

Os Trios 'del sigr Avondano' em Dresden

The Trios 'del sigr Avondano' in Dresden

Márcio Páscoa

Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Manaus, Amazonas, Brasil

marciopascoa@gmail.com

Manoella Costa

Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Manaus, Amazonas, Brasil

manoella.violinista@gmail.com

Resumo: Existem na Biblioteca Pública de Dresden três trios para dois violinos e baixo contínuo atribuídos ao 'sgnre Avondano' e catalogados como Mus.2661-Q-1/2/3. Aqui neste artigo busca-se precisar aspectos de data e autoria, através da reunião de dados históricos, além de discutir critérios que permitam elucidar influências estéticas e estilísticas do discurso musical do período vigente, com vistas a orientar uma abordagem interpretativa.

Palavras-chave: família Avondano; Trio sonata; dois violinos; tópicos musicais; performance musical

Abstract: Dresden Public Library holds three trio sonatas attributed to 'sgnr Avondano', bearing the ID catalog Mus.2661-Q-1/2/3. This paper aims at finding aspects of authorship and dates, by means of collecting historical data. It discusses criteria that allow elucidate aesthetic and stylistic influences in the musical discourse of the period and provide insights for historically informed performances.

Keywords: Avondano family; Trio sonata; two violins; music topics; music performance

Data do recebimento: 23/11/2016

Data de aprovação final: 27/06/2017

1 - Introdução

O presente artigo deriva da pesquisa intitulada *Os trios de Avondano em Dresden: uma abordagem interpretativa*, surgido com o interesse em qualificar o contexto de performance de três sonatas para dois violinos e baixo contínuo conservadas na

Biblioteca Pública de Dresden sob a cota Mus.2661-Q-1/2/3, atribuídos “al sigr. Avondano”. Aspectos de autoria, datação, tópicos de cada movimento, além de outros elementos contextualizadores, são discutidos de modo a propiciar melhor compreensão sobre o grupo de sonatas e sua abordagem. Os trios são assim chamados pela página didascálica preparada pelo acervo onde se encontram, entretanto na caligrafia original que copiou sua música, estas obras são designadas apenas **sonatas**, termo que se utilizará aqui neste artigo como título de cada um dos trios, seguido da numeração relativa.

O nome Avondano remete a uma família de músicos italianos que serviu à corte portuguesa por mais de cem anos, estendendo-se ao Brasil. A origem do vínculo com Portugal acontece sob os auspícios de Dom João V, que na primeira metade do setecentos buscou aproximação estética com a Itália, especialmente Roma, com óbvias e já conhecidas consequências de ordem musical. A interlocução propiciada pelo rei garantiu um intercâmbio artístico, onde vários bolsistas músicos foram enviados à Roma, assim como muitos músicos daquela península foram trazidos para se fixar em Portugal e constituir um cenário enriquecido não apenas por sua bagagem estético-ideológica musical, mas por um aumento de atividades e praticantes de música, que envolveram orquestra e coro da Capela Real, teatros régios, teatros públicos, espaços religiosos e salões de sociabilidade aristocrática e burguesa.

A investigação da música nestes manuscritos bem como a busca dos objetivos supracitados sobre performance e interpretação do discurso, dialogam com a importância de se rever eventos, objetos e ideias do passado para compreender aspectos de nossas raízes culturais e seu lugar no panorama artístico mais alargado. Isso permite perceber que a arte não permanece presa a um capítulo do tempo, mas reflete a transformação de anseios pessoais à medida que o intérprete se arrisca a revivê-la e traduzi-la de contexto, engendrando um novo significado para uma nova performance.

2 - Datação e autoria dos manuscritos

A biblioteca pública de Dresden informa que as sonatas Mus.2661-Q-1/2/3 foram copiadas por Johann Gottlieb Morgenstern (1687-1763) no período de 1727 a 1735 (katalogbeta.slub-dresden.de). Certamente a composição da música deve preceder alguns anos à sua cópia, como era comum, podendo ser do período compreendido entre a primeira metade da década de 1720 ou mais cedo, e não muito além de 1730.

