é possível identificar mais um paralelo ao nível da textura pianística com o concerto KV 466 de Mozart:

⁹⁷ Bomtempo, 1806, p. 4

⁹⁸ Henriques, 2014, p. 120

⁹⁹ No original: *robust but not aggressive*. (Opus cit.)



Exemplo musical n.º 15¹⁰⁰

A última parte do desenvolvimento acontece entre os compassos 116 e 123. Trata-se de uma secção de transição para a reexposição, com uma enorme pedal de dominante (sol) na esquerda. O ritmo empregue na esquerda é, precisamente, o ritmo da anacruse dos compassos 37 e 66, o elemento predilecto das transições.

Depois de uma enorme escala cromática ascendente, surge a reexposição (c. 123). Esta secção é mais pequena do que a exposição, muito por conta da supressão da ponte.

Desta forma, o que na exposição era uma falsa entrada do segundo grupo de temas (c. 28), aqui acaba por ser, efectivamente, uma entrada verdadeira (c. 138). Desta vez, em dó menor:



Exemplo musical n.º 16¹⁰¹

¹⁰⁰ Mozart, [s. data], p. 10; Bomtempo, 1806, p. 5

O segundo grupo de temas é ligeiramente encolhido em relação à exposição, tendo o tema 2.1 menos dois compassos e o tema 2.2 menos um.

Por fim, a coda – que começa no c. 164 – também é alterada. Apenas os primeiros quatro compassos são oriundos da exposição, pois a partir do c. 168 o material da ponte é de novo evocado, conseguindo desta forma concluir o andamento de forma bastante mais vigorosa e possante.

Exemplo musical n.º 17¹⁰²

Esquema formal

Introdução (c. 1): 12 compassos

Exposição (c. 13): 64 c.

- Primeiro grupo de temas: 15 c.
 - Tema 1.1: 8 c.
 - Tema 1.2: 7 c.

¹⁰¹ Bomtempo, 1806, p. 6

¹⁰² Bomtempo, 1806, p. 7

- Ponte: 10 c.
- Segundo grupo de temas: 29 c.
 - Tema 2.1: 15 c.
 - Tema 2.2: 14 c.
- Coda: 10 c.

Desenvolvimento (c. 77): 46 c.

- Material da Coda: 11 c.
- Material novo: 7 c.
- Material da Ponte: 3 c.
- Sobreposição de temas: 18 c.
- Secção de transição (pedal de dominante): 7 c.

Reexposição (c. 123): 55 c.

- Primeiro grupo de temas: 15 c.
 - Tema 1.1: 8 c.
 - Tema 1.2: 7 c.
- Segundo grupo de temas: 26 c.
 - Tema 2.1: 13 c.
 - Tema 2.2: 13 c.
- Coda: 14 c.

2.º andamento: *Minuetto - Trio: Presto*

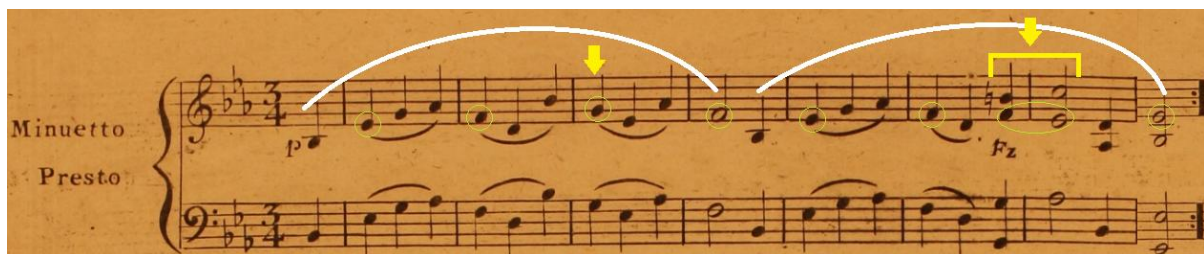
Na tonalidade de Mi bemol Maior, o segundo andamento consiste num típico Minueto e Trio.

É a segunda vez na sua obra em que aparece a menção à dança de origem barroca, já que na sua obra imediatamente anterior, *Fandango, with Variations, for the Piano Forte*, o tema principal aparece com a indicação *Tempo di Minuetto*. Apesar desta dança ibérica já ter sido alvo, nesta altura, de uma considerável difusão na Europa (compositores como Rameau, D. Scarlatti e Boccherini incluíram Fandangos nas suas obras), provavelmente Bomtempo colocou esta indicação apenas por serem duas danças cuja pulsação é aproximada.

No entanto, nas poucas vezes em que Bomtempo utilizou o minueto (apenas na presente sonata, na sonata para violino e piano e nas duas sinfonias conhecidas), tratou-o já à maneira do *scherzo* de Beethoven, sempre em tempo rápido e com direcção a um. Contudo, só no quinteto op. 16 é que Bomtempo adoptaria esta última nomenclatura.

Nuno Barreiros diz sobre o minueto da segunda sinfonia de Bomtempo: “Parece detectar-se aqui já uma tendência que por vezes se observa em Haydn, para despojar o “minueto” das graças cortesãs ou até lhe conferir acentos quase rústicos.”¹⁰³

O fraseado da primeira parte do *Minuetto* (parte “a”), com oito compassos, deve ter como eixo o terceiro compasso de cada um dos dois grupos de quatro, como descrito no exemplo em baixo:



Exemplo musical n.º 18¹⁰⁴

O *sforzando* no terceiro tempo do c. 6 antecipa o eixo da segunda frase, provocando um efeito surpresa, constituindo os tais “acentos rústicos” que Nuno Barreiros mencionou.

A simulação de um *voice-leading*¹⁰⁵ nas notas assinaladas no exemplo anterior ajuda também na condução da frase, bem como na eliminação de eventuais falsos acentos que possam acontecer nos segundos e terceiros tempos.

A segunda parte do minueto (parte “b”) assume a forma de um *canon*, cujo fraseado deve ser, aproximadamente, como demonstrado no exemplo seguinte:

¹⁰³ Barreiros, 1987, sem n.º de página

¹⁰⁴ Bomtempo, 1806, p. 8 (com anotações do autor)

¹⁰⁵ Voice-leading: “That aspect of counterpoint and polyphony which recognizes each part as an individual line (or ‘voice’)” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 19, p. 177.



Exemplo musical n.º 19¹⁰⁶

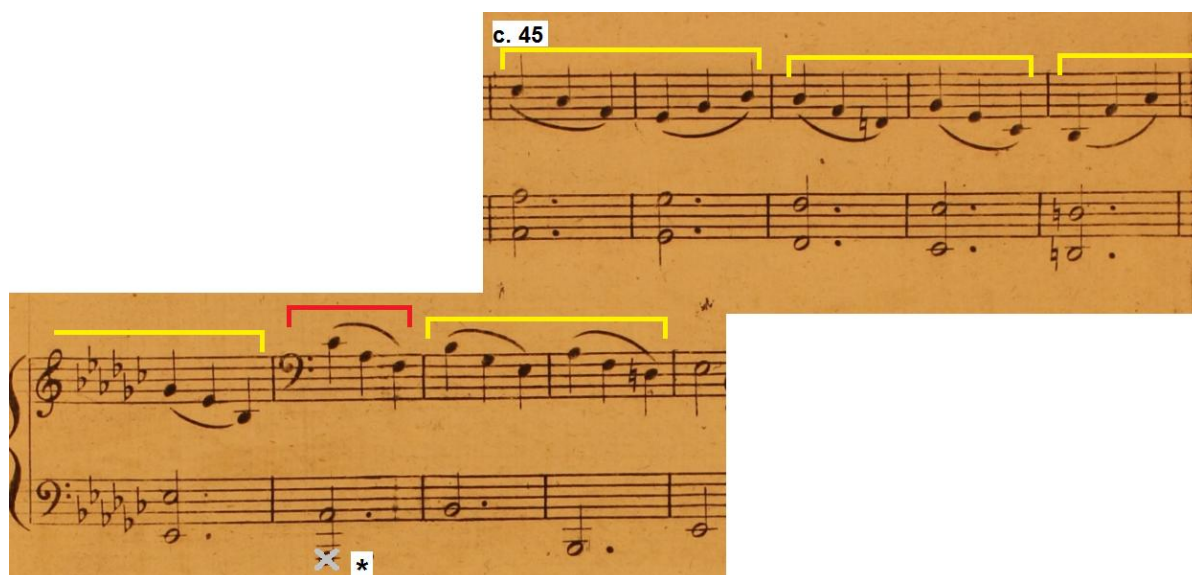
A parte “b” conta com doze compassos. É, portanto, maior do que a parte a, como é bastante comum em compositores como Haydn e Mozart, bem como nos *scherzos* de Beethoven.

O *Trio* encontra-se num ameaçador mi bemol menor e tem praticamente o dobro da extensão do *Minuetto*.

A sua parte “a” é constituída, tal como no *Minuetto*, de duas frases, desta vez de oito compassos cada.

A parte “b” (c. 37), por outro lado, encontra-se dividida em três frases com, respectivamente, oito, dez e oito compassos.

A frase do meio pode suscitar algumas dúvidas ao nível da quadratura. Por essa razão, propõe-se a seguinte organização mental do trecho:



Exemplo musical n.º 20¹⁰⁷

¹⁰⁶ Bomtempo, 1806, p. 8 (com anotações do autor)

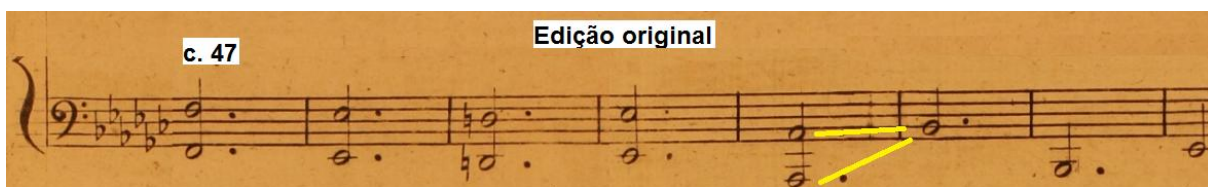
Aparentemente, e numa abordagem algo superficial, poder-se-ia organizar o trecho sempre em grupos de dois compassos, ficando no total com cinco grupos. No entanto, e dado que nos oito compassos anteriores o balanço binário é muito claro (quase dançante; ver exemplo seguinte), esta solução iria fazer com que o trecho soasse algo “coxo”.



Exemplo musical n.º 21¹⁰⁸

Deste modo, e encarando o c. 51 como uma espécie de anacruse do seguinte, é possível simular a quadratura precedente, eliminando um potencial desequilíbrio formal.

O lá bemol grave no c. 51, que no exemplo musical n.º 20 está assinalado com asterisco, é apontado como erro na edição *Musicoteca* de 1993, pelo que é eliminado. Sugere-se a adopção desta escolha, visto a alternativa oferecer uma condução de vozes mais homogénea:



Exemplo musical n.º 22¹⁰⁹

¹⁰⁷ Bomtempo, 1806, p. 9 (com anotações do autor)

¹⁰⁸ Bomtempo, 1806, pp. 8-9 (com anotações do autor)

¹⁰⁹ Bomtempo, 1806, p. 9; Bomtempo, 1993, p. 12 (com anotações do autor)

Numa perspectiva orquestral, a fusão em uníssono dos violoncelos com os contrabaixos faz igualmente mais sentido conforme o segundo exemplo (ver acima), em movimento contrário.

Na edição original há um problema ao nível das indicações de repetição, que acabou por originar um equívoco na edição posterior. No c. 36 existe um sinal de dupla repetição, no entanto, até ao final do andamento não existe mais nenhuma indicação de repetição. Na edição *Musicoteca*, o sinal de repetição é colocado no final do andamento.¹¹⁰ No entanto, pensa-se que o mais provável é que a intenção fosse repetir apenas a segunda parte do trio (c. 37 a 62), ficando para o fim de novo o *Minuetto* (que começa no c. 63), desta vez sem repetições.

Propõe-se, portanto, colocar um sinal de repetição no final do c. 62, como demonstrado no exemplo abaixo, ficando assim com a forma típica Minuetto (com repetições) – Trio (com repetições) – Minuetto *da capo* (sem repetições).

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 56, shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. An orange box highlights the final measure of this system. The second system, starting at measure 64, continues the piece with dynamic markings 'fz' and 'f'. The third system, starting at measure 74, also features dynamic markings and an orange box around its final measure.

Exemplo musical n.º 23¹¹¹

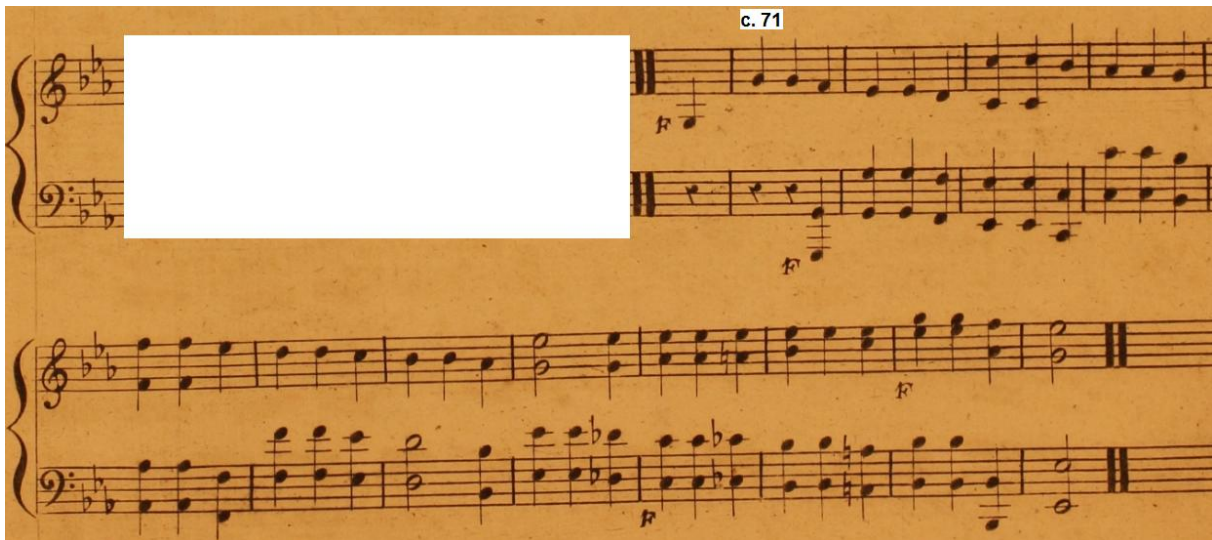
¹¹⁰ O segundo andamento completo – na edição *Musicoteca* (Bomtempo, 1993, pp. 11-12) – pode ser consultado no Anexo V.

¹¹¹ Bomtempo, 1993, p. 12 (com correcções e anotações do autor)

Posto isto, o esquema de repetições para o andamento seria o seguinte:

- *Minuetto* (c. 1-20): a, a, b, b
- *Trio* (c. 21-62): a, a, b, b
- [*Minuetto*] (c. 63-fim): a, b

O minuetto final apresenta apenas uma ligeira alteração no ritmo da parte b, substituindo as mínimas por semínimas repetidas:



Exemplo musical n.º 24¹¹²

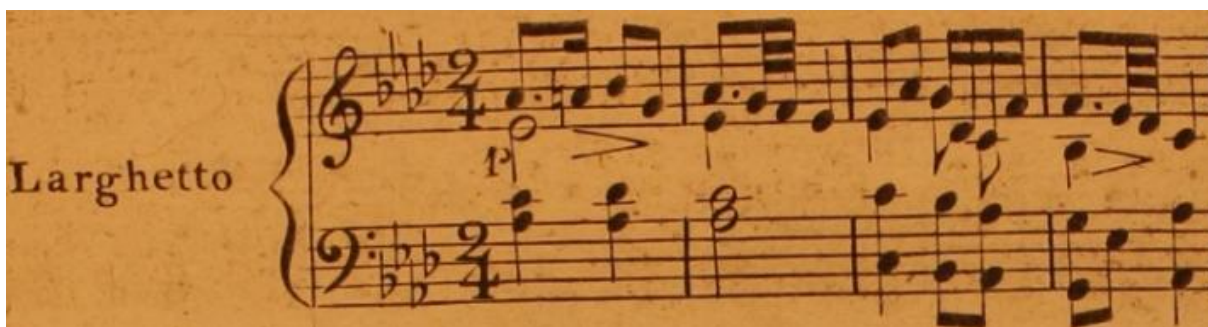
Esta linha torna-se assim mais rítmica, resultando num ambiente mais agitado. Esta alteração dá mais impacto ao final do andamento.

3.º andamento: *Larghetto*

O andamento lento desta sonata encontra-se num caloroso Lá bemol Maior e está construído sob a forma de uma pequena forma-sonata.

No tema inicial, ouvem-se ecos do ritmo pontuado do primeiro andamento, porém aqui num carácter totalmente diferente, combinando elegância e expressividade.

¹¹² Bomtempo, 1806, p. 9



Exemplo musical n.º 25¹¹³

O tema aparece novamente no c. 9, com um acompanhamento diferente na mão esquerda, progredindo harmonicamente nos cinco compassos seguintes até ao Mib Maior do segundo tema (c. 15).

Esta nova secção baseia-se, sobretudo, num movimento descendente em forma de arpejo, ornamentado com *appoggiaturas* ascendentes. Primeiro na mão esquerda, em semicolcheias, e posteriormente na mão direita, no dobro da velocidade e alargado:



Exemplo musical n.º 26¹¹⁴

Apesar dos *sforzandi* existentes nos compassos 17 e 18, acredita-se que o eixo da primeira frase se encontra no primeiro tempo do c. 19, precisamente onde volta a cair um acorde de dominante sobre a tónica actual desta secção.

É este acorde que instala de novo a ambiguidade tonal que irá movimentar-nos até à coda. O c. 20 é especialmente hesitante, criando um espécie de marcha harmónica. No entanto, a progressão harmónica dos compassos 21 e 22 (semelhante à dos compassos 13 e

¹¹³ Bomtempo, 1806, p. 10

¹¹⁴ Bomtempo, 1806, p. 10

14, que levariam ao segundo tema) volta a colocar, novamente, o centro tonal em Mi bemol Maior, a tonalidade da coda.

