



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação em Música

ANDREY COSTA BACOVIS

**ELEMENTOS FORMAIS, TEXTURAIS E INTERPRETATIVOS NAS SONATAS
PARA PIANO DE JOÃO DOMINGOS BOMTEMPO (1775-1842)**

**São Paulo
2017**

ANDREY COSTA BACOVIS

**ELEMENTOS FORMAIS, TEXTURAIS E INTERPRETATIVOS NAS SONATAS
PARA PIANO DE JOÃO DOMINGOS BOMTEMPO (1775-1842)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Interpretação/Teoria e Composição.

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho.

**São Paulo
2017**

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

B129e	Bacovis, Andrey Costa, 1992-. Elementos formais, texturais e interpretativos nas sonatas para piano de João Domingos Bomtempo (1775-1842) / Andrey Costa Bacovis. - São Paulo, 2017. 106 f. : il. Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. 1. Bomtempo, João Domingos - 1775-1842. 2. Forma musical. 3. Sonata. 4. Musica para piano - Análise, apreciação. I. Marun Filho, Nahim. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.
-------	--

ANDREY COSTA BACOVIS

**ELEMENTOS FORMAIS, TEXTURAIS E INTERPRETATIVOS NAS SONATAS
PARA PIANO DE JOÃO DOMINGOS BOMTEMPO (1775-1842)**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em música.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Nahim Marun Filho
UNESP - Orientador

Prof. Dr. Eduardo Seincman
USP

Prof. Dr. Luiz Brito Passos Amato
UNESP

São Paulo, 31 de julho de 2017

“Lembre sempre daquilo que aprendeu. A sua
educação é a sua vida; guarde-a bem”
Provérbios 4:13

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu Senhor e Salvador, autor da vida e dono de todo conhecimento.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Nahim Marun Filho, pelas orientações, conselhos, incentivos, paciência, dedicação, e principalmente, por confiar em mim como orientando.

Aos professores Luiz Amato, Eduardo Seincman, Lutero Rodrigues e Ricardo Kubala, por aceitarem meus convites para bancas de recital, qualificação e defesa.

Aos professores Marcio Páscoa e Mário Marques Trilha, por me ajudarem a escrever o projeto submetido no exame de admissão do PPGMUS-UNESP.

À professora Halina Kuushynchykava, por todo esforço, comprometimento e seriedade em me ensinar piano, cujos ensinamentos foram fundamentais para ingressar no Mestrado em Música da UNESP.

Ao corpo docente do PPGMUS-UNESP, por tudo o que aprendi.

Aos servidores da secretaria do PPGMUS-UNESP, pelo profissionalismo e esforço em me ajudar.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), pelo apoio financeiro.

À família Pires (João Martinho, João Justo, Niceia, Itacy e Antônio) por me receber em sua residência e me ajudar em tudo o que precisei na cidade de São Paulo.

Aos Meus pais, Augusto e Marcia Bacovis, por formarem a pessoa que sou, e nunca medirem esforços em favor dos meus estudos.

À minha amada esposa, Thaísa, pelo seu amor, carinho, e apoio durante a trajetória do mestrado.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo a apresentação de um panorama estilístico das sonatas para piano de João Domingos Bomtempo, com vistas à interpretação musical. No primeiro capítulo, apresenta-se uma breve biografia deste compositor, com foco em sua trajetória musical, em suas obras e nos compositores com os quais teve contato. O capítulo seguinte é dedicado a análises formais de suas sonatas, contemplando especialmente os primeiros movimentos, em que obras de CAPLIN (1998), HEPOKOSKI & DARCY (2006) e ROSEN (1988) foram as principais referências. No terceiro capítulo, investiga-se os elementos texturais de suas sonatas a partir da associação com a literatura especializada em práticas interpretativas, especialmente àquelas que abordam o estilo musical dos compositores da Escola de Londres, com os quais Bomtempo teve contato. Por fim, o último capítulo relaciona o conteúdo de capítulos anteriores a fim de realizar uma proposta interpretativa para a Sonata opus 15 n.1 de Bomtempo. Nesta pesquisa, é possível ver a maneira como aspectos formais e texturais de uma obra musical podem ser enfatizados em uma performance a fim de enriquecer a musicalidade, fornecendo possibilidades interpretativas.

Palavras-chave: João Domingos Bomtempo. Forma musical. Textura musical. Sonata. Piano.

ABSTRACT

This research aims at the presentation of a stylistic overview of the João Domingos Bomtempo's piano sonatas, aiming the musical interpretation. In the first chapter, is presented a brief biography of this composer, focusing on his musical trajectory, his works and the composers with whom he had contact. The following chapter is dedicated to formal analyzes of his sonatas, contemplating especially the first movements, in which works by CAPLIN (1998), HEPOKOSKI & DARCY (2006) and ROSEN (1988) were the main references. In the third chapter, the texture elements of his sonatas are investigated, from the association with the specialized literature in interpretive practices, especially those that deal with the musical style of the composers of the London Pianoforte School, with whom Bomtempo had contact. Finally, the last chapter associates the content of previous chapters in order to make an interpretative proposal for Bomtempo's Sonata opus 15 n.1. In this research, it is possible to see a way in which formal and textural aspects of a musical work can be emphasized in a musical performance in order to enrich the musicality, providing interpretive possibilities.

Keywords: João Domingos Bomtempo. Musical form. Musical texture. Sonata. Piano.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp.1-17.....	23
Figura 2. Bomtempo: Sonata opus 9 n.2, I, comp.1-10.....	25
Figura 3. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, comp.1-8.....	26
Figura 4. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp.4-7.....	27
Figura 5. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, comp.9-17.....	27
Figura 6. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp.12-15.....	28
Figura 7. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp.33-38.....	29
Figura 8. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 20-26.....	30
Figura 9. Bomtempo: Sonata opus 1, I, comp.40-42.....	30
Figura 10. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp.12-22.....	31
Figura 11. Bomtempo: Sonata opus 13, I, comp. 1-2;21-22.	32
Figura 12. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, a) comp. 17-20, b) comp.1-4.	32
Figura 13. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, comp. 17-29.....	34
Figura 14. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp. 39-44.....	35
Figura 15. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 18-24.....	35
Figura 16. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp.38-44.....	37
Figura 17. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 31-37.....	37
Figura 18. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 37-49.....	38
Figura 19. Bomtempo: Sonata opus 13, I, comp. 31-41.....	39
Figura 20. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, comp. 27-31.....	40
Figura 21. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, comp. 38-41.....	40
Figura 22. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 42-45.....	42
Figura 23. Bomtempo: Sonata opus 9 n.3, I, comp. 81-94.....	42
Figura 24. Bomtempo: Sonata opus 20, I, comp. 43-50.....	44
Figura 25. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp. 45-68.....	45
Figura 26. Bomtempo: Sonata opus 13, I, comp. 41-57.....	46
Figura 27. Bomtempo: Sonata opus 9 n.2, I, comp. 34-49.....	47
Figura 28. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 52-63.....	48
Figura 29. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp. 33-46.....	49
Figura 30. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp. 61-67.....	49
Figura 31. Bomtempo: Sonata opus 1, I, comp. 55-64.....	50
Figura 32. Bomtempo: Sonata opus 15, I, comp. 94-109.....	52
Figura 33. Bomtempo: Sonata opus 13, I.	53
Figura 34. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp. 65-76.....	53
Figura 35. Bomtempo: Sonata opus 13, I, comp.65-77.....	56
Figura 36. Bomtempo: Sonata opus 9 n.2, I, comp.64-72.....	57
Figura 37. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, a) comp.73-8; b) comp.42-5.	58
Figura 38. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I.	60
Figura 39. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, comp. 81-4.....	62
Figura 40. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 136-142.....	63

Figura 41. Bomtempo: Sonata opus 9 n.2, I, a) comp. 28-35; b) comp. 115-122..	65
Figura 42. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I. a) comp. 33-40; b) comp.197-201.	66
Figura 43. Bomtempo: Sonata opus 1, I, comp. 160-2.	67
Figura 44. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp. 150-9.	68
Figura 45. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp. 185-196.	69
Figura 46. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp. 193-205.	72
Figura 47. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 209-212.	72
Figura 48. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, a) comp. 97-100; b) comp. 196-9.	73
Figura 49. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, a) comp. 69-72; b) comp. 57; c) comp. 185-191.	74
Figura 50. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp. 197-204.	75
Figura 51. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp. 199-213.	76
Figura 52: Mecanismo dos pianos a) vienense: com o martelo preso na tecla e b) londrino: com o martelo fixado ao corpo do instrumento.	81
Figura 53. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp. 85-90.	82
Figura 54. Clementi: Sonata opus 37 n.2, I, comp. 1-4.	82
Figura 55. Bomtempo: Sonata opus 20, II, comp. 66-8.	83
Figura 56. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 1-3.	84
Figura 57: Jan Ladislav Dussek: Sonata opus 39 n.2, I, comp. 1-4.	84
Figura 58. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, III, comp. 95-99.	85
Figura 59. Field: Sonata opus 1 n.1, I, comp.75-8.	85
Figura 60. a) Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 92-6; b) Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, III, comp.9-17.	85
Figura 61. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 1.	86
Figura 62. Clementi: Sonata opus 40 n.1, I, comp.1-3.	86
Figura 63. Bomtempo: Sonata opus 20, I, comp. 251-3.	87
Figura 64. Bomtempo: Sonata opus 20, I, comp. 97-99.	87
Figura 65. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp.1-11	90
Figura 66. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 33-49.	91
Figura 67. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 117-122.	92
Figura 68. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 156-160.	92
Figura 69. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I; a) comp. 13-15; b) comp. 176-8.	93
Figura 70. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I comp. 13-15.	94
Figura 71. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 145-151.	95
Figura 72. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 72-3.	96
Figura 73. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 5-7	96
Figura 74. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 65-8.	96
Figura 75. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 50-58.	98
Figura 76. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 69-78.	99
Figura 77. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 145-156.	100
Figura 78. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 20-23.	101

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Sonatas com <u>tema A</u> estruturados em períodos compostos.	25
Tabela 2. Panorama estrutural geral das sonatas de Bomtempo.....	78
Tabela 3. Relação entre seções estruturais e suas respectivas indicações de dinâmica.....	89

SUMÁRIO

SUMÁRIO	11
INTRODUÇÃO	12
1. DADOS BIOGRÁFICOS DO COMPOSITOR.....	15
2. ASPECTOS ESTRUTURAIS DAS SONATAS	21
2.1. ESTRUTURAÇÃO DOS PRIMEIROS MOVIMENTOS (FORMA-SONATA).....	21
2.1.1. Tema A	21
2.1.2. Ponte (transição)	28
2.1.3. Tema B.....	39
2.1.4. Seção de encerramento (<i>Closing Section</i>)	50
2.1.5. Desenvolvimento	54
2.1.6. Recapitulação	61
2.1.7. Codas	70
2.2. ESTRUTURAÇÃO DOS MOVIMENTOS INTERMEDIÁRIOS E FINAIS	77
3. ELEMENTOS TEXTURAIS DAS SONATAS DE BOMTEMPO.....	80
4. SUGESTÕES INTERPRETATIVAS PARA A SONATA OPUS 15 N.2 DE BOMTEMPO	88
4.1. DINÂMICAS	88
4.2. ACENTUAÇÃO	92
4.3. ARTICULAÇÃO E TOQUE	95
4.4. FLEXIBILIZAÇÃO DO TEMPO	97
4.5. USO DOS PEDAIS	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS	105

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um panorama estilístico das sonatas para piano de João Domingos Bomtempo, com vistas à interpretação musical. Visto este é um compositor muito pouco conhecido, apresento no primeiro capítulo dados biográficos sobre este, associados ao contexto histórico em que viveu.

O capítulo seguinte constitui-se nas análises estruturais das sonatas de Bomtempo. Segundo CONE (1968, p.58), o estilo musical completo de uma obra relaciona em uma unidade abrangente todos os aspectos da composição musical: tempo, métrica, ritmo, melodia, harmonia e forma. Também segundo este autor (1968, p.58), “Forma é um aspecto essencial do estilo – de fato, deve resumir todos os aspectos do estilo. Quando não é o caso, o estilo é em conformidade concebido de maneira incompleta¹”. ROSEN é outro autor que chama a atenção para a importância de aspectos compositivos e estruturais em sonatas. Segundo ele, “a força expressiva das formas sonata estava concentrada tanto em sua estrutura, nas modulações de larga escala, e nas transformações dos temas quanto no próprio caráter dos temas²” (1988, p.11).

A fim de analisar as características estruturais das sonatas de Bomtempo, foram utilizadas referências que abordam sobre formas clássicas a partir de diferentes perspectivas. Os principais autores utilizados foram: HEPOKOSKI & DARCY (2006), CAPLIN (1998), e ROSEN (1988; 1998). As análises das características estruturais foram voltadas para aspectos formais, harmônicos e melódico-temáticos, de maneira interligada, procurando mostrar a relação entre eles. Nas análises, foram privilegiados especialmente os primeiros movimentos, pois, segundo ROSEN, os primeiros movimentos de sonatas

São o conjunto formal mais complexo e bem organizado devido à tendência do final do século XVIII em concentrar maior peso no movimento inicial, que consequentemente necessita de uma estrutura mais elaborada e dramática. Este é o sistema que exalta, mais que qualquer outro, a polarização da harmonia, material temático e textura (ROSEN, 1988, p.98)³.

¹ “Form is an essential aspect of a style – indeed, it should summarize all aspects of a style. When this is not the case, the style is accordingly incompletely realized”.

² “The expressive force of sonata forms was concentrated as much in their structure, the large-scale modulations, and the transformations of the themes as in the character of the themes”

³ “First-Movement Sonata Form. This may be the most complex and tightly organized series of forms because of the tendency of the late eighteenth century to concentrate the greatest weight in the opening movement, which in consequence needed the most elaborate and most dramatic structure. This is the scheme which magnifies, beyond any other, the polarization of harmony, thematic material, and texture”

Também foram analisadas as características texturais das sonatas de Bomtempo. Essas características foram herdadas dos compositores e das obras com que Bomtempo teve contato, e das peculiaridades organológicas dos pianos em que tocava. Para referenciar teoricamente este capítulo, foi utilizada a obra de Luca CHIANTORE (2001) para abordar os elementos técnicos, e a de Bart Van OORT (2000) para tratar dos elementos texturais propriamente.

É normal encontrar trabalhos acadêmicos nos quais as análises (seja formal, harmônica, interpretativa, etc.) são feitas obra por obra, movimento por movimento, o que faz as informações girarem em torno de cada obra ou movimento individualmente. Essa organização permite que as características individuais de cada obra fiquem mais evidentes; entretanto, a relação entre as obras acaba sendo prejudicada, e as características realmente importantes das obras acabam ficando escondidas no meio de muitas informações repetidas.

Este trabalho não tem como objetivo enfatizar as características individuais de cada obra/movimento, mas as características estruturais e texturais que o compositor usou em suas sonatas. Para isso, utilizou-se uma organização por seções estruturais das teorias da forma-sonata: as análises de todos os primeiros movimentos, por exemplo, foram reunidas em um único capítulo, o qual está dividido em seções onde os temas A, pontes, desenvolvimentos, etc. de todos os primeiros movimentos são analisados conjuntamente. Da mesma forma, os movimentos intermediários e finais, e as características texturais das sonatas foram reunidos em capítulos próprios.

Em seguida, são apresentadas sugestões interpretativas para o primeiro movimento da Sonata opus 15 n.1, de Bomtempo. As características estilísticas reveladas no corpo da dissertação foram associadas à literatura referente às práticas interpretativas da época, a fim de apresentar possibilidades de interpretação.

Esta dissertação de mestrado, apesar de estar inscrita na área de práticas interpretativas, acaba se voltando principalmente para aspectos estilísticos da obra de Bomtempo. Até o momento, não há trabalhos acadêmicos abordando com profundidade os elementos estilísticos das sonatas deste compositor. Dessa forma, acredito que não faria muito sentido apresentar propostas interpretativas para as sonatas deste compositor sem conhecer seu estilo.

Dentre as sonatas de Bomtempo, duas não serão abordadas nas análises formais: a Sonata opus 5 e a opus 15 n.2. A primeira delas foi descoberta recentemente. Filipe de SOUSA (1980, p.XIII), editor das sonatas utilizadas nesta dissertação, alega que nem ele nem Ernesto Vieira, um dos principais biógrafos de Bomtempo, nunca viram exemplares desta

sonata. O único lugar onde vi exemplares disponíveis dessa sonata foi em acervos de bibliotecas em Portugal e na França. A Sonata opus 15 n.2 é muito diferente das demais: possui apenas um movimento, e muitas “deformidades” que nos permitiriam classificá-la como uma sonata romântica. Assim, acredito que essa sonata merece ser tratada à parte, separada das outras sonatas, utilizando outro aparato crítico⁴.

⁴ No item 2.2, página 74, apresento uma tabela detalhada com as sonatas estudadas neste trabalho, indicando tonalidades, movimentos e padrões formais.

1. DADOS BIOGRÁFICOS DO COMPOSITOR

João Domingos Bomtempo nasceu em Lisboa no dia 28 de dezembro de 1775, filho de Mariana da Silva Bomtempo e de Francisco Xavier Bomtempo⁵, o qual era italiano, e ocupava o cargo de primeiro oboé na Real Câmara de D. José I. (ALVARENGA, 1993, p.83). Bomtempo estudou música desde criança, muito provavelmente através da orientação paterna, com quem aprendeu oboé, e também estudou piano e contraponto com os professores do Seminário da Patriarcal (VIEIRA, 1900, p.109).

Em 1789, foi admitido pela Irmandade de Santa Cecília como cantor e, a partir de 1890, participou na execução de missas, ofícios e novenas cantando a parte de soprano, atividade a qual exerceu até 1795. Neste ano, seu pai veio a falecer, e foi designado para substituí-lo como primeiro oboé na Real Câmara, onde permaneceu até princípios de 1801 (ALVARENGA, 1993, p.84).

Bomtempo se mudou para a Paris em 1801 a fim de triunfar como pianista e compositor instrumental (BRITO & CYMBRON, 1992, p.139). SARRAUTE (1980, p.XII) defende que Bomtempo foi a Paris esperando encontrar uma arte nova, a qual adotou inteiramente, diferente dos demais compositores portugueses, os quais, durante todo o século XVIII, haviam viajado à Itália para estudar sua arte.

É importante ressaltar o contexto histórico da Europa Ocidental vigente no momento da chegada de Bomtempo a Paris: o ambiente Pós-Revolução Francesa. Essa Revolução iniciou-se em 1889, e teve forte impacto, não apenas no meio político, mas também nas artes. A explosão causada pelos princípios democráticos, em contraposição aos regimes autocráticos, mudou a forma de pensamento da sociedade, influenciando assim o ambiente no qual as artes viriam a florescer. No campo da filosofia, as obras de Voltaire e Jean-Jacques Rousseau foram de grande importância para a implementação de um pensamento mais liberal. Nas artes cênicas, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, na sua peça "As Bodas de Fígaro", cujo libreto foi utilizado por Mozart para escrever sua ópera com esse nome, fez uma sátira aos hábitos antiquados presentes nas cortes (LEICHTENTRITT, 1938, p.179-180).

No século XVIII, as atividades musicais na Europa estavam relacionadas principalmente ao ambiente da corte. Assim, o intercâmbio musical entre Portugal e Itália

⁵ Era normal, entre italianos que emigravam para Portugal, aporuguesar o nome. Logo, o nome original de Francisco Xavier Bomtempo era Francisco Saverio Buontempo (VIEIRA, 1900: 108).

nesse século estava diretamente relacionado a esse ambiente. Durante o século XIX, entretanto, o centro das atividades musicais na Europa ocidental se transferiu da corte para a grande cidade, com a difusão de teatros de ópera públicos, conservatórios e sociedades de concerto. Em torno das atividades musicais da cidade, havia também uma infraestrutura musical composta por editores de música, fabricantes de instrumentos, empresários promotores de concertos, etc. (LONGYEAR, 1988, p.3). Logo, deve-se ter em mente que foi nesse contexto que Bomtempo desembarcou em Paris: no florescimento das atividades musicais “da cidade”.

Em 1802, poucos meses após a chegada de Bomtempo em Paris, chegou nesta cidade Muzio Clementi (1752-1832), que, além de célebre compositor, era empresário, e possuía em Londres uma fábrica de pianos e uma tipografia especializada em publicações de material musical. Afim de apresentar melhor a qualidade de seus instrumentos, Clementi trouxe consigo John Field (1782-1837), pianista muito brilhante e compositor de mérito reconhecido (SARRAUTE, 1980, p.XII). O contato com Clementi foi muito importante para a formação do estilo de Bomtempo. Mesmo se não tiver recebido diretamente lições de Clementi, Bomtempo soube aproveitar seu exemplo com muita habilidade, como fica evidente em suas obras (VIEIRA, 1900, p.111).

Nesse período, compôs e publicou duas Sonatas e um *Fandango Varié* para piano solo, quatro Concertos para piano e uma Sinfonia, sendo muito elogiado pela crítica. Nessa época, Paris recebia pianistas brilhantes, como Clementi, Field, Kalkbrenner e Dussek. Mesmo assim, Bomtempo conseguiu se destacar neste ambiente, conforme atesta a crítica feita pelo Jornal *Le Courier de l'Europe*:

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. Sua representação pessoal, e a dos professores que elle tinha convocado para seu concerto, tinha excitado a attenção do Publico, e attrahido a muitidão, mesmo depois do concerto de Mr. Lahoussaie. Mr. Bomtempo excedeu ainda a expectaçãodos seus ouvintes: nunca os toques do piano resoaram de uma maneira mais brilhante. O tocar de Mr. Bomtempo é nobre, rapido, cheio de calor, d'alma e de elegancia... (apud VIEIRA, 1900, p113).

A partir da citação acima, podemos perceber indícios do culto ao virtuose romântico.

"O público aumentou em número, principalmente nos grandes centros europeus, como Londres, Paris e Viena. Na época do Romantismo, o compositor, liberto dos entraves que lhe eram impostos no passado, passou a contar com o juízo prévio

favorável de um público neófito que o via quase sempre como um ser extraordinário, especialmente dotado" (MASSIN, 1997, p.662).

Bomtempo mudou-se para Londres em 1810, forçado por razões de ordem política e militar (SARRAUTE, 1980, p.XIII), pois, nessa época, as tropas de Napoleão estavam em confronto contra Portugal, e como consequência, os portugueses começaram a ser mal vistos pelos franceses.