Ao menos 3 músicos de sobrenome Avondano estiveram ativos na primeira metade do século XVIII: o patriarca da família, Pietro Giorgio Avondano (1692-c.1754), o filho Pedro Antonio Avondano (1714-1782) e João Francisco Avondano (? – 1794). Todos três eram violinistas, assim como Antonio José Avondano (1720-1783), igualmente filho de Pietro Giorgio, e que também pode ter estado ativo na primeira metade do século XVIII (SCHERPEREEL, 1985, p.18). Existem mais músicos da família atuando em Lisboa, mas na segunda metade de setecentos: o violoncelista João Baptista André Avondano (? – 1800) que entrou ao serviço da orquestra real em 1771; João Baptista Avondano (? – 1828) que entrou ao serviço da orquestra real em 1765, mas já contribuía para a Irmandade de Santa Cecilia em 1763 (o dilatado intervalo de datas também faz crer que possam se tratar de duas pessoas homônimas); Joaquim Pedro Avondano (c.1760-1804) violinista, filho de Pedro Antonio Avondano, que contribuiu com a Irmandade de Santa Cecilia de 1791 a 1802 (S.N. 1756[-1824], fl.118v); e Fernando Antonio Avondano, de quem não se conhecem maiores dados a não ser que contribuiu para a Irmandade de Santa Cecilia em 3 de janeiro de 1761 (S.N. 1756[-1824], fl.36v).

Pelas datas apresentadas, nenhum destes últimos pode ser vinculado aos manuscritos de Dresden. Dos restantes, Antonio José Avondano seria muito novo para realizar composição do tipo. Além disso, através do processo que moveu solicitando ser familiar do Santo Ofício, entre 1750 e 1751, sabe-se que estava a estudar na Universidade de Coimbra, embora seja plausível que conciliasse estudos musicais aos de cânones. Apenas dois dos Avondano assinaram o Termo de Compromisso da

Irmandade de Santa Cecília em 1749/1750, formalidade indispensável para a prática profissional de música em Lisboa, Pietro Giorgio e João Francisco, e deste último não há traços de que possa ter se arvorado pela composição.

Embora os manuscritos de Dresden não explicitem o prenome do autor das sonatas, o RISM atribuiu estas composições a Pedro Antonio Avondano, sem entretanto justificar a assertiva. Isto pode ter sido induzido por um conjunto de fatores. O primeiro deles é que Pedro Antonio Avondano teve reconhecida atuação como compositor, além de ser violinista da orquestra real. O RISM lhe atribui 69 entradas, o que inclui obras em que seu nome figura completamente, outras que mencionam apenas o sobrenome de família e ainda caso de atribuição flagrantemente errônea. Mencionando Pedro Antonio Avondano, ou seja o nome completo, estão a ópera cômica *Il Mondo dela Luna*, estreada em 1765 no Teatro de Salvaterra (sobrevivendo na íntegra e em excertos, tanto em Portugal como em bibliotecas estrangeiras), os oratórios *Gioas, re di Giuda* e *Morte d'Abel*, ambos preservados unicamente em Berlim ao lado de dois quartetos para flauta, violino, violoncelo e baixo, sonatas e duetos de violoncelo, um concerto de violoncelo (apenas parte do solista e do *basso*) e uma tocata para cravo. Neste caso existem ainda 3 árias que devem ter sido enxertadas em uma produção de 1754 de *Il Filosofo di Campagna*, de Baldassare Galuppi (1706-1785), uma para *Il maestro di Capella* de autoria desconhecida e outra para *Didone abbandonata* em circunstâncias não sabidas. Há também uma cena (recitativo, cavatina e ária) da personagem Berenice para a ópera *Antigono* (1767) de Gian Francesco de Majò (1732-1770). Constam nessa mesma categoria uma *Ladainha*, um *Lauda Jerusalem* e um *Magnificat* conservados em Évora, com cópia não anterior a 1775. Por fim, estão as suas obras mais célebres, os quatro volumes de minuetos impressos em Londres (3 deles por Charles Thompson & Samuel Thompson, e outro por John Cox) em data não sabida e os manuscritos de 14 minuetos constantes na Biblioteca de Paris; todos são para dois violinos e baixo contínuo, exceto em um dos impressos que se mencionam '*two violins or german flutes*' e em alguns manuscritos que possuem partes para trompas.