A coda inicia-se, portanto, no c. 23. Tal como no segundo tema, encontra-se aqui também uma alternância do tema entre as duas mãos. Com a indicação inicial *dolce*, desta vez surge um arpejo ascendente – livre da ornamentação que agitava o segundo tema –, pelo que se instala um ambiente otimista e sereno.

Tal como no primeiro andamento, o desenvolvimento começa com o material da coda, transposto para o modo menor. O carácter criado pelo uníssono em *fortíssimo* (*tutti* orquestral) contrasta plenamente com a secção anterior e acaba por conduzir até ao c. 32, onde surge o gesto do segundo tema na tonalidade de Dó bemol Maior.

O desenvolvimento do presente andamento é talvez o ponto da sonata onde Bomtempo explora harmonias mais distantes, recaindo em tonalidades como as já referidas mi bemol menor e Dó bemol Maior, e ainda Ré bemol Maior.

O uso de acordes da dominante sobre pedal de tónica (nomeadamente nos compassos 33, 39 e 41), aliado ao uso de texturas límpidas e transparentes, cria frequentemente ambientes de uma generosidade e pureza que lembra as peças mais íntimas de F. Schubert. Alexandre Delgado encontra igualmente “parentescos schubertianos”¹¹⁵ na segunda sinfonia de Bomtempo.

À semelhança do segundo tema, a frase do c. 32 deve ser conduzida até ao acorde da dominante (c. 37), que constitui o eixo, recaindo depois sobre um novo tema.

A inclusão de novos temas na secção do desenvolvimento de uma forma-sonata é uma característica recorrente em Bomtempo, que encontra paralelo em Beethoven.

No c. 42, os papéis das duas mãos invertem-se, passando a textura de acompanhamento da mão esquerda para a mão direita. O tema, agora na esquerda e dobrado à oitava, caminha ascendentemente para um *sforzando* num acorde diminuto, cuja resolução é feita com um movimento descendente da esquerda. Esta deslocação da esquerda sob a textura da direita pode ter tido origem no trecho do c. 60 do primeiro andamento, que apresenta bastantes semelhanças ao nível do desenho melódico:

¹¹⁵ Delgado, 2002, p. 50

Exemplo musical n.º 27¹¹⁶

A partir do c. 45 apresenta-se uma passagem rápida na mão direita que faz a transição para a reexposição. O eixo deste trecho incide, novamente, sobre o acorde da dominante, que desta vez se encontra no c. 48. Desta forma, sugere-se a condução gradual da linha da mão esquerda do c. 46 até ao Mi bemol do c. 48.

Na reexposição, o compositor opta por suprimir oito compassos ao primeiro tema. Desta forma, o tema principal deste andamento (que na exposição aparecia duas vezes) acaba por ser ouvido apenas uma vez na reexposição. Pode-se dizer que este procedimento simula a clássica repetição das exposições das formas-sonata. O primeiro tema foi apresentado duas vezes na exposição afim de ser bem capturado pelo ouvinte; na reexposição, como já é conhecido, é recapitulado apenas uma vez.

O segundo tema aparece então no c. 56 na tonalidade do primeiro tema, como é habitual. Na transição do c. 59 para o 60 existe uma pequena alteração em relação aos compassos correspondentes da exposição (c. 18-19):

¹¹⁶ Bomtempo, 1806, pp. 3/11 (com anotações do autor)



Exemplo musical n.º 28¹¹⁷

A antecipação do salto incute mais dramatismo ao eixo da frase, que desta vez acontece sobre um acorde perfeito, contrariamente à exposição. Esta modificação faz com que haja uma expansão no carácter desta passagem, tornando-a mais determinada e optimista que na exposição.

O final da coda é alargado, criando deste modo um fim mais conclusivo:



Exemplo musical n.º 29¹¹⁸

¹¹⁷ Bomtempo, 1806, pp. 10-11 (com anotações do autor)

Esquema formal

Exposição (c. 1): 29 c.

- Primeiro tema: 14 c.
- Segundo tema: 8 c.
- Coda: 7 c.

Desenvolvimento (c. 30): 20 c.

Reexposição (c. 50): 22 c.

- Primeiro tema: 6 c.
- Segundo tema: 8 c.
- Coda: 8 c.

4.º andamento: *Finale: Presto*

O último andamento desta obra encontra-se na tonalidade de Dó Maior. É interessante notar que esta sonata é uma das duas únicas obras de Bomtempo cujas tonalidades dos andamentos nunca se repetem (juntamente com o segundo concerto para piano, apenas com três andamentos).

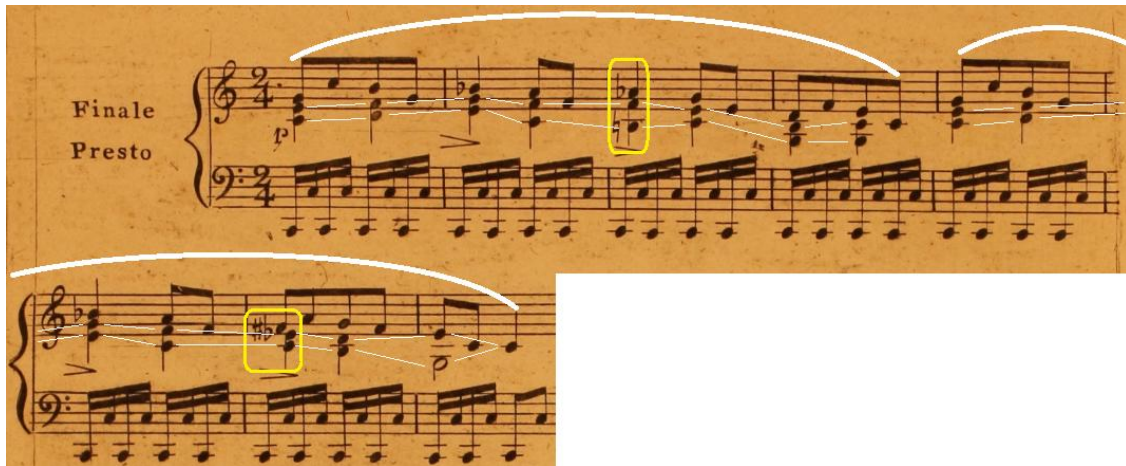
De resto, em todas as sonatas, concertos e sinfonias, bem como no quinteto, Bomtempo utiliza quase sempre nos últimos andamentos a mesma tonalidade que os respectivos primeiros. Nas três únicas exceções (onde se inclui a presente sonata) utiliza tonalidades homónimas.

Formalmente, o *Finale* desta sonata de Bomtempo segue as regras de uma forma-sonata, aproximando-se por vezes da forma rondó-sonata, largamente utilizada no período clássico para os últimos andamentos.¹¹⁹

¹¹⁸ Bomtempo, 1806, pp. 10-11

¹¹⁹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001

O tema principal aparece nos primeiros oito compassos, dividido em duas frases de igual extensão. A figuração da mão esquerda simula um trémulo nos tímpanos e define em grande parte o seu carácter inquieto e expectante, apesar de luminoso. Na mão direita, é importante frasear os dois elementos simultaneamente (melodia no soprano e notas dobradas no contralto), direccionando-os para o terceiro compasso, como demonstrado no exemplo seguinte:



Exemplo musical n.º 30¹²⁰

No c. 9 surge uma nova sequência de oito compassos, desta vez com o tema na mão esquerda e com outro tipo de textura, levando de novo à textura inicial no c. 17.

Neste início do primeiro grupo de temas (c. 1 a 25) – com 3 grupos de oito compassos dispostos sob a fórmula A-B-A –, quase que se subentende uma forma rondó. No entanto, esta alternância de episódios com o tema principal não se ouvirá mais de forma tão clara no decorrer do andamento.

No c. 25 surge uma nova textura. A figuração rápida passa para a mão direita enquanto na mão esquerda (c. 26) se ouve o contorno do tema principal.

No c. 31 rompe uma inesperada passagem dramática no modo menor, que introduz o primeiro elemento de carácter contrastante no andamento. Porém, rapidamente retorna ao ambiente principal com uma pedal de dominante nos c. 37 e 38 – os tímpanos do início do andamento a soarem novamente –. É este elemento que faz a transição para a ponte, que se encontra nos compassos 39-46.

¹²⁰ Bomtempo, 1806, p. 12 (com anotações do autor)

Esta secção não é mais do que uma marcha harmónica que nos leva até ao Sol Maior do segundo grupo de temas, que se inicia no c. 47.

O segundo grupo de temas, todo ele em Sol Maior, divide-se em três secções segundo o seguinte esquema:

- Tema 2.A: c. 47 a 60
- Tema 2.B: c. 61 a 72
- Tema 2.C: c. 73 a 80

O tema 2.A começa com a apresentação de uma pequena frase de dois compassos (c. 47-48) que é imediatamente alargada para uma frase de cinco compassos (c. 49-53). Este processo é repetido nos sete compassos seguintes (c. 54-60) com um desenvolvimento diferente, como demonstrado na imagem seguinte:



Exemplo musical n.º 31¹²¹

O tema 2.B (c. 61) desenvolve o elemento inicial da mão esquerda (trémulo nos tímpanos) para uma linha cromática ascendente agitada, que já começa a anunciar o final da secção. A divisão em duas frases iguais de seis compassos cada uma é clara.

O tema 2.C (c. 73) contrasta em carácter com o precedente. Mais leve e em *piano*, a exposição termina assim com uma lembrança do primeiro tema, presente no c. 73 no contorno da mão esquerda (igual ao c. 26).

¹²¹ Bomtempo, 1806, p. 13 (com anotações do autor)

O desenvolvimento inicia-se no c. 81 com o tema inicial modificado e transposto para sol menor. Desta vez, o trémulo da mão esquerda faz contraponto com a direita (c. 83), inclusive levando a uma modulação para Mi bemol Maior.

No c. 87 entra um novo tema na mão esquerda (tema 3) que vai ser o mais recorrente durante o desenvolvimento. Quatro compassos depois (c. 91), o mesmo tema passa para a mão direita, já com alterações e com um carácter “fugado”, devido às semicolcheias presentes na mão esquerda.

Na verdade, o tratamento do tema 3 durante quase toda a secção do desenvolvimento acaba por se assemelhar a uma sequência de variações, como se pode verificar na imagem seguinte:

The image shows a page of handwritten musical notation for piano, spanning measures 87 to 119. The score is written in two staves (treble and bass clefs) for each system. Several measures are highlighted with yellow rectangular boxes, indicating specific musical features. In measures 87, 94, 101, 108, 114, and 119, the bass staff contains complex, dense chordal textures, often with multiple notes per measure. In measures 94, 101, 108, and 114, the treble staff contains melodic lines with specific intervals and rhythms highlighted. The notation includes various accidentals (flats, naturals), slurs, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The paper is aged and yellowed.

Exemplo musical n.º 32¹²²

Depois desta sucessão de “variações” – que passam por tonalidades mais longínquas como Ré bemol Maior e Sol bemol Maior –, no c. 136 inicia-se a secção de transição para a reexposição.

Aqui, o ritmo do trémulo na mão esquerda volta a surgir, concentrando-se numa pedal de dominante a partir do c. 141. Depois de uma escala em oitavas quebradas na mão direita chega o luminoso primeiro tema, inaugurando a reexposição (c. 151).

¹²² Bomtempo, 1806, p. 14 (com anotações do autor)

A segunda apresentação do primeiro grupo de temas é interrompida ao fim de doze compassos, passando directamente para a ponte (c. 163). Desta forma, o primeiro grupo de temas fica aqui com menos vinte e seis compassos que na exposição.

Das diferenças introduzidas no segundo grupo de temas (agora em Dó Maior), destacam-se as do tema 2.B e 2.C.

No tema 2.B (c. 185) encontra-se agora um ritmo de semicolcheias também na mão esquerda, ao contrário do que sucedia na exposição (c. 61), como se o carácter agitado produzido pelo ritmo idiomático dos tímpanos “contaminasse” agora todo o registo.

No tema 2.C (c. 197), que conclui o andamento, Bomtempo opta por colocar os últimos quatro compassos em *forte*, também contrariamente à respectiva passagem na primeira parte do andamento (c. 73). Desta forma, a sonata termina de forma mais efusiva e concludente.

Esquema formal

Exposição (c. 1): 80 c.

- Primeiro grupo de temas: 38 c.
- Ponte: 8 c.
- Segundo grupo de temas: 34 c.
 - Tema 2.A: 14 c.
 - Tema 2.B: 12 c.
 - Tema 2.C: 8 c.

Desenvolvimento (c. 81): 70 c.

- Tema 1.A (modo menor): 6 c.
- Tema 3 (com variações): 49 c.
- Transição: 15 c.

Reexposição (c. 151): 54 c.

- Primeiro grupo de temas: 12 c.

- Ponte: 8 c.
- Segundo grupo de temas: 34 c.
 - Tema 2.A: 14 c.
 - Tema 2.B: 12 c.
 - Tema 2.C: 8 c.

Resumo

A Sonata op. 5 trata-se de uma das maiores sonatas de Bomtempo em duração e a maior em número de andamentos.

A unidade e coerência temática são bastante visíveis nesta sonata, principalmente no primeiro andamento. O ritmo pontuado, presente logo desde a introdução, funciona, segundo Eftekhari, como um *leitmotiv*, tanto no primeiro como no terceiro andamento (Eftekhari, 2012).

Apesar do virtuosismo de muitas passagens, a densidade da escrita não é tão efectiva como será em algumas sonatas posteriores:

Contrairement à la plupart des sonates de Bomtempo, l'op. 5 présente une écriture en densité réduite : en général, cinq voix au maximum. Cependant, la plupart du temps, il s'agit d'une écriture simple à deux voix que le compositeur propose dans plusieurs parties de cette sonate.¹²³

De assinalar ainda a predominância da forma-sonata ao longo dos vários andamentos. Apenas o segundo – *Minuetto e Trio* – não está construído segundo estes moldes formais. Constitui este facto mais uma prova do afastamento de Bomtempo das formas fáceis, tal como a modinha – as formas mais difundidas e cultivadas em Portugal –, logo desde as primeiras obras, em benefício das formas clássicas da música instrumental.

¹²³ “Contrariamente à maioria das sonatas de Bomtempo, a op. 5 apresenta uma escrita de densidade reduzida: em geral, cinco vozes no máximo. No entanto, na maioria do tempo, trata-se de uma escrita simples a duas vozes que o compositor propõe em diversas secções desta sonata.” (Tradução livre do autor) *in* Eftekhari, 2012, p. 104

Grand Sonata, op. 9, n.º 1

Dedicadas a Clementi, as *Three Grand Sonatas*, op. 9, foram as primeiras sonatas para piano de Bomtempo publicadas em Londres, no início de Abril de 1811 (Eftekhari, 2012).

O *opus* engloba duas sonatas para piano e a última, op. 9 n.º 3, para violino e piano, que constitui a primeira obra de câmara publicada por Bomtempo.

A sonata op. 9, n.º 1¹²⁴ trata-se, portanto, da sua terceira sonata para piano e da primeira obra para piano solo que Bomtempo estrutura em três andamentos:

1. *Allegro Maestoso Cantabile*
2. *Larghetto con Molto Espressione*
3. *Finale: Allegro Vivace*

No total, a duração aproximada é de 26 minutos.

Mi bemol Maior – a tonalidade desta sonata – é, como se pode comprovar através da observação da lista de obras de Bomtempo (Anexo II), a tonalidade mais frequente na sua obra. Este facto não é de estranhar uma vez que Bomtempo, muito provavelmente, pertenceu à maçonaria. Alexandre Delgado diz sobre a primeira Sinfonia, também em Mi bemol Maior: “[...] talvez não seja fruto do acaso a escolha da tonalidade maçónica por excelência, Mi bemol maior – com os seus três bemóis que representam os três templos da Sabedoria, da Razão e da Natureza [...]”¹²⁵

1.º andamento: *Allegro Maestoso Cantabile*

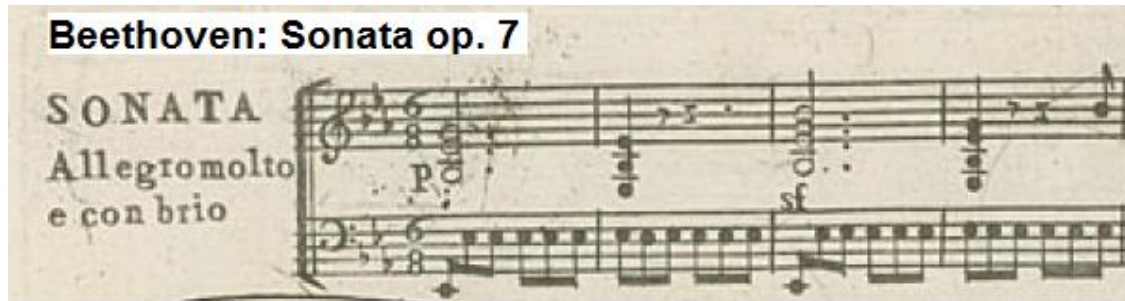
De todas as sonatas de Bomtempo, apenas uma (op. 15, n.º 2) não tem o primeiro andamento estruturado em forma-sonata.

Como tal, e como na presente sonata não existe introdução lenta, no primeiro compasso é apresentado o primeiro grupo de temas.

¹²⁴ A partitura pode ser consultada no Anexo VI.

¹²⁵ Delgado, 2002, pp. 35-36

Sempre sobre uma pedal de tónica, as duas primeiras frases (tema 1.1) apresentam uma textura e um paralelismo ao nível do fraseado semelhantes ao início da sonata op. 7 de Beethoven, na mesma tonalidade:



Bomtempo: Sonata op. 9, n.º 1

SONATA II

Exemplo musical n.º 33¹²⁶

Os retardos do início dos compassos 2 e 4 representam um importante elemento que aparecerá várias vezes, não só durante o primeiro andamento mas ao longo de toda a sonata. Nestes dois compassos em concreto, as harmonias de sétima criadas pelos mesmos retardos contribuem para o carácter generoso e fraterno de todo o início da sonata.

Sendo as resoluções dos referidos retardos diferentes, é interessante notar como Bomtempo utiliza e desenvolve a segunda dessas resoluções (c. 4) nos dois compassos seguintes (c. 5-6):

Exemplo musical n.º 34¹²⁷

¹²⁶ Beethoven, 1797, p. 2; Bomtempo, 1980, p. 64

Nos compassos 7 e 8, os retardos continuam a liderar o discurso musical (como é observável no exemplo musical seguinte), bem como nos compassos 9 a 12, que fazem a transição para o tema inicial, que aparece novamente no c. 13.

