

## *Elementos de Musica e Methodo de Tocar* **Piano Forte de João Domingos Bomtempo:** **fontes e datação**

JOÃO ESPÍRITO SANTO

**A**nalisamos neste trabalho as duas versões dos *Elementos de Musica e Methodo de Tocar Piano Forte* de João Domingos Bomtempo. A primeira, impressa na casa editora de Clementi em Londres em 1816 e a segunda, um hológrafo incompleto e sem data que é uma versão revista e aumentada da edição impressa, e que constituiria o primeiro volume, segundo o prefácio, de uma obra composta por dois volumes separados, em que o segundo seria a *Arte de Composição ou Contraponto*. Para as duas versões recorreremos aos exemplares existentes na Biblioteca Nacional. Para uma lista e descrição dos mesmos consulte-se o catálogo da obra de Bomtempo de João Pedro d'Alvarenga (ALVARENGA 1993: 146, 147 e 162). Propomos um novo índice para a segunda versão visto discordarmos daquele que figura no referido catálogo (ver Apêndice 1).

Designaremos, para maior facilidade, a versão impressa de Bomtempo por B1 e o hológrafo da versão «renovada» (pertencente à colecção Ivo Cruz) por B2. O método de forte piano de Muzio Clementi – *Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte* – na sua sexta edição, espanhola, será designado por CL e a *Ausführliche theorishe-pratische Anweisung zum Piano-forte spielen* de Johann Nepomuk Hummel, na edição francesa publicada em Paris em 1838, com o título *Méthode Complète Théorique et Pratique pour le Piano-Forte*, por H. Para além dos exemplares remanescentes de B1 existentes na Biblioteca Nacional de Lisboa, na British Library e na Music

Library da Iowa University, referenciados no *Catálogo* de João Pedro d'Alvarenga, existem também, ao que conseguimos apurar, dois na Letterenbibliotheek da Universiteit Utrecht. Ernesto Vieira não refere nunca B2 no seu dicionário mas refere a existência do manuscrito de B1: «Das obras que foram impressas, o sr. Fernando Bomtempo possui apenas os originaes do Methodo de Piano e dos dois primeiros concertos.» (VIEIRA 1900: I, 161). Seriam estes os manuscritos parciais de B1, que não se completavam, que Jean-Paul Sarraute afirma existirem, um na colecção Ivo Cruz e o outro no Conservatório Nacional? (SARRAUTTE 1970: 68). Segundo Sarraute, no manuscrito do Conservatório havia notas que indicavam Haydn, Mozart, Cramer e Clementi como autores de estudos contidos em B1, sendo de Bomtempo apenas alguns deles. Apesar de ambos os fundos estarem agora na Biblioteca Nacional, não encontrámos nenhum destes manuscritos. Tanto Sarraute (SARRAUTTE 1970: 119) como Alvarenga (ALVARENGA 1993: 109) referem um outro, *Seis estudos de notas de igual valor*, no qual figuravam os estudos nº 2 e 4 de B1. Sarraute chega mesmo a afirmar que este manuscrito, em muito mau estado, seria possivelmente uma colecção de apontamentos destinados a B2. Infelizmente este documento também não se encontra na Biblioteca Nacional, onde deveria estar já que pertencia à colecção da Biblioteca do Conservatório Nacional.

Pretendemos com este trabalho dar mais um contributo para a compreensão da figura de João Domingos Bomtempo, tentando enquadrar o seu método de piano no âmbito das obras do mesmo género da época. Este estudo consiste essencialmente num levantamento e comparação de elementos que contribuam para um esclarecimento das principais fontes dos *Elementos de Musica e Methodo de Tocar Piano Forte* nas suas duas versões. A afirmação do piano como o instrumento musical por excelência da casa burguesa fazia com que proliferassem os métodos para este instrumento, não havendo praticamente nenhum dos pianistas/compositores da época que não fosse autor de um método para piano. Razões de mercado impunham evidentemente um certo modelo didáctico, destinado a satisfazer a prática doméstica amadora, o que não impede que se encontre nestas obras uma variedade considerável de concepções, específicas de determinado compositor ou escola pianística. Longe de pretender ser definitivo, o presente artigo tem o propósito de aclarar mais exactamente as influências do método de piano de Bomtempo podendo, por outro

lado, ser um pequeno auxiliar do intérprete que pretenda estudar as práticas de execução adequadas à música do compositor português.

A *Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte* de Muzio Clementi publicada pela primeira vez em 1801, e que passou a incluir a partir da 5ª edição, de 1811, o tema e as variações I e IV retirados do *Capriccio and God Save the King with Variations* op. 8 de Bomtempo (intitulado em CL *Ayre Inglês, Variado por Bomtempo*), foi bastante difundida no continente através de sucessivas traduções. Em 1815 a casa editora de Clementi procedera a mais uma, desta feita para castelhano, visando o mercado espanhol. Em 1816, Bomtempo, copiando praticamente toda a secção teórica de CL, faz editar na própria editora de Clementi os *Elementos de Musica e Methodo de Tocar Piano Forte*, obra «offerecida à Nação Portuguesa», tal como CL tinha sido «Dedicada à la Nacion Española». A datação precisa da impressão e publicação de B1 é-nos fornecida por duas notícias saídas no jornal da comunidade portuguesa em Londres, *O Investigador Português* (vol. XV, nº LIX, pág. 359). A obra parece resultar de uma oportunidade propiciada a Bomtempo pela edição espanhola de Clementi de se poder arrogar o mérito de ter sido o primeiro autor de um método para piano em Portugal, como faz de resto num requerimento transcrito por Vieira (VIEIRA 1900: I, 141).

Bomtempo segue de perto a obra do seu amigo e colega Clementi, abarcando um grande leque de níveis de aprendizagem, desde o principiante absoluto até ao executante já bastante avançado. Ernesto Vieira, ao criticar a progressão demasiado rápida de B1, não deixa de notar que esta era uma característica comum a todas as obras do mesmo período. A estrutura de B1, como a de CL, é muito idêntica à maioria dos tratados mais ou menos seus contemporâneos, com uma secção dedicada à teoria, outra dedicada aos exercícios puramente técnicos e finalmente uma série de estudos ou peças mais livres.

Na primeira parte, ou seja, nos «Elementos de Musica», Bomtempo roça o plágio, embora consentido, decerto, da obra de Clementi. Partindo de CL, acaba por abordar as mesmas questões e se troca muitas vezes a ordem de apresentação, ou cria novos capítulos – como o 11º («Da maneira de conhecer os Tons») –, isso acaba por acrescentar pouco a nível do conteúdo. Além disso, a objectividade e simplicidade das matérias limita, por vezes, a relevância de algumas discrepâncias, como no início

onde se trata dos rudimentos da teoria musical. Porém, após uma comparação exaustiva, pudemos encontrar diferenças, mesmo onde a cópia parecia integral. Bomtempo, além dos naturais erros de transcrição/tradução/abreviação, não deixa de revelar que as suas concepções não correspondiam exactamente às de Clementi. Quando dizem respeito a questões importantes para a interpretação, como a ornamentação, dinâmica, tempo ou indicações de carácter e expressão, as divergências, mesmo pequenas, podem ser significativas. À laia de exemplo, destacamos, na área das práticas de execução, como afastamentos de B1 em relação a CL:

- a ordenação de *Grave Largo* em CL e *Largo Grave* em B1 (os teóricos deste período colocavam *Grave* antes, no meio ou depois de *Adagio* e *Largo*);
- a classificação em B1 de *Agitato* como um andamento (entre *Allegro* e *Vivace*) embora volte a aparecer, como em CL, sem esta conotação nos termos utilizados para determinar mais precisamente o estilo de tocar;
- o maior número de indicações dinâmicas utilizadas por CL para designar o mesmo efeito, variantes que entretanto se tornaram pouco habituais e que B1 abandona;
- a N.B de CL: «Quando o compositor deixa o legato e o staccato ao gosto do tocador; a melhor regra é de aplicar-se principalmente o legato» desaparece em B1, provavelmente porque o uso do *legato* como articulação habitual estava já generalizado;
- o sinal  $\frown$ , no caso de ser posto sobre pausa, em CL pode implicar a introdução de certos ornamentos mas em B1 tem apenas o significado de suspensão do som ou do silêncio.