Os minuetos constituem-se num ponto de ligação com muitos elementos aqui em causa. Pedro Antonio Avondano ficou famoso pela sua Assembleia das Nações Estrangeiras, espaço de sociabilidade burguesa e da fidalguia em Lisboa, que reuniu pessoas de duas outras assembleias anteriores, a dos ingleses e dos hamburgueses. A assembleia dos ingleses foi iniciativa do próprio compositor, pois celebrou contrato em 1º de julho de 1758 para alugar dois quartos (salões, provavelmente) do Palácio do Conde da Ponte, na Rua da Cruz, onde passaria também a morar (YORDANOVA, 2013, p.62). Mais tarde aquele ano, em 25 de novembro alugava o quarto alto (piso superior) do Palácio de D. Francisco de Xavier Pº, em frente à Calçada do Colégio da Estrela (YORDANOVA, 2013, p.63), sem entretanto explicitar o dito termo para qual finalidade se reservava, sendo muito provável que fosse para semelhante iniciativa. Richard Twiss no relato de suas viagens por Portugal entre 1772 e 1773, disse que na Assembleia das Nações Estrangeiras os partícipes se reuniam duas vezes por semana, durante o inverno, para dançar e jogar cartas (TWISS, 1775, p.3). Afirma ainda que qualquer britânico que não ficasse mais de seis meses em Lisboa tinha admissão gratuita nas assembleias, mas aqueles que eram habitantes fixos tinham que pagar uma subscrição de sete moidores por quarto, o equivalente a 1 libra e 7 xelins (BECKFORD, 2009, p.183). Durante o inverno existiam quatro grandes bailes, com jantares, onde muitos da nobreza portuguesa eram convidados (DÁCIO, 2014, p.15).

Nestas assembleias, que logo veriam para além dos jogos e dos bailes com minuetos e contradanças, concertos públicos (BRITO, 1989, p.78) alguns frequentadores parecem ter se responsabilizado pela dispersão da obra do compositor, como foi o próprio cônsul britânico, James Hort (1735-1807) ou Johannes Schuback (1732-1817), comerciante e diplomata hamburguês, filho do prefeito de Hamburgo, que comprou música em Lisboa, tendo promovido em Hamburgo, ao lado de seu irmão Jacob Schuback (1726-1784), síndico da Liga Hanseática e um admirador de Metastasio, a apresentação dos oratórios *Morte d'Abel*, *Gioas, re di Giuda* e *Isacco, figura del redentore*, de Pedro Antonio Avondano, entre 1762 e 1767 (KRUGER, 2006, p.272).

No testamento de Pedro Antonio Avondano são listadas composições suas, onde se vêem os três oratórios acima, mais *Adamo e Eva*, *Il voto di Jefte* e *Betulia Liberata*, sendo que dos dois primeiros restaram apenas libretos e do último nada mais se sabia até o presente momento; não havendo sido mais mencionado em parte alguma, este trabalho permaneceu duvidoso até que no decorrer desta pesquisa encontramos uma ária, intitulada *Prigioner che fa ritorno*, na Biblioteca Nacional da França, apenas à partitura autógrafa de *Le devin du village* de Jean Jacques Rousseau (1712-1778) e que foi copiada pelo próprio filósofo compositor. Estão no mesmo testamento mais algumas obras hoje perdidas, sendo que na categoria de música instrumental registram-se apenas um *Masso de originais de Danças*, que devem ter sido os minuetos autógrafos repassados a sua filha, e *Oito concertos de sonatas para rabeca*, mas de autoria incerta, uma vez que havia também muita música de diversos compositores em seu espólio.

O RISM contabiliza ainda como obras do Sr. Avondano: uma sonata de violoncelo, copiada cerca de 1770 e pertencente à Biblioteca de Berlim; excertos de *Isacco, figura del redentore*, em duas fontes diferentes (acervos de Rostock e Schwerin, Alemanha), intitulado em ambas como *Die aufopferung Isaacs*; duas árias em italiano num livro de coletâneas de diversos autores, constante em Bergamo, mas copiado na Inglaterra; duas sinfonias a 4 constantes na Biblioteca do Conservatório de Bruxelas; e as três sonatas de dois violinos e baixo, da Biblioteca Pública de Dresden.