Exemplo musical n.º 35¹²⁸

O acorde que inicia a segunda frase do tema surge agora em modo maior (c. 15), ao contrário do que sucedeu na primeira vez (c. 3), dando um carácter mais sorridente ao trecho.

Os compassos seguintes (c. 17-19) misturam elementos de dois momentos anteriores, criando uma atmosfera mais agitada que faz a transição para o tema 1.2, que se inicia no c. 20. Com uma extensão de sete compassos, de Mi bemol Maior modula, no c. 24, para Si bemol Maior (dominante), tonalidade da secção da ponte. Os retardos continuam presentes em abundância nesta segunda parte do primeiro grupo de temas, nomeadamente nas duas primeiras colcheias de cada compasso, na mão direita.

A secção da ponte (c. 27-32) caracteriza-se pelo ambiente agitado induzido pelas sextinas da mão direita e pelos contratempos da mão esquerda:

¹²⁷ Bomtempo, 1980, p. 64 (com anotações do autor)

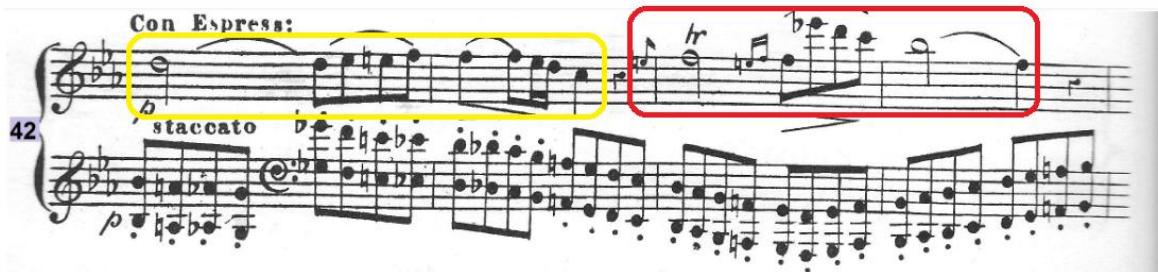
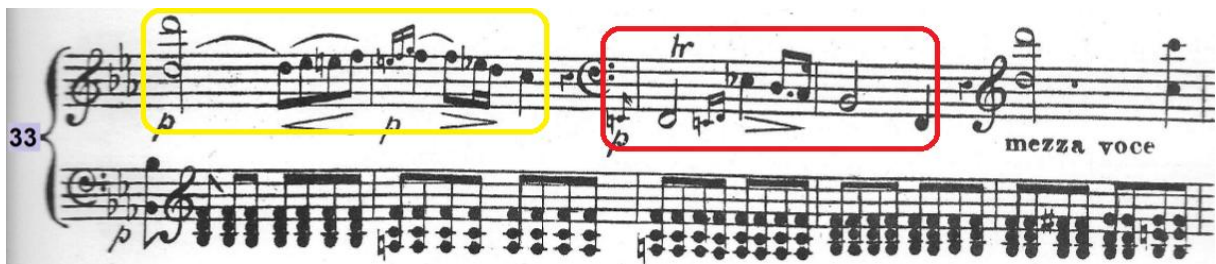
¹²⁸ Bomtempo, 1980, p. 64 (com anotações do autor)

Exemplo musical n.º 36¹²⁹

O tema inicial do segundo grupo de temas (tema 2.1) caracteriza-se pelo lirismo da sua melodia sobre um acompanhamento simples de acordes. A alternância entre frases agudas e graves nos primeiros sete compassos sugere um dueto de ópera.

No c. 42, depois de uma pequena transição sob a forma de uma escala cromática, o tema 2.1 aparece novamente com um novo acompanhamento, também cromático. O motivo que no c. 35 surgia no baixo desta vez passa para o soprano (c. 44).

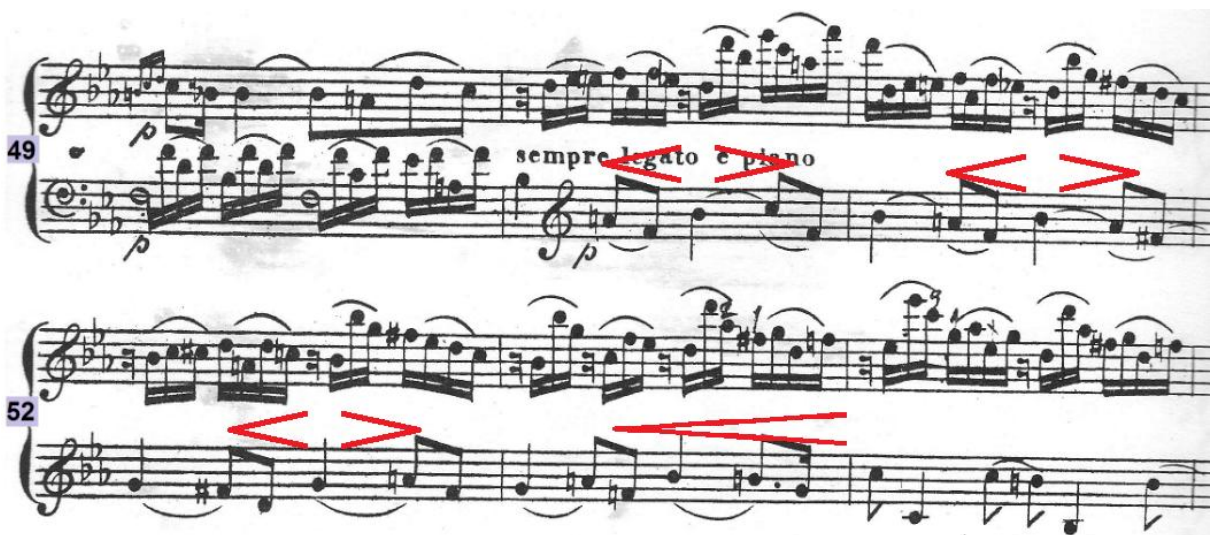
¹²⁹ Bomtempo, 1980, p. 65



Exemplo musical n.º 37¹³⁰

O c. 49 termina a segunda secção do tema 2.1 de forma semelhante à primeira (c. 39), abrindo caminho para o tema 2.2, que se inicia no c. 50.

A condução deste tema deve ser feita através da mão esquerda, que sugere uma linha de graus conjuntos entre as notas sobre cada tempo. Dividido em duas frases de quatro compassos, o desenho da melodia tem um carácter ondulante, pelo que se sugere o seguinte fraseado:



Exemplo musical n.º 38¹³¹

¹³⁰ Bomtempo, 1980, pp. 65-66 (com anotações do autor)

¹³¹ Bomtempo, 1980, p. 66 (com anotações do autor)

A partir do c. 58, uma secção de transição conduzirá o discurso, sempre em *crescendo* até à coda (c. 66).

Com uma textura semelhante à do tema inicial mas com a melodia diferente, a exposição termina assim com uma coda com o mesmo ambiente sereno do primeiro tema, permitindo fazer a transição para o início (através do sinal de repetição no c. 73a) de forma simples e sem quebrar o discurso.

Por outro lado, no final da segunda “volta” (c. 73b), a colocação de um *forte* na última semicolcheia do compasso cria um efeito surpreendente e um impulso para o início do desenvolvimento. Para maximizar este efeito, sugere-se fazer um *diminuendo* progressivo um pouco antes e guardar o *forte* apenas para o último instante da semicolcheia, como demonstrado na imagem seguinte:

Exemplo musical n.º 39¹³²

“sempre mezza voce” é a indicação do início do desenvolvimento (c. 74). Depois da trágica e rápida cadência imperfeita a dó menor, o acompanhamento em acordes cerrados e maquinais da mão esquerda (que, apesar de *piano*, lembram o início da sonata KV 310 de W. A. Mozart) instala instantaneamente um ambiente expectante.

O material utilizado no início desta secção é o do tema 2.1, com o ritmo da melodia alterado e recorrendo frequentemente a ritmos pontuados.

O que no tema 2.1, na exposição (c. 33), constituía uma sugestão de diálogo de estilo operático (dueto), no desenvolvimento assume claramente esse carácter. Ao longo de dezoito compassos (partindo do c. 74) existe uma alternância de frases nos registos agudo e grave (duas personagens) – com a mão direita passando por cima da esquerda –. Primeiro com frases de dois compassos, a partir do c. 84 as mesmas passam a ser de menor extensão,

¹³² Bomtempo, 1980, p. 67 (com anotações do autor)

encurtando assim o tempo de resposta de cada personagem e com isso adicionando gradualmente tensão à secção.

É, por isso, da maior importância gerir o fraseado de cada célula do ponto de vista vocal, imaginando e reproduzindo as respirações como se de um dueto de cantores se tratasse.

Este acumular de tensão acaba por “explodir” no *forte* do c. 92. Nos doze compassos seguintes o material continua a ser o do tema 2.1, expandido e com recurso exaustivo a ritmos pontuados. O acompanhamento da mão direita sugere um trémulo de cordas num contexto orquestral, com o tema na mão esquerda (invertendo-se os papéis no c. 98).

Desta forma, o trecho compreendido entre os compassos 92 e 103 apresenta-se como um *tutti* orquestral que sucede o dueto, expandindo o material e afirmando-o de forma definitiva.

Os compassos 104 a 107 constituem uma pequena transição para um diferente trecho – c. 108-110 – de carácter imitativo. Na imagem seguinte é possível observar mais claramente o contraponto existente. O ritmo da mão direita com *appoggiaturas* tem origem no ritmo do c. 99.



Exemplo musical n.º 40¹³³

A textura da passagem seguinte (c. 111-118) é baseada na da secção da ponte (c. 27-32), na medida em que a mão direita tem uma figuração rápida baseada em arpejos e a mão esquerda, por sua vez, um contorno semelhante à da referida secção da exposição.

¹³³ Bomtempo, 1980, p. 69 (com anotações do autor)

Seguidamente, Bomtempo volta ao material do primeiro grupo de temas, primeiro com o tema 1.1 – cuja textura se pode reconhecer no c. 119, sobretudo na mão esquerda –, e seguidamente no compasso 124 – onde o tema 1.2 surge na mão direita –.

Depois de todo o dramatismo da secção onde se encontra a indicação “sempre il piu forte possibile”¹³⁴, é a partir do c. 124 que se começa a preparar a chegada à reexposição. Um *crescendo*, não só dinâmico mas também ao nível da amplitude de registo e do próprio ritmo (c. 130) conduz um *pianissimo* até ao *fortissimo*, resolvendo no c. 131. Aqui, utilizando o material da transição do primeiro grupo de temas (c. 12), chega-se em *diminuendo* até à reexposição, no c. 136.

É interessante notar que Bomtempo organiza a secção do desenvolvimento quase como um inverso da exposição (ver esquema seguinte):

Exposição					EIXO	Desenvolvimento				Reexposição
tema 1.1	transição 1.º grupo temas	tema 1.2	ponte	tema 2.1		tema 2.1	ponte	tema 1.2	transição 1.º grupo temas	
					tema 2.2 / coda					tema 1.1

A primeira secção da reexposição é, como habitualmente, encolhida. Deste modo, o primeiro grupo de temas surge apenas com catorze compassos, quando na exposição tinha vinte e seis. Isto deve-se ao facto de, na reexposição, o tema 1.1 surgir apenas uma vez. Para todos os efeitos, o acorde de Mi bemol Maior que inaugura a reexposição corresponde, mais correctamente, ao acorde do c. 13, pelo seu desenvolvimento seguinte.

A secção da ponte (c. 150) é ligeiramente diferente e encurtada em relação à exposição.

O segundo grupo de temas – que se inicia no c. 153 –, exceptuando o facto de naturalmente se apresentar na mesma tonalidade do primeiro grupo de temas, não contém diferenças substanciais em relação à exposição.

¹³⁴ Bomtempo, 1980, p. 69

A transição para a coda (c. 178), por outro lado, é algo diferente da sua congénere do início do andamento (c. 58). Apesar de também baseada em arpejos rápidos na mão direita, desenvolve para uma enorme escala descendente na mão direita, seguida de uma escala cromática ascendente dobrada à oitava, que conduz até à cadência que marca o início da coda (cadência semelhante à do c. 65).

A secção da coda é bastante amplificada. Começando de forma semelhante à coda do final da exposição (c. 66), passados quatro compassos a textura é modificada, passando o tema para a mão esquerda. Após um arpejo comparável ao do c. 19, um novo tema (c. 195) toma lugar no discurso, baseado no ritmo pontuado com *appoggiaturas* que surgiu no desenvolvimento (c. 99).

Depois de uma secção brilhante de arpejos velozes e trilos, o andamento termina de forma bastante calma, com o tema 1.1 preenchido por um carácter sereno, abundante em optimismo e bonança. Sugere-se, como forma de enriquecimento acústico e musical, o favorecimento do contraponto existente entre a voz principal – no soprano – e as notas longas no contralto, assinaladas na imagem seguinte:

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 209, shows a soprano line with a descending melodic line and an alto line with a series of long, sustained notes. Red circles and lines highlight the interaction between these parts. The second system, starting at measure 213, continues this texture, with the soprano line moving towards a cadence and the alto line maintaining its long notes. The notation includes dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Exemplo musical n.º 41¹³⁵

¹³⁵ Bomtempo, 1980, p. 74 (com anotações do autor)

Esquema formal

Exposição (c. 1): 73 c.

- Primeiro grupo de temas: 26 c.
 - Tema 1.1 (duas vezes): 19 c.
 - Tema 1.2: 7 c.
- Ponte: 6 c.
- Segundo grupo de temas: 25 c.
 - Tema 2.1: 17 c.
 - Tema 2.2: 8 c.
- Transição: 8 c.
- Coda: 8 c.

Desenvolvimento (c. 74): 62 c.

- Material do tema 2.1 (dueto operático): 18 c.
- Material do tema 2.1 (*tutti* orquestral): 12 c.
- Transição: 4 c.
- Contraponto: 3 c.
- Material da Ponte: 8 c.
- Textura do tema 1.1: 5 c.
- Material do tema 1.2: 7 c.
- Material da transição do primeiro grupo de temas: 5 c.

Reexposição (c. 136): 82 c.

- Primeiro grupo de temas: 14 c.
 - Tema 1.1 (uma vez): 7 c.
 - Tema 1.2: 7 c.
- Ponte: 3 c.
- Segundo grupo de temas: 25 c.
 - Tema 2.1: 17 c.
 - Tema 2.2: 8 c.
- Transição: 8 c.
- Coda: 32 c.

2.º andamento: *Larghetto con Molto Espressione*

O segundo andamento encontra-se na tonalidade de Dó Maior, o que confirma a tendência de Bomtempo para modulações de terceira entre os andamentos – utiliza este recurso em mais de metade das suas sonatas para piano solo –.

Logo nos primeiros compassos é possível observar um paralelo ao nível temático com o primeiro andamento, que se materializa no acorde com uma dissonância de sétima, muito característico do *Allegro Maestoso Cantabile*:

The image displays two musical staves. The top staff is labeled '1.º andamento' and 'SONATA I'. It shows a piano introduction in D major with a 3/4 time signature. A dissonant seventh chord (F major with a B natural) is highlighted with an orange box. The bottom staff is labeled '2.º andamento' and 'LARGHETTO CON MOLTO ESPRESSIONE.'. It shows the beginning of the second movement in D major with a 6/8 time signature. The same dissonant seventh chord (F major with a B natural) is highlighted with an orange box. The caption below the staves reads 'Exemplo musical n.º 42¹³⁶'.

Exemplo musical n.º 42¹³⁶

A sonoridade do Dó Maior inicial deve ser generosa. A inclusão de pedal ajudará na criação de um ambiente acústico envolvente que irá contrastar com o acompanhamento mais seco do c. 9.

Formalmente, trata-se de uma forma-sonata, embora não rígida. O tema principal, em duas frases, encontra-se “orquestrado” de várias maneiras ao longo da secção que vamos considerar como exposição. Na figura seguinte é possível observar essas diferentes “variações” do tema:

¹³⁶ Bomtempo, 1980, p. 64/75 (com anotações do autor)

Exemplo musical n.º 43¹³⁷

Desta forma, contam-se quatro vezes este tema no decorrer da primeira secção do andamento (secção do primeiro tema).

No c. 18 encontra-se uma pequena secção que antecipa, em parte, o carácter do segundo tema mas que funciona como uma espécie de ponte, modulando, inclusive, para a dominante (Sol Maior).

No c. 23 e seguintes, os sinais “*fp*” poderão induzir em erro o intérprete se se sobrepuserem ao fraseado da mão direita. Neste sentido, é aconselhável manter um fraseado linear na mão direita – tal como no início – e aplicar os *fp* apenas na mão esquerda, afim de não surgirem falsos acentos na voz principal.

O segundo tema acontece a partir do c. 31. Em Sol Maior, caracteriza-se pelo carácter leve, dançante e algo rodopiante, principalmente devido ao contorno da melodia na mão direita.

¹³⁷ Bomtempo, 1980, pp. 75-76

Exemplo musical n.º 44¹³⁸

O ritmo do acompanhamento é semelhante ao do primeiro tema, embora com um carácter mais leve.

A secção que aqui se considera como desenvolvimento inicia-se no c. 39. É o primeiro momento em que surge uma modulação a um tema mais afastado – Lá bemol Maior – e onde o material temático anterior começa a ser modificado.

Como é possível confirmar no exemplo seguinte, este primeiro tema do desenvolvimento é uma espécie de inverso do segundo tema (c. 31), mantendo-se a textura de acompanhamento semelhante:

Exemplo musical n.º 45¹³⁹

¹³⁸ Bomtempo, 1980, p. 76

Sob o mesmo ponto de vista, os compassos 43 e 44 também podem ser associados ao c. 33 (movimento invertido na mão esquerda):

33

43

Exemplo musical n.º 46¹⁴⁰

Seguidamente surgem mais duas variações ao segundo tema – compassos 45 e 49 –, o primeiro com o acompanhamento ao estilo de valsa ainda presente e o segundo aproveitando o contorno do final do c. 33 (mão esquerda):

33

49

Exemplo musical n.º 47¹⁴¹

¹³⁹ Bomtempo, 1980, p. 76 (com anotações do autor)

¹⁴⁰ Bomtempo, 1980, pp. 76-77 (com anotações do autor)

Também nesta última variação do segundo tema (c. 49) o papel da mão esquerda ganha importância ao colocar instabilidade ao nível tonal no discurso, através de cromatismos descendentes. Os saltos de oitava da mão esquerda podem ter origem no c. 9.