Vieira incorre em algumas imprecisões ao afirmar: «Os primeiros capítulos desta obra, tratando da theoria elementar, são imitados sobre o 'Methodo de Piano' de Clementi, sendo o capítulo 10.º, que trata dos ornamentos uma reprodução completa, incluindo os proprios exemplos» (VIEIRA 1900: I, 123). O capítulo dedicado aos ornamentos é na realidade o 14º e não o 10º. (Vieira confundiu provavelmente o número da página onde figura parte do mesmo, tanto em CL como em B1, com o número do capítulo). Por outro lado não é rigorosamente verdadeiro que seja uma «reprodução completa, incluindo os proprios exemplos» de CL: B1 tem

os mesmos exemplos de *appoggiaturas* longas que CL, mas com a altura das notas, por vezes, modificada e com alguns erros; também omite alguns sinais, nomeadamente o que indica a acentuação na primeira nota; em CL uma colcheia em tipo pequeno, junto de uma semínima, pode ser tocada algumas vezes encurtando muito a duração da nota principal, que é tocada em *staccato* e tem uma pausa a seguir. Em B1, porém, é corrigida para uma fusa, o que traduz uma evolução da escrita; Bomtempo em B1 aplica a regra da alteração cromática a todos os «mordentes» (grugetos e mordentes) e já não inclui os exemplos (e explicações) de CL de mordentes que não seguiam obrigatoriamente esta norma; os grugetos (denominados mordentes, tal como em CL) surgem separados dos trilos, ao contrário de CL; Bomtempo quis acrescentar uma definição de «mordente» (no sentido duplo que já referimos), como fez para os outros ornamentos. Mas esta resultou vazia de significado e além disso dúbia: «mordente é um sinal que se coloca sobre a figura ou pequenas figuras na forma seguinte».

As questões teóricas da técnica pianística são tratadas no princípio do «Methodo de tocar Piano Forte» de forma mais desenvolvida do que em CL, que é particularmente sucinto neste aspecto. Quanto à posição de mão e braço, Clementi, em CL, defende que se deve «evitar todo o movimento inútil». O ideal era uma posição imóvel com mão e braço mantidos na horizontal, e pulso numa posição intermédia. O assento devia ser ajustado de modo a permiti-la. Braço e mão deviam intervir o menos possível, sendo a sua estabilidade um objectivo primordial, deixando a acção aos dedos. Os dedos deviam estar sempre sobre as teclas, prontos a tocar, numa posição curvada que dependia do seu comprimento. Bomtempo, em B1, aplica os mesmos princípios de CL neste aspecto, mas com algumas diferenças e bastante mais informação. O assento agora deve ter altura suficiente para permitir que o braço penda um pouco para as teclas. Ou seja, à posição horizontal de CL, Bomtempo contrapõe uma ligeira inclinação do braço obtida com uma maior altura do banco. CL não refere directamente a acção dos dedos. Pode-se ter uma ideia de qual seria, através das indicações que vimos acerca da sua postura e da economia de movimentos. B1 aprofunda muito mais esta questão. Começa por enaltecer a importância da independência digital para a qual concorre a posição dos dedos – «que o movimento de cada dedo não dependa dos outros». Ao explicar concretamente no que se traduz essa independência

enuncia um princípio básico da sua acção – «que se erga um dedo sem que outros se ergão com elle». No que diz respeito à passagem do polegar B1 fornece algumas instruções, enquanto CL é completamente omissa quanto a esta matéria. A preocupação essencial deve ser a obtenção de uma igualdade e fluência tais nesta manobra que a tornem imperceptível. Qualquer interrupção deve ser cuidadosamente evitada. Bomtempo utiliza ainda a imagem de uma abóbada formada pelos restantes dedos sob a qual passa o polegar. Esta descrição de uma passagem do polegar, sem grande intervenção do braço ou mão e privilegiando a fluência, corresponde a uma visão generalizada em finais do século XVIII, início do XIX.

A parte prática não é original na íntegra, ao contrário do que afirma Vieira: «a parte pratica, porém, é original...» (VIEIRA 1900: I, 123). Um pequeno número de exercícios e as escalas não são de facto novos. Mas são-no as «Seis Lições Progressivas», os «Trinta Prelúdios em Todos os Tons» e os «Dôze Estudos» que compõem o restante da obra. Os exercícios, que inauguram o segmento prático, em CL preenchem apenas duas páginas. Em B1 perfazem já uma parte mais expressiva da obra abordando mais extensivamente vários aspectos da técnica pianística: notas dobradas, acordes, arpejos, trilos, etc. Antes de cada série de exercícios, agrupados segundo o aspecto técnico que tratam, há pequenas introduções que contêm mais indicações teóricas sobre a técnica, a juntar ao já referido. B1, apesar de ter seguido a posição de Clementi referente à execução dos trilos ao copiar a parte teórica, revela uma prática diferente nas dedilhações dos exercícios e dos estudos. Aqui, ao contrário de CL, nos pares de dedos dos trilos, a ordem da numeração é sempre do dedo inferior para o superior, não deixando dúvidas quanto a um começo na nota inferior. A prática parece aqui avançar antes de ser consagrada por uma formulação teórica. Os prelúdios são uma espécie de demonstração da arte da improvisação em várias tonalidades e as lições constituem uma introdução ao contraponto. Esta linha didáctica liga-se ainda às obras destinadas ao cravo que ainda é referido, inclusive no título «Methodo de Tocar Cravo, ou Piano Forte» (presente apenas no interior da obra). CL também continha *Preludios* e *Lecciones*, sendo estas últimas o correspondente aos estudos de B1. O estilo dos estudos é muito similar ao de Clementi ou Cramer, como notou Vieira (VIEIRA 1900: I, 123). Neles se adivinha o tipo de pianismo virtuoso que Bomtempo representava,

proficiente em escalas, arpejos, oitavas e trilos num tipo de *passage work* característico da escola inglesa de piano, que corresponde aliás às descrições de Bomtempo enquanto executante.

B2, a nova versão não datada de B1, demonstra uma abordagem às matérias bastante diferente. Bomtempo parece ciente de que B1 não corresponde inteiramente às suas ideias e que as grandes modificações na composição e execução do repertório pianístico a que assistira impunham uma nova versão, mais actual. O prefácio de B2 não deixa dúvidas: «Tendo visto nas primeiras Capitaes da Europa o augmento que ultimamente tem feito esta Arte, tanto pelas grandes obras que se tem composto, como igualmente pelos muitos progressos na execução do Piano Forte; me rezolvi a renovar o meu antigo método (...)». Eram habituais as reedições revistas, aumentadas ou com apêndices destas obras didácticas, para além das traduções em várias línguas, destinadas a satisfazer um mercado próspero. À *Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte*, como vimos, tinha sido acrescentado um apêndice (com prelúdios e novos exercícios) na quinta edição de 1811, que por sua vez foi melhorado em 1821 (com a adição de, entre outras peças, *airs* nacionais, variações e até duas fugas de Bach) e na 11ª edição de 1826 anunciam-se no título grandes aperfeiçoamentos.

Bomtempo podia ter mantido a parte teórica de B1 inalterada e concentrar-se apenas na composição de novos estudos e exercícios. Mas é sintomático que o não faça, consciente, sem dúvida, de que esta era a parte do seu método anterior que menos lhe pertencia. Além de que, claro está, a matéria mais desactualizada de B1 era precisamente aquela que tinha sido copiada de CL, considerando os quinze anos que separam a primeira edição da versão inglesa de CL da primeira de B1. Os doze estudos do primeiro método não são sequer transcritos, Bomtempo escreve apenas no final da obra «Seguem-se os 12 Estudos do antigo Methodo» e faz incidir o trabalho de revisão sobre a parte teórica e sobre as escalas e exercícios. As «Liçoes» de B1 são também, em parte, refeitas.

Levantava-se agora uma questão fundamental. Seria o material novo de B2 inteiramente original? E, se não, resultaria de influências mais ou menos variadas ou teria Bomtempo, como fizera em B1, copiado partes de uma obra específica? Afinal a cópia quase literal da parte teórica do método de Clementi em B1 indicava algum despudor da parte de

Bomtempo em relação ao plágio mais ou menos extenso, mais ou menos explícito, neste tipo de obras. Tentar responder a esta questão poderia também determinar a data possível de elaboração de B2.

Impunha-se portanto o confronto de B2 com outros métodos de piano editados antes de 1842, data da morte de Bomtempo. Destes, logo se destacou a *Ausführliche theoretische-practische Anweisung zum Piano-forte spielen* de Johann Nepomuk Hummel, escrita em Weimar e publicada em 1828. Não só por ser considerada a mais importante das obras didácticas consagradas ao piano da sua época, mas sobretudo por cedo termos constatado, mesmo através de fontes secundárias, que se aproximava de B2 em vários aspectos. O procedimento a seguir era simples: bastava procurar em B2 tudo aquilo que era novidade em relação a B1 e confrontá-lo com H.