Completa a catalogação do RISM um grupo de 5 *Divertimenti da Camera a due violini e basso* cuja carátula expressa claramente o ano de 1748 e a autoria de Pietro Giorgio Avondano. Aliás, as duas sinfonias atribuídas ao filho são reclamadas para o pai (MATTA, 2006, pp.35, 135 e 140). Some-se a isso que as datas de cópia dos trios de Dresden praticamente anulam as chances do Avondano mencionado ser Pedro Antonio; ele teria entre 5 e 15 anos quando as peças foram feitas. A maturidade técnica, a exigência virtuosística e estética, são mais condizentes com a idade do pai, então um músico a viver sob intensa demanda de produção musical.

3 - A Música instrumental durante o período joanino

No processo para se tornar familiar do Santo Ofício, Pedro Antonio Avondano arrolou documentos e testemunhas diversas, que asseveram que Pietro Giorgio Avondano nascido em Novi Ligure no ano de 1692, chegou a Lisboa com 19 anos de idade, proveniente de Gênova, o que corresponde aos anos de 1711 ou 1712. Isto coincide com a ação reformadora de Dom João V, que empreendeu forte vínculo estético e ideológico com Roma, por força de sua posição privilegiada como monarca católico. Não só a liturgia dos templos, mas toda a estética musical se orientou pelo estilo vigente na Itália setentrional, sobretudo se oriunda ou admitida na capital romana. A contratação de artistas deu-se tão logo a sua chegada ao poder, a partir de 1707, e os primeiros músicos já estavam em Lisboa no início da década de 1710. Os casos mais destacados até o momento são de Domenico Scarlatti (1685-1759), chegado em 1719, e Giovanni Giorgi (?-1762), que se estabeleceu em 1725, ambos provenientes de Roma, o primeiro da mestrança da Capela Giulia e o segundo de igual posto em San Giovanni Laterano. Ambas aquisições representam a forte relação pretendida com as estruturas ideológico-musicais de vinculação romana, assim como a forte disposição financeira em trazer o que de melhor havia em recursos humanos naquela altura.

No mesmo intuito de formar núcleo de sólido valor artístico, o agrupamento vocal e instrumental da Real Capela e do que permaneceria por décadas sendo chamado como Real Câmara, foi constituído por muitos músicos de origem italiana, sobretudo cantores e instrumentistas de cordas, que não paravam de ser contratados mesmo nas décadas seguintes.

O terremoto de 1755 provocou grande escassez de documentos, inclusive partituras, como já é sabido. São poucos os registros da atividade de Pietro Giorgio Avondano, mas suficientes para saber que era uma atuação contínua e destacada. Já contribuía em 1720 para a Irmandade de Santa Cecilia, segundo o rol dos devotos desta associação (MEDINA & PÁSCOA, 2016, p.687). Seu nome aparece também no *Musikalisches Lexicon* (WALTHER, 1732, p.489) como sendo o primeiro violinista da

Capela Real (é o terceiro nome listado, abaixo de Scarlatti e seu vice-maestro de capela) em 1728.

Tanto o supracitado pedido de Pedro Antonio como familiar do Santo Ofício quanto o de seu irmão, Antonio José, mencionam em décadas posteriores essa posição privilegiada de Pietro Giorgio na orquestra do rei de Portugal. Outro processo de igual teor, movido em 1770 pelo médico João Xavier Nogueira, filho do violinista Pedro Lopes Nogueira (c.1700-d.1770), traz testemunhos da então viúva de Pedro Jorge, como é chamado comumente na documentação, e do próprio Pedro Antonio. Neles se confirma que o patriarca dos Avondano atuou por décadas seguidas não só na Real Capela, mas em festividades religiosas (MEDINA & PÁSCOA, 2016, pp.686-689), onde não só a música vocal era executada, mas ainda a música instrumental tinha lugar. Na posição em que se encontrava Pedro Jorge Avondano devia se ver na obrigação de prover música, senão vocal por já existirem compositores de envergadura para isto, mas música instrumental, como apontam os *Divertimenti* de sua autoria que sobrevivem em Munique.