A partir do c. 53 inicia-se a transição para a reexposição, com uma pedal de dominante (Sol) com a duração de seis compassos. O *crescendo* assinalado no c. 52 deve acumular tensão até ao início do c. 55, onde se encontra o clímax do desenvolvimento. Nos três compassos seguintes, por conseguinte, o desenrolar natural da frase volta a instalar o carácter sereno do primeiro tema.

A secção do desenvolvimento caracteriza-se assim pela existência de episódios estáveis muito bem delimitados ao nível tonal e temático e cuja origem remonta sempre ao segundo tema – quase ao estilo de um grupo de variações –.

The image displays a musical score for Example 48, consisting of four systems of music. The first system, labeled '2.º tema' and starting at measure 31, shows a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The second system, labeled 'var. 1 8va' and starting at measure 39, features a treble clef with a piano dynamic. The third system, labeled 'var. 2 8va' and starting at measure 45, also features a treble clef with a piano dynamic. The fourth system, labeled 'var. 3' and starting at measure 49, features a bass clef with a mezzo-forte dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo musical n.º 48¹⁴²

É curioso notar o enquadramento temático deste andamento e o seu respectivo desenvolvimento. Tendo a forma-sonata dois temas principais – primeiro tema (c. 1) e segundo tema (c. 31) –, Bomtempo “encaixa” dentro desta forma uma série de variações para cada um deles (c. 9 a 30 para o primeiro; c. 39 a 52 para o segundo).

¹⁴¹ Bomtempo, 1980, pp. 76-77 (com anotações do autor)

¹⁴² Bomtempo, 1980, pp. 76-77

Na reexposição (c. 59) estas variações não se repetem, facto pelo qual se apresenta bastante mais curta que a exposição, apesar da inclusão de uma coda com dez compassos.

O segundo tema surge assim no c. 66, em Dó Maior, e transita depois para a referida coda, que se inicia no c. 74, retendo a sonoridade do tema inicial.

Esquema formal

Exposição (c. 1): 38 c.

- Primeiro tema (com variações): 30 c.
- Segundo tema: 8 c.

[Desenvolvimento] (c. 39): 20 c.

- Segundo tema (variação 1): 6 c.
- Segundo tema (var. 2): 4 c.
- Segundo tema (var. 3): 4 c.
- Transição: 6 c.

Reexposição (c. 59): 25 c.

- Primeiro tema (sem variações): 7 c.
- Segundo tema (sem variações): 8 c.
- Coda: 10 c.

3.º andamento: *Finale: Allegro Vivace*

O brilhante *Finale* da sonata op. 9, n.º 1 está também organizado em forma-sonata.

O primeiro grupo de temas contém três temas distintos, a que chamaremos de tema 1.1, 1.2 e 1.3.

O tema 1.1 (c. 1) consiste num arpejo descendente de Mi bemol Maior ornamentado com *appoggiaturas*. Aparece por duas vezes nos primeiros compassos, porém com terminações diferentes.

Após uma pequena transição, o tema 1.2 surge na anacruse para o c. 17. É possível dividir este tema em três partes, cada uma com duas frases com o início semelhante e a terminação diferente, como ilustrado no exemplo seguinte:

The image shows a musical score for piano, measures 17 through 29. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Key annotations include: a yellow box labeled 'loco' above measure 17; a red vertical line at the start of measure 20; a blue box around the melodic line in measures 20-21; a red vertical line at the start of measure 23; a yellow box labeled 'loco' above measure 26; and a blue box around the melodic line in measures 26-27. Dynamics include 'p' (piano), 'f' (forte), and 'cres' (crescendo).

Exemplo musical n.º 49¹⁴³

No c. 33 surge novamente o tema 1.1, desta vez transposto para Si bemol Maior, completando assim uma forma A-B-A para o primeiro grupo de temas (apesar do segundo A

¹⁴³ Bomtempo, 1980, 79-80 (com anotações do autor)

se encontrar na tonalidade da dominante). Tal como na sonata op. 5 (analisada anteriormente), Bomtempo aproxima-se aqui também da forma rondó-sonata.

Na verdade, no seu grupo de doze sonatas, Bomtempo utiliza expressamente a forma rondó em sete delas – ou seja, pouco mais de metade –, sempre nos últimos andamentos. Noutras três (as duas analisadas até agora e a op. 20), aproxima-se do rondó-sonata, sem no entanto ser de forma estrita. Os *Finale* de todos os seus quatro concertos para piano e do quinteto, op. 16 encontram-se também organizados em forma rondó. Conclui-se, desta forma, a existência de uma forte tendência por parte do compositor para finalizar as suas composições musicais de acordo com as premissas desta organização formal.

No c. 41 inicia-se a secção da ponte, com quatro compassos.

O segundo grupo de temas contém dois temas, o primeiro em modo menor e o segundo em modo maior. O tema 2.1 (si bemol menor) inicia-se no c. 45 e tem doze compassos de extensão – divididos em três grupos de quatro compassos –. O tema 2.2 é mais extenso, começando no c. 57 e estendendo-se até à *codetta* (c. 80).

A *codetta* é uma interessante secção que consiste numa harmonia pedal de Si bemol Maior sustentada na mão esquerda e com a duração de treze compassos (que se prolongam para dezassete caso se opte por fazer a repetição). Em simultâneo, a mão direita desenha uma melodia descendente.

Estes dois elementos – a que se acrescenta o facto particular de coexistirem simultaneamente nos dois extremos do teclado – criam um ambiente de suspensão no discurso, promovendo um carácter de contemplação. Este tipo de sonoridade pode ser encontrado em algumas peças tardias de Beethoven (ver exemplo seguinte) e até mesmo em Brahms.



Exemplo musical n.º 50¹⁴⁴

Na edição original existe um erro na primeira nota da mão direita do c. 83 (dó), que, de acordo com o contorno natural da frase deveria ser mi. Comprova-se esta teoria analisando a frase seguinte – que se trata de uma repetição da primeira –, onde está, de facto, o mi (c. 89).

Ao observar retrospectivamente os vários temas presentes na exposição, identifica-se uma recorrente divisão dos mesmos em duas partes semelhantes cuja terminação é diferente, como mostra o esquema seguinte:

tema	1.ª parte	2.ª parte
1.1	c. 1 (c/ anacr.) – c. 4	c. 5 (c/ anacr.) – c. 8
1.2	c. 17 (c/ anacr.) – c. 18	c. 19 (c/ anacr.) – c. 20
2.1	c. 45 – c. 48	c. 49 – c. 52
2.2	c. 57 – c. 58	c. 59 – c. 60
<i>codetta</i>	c. 80 – c. 85	c. 86 – c. 91

¹⁴⁴ Bagatela op. 126, n.º 4 in Beethoven, 1862, p. 7

No c. 94b inicia-se a secção do desenvolvimento, ainda com o material do final da *codetta*. É no c. 96b que surge um novo material baseado em cromatismos por movimento contrário, escalas rápidas e arpejos.

Continua a notar-se uma espécie de construção binária de cada tema, sempre com duas partes semelhantes.

A partir do c. 106 instala-se uma secção com uma textura semelhante à *codetta* e que passa pelas tonalidades de Lá bemol Maior, Ré bemol Maior e ré bemol menor. Nos compassos 121 a 124 desenha-se uma modulação a fá menor, onde surge uma escala descendente que pode ter origem na escala do c. 20

O material do início do desenvolvimento volta a surgir no c. 129, alargado e passando por novas tonalidades como fá menor e dó menor.

No c. 139 surge um novo tema em ré menor que constitui um importante ponto formal no andamento. Trata-se da primeira vez em todo o andamento que a métrica da subdivisão passa de ternário para binário – ou seja, a total predominância do ritmo de sextina de colcheias é agora substituído por dois grupos de quatro semicolcheias –. Por este facto, a presente secção contém também um importante valor dramático.

É interessante notar que a natureza melódica deste tema – que se caracteriza por uma insistência na nota ré e que seguidamente resolve em forma de retardo – sugere uma ligação com o tema 1.2 do primeiro andamento, como se pode observar em baixo:

The image displays two sections of a musical score. The first section, labeled '1.º andamento', starts at measure 20 and ends at measure 137. It features a piano accompaniment with a complex, arpeggiated texture. A melodic line in the right hand is highlighted with an orange box. The second section, labeled '3.º andamento', starts at measure 138 and ends at measure 146. It continues the piano accompaniment with a similar texture. A melodic line in the right hand is also highlighted with an orange box. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Exemplo musical n.º 51¹⁴⁵

No c. 147 surge outra secção de cariz modulatório, novamente com uma textura semelhante à secção do c. 106 – baseada no material da *codetta* –. As sucessivas modulações motivadas pelos vários acordes de sétima da dominante estabilizam numa pedal de Si bemol Maior, onde surge o motivo de transição para a reexposição (c. 157).

A reexposição inicia-se no c. 163.

O primeiro grupo de temas – que na exposição tinha implícita uma forma A-B-A – tem agora apenas o tema 1.1 uma vez, seguindo logo para a ponte (c. 175), o que o torna bastante mais pequeno que na exposição.

É neste ponto que se ouve pela última vez o tema principal (tema 1.1), que, no total, se ouviu cinco vezes durante o andamento – três na exposição (duas em Mi bemol Maior e uma em Si bemol Maior) e duas na reexposição (ambas em Mi bemol Maior) –. Ao analisar a textura de acompanhamento da mão esquerda a este arpejo descendente, é interessante notar o processo utilizado por Bomtempo para evitar a duplicação da quinta do acorde:

¹⁴⁵ Bomtempo, 1980, pp. 64/87 (com anotações do autor)

FINALE
ALLEGRO.
VIVACE.

Musical score for 'FINALE ALLEGRO. VIVACE.' in B-flat major, 3/4 time. The score is in piano and forte dynamics. It features an 8va marking and a 'loco' instruction. Fingerings are indicated by numbers 1-6. Yellow boxes highlight specific notes in the piano accompaniment.

Exemplo musical n.º 52¹⁴⁶

Trata-se de um processo bastante comum em trechos de melodia com acompanhamento e é utilizado por bastantes compositores para eliminar duplicações indesejadas (ver exemplos seguintes).

Musical score for 'Exemplo musical n.º 53' in B-flat major, 3/4 time. The score is in piano and forte dynamics. It features an 8va marking and a 'loco' instruction. Fingerings are indicated by numbers 1-6. Red and yellow boxes highlight specific notes in the piano accompaniment.

Exemplo musical n.º 53¹⁴⁷

¹⁴⁶ Bomtempo, 1980, p. 79 (com anotações do autor)

¹⁴⁷ Mozart: Sonata KV280 (2.º andamento) in Mozart, 1986, p. 19 (com anotações do autor)

Exemplo musical n.º 54¹⁴⁸

Exemplo musical n.º 55¹⁴⁹

Exemplo musical n.º 56¹⁵⁰

Assim se explicam as substituições do si bemol pelo sol, visíveis no exemplo n.º 52, evitando assim a duplicação com o si bemol da mão direita.

¹⁴⁸ Schubert: Winterreise, D.911 (*Die Post*) in Schubert, 1894, p. 45 (com anotações do autor)

¹⁴⁹ Bomtempo: Sonata op. 15, n.º 2 (2.º andamento) in Bomtempo, 1980, p. 195 (com anotações do autor)

¹⁵⁰ Bomtempo: Sonata op. 9, n.º 1 (1.º andamento) in Bomtempo, 1980, p. 68 (com anotações do autor)

No entanto, ao comparar as cinco diferentes vezes que o tema 1.1 surge ao longo do andamento, encontram-se algumas incongruências na mão esquerda relacionadas com o processo acima exposto, como é possível observar na imagem seguinte:

Exemplo musical n.º 57¹⁵¹

Dada a importância e recorrência de Bomtempo na utilização deste processo de evitação de duplicações,¹⁵² é possível que tais incongruências sejam fruto de erros de impressão. Deste modo, sugere-se a correcção das respectivas passagens de acordo com o exemplo seguinte:

¹⁵¹ Bomtempo, 1980, pp. 79/81/89 (com anotações do autor)

¹⁵² Para além dos exemplos expostos anteriormente, é possível observar este processo em inúmeras outras obras de Bomtempo, como na Sonata op. 1 (2.º andamento: p. 14), na Sonata op. 9, n.º 3 (1.º andamento: c. 53) na Sonata op. 13 (1.º andamento: c. 9), entre outras.

Musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system shows a grand staff with treble and bass clefs. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *p* (piano) and *8va* (octave). Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulation marks like slurs and accents are present. Measure numbers 4, 32, 162, and 166 are marked at the beginning of their respective systems.

Exemplo musical n.º 58¹⁵³

¹⁵³ Transcrição e edição do autor

O segundo grupo de temas (c. 179), agora em mi bemol menor e Mi bemol Maior – nos temas 2.1 e 2.2, respectivamente –, bem como a *codetta* (c. 215) – em Mi bemol Maior –, não apresentam alterações passíveis de relevo em relação à exposição.

No c. 215 sugerem-se de novo duas correcções no texto musical, de acordo com a imagem seguinte:

The image displays two versions of a musical score for measure 215. The top version, labeled 'versão original', shows a piano score with a treble clef staff containing a chord and a melodic line starting with a forte (f) dynamic, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The bottom version, labeled 'correção', shows the same score but with a correction in the treble clef staff: the initial chord is replaced by a whole rest, and the melodic line is shifted to start on the next beat. The bass clef staff remains the same. The correction is marked with '6' in the bass staff and '8va' with a dashed line in the treble staff.

Exemplo musical n.º 59¹⁵⁴

No c. 227 surge a secção final da sonata, uma coda com quarenta e oito compassos de extensão.

Na primeira parte, Bomtempo introduz material novo, explorando sobretudo as extremidades do teclado, os grandes saltos e as texturas densas com oitavas e arpejos rápidos, quase sempre com grande massa sonora.

No c. 247 surge uma textura semelhante à do c. 121, no desenvolvimento. Primeiro em *pianíssimo*, – com um completamente inesperado Ré bemol Maior –, o discurso rapidamente progride em *crescendo* para Mi bemol Maior, a tonalidade final.

¹⁵⁴ Bomtempo, 1980, p. 92; Transcrição e edição do autor

No c. 251 existe um erro na mão esquerda: o si bemol do quarto tempo deve ser substituído para dó, dado tratar-se de uma cadência perfeita a fá menor – semelhante à transição dos c. 249-250, noutra tonalidade –.

Tanto no c. 257 como no 261, o dó do segundo tema deve ser bequadro. Esta correcção é, inclusivamente, adoptada por Nella Maissa na sua gravação desta sonata (Maissa, 2001a).

O material para o último segmento da coda é retirado do tema 1.2. Desta forma, Bomtempo termina a sonata de forma brilhante e optimista, com o único tema da exposição que faltava reexpor depois do desenvolvimento.

Esquema formal

Exposição (c. 1): 93 c.

- Primeiro grupo de temas: 40 c.
 - Tema 1.1 (Mi bemol Maior): 16 c.
 - Tema 1.2: 16 c.
 - Tema 1.1: (Si bemol Maior): 8 c.
- Ponte: 4 c.
- Segundo grupo de temas: 35 c.
 - Tema 2.1: 12 c.
 - Tema 2.2: 23 c.
- Codetta: 14 c.

Desenvolvimento (c. 94b): 69 c.

- Material novo: 12 c.
- Material *codetta*: 19 c.
- Material c. 20: 4 c.
- Material do início do desenvolvimento: 10 c.
- Material tema 1.2 do primeiro andamento: 8 c.
- Material *codetta*: 10 c.
- Transição: 6 c.

Reexposição (c. 163): X c.

- Primeiro grupo de temas: 12 c.
 - Tema 1.1 (Mi bemol Maior): 12 c.
- Ponte: 4 c.
- Segundo grupo de temas: 35 c.
 - Tema 2.1: 12 c.
 - Tema 2.2: 23 c.
- Codetta: 12 c.

Coda (c. 227): 48 c.

- Material novo: 20 c.
- Material c. 121: 16 c.
- Material tema 1.2: 12 c.

Resumo

Uma das sonatas mais interessantes de Bomtempo, a op. 9, n.º 1 fazia, inclusivamente, parte do repertório de José Vianna da Motta¹⁵⁵ (Sousa, 2001a).

Formalmente, continua a detectar-se uma predominância da forma-sonata, presente nos três andamentos. É também a sonata onde é mais evidente a ligação temática entre os andamentos. Na verdade, o gesto mais importante extravasa a própria sonata, aparecendo também na segunda sonata do ciclo – op. 9, n.º 2 –, como se pode verificar no exemplo seguinte:

¹⁵⁵ José Vianna da Motta (1868-1948) foi um célebre pianista português, aluno de Franz Liszt e Hans von Bulow. Tendo Berlim como centro da sua actividade, desenvolveu carreira de virtuoso internacional, consagrando-se na interpretação da música dos mestres clássicos, nomeadamente Beethoven. Depois de exercer funções de professor no Conservatório de *Genève*, fixou-se definitivamente em Lisboa em 1917, onde dirigiu o Conservatório Nacional (Picoto, 1971).

Sonata op. 9, n.º 1 - 1.º andamento

SONATA II

Sonata op. 9, n.º 2 - 1.º andamento

Sonata op. 9, n.º 2 - 2.º andamento

Sonata op. 9, n.º 2 - 3.º andamento

crecendo

Exemplo musical n.º 60¹⁵⁶

¹⁵⁶ Bomtempo, 1980, pp. 98/109/110 (com anotações do autor)

Sonata, op. 15, n.º 2

O *Largo*, sem dúvida uma das melhores páginas de João Domingos Bomtempo, apresenta a forma ternária da canção e liga-se sem interrupção ao andamento seguinte, após um inesperado acorde suspenso em ré maior, por uma secção introdutiva de grande intensidade dramática. O *Presto* é um *scherzo* que, na sua vivacidade e força rítmica, vem contrastar profundamente com o clima expressivo do andamento anterior.¹⁵⁷

A resumida descrição de Filipe de Sousa à sonata op. 15, n.º 2 – derradeira obra a ser analisada neste trabalho –, em cima transcrita, faz jus ao próprio carácter equilibrado e conciso da mesma. Com efeito, e no que concerne à dimensão, trata-se da sonata mais pequena de Bomtempo (cerca de 9 minutos de duração).