Os capítulos dos «Elementos de Musica» de B1 mantêm-se, muito embora com uma ordenação ligeiramente diferente. Até ao 11º capítulo dos «Elementos de Musica», Bomtempo utiliza, praticamente, apenas material retirado de B1, não deixando de proceder a algumas correcções, adições e actualizações. Logo na primeira secção a divergir significativamente de B1 verifica-se uma semelhança notável com H. O 11º capítulo, intitulado «Explicação dos Termos adoptados na musica relativamente aos Andamentos e ao character e força na execução», é manifestamente baseado no seu correspondente de H, apesar de não ser uma cópia exacta (ver Apêndice 2). Ao título de B1, «Explicação dos Termos adoptados na musica», Bomtempo junta o de H, «Des Mots qui ont rapport au mouvement, au caractère et à la force du jeu», para formar o de B2. Segue-se a mesma pequena introdução de B1 mas com uma alteração fundamental – o andamento mais lento é agora *Largo* e não *Adagio*. Há uma organização, completamente diferente da de B1 e CL, muito semelhante à de H. Os andamentos são divididos em conjuntos – «Movimentos muito vagarosos», «Movimentos menos vagarosos» e «Movimentos acelerados». Três como em H, mas não os mesmos. Bomtempo subdivide «Mouvements Lents» em dois e engloba em «Movimentos menos vagarosos» a categoria «Mouvements Caractéristiques» de H. Nos andamentos mais lentos Bomtempo segue apenas em parte a ordenação de Hummel, reflectindo a considerável flutuação na ordenação dos andamentos mais lentos que se verificava na época. Bomtempo, dada a influência de Clementi, adoptara em B1 a



classificação *Adagio Largo* mais típica dos britânicos (de origem ou adopção). Em B2 temos agora a ordenação *Largo Adagio* de H, mais comum entre franceses e alemães. *Lento* e *Larghetto* trocam também entre si, seguindo Hummel, mas Bomtempo não os coloca entre *Largo* e *Adagio* como em H, mantendo a posição de *Grave* entre os pares *Largo Adagio* e *Lento Larghetto*, em vez de o considerar o mais lento dos andamentos como em H. Como vimos a posição de *Grave* variava de autor para autor e Bomtempo mostrara já ter uma opinião própria a este respeito ao discordar de Clementi em B1. Ainda nos «Movimentos muito vagarosos» encontramos agora *Sostenutto* como o andamento mais veloz desta categoria. Inclusão original em relação a CL, onde era tido como definidor do estilo de execução, e a B1, onde nem sequer figurava. Uma hipótese é a de Bomtempo o ter deslocado do lugar onde figura em H (junto a *assai*, como termo que se adiciona a *Larghetto* e *Lento*), «promovendo-o» a andamento. Mais singular é a classificação de *Andantino* a seguir a *Andante*, já que difere de CL, B1 e H, unânimes em considerar *Andantino* mais lento que *Andante*. Apesar de não haver consenso quanto à velocidade relativa de *Andante* e *Andantino* entre os autores de finais do século XVIII e princípio do século XIX, a maioria considerava *Andante* como sendo mais rápido que *Andantino*. Porém esta tendência foi-se invertendo com o avançar do século XIX e *Andantino* passou a ser visto, exclusivamente, como mais veloz que *Andante*. Hummel acrescenta mesmo uma nota em H insurgindo-se precisamente contra este facto. Bomtempo parece menos conservador que Hummel ou está a escrever uns anos mais tarde (abordaremos esta questão mais à frente) pois ignora a nota de H. Juntamente com *Andante* e *Andantino* (que em H pertenciam a «Mouvements Lents») temos *Pastorale* e *Alegretto*. O primeiro parece ser resultado do mesmo procedimento que vimos em relação a *Sostenutto* e o segundo pertencia aos «Mouvements Accélérés» de H.

Em «Termos que se refem [sic] ao movimento nas Peças de Musica» Bomtempo limitou-se claramente a reunir termos de três categorias de H com ligeiras alterações e deixando de fora praticamente metade dos que faziam parte de «Mots qui ont rapport au caractère d'un morceau en général et qu'on met au commencement, ou bien dans le courant, pour indiquer la couleur de quelques phrases». Bomtempo talvez pensasse ainda incluí-los, pois esta secção está incompleta, terminando com uma

vírgula e algum espaço por preencher. «Termos que se referem à força da Execução» equivale sem dúvida a «Mots qui se rapportent à la force du jeu» de H, não obstante algumas disparidades e estar também incompleta.

O pequeno texto que Hummel colocara a fechar este capítulo foi aparentemente dividido em dois em B2. Bomtempo copia o primeiro período e coloca-o na mesma posição que tinha em H. O resto do texto não é usado tão literalmente mas o seu conteúdo está antes do «Quadro dos diferentes Andamentos» na seguinte frase, ausente em B1: «Enquanto a estabelecer cousa certa no que reina de vago, e arbitrario sobre os Andamentos, não temos hoje nada de maior utelidade, que o Metronomio de M. Maelzel, adoptado em Paris, Londres, Viena e outras muitas Capitais». A referência ao metrónomo de Maelzel e ao seu uso generalizado em vários países é por si só mais um indicador da época da elaboração de B2.

No capítulo relativo aos ornamentos, o XIII, voltamos a encontrar importantes analogias com H (ver Apêndice 2). O texto inicial e o que diz respeito às *appoggiaturas* são reproduzidos de H. Como o são, pela primeira vez, alguns exemplos musicais. Antes de mais note-se que Bomtempo adopta precisamente o estilo de apresentação dos mesmos de H. Isto é, em pauta dupla com a exemplificação do modo como deve ser executado o ornamento na pauta inferior. Apenas os exemplos de «Pojaduras Longas» e de «Pequenas notas em figuras dobradas» são de B1. Todos os demais foram retirados de H, sofrendo poucas alterações. Nas «Pojaduras Curtas», se alguma dúvida houvesse de que há uma cópia ela é desfeita pela posição dos pontos de aumentação antes da nota a que pertencem (por razões de impressão, possivelmente), em H e consequente confusão em relação aos mesmos por parte de Bomtempo, que os interpreta como pertencendo, como seria normal, à nota que os precede.

Comum a CL, B1 e B2 é a junção de grupetos com mordentes propriamente ditos sob a mesma denominação – mordentes. Hummel por seu lado faz uma distinção entre os dois tipos de ornamento. B1 segue à risca os exemplos de CL. Em B2 Bomtempo juntou aos exemplos de grupetos ascendentes de B1 («Mordentes transtornados») os dois exemplos que serviam para mostrar que a nota inferior do grupeto distava geralmente meio tom da principal. Isto deve-se, provavelmente, ao facto de um deles ser, na realidade, um grupeto ascendente. B2 denota que Bomtempo já não liga «transtornados» ao seu sentido original de grupeto

ascendente mas sim ao seu sinal, 2. Como em B1, no primeiro exemplo, aparecia o sinal 2 e depois  $\sim$  para demonstrar que ambos podiam representar um grupeto ascendente, o critério em B2 passa a ser reunir todos os exemplos de B1 que tenham 2 e  $\sim$  (em alternativa) sobre a mesma nota. Para se manter fiel a este critério Bomtempo muda também os sinais do segundo exemplo dos «Mordentes transtornados» de B1. A inclusão de dois exemplos de *appoggiaturas* em e sobre notas dobradas e da *appoggiatura* dupla no conjunto dos «Mordentes em figuras dobradas» é mais enigmática. Por fim sob a denominação de «Outros diferentes Mordentes» temos excertos dos exemplos de mordentes e de grupetos que figuram em H.

Em B2, nos exemplos de «Do Trinado», o começo do trilo é visivelmente feito na nota principal e não na superior. Não encontramos propriamente a teorização deste princípio mas ele está presente nos exemplos, ao contrário do que acontecia em B1. Este facto reveste-se de especial importância, dado que Hummel é unanimemente considerado o primeiro autor a formular como regra geral o início do trilo na nota principal. (Esta foi, aliás, uma das razões que nos levaram a confrontar B2 com H). A igualmente importante afirmação de Hummel de que todos os verdadeiros trilos devem possuir uma terminação passa quase textualmente para B2. Nos exemplos, temos primeiro a mesma categoria de B1 «Trinados seguidos», na qual, porém, encontramos exemplos de H de trilos longos aos quais Bomtempo junta «O Trinado dobrado» também proveniente de H. Em seguida Bomtempo cria uma nova categoria, «Diferentes Trinados», onde vai colocar os exemplos de B1, inclusive o de «Trinado» *tout court*. Excluindo, evidentemente, os exemplos de «Trinados seguidos». Antes de abandonarmos os «Elementos de Musica», voltando atrás, não queremos deixar de referir uma outra correspondência entre B2 e H, antes do capítulo 11º. Apesar de pequena não deixa de ser significativa. Bomtempo acrescenta ao tradicional  $\flat$  uma nova forma de representar o bemol duplo. Ora, numa nota de H (pág. 18), Hummel explica que propõe pessoalmente essa mesma notação, por ser mais clara.

Entre o último capítulo dos «Elementos de Musica» e o «Methodo de Tocar Piano-Forte» deparamos com uma secção inteiramente nova, denominada «Da Execução em geral», que preenche uma página com considerações sobre questões interpretativas e sobre os vários géneros musicais. Encontrámos, já sem grande surpresa, um capítulo com o

mesmo título, quase no final de H (ver Apêndice 2). Mais uma vez Bomtempo não copia fielmente Hummel, mas é óbvio que utiliza as suas ideias embora de forma dissimulada e até confusa, em sensivelmente metade do texto. A coincidência com H é reforçada pela completa novidade deste capítulo em relação a B1 e CL. Não julgamos que a segunda parte do texto provenha de H.