Conforme descrito acima, podemos ver a seguinte situação: a reformulação social promovida pela Revolução Francesa permitiu o florescimento das atividades musicais em Paris, a qual, a partir de 1800, se tornou uma das principais metrópoles musicais da Europa. Em contrapartida, LEICHTENTRITT (1938, p.183) pontua que a agitação e a incerteza promovidas pelo "reinado do terror", causado pelas campanhas napoleônicas, não criaram um ambiente de paz e prosperidade necessários para que gênios artísticos pudessem florescer. Podemos perceber que, apesar da vida cultural intensa em Paris a partir de 1800, as obras-primas de compositores franceses são escassas (LEICHTENTRITT, 1938, p.180).

Bomtempo permaneceu em Londres até 1814, onde foi muito bem recebido pela colônia portuguesa e pelas principais famílias desta cidade, além de estabelecer uma amizade muito forte com Muzio Clementi (VIEIRA, 1900, p.115-6). Na Inglaterra, compôs obras para piano solo e com orquestra, concertos para piano, obras camerísticas, uma sinfonia, e a cantata *Hymno Lusitano* (ALVARENGA, 1993, p.85-6).

Entre 1814 e 1820, Bomtempo esteve viajando constantemente entre Lisboa, Paris e Londres em busca de uma estabilidade profissional, mas as circunstâncias não o favoreceram (BRITO & CYMBRON, 1992, p.139). Apesar de continuar compondo em gêneros instrumentais, as obras de destaque neste período são as cantatas *A paz da Europa*, *O Annuncio da paz*, e a *Messe de Requiem "à la mémoire de Camões"*, que se tornou sua obra mais famosa. Os títulos dessas obras mostram o interesse de Bomtempo pela política e pela sua cultura de origem. Segundo MASSIN (1997, p.661), o despertar nacional, político e social ficou evidente em obras de compositores do começo do século XIX, havendo também o interesse dos compositores sobre temas relacionados ao passado de suas nações

Após ser proclamada a Constituição, em 1820, Bomtempo retornou definitivamente para Portugal, onde apresentou algumas de suas obras sacras em cerimônias que possuíam um caráter mais político que religioso, entre elas, a Missa "*em obsequio da*

Regeneração Portuguesa”⁶. Transformou-se no músico favorito do governo constitucional, reunindo em torno de si muitos amantes da música. O ambiente favorável permitiu que, em 1822, Bomtempo criasse a Sociedade Filarmônica, inspirado na *Philharmonic Society* de Londres. Além de obras do próprio Bomtempo, o repertório executado pela orquestra abrangia peças camerísticas de Boccherini, Hummel, Pleyel, entre outros. As sinfonias de Haydn, Mozart e Bethoven também eram executadas, mas devido ao pouco interesse do público, tiveram de ser substituídas por aberturas de Rossini (BRITO & CYMBRON, 1992, p.140). Este fato mostra a predileção dos portugueses pelo repertório italiano.

A Sociedade Filarmônica sofreu com revezes políticos que atingiram Portugal. Em maio de 1823, ocorreu uma contrarrevolução absolutista. Como consequência, houve suspeições e perseguições políticas, e as atividades da Sociedade Filarmônica foram interrompidas pelas autoridades policiais. Visto que a Sociedade tinha espectadores conservadores e liberais, que eram grupos políticos inimigos, estes se reuniram em prol da continuidade das atividades da orquestra. Como resultado, a Sociedade obteve parecer favorável do intendente da polícia para que continuasse suas atividades musicais (VIEIRA, 1900, p.137). Em 1828, com a proclamação do governo absoluto de D. Miguel, as Cortes foram dissolvidas, e as atividades da Sociedade Filarmônica foram definitivamente encerradas. Nesse ano, Bomtempo solicitou refúgio no Consulado da Rússia, onde permaneceu até 1833 (ALVARENGA, 1993, p.90).

Em 1835, foi criado o Conservatório de Música, cujo projeto foi escrito por Almeida Garret, e Bomtempo foi nomeado diretor (VIEIRA, 1900, p.147). A partir daí, Bomtempo se dedica principalmente às atividades relacionadas ao conservatório, caracterizando um período de pouca produção compositiva. Em 1836, casou-se com Maria das Dores Almeida, com quem teve seu único filho no ano seguinte. Faleceu no dia 18 de agosto de 1842, em Lisboa (ALVARENGA, 1993, p.92).

No contexto da música portuguesa, Bomtempo representou as transformações ocorridas na música desse país entre os séculos XVIII e XIX. Sobre esse compositor BRITO & CYMBRON relatam que

Nenhum outro compositor parece ter tido um papel tão marcante mas também tão isolado em nossa música. Tendo tentado contribuir para pôr termo ao reinado exclusivo da ópera, para a introdução entre nós da música instrumental de raiz germânica, boémia e francesa, e para a reforma do ensino musical segundo o modelo laico representado pelo Conservatório de Paris, os seus esforços não parecem ter

⁶ Apesar desta missa ser conhecida por este nome, ALVARENGA (1993, p.88) acredita que se trata do *Kyrie e Gloria* executado junto com o *Te Deum* em fá maior, ambas compostas em 1818 em Paris, e revisadas para serem executadas na referida ocasião.

tido contudo um reflexo consequente e duradouro (BRITO & CYMBRON, 1992, p.138)

VIEIRA, em seu *Diccionario Biographico*, de 1900, afirma que Bomtempo nunca chegou a ser devidamente apreciado pela maioria do público português, cuja predileção por gêneros musicais teatrais é inquestionável, além de ter seu nome e sua obra rapidamente esquecidos. Entretanto, exerceu grande influência sobre os músicos da Sociedade Filarmônica, contribuindo para a difusão da música de concerto, ajudando a tornar conhecido o estilo dos “mestres clássicos” (VEIRA, 1900, p.161).

Conforme mostrado acima, Bomtempo não escreveu apenas obras para piano, mas também para outras instrumentações e diversos gêneros. Apresento abaixo uma relação dos gêneros musicais das obras compostas por Bomtempo, conforme o catálogo de obras elaborado por João Pedro D’Alvarenga (1993):

- Música Vocal Sacra: missas e seções de missas, responsórios, salmos e hinos. Ex: *Messe de Requiem “à la mémoire de Camões”*, opus 23, em dó menor.
- Música Vocal Profana: cenas de ópera e cantatas. Ex: *Hymno Lusitano*, dedicado ao *Princepe Regente de Portugal*, opus 10.
- Música Orquestral: sinfonias, andamentos de sinfonias, aberturas, suítes e marchas. Ex: *Symphony* opus 11 em mi bemol maior.
- Pianoforte e Orquestra: concertos, fantasias e variações, divertimentos. Ex: *Grand Concerto*, dedicado a *Mrs. Adèle de Bellegarde*, opus 7 em dó menor.
- Pianoforte: sonatas, fantasias e variações, obras menores. Ex: *Capriccio and God Save the King with Variations*, dedicado a “*His Royal Highness The Duke of Sussex*”, opus 8 em dó menor.
- Música de Câmara: quintetos, sextetos, serenatas, fantasia e variações. Ex: *Grand Quinteto* opus 16 em mi bemol maior.
- Obras Teóricas e Didáticas. Ex: *Elementos de Música e methodo de tocar Piano Forte: com... seis liçoens progressivas, trinta preludios em todos os tons, e dôze estudos*.
- Arranjos e Transcrições.

Um detalhe muito curioso nas obras de Bomtempo, especialmente nas de piano solo, é que a foi dedicada a alguém. Essa informação é importante, pois, dependendo da pessoa homenageada, o nível de dificuldade varia. As três Sonatas opus 9, as quais foram dedicadas a Muzio Clementi, é extensa e possui um nível de dificuldade bastante elevado. Em

contrapartida, a Sonata opus 13, que Bomtempo dedicou a seus alunos, é bem curta e simples tecnicamente.

2. ASPECTOS ESTRUTURAIS DAS SONATAS

2.1. ESTRUTURAÇÃO DOS PRIMEIROS MOVIMENTOS (FORMA-SONATA)

2.1.1. Tema A

O Tema A (também chamado de tema primário ou ideia principal) é a ideia que inicia o processamento da sonata, funcionando como o primeiro impulso para os demais eventos da forma-sonata. Pode assumir vários papéis expressivos, entre eles, o caráter emocional sobre o qual a sonata será construída, o ímpeto estrutural em agir decisivamente, ou ainda estabilizar a situação dramática predominante (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.65).

Charles ROSEN (1988, p.99) defende que os compassos iniciais de uma sonata estabelecem um tempo rigoroso, uma tônica, um material temático característico e que as texturas são usadas como molduras de referência. Assim, as cadências, elementos temáticos e texturais desempenham conjuntamente um importante papel estrutural. Este autor também considera que “a estabilidade e a clareza das páginas iniciais e finais de uma sonata clássica são essenciais para sua forma, e tornam possível o incremento de tensão nas seções intermediárias⁷” (ROSEN, 1997, p.70). Hugo LEICHTENTRITT defende que:

“Visto que a sonata é uma forma grande e complexa, e devido à sua clareza e concisão, é importante expor o material temático de maneira mais clara possível no começo da peça. De acordo com esta máxima, os melhores mestres da sonata mantêm a seção de exposição preferencialmente livre de complicações”⁸ (1951, p.123)

Podemos perceber nas afirmações destes autores a importância da organização harmônico-temática disposta de maneira clara e coerente na estruturação do tema A. Logo, as análises das características formais na exposição das sonatas de Bomtempo estarão voltadas principalmente para as características temáticas, e para isso, será utilizada como referência a obra de William CAPLIN, a qual associa a estruturação fraseológica (ou unidades formais) à estruturação total de um movimento (CAPLIN, 1998, p.3).

⁷ The stability and clarity of the opening and closing pages of a classical sonata are essential to its form, and they make the increased tension of the middle sections possible.

⁸ As the sonata is a large and complex form, it is important for the sake of clearness and conciseness to state the thematic material as clearly as possible at the beginning of the piece. In accordance with this maxim, the best masters of the sonata keep the exposition section rather free from complications.

Na maioria das vezes, as frases que formam o tema A de uma sonata correspondem aos modelos temáticos que CAPLIN classifica como *tight-knit themes*: a sentença, o período, e as construções binárias, ternárias e híbridas⁹ (1998, p.197). Segundo HEPOKOSKI & DARCY (2006, p.69), o tipo estrutural que o compositor escolhe para formar o tema A não é fruto de uma escolha neutra, mas é um fator importante para a personalidade e o drama de cada obra individualmente. Geralmente sentenças são mais ativas, inquietas e valorizam mais o movimento para frente em comparação com os períodos, os quais são mais estáticos e simétricos (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.69).

Nos tópicos abaixo são apresentadas os modelos temáticos que formam cada tema A das sonatas de Bomtempo:

- Sentença: opus 1, opus 18 n.2;
- Período: opus 9 n.2, opus 13;
- Período Composto: opus 9 n.1, opus 15 n.1, opus 18 n.1 e 3;
- Sentença Composta: opus 20;
- Ternário: opus 9 n.3.

O tema A da Sonata opus 18 n.º2 apresenta um exemplo de estruturação em sentença com carácter enérgico e ativo, e indicação de andamento *allegro risoluto*, confirmando o que foi mostrado no parágrafo acima.

⁹ CAPLIN define as estruturações fraseológicas híbridas como temas de oito compassos que misturam características da sentença e do período (1998, p.59).

Figura 1. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp.1-17.

Podemos ver na figura acima que o tema A começa com um acorde forte seguido por uma melodia de 4 compassos em oitava, e termina com uma semicadência¹⁰ (em inglês, *half-cadence*, ou HC) sobre apojatura. A continuação, nos compassos 5 e 6 enfatiza a fragmentação com indicações *sforzando*, e termina com uma frase cadencial em *piano*, que conclui com uma cadência autêntica perfeita¹¹ (em inglês, *perfect authentic cadence*, ou PAC). A sentença começa no compasso 9 com uma apresentação na qual a ideia básica, presente na melodia da mão direita, é repetida; a continuação fragmenta¹² a melodia da ideia básica, formando uma movimentação melódico-harmônica em sequência (entre os compassos 13 e 15, visível nas notas fá-mib-ré, na mão esquerda), até ser interrompida por um acorde de sensível, com redução de andamento, fermata e indicação de andamento *largo*. Apesar deste

¹⁰ A semicadência possui como acorde final a harmonia de dominante em estado fundamental sem o sétimo grau (CAPLIN, 1998, p.29).

¹¹ A cadência autêntica perfeita é aquela que finaliza com uma progressão harmônica V-I em estado fundamental, em que a melodia aguda termina em tônica.

¹² A fragmentação consiste em reduzir o tamanho das unidades melódicas. Em uma passagem em que os grupos melódicos possuem extensão de dois compassos, haverá fragmentação se, em seguida, os grupos melódicos possuírem extensão de um compasso, por exemplo. Assim, a fragmentação está relacionada apenas ao tamanho dos grupos melódicos, e não necessariamente ao conteúdo (CAPLIN, 1998, p.255).

Tema A não terminar com PAC, o contraste de textura da seção seguinte marca o início da Ponte. A iniciação da exposição com um acorde denso e forte, o contraste entre dinâmicas *piano* e *forte*, e os saltos oitava caracterizam o modelo retórico de iniciação da exposição que HEPOKOSKI & DARCY denominam “*strong-launch option*”¹³ (2006, p.66).

A maior parte das sonatas de Bomtempo possuem seus temas A estruturados em período, os quais podem ser simples ou compostos. Dentro da visão teórica proposta por CAPLIN, o período simples é formado por um antecedente e um consequente de quatro compassos cada, totalizando oito compassos¹⁴. O antecedente é formado pela junção de uma ideia básica com uma contrastante, terminando com uma cadência fraca; o consequente repete a ideia básica do antecedente, mas a ideia contrastante pode ser alterada, a fim de dar ao consequente uma terminação cadencial mais forte em comparação com o antecedente (CAPLIN, 1998, p.12). O período composto é formado por dois temas de oito compassos cada (total:16 compassos), os quais exercem a função de antecedente e consequente da mesma maneira que no período simples (CAPLIN, 1998, p.65).

A respeito das construções em período nas obras do estilo clássico, Charles ROSEN (1997, p.58) considera que acarretam um forte senso de simetria, e permitem que haja uma textura rítmica com grande variedade, onde os diferentes ritmos transitam de maneira fácil e lógica. Também afirma que construções periódicas impõem um pulso maior e mais lento sobre o ritmo.

Podemos encontrar uma construção periódica simples no tema A da sonata opus 9 n.2. O antecedente está constituído de uma ideia básica e uma ideia contrastante, apresentando uma nítida diferença nas articulações *staccato-legato*, terminando em HC. O consequente inicia na região harmônica de dominante, retornando para um fechamento na tônica. Apesar do consequente não terminar com uma PAC, a progressão harmônica V-I efetuada por graus conjuntos em movimento contrário enfatiza um fechamento mais forte, comparado com a HC que finaliza o antecedente. Interessante notar que a ideia básica do consequente está na região harmônica de dominante, o que cria um efeito de pergunta-resposta entre antecedente e consequente (CAPLIN, 1998, p.53).

¹³ Além das características mencionadas, a *strong-launch option* pode incluir gestos acordais ou de fanfarra, ritmos pontuados, curvas chamativas, saltos e articulações triádicas.

¹⁴ Na obra *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, CAPLIN segue a tradição proposta por Arnold Schoenberg e Erwin Ratz de teorizar a sentença e o período partindo de unidades melódicas pequenas de dois compassos, definidas pelo autor como *grouping structures* (1998, p.9), que resultam, normativamente, tanto na sentença como no período, no total de oito compassos. Nas obras musicais, sentenças e períodos podem desviar da “norma padrão”.

ALLEGRO COMMODO

SONATA II

Ideia básica (Antecedente) Ideia contrastante

Ideia básica (Consequente) Ideia contrastante

Figura 2. Bomtempo: Sonata opus 9 n.2, I, comp.1-10.

As Sonatas opus 9 n.1, opus 15 n.1, opus 18 n.1 e opus 18 n.3 possuem tema A estruturados em períodos compostos, cuja estruturação é mostrada na Tabela 1. É interessante notar que, na Sonatas opus 15 n.1 e opus 9 n.1, o antecedente e o consequente possuem dimensões diferentes, ocasionando um desvio assimétrico¹⁵.

	Antecedente	Consequente
Sonata opus 9 n.1	Comp. 1-12	Comp. 13-19
Sonata opus 15 n.1	Comp. 1-8	Comp. 9-19
Sonata opus 18 n.1	Comp. 1-8	Comp. 9-16
Sonata opus 18 n.3	Comp. 1-12	Comp. 13-24

Tabela 1. Sonatas com tema A estruturados em períodos compostos.

A fim de evidenciar as características formais e estilísticas, apresentaremos como exemplo a Sonata opus 18 n.1, cujas características podem ser encontradas nas demais sonatas com tema A estruturado em período composto.

¹⁵ Segundo CAPLIN (1998, p.57), os desvios assimétricos ocorrem quando antecedente e consequente não possuem a mesma extensão.

ALL.º MODE.º CANTABILE

p Legato

p

Ideia básica (Antecedente)

Ideia contrastante

5

p

Continuação

Figura 3. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, comp.1-8. Grande antecedente, que compõe o período estruturador do tema A desta sonata.

A sonata acima inicia com um grande antecedente de oito compassos, estruturado em forma de frase híbrida, que junta um antecedente de quatro compassos com uma continuação, também de quatro compassos, fazendo este grande antecedente começar com características de período e terminar como sentença (CAPLIN, 1998, p.59). O antecedente de quatro compassos começa com uma ideia básica de dois compassos seguida por uma ideia contrastante. Interessante notar que a ideia básica é formada por duas semibreves em movimento conjunto ascendente, favorecendo o contraste rítmico com a ideia contrastante, através da utilização de motivos com figuras de notas mais curtas. A segunda metade do grande antecedente, a continuação, é caracterizada por um movimento harmônico de baixos descendentes (mi-ré-dó-si-lá-sol, na mão esquerda), até finalizar com uma HC. Semelhante a esta sonata, a segunda metade do grande antecedente que compõe o tema A da Sonata opus 15 n.1 também é formada por um movimento de baixos descendentes terminando com uma HC (Figura 4).

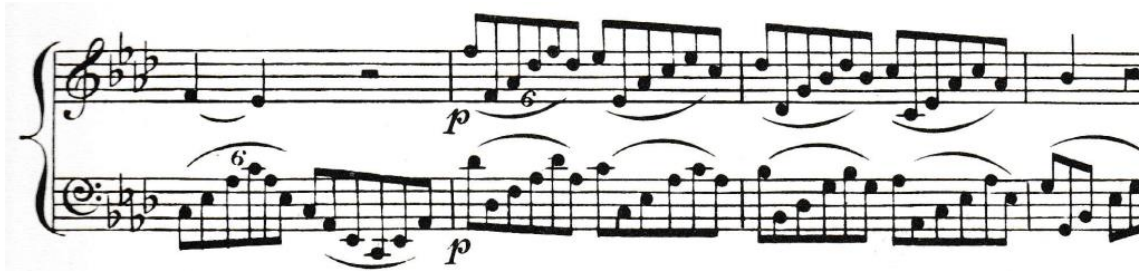


Figura 4. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp.4-7. Movimento harmônico em baixos descendentes (ré-dó-si-la-sol).

Retornando à Sonata opus 18 n.1, podemos ver no consequente a repetição da ideia básica (compassos 9 e 10), seguida imediatamente por sequências (compassos 10 a 12) e por uma frase que realiza os processos harmônicos para efetivar a PAC, mostrada na legenda da Figura 5 como “frase cadencial” (compassos 13 a 15). Assim,

“O consequente repete e altera o antecedente de maneira a atingir um maior fechamento através de uma cadência mais forte. Com poucas exceções, um consequente termina com uma cadência autêntica perfeita (PAC), completando inteiramente os processos harmônicos e melódicos do tema”¹⁶ (CAPLIN, 1998, p.53).



Figura 5. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, comp.9-17. Grande consequente do período que forma o tema A.

O grande consequente do tema A da Sonata opus 15 n.1 também possui estruturação harmônica sequencial, mas nesta, as mudanças harmônicas são mais rápidas que na Sonata opus 18 n.1 (Figura 6).

¹⁶ “The consequent repeats and alters the antecedent so as to achieve greater closure by means of a stronger cadence. With few exceptions, a consequent ends with a perfect authentic cadence, thus fully completing the harmonic and melodic processes of the theme”.



Figura 6. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp.12-15. Progressões harmônicas em sequência, evidentes na mão esquerda a partir do compasso 13.

2.1.2. Ponte (transição)

Segundo HEPOKOSKI & DARCY (2006, p.16), a exposição de uma forma-sonata obedece não apenas a uma função harmônica, mas também a uma função retórica. A função harmônica consiste em “propor uma tônica inicial e então, seguindo normativa e dramaticamente um número indeterminado de caminhos texturais, mover e cadenciar em uma tonalidade secundária”¹⁷. A tarefa retórica “fornece um arranjo referencial, ou um *layout* específico de temas e texturas, contra os quais os eventos dos dois espaços seguintes – desenvolvimento e recapitulação – serão julgados e entendidos”¹⁸.

A seção de transição na exposição da forma sonata, que nesta dissertação chamo de *ponte*, é fundamental para que as funções harmônica e retórica sejam bem executadas, pois, entre o tema A e tema B

“está a transição (ponte), a qual serve para desestabilizar a tonalidade inicial, de maneira que a tonalidade secundária possa emergir como uma tonalidade concorrente na exposição. Além disso, a transição afrouxa a forma estabelecida pelo justo tema principal, transmite maior continuidade rítmica e ímpeto para o movimento e, especialmente em direção ao fim, liquida o material melódico-motívico característico a fim de ‘limpar o palco’ para a entrada do tema secundário”¹⁹ (CAPLIN, 1998, p.125).

Apesar de estar entre o tema A, onde predomina a região harmônica de tônica, e a tonalidade secundária do tema B, as pontes não precisam conter o processo de modulação

¹⁷ “to propose the initial tonic and then, following any number of normative (and dramatized) textural paths, to move and cadence in a secondary key”.

¹⁸ “provide a referential arrangement or layout of specialized themes and textures against which the events of the two subsequent spaces – development and recapitulation – are to be measured and understood”.

¹⁹ “Standing between these functions is the transition, which serves to destabilize the home key so that the subordinate key can emerge as a competing tonality in the exposition. In addition, the transition loosens the forme established by the tight-knit main theme, imparts greater rhythmic continuity and momentum to the movement, and, especially toward its end, liquidates the characteristic melodic-motivic material in order to ‘clear the stage’ for the entrance of the subordinate theme”

dentro de si. CAPLIN (1998, p.127) faz diferenciação entre as pontes modulatórias e as não-modulatórias: aquelas possuem dentro da sua estrutura o acorde pivô da modulação e terminam com acorde de dominante da tonalidade secundária (V/V em modo maior, ou V/III em modo menor); enquanto as pontes não-modulatórias, encontradas principalmente em movimentos em modo maior, terminam com acorde de dominante da tonalidade principal (V/I), permitindo que o tema B utilize este mesmo acorde como tônica da tonalidade secundária.