Foi publicada em 1813, fazendo parte de um conjunto de duas sonatas e um grupo de variações. Na imagem seguinte pode ser visto o frontispício da primeira edição:

¹⁵⁷ Sousa, 2001b, sem n.º de página

TWO SONATAS,
and
A Popular Air WITH Variations,
for the
PIANO FORTE,
with a Violin accompaniment, ad lib.^m

Composed & Dedicated

MRS. OOM,
By



J. D. BOMTEMPO.

OP. 15 .

Price 7 G

London

Figura n.º 3¹⁵⁸

Segundo Eftekhari, J. P. Sarraute terá considerado que a terceira obra – *Popular Air with Variations* – se tratava do terceiro andamento da sonata op. 15, n.º 2. No entanto, trata-se apenas de uma obra publicada com mesmo número de *opus* e sem mais nenhuma relação aparente com as sonatas, podendo, inclusivamente, as obras ter sido escritas em momentos diferentes (Eftekhari, 2012).

¹⁵⁸ Bomtempo, 1806, p. 183

Desta forma, e tal como na primeira de todas as sonatas de Bomtempo, também a op. 15, n.º 2 tem apenas dois andamentos:

1. *Largo Assai con Molto Espressione*
2. *Presto Assai*

Porém, nesta sonata os andamentos seguem o esquema lento-rápido – sem interrupção entre eles –, enquanto na sonata op. 1 está presente a fórmula rápido-rápido.

A frase “with a Violin accompaniment, ad lib.^m”, presente no frontispício, merece uma explicação. De acordo com Filipe de Sousa:

Este tipo de «acompanhamento», já então raras vezes posto em prática, nada acrescenta à parte de piano, pois o violino limita-se a sublinhar, redobrando, as linhas e as harmonias do piano, numa escrita acessível a qualquer violinista amador [...]¹⁵⁹

Para além destas duas sonatas, encontra-se este tipo de arranjo na sonata op. 13 e nas três sonatas op. 18. Para todos os efeitos, todas estas obras são para piano a solo, sendo a parte de violino fornecida apenas para a prática de música de câmara num contexto de salão, em moldes informais.

1.º andamento: *Largo Assai con Molto Espressione*

O primeiro andamento abre com um trágico acorde de sol menor. O símbolo presente na mão esquerda indica que o acorde deve ser arpejado.

LARGO ASSAI CON MOLTO ESPRESSIONE



Exemplo musical n.º 61¹⁶⁰

¹⁵⁹ Sousa, 1980, p. VIII

¹⁶⁰ Bomtempo, 1980, p. 202

No entanto, é interessante analisar o que Bomtempo escreve na obra *Elementos de Musica e methodo de tocar Piano Forte* (publicada em 1816) sobre o símbolo em questão. No capítulo quinze, intitulado “Da Syncope, e algumas outras explicaçoens”, é possível ler a seguinte instrução:

Este signal, } posto a diante de uma Harmonia, quer dizer que he preciso tocar a quellas figuras successivamente, principiando pelo signo inferior, com mais ou menos velocidade detendo os primeiros signos a té ao fim da Harmonia. As figuras marcadas do modo seguinte } devem-se tocar como a Harmonia precédente, sem deter os signos.

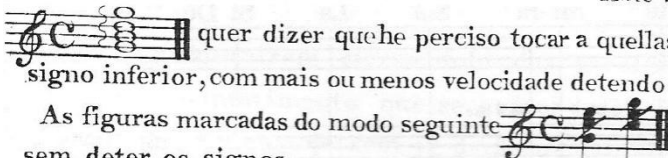


Figura n.º 4¹⁶¹

De acordo com o que se lê na imagem acima, o acorde do início da sonata deve ser tocado sem “deter” (manter) os sons mais graves, deixando apenas o último sol (mais agudo da mão esquerda) soar até ao fim da duração da semínima. Ou seja, qualquer coisa como o representado no seguinte exemplo:



Exemplo musical n.º 62¹⁶²

No entanto, na segunda versão do *Elementos de Musica e methodo de tocar Piano Forte* – manuscrito incompleto, revisto por Bomtempo em data desconhecida mas que João Espírito Santo situa entre 1838 e 1842 (Santo, 2003) –, no capítulo respeitante à mesma temática (capítulo XII) surge uma ligeira alteração em relação ao significado do sinal em questão, expressa na imagem seguinte:

¹⁶¹ Bomtempo, 1979, p. 11

¹⁶² Transcrição e edição do autor.

Este Signal { posto a diante das Figuras, quer dizer, que deverão ser tocadas successivamente.



Algumas vezes se marcaõ da maneira seguinte



Figura n.º 5¹⁶³

Aqui, Bomtempo equipara os dois sinais, ficando ambos com o mesmo significado.

Neste sentido, conclui-se que o início da sonata deve ser executado de acordo com a forma de executar um sinal convencional de arpejado. Ou seja, da seguinte forma:



Exemplo musical n.º 63¹⁶⁴

O tema inicial (tema 1) apresenta-se, então, nos primeiros oito compassos.

Uma segunda inversão de cadência (c. 8) conduz até ao segundo grupo de oito compassos, onde o tema 1 é transportado para a mão esquerda, ligeiramente modificado, e na mão direita surge uma melodia (contratema) cujo contorno – representado na imagem seguinte – será recorrente ao longo da sonata.

¹⁶³ Bomtempo, 18??, p. 24

¹⁶⁴ Transcrição e edição do autor.

c. 9

p Legato

p

Exemplo musical n.º 64¹⁶⁵

Todo este trecho (c. 9-16), com as indicações de *piano* e *legato*, apresenta um carácter algo misterioso – que já tinha tido início no c. 5 –, muito por conta do contraste dinâmico com os primeiros quatro compassos.

No c. 17 surge uma passagem na tonalidade de Si bemol Maior (tema 2). O eixo da frase encontra-se no início do c. 19 (no final do *crescendo*), fechando depois em *diminuendo* até ao c. 21 (completando assim a quadratura de quatro compassos). A mão esquerda possui um papel importante na condução do *crescendo*. O movimento provocado pelas *appoggiaturas* da mão esquerda é transportado para a mão direita nos compassos 19 e 20, onde as duas mãos se movimentam paralelamente.

c. 17

Exemplo musical n.º 65¹⁶⁶

¹⁶⁵ Bomtempo, 1980, p. 202 (com anotações do autor)

¹⁶⁶ Bomtempo, 1980, p. 202 (com anotações do autor)

Os compassos 21 a 28 caracterizam-se também pela predominância da mão esquerda como elemento condutor do discurso (exceptuando nos compassos 24, 27 e 28) e ainda por alguns *sforzandi* em tempos fracos, desequilibrando a métrica. Salienta-se a passagem pela tonalidade de Dó bemol Maior, bastante distante da tonalidade inicial.

No c. 29 surge uma secção de transição para a segunda parte deste andamento, onde se prepara uma modulação para dó menor.

Tal como foi possível constatar no início deste capítulo, na citação de Filipe de Sousa, o presente andamento está estruturado de acordo com a forma ternária (canção), ou seja, de acordo com o esquema A-B-A', sendo que o A' difere bastante do primeiro A – nomeadamente na extensão –.

A parte B inicia-se, portanto, no c. 33.

Neste tipo de estrutura, por norma, a parte B é bastante contrastante em relação à parte A (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001), o que se verifica, efectivamente, neste caso. A subdivisão em semifusas, na mão esquerda, está sempre presente em toda a parte B, dando-lhe um carácter agitado, anunciador do carácter do segundo andamento.

O recurso às oitavas quebradas, presente na mão esquerda no início da parte B (tema 3), é recorrente tanto em Bomtempo como em Clementi, por exemplo, no terceiro andamento da sua sonata op. 24, n.º 2:



Exemplo musical n.º 66¹⁶⁷

¹⁶⁷ Clementi, 1860, p. 11

No c. 37 surge uma melodia na mão direita em Mi bemol Maior (tema 4), cujo carácter apazigua um pouco o *agitato* anterior. No entanto, o ritmo de semifusas está sempre presente na mão esquerda até ao final da parte B.

Nos compassos 41-44 encontra-se a transição para a parte A. A primeira colcheia dos compassos 42 e 43 faz parte da frase anterior, pelo que se sugere um ataque leve – próprio de um final de frase –, para minimizar o risco de soar a falso acento. Observe-se a representação do fraseado e respectiva dinâmica no exemplo seguinte:

Exemplo musical n.º 67¹⁶⁸

Para a passagem dos compassos 43 e 44, sugere-se a seguinte dedilhação e respectiva distribuição de notas entre as duas mãos:

Exemplo musical n.º 68¹⁶⁹

No A', o tema principal (tema 1) surge practicamente igual ao início, diferindo substancialmente apenas nos dois últimos compassos:

¹⁶⁸ Bomtempo, 1980, p. 203 (com anotações do autor)

¹⁶⁹ Bomtempo, 1980, p. 203 (com anotações do autor)

Exemplo musical n.º 69¹⁷⁰

Apesar de as duas passagens terminarem num acorde de Ré Maior (dominante de sol menor) – embora em dinâmicas diferentes –, o gesto do c. 7 é ascendente, enquanto no c. 51 é descendente. A natureza destes dois gestos antecipa, de certa forma, o registo e carácter das frases seguintes, que, respectivamente, aparecem num registo médio (c. 9) e num registo grave (c. 53).

Com efeito, o primeiro andamento acaba com a melodia do contratema (alargada) num registo bastante grave, que, aliás, é bastante utilizado por Bomtempo em certas melodias, nesta e noutras sonatas. Alexandre Delgado, na sua análise às sinfonias de Bomtempo, detecta, inclusivamente, uma atracção pela “cor local” das violetas e fagotes (Delgado, 2002).

Exemplo musical n.º 70¹⁷¹

A autora Ladan Eftekhari considera a existência de encadeamento de andamentos (transição sem interrupção) nas sonatas op. 9, n.º 3, op. 15, n.º 1 e op. 13 (Eftekhari, 2012). Com efeito, nas duas primeiras essa indicação está bastante explícita no texto musical (no primeiro caso do terceiro para o quarto andamento; no segundo caso do segundo para o terceiro), como se pode verificar na seguinte imagem:

¹⁷⁰ Bomtempo, 1980, pp. 202-203

¹⁷¹ Bomtempo, 1980, p. 204 (com anotações do autor)

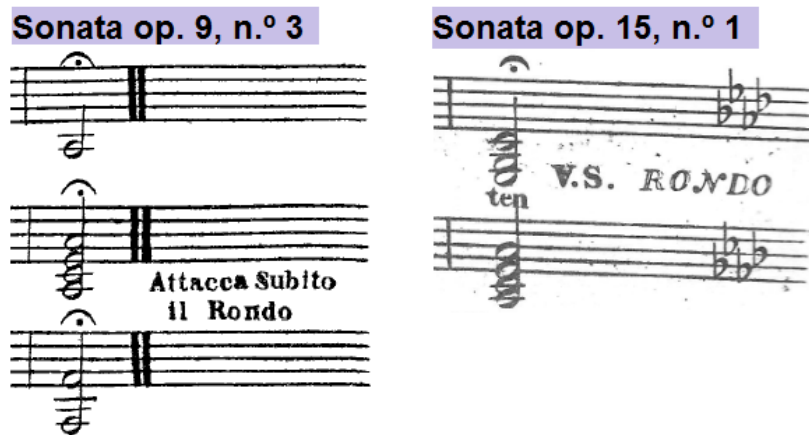


Figura n.º 6¹⁷²

No caso da op. 13, porém, a existir um encadeamento entre o segundo e terceiro andamento, não está tão explícito na partitura. Da mesma forma, também não existe uma indicação clara quanto à transição sem interrupção entre os dois únicos andamentos da presente sonata. No entanto, esta hipótese é bastante provável, nomeadamente se se considerar os seguintes aspectos:

- O primeiro andamento termina com um acorde não conclusivo, harmonia da dominante (procedimento quase inexistente em Bomtempo);
- Formalmente, é uma sonata não rígida – assemelhando-se mais a uma fantasia –, sendo, por isso, perfeitamente possível e comum a interligação das várias secções do discurso sem claras quebras formais;
- É o único andamento de sonata, em Bomtempo, cujo início não está inequivocamente assinalado na própria edição da partitura – sempre através de um avanço do primeiro sistema com a indicação de andamento do lado esquerdo –. A título de comparação, observem-se os seguintes exemplos de inícios de andamentos, retirados das várias primeiras edições das sonatas de Bomtempo, em relação ao início do segundo andamento da op. 15, n.º 2:

¹⁷² Bomtempo, 1980, pp. 137/195



Exemplo musical n.º 71¹⁷³

- Filipe de Sousa afirma, como é possível observar na citação presente no início do corrente capítulo, que o primeiro andamento “liga-se sem interrupção ao andamento seguinte”.¹⁷⁴

Tudo isto leva a considerar que os dois andamentos da sonata op. 15, n.º 2 devem ser encadeados, ou seja, sem fazer interrupção entre eles. Ao analisar as duas gravações discográficas já efectuadas a esta sonata, observa-se a adopção desta escolha por parte das intérpretes – Nella Maissa (Maissa, 2001b) e Gabriela Canavilhas (Canavilhas, 1998) –.

Esquema formal

Parte A (c. 1): 32 c.

- Tema 1: 8 c.
- Contratema: 8 c.

¹⁷³ Bomtempo, 1980, pp. 138-245; Bomtempo 1806, p. 10 (com anotações do autor)

¹⁷⁴ Sousa, 2001b, sem n.º de página

- Tema 2: 12 c.
- Transição: 4 c.

Parte B (c. 33): 12 c.

- Tema 3: 4 c.
- Tema 4: 4 c.
- Transição: 4 c.

Parte A' (c. 45): 16 c.

- Tema 1: 8 c.
- Contratema (mais lento; registo grave): 8 c.

2.º andamento: *Presto Assai*

Filipe de Sousa considera o segundo andamento desta sonata um *scherzo* (Sousa, 2001b). Para todos os efeitos, trata-se de uma peça bastante virtuosística, sempre com as colcheias presentes – quase ao estilo de *perpetuum mobile* –, mas não de um *scherzo* para substituir o *minuetto*, à maneira de Beethoven.

Tal como o primeiro andamento, também o segundo apresenta uma forma ternária.

O tema inicial, em sol menor, apresenta um contorno semelhante à melodia do contratema do primeiro andamento:



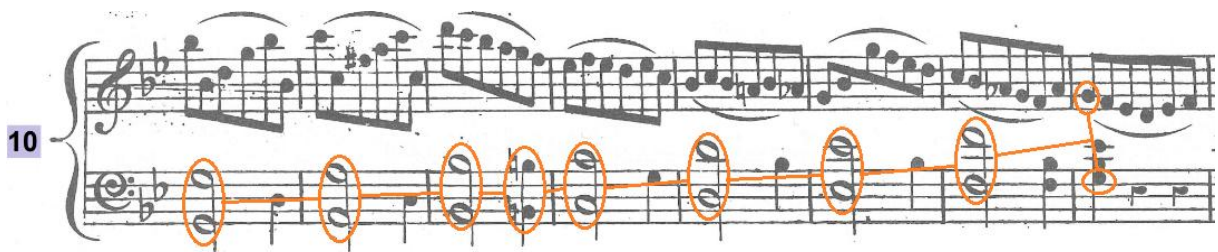
Exemplo musical n.º 72¹⁷⁵

¹⁷⁵ Bomtempo, 1980, p. 204 (com anotações do autor)

O ambiente extremamente ameaçador do gesto principal deste segundo andamento é muito bem conseguido por Bomtempo. Os três fragmentos de escala seguidos simulam três tentativas abruptas de iniciar um gesto, produzindo uma certa sensação de angústia e obsessão. O gesto interrompe-se na nota ré (dominante), completamente inconclusiva, deixando o discurso suspenso.

Apesar de passarem num ápice – como uma “rajada de vento” –, os quatro primeiros compassos incutem um carácter extremamente tenso e agitado ao discurso, que, de resto, domina a maioria do andamento. O movimento oscilante dos compassos seguintes continua incessantemente a colocar ambiguidade no trecho.

Contudo, a partir do c. 9 a mão esquerda efectua uma subida por graus conjuntos até ao c. 17 – onde se ouve a luminosa harmonia de Mi bemol Maior –, ao que se sucede a primeira cadência clara a sol menor (c. 19-21).



Exemplo musical n.º 73¹⁷⁶

É no c. 21, em *fortíssimo*, que se confirma definitivamente o carácter trágico da obra, com o tema na mão esquerda agora harmonizado pela mão direita.

Sugere-se a seguinte dedilhação para o c. 33, onde surge um arpejo ascendente rapidíssimo de sol menor:

¹⁷⁶ Bomtempo, 1980, p. 204 (com anotações do autor)



Exemplo musical n.º 74¹⁷⁷

A dedilhação proposta vai de encontro ao estilo de dedilhação “five-fingered”, descrito no livro *A Pianist’s Work* de Grigory Kogan. Tal forma de dedilhação – proveniente da escola pianística de F. Liszt –, em oposição à dedilhação “three-fingered” – de origem em Czerny –, traz várias vantagens na execução de passagens de grande velocidade, nomeadamente: reduz o número de posições da mão (no presente caso, de três para duas); reduz os impulsos ou comandos cerebrais (Kogan, 2006).

Nos compassos 37-40 dá-se a transição para a segunda secção da parte A, primeira da forma tripartida (A-B-A’). Nestes quatro compassos sobrepõem-se o tema principal – mão esquerda – e o gesto que inaugura a secção 2, que se inicia no c. 41.

A parte A fica assim dividida em duas “secções”, tendo uma ponte que faz a passagem para a parte B. Optou-se pela denominação “secção”, em detrimento de, por exemplo, “grupo de temas”, precisamente por, na secção 2, não existir um tema devidamente destacado do restante material. Existe, por outro lado, uma diferença sobretudo ao nível do carácter, que contrasta com o da secção 1 pela sua horizontalidade, luminosidade e serenidade, onde predominam as tonalidades maiores.