B2 não acrescenta muito ao «Modo de pôr as Mãos no Teclado» de B1, que se ocupa da teoria da técnica pianística. Contudo, também aqui há sinais de evolução, nas referências ao movimento dos braços (enriquecida mais adiante junto aos exercícios intitulados «Notas que se dão de Salto») e na observação, deveras interessante, de que «He preciso haver todo o cuidado no modo de ferir as teclas; para que senão perceba o tacto, o que destruiria o bom effeito do som». Bomtempo mostra aqui preocupações próprias de uma técnica mais sofisticada. Em B2 surge, além disso, um reflexo de um fundamento da dedilhação moderna que vinha sendo gradualmente adoptado – a utilização do polegar como *pivot* para as deslocações da mão no teclado. Bomtempo, em B2, considera-o mesmo o dedo mais importante «que serve de apoio para o movimento dos outros», exactamente como Hummel.

Logo a abrir a parte prática de B2 temos três capítulos aparentemente novos. A ilustração da extensão de um piano de seis oitavas não é mais do que um aproveitamento dos dois exemplos que no capítulo 17 de B1 mostravam os géneros diatónico, cromático e inarmónico da escala. O tipo de exercício para o reconhecimento das notas e sua localização no teclado, que compõe o capítulo seguinte, existia, mais reduzido, em CL mas tinha sido deixado de parte em B1. Os exercícios preparatórios constituem um desenvolvimento sobre o primeiro dos exercícios da página 14 de B1. No entanto aproximam-se bastante (a começar pelo novo título) do primeiro dos «Exercices Préparatoires» de H (pág. 6). O mesmo exercício é agora apresentado em todas as tonalidades e com uma aceleração progressiva da semínima até à semicolcheia. Por baixo do título, algumas frases sobre a dedilhação mostram que Bomtempo já não adopta, como fizera no método anterior (segundo CL), o sistema de dedilhação inglês da época, em que o polegar é identificado com uma cruz e os restantes dedos numerados de um a quatro. O «Exercício para preparar o trinado» e uma colecção de exercícios na extensão de quinta, sexta, sétima e oitava, também ausentes em B1 levam-nos às «12 Liçoens». Há aqui alguns

pontos de contacto com H embora insuficientes para podermos afirmar que Bomtempo copia Hummel. Em H há também exercícios de «Préparation pour le Trille» (pág.12), incluídos em «Exercices Préparatoires» e uma série de exercícios organizados tal como em B2 por extensão, da quinta à oitava (pág. 32-51). Das seis «Liçoens» presentes em B1, cinco são incorporadas nestas doze que recebem o título «Valor e Divisoens de Notas em diferentes formas, 12 Liçoens». A primeira e a segunda de B1 passam a ser, respectivamente, a segunda e a terceira. Aquela que era a «Lição 5ª» de B1 constitui agora a primeira metade da décima primeira. E, por fim, a quarta e sexta «Liçoens» de B1 perfazem agora, juntas, a primeira e segunda partes da «12º L». Em H o «Exemple d'exercice avec des variations, pour la valeur des notes et leur subdivision» (pág. 14) poderá ter influenciado o novo título e conceito que preside a estas «Liçoens».

O texto que acompanha as escalas é parecido com o de H, mas é difícil avaliar se foi copiado, porque diz respeito essencialmente às dedilhações das mesmas, matéria mais ou menos idêntica de método para método. Em B1 só existiam escalas em movimento directo, na extensão de duas oitavas e à distância de oitava entre as mãos. A estas, que voltamos a encontrar, são acrescentadas em B2 escalas em sextas e décimas, em movimento contrário e na extensão de décima e de nona. Assim, depois das escalas de B1, temos «Escalas na extensão de duas Oitavas, que principião por Teclas brancas, e que sobem até à 10<sup>ma</sup>», «Escalas na extensão de duas Oitavas, que principião por Teclas pretas, e que sobem até à 10<sup>ma</sup>», escalas cromáticas à distância de oitava, terceira, sexta, décima e em movimento contrário e «Escalas de diferentes maneiras com variedade de movimentos». Todas elas se encontram pela mesma ordem em H, da página 174 à 185, o que não deixa dúvidas quanto à sua proveniência.

O texto e exemplos de «Signos que se toção sobre a mesma tecla» são quase os mesmos que figuravam em B1, exceptuando apenas três dos exemplos que por sua vez se podem ligar a outros tantos de H, apesar das diferenças.

O capítulo que se segue, «Notas que se dão de Salto», não existia em B1. Apesar de incompleto (possui somente um exemplo) aborda um aspecto técnico que, em geral, é pouco referido nos métodos do mesmo período – o movimento dos braços. É realçada a sua importância na

execução de saltos na qual se devem manter «leves» e próximos do teclado. Hummel trata a mesma questão e enuncia mais ou menos o mesmo princípio (pág. 309) mas a coincidência com B2 parece ser perfeitamente casual.

O título e texto introdutório do capítulo seguinte são de B1 mas em B2 Bomtempo acaba por incluir exemplos só com sextas na mão direita e oitavas na mão esquerda (como acompanhamento).

Nos exercícios para o trilo, Bomtempo volta a divergir significativamente de B1 ao adicionar uma série de exercícios de trilos com as mãos juntas, sinal de uma técnica mais desenvolvida. Estes «Trinados com as duas mãos juntas» são de H (págs. 420 e 421), embora modificados. Como o são, igualmente, as escalas em terceiras, em todas as tonalidades (pág. 185-188 de H), com que deparamos no capítulo «Das terceiras», cujo texto e primeiros exemplos provêm de B1. Aqui, ao transcrever o texto, Bomtempo não teve em conta que utilizara um sistema de dedilhação diferente em B1, e não procede às devidas rectificações. Os exemplos são alargados e modificados. A terminar, antes da indicação final de que se seguem os estudos de B1, temos uma extensa colecção de «passagens em diferentes estylos», para usar a expressão de Bomtempo. Basicamente trata-se de exercícios com progressões de uma mesma figura. São exemplos do tipo de *passage work* que podemos encontrar nas obras dos compositores/virtuosos da época, destinado a evidenciar os seus dotes de executante. Estão agrupados segundo o dedo no qual começam, do primeiro ao quinto. Alguns deles são iguais, ou quase, a exercícios de H, dispersos por toda a obra. Mas a profusão de exercícios em H é tal que seria até estranho se não houvesse semelhanças, portanto não podemos afirmar com certeza que há aqui plágio.

Resumindo, há afinidades em frases, termos, ordenações, estruturas e exemplos demasiados específicos, complexos e numerosos para que Bomtempo possa tê-los concebido sem ter H como fonte. Há também erros ou aspectos confusos em B2, como os que vimos nos exemplos das *appoggiaturas* que, observando H, se vê serem claramente resultantes de uma interpretação errada daquilo que Bomtempo estava a copiar. É evidente que depois de termos estabelecido com segurança que B2 imitava H, todos os pontos comuns entre estas duas obras ganham importância. Todavia tivemos sempre em conta que certas definições, certas explicações, até certos exemplos e exercícios, podiam levar-nos a ver plágio on-

de existem apenas convenções, comuns a tantas obras teórico/didáticas. Mais do que a influência mais ou menos directa a nível do conteúdo que, dada a enorme profusão de métodos na época, dificilmente podia ser representativa ou revelar uma datação precisa, são as cópias literais de algumas passagens que nos levam a conclusões consubstanciadas sobre estas questões. A propósito, abrimos aqui um parêntesis para darmos conta de parecenças entre frases de B2 e do tratado *Princípios de Música* de Rodrigo Ferreira da Costa de 1820, 1824. São muito pouco numerosas, e por isso pouco relevantes para o conteúdo do método, e seriam pouco úteis para a datação da obra.