O processo de modulação da tonalidade primária para a secundária, na maioria dos primeiros movimentos das sonatas de Bomtempo ocorre durante a ponte, permitindo que classifiquemos essas pontes como modulatórias (encaixam-se nessa classificação as sonatas opus 9 n.1, 2 e 3; opus 13; opus 15 n.1 e 2; opus 18 n.1 e 3). Na Sonata opus 18 n.3, por exemplo, a modulação para a região harmônica de dominante é antecidida por uma breve passagem pela região de submediante (Figura 7).

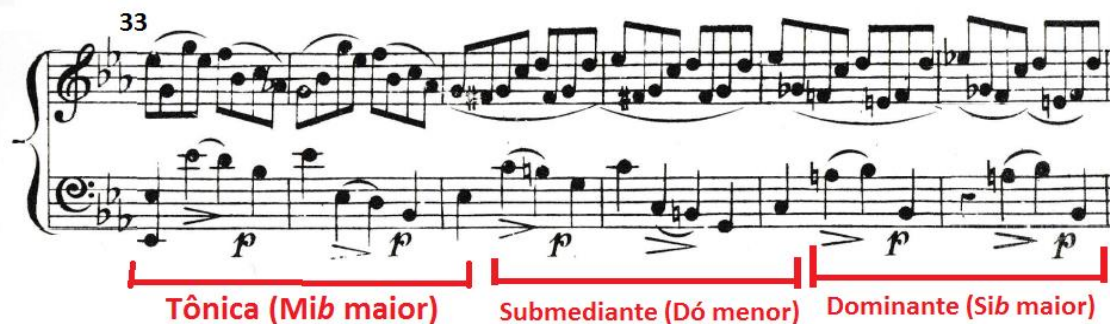


Figura 7. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp.33-38.

Um aspecto importante a ser notado durante o processo de modulação nas pontes das sonatas de Bomtempo é a maneira como a região harmônica secundária é atingida: através do movimento por graus conjuntos ou cromatismo, combinados com acordes que exercem a função de dominante (Sonatas opus 9 n.1, opus 13 e opus 15 n.1). Isso permite que o processo de transição entre as duas tonalidades seja fluente, conforme defende LEICHTENTRITT (1951, p.130). Na Figura 8, que corresponde à ponte da Sonata opus 9 n.1, podemos ver no compasso 24 o movimento descendente do baixo até chegar em sib, no compasso 25, o qual forma o acorde de tônica da região de dominante.

20

Tônica

24

Dominante

Graus conjuntos

Figura 8. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 20-26.

Uma situação difícil de encaixar em uma das classificações de ponte modulatória ou não-modulatória ocorre na Sonata opus 1, onde a modulação ocorre na segunda metade do último compasso da ponte, após um longo trecho virtuosístico que alterna harmonias de tônica e dominante da tonalidade principal. Poderíamos classificá-la como ponte modulatória, por terminar com um acorde de dominante na tonalidade secundária, mas esta classificação também pode ser imprópria, visto que não há um processo de confirmação da harmonia de dominante de dominante (Figura 9).

40

Dominante
Tonalidade primária
(Fá maior)

adagio

Dominante - Tônica
Tonalidade secundária
(Dó maior)

p primo tempo

Figura 9. Bomtempo: Sonata opus 1, I, comp.40-42.

O extremo oposto ao do exemplo acima pode ser encontrado na Sonata opus 18 n.2 (Figura 10), onde o tema A termina com um acorde de sensível na região harmônica de tônica (Fá menor). Isso permite que a ponte comece diretamente na tonalidade secundária com um acorde de sétima de dominante na tonalidade secundária (Láb maior). CAPLIN

(1998, p.129-131) defende que a ponte pode começar diretamente na tonalidade secundária para adiantar o processo de desestabilização da tônica quando o tema A enfatiza fortemente a tonalidade de tônica. HEPOKOSKI & DARCY (2006, p.111) afirmam que, em exposições em modo menor, a mudança para a tonalidade de medianta maior frequentemente ocorre bastante cedo, de uma maneira quase prematura ou precipitada, podendo ocorrer no começo da ponte.



Figura 10. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp.12-22.

HEPOKOSKI & DARCY (2006, p. 95) apresentam duas classificações para a maneira de construção temática da ponte: “transição independente”, ou tematicamente separada, que se caracteriza pela construção de um novo tema e mudança de figuras e/ou movimento rítmico; e a “transição-desenvolvimento”, que trabalha sobre ideias musicais já apresentadas no tema A²⁰. A ponte da Sonata opus 13, apresentada na Figura 11, pode nitidamente se encaixar na classificação transição-desenvolvimento, pois o começo da ponte faz citação direta à ideia básica do período que inicia o tema A.

²⁰ Douglas M. GREEN (1979, p.192-3), na obra *Form in Tonal Music*, também faz a diferenciação entre transições dependentes e independentes. SCHOENBERG (1967, p.203) considera que tanto a transformação do tema principal na ponte quanto a utilização de um novo tema são opções igualmente interessantes, dependendo da quantidade de repetições internas realizadas no tema A.

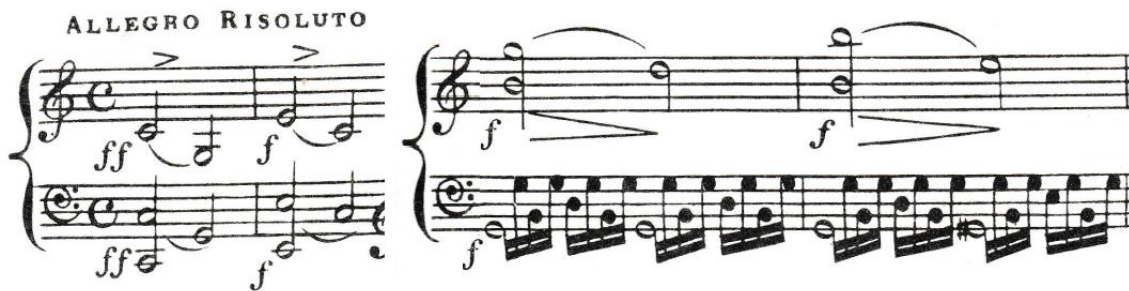


Figura 11. Bomtempo: Sonata opus 13, I, comp. 1-2;21-22. À esquerda podemos ver a ideia básica que inicia o tema A; à direita, encontramos a passagem da ponte que faz referência direta à ideia básica.

A ponte da Sonata opus 18 n.1 também pode ser classificada como “transição-desenvolvimento”, pois reproduz de forma ornamentada a ideia básica do tema A. Podemos ver na Figura 12 a) que, entre as semibreves presentes no começo da obra (Figura 12 b), foram inseridas colcheias, as quais realizam movimento cromático ascendente em direção à mínima.

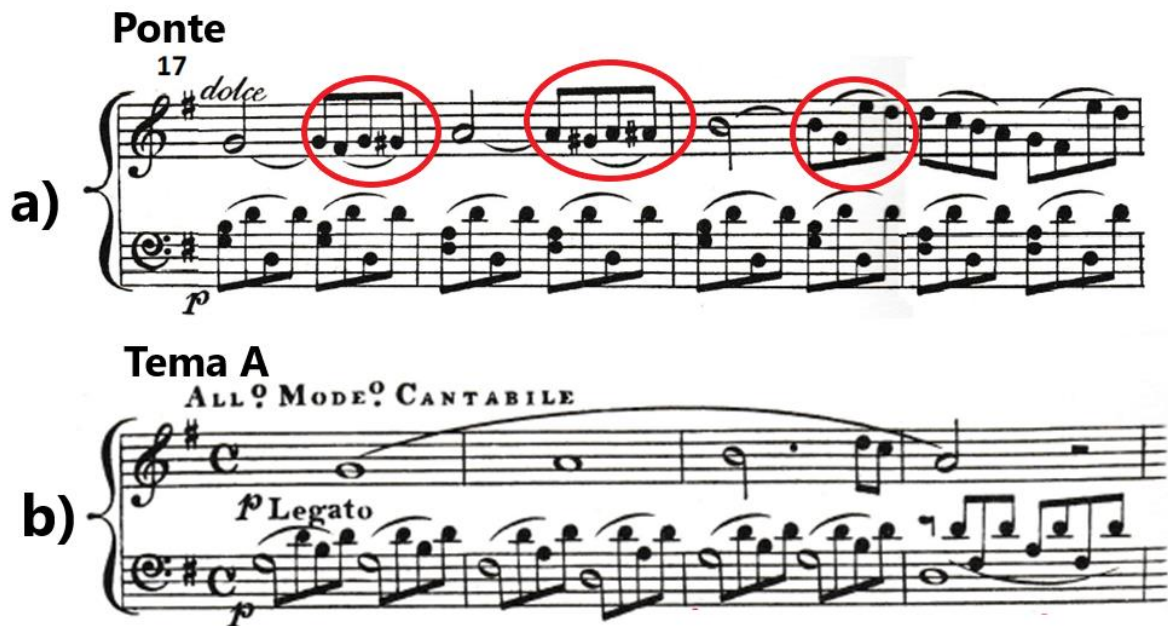


Figura 12. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, a) comp. 17-20, b) comp.1-4.

Um exemplo nítido de “transição independente” ocorre na sonata opus 18 n.2 onde, entre o tema A e a ponte, encontramos várias diferenças. Uma delas ocorre no plano tonal, causado pela brusca modulação no começo da ponte para a relativa maior. No aspecto melódico, as melodias marcantes do começo do tema A são substituídas pelas escalas; e a mão esquerda, que no tema A realizava acordes fortes e intervenções melódicas, executa na ponte acompanhamento harmônico simples (fazer comparação entre Figura 1 e Figura 10).

A ponte constitui-se em uma unidade integral de forma, logo, é formada pelas mesmas funções intratemáticas presentes no tema A ou tema B. As funções presentes na sentença (apresentação, continuação e frase cadencial) são bastante empregadas; a função periódica de antecedente também ocorre, mas um consequente real raramente é encontrado. Apesar de poder apresentar as funções temáticas descritas acima, a estruturação da ponte ocorre de maneira mais “frouxa”²¹ que no tema A (CAPLIN, 1998, p.125). Visto que o acúmulo de energia é uma das funções retóricas que a ponte realiza (conforme veremos adiante), uma possível justificativa para a preferência dos compositores em optar por construções em sentença nessa seção é a seguinte: “Enquanto está na natureza do período manter um balanço entre suas funções de antecedente e consequente, a sentença, com seu caráter de esforço para frente, possui menos necessidade em manter uma estrutura fraseológica simétrica” (CAPLIN, 1998, p.69).

Na ponte de algumas sonatas de Bomtempo, essas estruturas fraseológicas estão bastante evidentes, especialmente nas sonatas de proporções menores. Podemos citar como exemplo a Sonata opus 18 n.1 (Figura 13), cuja ponte inicia com estruturação em período, e o consequente conduz aos processos de desestabilização harmônico-temáticas típicos desta seção. Assim, ao invés de o consequente finalizar com uma ideia contrastante e uma PAC, há uma continuação, onde ocorre os processos de ganho de energia, como a presença de indicações de dinâmica *Forte* e *crescendo*, fragmentação melódica, e a modulação para as tonalidades de Ré maior (dominante) e Lá maior (dominante da dominante).

²¹ CAPLIN utiliza em sua obra a palavra “frouxo” (*looser*), ou a expressão “técnicas de afrouxamento” (*loosening techniques*) para se referir a construções temáticas e técnicas compositivas as quais perturbam a simetria e o equilíbrio das construções temáticas “justas” (*tight-knit*), que são a sentença, o período e a forma ternária.

17 **Antecedente**
dolce
p
 Ideia básica Ideia contrastante

20 **Consequente**
crescendo
f
 Ideia básica Continuação *f* (Ré maior)

25 **Fragmentações**
f *p* *p* *Cres.*
f *p* *p*
 (Lá maior)

Figura 13. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, comp. 17-29.

A ponte da Sonata opus 18 n.3 (Figura 14) pode ser considerada como uma grande sentença. Essa ponte inicia com uma ideia básica composta²² integralmente repetida, formando a apresentação da sentença. A continuação estrutura-se em grupos melódicos cada vez menores, apresenta a modulação para a dominante através de uma ligeira passagem pela região de submediante, e no compasso 40 possui indicação de *Cresc* para atingir o *forte*.

²² A Ideia Básica Composta (*Compound Basic Idea*) é formada por uma ideia básica seguida de uma ideia contrastante, mas, diferente do antecedente de um período, não termina com cadência (CAPLIN, 1998, p.61).

25 **Ideia básica composta** **Repetição da Ideia básica composta**

31 **Continuação** **Grupos melódicos de 1 compasso**

38 **Grupos melódicos de 1/2 compasso**

Figura 14. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp. 39-44.

A ponte da Sonata opus 15 n.1 inicia com um padrão motivico insistentemente repetido, mantendo um pedal sobre a nota de dominante (Mib). Inicialmente, há a dúvida se esses grupos motivicos formam uma *codetta* do tema A ou se constituem o começo da ponte (Figura 15).

18 **Final do Tema A** **Ponte**

21

Figura 15. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 18-24.

O final da ponte é caracterizado pela liquidação²³ do material melódico-motívico, redução na textura e muitas vezes (não sempre) pela ruptura na atividade rítmica para estabelecer a entrada do tema B (CAPLIN, 1998, p.131). O último evento da ponte é a cesura intermediária (*medial caesura*, MC), a qual consiste em uma ruptura breve e retoricamente reforçada, servindo para dividir a exposição em duas partes (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.24). O processo de consolidação da MC pode ocorrer, segundo HEPOKOSKI & DARCY (2006, p. 30), a partir da seguinte sequência de eventos:

- 1) O começo da ponte e o respectivo ganho de energia;
- 2) O estabelecimento da região harmônica de dominante através de uma HC, podendo ser seguida de um pedal;
- 3) A sustentação desta dominante e o direcionamento retórico até a MC, prolongando ou incrementando ainda mais energia;
- 4) A articulação da MC.

Os processos de articulação presentes no final das pontes das sonatas de Bomtempo apresentam poucas semelhanças entre si, tornando difícil a realização de padronizações. Uma característica presente em várias pontes nas sonatas de Bomtempo é a perda de energia antes de chegar na MC. Em relação a isso, HEPOKOSKI & DARCY afirmam que

“como uma regra de ouro, uma vez começada a ponte, a energia *forte* deve ser mantida ou incrementada durante todo trajeto até a própria MC. Qualquer enfraquecimento de energia ou vigor dentro da ponte – algum *diminuendo* ou queda vacilante para *piano* – é contragenérico, e constitui um evento que solicita interpretação”²⁴ (2006, p.25).

A Sonata opus 18 n.3 não deixa dúvidas quanto ao ganho de energia até MC. Apesar do sinal de dinâmica (*crescendo*) só aparecer no compasso 40 para atingir o forte no compasso 42, constituindo um processo curto de ganho de energia dinâmica, o processo de fragmentação melódica e o baixo ascendente ajudam a incrementar energia. A MC coincide

²³ CAPLIN (1998, p.11) chama de liquidação (*liquidation*) o processo de eliminação sistemática dos motivos característicos em uma frase. Essa técnica difere da fragmentação, pois esta ocorre quando há a redução de tamanho dos grupos melódicos. Assim, enquanto a fragmentação está relacionada ao tamanho; a liquidação, ao conteúdo.

²⁴ “As a rule of thumb, once TR has begun, the *forte* energy should be kept constant or on the increase all the way to the medial caesura proper. Any flagging of energy or vigor within TR – any *diminuendo* or faltering drop to *piano* – is a countergeneric and constitutes an event that invites interpretation”.

com a chegada da dominante da tonalidade secundária, a qual não consiste em uma HC, pois o acorde de dominante está em primeira inversão (Figura 16).



Figura 16. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp.38-44.

A Sonata opus 9 n.1 mantém a dinâmica forte durante toda a ponte e, conforme podemos ver na Figura 17, seu final possui bastante energia retórica, mas não apresenta uma MC, pois não há elementos texturais que causam ruptura entre ponte e tema B. Ao contrário da MC exposta na Figura 16, que possui um acorde forte na mão esquerda seguido de uma linha melódica (*caesura fill*)²⁵ que conecta ao tema B, a Sonata opus 9 n.1 não possui um elemento causador de ruptura.

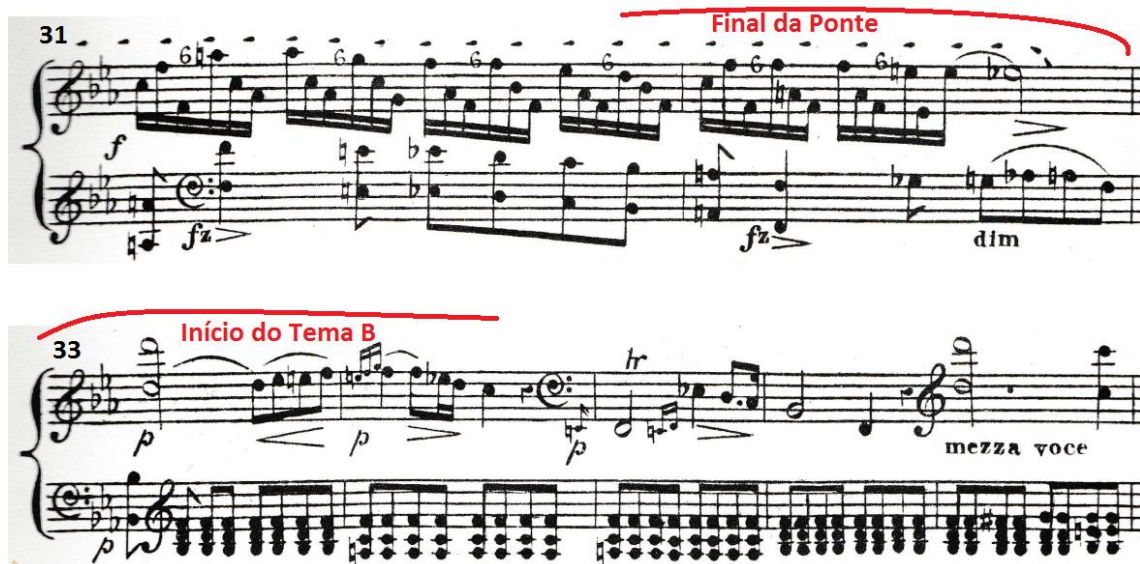


Figura 17. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 31-37.

No compasso 40 da Sonata opus 15 n.1, quando a harmonia de dominante é atingida, inicia-se um pedal de dominante que se estende até o compasso 46, cuja ruptura

²⁵

HEPOKOSKI & DARCY chamam essa linha melódica que ocorre entre a articulação da MC e o tema B de *caesura fill* (2006, p.40).

textural pode ser considerada uma MC. Entre os fatores que ajudam a incrementar a energia necessária para a articulação da MC estão: sinais de dinâmica *crescendo*, *forte* e *sforzando*, e a aparição de semicolcheias na mão esquerda. Apesar de haver um símbolo de dinâmica (*decrescendo*) no compasso 42, este pode ser interpretado apenas como indicação de efeito expressivo, sem ocasionar um real decréscimo de volume sonoro (Figura 18).

The image shows a musical score for the first movement of Sonata opus 15 n.1, measures 37 to 49. The score is written for piano and includes a Medial Caesura at measure 42. The notation includes various dynamic markings such as *sf* (sforzando), *Cres* (crescendo), and *f* (forte). There are also articulation markings like 'Cre-scen-do' and 'loco'. The score is in G major and 2/4 time.

Figura 18. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 37-49.

Podemos notar na Sonata opus 13 um exemplo em que o compositor frustra a expectativa de uma chegada enérgica à MC. Nos compassos 33 a 37 (Figura 19), o compositor usou um efeito de eco para atingir a MC, em que a melodia entre os compassos 33 e 35, em dinâmica *forte*, é repetida em *piano* uma oitava acima nos compassos 35 a 37.

31 **Final da Ponte**

36 **Início do Tema B**

Medial Caesura

cres *dim* *loco*

Figura 19. Bomtempo: Sonata opus 13, I, comp. 31-41.

2.1.3. Tema B

Antes de iniciarmos a discussão sobre a estruturação dos temas B das sonatas de Bomtempo, abordaremos sobre a Sonata opus 18 n.1, a qual não possui esta seção. Se olharmos essa sonata do começo até o compasso 29, conseguiremos identificar tema A, ponte, e até a MC com sua respectiva *caesura fill*. Mas, a partir do compasso 30, percebemos que não há a articulação de um tema B, como se a música mudasse de ideia e continuasse a realização da ponte (Figura 20). No compasso 40 (Figura 21) é realizada uma PAC na tonalidade secundária que marca o fim da ponte e o começo da seção de encerramento. CAPLIN (1998, p.203) considera este fenômeno como uma fusão entre transição e tema B, onde, muitas vezes, não é possível identificar funções de iniciação temática para a realização do tema B. Mas, por outro lado, há a modulação para a tonalidade secundária, função primordial da ponte, e a realização de uma PAC nesta tonalidade, que é o objetivo harmônico do tema B. HEPOKOSKI & DARCY chamam esse tipo de exposição de “exposição contínua”, onde a MC e o início do tema B não são articulados de maneira clara (2006, p.51).



Figura 20. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, comp. 27-31. Momento em que deveria ocorrer a MC seguindo para o tema B, mas ocorre uma "mudança de ideia", e a ponte continua.



Figura 21. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, comp. 38-41. Momento em que a ponte conduz diretamente à seção de encerramento

Diferente da sonata mencionada acima, a exposição das demais sonatas de Bomtempo são “exposições de duas partes”, onde a primeira parte abrange tema A e ponte, culminando na MC; e a segunda, tema B e seção de encerramento (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.23). CAPLIN chama a atenção para a importância de haver em obras do período clássico uma seção com tema e tonalidade secundários:

“Para prevenir monotonia tonal, quase todos os movimentos de uma obra instrumental clássica estabelecem uma região tonal subsidiária, uma tonalidade secundária que contrasta com a tonalidade principal, mesmo que intimamente relacionada com esta. (...) Da mesma maneira que a tonalidade subsidiária contrasta com a principal, também o tema secundário contrasta com o tema principal²⁶” (CAPLIN, 1998, p.97).