Nos compassos 41-46, Bomtempo inverte o gesto do início do andamento, como se pode verificar no exemplo seguinte:

¹⁷⁷ Bomtempo, 1980, p. 204 (com anotações do autor)

Exemplo musical n.º 75¹⁷⁸

Em toda a secção 2, a predominância das semicolcheias é evidente. No entanto, a condução do discurso deve ser sempre feita pelas notas de maior valor, nomeadamente mínimas e mínimas com ponto, em benefício da horizontalidade de toda a secção.

A ponte inicia-se no c.85. É neste trecho de vinte e quatro compassos (divido em duas partes) que volta a textura do início do andamento, com as duas mãos dobradas à oitava.

Tal como no primeiro andamento, a tonalidade inicial da parte B é dó menor.

Tendo como início o c. 109, o segundo grande segmento deste andamento encontra-se dividido em três partes de igual extensão, representadas na seguinte tabela:

PARTE B	comp.	Textura predominante	Tonalidades	Elemento condutor	Carácter predominante
Secção 1:	109-124	linha dobrada 8 ^{va}	dó-; fá-; sib-	ambas as mãos	tumultuoso; agitado
Secção 2:	125-140	contrapontística	dó-	valores mais longos	(continuação)
Secção 3:	141-156	melodia acomp. ^a	Dó+; lá-	mão esquerda	luminoso

O regresso à parte A surge no c. 157. Novamente como no primeiro andamento, a segunda secção é suprimida, razão pela qual a parte A' tem menos quarenta e seis compassos do que a parte A.

¹⁷⁸ Bomtempo, 1980, pp. 204-205 (com anotações do autor)

Até ao c. 187 não há qualquer alteração em relação à parte A. Desta forma, é o acorde de Dó Maior do início do referido compasso que altera o percurso dos acontecimentos, e onde a partir do qual se começa a construir o *crescendo* de tensão até ao fim da sonata. A pequena secção da coda, que se inicia no c. 207, abre com o material da ponte (c. 37-38) e termina com uma enorme escala ascendente, com as duas mãos dobradas à oitava. No final da subida, as colcheias são substituídas por notas de valor mais longo, simulando um *rallentando* expressivo.

Esquema formal

Parte A (c. 1): 108 c.

- Secção 1: 40 c.
 - Tema 1: 20 c.
 - Tema 1': 20 c.
- Secção 2: 44 c.
 - Parte 1: 24 c.
 - Parte 2: 20
- Ponte: 24 c.

Parte B (c. 109): 48 c.

- Secção 1: 16 c.
- Secção 2: 16 c.
- Secção 3: 16 c.

Parte A' (c. 157): 62 c.

- Secção 1: 50 c.
 - Tema 1: 20 c.
 - Tema 1': 30 c.
- Coda: 12 c.

Resumo

Ao nível do desenvolvimento do discurso musical, o facto de os dois andamentos da op. 15, n.º 2 se encadearem sem interrupção faz com que, no todo, a sonata se aproxime de uma fantasia. Contudo, é uma sonata bastante concisa estruturalmente (sendo possível, inclusive, dividi-la quase na totalidade em grupos de 4 ou 8 compassos).

Os dois andamentos apresentam uma estrutura semelhante (forma ternária: A-B-A'), evidenciando-se, com isso, o recurso ao monotematismo, uma vez que o tema principal de cada um dos andamentos tem um peso central ao longo dos mesmos, não aparecendo nenhum outro que compita com eles em importância.

Conclusão

A acção heroica – diríamos mesmo titânica – empreendida por João Domingos Bomtempo na luta contra a estagnação musical do Portugal oitocentista é comparável à de Almeida Garret no domínio das letras e do teatro. A razão porque o autor do “Requiem à memória de Camões” não tem hoje a mesma projecção do autor do “Frei Luís de Sousa” está essencialmente no papel que a música sempre desempenhou entre nós de parente pobre das artes.¹⁷⁹

A construção e transformação dos cânones ocidentais é um processo complexo e imprevisível, estando conectado a diversos factores e fenómenos que vão muito além da “qualidade” ou relevância dos próprios objectos artísticos. Nesse sentido, seria infrutuoso e até demasiado abstracto tentar, de alguma forma, reclamar a pertinência da inclusão de João Domingos Bomtempo ou qualquer outro compositor nos cânones.

Independentemente disso, o estudo da personalidade e obra de compositores menos divulgados, como é o caso de Bomtempo, pode revelar-se benéfico a vários níveis.

Do ponto de vista de um pianista ou estudante de piano – que, de resto, se trata da narrativa condutora deste texto –, uma aproximação à obra de Bomtempo – tido por norma como um compositor de “transição” – ajuda certamente à compreensão de vários fenómenos. Entre eles, o que constituiu o florescer do próprio piano como instrumento central na sociedade ocidental e, igualmente importante, o da emancipação do artista individualizado como agente cultural fundamental na sociedade, posição que dominou todo o movimento romântico.

João Domingos Bomtempo foi, provavelmente, o primeiro músico português a aderir e enquadrar-se de forma notável nos centros europeus onde os referidos fenómenos nasceram. O seu contacto com Clementi – considerado por Czerny como o fundador da escola pianística (Gerig, 2007) – decerto abriu os horizontes do músico português, que, como se pôde observar, nunca desistiu de caminhar paralelamente à evolução e desenvolvimento dos pianos e da própria técnica pianística. Para além disso, o seu contributo no que concerne à modernização da vida musical e cultural portuguesa foi também, por si só, notável.

¹⁷⁹ Delgado, 1992, sem n.º de página

Neste sentido, o facto paradoxal que se levanta – do ponto de vista pessoal do autor – é o do geral desconhecimento e desinteresse por parte dos pianistas e estudantes de piano pela obra deste compositor em relação à sua indiscutível importância histórica. Foi, sem dúvida, a constatação desta contradição que levou o autor ao estudo detalhado da obra pianística de Bomtempo e à respectiva elaboração deste trabalho, esperando com ele que uma mais justa consideração e estima caiam, de maneira geral, sobre a obra de João Domingos Bomtempo.

Em última instância, certamente que são muitos e complexos os factores que explicam a falta de divulgação de que sofre a música erudita portuguesa em geral. Infelizmente, observa-se muitas vezes uma falta de motivação nos próprios músicos portugueses em abordar o repertório nacional. Este facto é particularmente catastrófico, dado que pode castrar à partida qualquer perspectiva de maior circulação deste repertório. O porquê da ideia que alimenta esta posição de desinteresse e desprezo em relação ao património português é muito bem explicada por António Pinho Vargas no seu livro “Música e Poder”:

A dicotomia «Nós e a Europa» assumiu formas de fascínio em relação ao Outro europeu e igualmente ressentimento ou lamento face à ignorância ou ao desprezo votado à cultura portuguesa [...]. Mas, ao tornar o Outro um absoluto e ao toma-lo sistematicamente como modelo – positivo ou negativo – as elites culturais portuguesas vivem na hesitação intermitente face a uma dupla identificação entre o interior e o exterior.¹⁸⁰

Outras podem ser as explicações para este imerecido esquecimento da música de Bomtempo, que, apesar de tudo, tem motivado diversas opiniões. Se alguns a acham anacrónica, Filipe de Sousa é da opinião de que “Na história da música portuguesa, Bomtempo constitui um dos mais importantes e mais significativos casos de modernidade (...)”.¹⁸¹ No entanto, a ideia de que “(...) a sua obra e a sua acção não lograram entre nós a merecida repercussão (...)”¹⁸² parece ser unânime.

Neste sentido, urge transitar do perigoso discurso de “lamento face ao desprezo votado à cultura portuguesa” para a acção prática e voluntária, promovendo e valorizando o nosso património que, para todos os efeitos, é necessariamente património humano e mundial antes de ser meramente nacional.

¹⁸⁰ Vargas, 2011, p. 284

¹⁸¹ Sousa, 1980, p. VII

¹⁸² Sousa, 1980, p. VII

Bibliografia

Obras gerais; Enciclopédias:

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (second edition). S. Sadie, ed. (2001).
Nova Iorque / Londres: Oxford University Press.

Referências em alojamento virtual:

Encyclopedia of World Biography. Acedido em <http://www.encyclopedia.com/>

Escola Superior de Música de Lisboa. Acedido em <http://www.esml.ipl.pt/>

Portal da História – Dicionário Histórico. Acedido em <http://www.arqnet.pt/dicionario/>

Wikipedia, the free encyclopedia. Acedido em http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

Biblioteca Nacional de Portugal. Acedido em <http://www.bnportugal.pt/>

Partituras:

Bomtempo, João Domingos (1979). *Elementos de Musica e Methodo de Tocar Piano Forte*.
Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura / Direcção-geral do património cultural (edição fac-
simile; G. Doderer, coordenação; obra original publicada em 1816).

Bomtempo, João Domingos (1806). *Grande Sonate pour le Forte Piano [...] Oevre 5*. Paris:
Pleyel.

Bomtempo, João Domingos (18??). *Elementos de Musica e Methodo de Forte Piano*
(manuscrito). Lisboa: [Biblioteca Nacional de Portugal].

Bomtempo, João Domingos (1971). *Grande Sonate Pour le Piano Forte*, op. 1 (Helena Sá e
Costa, revisão). Lisboa: [Conservatório Nacional] (obra original publicada em 1803).

Bomtempo, João Domingos (1980). *Obra completa para piano de João Domingos Bomtempo*. Lisboa: Portugalie Mvsica-F. C. Gulbenkian (edição fac-simile; obras originais publicadas entre 1803 e 1820).

Bomtempo, João Domingos (1993). *Grande Sonata opus 5* (Jorge Moyano, ed.). Lisboa: Musicoteca (obra original publicada em 1806).

Beethoven, Ludwig van (1797). *Grande Sonate [...] Oeuvre 7*. Viena: Artaria.

Beethoven, Ludwig van (1862). *Sechs Bagatellen für das Pianoforte op. 126*. Leipzig: Breitkopf & Härtel (obra original publicada em 1825).

Clementi, Muzio (1860). *Sonate für das Pianoforte Nr. 13 B dur*. (J. Mosheles, ed.). Estugarda: Eduard Hallberger (obra original publicada em 1788?).

Mozart, W. Amadeus (1986). *Wolfgang Amadeus Mozart, Klaviersonaten, Band I* (W. Plath, Rehm, ed.). Kassel/Basileia/Londres: Bärenreiter (obra original publicada em 1799).

Mozart, W. Amadeus (sem data). *Mozart, Concerto No. 20, KV 466, Edition for 2 pianos* (E. Fischer, K. Soldan, ed.). Londres/Frankfurt/Leipzig/Nova Iorque: Edition Peters (obra original publicada em 1796).

Schubert, Franz (1894). *Franz Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge* (E. Mandyczewski, ed.). Leipzig: Breitkopf & Härtel (obra original publicada em 1828).

Gravações discográficas:

Canavilhas, Gabriela (1998). *Bomtempo, Piano Sonata no. 2, Piano Sonata no. 7, Piano Sonata no. 9*. Lisboa: PortugalSom/Strauss. 1 CD-ROM.

Maissa, Nella (2001a). *Bomtempo, Sonatas para piano – vol. 1* (2.^a edição). Lisboa: PortugalSom/Strauss. 1 CD-ROM.

Maissa, Nella (2001b). *Bomtempo, Sonatas para piano – vol. 2* (2.^a edição). Lisboa: PortugalSom/Strauss. 1 CD-ROM.

Bibliografia impressa:

Alvarenga, João Pedro d' (coord.). (1993). *João Domingos Bomtempo*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Alvarenga, João Pedro d' (2007). *João Domingos Bomtempo: quinteto em mi bemol maior, op. 16* (partitura). Lisboa: Partituras PortugalSom - Direcção-Geral das Artes.

Barreiros, Nuno (1987). [notas de livrete] in Scimone, C. & Orquestra Sinfónica de Bamberg. *Bomtempo, Sinfonia no 2, em ré maior* (1 CD-ROM). Lisboa: PortugalSom-SEC.

Branco, João de Freitas (1949). João Domingos Bomtempo. In Ralph Hill (cord.). *Sinfonia* (pp. 136-146). (J. de F. Branco, trad.). Lisboa: Editora Ulisseia.

Branco, João de Freitas (1959). *História da Música em Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Brito, Manuel Carlos de (1989). *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.

Cardoso, André (2005). *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.

Cymbron, Luísa (2012). *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX*. Lisboa: Edições Colibri.

Delgado, Alexandre (1992). [notas de livrete] in Antal, M. & Orquestra do Estado Húngaro. *Bomtempo, Te Deum* (1 CD-ROM). Lisboa: PortugalSom-SEC.

Delgado, Alexandre (2002). *A Sinfonia em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho.

Doderer, Gerhard (1979). Prefácio. In J. D. Bomtempo. *Elementos de Musica e Methodo de Tocar Piano Forte*. Lisboa: Lusitana Mvsica.

Eftekhari, Ladan Taghian (2012). *Bomtempo (1775-1842) Un compositeur au sein de la mouvance romantique*. Paris: L'Harmattan.

Ferreira, J. Tomaz (2004). Nota introdutória. In Almeida Garret. *Viagens na Minha Terra* (8ª edição). Lisboa: Publicações Europa-América.

Fuente, Maria José de la (1993). João Domingo Bomtempo e o Conservatório de Lisboa. In Alvarenga, J. P. (coord.). *João Domingos Bomtempo*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Gerig, Reginald (2007). *Famous Pianists and Their Technique* (New edition). Indiana: Indiana University Press. (Obra original publicada em 1974).

Graça, Fernando Lopes- (1989). *A Música Portuguesa e os seus Problemas*, vol 1. Lisboa: Editorial Caminho.

Henriques, Miguel G. (2014). *The (Well) Informed Piano*. Estados Unidos da América: American University Press.

Kogan, Grigory (2006). *A Pianist's Work*. (Yevgeniy Karafin, trad.). Manhattan: [Manhattan School of Music].

Marques, Philippe (2013). *Até que ponto deveriam as sonatas para piano de J. D. Bomtempo ser mais divulgadas?*. Lisboa: [Escola Superior de Música de Lisboa].

Nery, Rui Vieira & Castro, Paulo Ferreira de (1991). *História da Música* (col. sínteses da cultura portuguesa). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Palmieri, Robert (ed.). (2003). *The Piano: An Encyclopedia* (2.^a edição). Nova Iorque: Routledge.

Parakilas, James (2002). *Piano Roles: A New History of the Piano*. New Haven / Londres: Yale University Press.

Picoto, José Carlos (1971). Sobre a História da Música Portuguesa. Apêndice in Valls Gorina, *Que é Música?* (pp. 143-188). Lisboa: Editorial Verbo.

Sandu, Constantin (2010). *Notes for a History of Portuguese Piano Music*. Bulletin of the Transilvania University of Brasov.

Santo, João Espírito (2003). Elementos de Musica e Methodo de Tocar Piano Forte de João Domingos Bomtempo: fontes e datação. in M. C. de Brito, T. Cascudo & J. S. de Carvalho (ed.). *Revista Portuguesa de Musicologia: n.º 13* (pp. 53-91). Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais.

Sarrautte, Jean-Paul (1970). *Catalogue des oeuvres de João Domingos Bomtempo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Sarrautte, Jean-Paul (1980). Prefácio (Margarida de Oliveira, trad.). in *Obra completa para piano de João Domingos Bomtempo*. Lisboa: Portugalie Mvsica-F. C. Gulbenkian.

Scherpereel, Joseph (1985). *A Orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Scherpereel, Joseph (1994). *João Domingos Bomtempo – Musicien Portugais (XIX^e Siècle)*. Paris: Centre Culturel C. Gulbenkian - Portugal.

Sousa, Filipe de (1980). Apresentação. in *Obra completa para piano de João Domingos Bomtempo*. Lisboa: Portugalie Mvsica-F. C. Gulbenkian.

Sousa, Filipe de (1993a). [notas de livrete] in Maissa, Nella. *Bomtempo, Fantasia, Op. 14; Variações sobre um Tema da Ópera "Alessandro in Éfeso", Op. 22; Variações sobre um Tema de Mozart, Op. 21; Variações sobre um Tema da Ópera "La Donna del Lago"; Variações sobre uma Ária Popular Francesa, Op. 15 n^o 3* (1 CD-ROM). Lisboa: PortugalSom/Strauss.

Sousa, Filipe de (1993b). [notas de livrete] in Maissa, Nella. *Bomtempo, Sonatas para piano – vol. 3* (1 CD-ROM). Lisboa: PortugalSom/Strauss.

Sousa, Filipe de (2001a). [notas de livrete] in Maissa, Nella. *Bomtempo, Sonatas para piano – vol. 1* (2.^a edição; 1 CD-ROM). Lisboa: PortugalSom/Strauss.

Sousa, Filipe de (2001b). [notas de livrete] in Maissa, Nella. *Bomtempo, Sonatas para piano – vol. 2* (2.^a edição; 1 CD-ROM). Lisboa: PortugalSom/Strauss.

Stanislavski, Constantin (2007). *A criação de um papel* (12^a ed.). (P. de P. Lima, trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Vargas, António Pinho (2011). *Música e Poder*. Coimbra: Edições Almedina.

Vieira, Ernesto (1900). *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da musica em Portugal* (2 vol.). Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.

Vieira, Ernesto (1902). Bomtempo. in E. Lucci (dir.). *Revista do Conservatório Real de Lisboa*: n.º 3, Julho 1902 (pp. 2-7). Lisboa: Conservatório Real de Lisboa.