A constatação de que B2 plagia H tem o grande mérito de reduzir o período da data possível de elaboração de B2 de 1816-1842 para 1828-1842. O problema da datação mais precisa de B2 afigura-se como um desafio interessante que depende de saber qual das edições do tratado de Hummel Bomtempo usou. Ao que sabemos não há notícia de que o alemão fosse língua que Bomtempo dominasse, o que exclui a primeira edição de 1828. Restam-nos como possibilidade a edição inglesa de 1829 e a francesa de 1838, já que a italiana data de 1843, um ano após a morte de Bomtempo. Parece-nos perfeitamente possível determinar qual das duas foi utilizada, porque as traduções variam sempre entre si e muitas vezes através de pormenores se pode apurar qual está a ser seguida. Infelizmente não tivemos acesso à edição inglesa a tempo da entrega deste artigo, mas existem pequenos indícios de que Bomtempo se terá baseado na edição de Paris. Por exemplo, os acentos (ocasionais) em «Movimentos Característicos» e «caractères das Peças» ao traduzir «Mouvements Caractéristiques» e «caractère d'un morceau», respectivamente. No caso de Bomtempo ter utilizado a edição francesa, isso significa que B2 foi redigido no final da sua vida, quando era director do Conservatório. O facto de estar incompleto encaixa também nesta hipótese. No programa da Escola de Música do Conservatório, de 12 de Outubro de 1840 (ALVARENGA 1993: 38), Bomtempo lamenta o facto de aqui se terem de adoptar os métodos do Conservatório de Paris, apesar de estes estarem em francês, por não existir nenhuma obra em português adequada para o efeito. Esta afirmação leva-nos a pensar que Bomtempo não considerava B1 destinado a um aluno do Conservatório, o que é compreensível, até pela sua desactualização. O prefácio de B2 e a forma muito mais exaustiva como trata todas as matérias e em particular o grande alargamento no

capítulo dos exercícios puramente técnicos em relação a B1 poderão ser indicadores de que Bomtempo queria suprir esta falta com B2. Não nos podemos esquecer de que, no prefácio a B2, Bomtempo afirma que esta é apenas a primeira parte de uma obra que englobará também uma segunda parte dedicada ao contraponto e composição: «a falta que tenho observado no meu Paiz, de huma obra deste genero que podesse servir de instrucção às pessoas que della se quisessem utilizar, me convidou a escrever este Tratado, dividido em dois volumes separados, comprehendendo no primeiro os *Elementos de Musica e Methodo de Tocar Piano-Forte*, e no segundo, a *Arte de Composição ou Contraponto*». Ernesto Vieira afirma a respeito da acção de Bomtempo como director do Conservatório: «No entanto Bomtempo não fez do seu logar uma sinecura e trabalhou a serio na organização do novo estabelecimento ; encontrei algumas provas d'isso nos seus manuscriptos que ainda possui o sr. Fernando Bomtempo, o qual teve a condescendencia de m'os patentear ; entre elles encontrei um desenvolvido projecto de regulamento, um tratado de harmonia e contraponto (incompleto) e outro de composição musical.» (VIEIRA 1900; I 148). O facto de os manuscritos destes tratados estarem redigidos em francês não impede Vieira de considerar que constituíam trabalho em prol do Conservatório. Resta saber se estes tratados, ou um deles, pode ser considerado o segundo volume da tal obra que compreenderia B2. Se tal for o caso, a afirmação de Vieira constitui mais um indicador de que B2 teria sido redigido no final da vida de Bomtempo, sendo ele já director do Conservatório. De resto, os estatutos daquela instituição previam a publicação de obras (ALVARENGA 1993: 19) e podia ser essa a intenção final de Bomtempo para B2.

Tentámos com este trabalho contribuir para um maior conhecimento das duas versões do método para forte piano de Bomtempo, fazendo o possível por enquadrá-las na época e sobretudo esclarecer as influências de Clementi e Hummel nestas obras. A nossa perspectiva foi sobretudo a de facultar alguns dados novos, especialmente relevantes para a datação da segunda versão e que possam servir de alguma maneira para compreender melhor as concepções de Bomtempo relativas à execução pianística.

Fomos muitas vezes ao pormenor, para apurar com exactidão em que medida Bomtempo usa material proveniente dos métodos de Clementi e Hummel. Sem querer tirar conclusões de um trabalho que, por ser parcial, nos pode levar a ilações menos correctas, julgamos importante sintetizar certos aspectos:



Era já sabido que a parte teórica de B1 tinha sido copiada do método de Clementi. A comparação de B1 e CL, mesmo em secções que Ernesto Vieira, no artigo sobre Bomtempo do seu dicionário, afirmara serem iguais em ambos, revelou certas discrepâncias que são já significativas de um pensamento próprio de Bomtempo em relação a Clementi. Isto apesar de, como verificámos, as obras deste género nesta época serem, por vezes, pouco rigorosas e contraditórias. Bomtempo não estava certamente imune às transformações que se tinham verificado desde a primeira edição da obra de Clementi. Transformações significativas na técnica e escrita pianísticas que evoluíam a par dos progressos técnicos do instrumento.

Ao estudar a segunda versão do seu método constatámos que Bomtempo copia o método de Hummel. Se em B1 tínhamos, essencialmente, o plágio consentido de toda a primeira parte de CL, já não é esse o caso em B2. H é uma obra muito mais extensa, completa e sistemática do que as restantes e Bomtempo usa partes dispersas dela em B2. Seleccionando, simplificando, resumindo, banalizando até o material copiado, que se estende desta feita mais pela parte prática. Recorrendo apenas a B1 e a H podem-se reconstituir vários capítulos de B2, o que equivale a dizer (sobretudo quando o material de B1 provém de CL) que nada há de genuinamente original nas secções em causa. Contudo, temos de ter em consideração que a motivação que levava muitos autores a escrever métodos de piano não era certamente a de produzir matéria inovadora, principalmente no campo teórico. O próprio Hummel afirma no prefácio de H que não se deve esperar dele que seja sempre «novo, original e sábio». O que obviamente não é o mesmo que utilizar material literalmente extraído de outras obras, como faz Bomtempo, e fizeram outros autores da época, em relação às obras mais importantes do género. O método de Clementi, por exemplo, «foi plagiado liberalmente noutros métodos para tecla do período» (ROSENBLUM 1988: 26). Não sirva isto, portanto, para desvalorizar B2, cujo mérito principal está, a nosso ver, no contributo fundamental que fornece para uma melhor compreensão do lugar de Bomtempo face aos pianistas/compositores seus contemporâneos, especialmente no que diz respeito ao ensino do piano. Surpreendente, ou talvez não, dado o gosto germanizante de Bomtempo, é a constatação concreta de que as suas influências são mais extensas e variadas do que poderíamos supor, não se limitando à escola francesa e inglesa de piano. B2 é revelador, sem dúvida, de um compositor e intérprete que, embora

(como outros) muito influenciado por Clementi, não deixara certamente de ter contacto com realidades diversas e tinha algo a dizer de original. De resto há ainda muitos aspectos que ficaram por abordar, por não caberem no âmbito deste trabalho, mas que irão decerto revelar de uma forma mais clara e completa a especificidade das concepções musicais de Bomtempo. Sendo ele próprio pianista, possuía sem dúvida uma visão particular do modo como deveriam ser tocadas as suas obras para piano. Se B1 já era importante, B2 fornece-nos dados ainda mais interessantes em relação à execução da sua música para piano. Gostaríamos de terminar expressando o desejo de ver surgir um interesse renovado pela música para piano deste autor, que merece mais interpretações.

## Apêndice 1: Proposta de Índice de B2

Por um lado, a classificação de Alvarenga de «incompleto» em relação a determinadas secções parece-nos arriscada, por não haver nenhum elemento suficientemente claro que a justifique (por exemplo no capítulo das escalas, que estão completas). Por outro, precisamente porque a estruturação em capítulos ou partes do próprio Bomtempo resulta confusa, optámos por um índice de todos os títulos sem os tentar agrupar em subsecções como fizera João Pedro d'Alvarenga. Que, além disso, não indica os capítulos de «Elementos de Musica», talvez para evitar o erro na numeração dos mesmos, com emendas a lápis. Tal como Alvarenga, não incluímos na paginação a folha que falta no início, ao contrário da paginação recente, do manuscrito.

- 1 «Prefacio» p. 3
- 2 «Elementos de Musica» p. 4
- 2.1 «Capitulo 1º: Definiçoens» p. 4
- 2.2 «Capitulo 2º: Da Pauta ou das Linhas e Espaços» p. 4
- 2.3 «Capitulo 3º: Dos Signos» p. 5
- 2.4 «Capitulo 4º: Das Claves e suas formas» p. 5
- 2.5 «Capitulo 5º: Das Figuras de Musica e suas Pausas» p. 7
- 2.6 «Capitulo 6º: Do Compasso e dos Tempos» p. 8
- 2.7 «Capitulo 7º: Das Figuras Alteradas» p. 12
- 2.8 «Capitulo 8º: Dos Intervallos» p. 13
- 2.9 «Capitulo 9º: Dos Accidentes ou Sinais que alterão os Signos» p. 15
- 2.10 «Capitulo 10º: De varios Signaes que se usão na musica» p. 19
- 2.11 «Capitulo 11º: Explicação dos Termos adoptados na musica relativamente aos Andamentos e ao character e força na execução» p. 20 (incompleto)