Apesar dessa seção receber definições como “tema secundário” ou “tema subsidiário”, dando a entender que se trata de um tema “menos importante”, o tema B é a seção mais privilegiada na exposição. Este *status* deve-se ao papel de estabelecer o ambiente musical que direciona para a PAC na tonalidade secundária, que é o principal objetivo

²⁶ “To avoid tonal monotony, almost every movement of a classical instrumental work establishes a subsidiary tonal area, a subordinate key, that contrasts with, yet is closely related to, the home key. (...) Just as the subordinate key contrasts with the home key, so too does the subordinate theme contrast with the main theme”.

harmônico da exposição. Logo, o que acontece no tema B permite que uma sonata possa ser considerada uma sonata²⁷ (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.117).

O tema B geralmente é introduzido em dinâmica *piano*, como uma redução de forças sonoras após o ganho de energia até a MC. Assim, a convenção de que o tema B inicia *piano* pode ter sido criada como uma maneira de deixar sua entrada em destaque (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.131-2).

HEPOKOSKI & DARCY estabelecem classificações para o caráter com o qual esta seção pode iniciar. A primeira delas; definida como “Movimentado, *Staccato*, Energeticamente *Galant*, ou Alegrementemente Autoconfiante”²⁸; é marcada

“não tanto por um caráter *cantabile*, mas por saltos leves e firmes, bastante repetição motivica, talvez uma tendência em direção à excentricidade musical, e um forte ímpeto para frente. Às vezes os alertas máximos e os equívocos nervosos animam a figuração efervescente – ritmos recortados, brincalhões, e Lombardos, *slides* decorativos e afiados, e similares”²⁹ (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.132).

A outra classificação é definida como “Cantante Lírica ou Graciosamente *Cantabile*”³⁰, que se distingue da classificação anterior devido às suas amplas linhas cantáveis, sua tendência para a articulação *legato*, sua continuidade textural e a sensação de contentamento com a dinâmica *piano* (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.133).

Nas Sonatas opus 9 n.1 (Figura 22), opus 9 n.2 (Figura 27, p.46), e principalmente na opus 18 n.2 (Figura 29, p.48), há a predominância de linhas melódicas *cantabile* e *legato*, onde o acompanhamento tocado pela mão esquerda consiste em acordes quebrados executados em *legato*, e mesmo a sonata opus 9 n.1 possuindo oitavas em *staccato*, não há perturbação na calma e lirismo da melodia principal. Possuem indicação escrita na partitura *Con Espress*, as dinâmicas em *piano* predominam, e os sinais de *crescendo* e *diminuendo* possuem função expressiva.

²⁷ “What happens in S (secondary theme) makes a sonata a sonata”.

²⁸ “The Bustling, *Staccato*, Energetically *Galant*, or Jauntily Self-Confident S”.

²⁹ “not so much by a *cantabile* character as by light, strutting steps, much motivic repetition, perhaps a leaning toward a musical eccentricity, and a strong forward momentum. Sometimes high-alert, nervous quirks animate the effervescent figuration – frisky, clipped, or Lombard rhythms, *Schleifer*-like decorative decorative slides and the like”.

³⁰ “The Lyrically ‘Singing’ or Gracefully *Cantabile*”.



Figura 22. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 42-45.

Muitos temas B de sonatas não se encaixam fielmente em uma das duas classificações descritas, mas pode conter características de ambas (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.131-2). A melodia do violino no tema B da Sonata opus 9 n.3 é formada por figuras de nota longas, e possui caráter *legato* e *cantabile*, mas esse lirismo é interrompido no compasso 88, onde o piano assume a melodia principal, executando figuras de nota bem menores e repetindo motivos (Figura 23).



Figura 23. Bomtempo: Sonata opus 9 n.3, I, comp. 81-94.

O tema B de uma sonata geralmente é estruturado a partir das mesmas construções temáticas que formam o tema A: o período, a sentença, temas híbridos, etc. Também pode se encontrar a forma básica dessas construções temáticas ligadas com

cadências fracas (HC, por exemplo), de maneira a evitar a PAC (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.124). As construções temáticas encontradas no tema B quase sempre estão estruturadas de maneira mais flexível que no tema A, logo, as análises apresentadas a seguir darão ênfase a essas técnicas de flexibilização. CAPLIN defende que o tema B, independentemente das construções temáticas que apresente, expressa as funções sentenciais de iniciação (antecedente de um período, ou apresentação de uma sentença), intermediária (continuação) e de conclusão (função cadencial, ou raramente, um conseqüente) (1998, p.99).

A maioria das sonatas de Bomtempo possuem os temas B estruturados em período. Sobre esta construção temática em temas secundários, CAPLIN comenta:

“As funções de antecedente e conseqüente ocorrem com menos frequência em temas secundários que as funções sentenciais de apresentação, continuação e cadencial já consideradas. Quando funções periódicas aparecem, o antecedente geralmente retém seu tamanho convencional de quatro ou oito compassos, mas o conseqüente é frequentemente é geralmente expandido a fim de criar uma organização mais frouxa³¹” (1998, p.111).

A Sonata opus 20 e a opus 18 n.3 são as únicas sonatas de Bomtempo que iniciam seus respectivos temas B estruturados em sentença. A figura abaixo mostra os primeiros compassos do tema B da Sonata opus 20, onde o material musical presente entre os compassos 40 a 44 exercem a função de apresentação, com a ideia básica e sua respectiva repetição. A partir do compasso 45, as passagens virtuosísticas exercem a função de continuação, para a qual não é possível definir com precisão seu final. Assim, esse afrouxamento da função temática da sentença permite que o virtuosismo seja mostrado com mais evidência (Figura 24).

³¹ “Antecedent and consequent functions occur less frequently in subordinate-theme construction than do the sentential functions of presentation, continuation, and cadential just considered. When periodic functions do appear, the antecedent usually retains its conventional size of four or eight measures, but the consequent is often expanded in order to create a looser organization”.

The musical score for Figure 24 consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is marked with various dynamics and articulations. Red brackets are used to group measures into thematic sections: 'Ideia básica' (measures 40-42), 'Repetição da Ideia básica' (measures 43-45), and 'Continuação' (measures 46-50). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Dynamics such as *p* (piano), *sf* (sforzando), and *Cres.* (crescendo) are indicated throughout the piece.

Figura 24. Bomtempo: Sonata opus 20, I, comp. 43-50.

A Sonata opus 18 n.3 inicia o tema B com estruturação em sentença de oito compassos, terminando com uma HC no compasso 52 (Figura 25). O material musical seguinte pode ser considerado uma pequena sentença, com extensão de quatro compassos, o qual não realiza função cadencial, e é seguida por uma seção com cromatismos que prepara a PAC no compasso 61, a qual também marca o início de uma nova sentença, havendo incidência de fusão temática. Interessante notar que, enquanto os grupos estruturais no tema A geralmente são separados por pausas ou cesuras, é normal ocorrer em temas B fusões entre unidades estruturais distintas, onde a última nota de uma unidade corresponde à primeira nota da seguinte, conforme ocorre nesta sonata. Esta técnica tem como objetivo aumentar o tamanho do tema B (CAPLIN, 1998, p.121). A sentença final do tema B, iniciada no compasso 61, utiliza passagens cromáticas no baixo e movimento contrário entre as mãos direita e esquerda

e exige virtuosismo técnico do pianista a fim de incrementar energia para atingir a PAC final do tema B.

45 **Sentença inicial**
dolce
p

51 **Pequena sentença**
HC
p

57 **Cromatismo** **Fusão temática** **Sentença final**
p

62 **Cromatismo - Movimento contrário**
f

66 **PAC**
f
p

Figura 25. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp. 45-68.

A Sonata Opus 13 possui tema B estruturado de maneira semelhante à construção em período composto, em que o antecedente inicia no compasso 41, estendendo-se até o 48, terminando com uma HC (Figura 26). Diferentemente da construção periódica normativa, em

que o consequente repete pelo menos a ideia básica do antecedente, podemos perceber que o consequente repete apenas o primeiro compasso da ideia básica, que se encontra na parte da mão esquerda, no compasso 49. Essa omissão do material temático no consequente permite que, entre os compassos 50 e 57, o processo cadencial que finaliza a referida construção periódica e o tema B dessa sonata ocorra de maneira mais efetiva.

The musical score for Sonata Opus 13, I, measures 41-57, illustrates the thematic development of Tema B. The score is written for piano in treble and bass clef. Red annotations highlight key musical elements:

- Ideia Básica**: Measures 41-42, showing the initial theme.
- Antecedente**: Measures 42-48, the first phrase of the theme.
- Ideia contrastante**: Measures 48-50, a contrasting idea.
- Continuação**: Measures 50-54, the continuation of the theme.
- Processo cadencial**: Measures 54-57, the cadential process.
- Repetição da Ideia básica (Consequente)**: Measures 57-58, the repetition of the basic idea in the consequent.
- PAC**: Measures 58-59, the final phrase of the theme.

Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). The score shows a clear progression from the initial theme to its repetition and subsequent development.

Figura 26. Bomtempo: Sonata opus 13, I, comp. 41-57. Tema B.

O tema B da sonata opus 9 n.2 (Figura 27) inicia com estruturação em período composto, onde antecedente e consequente possuem oito compassos cada. No consequente, a melodia principal pode ser considerada uma variação ornada da melodia do antecedente: se compararmos o compasso 42, onde inicia o consequente, com o compasso 34, perceberemos

que o acompanhamento da mão esquerda é igual, e a melodia da mão direita se apoia nas mesmas notas, conforme as marcações na figura indicam.

The image shows a musical score for the first movement of Sonata Opus 9 No. 2 by Frédéric Chopin. The score is in G major and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. Red circles are drawn around specific notes in the right-hand melody at measures 34, 38, 43, and 47. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *cres* (crescendo), and *ff* (fortissimo), and articulation markings like "Con Espress" and "rinf". The measures are numbered 34, 38, 43, and 47. The title "Antecedente" is written in red above measure 34, and "Consequente" is written in red above measure 38.

Figura 27. Bomtempo: Sonata opus 9 n.2, I, comp. 34-49.

O tema B da Sonata opus 9 n.1 chama a atenção por causa de suas tonicizações³² em diferentes regiões harmônicas em relação à tonalidade primária (Mib maior): mediante (sol menor, compasso 52), submediante (dó menor, compasso 54), tônica (mi bemol maior, compasso 56) tônica menor (mi bemol menor, compasso 59), até voltar para a região de

³² Em locais onde várias regiões harmônicas podem ser apresentadas, é fundamental fazermos a diferença entre modulação e tonicização. A primeira refere-se a regiões harmônicas que são confirmadas por meio de algum processo cadencial, finalizando um processo temático. Em contrapartida, quando há ênfase em determinada região harmônica sem a realização de cadencia, esta pode ser considerada uma tonicização (CAPLIN, 1998, p.140).

dominante (si bemol maior, compasso 63) (Figura 28). CAPLIN (1998, p.119) considera que mudanças para regiões harmônicas distantes são técnicas de afrouxamento típicas de tema B, as quais não são encontradas em tema A.

52 **Sol menor** **Dó menor**

55 **Mib maior**

58 **Mib menor**

60 *mf* *p* *mf*

62 *crescendo* *f* *f* **Sib maior**

Figura 28. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 52-63.

Entre as sonatas de Bomtempo, aquela que possui o tema B mais livremente estruturado no aspecto temático é a opus 18 n.2. A melodia que inicia o tema B não se encaixa em nenhum dos modelos teóricos da sentença ou do período, mesmo havendo motivos semelhantes (Figura 29). Outro detalhe que chama a atenção é o fato deste tema B não terminar com uma PAC (Figura 30).



Figura 29. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp. 33-46. Apesar de haver motivos semelhantes, a estruturação temática não se encaixa nas classificações do período ou da sentença.



Figura 30. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp. 61-67. No compasso 64, o baixo não realiza uma progressão V-I, requisito essencial para caracterizar uma PAC.

A Sonata opus 1 de Bomtempo, apresenta função cadencial de grandes proporções ao final do tema B. Apesar da tônica inicial não estar presente, a função de pré-dominante e dominante são adquiridas por proporções grandes através de técnicas de expansão³³. No âmbito harmônico, a expansão ocorre através do uso de harmonias de embelezamento³⁴: a harmonia de supertônica (II), que realiza a função de pré-dominante, é antecedida pela sua dominante diminuta (V^0/II) e seguida pela “sexta napolitana” (bII^6); e a dominante (V) é antecedida pela tônica em segunda inversão ($I^{6/4}$). Logo, a ordem dos acordes é a seguinte: $V^0/II - II - bII^6 - I^{6/4} - V - I$. Sobre cada um desses acordes se executam passagens virtuosísticas, em que se encontram harpejos, escalas e oitavas quebradas. Apesar de haver toda essa preparação nos aspectos harmônico, dinâmico e textural, o processo cadencial termina com uma passagem melódica em *piano* (comp.64-5), frustrando a expectativa de uma forte PAC.

³³ CAPLIN (1998, p.20) diferencia o termo “expansão” de “extensão”: apesar de ambos se referirem à ampliação de proporções, o primeiro refere-se ao aumento interno dos membros de determinada função estrutural, enquanto o segundo está relacionado à inserção de novos materiais.

³⁴ Ao discorrer sobre progressões cadenciais autênticas, CAPLIN (1998, p.27) defende que estas são formadas pelas funções harmônicas de tônica inicial, pré-dominante, dominante e tônica final, respectivamente, as quais podem ser acompanhadas por “harmonias de embelezamento”, a fim de incrementar a variedade.

55

56

58

60

62

64

sen - do

ten ritard. p

tem

ad libitum

Figura 31. Bomtempo: Sonata opus 1, I, comp. 55-64.

2.1.4. Seção de encerramento (*Closing Section*)

A seção de encerramento da exposição de uma forma sonata, presente logo após o término do tema B, recebe definições na literatura de língua inglesa como *closing theme*, *closing section*, etc. Os teóricos da forma-sonata não são unânimes em suas teorias em relação

ao final do tema B e início da seção de encerramento. HEPOKOSKI & DARCY (2006, p.124) afirmam como uma das características centrais de sua teoria que a primeira PAC satisfatória que conduz para um material diferente representa a *essencial expository closure* (EEC), marcando o fim do tema B e o início da *Closing Zone* (2006, p. 120). Dessa maneira, propõe que esta seção pode consistir tanto em uma pequena *codetta* complementar ao tema B, a uma construção temática mais elaborada, com vários módulos temáticos.

“Uma vez desenvolvida na seção de encerramento a possibilidade de se tornar mais extensa, ela pode apresentar um amplo quadro de material pós-cadencial. (...) Pode apresentar um argumento novo e separado, ou mudança de ideias, dessa forma, se autodeclarando um espaço legítimo em seu próprio direito”³⁵ (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.180).

A fim de demarcar o final do tema B e início da seção de encerramento, utilizo como referência a proposta analítica de CAPLIN (1998, p.122), onde o autor propõe que a seção de encerramento inicia após a cadência final do último grupo temático do tema B, ou, caso o tema B possua apenas um grupo temático, após a PAC final³⁶, não sendo necessariamente a primeira PAC executada após o início da referida seção. CAPLIN utiliza em sua teoria o termo *closing section* ao invés de *closing theme*, considerando que a seção seguinte ao tema B é composta principalmente de *codettas*, e não especificamente de temas. Defende também que uma das funções da seção de encerramento consiste em prover uma passagem pós-cadencial para dissipar a energia acumulada no tema B, ou prolongá-la além do momento de fechamento cadencial (CAPLIN, 1998, p.122).

Bomtempo utiliza os seguintes recursos na estruturação das seções de encerramento dos primeiros movimentos de suas sonatas:

- Pedal na tônica (na região harmônica secundária, caso ocorra na exposição; ou na região de tônica, quando ocorre na recapitulação), podendo ocorrer em diferentes texturas;
- Construções melódicas em sentença e período;
- Pequenos módulos cadenciais (*codetta*);
- Aproveitamento de material das seções anteriores;

³⁵ “Once the C-zone developed the possibility of becoming more extended, it could turn into an extensive tableau of postcadential material. (...) It could present a new, separate argument or turn of events, in this way declaring itself to exist as a legitimate space in its own right”.

³⁶ In movements containing a single subordinate theme, a postcadential closing section almost always follows the perfect authentic cadence ending that theme. In movements containing a subordinate-theme group, the closing section follows the cadence ending the last theme of the group.

- Seção de retransição.

Partindo das sonatas que possuem maior seção de encerramento, começaremos pela opus 15 n.1. A referida seção nesta sonata inicia no compasso 95, normativamente com estruturação em período, onde o antecedente de quatro compassos termina com uma cadência autêntica imperfeita³⁷ (*imperfect authentic cadence*, IAC), e o consequente, de mesma extensão, termina com PAC. Em seguida ocorre o prolongamento de tônica na tonalidade secundária associado ao processo de fragmentação, onde os grupos melódicos adquirem extensões cada vez menores, formando módulos de *codetta*: dois grupos de dois compassos, e três grupos de um compasso cada (Figura 32).

The image shows a musical score for Sonata Opus 15, I, measures 94-109. The score is divided into three systems. The first system (measures 94-99) is labeled 'Antecedente' with a red bracket. The second system (measures 100-105) is labeled 'Consequente' and 'Fragmentações (módulos de codetta)' with red brackets. The third system (measures 106-109) is labeled '1ª' with a red bracket. The score is in G major, 3/4 time, and features piano (p) and dolce (dolce) markings.

Figura 32. Bomtempo: Sonata opus 15, I, comp. 94-109.

A Sonata opus 13 possui seção de encerramento formada por um conjunto temático construído sobre um motivo do tema A, o qual também foi aproveitado pelo tema B. Também há nessa seção de encerramento o uso de pedal (Figura 33).

³⁷ A cadência autêntica imperfeita é bastante semelhante à cadência autêntica perfeita, em que a única diferença está na voz aguda, a qual termina no terceiro ou no quinto grau da escala.

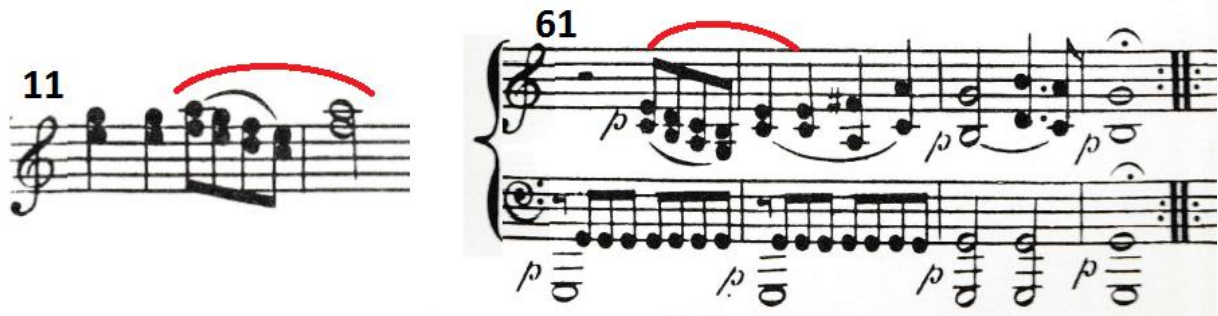


Figura 33. Bomtempo: Sonata opus 13, I. Motivo usado no tema A (à esquerda) que é aproveitado na seção de encerramento (à direita).

HEPOKOSKI & DARCY (2006, p.181) relatam que, quando o tema B contrasta com o tema A (como na Sonata opus 18 n.2), é improvável que a seção de encerramento contenha material proveniente do tema B, sendo mais frequente a presença de elementos que realizem contraste imediato com a seção anterior, definindo como princípio geral que o tema B só termina quando seu material temático é abandonado. Seguindo radicalmente este ponto de vista, a Sonata opus 18 n.2 não possuiria seção de encerramento. Podemos ver na Figura 34 que a seção de encerramento prolonga as características presentes no tema B, como as linhas melódicas cantáveis, escalas, e as semibreves e mínimas (comparar com Figura 29, que apresenta o início do tema B dessa sonata). Em contrapartida, a retransição³⁸, que inicia no compasso 75, antecede o caráter enérgico do tema A, pois possui dinâmica forte, e o Mi bequadro prepara a volta para a tonalidade principal (comparar com Figura 1).



Figura 34. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp. 65-76.

³⁸ A retransição é uma passagem presente logo após a seção de encerramento, e tem as seguintes funções: modular para a tonalidade principal e conduzir suavemente para a repetição da exposição (CAPLIN, 1998, p.122). Não confundir a retransição discutida aqui com aquela presente ao final da seção de desenvolvimento.

2.1.5. Desenvolvimento

No centro da estrutura da forma-sonata, entre a exposição e a recapitulação, podemos encontrar o desenvolvimento. Na seção tradicionalmente chamada “desenvolvimento” há um alto nível de tensão tonal e fraseológico-estrutural no movimento em que se encontra, suscitando a necessidade de resolução (CAPLIN, 1998, p. 139). A palavra “desenvolvimento” pode trazer consigo um sentido enganoso, dando a entender que nesta seção o material apresentado na exposição sempre é trabalhado ou desenvolvido. Apesar deste ser o procedimento mais comum no repertório ocidental, muitas sonatas apresentam material novo no desenvolvimento, e quase nenhuma preenche esta seção completamente com ideias oriundas da exposição (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.195).

Em meados do século XVIII, a seção de desenvolvimento de um movimento estruturado em forma *allegro de sonata* geralmente possuía proporções modestas, mas à medida que as obras tomavam proporções maiores ao final do século, as seções de desenvolvimento também adquiriam extensões maiores (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.196).

“Desenvolvimentos maiores geralmente exibiam variedades diferenciadas e familiares de estratégias de desenvolvimento: modulação frequente; referências completas ou fragmentadas de materiais motivicos ou temáticos da exposição, tipicamente transportadas a diferentes tonalidades e cores maior-menor; episódios e novos temas ocasionalmente interpolados; blocos de sequências; texturas em estilo *Sturm und Drang*; correntes de intensificação em larga escala; surpresas e interrupções; fugas e outros tratamentos contrapontísticos; o efeito de ‘falsa recapitulação’; e várias outras” (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.196).³⁹

Ao analisar as exposições dos primeiros movimentos das sonatas de Bomtempo, percebemos que há uma organização temática, retórica e tonal típicos das teorias sobre forma-sonata: modulação da tônica para a tonalidade secundária (dominante ou relativa maior), presença de materiais dos temas A e B, ganho de energia da maneira como ocorre na ponte são alguns exemplos. Diferente do que ocorre na exposição, os desenvolvimentos não são regidos por um “sistema padrão”, mas podem apresentar individualmente uma lógica própria. Por isso, HEPOKOSKI & DARCY (2006, p.206) consideram difícil generalizar sobre

³⁹ “Longer developments usually displayed a variety of differing, now-familiar developmental strategies: frequent modulation; complete or fragmented references to motivic or thematic material from the exposition, typically shifted through different harmonic and major-minor colors; occasionally interpolated episodes or ‘new themes’; blocks of sequences; *Sturm und Drang* textures; large-scale intensification-drives; surprises and interruptions; fugato or other contrapuntal treatment; the ‘false-recapitulation’ effect; and several others”

desenvolvimentos, pois há muitos tratamentos individuais, e no aspecto tonal, CAPLIN (1998, p.139) aponta a impossibilidade de prever o plano tonal de um desenvolvimento.