Uma das raras fontes que permite ver algo do cotidiano da corte e da atividade de algumas importantes igrejas de Lisboa na primeira metade do século XVIII é o conjunto de cartas dos Nuncios Apostolicos que a Santa Sé enviou a Lisboa. O trabalho de compulsão dos excertos sobre música neste epistolário foi feito previamente (DODERER & FERNANDES, 1993, pp.69-146) e dos quais nos servimos aqui para destacar as passagens que aludem à música instrumental (entre parênteses as datas das cartas, o volume e o folio do excerto).

Nos primeiros momentos, entre 1708 e 1715 observa-se que *balli e comedie* são os gêneros mais praticados no ambiente da corte. A primeira menção que pressupõe uma pratica instrumental, não necessariamente de dança, separada ainda da função lírica, diz: *Infato non mancano in Palazzo i soliti divertimenti di musica, e Commedie Castigliane*. (21.01.1715/vol. 72, fol. 178).

As execuções de música instrumental fixaram-se nesta mesma altura:

La Corte in tal giorno dimesse il lutto posto p. la morte dell' Elettore Palatino, e l'allegria si avrebbe fuor di missura stante la nuova giunta nello stesso tempo della segnalatissima Vittoria riportata in Ungheria dali' Armi Imperiali contra le ottomane; e nella sera vi fu in Palazzo una bellissima sinfonia di varie sorti d'Instromenti nell' appartam.to della Regina. (22.09.1716/vol. 73, fol. 274)

Tais atividades se incorporaram ainda à música sacra e eclesiástica:

Vi hà Sua Mtà assistito tutti tre i giorni nel Coro grande, e Mons.' Patriarca li due primi solam.te ne' quali il d. Padre li hà recitati, principiando nel doppo pranzo dei giorno 23.; Precedeva una Sinfonia con musica all'Italiana, e gode S. Mtà sommam.te di sentire l'erudizione allussiva, e gli argomenti dello stesso contra i Critici (02.03.1717/vol. 74, fol. 43)

Seguiu-se ainda a prática da música instrumental nos eventos de relação social entre corte e fidalguia:

[...] e la sera di S. Giovanni dei quale il Re porta il nome vi fu in Palazzo una erudita academia tutta in Portoghese, alla qual ele MM. loro assistirono in pubblico con tutta la Casa Reale, e duro malte hore tramezzata con Sinfonie e música (4/1/1718. Vol.74, fol.242) [...] tal Baciavano vi fu molto concorso di Fidalghia, e di altra gente e di rispetto bacciando tutti la mano, non solo alla M'à della Regina mà ancora alli Tre piccoli Infanti, et alle due Sig. Infante. La sera poi vi fu in Palazzo il diuertim.to di Sinfonia di stromenti, (13/09/1718. Vol.74, fol.379)

Assim, diversos eventos passaram a ser programados com a música instrumental: *Il giorno poi de' 22 nel quale cadeva il suo compleannos [D. João V] si restitui quà solam.te la sera, dove vi fu gala, ni à la musica, e la sinfonia d' Instrumenti, che già stavano preparate non hebbero effecto (15.10.1718/vol. 74, fol. 402)* E com eles a qualidade dos instrumentistas da Capela Real passou a merecer diversas menções ainda que nas funções cantadas, como *Virtuosi d'Istrumenti del Re (20.12.1718/vol. 74, fol. 455-455v)*.