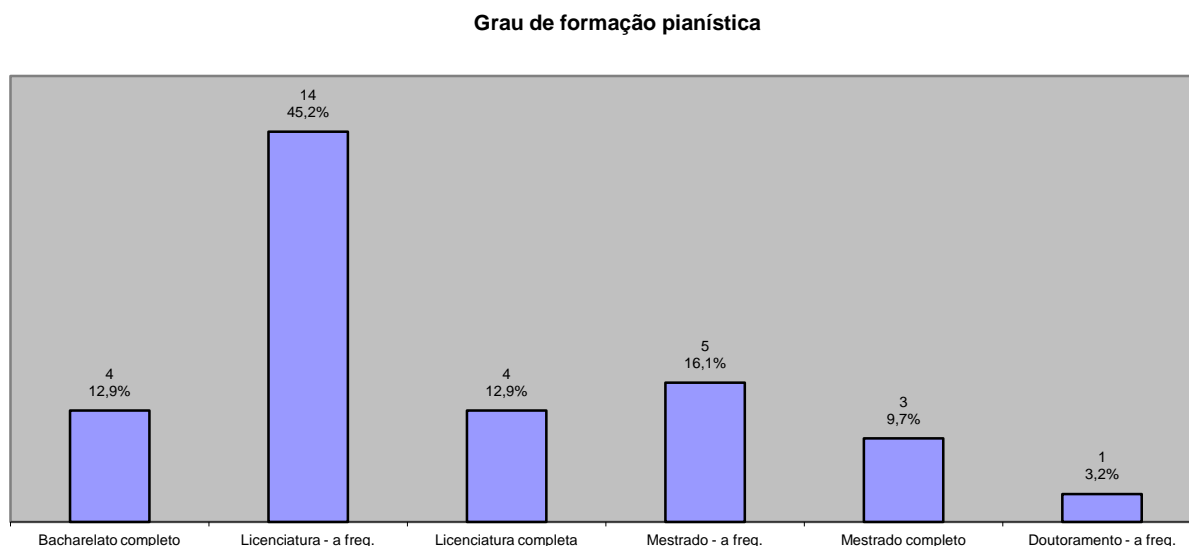
Anexo I

Resultados do inquérito realizado entre 15 de Abril e 29 de Junho de 2013 no âmbito da disciplina Projecto de Investigação Musical do Mestrado em Música da Escola Superior de Música de Lisboa-Instituto Politécnico de Lisboa.¹⁸³

População alvo: pianistas, professores de piano e estudantes de piano de nível superior.

Universo dos participantes: 31 indivíduos.

Grau de formação pianística:



Percentagem de indivíduos activos como professores de piano: 48%.

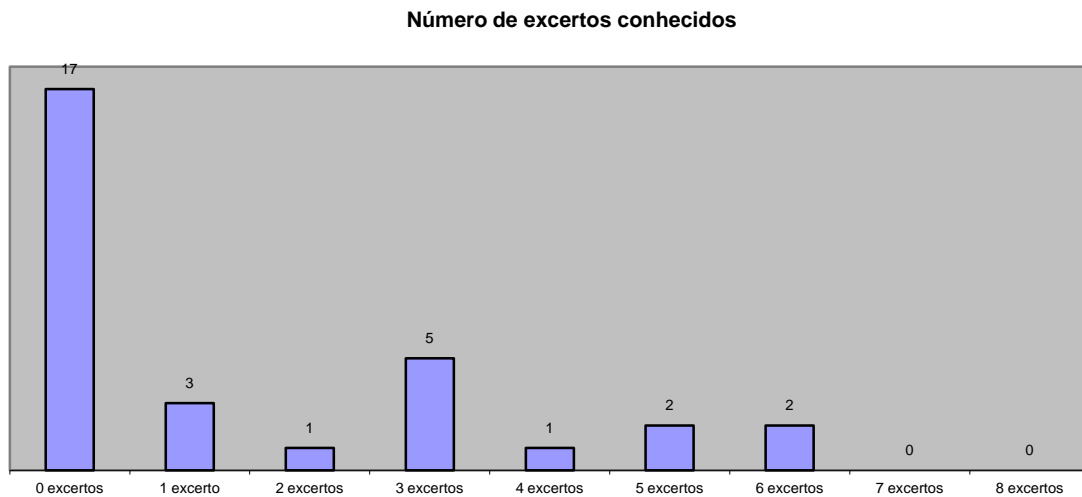
Relatório de familiaridade com a música de Bomtempo:

- 9,6% dos participantes afirmaram já ter tocado alguma sonata de Bomtempo;
- 38,7% dos participantes afirmaram não ter tocado mas já ter ouvido alguma sonata de Bomtempo;
- 51,7% dos participantes afirmaram nunca ter tocado nem ouvido qualquer sonata de Bomtempo.

¹⁸³ Marques, 2013

Média total das avaliações a 8 excertos musicais da autoria de Bomtempo: 3,42 (escala de 1 a 5; desvio padrão: 0,79).

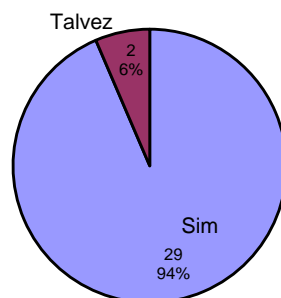
Número de excertos que os participantes já tinham ouvido antes:



Ou seja:

- 54,8% dos participantes não conheciam qualquer um dos excertos;
- 9,7% dos participantes conheciam 1 excerto;
- 22,6% dos participantes conheciam entre 2 e 4 excertos;
- 12,9% dos participantes conheciam entre 5 e 6 excertos;
- 0% dos participantes conheciam mais de 6 excertos.

Resposta à pergunta “Acha que a música de Bomtempo mereceria uma maior divulgação no meio musical?” (opções: Sim, Não, Talvez):



Anexo II¹⁸⁴

Pecas com número de opus:

N.º de opus	Título	Data publicação	Editora
Op. 1	Sonata para Piano n.º 1 (Fá M)	Junho 1803	Leduc
Op. 2	Concerto para Piano n.º 1 (Mib M)	1804	Pleyel
Op. 3	Concerto para Piano n.º 2 (fá m)	1804	Pleyel
Op. 4	Fandango e Variações para piano (ré m)	1816	Pleyel
Op. 5	Sonata para Piano n.º 2 (dó m)	1806	Pleyel
Op. 6	<i>An Introduction, five variations and Fantaisie upon Paisiello's favorite Air</i> (Mib M)	Agosto 1810	Clementi
Op. 7	Concerto para Piano n.º 3 (sol m)	1810	Clementi
Op. 8	<i>Capriccio and God save the King with Variations</i> para piano (dó m)	1810	Clementi
Op. 9, n.º 1	Sonata para Piano n.º 3 (Mib M)	Abril 1811	Clementi
Op. 9, n.º 2	Sonata para Piano n.º 4 (Dó M)	Abril 1811	Clementi
Op. 9, n.º 3	Sonata para Violino e Piano (mi m)	Abril 1811	Clementi
Op. 10	Hymno lusitano (cantata)	1811	Clementi
[Op. 10a]	La virtù trionfante (A mesma obra do op. 10 com letra em italiano e acompanhamento de piano)	[1811-12] ou [1813-14]	Clementi
Op. 11	Sinfonia n.º 1 (Mib M)	1813	Clementi
[Op. 11a]	A mesma obra do op. 11 em arranjo para piano a quatro mãos	1813	Clementi
Op. 12	Concerto para Piano n.º 4 (Ré M)	1811-12	Clementi
Op. 13	Sonata para Piano n.º 5 (Dó M)	1811-12	Clementi
Op. 14	<i>Grand Fantasia for the Piano Forte</i> (dó m)	1813	Clementi
Op. 15, n.º 1	Sonata para Piano n.º 6 (Láb M)	1813	Clementi
Op. 15, n.º 2	Sonata para Piano n.º 7 (sol m)	1813	Clementi
Op. 15, n.º 3	<i>Popular Air with Variations for the Piano Forte</i> (Sol M)	1813	Clementi
Op. 16	Quinteto com Piano (Mib M)	1813 / 14	Clementi
Op. 17	A paz da Europa (cantata)	1815	Clementi
[Op. 17a]	Marcha (A mesma obra do op. 17 com texto em italiano) (fragmento)		Clementi
Op. 18, n.º 1	Sonata para Piano No. 8 (Sol M)	1815	Clementi
Op. 18, n.º 2	Sonata para Piano No. 9 (fá m)	1815	Clementi

¹⁸⁴ Lista de obras elaborada a partir do catálogo de João Pedro Alvarenga (Alvarenga, 1993) e do catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

Op. 18, n.º 3	Sonata para Piano No.10 (Mib M)	1815	Clementi
Op. 19	<i>Elementos de Musica e methodo de tocar Piano Forte</i>	1816	Clementi
Op. 20	Sonata para Piano n.º 11 (Mib M)	1819	Leduc
Op. 21	<i>Fantasie et Variations pour le Piano sur l'Air de Mozart</i> (Sol M)	1819	Leduc
Op. 22	<i>An Air from the Opera of Alessandro in Efeso</i> (Si bemol M)	1820	Clementi
Op. 23	Requiem à memória de Camões (dó m)	1819	Leduc

Pecas sem número de opus:

Música sacra:

Título	Instrumentação	Formato	Datas
Missa (Fá M)	solistas, coro e orquestra	manuscrito	
Kyrie e Gloria (Mib M, Dó M)	solistas, coro e orquestra	manuscrito	comp.: Paris 1818; rev.: Lisboa 1821, 182?
Te Deum (Fá M)	solistas, coro e orquestra	manuscrito	comp.: Paris 1818-19; rev.: Lisboa 1821, 182?
Absoluções	solistas, coro e orquestra	manuscrito	comp.: Lisboa 1822?
Libera me (dó m)	solistas, coro e orquestra	manuscrito	comp.: Lisboa 1822; rev.: 1835
Mattutini de Morti (ré m)	solistas, coro e orquestra	manuscrito	comp.: Lisboa 1822?
Tantum Ergo, Kyrie, Gloria e Credo	coro e orquestra	manuscrito	comp.: Lisboa 1842.
Miserere (ré m)	solistas, coro e orquestra	manuscrito	
Tantum ergo	coro e orquestra	manuscrito	

Música vocal profana:

Título	Instrumentação	Formato	Datas
Alessandro in Efeso, opera seria	solistas, coro e orquestra	manuscrito (incompleto)	
Introduzione	solistas, coro e orquestra	manuscrito	

Orquestra:

Título	Formato	Datas
Sinfonia No.2 (Ré M)	manuscrito	comp.: Lisboa 1820-1822?
Preparatório (Abertura) (Dó M)	manuscrito	comp.: Lisboa 1822?
Musica di Ballo (Mib M)	manuscrito (incompleto)	
Marcha (Mib M)	manuscrito	comp.: Lisboa 1834 ou posterior
Simphonia Para huma Grande Orchestra (dó m)	manuscrito (apenas um andamento)	

Piano e orquestra:

Título	Formato	Datas
Concerto n.º 5 (dó m - Dó M)	manuscrito (incompleto)	
Concerto n.º 6 (mi m)	manuscrito (incompleto)	
Grandes Variations Rossini: La Donna del Lago: Oh quante lagrime (Mib M)	manuscrito	comp.: Lisboa 1822 ou posterior
Grande Fantaisie (ré m-M)	manuscrito	1825 ou posterior
Divertimento (lá m)	manuscrito (incompleto)	
Divertissement (Dó M)	manuscrito (incompleto)	

Piano:

Título	Formato	Datas
Fantasia com variações sobre um tema de "La Donna del Lago" de Rossini (Mi M)	impresso (Clementi)	comp.: Lisboa 1822 ou posterior
Valsa (Dó M)	impresso (Clementi)	publ.: 1813-14
Estudo (Dó M)	manuscrito	
Marcha dedicada à rainha D. Maria II	manuscrito	

Música de Câmara:

Título	Instrumentação	Formato	Datas
Quintetto (Dó M)	pno; 2 vln; vla; vcl	manuscrito (incompleto)	
Quintetto (sol m-M)	pno; 2 vln; vla; vcl	manuscrito (incompleto)	
Sixtour (sol m-M)	pno; 2 vln; vla; vcl; ctb	manuscrito (incompleto)	

Quintetto (Mib M)	pno; 2 vln; vla; vcl	manuscrito (incompleto)	
Sixtour (Mib M)	pno; fl; cl; fg; 2 trp	manuscrito (incompleto)	
Sixtour (Mib M)	pno; 2 vln; vla; vcl; ctb	manuscrito (incompleto)	
Quintetto (Fá M)	pno; 2 vln; vla; vcl	manuscrito (incompleto)	
Quintetto (Dó m-M)	pno; 2 vln; vla; vcl	manuscrito (incompleto)	
Quintetto (Ré M)	pno; [2 vln; vla; vcl]	manuscrito (fragmento)	
Quintetto (Mí M)	pno; 2 vln; vla; vcl	manuscrito (incompleto)	
Sixtour (Mi M)	pno; 2 vln; vla; vcl; ctb	manuscrito (incompleto)	
Quintetto (Ré M)	pno; 2 vln; vla; vcl	manuscrito	
Sixtour (Ré M)	[pno; 2 vln; vla; vcl]; ctb	manuscrito (fragmento)	
Sérénade mis en quinteto – Hino da Carta (Fá M)	pno; fl; cl; fg/vlc; trp; ctb	manuscrito	comp.: Lisboa 1821 ou posterior
Sérénade [septeto] (Fá M)	pno; fl; cl; fg; 2 trp; ctb	manuscrito	
Fantaisie (dó m-M)	pno; 2 vln; vla; vcl	manuscrito	
Seconde Fantaisie Paisiello – La Molinara: Nel cor più non mi sento (Mib M)	[pno]; 2 vln; vla; vcl	manuscrito (incompleto)	
Fantaisie (Mib M)	[pno]; 2 vln; vla; vcl; ctb	manuscrito (incompleto)	

Anexo III

Transcrição da parte inicial do capítulo “The Performance Project” in Henriques, Miguel G. (2014). *The (Well) Informed Piano* (pp. 18-22). Estados Unidos da América: American University Press:

A Performance Study Syllabus

In the study and analysis preparatory to a musical performance, depending on the object, we can follow the steps indicated in general outlines below:

Context

- Stage of the specific musical form development
- Previous and subsequent works of the composer
- Similar preceding and later works or writing techniques by other composers (innovations)
- Sociological and historical context
- Acknowledgement of the identifying characteristics of the musical object’s form (individual or group work)
- Musicological and aesthetic context

Interpretative Work

- Musical object’s genre and style (homophonic, choral, contrapuntal, polyphonic, imitative, narrative, descriptive, melodic, virtuosic)
- Specific instrumental idiom (type of instrumental sound resources involved)
- Structure of the work or each autonomous section (its psychological character, components’ interactions, and its *tempo* identification and management)

Imitative contrapuntal forms

- One part (A)
- Two contrasting sections (AB)
- Song form (ABA)
- Sonata-allegro form
- Theme and variations
- Rondo
- Fantasy

- Rhapsody
 - Others
- Analysis of different structures (part, section, subsection, period, phrase)
 - Identification of autonomous and interdependent components (thematic units, bars grouping, accompaniment)
 - Phrase (e.g., four bars with conclusive cadence)
 - Sub-phrase (less than 4 bars, non-conclusive)
 - Independent phrase (8 bars, non-divisible)
 - Dual phrase (repeated)
 - Period (two related phrases: thesis-antithesis)
 - Multi-phrase period (three or more phrases connected by non-conclusive cadences with the exception of the last)
- Identification of structural axes (main culminations and cadences)
 - Identification of the harmony type and its respective plan (modal, tonal, polytonal, parallel, atonal (with or without tonal centres), harmonic motion features and structure, harmonic sequences, harmonic “colour” differentiation)
 - Study of the musical activity character
 - Stability (local or global)
 - Directional evolution
 - Structural or ornamental changes
- Definition of the melody contour and phrasing
 - Intervallic structure (2^{nds}, skips or jumps, scales, upward or downward movement)
 - Identification of the supporting harmonic design
 - Study of proportionality between rhythmic values and their specific sound weight relationship
 - Location of the phrasing axis (on a note or a rest, the point where musical tension is the greatest and where it starts to be released, see “Phrasing axis“ p. 31)
 - Identification of chords, secondary voices, polyphonic relationships, bass line, type of scales (diatonic, chromatic, octatonic, whole tone, modal, pentatonic, exotic), dissonances and particular rhythms (syncopations, suspensions, hemiolas, etc.)
 - Counterpoint acoustic interaction (interval tensions and resolutions)
 - Matching of melodic gravitational accents with the bar’s beats hierarchy, in particular the first (with the exception of cases where, due to the writing style, musical text division in bars does not assume or determine any hierarchy between beats (e.g., in some Stravinsky)

- Find the measure groupings organisation of the musical discourse (groupings or macro-measures of 1, 2, 3 or 4 bars)
 - Imitative forms (polyphonic plan and its hierarchical relationships)
 - Compositional techniques (imitation, inversion, retrogradation, derivation, variation, mutation, fragmentation, reduction, augmentation, overlapping, juxtaposition, octave displacements, melody doubling, at the octave, third, or sixth)
 - Agogic articulations, rests, ties
 - Dynamics and their nuances (hierarchy between melody and accompaniment, or secondary melodies, dynamic blocks or linear dynamic grading)
- Identification of the metric's rhythmic nature (see "Rhythm," p. 131)
 - Mechanical (regular and precise, metronomic, machine-like)
 - Organic (vocal type, subject to respiratory or dramatic contingencies, irregular syllable speech, or dance-type)
 - Fluid (*ad libitum*, *rubato*, *accelerando-ritardando*)
- Setting the piece's *tempo*
 - Interpretation of the tempo indication (see "*Tempo* choice," p. 23).
 - The metronomic indication
 - Testing of different *tempi* emulating the piece's execution by other instrumental means
 - Checking the playing effectiveness of longer and shorter notes
 - Search for the cohesion drive of the musical movement
 - Conducting the piece simultaneously with its singing or humming
 - Humming the rhythmic values subdivision, creating a rhythmic fabric, which controls the duration of sounds and unites its horizontal sequence
- Study of articulation relationships between the parts (elements of unity and contrast, structural continuity and discontinuity, differentiation and interaction of musical ideas)
 - Recurrence
 - Repetition
 - Return after change
 - Development (interrelationship of elements)
 - Variation
 - Mutation (*forte-piano*, *tutti-solo*, tonic-dominant, major-minor, climb or descent, different intervals, stability-activity-direction)
 - Pedal

- Study of relationships between musical discourse and literary text (characters, images or scenery descriptions, painting sound)
- Study of instrumental textures
 - Specific pianistic textures
 - Homophonic (choral)
 - Polyphonic (vocal or instrumental)
 - Accompanied melody (duet with instruments or voice, chamber music ensemble)
 - String quartet
 - Symphonic
 - Particular instrumental transcription

Execution

- Use of mimic and body language in musical gesture construction
- Detection of potential problems and weaknesses
 - Fingerings
 - Jumps
 - Difficulties in acquiring automatism
 - False accents or sound holes
 - Rhythmic or tempo lack of control
 - Lack of dynamic control
 - *Legato, staccato*, and other articulations

SONATE
de
Bomtempo

Introduction

Largo *F* *p* *F* *p* *F* *p*

5 con Espres *p* *Fz*

9 *cres* *F* *dim* *rallent* *p*

13 All^o *F* *Fz* *p* *Fz* *Fz* *Fz*

19 *p* *Fz*

24 *p*

29 *p*

710

32

35

40

46

52

57

6

f

60

fz

63

6

8va

loco

f

66

p

con Espres

p

71

p

p

77

sempre piano *p*

83

88

pp *crec.*

91

cen. *do*

94

pp

97

p

102

p

107

Musical notation for measures 107-110. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Measure 107 features a sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand, marked with a '6'. The bass line has a few notes. Measure 108 continues the arpeggiated figure. Measure 109 has a similar arpeggiated figure, marked with '6' and '8va'. Measure 110 continues the piece with a similar texture.