A fim de investigar como Bomtempo estruturava os desenvolvimentos de suas sonatas, as análises dar-se-ão a partir da comparação entre o material temático desta seção com os elementos apresentados na exposição. Em relação a isto, HEPOKOSKI & DARCY defendem:

“A escolha e combinação das referências temáticas no desenvolvimento devem ser ouvidas em comparação com a disposição referencial provida na exposição. Tratamentos desenvolvimentais de temas previamente ouvidos trazem à mente tanto suas funções originais no arranjo da exposição quanto antecipam suas futuras funções na recapitulação” (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.206).⁴⁰

A maneira mais comum de começar o desenvolvimento de uma sonata é aproveitando o material temático do tema A, geralmente na mesma tonalidade em que a exposição finalizou (dominante) (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.207). A Sonata opus 13 de Bomtempo (Figura 35) é a única deste compositor cujo desenvolvimento começa da maneira descrita acima: os quatro primeiros compassos são formados por material oriundo do tema A, apresentados na região de dominante menor (sol menor). No compasso 69, os seis compassos seguintes são uma réplica do início do tema B, executados na relativa maior de sol menor (sib maior), onde a falta de um acorde pivô entre essas duas regiões harmônicas gera um efeito de surpresa.

⁴⁰ “The choice and arrangement of thematic references in the development are to be heard against the referential layout provided in the exposition. Developmental treatments of previously heard themes both recall their original roles in the expositional layout and anticipate their future roles in that of the recapitulation”.

The image shows a musical score for Sonata Opus 13, I, measures 65-77. The score is in G minor (Sol menor) and features two themes: Tema A (measures 65-71) and Tema B (measures 72-77). The key signature is one flat (Bb). The score is written for piano (p) and includes dynamic markings such as f (forte) and p (piano). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

Figura 35. Bomtempo: Sonata opus 13, I, comp.65-77.

Outra forma de iniciar o desenvolvimento consiste em utilizar material oriundo da seção de encerramento, o que promove continuidade motivica, rítmica e textural entre o fim da exposição e o começo do desenvolvimento (CAPLIN, 1998, p. 151). O desenvolvimento da Sonata opus 9 n.2 (Figura 36) inicia com material melódico oriundo da seção de encerramento, mas em modo menor: os dois primeiros compassos do desenvolvimento são uma versão em modo menor (sol menor) dos dois últimos compassos da exposição, realizando uma “reverberação” das ideias daquela seção (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.215). De maneira semelhante, o desenvolvimento da Sonata opus 18 n.2 também começa com material proveniente da seção de encerramento.

The image displays a musical score for the first movement of Sonata Opus 9 No. 2 by Frédéric Chopin. It is in G major and 2/4 time. The score is divided into two sections: measures 64-68, labeled 'Seção de Encerramento' (Closing Section), and measures 69-72, labeled 'Desenvolvimento' (Development). The first ending (1ma) spans measures 64-68, and the second ending (2da) spans measures 69-72. The score includes dynamics such as *fz* (forzando), *p* (piano), and *f* (forte). The notation is in treble and bass staves, with a grand staff format.

Figura 36. Bomtempo: Sonata opus 9 n.2, I, comp.64-72.

Também é possível iniciar o desenvolvimento utilizando materiais do tema B. Na sonata opus 9 n.1 (Figura 37 a) podemos perceber, a partir do compasso 74, o aproveitamento de material oriundo do começo do tema B (Figura 37 b), mantendo a textura acordal na mão esquerda, e apresentando pequenas mudanças na melodia da mão direita, e fazendo uso inclusive de técnica de expansão. CAPLIN (1998, p.151) relata que é muito raro um desenvolvimento começar referenciando o tema B, e HEPOKOSKI & DARCY (2006, p.216) justificam que o caráter lírico e *dolce* pode ter sido considerado pouco dramático para se iniciar um desenvolvimento. Porém, este início de desenvolvimento inicia-se em modo menor.

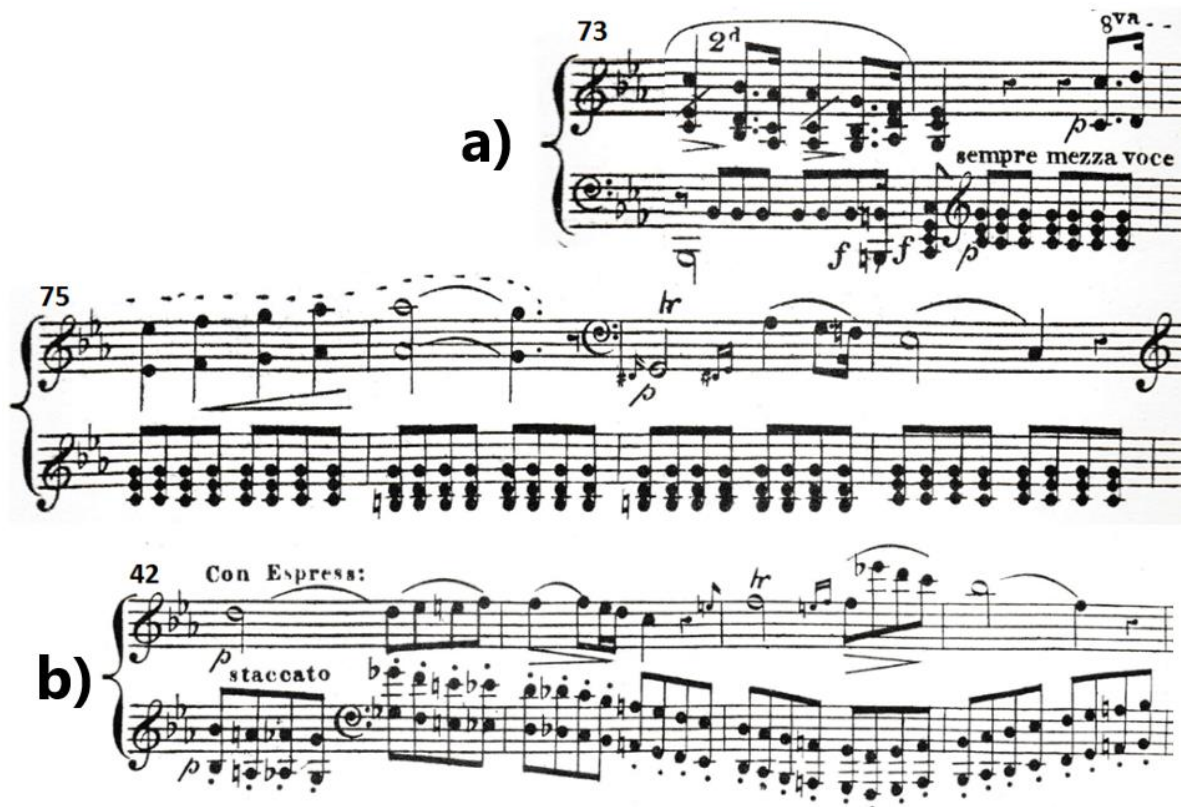


Figura 37. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, a) comp.73-8; b) comp.42-5.

Apesar das sonatas acima começarem com material oriundo de seções anteriores, Bomtempo explora muito nos desenvolvimentos de suas sonatas materiais novos.

“Embora certos episódios possam ser motivicamente relacionados a temas anteriores, não devemos dar importância indevida a isto. Dentro de um estilo fundamentado em escalas, tríades, e relações de tons vizinhos, ‘derivar’ um tema de outro geralmente é uma questão fácil” Em sonatas escritas em modo maior, é normal que no desenvolvimento haja modulações para modos menores, tornando esta seção mais dramática, gerando assim um contraste expressivo” (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.212).⁴¹

O desenvolvimento é o momento da forma-sonata onde há mais modulações. Abaixo apresento a relação de tonalidades visitadas nos desenvolvimentos de cada sonata, na ordem apresentada:

- Sonata opus 1 (fá maior): dó maior, sol maior, lá menor, mi maior, fá# menor, mi maior, dó# menor, lá maior, si menor, dó menor, ré menor.

⁴¹ “Although such episodes may be motivically related to earlier themes, one should not overplay this hand. Within a style grounded in scales, triads, and neighbor-tone relations, it is usually an easy matter to ‘derive’ one theme from another”.

- Sonata opus 9 n.1 (mib maior): dó menor, mib menor, sib menor, láb maior, mib maior, sol maior, mib maior.
- Sonata opus 9 n.2 (dó maior): sol menor, sib maior, mib maior, dó menor, mib maior, láb maior, dó menor.
- Sonata opus 9 n.3 (mi menor): sol maior, ré menor, sol maior, dó menor, dó maior, lá menor, dó maior, si maior.
- Sonata opus 13 (dó maior): ré menor, sib maior, fá maior, dó maior.
- Sonata opus 15 n.1 (láb maior): láb maior, réb maior, mib menor, fá menor, solb maior, réb maior, mib menor, fá menor, sol maior.
- Sonata opus 18 n.1 (sol maior): ré maior, lá maior, mi maior, dó maior, sol maior.
- Sonata opus 18 n.2 (fá menor): láb maior, dó menor.
- Sonata opus 18 n.3 (mib maior): sib maior, fá maior, dó maior, fá menor, dó menor.
- Sonata opus 20 (mib maior): Sib maior, dó menor, láb maior, láb menor, mi maior, dó# menor, mi maior, mi menor, sol maior, sol menor, dó menor, mib maior, sib maior.

Ao analisarmos a relação de tonalidades acima, podemos perceber que quanto maior e mais difícil tecnicamente é a sonata, maior é o número de regiões harmônicas visitadas. As sonatas opus 1 e opus 20, que estão entre as mais difíceis tecnicamente, possuem, respectivamente, 11 e 13 regiões harmônicas visitadas. A Sonata opus 13, que é uma das mais simples tecnicamente, possui apenas 4 regiões harmônicas visitadas. Outro fator importante a ser observado é a relação entre as tonalidades modulantes: ciclo de quintas ascendentes (sonatas opus 13 e opus 18 n.3), segundas ascendentes (Sonata opus 15 n.1), Relativa maior-menor e vice-versa (Sonata opus 9 n.2), homônimo maior-menor e vice-versa (sonata opus 20).

O movimento tonal dos desenvolvimentos de sonatas clássicas está associados à escolha e ao ordenamento dos temas (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.195). Assim, cada região harmônica está associada a um evento temático. Na Sonata opus 18 n.3, cada tonalidade está associada a um grupo temático diferente, conforme mostra a figura abaixo.

The figure displays four musical excerpts from the development section of Sonata Opus 18 No. 3, I. Each excerpt is labeled with a letter (a, b, c, d) and a measure number. The tonalities are indicated in red text below each excerpt.

- a)** Measure 77, marked *LEGATO*. The piano staff begins with a *p* dynamic. The tonality is **Sib maior** (B-flat major).
- b)** Measure 90. The piano staff begins with a *f* dynamic. The tonality is **Fá maior** (F major).
- c)** Measure 93. The piano staff begins with a *p* dynamic. The tonality is **Dó maior** (C major). The excerpt includes markings for *8va* (octave) and *loco*.
- d)** Measure 101. The piano staff begins with a *p* dynamic. The tonality is **Fá menor** (F minor).

Figura 38. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I. Grupos temáticos do desenvolvimento e suas respectivas tonalidades.

Na Sonata opus 15 n.1, cujo desenvolvimento explora as possibilidades temáticas ofertadas por um único motivo, as modulações são usadas como elemento de variação, e ocorrem com mais frequência (ver Figura 71, p.94).

2.1.6. Recapitulação

Em um movimento estruturado em forma-sonata, a recapitulação é o momento seguinte ao desenvolvimento, que pode ser definida como

“uma grande seção que traz de volta, geralmente de maneira modificada, uma exposição anterior. A recapitulação exerce a função de resolver os principais processos tonais e melódicos que permaneceram incompletos em seções anteriores, e de prover simetria e balanço para a forma como um todo através do reestabelecimento do material melódico-motívico da exposição” (CAPLIN, 1998, p.161).⁴²

Os autores que abordam sobre formas clássicas, apesar de concordarem que a recapitulação retoma ideias musicais presentes em seções anteriores, e finaliza na tonalidade principal, divergem bastante em questões teóricas.

CONE (1968, p.76) considera que, no estilo clássico, cuja representação ideal consiste na forma-sonata, o princípio unificador por trás do padrão temático é mais importante que o próprio padrão. O princípio unificador não está no bitematicismo nem no caráter desenvolvidor, mas no aspecto recapitulatório. A recapitulação “exige que afirmações importantes realizadas em uma tonalidade diferente da tônica devem ser reafirmadas na tônica ou trazidas a uma relação mais próxima da tônica antes que o movimento termine” (CONE, 1968, p.77)⁴³. Este autor possui uma visão cumulativa da forma sonata, defendendo que nada é perdido dentro de um movimento, onde tudo o que ocorre neste influenciará no resultado final (CONE, 1968, p.77).

Seguindo uma visão parecida com este autor, ROSEN (1988, p.284) considera a seção de recapitulação como uma reinterpretação do padrão apresentado na exposição, onde há um movimento claramente articulado em direção à afirmação de uma grande área estável. Afirmar também que a seção de desenvolvimento e a exposição são igualmente influentes sobre a recapitulação. Logo, quanto maior for a tensão dramática gerada pelo desenvolvimento, mais elaborada a recapitulação deve ser, a fim de resolvê-las. Quanto à ordem de apresentação dos temas, em comparação com a exposição, é possível que os

⁴² “a large section that brings back, usually in modified form, an earlier exposition.1 The recapitulation functions to resolve the principal tonal and melodic processes left incomplete in earlier sections and to provide symmetry and balance to the overall form by restating the melodic-motivic material of the exposition”.

⁴³ “Requires that important statements made in a key other than the tonic must either be re-stated in the tonic, or brought into a closer relation with the tonic, before the movement ends”.

compassos iniciais não sejam executados no começo da recapitulação, sendo necessário trazê-los de volta na coda, criando uma recapitulação reversa (ROSEN, 1988, p.286).

HEPOKOSKI & DARCY apresentam visões divergentes quanto aos autores acima, ao defender que a recapitulação não pode começar com material da ponte ou do tema B, mas deve apresentar logo no começo o módulo inicial do tema A, replicando a tonalidade, sonoridade e humor desta seção (2006, p.231-2). Estes autores também defendem, contrariando a visão cumulativa da forma-sonata proposta por CONE e ROSEN, que as passagens apresentadas fora da tônica do desenvolvimento não tem a obrigação de serem resolvidas posteriormente no movimento, e da mesma maneira, aquilo que foi apresentado fora da tônica na primeira metade da exposição de duas partes (tema A e ponte) não precisa reaparecer na tônica na recapitulação (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.243).

Na recapitulação, as seções apresentadas na exposição adquirem funções diferentes. O tema A na exposição, por exemplo, tem como função a fixação na mente do ouvinte as principais ideias musicais trabalhadas no movimento e o estabelecimento da tonalidade principal através de uma cadência. O tema A na recapitulação funciona principalmente para indicar a sensação de retorno, além de resolver, em um nível local, a dominante estrutural expressada no desenvolvimento (CAPLIN, 1998, p.161).

Em muitas recapitulações, o tema A está organizado da mesma maneira que na exposição, podendo haver mudanças ornamentais (CAPLIN, 1998, p.163). Na Sonata opus 18 n.1 (Figura 39), os dois primeiros compassos da recapitulação (81 e 82) apresentam diferenças ornamentais em relação ao começo da exposição, apresentando *apojatura* e trinado (comparar com Figura 3, p.22).



Figura 39. Bomtempo: Sonata opus 18 n.1, I, comp. 81-4.

Visto que as ideias propostas na exposição estão relativamente familiares ao ouvinte no momento da recapitulação, as repetições de ideias presentes na exposição são muitas vezes eliminadas na recapitulação (CAPLIN, 1998, p.163). Um exemplo deste procedimento ocorre na Sonata opus 9 n.1, onde o tema A da exposição está organizado em

período, totalizando 19 compassos (ver Tabela 1, p.24). Em contrapartida, a seção correspondente na recapitulação não possui o antecedente reapresentado, tornando o tema A recapitulado consideravelmente reduzido em relação à exposição, totalizando apenas sete compassos (Figura 40).



Figura 40. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 136-142. Tema A recapitulado da respectiva sonata.

A função da ponte na exposição consiste em desestabilizar a tonalidade principal e a estruturação temática a fim de preparar a entrada do tema B. Entretanto, na recapitulação estes mesmos procedimentos são empregados para fazer o tema B soar “fresco” na região harmônica de tônica e, ao mesmo tempo, prevenir a recapitulação da monotonia harmônica (CAPLIN, 1998, p.161). Segundo o mesmo autor (1998, p.167), como regra geral, o tema B reaparece na recapitulação da mesma maneira que foi apresentado na exposição, exceto pelos ajustes necessários para transpor para a tônica. A Figura 41 apresenta uma comparação entre os finais da ponte da exposição (a) e da recapitulação (b) da Sonata opus 9 n.2. A ponte da exposição está na tonalidade de dominante de dominante (Ré maior), a fim de preparar a entrada do tema B (comp.34) na dominante. Os baixos cromáticos Dó#-Ré e Fá#-Sol também ajudam nessa preparação. A ponte recapitulada, a fim de preparar o retorno do tema B na

tonalidade de tônica, valoriza a execução de acordes sobre pedal de dominante. Interessante notar no, compasso 120, as notas Lá e Dó bequadro, as quais contribuem para que o tema B soe “fresco” na região harmônica de tônica (dó maior).

a)

28

29

Baixos cromáticos

33

Con Espress

dím

Tema B

b)

115

Pedal sobre sol

118

f

dím

121

Con Espress

Tema B recapitulado

Figura 41. Bomtempo: Sonata opus 9 n.2, I, a) comp. 28-35, final da ponte e começo do tema B na exposição, com baixos cromáticos circutados; b) comp. 115-122, seção correspondente na recapitulação, com a indicação do pedal.

Visto que a ponte possui caráter modulatório na exposição, esta deve ser tonalmente ajustada a fim de permanecer na tônica na recapitulação, usando para isso procedimentos harmônicos e fraseológico-estruturais (CAPLIN, 1998, p.163). Um desses procedimentos é a eliminação de materiais presentes na exposição. Na exposição da Sonata opus 15 n.1 (Figura 42), a passagem entre os compassos 36 e 39, momento na ponte em que ocorre a modulação para a dominante, é eliminada na recapitulação, permitindo que o compasso 199 (correspondente ao 40 da exposição) soe na tonalidade de tônica.

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing different sections of a piano sonata. Staff 'a)' shows measures 33 to 40, with dynamics *p* and *decres* (decreasing). A red bracket above the staff indicates a passage between measures 36 and 39 that is eliminated in the recapitulation. Staff 'b)' shows measures 197 to 201, with dynamics *s.f* (sforzando). A red checkmark is placed above measure 199, indicating its tonal adjustment to the tonic. The text 'Passagem eliminada na recapitulação' is written in red between the two staves.

Figura 42. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I. a) Ponte na exposição (comp. 33-40); b) Ponte na recapitulação (comp.197-201).

É normal haver seções em pontes recapituladas que não possuem correspondentes na exposição, mas acrescentam material novo (CAPLIN, 1998, p.165). Um exemplo disso ocorre ao final da ponte recapitulada da Sonata opus 1 (Figura 43), no compasso 161, onde há uma fermata com uma passagem *ad libitum*, de caráter improvisatório: apesar deste compasso fazer correspondência temporal com o final da ponte na exposição (comparar com Figura 9, compasso 41), a surpresa que esta passagem promove na recapitulação permite um retorno revigorado para o tema B.

160

161

ad libitum

8^{va}

162

8^{va}

Tema B recapitulado

p

atempo

8^{va}

p

★

Figura 43. Bomtempo: Sonata opus 1, I, comp. 160-2.

Uma maneira de criar contraste harmônico-tonal na recapitulação é a tonicização de regiões harmônicas “bemolizadas”, em tonalidades descendentes do ciclo das quintas. Este procedimento é ideal para a ponte recapitulada, pois o caminho harmônico realizado de regiões bemóis para a tônica, presente no tema B recapitulado, é correspondente à modulação da tônica (tema A) para a dominante (tema B) na exposição. Isso permite que o tema B recapitulado soe “fresco” e revigorado (CAPLIN, 1998, p.165). A ponte recapitulada da Sonata opus 18 n.3 apresenta, entre os compassos 151 e 155, tonicizações das regiões harmônicas de *láb* maior (IV) e *sib* menor (relativa menor de IV/IV) (Figura 44).

Região de Lá^b maior (IV)

150

155

Região de Sib menor

Figura 44. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp. 150-9.

É normal que a região cadencial do tema B na recapitulação possua extensões maiores que na exposição, gerando uma ênfase maior na tonalidade principal em comparação com a tonalidade secundária da exposição (CAPLIN, 1998, p.167). Nas sonatas de Bomtempo, a ênfase na função cadencial ao final da recapitulação ocorre especialmente com a inserção da coda entre o tema B e a seção de encerramento. A Figura 45, por exemplo, apresenta a coda da Sonata opus 18 n.3, que fica entre o tema B e a seção de encerramento, valorizando a função cadencial ao final da recapitulação. Essa ênfase na tonalidade principal ocorre não apenas através do prolongamento da região cadencial, mas também fazendo uso de virtuosismo.

The image displays a musical score for the first movement of Sonata Opus 18 No. 3, measures 185 through 196. The score is written for piano and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The dynamics range from piano (p) to forte (f). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Figura 45. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp. 185-196.