Logo, a música instrumental ganhou terreno nas funções promovidas pela alta fidalguia no trato entre seus pares:

Questo Sig: Marchese Capicelatro Ambasc.re del Re Cattolico hà per tre sere continue sollennizato con copiosi Fuochi Artificiali, Illuminazioni, e varii Concerti d' Instromenti nel suo Palazzo il Matrimonio de! Príncipe d' Asturias, auendo nell' ultimo di detti tre giorni, per rendere la Festa piu magnifica, e generosa, trattati à lauto Banchetto tutti i Ministri de' Prencipi (23.12.1721/vol. 77, fol. 406v)

A música instrumental fixou-se também nas festividades religiosas:

La Festività di S. Carlo si celebri solennem.te nella Patriarcale p. divozione di S. Mtà al med.mo glorioso Santo, suo Protettore; e la sera nell' Appartamento della Mtà della Regina per il nome dell' Augustissimo Imperatore Regnante vi fu concerto d'Istrumenti; una Cantata in sua lode, che doveva cantarsi da Musici Italiani à causa che li SS'i. Infanti D. Francesco, e D. Antonio si trovavano alle Caccie in luoghi differenti dali' altra parte del Tago, volendosi aspettare il loro ritorno. (07.11.1719/vol. 75, fol. 252)

E em meio a numerosas citações a cantatas, Te Deum, serenatas e funções cantadas em igreja ou no palácio, a música instrumental continuou a dividir preferências com os demais gêneros: *Mercoledì scorso si festeggio in Corte con molta gala il Compleannos della Sig.ra Infanta D. Francesca sorella della maestà dei Re, essendosi nella sera dei sudetto divertita la Famiglia Reale nell'udire diverse Sinfonie, et Ariette in musica col solo intervento delle Dame della Corte (05.02.1726/vol. 82, fol. 36)*

Não tardou muito para que a burguesia a viver em Lisboa adotasse o gênero nas suas funções sociais: *le quali nella sera dello stesso giorno furono dai med.mo Sig.re di Montagnoch trattare nella prop. Casa à lauta Cena, e col' il divertim.to di varie Sinfonie, e Ballo, che duro sino ad' un' ora dopo la mezzanotte (11.07.1726/vol. 83, fol. 197-197v).*

Até mesmo nos passeios fluviais, a Corte passou a levar o instrumental real para seu divertimento: *Sabato scorso la maestà delta Regina prese il diuertim.'" del Passeggio sopra il Tago cà suoi Bergantini Reali, con concerti di varii Istromenti, e musica. (13.08.1726/vol. 83, fol. 261v).*

Os eventos de mera sociabilidade também passaram a ser pontuados por concertos instrumentais:

[...] furono nel suo Palazzo distribuiti alli ministri de' Prsspi Stranieri, et alla numerosa nobiltà stata vi invitata copiosissimi, e delicati rinfreschi d' ogni sorte al suono continuato di scielti istromenti, che con giustizia applaudevano ancor' Essi alle grandiose Idee, non mai pensate, non che poste in uso da 'uerun' altro ministro de' Prnpi in questa Corte (16.09.1727/vol. 84, fol. 235-236).

Os passeios da família real no Tejo ao som de concerto instrumental parecem ter se

tornado habituais ao verão, como se vê em missiva de anos mais tarde, em 1733: *Nella corrente Settimana La Maestà della Regina si é portata piu volte al passaggio nel Tago col suo Bergantino dorato avendovi ammessi due Musici della Patriarcale per godere il divertimento del Canto, e di altre sinfonie, che si trovavano ne Bergantini nel suo seguito*. (11.08.1733/vol. 89, fol. 224v). E ainda em 1734: *Venerdi la Maestà della Regina con i Principi reali, et il Sig.re Infante D. Pietro si divertí nel passaggio del Tago col suo Bergantino, in cui vi era anche una grata Sinfonia d'Istromenti Musicali* (14.09.1734/vol. 89, fol. 540-541).

Concertos, sinfonias ou sonatas logo se desvincularam dos gêneros vocais divertimento doméstico da corte, sem que fosse necessário comemorar data ou fato específicos e se tornaram mais domésticos: *La Mtà della Regina hà avuto in questa Settimana un Concerto di Musica nel suo appartam.to per divertimento della Famiglia reale* (22.12.1733/vol. 89, fol. 326v). E ainda: *La Maestà della Regina colla Sereniss.ma Sig.ra Pnpessa del Brasile, e col Sig.re Infante D. Pietro a pranzo in una delle Ville Reali di Belem, ove convenne anche S.A.R.' il S.r Pnpe del Brasile, e vi fú il divertimento dei Concerto di molti Musicali Istromenti* (07.06.1735/vol. 90, fol. 142v-143).