- 2.12 «Capítulo XII: Da Syncope das Abreviaturas, e de algumas outras explicaçoens» p. 23
- 2.13 «Capítulo XIII: Dos Ornamentos da Musica em geral» p. 24
- 3 «Da Execução em geral» p. 28
- 4 «Methodo de Tocar Piano-Forte» p. 29
- 4.1 «Modo de pôr as Mãos no Teclado» p. 29
- 4.2 «Extensão do Teclado de hum Piano-Forte a Seis Oitavas» p. 30
- 4.3 «Notas destacadas para conhecimento do Teclado» p. 32
- 4.4 «Exercicios Preparatorios, em todos os Tons Maiores e Menores» p. 34
- 4.5 «Exercicio para preparar o Trinado» p. 38
- 4.6 «Exercicio na extensão de 5<sup>a</sup>» p. 39
- 4.7 «Exercicio na extensão de Sexta» p. 40
- 4.8 «Exercicio na extensão de 7<sup>ma</sup>» p. 41
- 4.9 «Exercicio na extensão de 8<sup>tva</sup>» p. 42
- 4.10 «Valor e Divisoens de Notas em differentes formas, 12 Liçoens» p. 43
- 4.11 «Do emprego dos Dedos nas Escalas» p. 50
- 4.12 «Escalas em todos os tons Maiores e Menores» p. 51
- 4.13 «Escalas na extensão de duas Oitavas, que principião por Teclas brancas, e que sobem até à 10<sup>ma</sup>» p. 57
- 4.14 «Escalas na extensão de duas 8<sup>tvas</sup>, que principião por Teclas pretas, e que sobem até à 10<sup>ma</sup>» p. 58
- 4.15 «Em quanto às Escalas Chromaticas (...)» p. 58
- 4.16 «Escalas de differentes maneiras com variedade de movimentos» p. 59
- 4.17 «Dos Signos que se toção sobre a mesma tecla» p. 62 (incompleto)
- 4.18 «Notas que se dão de Salto» p. 68 (incompleto)
- 4.19 «Do emprego dos Dedos nas Quartas, Quintas, Sextas, Settimas e Oitavas» p. 69

- 4.20 «Do Trinado» p. 70 (incompleto)
- 4.21 «Das Terceiras» p. 74
- 4.22 «Das Consonancias que se dão de Pancada» p. 82 (incompleto)
- 4.23 «Passagens que principião pelo Pollegar, quando se tocão com a  
mão direita» p. 85
- 4.24 «Passos que principião geralmente pelo Segundo Dedo» p. 90
- 4.25 «Passos que principião pelo Terceiro Dedo» p. 91
- 4.26 «Passos que principião pelo Quarto Dedo» p. 92
- 4.27 «Passos que principião pelo Quinto Dedo» p. 93
- 5 «Seguem-se os 12 Estudos do antigo Methodo» p. 96

**Apêndice 2: Semelhanças entre a segunda versão dos «Elementos de Musica e Methodo de Tocar Piano Forte» de Bomtempo e o método de piano de Hummel (edição francesa).**

**B2**

Capítulo 11º (pág. 20-22)

Explicação dos termos adoptados na musica relativamente aos Andamentos, e ao caracter e força na execução (...)

Quadro dos differentes Andamentos.

Movimentos muito Vagarosos.

Largo, Adagio, Grave, Larghetto, Lento, e Sostenuutto. A estes se lhe ajuntão algumas vezes os Termos seguintes: Largo assai, Adagio ma non troppo, (que quer dizer mais ou menos demorado.)

**H**

Première Partie

CHAPITRE III

ARTICLE 5 (pág. 62)

Des mots qui ont rapport au mouvement, au caractère et a la force du jeu

Mots qui indiquent le degré de vitesse du mouvement

Mouvements Lents

<i>Grave</i>	{	<i>assai</i>	très	{	pesant, grave, sévère
<i>Largo</i>					large, mesuré
<i>Larghetto</i>	{	<i>assai</i>	très	{	traînant, paresseux
<i>Lento</i>					
		<i>sostenuto</i>	soutenu		
<i>Adagio</i>	<i>non troppo</i>		pas trop		lent, mais majestueux
<i>Andantino</i>					un peu marchant

### Movimentos menos Vagarosos

Andante, que quer dizer movimento ordinario, a este se lhe ajuntão algumas vezes os Termos seguintes, Maestoso, Non tropo, Affectuoso, Grazioso, Con moto; (que quer dizer, com majestade, não demasiado, cheio de sentimento, com graça e com viveza.) Movimentos menos que Allegro. Andantino, Pastorale, e Allegretto.

<i>Andante</i>	{	<i>maestoso</i>	marchant	{	majestueux
		<i>non troppo</i>			pas trop
		<i>affectuoso</i>			affectueux, touchant
		<i>grazioso</i>			gracieux
		<i>pastorale</i>			pastoral
		<i>con moto</i>			avec mouvement

Movimentos Característicos. Tempo de Minuetto, Alla Polaca, Alla Siciliana

### Mouvements Caractéristiques (pág. 63)

<i>Tempo di minuetto</i>	mouvement du menuet	{	modéré
<i>alla Polaca</i>	à la Polonaise		encore plus modéré
<i>alla Siciliana</i>	à la Sicilienne		dans le genre pastoral

## Movimentos Accelerados

Allegro, os Termos seguintes se lhe ajuntão algumas vezes ao precedente, para modificar ou alargar a sua significação; como por exemplo: Allegro Maestoso, que quer dizer, (com majestade,) Moderato, (com moderação,) Giusto, (com exactidão,) Non tropo, (não demasiado,) Comodo, (com descanso,) Con Moto, (com viveza,) Con brio ou Brillante, (com animação) Con fuoco, (com ardor) Vivace, (com vivacidade) Agitato, (com agitação) Furioso, (com furia) Assai, (muito veloz) Vivace, (ainda muito mais veloz) Presto e Prestíssimo; estes dous ultimos designão o movimento mais accelêrados de todos.

## Mouvements Accélérés (pág. 62)

<i>Allegretto</i>		un peu gai, léger, agréable
<i>Allegro</i>	<div> <div> <i>maestoso</i>  <i>moderato</i>  <i>giusto</i>  <i>un poco</i>  <i>non troppo</i>  <i>comodo</i> </div> <div>gai, éveillé</div> </div>	<div> <div> majestueux  modéré  juste, proportionné  un peu  pas trop  commode </div> </div>
<i>Allegro</i>		gai, éveillé
<i>Allegro</i>	<div> <div> <i>con moto</i>  <i>con brio (ou brillante)</i>  <i>con spirito (ou spiritoso)</i>  <i>con fuoco</i>  <i>vivace</i>  <i>agitato</i>  <i>furioso</i>  <i>molto</i>  <i>assai</i> </div> <div>gai, éveillé mais</div> </div>	<div> <div> avec plus de mouvement  avec vivacité  avec esprit  avec feu  vif  agité  furieux  beaucoup  très </div> </div>
<i>Vivacissimo</i>		très-vif
<i>Presto</i>		encore plus vif
<i>Prestissimo</i>		le plus vif possible



Termos que se referem ao movimento no  
decorso das Peças de Musica

A piacere, (à vontade do que executa) meno  
vivo, (menos accélerado) accelerando,  
stringendo, (apertando) più mosso, (mais  
apertado) più vivo, (mais accelerado) più  
stretto, (aínda mais) più presto, (mais veloz)  
1º Tempo, l'istesso movimento, (o mesmo  
tempo) doppio, (duplo)

Mots qui se rapportent au mouvement dans le courant du morceau (pág. 63)

	<i>a piacere</i>	à volonté	sans observer le mouvement, en s'abandonnant à son sentiment, ou à sa fantaisie.
	<i>meno vivo</i> <i>accelerando</i>	moins vif en pressant	ces expressions indiquent que le mouvement doit être pris tout à coup ou sucessivement plus ou moins vite.
	<i>stringendo</i>	en serrant le	
	<i>più mosso</i>	mouvement	
	<i>più vivo</i>	avec plus de mou. <sup>t</sup>	
	toujours	plus vif	
<i>sempre</i>	<i>più stretto</i>	plus serré	se trouve, quand le mouvement a été changé dans le courant du morceau et que le 1. <sup>er</sup> doit être repris.
	<i>più presto</i>	plus vite	
	1. <sup>o</sup> tempo	1. <sup>er</sup> mouvement	
	<i>doppio</i> ou <i>l'istesso</i> <i>movimento</i>	mouvement double ou même mouvement	se trouve également dans le courant du morceau et avertit que, malgré que le premier signe, qui indique le mouvement, soit doublé il reste cependant le même, mesure par mesure.