Um aspecto importante a ser considerado nas sonatas em modo menor é o modo em que se encontra a recapitulação. Apesar das sonatas em modo menor articularem a forma retórica da mesma maneira que as sonatas em modo maior, aquelas possuem uma responsabilidade a mais: o tratamento do modo menor em si, o qual, dentro da tradição da forma-sonata, é geralmente interpretado como uma condição problemática que busca

emancipação no modo maior (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.306). Essa dualidade maior-menor fica bastante evidente a partir do tema B recapitulado, o qual pode consolidar a tônica maior ou a menor. Na Sonata opus 9 n.3, o tema B recapitulado inicia na tônica maior (Mi maior) permanecendo nesta até o final do movimento, havendo inclusive mudança para a armadura de clave da respectiva tonalidade. Situação diferente ocorre na Sonata opus 18 n.2: a ponte recapitulada inicia na tonalidade de tônica maior (fá maior) na respectiva armadura de clave, mas durante o tema B ocorre a mudança para o modo menor, permanecendo neste até o final do movimento.

2.1.7. Codas

O ambiente próprio da forma-sonata⁴⁴ é aquele que abrange o tratamento normal da exposição, desenvolvimento e recapitulação. Entretanto, vários movimentos podem exibir “espaços paragenéricos”⁴⁵: seções que, de alguma maneira, alteram o sistema de apresentação da forma-sonata, cujas opções mais comuns são as codas e introduções (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.281). Seguindo esta linha de pensamento, ROSEN defende que a presença da coda sempre perturba a simetria binária⁴⁶ da forma-sonata: “é um sinal de insatisfação com a forma, uma declaração em cada caso individualmente que a simetria é inadequada para as demandas do material, que o simples paralelismo se tornou uma restrição” (1988, p.297).

“Visto que muitos movimentos não possuem codas, fica evidente que estas devem ser consideradas como adições extrínsecas. A hipótese de que a coda serve para estabilizar a tonalidade dificilmente é justificada; dificilmente poderia compensar devido ao fracasso em estabelecer a tonalidade em seções anteriores. De fato, seria difícil dar alguma outra razão para a adição de uma coda senão a vontade do compositor em dizer algo a mais” (SCHOENBERG, 1967, p.185)⁴⁷.

Assim como SCHOENBERG, CAPLIN (1998, p.179) enfatiza o caráter temporal da coda, considerando-a como algo que vem após o fim, pois o encerramento estrutural ocorre na recapitulação. Este autor também defende a função compensatória da coda, pois nesta seção o compositor tem a oportunidade de dizer aquilo que poderia não ser apropriadamente

⁴⁴ *Sonata-space.*

⁴⁵ *Parageneric spaces.*

⁴⁶ Na obra *Sonata Forms*, ROSEN apresenta várias relações entre as formas binárias e a forma-sonata, chamando atenção especialmente para a simetria temática e a oposição tonal nestas formas (1988, p.18-22).

⁴⁷ “Since many movements have no codas, it is evident that the coda must be considered as an extrinsic addition. The assumption that it serves to establish the tonality is hardly justified; it could scarcely compensate for failure to establish the tonality in the previous sections. In fact, it would be difficult to give any other reason for the addition of a coda than that the composer wants to say something more”.

dito em seções anteriores, ou realizar procedimentos os quais não foram amplamente tratados no corpo da forma-sonata

“O propósito de uma coda é, se tivermos uma atitude de senso comum, dar peso e seriedade a um movimento: assim como a introdução, promove dignidade” (ROSEN, 1988, p.304); e quanto mais elaborada for a coda, maior o interesse do compositor em mostrar prestígio (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.283). As codas das sonatas para piano de Bomtempo não possuem grandes extensões e não modulam para regiões harmônicas distantes⁴⁸. Podemos confirmar isto ao ver que as Sonatas opus 1, opus 13 e opus 18 n.1, que são as menores, menos pretenciosas e tecnicamente mais fáceis, não possuem coda, mas a Sonata opus 9 n.3, que é um duo para piano e violino, está escrita em modo menor e é mais difícil tecnicamente, possui a coda mais extensa entre as sonatas estudadas nesta dissertação.

Algumas formas clássicas, como o rondó, rondó-sonata e a forma ternária, naturalmente fazem menção no final do movimento a materiais apresentados no início. Diferente destas, o último momento onde a forma-sonata naturalmente prevê o retorno do tema inicial do movimento é no início da recapitulação. Todavia, a coda oferece ao compositor a possibilidade de mencionar o material inicial do movimento ao final deste. Visto que a maioria das codas fazem referência a ideias do tema A, esta constitui talvez uma das principais funções compensatórias da coda (CAPLIN, 1998, p.186).

Muitas codas dos primeiros movimentos das sonatas de Bomtempo aproveitam materiais do tema A. A coda da Sonata opus 18 n.2 (Figura 46) inicia com material do tema A de maneira idêntica como foi apresentado nesta seção (comparar com Figura 1, comp. 9-13, na página 22).

⁴⁸ Os únicos casos de modulação nas codas das sonatas de Bomtempo ocorrem na Sonata opus 9 n.3, em mi menor a qual, apesar de terminar na tonalidade homônima maior, visita na coda o modo menor; e na Sonata opus 9 n.2, em dó maior, a região de dominante da dominante (ré maior) é visitada a fim de reforçar a cadência na tonalidade principal.



Figura 46. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp. 193-205.

Outra possibilidade de apresentar o tema A na coda consiste em realizar variações identificáveis do tema A nesta seção (HEPOKOSKI & DARCY, 2006, p.283). Um exemplo interessante ocorre na Sonata opus 9 n.1 (Figura 47), onde a ideia inicial do tema A aparece no final da coda, com pequenas alterações melódicas, redução na textura e dinâmica sempre piano⁴⁹ (comparar com Figura 56, p.83).



Figura 47. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 209-212.

Segundo CAPLIN (1998, p.187), nenhuma forma padrão provê em si a possibilidade de referenciar materiais apresentados no desenvolvimento, entretanto, se o compositor quiser fazê-lo, a coda é o espaço que permite isso. A coda da Sonata opus 9 n.1 apresenta motivos oriundos do desenvolvimento: o trecho entre os compassos 196 e 199, na coda, faz uma menção explícita aos materiais motivicos presentes entre os compassos 97 e

⁴⁹ Este exemplo expressa perfeitamente a visão de ROSEN (1988, p.311) sobre o aparecimento material do tema A na coda, onde a presença de ideias oriundas do início da obra ao final desta sugere a fusão entre a simetria satisfatória da forma ternária, devido ao término com materiais apresentados ao início do movimento, com a simetria da forma binária.

100 do desenvolvimento, entre eles, a textura acordal, as escalas descendentes, as figuras pontuadas e as apojaturas.



Figura 48. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, a) comp. 97-100: Desenvolvimento; b) comp. 196-9: aproveitamento na coda dos elementos motivicos apresentados no desenvolvimento.

Ainda ocorre nas codas das sonatas de Bomtempo rápidas referências a materiais apresentados em outras seções da sonata, não apenas de material melódico, mas também de aspectos texturais. Isso ocorre na Sonata opus 18 n.3, em que a Figura 49 apresenta a relação entre materiais oriundos da seção de encerramento (a) e do tema B (b), e a maneira como são trabalhados na coda (c). É importante notar que, na coda dessa sonata, os materiais não são apresentados de maneira idêntica à das seções anteriores: entre os compassos 185 e 187, o material melódico da seção de encerramento está na mão esquerda e em oitavas; as oitavas ascendentes cromáticas entre os compassos 189 e 191 fazem uma expansão do material apresentado no compassos 57 a 59 do tema B.

a) comp. 69-72

b) comp. 57

c) comp. 185-191

186

Material oriundo da Seção de Encerramento

189

Cromatismos (Tema B)

Figura 49. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, a) comp. 69-72; b) comp. 57; c) comp. 185-191.

Para finalizar este tópico, devemos atentar em relação à presença da seção de encerramento logo após a coda. ROSEN (1988, p.297) defende que, após ser eliminada, o retorno da seção de encerramento seguidamente à coda restaura a simetria em relação à exposição. Assim como ROSEN, CAPLIN (1998, p.186) também defende que, quando a seção de encerramento aparece após a coda, ela integra a estrutura desta seção. Ao contrário desses autores, HEPOKOSKI & DARCY (2006, p.288) consideram, nessas situações, que a coda não faz parte da seção de encerramento, mas é interpolada dentro do material da

recapitulação, usando o termo *coda-rhethoric interpolation* para se referirem a este tipo de coda.

Nas sonatas opus 18 n.2 e 3 ocorrem o fenômeno mencionado acima, essa inserção da coda entre tema B e seção de encerramento. Na Sonata opus 18 n.3 (Figura 50), a seção de encerramento da recapitulação aparece de maneira idêntica como foi apresentada na exposição, mesmo após a execução da coda (a coda dessa sonata foi apresentada na Figura 49, p.73). A Sonata opus 18 n.2 (Figura 51), entretanto, recapitula a seção de encerramento de maneira um pouco diferente de como foi apresentada na exposição, a fim de concluir em modo menor e com maior força conclusiva.

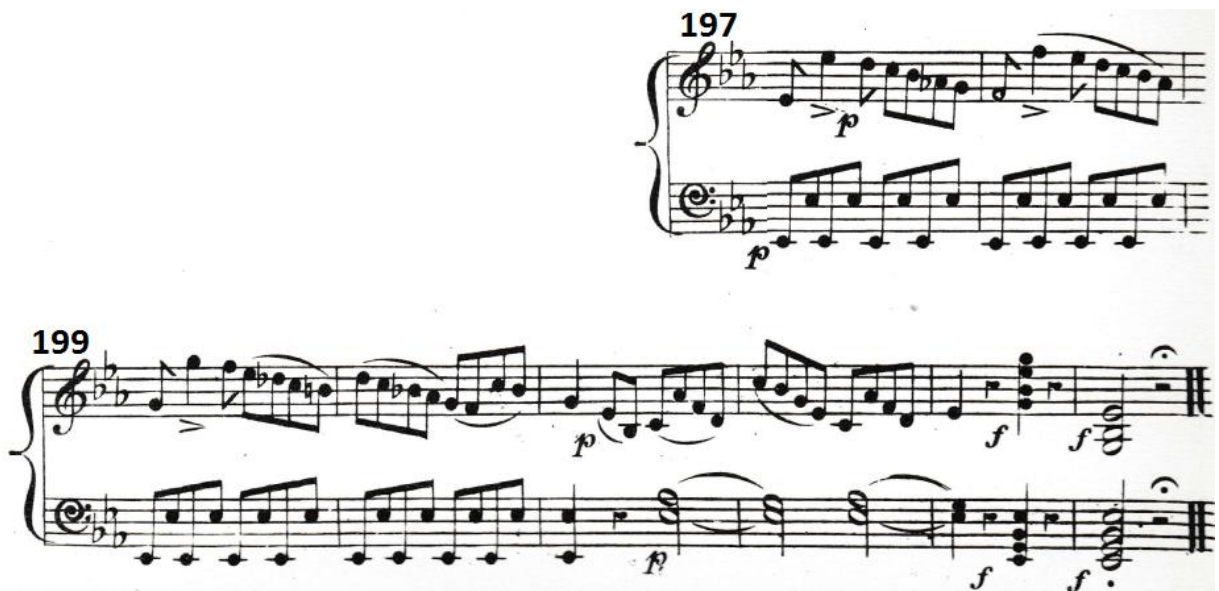


Figura 50. Bomtempo: Sonata opus 18 n.3, I, comp. 197-204.

Seção de encerramento

199 8^{va} *f* *f* *p*

206 *p* *p* *f* *f*

Bomtempo Op.18.

Figura 51. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp. 199-213.

2.2. ESTRUTURAÇÃO DOS MOVIMENTOS INTERMEDIÁRIOS E FINAIS

Conforme mencionado na introdução, as análises estruturais têm como foco principal os primeiros movimentos das sonatas de Bomtempo. Pretendo nesta seção apenas tecer algumas considerações sobre os movimentos intermediários e finais. Apresento abaixo uma tabela mostrando a forma e tonalidade de cada movimento das sonatas.

	1º Movimento	2º Movimento	3º Movimento	4º Movimento
Opus 1	Forma-sonata	Forma-sonata		
	Fá maior	Fá maior		
Opus 9, nº 1	Forma-sonata	Tema e variações	Forma-sonata	
	Mib maior		Mib maior	
Opus 9, nº 2	Forma-sonata	Tema e variações	Rondó	
	Dó maior		Dó maior	
Opus 9, nº 3	Forma-sonata	Minueto e trio	“Forma desenvolvida por si mesma”	Rondó
	Mi menor	Mi maior – Sol maior	Lá menor	Mi maior
Opus 13	Forma-sonata	Binário	Rondó	
	Dó maior	Lá maior	Dó maior	
Opus 15, nº 1	Forma-sonata	Ternário	Rondó	
	Láb maior	Dó maior	Láb maior	
Opus 15, nº 2	Forma-sonata			
	Sol menor			
Opus 18, nº 1	Forma-sonata	Ternário	Rondó	
	Sol maior	Dó maior	Sol maior	
Opus 18, nº 2	Forma-sonata	Ternário	Forma-sonata	
	Fá menor	Réb maior	Fá menor	
Opus 18, nº 3	Forma-sonata	Ternário	Rondó	

	Mib maior	Sib maior	Mib Maior	
Opus 20	Forma-sonata	Forma-sonata	Forma-sonata	
		Dó maior	Mib maior	
	Mib maior			

Tabela 2. Panorama estrutural geral das sonatas de Bomtempo.

O primeiro aspecto a ser observado na tabela acima é a quantidade de movimentos de cada sonata:

- Um movimento: Sonata opus 15 n.2;
- Dois movimentos: Sonata opus 1;
- Três movimentos: Sonatas opus 9 n.1 e 2, opus 13, opus 15 n.1, opus 18 n.1, 2 e 3, e opus 20;
- Quatro movimentos: Sonata opus 9 n.3.

Podemos ver que a maioria das sonatas de Bomtempo está estruturada em três movimentos, seguindo a tendência do período clássico. Segundo HEPOKOSKI & DARCY (2006, p.320), quando há um desvio do padrão de três movimentos, a quantidade de movimentos está relacionada à seriedade da obra. Ou seja, quando mais movimentos, mais ambiciosa é a obra; em contrapartida, obras com menos movimentos podem ser consideradas mais simples. A Sonata opus 9 n.3, que possui quatro movimentos, é uma obra ambiciosa, pois é bastante extensa, exige alto nível de habilidade técnica e musical dos instrumentistas (tanto do pianista como do violinista), está escrita em modo menor, e o primeiro movimento possui introdução, desenvolvimento e coda extensos. A Sonata opus 1, que possui dois movimentos, é uma obra de juventude, sendo assim menos ambiciosa (SARRAUTE, 1980, p.XII).

Em relação às tonalidades, podemos ver que o movimento final das sonatas está sempre na mesma tonalidade que o primeiro movimento, exceto a opus 9 n.3, em mi menor, que termina em mi maior. Os movimentos intermediários, entretanto, estão sempre em tonalidades diferentes em relação aos primeiros movimentos, funcionando como um escape à tonalidade principal. HEPOKOSKI & DARCY (2006, p.324) defendem que, devido à força exercida pelo primeiro movimento e pelo papel secundário que exerce o segundo movimento, a tonalidade do primeiro movimento acaba prevalecendo sobre a obra inteira. No esquema abaixo podemos ver em quais graus estão compostos os movimentos intermediários, em comparação com a tonalidade da obra:

- Submediante (VI): Sonatas opus 9 n.1, opus 13, opus 18 n.2 e opus 20;
- Dominante (V): Sonatas opus 9 n.2 e opus 18 n.3;
- Subdominante (IV): Sonatas opus 9 n.3 (3º mov.) e opus 18 n.1;
- Mediante (III): Sonata opus 15 n.1;
- Tônica maior (I): Sonata opus 9 n.3 (2º mov.).

A forma em que estão compostos os primeiros movimentos é sempre forma-sonata. Os movimentos finais estão escritos em rondó ou forma-sonata. Vale ressaltar que os movimentos finais escritos em forma-sonata possuem sempre um nível de complexidade formal menor do que o apresentado no primeiro movimento, pois geralmente ocorre a supressão de seções: no terceiro movimento da Sonata opus 18 n.2, por exemplo, não há ponte e o tema B não é reapresentado na recapitulação.

Entre as formas escolhidas por Beethoven para compor os movimentos intermediários de suas sonatas, encontramos as formas binária, ternária e tema com variações. Uma exceção ocorre na Sonata opus 9 n.3, de quatro movimentos, em que o segundo movimento é um minueto e trio, e o terceiro é aquilo que HEPOKOSKI & DARCY denominam de “forma rotacional desenvolvida por si mesma”, cujos temas não apresentam relação com modelos formais pré-estabelecidos (2006, p.323).

3. ELEMENTOS TEXTURAIS⁵⁰ DAS SONATAS DE BOMTEMPO

Nicholas TEMPERLEY (1988, p.289) utiliza o termo “*London Pianoforte School*”⁵¹ para se referir aos pianistas-compositores envolvidos no mercado musical londrino, especialmente a Clementi, cuja maneira de tocar, ensinamentos e obras exerceram enorme influência sobre os outros compositores desta Escola. João Domingos fez várias viagens a Paris e Londres, e nestes locais manteve contato com os compositores da Escola de Londres. Antes de apresentarmos os elementos texturais da Escola Pianística de Londres nas sonatas de Bomtempo, é importante conhecer um pouco do instrumento para o qual foram escritas: o piano londrino.

Enquanto atualmente predomina uma certa padronização na escolha de materiais para a fabricação de pianos, no século XVIII estes instrumentos eram obras de arte bastante pessoais. Viviam-se em um ambiente de grande experimentalismo no que concerne à utilização de materiais, mecânica e produção sonora. Apesar das diferenças entre os instrumentos de diferentes regiões, cidades, ou até mesmo entre os pianos produzidos por um mesmo fabricante, podemos identificar, aproximadamente entre finais do século XVIII e a primeira metade do XIX, duas principais escolas de fabricação de pianos: a “Vienense” e a “Londrina” (OORT, 2000, p.73). A partir de aproximadamente 1800, o desenvolvimento do modelo de piano londrino, cuja principal referência foram os pianos Broadwood, foi amplamente difundido na França, onde predominavam os pianos Érard e Pleyel (BILSON, 1980, p.265).

Uma das principais diferenças entre os pianos vienenses e londrinos está relacionada à produção sonora: enquanto os primeiros possuíam os martelos conectados diretamente ao teclado, conforme critérios herdados diretamente da construção do cravo, os martelos dos pianos londrinos estavam conectados ao corpo do instrumento, os quais eram colocados em movimento por alavancas fixadas ao teclado, multiplicando assim a velocidade do martelo (CHIANTORE, 2001, p.27) (Ver Figura 52). Além disso, os construtores londrinos

⁵⁰ Utilizo o termo “textura” para me referir a elementos constituintes do som musical propriamente, visíveis na superfície musical. Segundo Wallace T. BERRY (1976, p.184), textura musical consiste nos elementos do som, os quais estão condicionados pelas suas projeções, inter-relações e pela quantidade de elementos que soam em simultaneidade ou concorrência. Isso nos permite determinar, por exemplo, se determinada obra é monofônica ou polifônica. William DRABKIN (2003, p.360), ao discorrer sobre as sonatas de Beethoven, considera como elementos da textura os Baixos de Alberti e melodias em terças e oitavas, etc.

⁵¹ Esta expressão foi usada por vários autores, e apesar de se referir à música para piano produzida em Londres aproximadamente entre finais do século XVIII e primeira metade do XIX, aborda diferentes contextos. O primeiro autor a utilizá-la foi Alexander RINGER (1970, p.744), referindo-se às peculiaridades estilísticas da música para piano em Londres, fruto das drásticas mudanças musicais promovidas pelo mercado musical da classe média.

utilizavam cordas mais grossas e mais tensionadas, teclas e martelos maiores. Consequentemente, a complexidade do mecanismo londrino ocasionou nos pianos uma depressão de tecla mais profunda, menor capacidade de repetir notas, e demandou dos pianistas um toque mais pesado em comparação ao mecanismo do piano vienense. (ROSENBLUM, 1988. p.45).

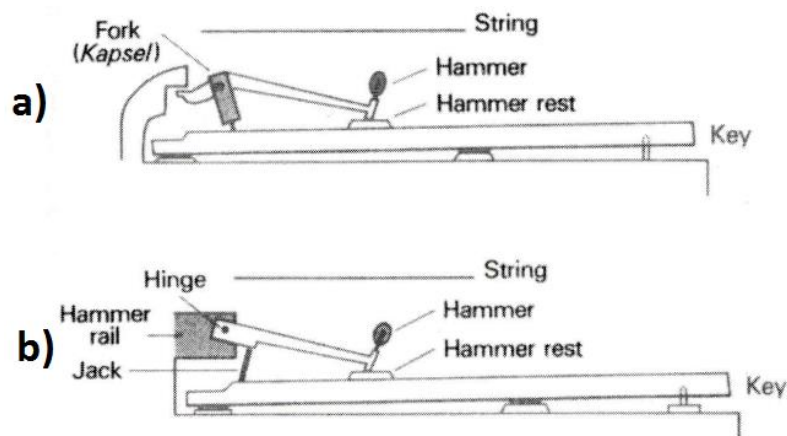


Figura 52: Mecanismo dos pianos a) vienense: com o martelo preso na tecla e b) londrino: com o martelo fixado ao corpo do instrumento. Fonte: ROSENBLUM, 1988, p.45.

Diferentemente dos pianos vienenses, cujos abafadores eram eficientes e precisos, os abafadores dos pianos londrinos não abafavam o som instantaneamente, pois eram construídos com peças de lã grossa pressionadas levemente sobre as cordas, *ocasionando* uma reverberação mais ampla. (ROSENBLUM, 1988, p.46). Hugh GOUGH (1950, p.49) acredita que a ineficiência dos abafadores dos pianos londrinos era proposital, pois seria fácil aplicar o sistema de abafamento eficiente dos pianos vienenses em um londrino. Essa ineficiência influenciou os compositores da Escola de Londres a adotar em articulação o *legato* como toque básico desde antes de 1800. Logo, as ligaduras presentes nas obras dos compositores de Viena e de Londres não possuíam a mesma função: enquanto a primeira priorizava a clareza, articulando pequenos grupos de notas, as ligaduras das obras dos compositores de Londres abrangiam mais notas. “Se o piano inglês podia *falar* menos, ele podia *cantar* mais que o piano vienense”⁵² (OORT, 2000, p.78).

Outro aspecto dos pianos londrinos que favorece a execução de melodias *cantábile* é o balanço entre as regiões aguda e grave. Ao contrário dos pianos vienenses, que possuíam baixos mais potentes que a região aguda, o balanço no piano londrino favorecia a região aguda. Além disso, o timbre dos pianos londrinos não era brilhante, chegando a ser

⁵²

If the English piano could speak less, it could sing more than the Viennese Piano.

considerado abafado e monótono (OORT, 2000, p.78), favorecendo ainda mais a execução de melodias em *legato* e *cantabile*. Na Figura 53, podemos encontrar as referidas ligaduras sobre uma melodia de caráter lírico e *cantabile*, típica da Escola de Londres, em comparação com a Sonata opus 37 n.2, de Muzio Clementi.