A vulgarização das funções instrumentais chegaram mesmo a constituir recurso musicoterápico: *Avanzandosi felicem.te nella sua gravidanza la Sig.'a Principessa del Brasile, le fu ne giorni scorsi aperta la Vena per precauzione, e si procuro di tenerla sollevata con suoni di Sinfonia, et altri divertimenti di Musica, giàche é molto tempo, che non sorte dal suo Appartam.to* (24.04.1736/vol. 91, foi. 139-140v).

Mesmo na década de 1730 quando a ópera buscava consolidação dentro e fora do ambiente da Corte, a música instrumental ocupou espaços de fruição como as festas de casamento em esferas diversas da sociedade:

Si celebro ieri l'altro con il concorso del nobile parentado lo spozalizio del Sig.re d' Almeida figlio del fú V. Ré das minas con Figlia del Sig.re Conte di S. Giacomo, nella qual occasione vi fú un magnifico Banchetto, e nel dopo pranzo una gran Sinfonia d'Istromenti, essendovi comparsi i Cavalieri, e Dame in abito di gala. (13.08.1737/vol. 92, foi. 207-207v) [...] Si sono sottoscritti i capitoli matrimoniali del Sig.re Gio: Rodrigo Brandam Pereira de Lacerda, e Mello colla Sig.ra D. Vittoria Porzia de Mendonza in Casa dei Sig.re Can.co Luigi Brandam

de Lacerda il quale dopo un tal atto diede un magnifico banchetto a Cavalieri che v' intennero, e nel fine di esso si ebbe un' Accademia di Poesia framezate coll' armonia di vari Istromenti (31.12.1737/vo192, foi. 328v)

Com o agravamento do estado de saúde de Dom João V, as numerosas atividades musicais rareiam nas menções dos núncios apostólicos, refletindo a proibição que o decoro da corte impunha. No citado período, somente obras contidas no serviço litúrgico e festas sacras passaram a ser permitidas, conforme ressalta Gaetano Maria Schiassi (1698-c.1754) compositor bolonhês fixado em Lisboa em 1735, em uma carta ao Padre Martini:

Costi stà proibito tutti i divertimenti à causa dela malattia del Rè che dal primo giorno che gli diede un accidente proibì le feste teatral e danze e vuole che la gente sia santa per forza. Le feste delle Chiese è Oratorii non sono proibiti onde di quello ne godo qualche parte anch'io.(SCHIASSI, 1/5/1747)

Com a menor exposição da Corte às funções públicas, já reduzidas de intensidade, deve-se supor que a música instrumental tenha continuado durante os festejos sacros e a ser praticada em âmbito privado.

4 - Estilo, tópicos e recursos de expressão nas Sonatas de Avondano em Dresden

Leonard Ratner em 1980, introduziu o conceito de tópicos no vocabulário dos estudiosos de música, com sua publicação *Classic Music: expression, form, and style*. Nele descreve as tópicos como “assuntos do discurso musical,” seus tipos, semelhantes a gênero, e estilos que se interseccionam; se constitui da mescla de estilos e gêneros e também de seu reconhecimento externo com combinação de tais elementos. Assim a obra passou a ser considerada fonte de significados interpretativos para a música do século XVIII (MIRKA, 2014, p.1).

Além da fusão entre estilos e gêneros, Ratner notou a expansão do seu significado em torno da figura, do processo, ou do plano de ação. Logo, outros estudiosos como Wye Allanbrook, Kofi Agawu, Robert Hatten, Raymond Monelle, contribuíram explorando o termo de forma epistemológica e como ferramenta de análise (MIRKA, 2014, p.2).

Agawu por exemplo, ao descrever o conceito, contribuiu relacionando afetos, figuras melódicas e padrões de acompanhamento no baixo. Allanbrook trabalhou para a expansão do conceito de tópicas, que incluiria então estilos, gêneros, afetos, padrões de acompanhamento, figuras melódicas e retóricas, esquemas de contraponto e metro.