## Quelques mots de diverses significations (pág. 64-65)

mano dritta, ou M. D. (mão direita) mano sinistra, ou M. S. (mão esquerda) attacca subito, da capo, ou D. C. (do principio) senza replica, (sem repetição.) Coda, Solo, Tutti, (todos) <b>1ª volta, (primeira vez) 2ª volta, (2ª vez) Legato, (Ligado) staccato, (destacadas) tremendo ou trem, (tremendo) Arp, (Arpejo) segue, (segue) Alsegno, ou d'Alsegno, (do signal) Volte subito, ou V. S. (voltar a folha) con espressione, (com sentimento) sotto voce, (meia voz) 8ª<sup>ta</sup> sopra, ou 8ª, (huma oitava mais alta)</b>  (os termos em negrito provêm praticamente todos de B1)	<i>m.d. (mano dritta)</i>	main droite	} s'emploient aux endroits où une main croise l'autre.
	<i>m.s. (mano sinistra)</i>	main gauche	
	<i>s'attacca subito</i>	attaquer subitement,	} se met à la fin d'un morceau auquel doit succéder immédiatement le morceau suivant.
		continuer	
	<i>da capo</i>	du commencement	se trouve le plus souvent dans les danses ou scherzi &c. <sup>a</sup> et indique, qu'après le Trio ou l'alternative, il faut répéter la première période.
	<i>senza replica</i>	sans reprise	se trouve quand une période à reprises doit être jouée au da capo sans reprises; mais ceci ne s'emploie presque plus, puisqu'aujourd'hui on regrave entièrement la période à reprendre.
	<i>Coda</i>	queue	signifie une phrase finale qu'on ajoute encore à la fin d'un morceau; cela se rencontre rarement, excepté dans la musique de danse.

*Sempre*

toujours

s'ajoute souvent à d'autres mots, comme:

*sempre**p* ou *pp*

”

*f* ou *ff*

”

*legato*

”

*staccato*

”

*cresc.*

”

*decresc.* &<sup>a</sup>*Solo*

seul

ne se trouve le plus souvent que dans les morceaux concertans, pour indiquer à l'exécutant l'endroit où il doit commencer.

*Tutti*

tous

ce mot est en rapport avec le précédent: il indique l'entrée des ritournelles (tutti) de l'orchestre.

Mots qui ont rapport au caractère d'un morceau en général  
et qu'on met au commencement, ou bien dans le courant,  
pour indiquer la couleur de quelques phrases (pág. 65)

Cantabile, (cantavel) Patetico,  
(triste) con dolore, (com  
sentimento) mesto, lugubre,  
(melancolico) Languido, con  
anima, (com alma) Espressivo,  
Dolce, ou com dolcezza, (com  
doçura) Scherzo, ou Scherzando  
[...cando?] Stretto,

*mesto, lugubre*

*patetico*

*con dolore*

*languido*

*con anima*

*cantabile*

*espressivo, ou*

*con espressione*

*dolce ou*

*con dolcezza*

triste, lugubre

pathétique

avec douleur

languissant

avec âme

chantant

} avec expression

} doux, agréable

} avec douceur

*arioso*

*amabile*

*con tenerezza*

*innocente*

*con grazia*

*leggiere*

*leggierissimo*

*scherzando*

*risoluto*

d'une manière chantante

aimable

avec tendresse

innocent, sans prétention

avec grâce

léger

très-léger

en badinant

résolu, avec énergie

Termos que se referem à força da Execução.

Dous P.P. (quer dizer muito piano) hum p. (menos piano) crescendo ou *cres.*, (aumentando o som) *sf.* ou *fz.*, (tom mais rijo) *f.* (forte) dous *ff.* (mais forte) *fp.* (forte e piano) *tenuta*, ou *ten* (deter o som)

# Mots qui se rapportent a la force du jeu (pág. 64)

***pp*** (*pianissimo*)      très-doux, faible

***p*** (*piano*)      doux

*dol.* (*dolce*)      agréable

*cresc.* (*crescendo*)      en croissant

***mf*** (*mezzo forte*)      demi-fort

***f*** (*forte*)      fort

***ff*** (*fortissimo*)      très-fort

***sf*** (*sforzando*)      forcé, attaqué vivement

***fp*** (*forte e piano*)      attaqué fort et aussitôt faible

*ten.* (*tenuto*)      tenu

ces abréviations se rapportent toutes à la force du jeu; leur effet dure jusqu'à ce qu'une autre indication vienne le détruire.

celles-ci ne comptent que pour la seule note où elles sont placées.

marcato, (marcado) calando,  
(immudecendo) dimin, (diminuindo)  
perdendosi, (stinguindo-se)  
smorzando, (esmorcendo) ritardando,  
(retardando) rallentando, (affroxando)  
rinforzando, ou rinf (reforçando)  
morendo, con fuoco,

Todos estes diferentes Termos, são os  
que usão geralmente os Compositores;  
para indicarem os movimentos, e  
caractères das Peças de musica que elles  
compoem; que raras vezes são  
executadas segundo as suas intenções.

<i>marcato</i>	marqué	ce mot se rapporte quelquefois à un trait entier qui doit être exécuté avec plus de force.
<i>decresc. (decrecendo)</i>	en décroissant	} ces mots indiquent la diminution de la force.
<i>calando</i>	en adoucissant	
<i>diminuando</i>	en diminuant	
<i>perdendosi</i>	en se perdant	
<i>smorzando</i>	en s'éteignant	
<i>ritardando</i>	en retardant	} et ceux-ci n'exigent pas seulement de diminuer de force, mais aussi de ralentir peu-à-peu le mouvement.
<i>rallentando</i>	en ralentissant	
<i>morendo</i>	en mourant	

(pág. 65)

Au reste, quelque soit la précaution que les auteurs prennent pour indiquer par des mots le mouvement et le caractère d'un morceau, rarement leurs intentions sont remplies parfaitement, cela dépend trop de l'individualité de l'exécutant et de sa manière de sentir, d'après laquelle il lui devient quelquefois difficile de deviner dans le caractère d'un morceau son véritable mouvement.

## B2

### Capitulo XIII (pág. 24)

Dos Ornamentos da Musica em geral.  
Da Pojadura, do Mordente, do Trinado  
e de alguns outros Ornatos.

Estes ornamentos são indispensaveis na musica; porque servem para dar espreção à Melodia, e particularmente para o brilhantismo da Execução. Os Ornamentos se dividem em duas Classes: os da 1ª são indicados por signaes, e os da 2ª por notas.

#### Das Pojaduras e Pequenas Notas.

Tem-se adoptado hoje escrever as Pojaduras como as figuras ordinarias; com tudo ha muitos casos aonde se escrevem com as Pequenas Notas.

## H

### Troisième Partie (pág. 402) CHAPITRE PREMIER

#### ARTICLE 1

Des ornemens en général

Les ornemens, appoggiatures, petites notes, agrémens &c.<sup>a</sup>, sont indispensables dans la musique, pour la connexion plus intime des sons, la liaison de la mélodie, l'expression et la beauté de l'exécution; (...)

Je divise les ornements en deux classes: ceux qu'on indique par des *signes*, et ceux qu'on écrit plus convenablement en *notes*.

#### ARTICLE 6 (pág. 411)

Des appoggiatures, petites notes, et autres agrémens

##### §. 1.

Les Appoggiatures s'écrivent assez souvent aujourd'hui en notes ordinaires, conformément à la division de la mesure; il y a cependant des cas où on les indique encore par de petites notes.

A Pojadura deve ser considerada como huma suspenção ou huma demora da nota principal, à qual ella tira huma parte do seu valor. Dividem-se as Pojaduras em curtas, e longas,

a mais extença toma ametade do valor da grande figura, quando esta se divide em duas partes; e seria bom algumas vezes de lhe ajuntar no fim do seu valor, as pequenas notas.

Em quanto ao sustenido  $\sharp$ ,  $\flat$  e  $\natural$  se empregão da mesma maneira como se fossem figuras ordinarias.

Quando as Pojaduras se empregão a diante das figuras com pontos, que estas se possão dividir em tres partes, a Pojadura toma duas partes, quero dizer o valor da figura, e a esta só lhe fica o valor do ponto.

Duas ou mais pequenas notas depois de huma figura grande, se executão como a conclusão do trinado, e se ligão ordinariamente à figura principal, para indicar que o seu valor deve ser empregado antes da figura e não depois.

## §. 2.

Elles peuvent être considérées comme une suspension ou un retard de leur note principale, à laquelle elles enlèvent une partie de sa valeur. On les divise en Appoggiatures *longues* et *courtes*.

## §. 3.

L'Appoggiature *longue*, ou *accentuée*, prend la moitié de la grande note quand celle-ci se divise en deux parties; il est donc bon de déterminer cette valeur par la petite note même; comme:

(Exemplo musical)

Les Appoggiatures se conforment aux accidens du morceau, et les  $\sharp$ ,  $\flat$  ou  $\natural$  accidentels se marquent comme devant les autres notes.

## §. 4.

Devant les notes pointées, qui se divisent en trois parties, l'appoggiature en prend deux, c'est-à-dire la valeur de la note, ne laissant à celle-ci que la valeur du point.

## §. 7. (pág. 412)

Deux ou plusieurs petites notes après une grande, s'exécutent à-peu-près comme la terminaison d'un trille. On les lie à leur note principale pour indiquer que leur valeur doit être prise sur elle et non pas sur la note suivante.