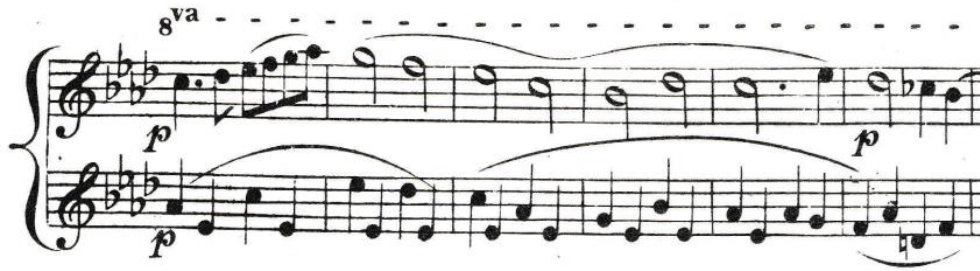


Figura 53. Bomtempo: Sonata opus 18 n.2, I, comp. 85-90.



Figura 54. Clementi: Sonata opus 37 n.2, I, comp. 1-4.

Outro aspecto da Escola de Londres que chama a atenção é o uso dos pedais. Kalkbrenner, em seu *Méthode pour apprendre le piano-forte a l'aide du guide-main*, relata que:

Dussek, John Field e J. B. Cramer, os líderes daquela escola a qual Clementi é o fundador (e Bomtempo possuía contato)⁵³, fazem uso do pedal *forte* enquanto a harmonia não altera; Dussek era especialmente relevante neste aspecto, porque ele mantinha os abafadores quase continuamente elevados enquanto tocava em público⁵⁴ (*apud* OORT, 2000, p.82).

As marcações de pedais impressas na partitura tinham como objetivo indicar técnicas de pedais que desviassem da norma padrão, enquanto o uso normal do pedal ficava a critério do intérprete (OORT, 2000, p.82). As únicas sonatas de Bomtempo que apresentam

⁵³ Parêntese nosso.

⁵⁴ Dussek, John Field and J. B. Cramer, the leaders of that school of which Clementi is the founder, make use of the forte pedal as long as the harmony does not change; Dussek was especially remarkable for that, because he kept the dampers almost continuously raised when he played in public.

marcação de pedal são a opus 1 e opus 20: nesta última, no segundo movimento, há indicação para manter-se o pedal pressionado durante três compassos seguidos, misturando harmonias de dominante e tônica, e intervalos de segunda menor no baixo, ocasionando assim um desvio da prática comum (Figura 55). Interessante notar neste exemplo o símbolo representado por uma cruz com circunferência, o qual, apesar de alguns compositores usarem como indicação para descer os abafadores, na Inglaterra e na França é usado para indicar o levantamento dos abafadores (ROSENBLUM, 1988, p.115), e o próprio Bomtempo faz indicações escritas nas partituras que este símbolo exerce a respectiva função. Outro aspecto a ser levado em consideração nesta passagem é a possibilidade de Bomtempo ter concebido esta obra para um piano com pedal dividido por regiões, os quais eram bastante comuns na Inglaterra (ROSENBLUM, 1988, p.42), mas mesmo assim, haveria mistura de sons dissonantes na região intermediária ou no baixo.



Figura 55. Bomtempo: Sonata opus 20, II, comp. 66-8. Podemos ver, no início do compasso 66, o sinal indicando que o pedal deve ser pressionado, e a indicação para retirá-lo, representada por uma estrela, aparece no compasso 68.

Uma das figuras de acompanhamento mais frequentes nas obras para piano dos compositores londrinos consistia em manter, na região grave, uma nota repetindo enquanto se mantém um ponto pedal uma oitava abaixo. Esta sonoridade se tornou um *cliché* estilístico, e

se chamava “*English Drum Bass*” (OORT, 2000, p.85). Esta figuração é bastante usada por Bomtempo em suas sonatas, e podemos tomar como exemplo o início do primeiro movimento da Sonata opus 9 n.1 (Figura 56). Na Figura 57, Podemos ver esse mesmo recurso sendo utilizado Por Jan Ladislav Dussek, também da Escola de Londres.



Figura 56. Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 1-3.



Figura 57: Jan Ladislav Dussek: Sonata opus 39 n.2, I, comp. 1-4.

Uma característica presente nas figurações de acompanhamento das sonatas de Bomtempo é o Pedal de Dedo, onde a nota mais grave é escrita com uma figura de nota de valor maior, podendo ser uma semibreve ou uma mínima, enquanto colcheias ou semicolcheias são executadas simultaneamente. Essa técnica foi herdada do período barroco, e pode ser usada em figuras de acompanhamento em geral, como o Baixo de Alberti, sugerindo inclusive o uso do pedal de sustentação (ROSENBLUM, 1988, p.157). Porém, é interessante perceber que Bomtempo anotou por extenso os locais onde a técnica do Pedal de dedo deve ser utilizada. Abaixo temos um exemplo desse recurso sendo utilizado por Bomtempo (Figura 58) e outro por John Field (Figura 59).

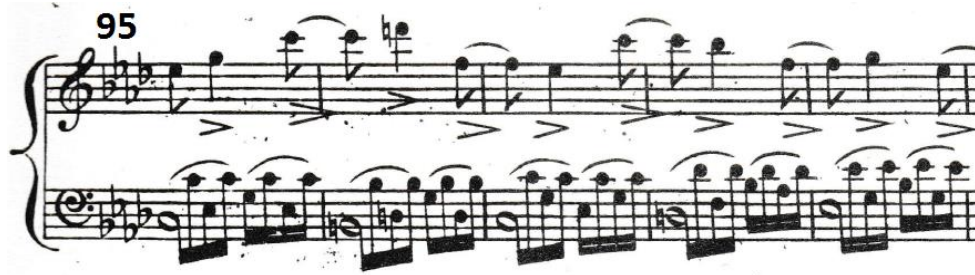


Figura 58. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, III, comp. 95-99.



Figura 59. Field: Sonata opus 1 n.1, I, comp.75-8.

Um detalhe curioso na forma em que Bomtempo notava as figurações de acompanhamento é a tentativa de sempre abreviar repetições. A figura abaixo mostra como Bomtempo notava: a) trêmulos repetidos e b) acordes repetidos.



Figura 60. a) Bomtempo: Sonata opus 9 n.1, I, comp. 92-6; b) Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, III, comp.9-17.

A ineficiência dos abafadores nos pianos ingleses criou a necessidade de uma escrita bastante cuidadosa para indicar sons *non-legato* com precisão. Para isso, poderiam fazer alternância entre colcheias com ponto de *staccato* e pausas de colcheia, utilizando até a

própria palavra *staccato*. OORT (2000: 80) denomina este tipo de notação como “contrarressonante”. Na Figura 61, podemos ver um exemplo da utilização deste efeito por Bomtempo e, de forma muito semelhante, na Figura 62 por Clementi.



Figura 61. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 1.



Figura 62. Clementi: Sonata opus 40 n.1, I, comp.1-3.

Podemos encontrar nas sonatas de Bomtempo muitos elementos que mostram virtuosismo, entre eles, passagens rápidas em terças, sextas e oitavas. Estes elementos demonstram uma direta relação com a obra de Clementi, onde a técnica em si mesmo representa uma verdadeira preocupação compositiva, e se mostra como um desafio entre compositor e instrumentista (CHIANTORE, 2001, p.144). Bomtempo também faz utilização de texturas acordais, aspecto que demanda a utilização de técnica de braço (OORT, 2000, p.84).

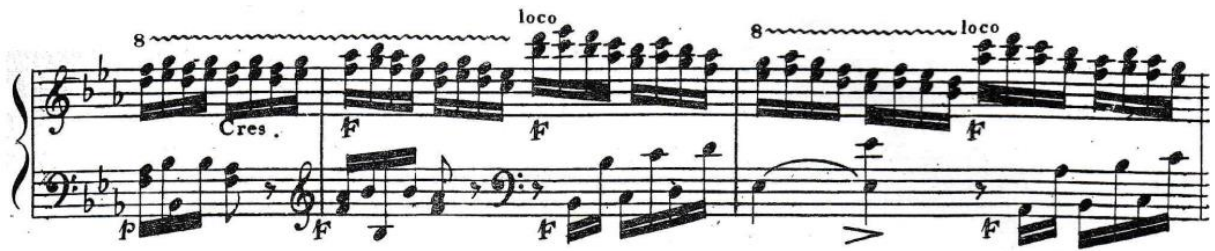


Figura 63. Bomtempo: Sonata opus 20, I, comp. 251-3. Utilização de técnica de terças.

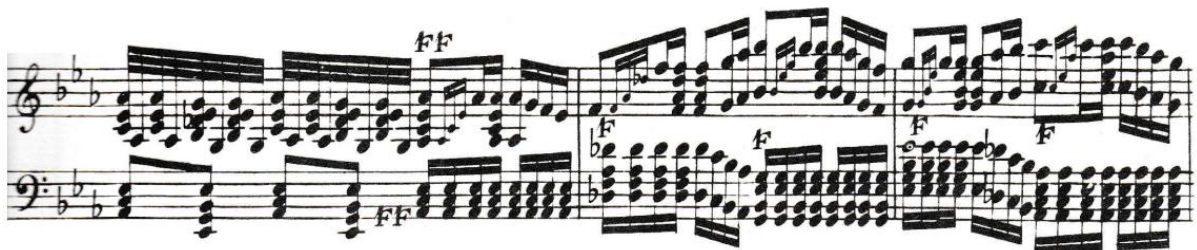


Figura 64. Bomtempo: Sonata opus 20, I, comp. 97-99. Técnica de acordes, oitavas e trêmulos.

4. SUGESTÕES INTERPRETATIVAS PARA A SONATA OPUS 15 N.2 DE BOMTEMPO

4.1. DINÂMICAS

Uma característica presente nas sonatas de Bomtempo que é muito importante para o estudo de práticas interpretativas é a grande quantidade de sinais de dinâmica. Alguns desses sinais apresentam nuances interpretativas que o compositor fez questão de indicar; outros, porém, acabam se mostrando repetitivos. ROSENBLUN (1988, p.57) apresenta três classificações para os sinais de dinâmica:

- Absoluta: indica áreas de som específicas (*piano, forte, mezzo forte, etc.*);
- Relativa: sinais cuja intensidade dinâmica depende do contexto em que se encontram (*expressivo, più forte, sforzando, etc.*);
- Gradual: representam uma mudança gradativa de intensidade sonora (*crescendo, diminuendo*).

No primeiro movimento da Sonata opus 15 n.1, as indicações de dinâmica possuem relação com os elementos formais, harmônicos e melódicos. A tabela abaixo apresenta uma relação das seções formais dessa sonata com as indicações de dinâmica.

Seção	Caráter dinâmico
Tema A	Sempre <i>piano</i> .
Ponte	Inicia <i>piano</i> , mas à medida que se aproxima da <i>Medial Caesura</i> , surgem sinais de dinâmica gradual, <i>sforzando</i> e <i>forte</i> .
Tema B	Inicia em um ambiente dinâmico predominantemente <i>piano</i> ; mas a partir da primeira PAC, contrastes entre <i>forte</i> e <i>piano</i> são explorados. Em seguida, mantém-se a dinâmica <i>forte</i> a fim de atingir a cadência final do tema B.
Seção de Encerramento	Sempre <i>piano</i> .
Desenvolvimento	Inicia <i>piano</i> ; mas, quando se inicia as figuras de notas em tercinas, predomina um ambiente <i>forte</i> até o final do

	desenvolvimento.
--	------------------

Tabela 3. Relação entre seções estruturais e suas respectivas indicações de dinâmica.

Podemos perceber que esse movimento está majoritariamente em um ambiente dinâmico *piano*, e os momentos escritos em *forte* são os de maior tensão harmônica e estrutural. O tema A e o começo do tema B, que apresentam material musical novo, por exemplo, possuem dinâmica absoluta em piano, e os sinais de dinâmica relativa são utilizados para realçar elementos internos da melodia. Em contrapartida, a ponte, o final do tema B e o desenvolvimento, que possuem como uma de suas principais características o ganho de energia retórica, possuem vários sinais de dinâmica gradual e estão escritos em um ambiente dinâmico *forte*. Tudo isso mostra a importância dos sinais de dinâmica dentro da estrutura da forma sonata.

No período inicial do tema A, que se encontra em um ambiente dinâmico predominantemente piano, o compositor fez questão de indicar que cada grupo melódico deve iniciar com dinâmica piano. O compasso 4, correspondente ao final da ideia básica do antecedente, onde o harpejo realizado pela mão esquerda na região grave pode acumular muito volume sonoro, é seguido por uma indicação de dinâmica piano, a fim de deixar claro para o interprete que esse grupo melódico deve começar com dinâmica piano. O mesmo ocorre entre os compassos 7 e 9, onde o consequente é iniciado com um sinal de dinâmica piano após a execução de uma passagem melódica com sinal de *rinforzando* (Figura 65).

Figura 65. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp.1-11

Na ponte, podemos encontrar mais sinais de dinâmica gradual. Esses sinais estão relacionados ao sentido do movimento melódico: se ascendente, há sinais de dinâmica crescendo; se descendente, decrescendo.

O final da ponte em um movimento em forma-sonata é marcado pelo incremento de energia dinâmica e retórica a fim de preparar a entrada do tema B. Na Sonata opus 15 n.1, esse ganho de energia fica evidente a partir do compasso 38, em que os cromatismos na mão esquerda e a dinâmica crescendo conduzem a um ambiente dinâmico forte no compasso 40. Mesmo não havendo explicitamente um sinal de dinâmica *F*, os sinais de *sf* após um *crescendo* inevitavelmente terão que ser executados forte. Entre os compassos 45 e 46, onde ocorre a *medial caesura*, que representa um momento de ruptura, o sinal de dinâmica decrescendo pode ser interpretado de maneira a demonstrar uma diminuição efetiva no volume sonoro, permitindo que a melodia entre os compassos 46 e 50 possa preparar a entrada do tema B.

Figura 66. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 33-49.

O desenvolvimento desta sonata explora o motivo indicado nas figuras abaixo, de caráter predominantemente rítmico. Bomtempo utilizou os sinais de dinâmica a fim de enfatizar esse motivo. Entre os compassos 117 e 119, a ênfase ocorre através da utilização de dinâmica *mf* na mão esquerda e *p* na direita. Assim, esse motivo deve ser enfatizado em cada aparição (Figura 67). A partir do 156, onde predomina um ambiente dinâmico forte, a acentuação do motivo em discussão é feita com o sinal *F*⁵⁵ (Figura 68).

55

Clive BROWN (1999, p.63) ressalta que o sinal de dinâmica (*F*) também indica acentuação.



Figura 67. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 117-122.



Figura 68. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 156-160.

Com base na discussão apresentada, podemos concluir que Bomtempo era muito preciso ao utilizar sinais de dinâmica, os quais estão relacionados aos elementos formais, melódicos e temáticos. Os sinais de dinâmica das sonatas de Bomtempo devem ser interpretados levando em consideração elementos temáticos, melódicos e formais. Assim, é possível saber se um sinal de dinâmica gradativa indica um aumento real de volume sonoro ou apenas uma nuance, por exemplo. Também se deve levar em consideração na performance que os pianos londrinos, com os quais Bomtempo teve contato, possuíam grande amplitude sonora, o que permitia realizar uma diferença dinâmica considerável entre as dinâmicas forte e piano.

4.2. ACENTUAÇÃO

As acentuações são um aspecto da performance que está diretamente relacionado à estruturação musical de uma obra. ROSENBLUM (1988, p.91) apresenta três tipos de acentuação, baseando-se nas obras teóricas de Turk e Koch:

- Acentos métricos ou gramaticais;
- Acentos rítmico-fraseológicos;
- Acentos expressivos (retóricos ou patéticos)

Os acentos métricos ou gramaticais são aqueles relacionados à organização das notas dentro da divisão dos tempos e compassos. É essa classificação que nos permite distinguir os tempos e notas fortes e fracos dentro de um compasso. KOCH (*apud* ROSENBLUM, 1988, p.91) considerava que a acentuação métrica era pouco perceptível na performance, especialmente em passagens rápidas com notas de igual valor. ROSENBLUM (1988, p.91) aponta que os compositores usavam o *beaming* para indicar detalhes sutis da acentuação métrica. Na Sonata opus 15 n.1 de Bomtempo, que possui muitas tercinas, o compositor faz a diferenciação entre grupos de três e seis colcheias em tercinas. A figura abaixo apresenta passagens correspondentes na exposição e recapitulação, respectivamente, em que o compositor apresenta essa diferença. Assim, a passagem entre os compassos 176 a 178 exige uma acentuação mais evidente a cada três notas, enquanto entre os compassos 13 e 15 a forma de notação do *beaming* indica que os grupos de seis notas devem ficar em destaque



Figura 69. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I; a) comp. 13-15 (exposição); b) comp. 176-8 (recapitulação).

Os acentos rítmico-fraseológicos são aqueles que marcam o início de segmentos melódicos, como motivos, períodos e frases. ROSENBLUM (1988, p.93) considera que, assim como os acentos métricos, os acentos rítmico-fraseológicos têm como objetivo a clarificação estrutural. Também afirma que

A moldura expressiva dos incisos⁵⁶ e grupos fraseológicos de acordo com a posição métrica (por exemplo, forte-fraco) e a direção dinâmica (influenciado pelas ligaduras e acentuações) é uma função interpretativa significativa na música Clássica. Este repertório tem um ganho enorme em variedade dinâmica e interesse rítmico devido à flexibilidade dos incisos, que reforçam ou se opõem à métrica (ROSENBLUM, 1988, p.93).⁵⁷

Conforme visto no capítulo 2, na seção referente ao tema A, Bomtempo utiliza bastante períodos e sentenças compostos, o que tornaria as acentuações desses grupos melódicos muito distantes entre si. Considerando isso, uma forma de enriquecer ritmicamente a música pode ser feita através da valorização dos motivos presentes dentro da estrutura dos períodos e sentenças. Os motivos presentes nos compassos 13 e 14 podem ser interpretados de duas maneiras: a) considerando os grupos unidos por beaming e ligaduras como motivos, acentuando a primeira nota de cada; b) considerando os grupos descendentes de seis notas como motivos, valorizando os saltos de quinta presentes entre eles. A figura abaixo apresenta essas possibilidades.



Figura 70. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I comp. 13-15.

Diferentemente dos dois tipos de acentuação apresentados acima, que fazem parte de um pano de fundo musical, os acentos expressivos merecem mais destaque. Através dos acentos expressivos, a música adquire sua expressão característica. Esses acentos quase nunca são indicados, e podem ocorrer em qualquer momento dentro do compasso. Notas e intervalos dissonantes, sínkopas e cromatismos são exemplos de momentos nos quais pode haver acentos expressivos (ROSENBLUM, 1988, p.92).

O desenvolvimento da Sonata opus 15 n.1 possui várias mudanças de região harmônica e intervalos dissonantes que, através dos acentos expressivos, podem contribuir para o enriquecimento da musicalidade e para um melhor entendimento da estrutura. A partir

⁵⁶ A autora utiliza o termo “inciso” para se referir a grupos melódicos pequenos, como os motivos.

⁵⁷ Expressive shaping of incises and phrase members according to metrical placement (e.g., strong-weak) and dynamic direction (influenced by slurring and accentuation) is a significant interpretive function in Classic music. This repertoire gains enormously in dynamic variety and rhythmic interest from the flexibility of incises to reinforce or oppose the meter.

do compasso 145, há um cromatismo realizado pela mão esquerda, executado entre as regiões grave e aguda, formado pelas seguintes notas: réb – ré – mib – mi – fá – fá# - sol. Esse cromatismo anuncia as modulações para as regiões harmônicas de: réb maior (comp.145), mib menor (comp.146), fá menor (comp.148), sol maior (comp.150). Assim, as mínimas executadas na região aguda pela mão esquerda podem receber acentos expressivos, pois são o grau sensível de cada tonalidade visitada, conforme figura abaixo.

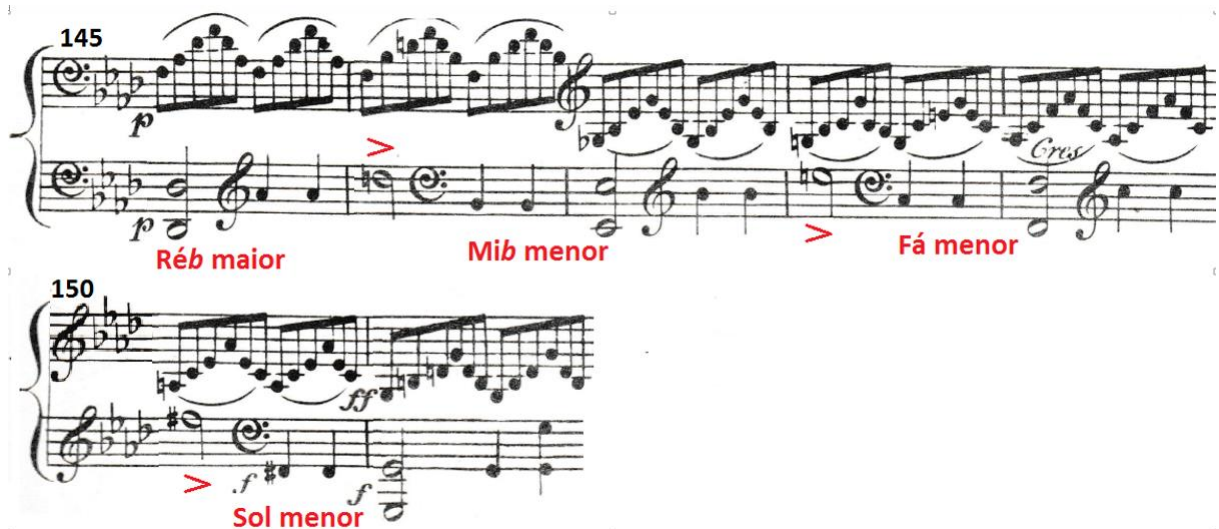


Figura 71. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 145-151.