110

Musical notation for measures 110-113. Measure 110 continues the arpeggiated texture. Measure 111 has a similar texture. Measure 112 continues. Measure 113 features a more complex arpeggiated figure, marked with '6' and '8va'.

113

Musical notation for measures 113-116. Measure 113 continues the arpeggiated texture. Measure 114 has a similar texture. Measure 115 continues. Measure 116 features a more complex arpeggiated figure, marked with '6' and '8va'.

116

Musical notation for measures 116-118. Measure 116 continues the arpeggiated texture. Measure 117 has a similar texture. Measure 118 features a more complex arpeggiated figure, marked with '6' and '8va'.

118

710

121

crescendo

123

129

135

141

146

dol

152

6

7

156

159

162

166

170

173

710

con Espres

Minuetto
Presto

8

17

Trio

24

33

42

Musical notation for measures 42-49. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a harmonic accompaniment of chords and single notes.

50

Musical notation for measures 50-57. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a harmonic accompaniment of chords and single notes.

58

Musical notation for measures 58-65. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a harmonic accompaniment of chords and single notes.

66

Musical notation for measures 66-73. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a harmonic accompaniment of chords and single notes.

75

Musical notation for measures 75-82. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a harmonic accompaniment of chords and single notes.

Larghetto

8

14

18

21

26

33

710

38

p

42

fz
f

46

fz
rallant

50

p
p

56

fz
f
fz

60

p

64

dol
p
p

Finale
Presto

Measures 1-5 of the Finale Presto section. The music is in 2/4 time. The treble clef part features a melodic line with various intervals and accidentals. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics include piano (p) and accents.

6

Measures 6-12. The treble clef part continues the melodic development. The bass clef part maintains the rhythmic pattern. Dynamics include piano (p) and accents.

13

Measures 13-19. The treble clef part shows further melodic progression. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p) and accents.

20

Measures 20-25. The treble clef part continues with melodic motifs. The bass clef part provides a steady accompaniment. Dynamics include piano (p) and accents.

26

Measures 26-31. The treble clef part features more complex melodic figures. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p) and accents.

32

Measures 32-37. The treble clef part continues with melodic development. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (p) and accents.

39

48

54

60

66

72

81 *pp*

87 *f*

94 *f*

101 *f*

108 *f*

114

119 *p*

Detailed description: This page of a musical score contains seven systems of piano music, numbered 81 through 119. Each system consists of a treble and bass clef staff. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The dynamics range from *pp* (pianissimo) at measure 81 to *f* (forte) at measures 87, 94, 101, and 108, and *p* (piano) at measure 119. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some slurs and accents present in the score.

124

129

134

139

145

151

157

Handwritten musical score for six systems, numbered 165, 173, 179, 185, 191, and 197. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and accidentals. The first system (165) has a *8^{va}* marking above the treble staff. The second system (173) has a *8^{va}* marking above the treble staff. The third system (179) has a *8^{va}* marking above the treble staff. The fourth system (185) has a *8^{va}* marking above the treble staff. The fifth system (191) has a *8^{va}* marking above the treble staff. The sixth system (197) has a *8^{va}* marking above the treble staff. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

11

Minuetto

Presto

Musical notation for measures 11-15. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. Measure 11 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 15 ends with a fortissimo (*fz*) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

9

Musical notation for measures 16-22. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. Measure 16 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 22 ends with a forte (*f*) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

16

Trio

Musical notation for measures 23-29. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. Measure 23 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 29 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

23

Musical notation for measures 30-35. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. Measure 30 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 35 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

30

Musical notation for measures 36-40. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. Measure 36 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 40 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

MUS 007

37

p

Musical score for measures 37-45. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with some slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

46

Musical score for measures 46-55. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment remains consistent. The key signature and time signature are maintained.

56

f

Musical score for measures 56-63. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment changes slightly. A forte (*f*) dynamic marking is present in the second system.

64

fz *f* *f*

Musical score for measures 64-73. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand accompaniment features some rests. Dynamic markings include *fz* (fortissimo) and *f* (forte).

74

f

Musical score for measures 74-81. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand accompaniment features some rests. A forte (*f*) dynamic marking is present.

SONATA I

The image displays a musical score for a piece titled "SONATA I". The score is written in a grand staff format, consisting of two staves per system. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The score is divided into six systems, with measure numbers 1, 4, 7, 12, 17, and 20 marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamic markings are present throughout, including *f* (forte), *p* (piano), *fp* (fortissimo piano), *fz* (forzando), *dim* (diminuendo), *cres* (crescendo), and *loco*. Performance instructions like *8va* (octave) and *loco* are also included. The score shows a complex texture with rapid passages and dynamic contrasts.

¹⁸⁷ Bomtempo, 1980, pp. 64-95

Musical score for a piece, likely a piano or organ, showing measures 24 through 38. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *f*, *fz*, *p*, *hr*, and *mezza voce*.

Measure 24: *f*, *hr*, *f*, *f*, *f*.
 Measure 27: *f*, *hr*, *fz*, *f*, *fz*, *f*.
 Measure 29: *fz*, *f*, *fz*.
 Measure 31: *f*, *fz*, *dim*.
 Measure 33: *p*, *p*, *p*, *hr*, *mezza voce*.
 Measure 38: *p*, *cres*, *dim*.

Bontempo Op. 9, No. 1

Con Espresa:

42 *p* staccato *tr*

46 dolce *cres*

49 *p* sempre legato e piano

52

55

58 *p*

Bomtempo Op: 9. N° 1.

60 *mf* *p* *mf*

62 *crescendo* *f*

64 *Con Esp* *f* *ten* *ten* *fz* *a tempo* *fp*

68 *fp* *cres*

72 *1st* *2^d* *8^{va}* *sempre mezza voce* *f* *f* *p*

75 *hr*

79 *8va* *p* *tr* *p*

84 *p* *p*

88 *p* *p*

92 *f* *f* *fz* *fz*

97 *f* *fz* *f*

Bontempo Op: 9. N° 1.

119 *fz* *cres*

123 *fp* *pp* *fz* *cres*

127 *ff*

130 *p* *dim*

134 *pp* *p* *fz*

138 *fz* *fz* *fz* *cres*

Bontempo Op: 9, N° 1.

Con Esp

162 *p* *stacc* *tr*

166 *dolce* *cres*

169 *p* *sempre Legato e piano*

172

175

178 *pp* *6* *8va*

Bontempo Op: 9. N° 1.

180 *crescendo*

182 *f* *loco*

184 *cres* *f* *8va* *f* *ten* *f* *ten*

186 *Con Esp* *fp* *fp*

190 *f* *Con molto fuoco* *fz* *fz* *f*

193 *f* *8va* *loco* *f*

196 *f*

200 *f*

203 *f* loco *f* *f* *f*

206 *f* *dim*

209 *p*

213 *p*

Bontempo Op: 9. N° 1.

LARGHETTO
CON MOLTO
ESPRESSIONE.

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of six systems of two staves each. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic in the right hand and a pianissimo (*pp*) dynamic in the left hand. The second system (measures 5-8) features a piano (*p*) dynamic in both hands. The third system (measures 9-12) continues with a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 13-16) includes the instruction "staccato" and a piano (*p*) dynamic. The fifth system (measures 17-20) contains the instruction "Con Esp" and features a fortissimo (*fz*) dynamic in the left hand and piano (*p*) dynamics in the right hand. The sixth system (measures 21-24) concludes with piano (*p*) dynamics in both hands. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Musical score for "Bontempo Op. 9. N.º 1." in G major, 3/4 time. The score is written for piano and consists of six systems of music.

- System 1 (Measures 23-26):** Features a strong, rhythmic accompaniment in the left hand with repeated chords and a melodic line in the right hand. Dynamics include *f*, *f**p*, and *f*.
- System 2 (Measures 27-30):** Continues the rhythmic accompaniment with some melodic variation in the right hand. Dynamics include *f*, *f**p*, *f**b**p*, and *ff*.
- System 3 (Measures 31-33):** The right hand features more complex melodic patterns with triplets and slurs. Dynamics include *p*.
- System 4 (Measures 34-36):** The right hand continues with intricate melodic figures. Dynamics include *p*.
- System 5 (Measures 37-39):** The right hand has a melodic line with a *dim* (diminuendo) marking and an *8va* (octave) marking. Dynamics include *p*.
- System 6 (Measures 40-42):** The right hand features a melodic line with a *loco* marking. Dynamics include *p*.

Bontempo Op: 9. N.º 1.

1035

43 *f* *f* *f* *f* *p* *8va*

46 *fz* *fz* *fz* *fz* *p* *loco*

49 *mf*

51 *f* *f* *crescendo*

53 *f* *ff* *f* *f*

56 *dim* *p* *pp*

Pantefano Op. 9 No 1

59 *pp*

64 *p*

68

71 *sva*

74 *loco*

79 *rallentando* *pp* *p*

Bontempo Op. 9. N^o 1.

FINALE

ALLEGRO.
VIVACE.

The musical score consists of six systems of staves, each with a system number on the left:

- System 1:** Treble and bass clefs. Treble staff starts with a dynamic of *p* and includes an *8va* marking. Bass staff also starts with *p*. The system concludes with a *loco* marking.
- System 2:** Treble and bass clefs. Treble staff includes an *8va* marking. Bass staff includes a dynamic of *p*.
- System 5:** Treble and bass clefs. Treble staff includes a *loco* marking. Bass staff includes a dynamic of *p*.
- System 8:** Treble and bass clefs. Treble staff includes a dynamic of *mf* and a *cres* marking. Bass staff includes a dynamic of *p*.
- System 11:** Treble and bass clefs. Treble staff includes a *8va* marking and a *cendo* marking. Bass staff includes a dynamic of *p*.
- System 14:** Treble and bass clefs. Treble staff includes a *loco* marking. Bass staff includes a dynamic of *p*.

Quintetto Op. 9 N° 1

17

Musical notation for measures 17-19. Treble and bass staves with notes and slurs.

20

Musical notation for measures 20-22. Treble and bass staves with notes and slurs. Dynamics include *p*.

23

Musical notation for measures 23-25. Treble and bass staves with notes and slurs. Dynamics include *f* and *cres*.

26

Musical notation for measures 26-28. Treble and bass staves with notes and slurs. Dynamics include *f* and *loco*.

29

Musical notation for measures 29-31. Treble and bass staves with notes and slurs. Dynamics include *cres* and *p*.

Bomtempo Op: 9. N° 1.

1035

32

35

38

41

43

Bon tempo Op: 9. N° 1.

45

48

51

54

57

60

p

f *fz* *fz* *fz*

Bontempo Op: 9. N° 1.

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Bontempo Op: 9. N° 1." The score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 45 and ends at 47. The second system starts at measure 48 and ends at 50. The third system starts at measure 51 and ends at 53. The fourth system starts at measure 54 and ends at 56. The fifth system starts at measure 57 and ends at 59. The sixth system starts at measure 60 and ends at 62. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. At measure 60, the dynamic changes to forte (*f*), and there are four instances of fortissimo (*fz*) markings in the bass staff. The title "Bontempo Op: 9. N° 1." is printed below the sixth system.

63

f *fz* *f* *fz* *f* *fz* *f* *fz*

Measures 63 and 64 of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *f* and *fz*.

65

f *p* *p*

Measures 65 and 66. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamics range from *f* to *p*.

68

Measures 68 and 69. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment.

71

cres *8va* *p*

Measures 71 and 72. The right hand has a melodic line with an *8va* marking. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *cres* and *p*.

74

loco *rinf* *rinf*

Measures 74 and 75. The right hand has a melodic line with a *loco* marking. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *rinf*.

77

8va *f* *ten* *ten*

Measures 77 and 78. The right hand has a melodic line with an *8va* marking. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *f* and *ten*.

80 *f*

83

86 *p*

89

92 *p* 1^{ma}

Bon tempo Op: 9. N° 1.

95a

1ma

98a

1ma

8va

cres

94b

2da

p

p³

f

98b

p

f

f

fz

102

f

fz

Bortolotto Op. 9 NO 1

106 *p*

109

112 *p*

115

118 *p*

122 *cres* *f* *8va*

Bontempo Op: 9. N° 1.

126

130

134

138

141

144

Op. 9, No. 1

147 *p*

150 *cres* *f*

153 *ff* *8va*

156 *p*

159 *dim* *loco*

Bon tempo Op: 9. N° 1.

162

Measures 162-165. Treble clef, key signature of two flats. Measure 162 features a triplet of eighth notes marked *p*. Measures 163-165 continue with eighth-note patterns.

165

Measures 165-168. Treble clef, key signature of two flats. Measure 165 features a triplet of eighth notes marked *p*. Measures 166-168 include a section marked *loco* with a dashed line above the notes.

169

Measures 168-172. Treble clef, key signature of two flats. Measures 168-170 feature sixteenth-note runs. Measure 171 includes a *cres* (crescendo) marking. Measure 172 ends with a double bar line.

173

Measures 172-175. Treble clef, key signature of two flats. Measures 172-175 continue with eighth-note patterns, ending with a double bar line.

176

Measures 175-178. Treble clef, key signature of two flats. Measures 175-178 continue with eighth-note patterns, ending with a double bar line. A *p* marking is present in measure 177.

Bontempo Op. 9 No 1

179

182

185

188

191

Bontempo Op: 9. N° 1.

194

198

201

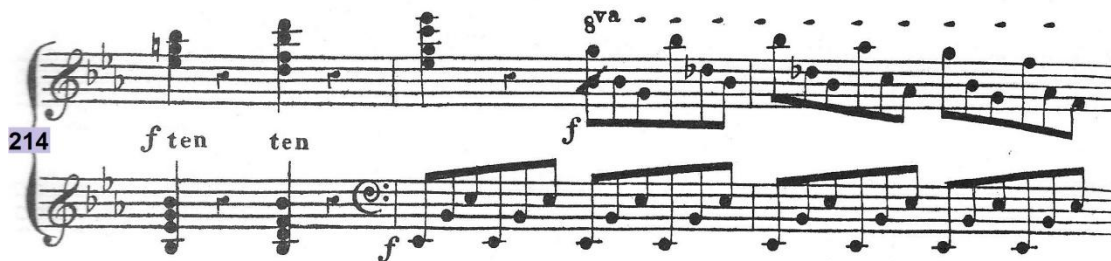
204

208

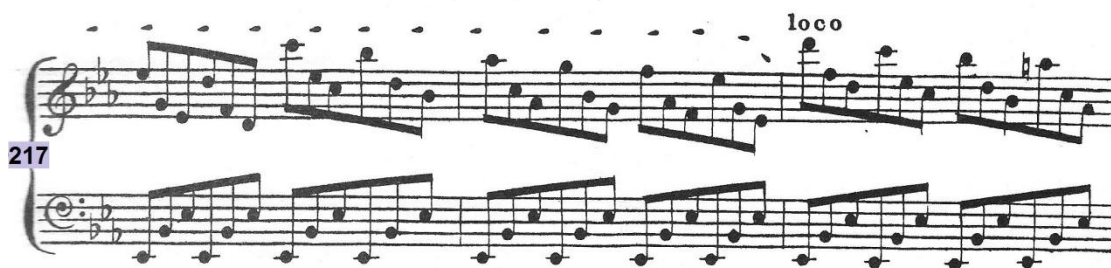
211 *rinf*



214 *f ten ten f* *8va*



217 *loco*



220 *p*



223



Bon tempo Op: 9. N° 1.

226

f *fz* *f* *fz*

229

fz *fz* *fz*

232

fz *fz* *fz*

235

ff *f* *f* *8va*

239

f *f* *8va*

Partitura Op. 9, No. 1

243

fz

246

pp

249

cres = = = cen = = = do

252

f

255

ff

Comtempo Op: 9. N° 1.

258

ff

261

f 8^{va}

264

loco

267

ff 8^{va}

270

f 8^{va} FIN.

53 *pp* *p*
Legato

57 *pp* *p* *p*

1 **PRESTO ASSAI**
pp *pp* *p*
Legato

10 *p*

19 *ff* *f* *f* *f*

27 *f* *f* *f* *f*
Cres.

34 *f* *f*

Bontempo Op.15.

40 *Cres.* *f* *f* *decres.* *f*

50 *p* *p* *f*

59 *f* *decres.* *p* *p*

69 *p*

78 *p* *p* *p*

87 *Cres.* *f* *p* *Cres.* *p*

97 *8va* *f* *p* *1a* *f* *decres.* *f*

Bomtempo Op. 15.

105

Musical notation for measures 105-113. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various dynamics including *sf* and *f*.

114

Musical notation for measures 114-121. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various dynamics including *f* and *sf*.

122

Musical notation for measures 122-129. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various dynamics including *f* and *sf*.

130

Musical notation for measures 130-137. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various dynamics including *f* and *sf*.

138

Musical notation for measures 138-145. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various dynamics including *p* and *f*.

146

Musical notation for measures 146-153. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various dynamics including *f* and *sf*. The word *Cresc.* is written above the top staff.

154

Musical notation for measures 154-161. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various dynamics including *pp* and *p*.

Bontempo Op.15.

163

Musical notation for measures 163-170. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings like *p* and *cresc.*

171

Musical notation for measures 171-178. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings like *p* and *cresc.*

179

Musical notation for measures 179-185. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings like *p* and *cresc.*

186

Musical notation for measures 186-193. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings like *p* and *cresc.*

194

Musical notation for measures 194-201. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings like *p* and *cresc.*

202

Musical notation for measures 202-209. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings like *p* and *cresc.*

210

Musical notation for measures 210-217. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings like *p* and *cresc.*

Bontempo Op. 15.