As Pojaduras dobradas, e outros Ornatos que os compositores empregão segundo o seu gosto, pertencem às notas aonde estes as empregão, e não percisão de explicação porque a sua notação indica o modo como devem ser executadas.

#### Do Trinado (pág. 27)

O Trinado he huma ligeira e repetida passagem do som de hum signo par outro immediato acima. O seu caracter são as duas letras *tr.* ou huma pequena cruz sobre a figura, em cujo signo se hade fazer o trinado. *tr* Tambem se marca algumas vezes com este signal. Cada Trinado deve acabar com huma conclusão, ainda que esta não esteja escripta; porque a não ser assim, então não he senão huma nota com trinado.

(a secção em negrito provém de B1)

#### §. 8. (pág. 413)

La *double appoggiature*, le *coulé* et d'autres agrémens que les compositeurs employent à leur gré, appartiennent à la note devant laquelle ils se trouvent; ils n'ont besoin d'aucune autre explication, puisque leur notation ne laisse point de doute sur la manière de les exécuter.

#### ARTICLE 2

#### Du trille (pág. 402)

#### §. 6. (pág. 404)

Chaque véritable trille doit recevoir une terminaison, lors même qu'elle n'est pas écrite; et si la courte durée de la note, ou la note suivante ne permet pas de la faire, ce n'est plus alors un *trille*, mais simplement une *note trillée*, qui ne doit pas être indiquée par ce signe *tr*, (voyez l'article suivant.)

**Proveniência dos exemplos musicais do Capítulo XIII «Dos Ornamentos da Musica em geral» de B2**

<b>B2</b>	<b>H</b>	<b>B1</b>
«Pojaduras Longas» (pág. 25)		«Exemplos.» (pág. 9)
«Pojaduras curtas» (pág. 25)	§. 6. «L'Appoggiature <i>courte</i> ...» (excepto os dois últimos compassos) (pág. 412)	
«Pojaduras de duas unidas» (pág. 25)	§. 8. «Doubles Appoggiatures» (1º e 3º exemplos) (pág. 413)	
«Pequenas Notas» (pág. 25)	§. 8. «Le Coulé» (1º sistema) (pág. 413)	
«Pequenas Notas» (pág. 26)	§. 7. «Deux ou plusieurs petites notes...» (pág. 412)	«Algumas vezes as figuras pequenas...» (1ª linha) (pág. 9)
«Pequenas notas em figuras Dobradas» (pág. 26)		«Ex. em figuras dobradas» (pág. 9)

«Mordentes simples» (pág. 26)

«Mordentes Transtornados» (pág. 26)

«Mordentes em figuras dobradas»  
(pág. 26)

«Outros diferentes Mordentes»  
(pág. 26)

«Trinados seguidos» (pág. 27)

«O Trinado dobrado» (pág. 27)

«Diferentes Trinados» (pág. 27)

«Du Mordant» (a) (1º exemplo)  
«Du Grupetto» §. 2. (a) e (b) (pág. 409)

§. 5. (pág. 403) e §. 9. (pág. 405)

§. 10. (a) (pág. 406)

«Mordente» (pág. 10)

«Mordentes transtornados» (pág. 10)

«Ex. em figuras dobradas» (pág. 10) e  
«Ex. em figuras dobradas» (pág. 9)

«Trinado», «Trinado curto  
princiando...», «Trinados  
passageiros», «Trinados acabados»  
e «Trinado ligado com o signo  
precedente» (págs. 10 e 11)

## B2

## Da Execução em geral (pág. 28)

A Execução distingue-se de duas diferentes maneiras; Correcta e de Gosto. A Execução correcta he relativamente à graça e à expressão com que se deve executar huma peça de musica.

A expressão he filha do sentimento da pessoa que executa; e não pode ser notada senão por alguns termos gerais, que não tem nada de positivo, e que não podem ser uteis se não às pessoas, que são doptadas de hum verdadeiro sentimento musico.

## H

## CHAPITRE II (pág. 438)

## ARTICLE 1

## De l'exécution en général

## §. 1.

On distingue, et avec raison, l'exécution *correcte* de la *belle exécution*; celle-ci se nomme aussi *expression*; mais je crois que cela manque d'exactitude.

L'exécution *correcte* est relative au mécanisme du jeu, à tout ce qui tient à la notation.

La *belle exécution* est relative à la rondeur, à la grâce, au goût, qui consistent à exécuter chaque morceau et chaque phrase avec précision, principalement dans les agréments; enfin à tout ce qui n'est susceptible que d'une indication vague.

L'*expression* est relative au sentiment, à la faculté de saisir ce que le compositeur a senti lui-même, de l'exprimer dans le jeu, et de le faire passer dans l'âme des auditeurs. Ceci ne peut être ni noté, ni indiqué; c'est tout-au plus si l'on peut en donner une idée par quelques termes généraux qui n'ont rien de positif, et qui d'ailleurs, ne sont utiles qu'à ceux qui ont en eux le vrai sentiment de la musique.

Em quanto ao gosto e à graça que fazem parte da boa execução, o melhor estudo que se deve fazer, he de examinar as composições dos grandes Mestres,

estudando em primeiro lugar o verdadeiro caracter que convem a cada peça de musica; para lhe poder dar o estilo que lhe compete segundo o sentimento do Compositor.

Todos os movimentos acelerados exigem o serem tocados com muita energia, e brilhantismo.

Os movimentos vagarosos particularmente os Adagios, exigem huma grande expressão e sentimento; a sua execução he oposta ao Allegro; por que os sons devem ser detidos, ligados e com muita expressão.

## §. 2.

Quant au goût, à la grâce qui font partie de la *belle exécution*, on peut les cultiver par l'audition fréquente des grands maîtres, et surtout des meilleurs chanteurs.

## ARTICLE 2 (pág. 439)

Quelques observations concernant la belle exécution

## §. 2.

On étudiera donc bien le caractère du morceau, sans quoi l'on n'éveillerait jamais dans l'âme de l'auditeur le même sentiment que le compositeur a cherché à exprimer. On observera toujours avec attention si ce qu'on exécute est un Allegro ou un Adagio, car chacun de ces deux genres a un style particulier; ce qui est beau dans l'un, nuit dans l'autre.

## §. 3.

L'*Allegro* exige de l'éclat, de l'énergie, de l'assurance dans l'exécution et une vitesse perlée dans les doigts.

## §. 4.

L'Adagio demande de l'expression, du chant, de la sensibilité et du calme; son exécution est en quelque sorte en opposition avec celle de l'Allegro: car les sons doivent être tenus, plus liés, et rendus chantans par un toucher particulier.

## Fontes Primárias

BOMTEMPO, João Domingos, *Elementos de Musica e methodo de tocar Piano Forte, obra composta e offerecida à nação portuguesa por J. D. Bomtempo. Obra 19*, Londres, Clementi, [1816], Cota BN: M.P. 552.

BOMTEMPO, J. D., *Elementos de Música e Método de Forte-Piano Op. 19*, (edição fac-similada da edição de 1816), Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, Direcção-Geral do Património Cultural, 1979.

BOMTEMPO, J. D., *Elementos de Musica e Methodo de t[ocar] Forte Piano, J. D. B.*, manuscrito autógrafo, s.d., Cota BN: C.I.C. 5.

CLEMENTI, Muzio, *Introduccion a el arte de tocar el Piano Forte, Sexta edicion, Dedicada à la Nacion Española por el Autor Muzio Clementi*, Londres, Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, filigrana de 1815, Cota BN: B.A. 1080.

HUMMEL, Johann Nepomuk, *Ausführliche theorishe-pratische Anweisung zum Piano-forte spielen*, Wien, Tobias Haslinger, 1828, Cota BN: M.P. 601.

HUMMEL, J. N., *Méthode Complète Théorique et Pratique pour le Piano-Forte, Réimpression de l'édition de Paris, 1838*, Genève, Minkoff Reprint, 1981.

HUMMEL, J. N., *Metodo compiuto teorico-pratico per il Piano-Forte*, Milano, Giovanni Ricordi.

## Bibliografia selectiva

- ALVARENGA, João Pedro d' (coord.) (1993) *João Domingos Bomtempo*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- BRITO, Manuel Carlos de & CRANMER, David (1990) *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- ROSENBLUM, Sandra P. (1988) *Performance Practices in Classic Piano Music*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- SARRAUTTE, Jean-Paul (1970) *Catálogo das obras de João Domingos Bomtempo*, Fundação Calouste Gulbenkian.
- SCHERPEREEL, Joseph (1985) *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- SCHERPEREEL, J. (1994) *João Domingos Bomtempo, Musicien Portugais (XIX<sup>e</sup> Siècle), Témoignages inédits de sa célébrité pendant son premier séjour (1801-1810)*, Paris, Centre Culturel C. Gulbenkian.
- VIEIRA, Ernesto (1900) *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da musica em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.