4.3. ARTICULAÇÃO E TOQUE

No capítulo 3 foi abordado sobre a mecânica dos pianos londrinos, que possuíam sistema de abafamento ineficiente, fazendo com que a articulação *legato* fosse adotada como toque básico. O primeiro movimento da Sonata opus 15 n.1 está escrita em andamento *allegro*, com predominância de colcheias em tercinas e ligaduras curtas. Considerando o gosto musical londrino por sons *legato* e a mecânica de abafamento ineficiente dos pianos, as ligaduras curtas presentes nessa sonata não representam uma ruptura sonora, mas apenas indicam acentuação. Nos compassos 73 e 74, os grupos ligados de três notas, em um andamento *allegro*, jamais soariam perfeitamente separados em um piano londrino da época. Assim, podemos concluir que as ligaduras presentes a cada três notas indicam apenas que a primeira nota de cada grupo deve ser acentuada.



Figura 72. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 72-3.

Uma técnica de articulação utilizada no período clássico, inclusive por compositores da Escola de Londres, que pode ser aplicada nas sonatas de Bomtempo é denominada por ROSENBLUM como “Toque Prolongado”. Essa técnica é usada quando há uma passagem em que as notas possuem valores similares, e consiste em segurar determinadas notas além do valor escrito. Isso permite que elementos motivicos, melódicos e polifônicos sejam colocados em evidência (ROSENBLUM, 1988, p.155). Na Sonata opus 15 n.1, essa técnica pode ser aplicada nos compassos 5 e 6: em ambas as mãos, os extremos agudos da melodia podem ser segurados além dos valores escritos e tocados com mais intensidade, revelando um padrão motivico e enriquecendo polifonicamente a passagem (Figura 73). Nos padrões de acompanhamento, o próprio compositor indica os momentos onde a técnica do Pedal de Dedo deve ser utilizada, notando as notas que devem ser seguradas com figuras de notas de valores longos, indicando ao intérprete que essas notas exigem uma maior sustentação e destaque (Figura 74).



Figura 73. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 5-7

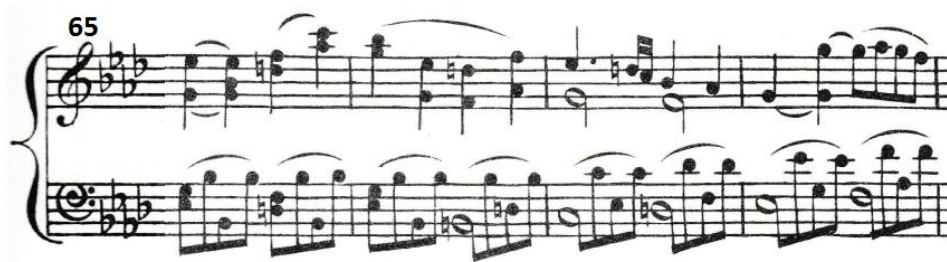


Figura 74. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 65-8.

4.4. FLEXIBILIZAÇÃO DO TEMPO

Ao discorrer sobre as formas de modificação de tempo vigentes na segunda metade do século XVIII, Clive BROWN (1999, p.377-8) defende que elas podem ocorrer a fim de atender a propósitos expressivos, dramáticos e estruturais, das seguintes maneiras:

- 1) Em pequena escala, através do prolongamento de uma pausa ou nota, sem compensação do valor prolongado;
- 2) Aceleração ou retardamento gradual da pulsação durante vários tempos ou compassos
- 3) Adoção, durante uma frase ou seção, de um tempo básico diferente. Essa mudança pode ser feita de forma repentina ou antecédida de um *retardando* ou *acelerando*, tanto de forma imperceptível quanto deixando evidente para o ouvinte que houve alteração no tempo.

A primeira classificação enumerada acima refere-se à acentuação agógica de notas e às pausas retóricas. Os critérios utilizados para definir os locais onde há acentos expressivos (item 4.2, página 91) podem também ser usados para aplicar acentos agógicos. Daniel G. Türk, em sua obra *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lerner*, de 1802, definiu dois questionamentos ao realizar acentuações retóricas: quais são as notas mais importantes, e por quanto tempo devem ser seguradas. Assim, as notas mais importantes são aquelas que se destacam pela sua altura e por conter dissonâncias, acidentes, ou uma harmonia inesperada. Türk também defende que o prolongamento deve ser quase imperceptível, não podendo exceder metade do valor escrito (TÜRK, 1802, *apud* ROSENBLUM, 1988, p.365).

O *láb* presente no compasso 57 da Sonata opus 15 n.1 é uma nota que pode receber apropriadamente um acento retórico, pois representa uma harmonia inesperada em um momento estrutural inesperado. O exemplo abaixo, que representa o início do tema B, está estruturado em período, na região harmônica de dominante: de *Mib* maior, dominante de *Láb* Maior. No conseqüente, após modular para a região de Sol menor, a nota *láb* forma a sétima de dominante de *Mib* maior, sinalizando o retorno a esta tonalidade. Estruturalmente, o exemplo abaixo representa um período que deveria terminar no compasso 57. Entretanto, esse acorde de sétima de dominante em que está presente a nota *láb* prolonga o período, fazendo com que ele termine efetivamente no compasso 58.

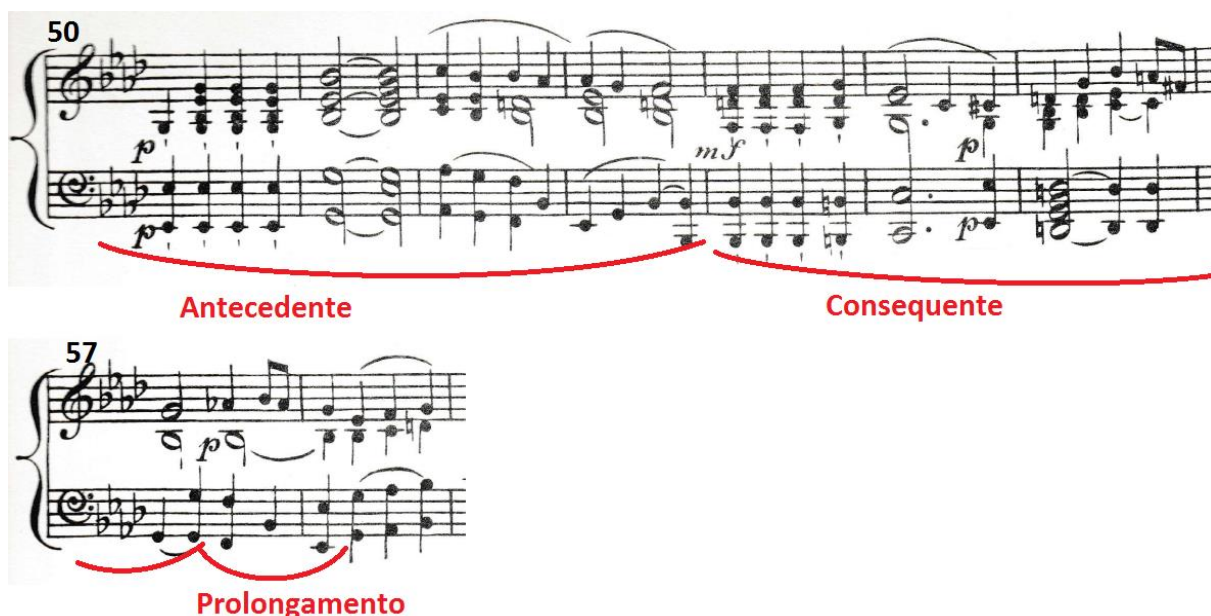


Figura 75. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 50-58.

Diferentemente das acentuações agógicas discutidas acima, que muitas vezes são realizadas de maneira pouco perceptível, as acelerações e retardamentos da pulsação intensificam o drama de uma maneira mais notória (ROSENBLUM, 1988, p.369). Bomtempo inseriu poucas vezes em suas sonatas indicações de mudanças graduais de tempo⁵⁸. Podemos encontrar sinais de *ritardando* (ou seus sinônimos) em finais de seções estruturais. É interessante notar que Bomtempo também coloca a inscrição *adagio* para indicar retardamento. Isso ocorre no primeiro movimento da Sonata opus 1, onde a inscrição *adagio* está entre a ponte e o tema B (Figura 9, p.29, comp.42).

Além das indicações do compositor, é possível a realização de *accelerandos* e *ritardandos* inseridos discricionariamente pelo interprete. Türk, em seu *Klavierschule*, relata as situações em que as mudanças graduais de andamento podem ocorrer.

Em peças cujo caráter é de veemência, raiva, ira, fúria e semelhantes, as passagens mais fortes podem ser tocadas um tanto mais rápidas (*accelerando*). Semelhantemente, ideias individuais repetidas mais intensamente (geralmente mais agudas), exigem que haja um acréscimo na velocidade até certo ponto. Às vezes, quando sentimentos amáveis são interrompidos por uma passagem rápida, essa passagem pode ser tocada de certa forma mais apressadamente⁵⁹ (TÜRK, 1802 *apud* ROSEMBLUM, 1988, p.370).

⁵⁸ No primeiro movimento da sonata opus 15 n.1, abordada neste capítulo, não há exemplos de indicações de mudança de andamento inserida pelo compositor.

⁵⁹ In pieces whose character is vehemence, anger, wrath, fury, and the like, one can play the most forceful forceful passages somewhat more quickly (*accelerando*). Similary, individual ideas that are repeated more intensely (usually a higher pitch) require that one also increase the speed to some extent. At times, when gentle feelings are interrupted by a lively passage, that passage can be played somewhat hurriedly.

Na Sonata opus 15 n.1 de Bomtempo, o final do desenvolvimento apresenta um grande acúmulo de energia devido à repetição de motivos, modulações, cromatismos e dinâmicas *crescendo* e *fortíssimo*. Tudo isso permite que o intérprete realize *acelerando*. (citar figura já apresentada). Outro momento dessa sonata em que pode haver um *acelerando* discricionário é a passagem em tercinas, no compasso 71. Desde o início do tema B até o compasso 70, passagens *cantábile* e estruturadas em período e sentença estavam sendo executadas. Porém, a partir das tercinas presentes no compasso 71, inicia-se o acúmulo de energia a fim de atingir PAC ao final do tema B. Isso permite que o intérprete realize uma leve aceleração na pulsação.



Figura 76. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 69-78.

Em relação às reduções de andamento, Türk considera que, em passagens próximas do fim de uma composição ou de parte desta, indicações como *diminuendo*⁶⁰, *diluendo*, *smorzando* e similares podem ser tocadas com um leve retardamento. Esses *rallentandos* também podem ser aplicados entre seções estruturais importantes (ROSENBLUM, 1988, p.370). Rosenblum defende que esses retardamentos entre seções estruturais são aplicáveis principalmente em formas multitemáticas do período clássico⁶¹ (ROSENBLUM, 1988, p.370). Isso mostra a importância para a performance musical de se conhecer as seções estruturais de um movimento. Na Sonata opus 15 n.1, os compassos 48 e 49 comportam um

⁶⁰ É importante ressaltar que a indicação *diminuendo*, mesmo representando uma redução na dinâmica, indica também redução de andamento.

⁶¹ A forma-sonata é um exemplo de forma multitemática.

rallentando dessa espécie, pois, além dessa passagem estar entre a *Medial Caesura* (final da ponte) e o tema B esse *rallentando* ajudaria a dispersar a energia acumulada na ponte e preparar melhor a entrada do tema B.



Figura 77. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 145-156.

4.5. USO DOS PEDAIS

Conforme visto no capítulo 3, o gosto musical da Escola de Londres contemplava sons sustentados, causados não apenas pela ineficiência do sistema de abafamento dos pianos, mas também pelo uso constante do pedal de sustentação. Entretanto, devemos levar em consideração que essa mistura de sons e o uso do pedal de sustentação não era totalmente livre. Daniel Steibelt, compositor muito influenciado pelos pianos londrinos, deu a seguinte instrução sobre a utilização dos pedais em sua sonata opus 17 n.1, publicada em 1797: “Use o pedal que levanta os abafadores, mas quando você ouvir que as harmonias estão misturando demais, levante o pedal pela duração de uma colcheia, e abaixe-o novamente de imediato”⁶² (ROSENBLUM, 1988, p.115).

Um local interessante para realizar as misturas de sons típicas da Escola de Londres é a passagem entre os compassos 20 e 23 da Sonata opus 15 n.1 (Figura 78). Há a alternância entre harmonias de dominante e tônica, o que exigiria levantamentos nos pedais

⁶² Use the pedal that raises the dampers, but when you hear that the harmony is mingling too much, release the pedal for the value of an eighth and resume it again immediately.

para não misturá-las. Porém, a dinâmica piano, a sensação de continuidade produzida pela nota pedal *mib* e a repetição dos padrões motivico e de acompanhamento amenizam os efeitos desagradáveis que as misturas de harmonia poderiam produzir. Assim, uma possibilidade de utilização de pedais nessa passagem é a alternância parcial dos pedais a cada mudança de harmonia, deixando os sons se misturarem um pouco. Também é importante ressaltar que essa passagem marca o fim do tema A e começo da ponte dessa sonata, e essa forma de pedalização é uma maneira interessante de reforçar o contraste textural entre essas duas seções.

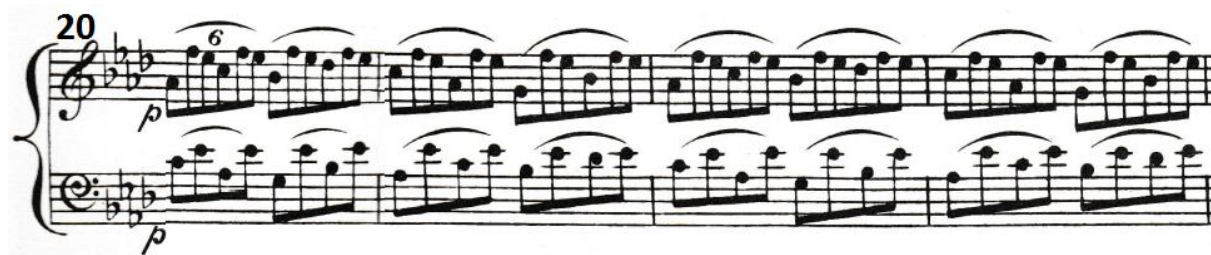


Figura 78. Bomtempo: Sonata opus 15 n.1, I, comp. 20-23.

4.6. DEDILHADO

A escolha dos dedilhados é um fator que pode afetar no resultado sonoro de uma interpretação musical. Conforme visto no capítulo 3, as semelhanças texturais entre as obras de Bomtempo e a dos compositores da Escola de Londres são bastante evidentes. Logo, podemos usar como referência para a escolha de dedilhados as obras teóricas de Muzio Clementi.

Clementi, na obra *Introduction to the Art of playing on the Piano Forte*, de 1801, afirma que a digitação é o fundamento para produzir a melhor sonoridade da forma mais fácil. Assim, o dedilhado devia ser planejado com o objetivo de produzir o melhor efeito sonoro, mesmo que não seja a forma mais fácil para o instrumentista (CHIANTORE, 2001, p.146).

As obras para piano de Bomtempo, assim como a dos demais compositores de Londres, possuíam passagens em terças, sextas e oitavas com articulação *legato*. ROSENBLUM (1988, p.213-4) apresenta duas técnicas de dedilhado indicadas por Clementi em suas obras para executar esse tipo de passagem, que também foram usadas posteriormente por compositores românticos:

- Passar os dedos mais longos por cima dos mais curtos, e os mais curtos por baixo dos mais longos;

- Escorregar um dedo para a tecla ao lado de forma a produzir um som *legato*, seja entre teclas brancas ou de uma tecla branca para uma preta.

Na Sonata opus 15 n.1, comp. 103 (Figura 32), onde há uma passagem em sextas paralelas descendentes, essas duas técnicas podem ser aplicadas para conseguir um *legato* mais efetivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou apresentar um panorama estilístico das sonatas para piano de João Domingos Bomtempo, objetivando a interpretação musical. Antes de iniciar esta pesquisa, conversei com professores especialistas em música erudita portuguesa, e todos foram unânimes em afirmar que não havia absolutamente nada escrito sobre as sonatas de Bomtempo. Logo, achamos que não faria sentido escrever como se deve tocar as sonatas de Bomtempo sem conhecer nada de seu estilo. Assim, foram confeccionados, além da introdução, quatro capítulos, os quais abordaram os seguintes aspectos: dados biográficos, forma musical, elementos texturais, a fim de mostrar para o leitor como estes influenciam na interpretação musical.

No primeiro capítulo, foi apresentada uma breve biografia de Bomtempo. A partir daí, foi possível ver sua formação inicial como músico, os lugares onde viveu, os compositores com quem teve contato, o contexto em que se deu sua produção musical e os gêneros em que suas obras foram escritas. Procurou-se evitar as informações que não são de nenhum interesse musical, por exemplo, o local onde casou, onde foi batizado, etc.

O segundo capítulo foi dedicado às análises formais de sua obra. Se fossem abordados todos os aspectos de todos os movimentos de suas sonatas, esta dissertação ficaria extremamente extensa e repetitiva. Logo, foram enfatizados apenas as características mais importantes de cada seção dos primeiros movimentos, e apenas um “resumão” dos movimentos intermediários e finais, pois, conforme citado na introdução, os primeiros movimentos de forma-sonata são mais complexos que os demais, apresentando maior variedade de técnicas compositivas. Um dos problemas que este capítulo apresenta foi a pouca quantidade de autores citados. A obra de HEPOKOSKI & DARCY (2006) e CAPLIN (1998) é muito rica e extensa, mostrando-se como ferramentas eficientes para a elucidação das características estruturais das sonatas de Bomtempo.

As informações biográficas de Bomtempo, as quais foram citadas no primeiro capítulo, foram fundamentais para a elaboração do terceiro. Vimos que Bomtempo foi muito bem-sucedido como compositor e intérprete, concluindo que Bomtempo estava musicalmente alinhado com as convenções vigentes em Inglaterra e França, locais onde logrou prestígio. Dessa forma, as características texturais foram analisadas a partir da literatura referente aos compositores da Escola de Londres.

Levando em consideração o que foi mostrado nos três primeiros capítulos, o quarto apresentou possibilidades interpretativas para a Sonata opus 15 n.1 de Bomtempo.

Todos os aspectos interpretativos investigados (dinâmicas, acentuações, articulações, toque, nuances de tempo, uso dos pedais e dedilhado) levaram em consideração alguma das informações estudadas nos capítulos anteriores. Até o dedilhado, que pode ser enganosamente considerado um detalhe trivial, ou decidido apenas conforme o “conforto dos dedos”, possui relação com as características texturais.

A obra pianística de Bomtempo é muito rica, e infelizmente, pouco conhecida, estudada e tocada. Além disso, ao analisar a biografia e a obra de Bomtempo, foi possível ver que ele foi um músico que gozou de bastante prestígio em seu meio, seja como pianista, compositor e professor, era envolvido com questões políticas de Portugal e dos países por onde passou, e conhecia as obras de arte produzidas em seu tempo. Assim, concluímos que a obra musical de Bomtempo é fruto do ambiente político e artístico em que o estava envolvido. Foi possível perceber nas análises musicais das obras de Bomtempo que ele traz em seu estilo muitos elementos do clacissismo, mas se apresenta em um ambiente histórico totalmente rômantico, marcado pelos ideais democráticos, nacionalistas, e pelo culto ao virtuose. Tudo isso mostra a importância de se estudar com mais profundidade a obra de Bomtempo. Esperamos que esta pesquisa possa servir como referência e ponto de partida para futuras pesquisas sobre a obra de Bomtempo.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, João Pedro d'. **João Domingos Bomtempo 1775-1842**. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993.

BERRY, Wallace T. **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications, 1976.

BILSON, Malcolm. Schubert's Piano Music and the Pianos of His Time. **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, Akadémiai Kiadó, v.22, n.1/4, p.263-271, 1980. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/901999>>. Acesso em: 22/04/2016.

BOMTEMPO, João Domingos. **Obras Para Piano**. Edição fac-similada. Coligido por Filipe de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1980.

BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa. **História da música portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

BROWN, Clive. **Classical And Romantic Performing practice: 1750-1900**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

CAPLIN, William E. **Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CHIANTORE, Luca. **Historia de la Técnica Pianística**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

CONE, Edward T. **Musical Form and Musical Performance**. New York: W. W. Norton & Company, 1968.

DRAKBIN, William. Early Beethoven. In: MARSHALL, Robert L. **Eighteenth-Century Keyboard Music**: Routledge Studies in Musical Genres. Second Edition. London: Taylor & Francis, p.359-388, 2003.

GOUGH, Hugh. The Classical Grand Pianoforte, 1770-1830. **Proceedings of the Royal Musical Association**, Taylor & Francis Ltd., 77th Sess, pp. 41-50, 1950. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/766147>>. Acesso em 11/02/2016.

GREEN, Douglass M. **Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis**. Second Edition. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. **Elements of Sonata Theory**: norms, types and deformations in the late-eighteenth-century sonata. New York: Oxford University Press, 2006.

LEICHTENTRITT, Hugo. **Musical Form**. Cambridge: Harvard University Press, 1951.

LEICHTENTRITT, Hugo. **Music, History and Ideas**. Cambridge: Harvard University Press, 1938.

LONGYEAR, Rey M. **Nineteenth-Century Romanticism in Music**. Third Edition. New Jersey: Prentice Hall, 1988.

MASSIN, Jean. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

OORT, Bart Van. Haydn and the English Classical Piano Style. **Early Music**, Oxford University Press, v.28, n.1, p.73-84, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3518973>>. Acesso em: 20/04/2016.

RINGER, Alexander. Beethoven and the London Pianoforte School. **The Musical Quarterly**, Oxford University Press, v.56, n.4, Special Issue Celebrating the Bicentennial of the Birth of Beethoven, p.742-758, 1970. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/740936>>. Acesso em: 06/08/2016.

ROSEN, Charles. **Sonata Forms**. New York: W. W. Norton, 1988.

ROSEN, Charles. **The Classical Style**: Haydn, Mozart, Beethoven. New York: W. W. Norton, 1998.

ROSENBLUM, Sandra. **Performance Practices in Classic Piano Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

SARRAUTTE, Jean-Paul. Prefácio. In : BOMTEMPO, João Domingos. **Obras para piano**. Edição fac-similada. Coligido por Filipe de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentals of Musical Composition**. London: Faber and Faber, 1967.

SOUSA, Filipe; SARRAUTE, Jean-Paul. **João Domingos Bomtempo. Obras para piano**. Edição facsimilada. Editado por Filipe de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. 1 partitura (327 p.), piano.

TEMPERLEY, Nicholas. London And the Piano, 1760-1860. **The Musical Times**, v.129, n.1744, p.289-293, 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/964880>>. Acesso em: 11/02/2016.

VIEIRA, Ernesto. **Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes**: Historia e Bibliografia da Musica em Portugal. Volume 1. Lisboa: Typografia Mattos Moreira e Pinheiro, 1900.