A ideia que se tem de estilo é herança do que passa a ser considerado a partir do século XVII. As suas divisões se iniciam em *stilo antico* e *stilo moderno*, por Claudio Monteverdi, também adotado na Alemanha por Christoph Bernhard, chegando aos estilos livre (galante) e estrito do século XVIII. Outros, como Marco Scacchi (1649) distinguem diferente divisão estilística: *stylus ecclesiasticus*, *theatralis* e *camerae*. Por sua vez se combinaram com as categorias estilísticas de Johann Mattheson, idealizadas por Athanasius Kircher (1650): *stylus ecclesiasticus*, *canonicus*, *motecticus*, *phantasticus*, *madrigalescus*, *melismaticus*, *hyporchematicus*, *symphoniacus* e *recitativus*; Johann Adolph Scheibe (1745) sugeriu ainda os “bons” estilos: alto, médio e baixo e para Heinrich Christoph Koch o material podia se dividir em sacro (eclesiástico) e secular (teatral, câmara), sendo que pouco mais tarde Johann Georg Sulzer tentou sintetizar tudo em três estilos, eclesiástico, teatral e privado (música de câmara) (MIRKA, 2014, p.4).

Além destas divisões adotadas, outras divisões podem existir, como propõe Mattheson, relativas a estilos melódicos vocais e instrumentais; ou aquelas em que Kircher recorreu às questões nacionais, sendo os estilos francês, italiano e alemão os mais recorrentes na altura do século XVIII (MIRKA, 2014, p.7).

A todos esses diferentes estilos foram relacionados diferentes afetos, que por sua vez também associaram-se aos gêneros, lugar profícuo de possibilidades de misturas de tópicas. Sendo assim, o caráter afetivo se tornou mais variado, segundo o tamanho da peça; quanto maior, mais circulação de afetos, quanto menor, mais específico é o afeto, logo as maiores peças são as principais fontes de tópicas musicais.

Essa mistura de afetos e estilos que sustentaram sobretudo a música instrumental não parecem ter recorrido à tragédia, mas à comédia que se fixou no século XVIII e que se via na corte de Lisboa conforme as fontes acima. Esta comédia (se entremez, ópera bufa ou drama joco-sério) era gênero teatral modelado a partir da italiana *commedia dell'arte*. Por isso, Sulzer elogiou a liberdade das sonatas em “assumir qualquer personalidade e toda expressão”, para ele, as sonatas italianas não eram suficientes para suprir a grande quantidade de mudanças bizarras em caráter, da alegria ao desespero, do patético ao trivial. (MIRKA, 2014, p.8-9) A partir deste tipo de constatação, críticos do norte da Alemanha passaram a reconhecer que o estilo instrumental pode ter nascido nas comédias e em seus homólogos, como é o caso da ópera bufa (MIRKA; 2014, p.9).

Para Forkel, a modulação ou transição dos sentimentos (*pathos*) acontecia através dos parâmetros musicais. O mesmo parâmetro pode expressar diferentes sentimentos, se combinados com outras condições. Por exemplo, Kirnberger constatou mudanças harmônicas em que “cada progressão melódica pode adquirir um sombreado expressivo diferente pela harmonia” (MIRKA, 2014, p.24).

Com base nestas contribuições é possível propor aspectos interpretativos através de uma análise tópica, em que estilos, gêneros, figuração e esquemas estejam envolvidos. As sonatas de Avondano constantes em Dresden, cuja autoria sugerimos pertencer a Pietro Giorgio Avondano e cuja escrita deve remontar a c.1720-1730, se pensadas dessa maneira, permitem visão enriquecedora para o intérprete, ao mesmo tempo que evidenciam a maturidade e engenhosidade do autor das peças.

Conforme se vê no quadro da Figura 1, a primeira sonata está na tonalidade de Ré Maior, a segunda em Si Menor, ambas possuindo três movimentos cada, e a terceira está na tonalidade de Dó Maior, com quatro movimentos.

Trio Sonata	Tonalidade	Andamento	Compasso
--------------------	-------------------	------------------	-----------------

<i>Sonata I</i>	Ré M	<i>Allegro</i>	4/4
		<i>Andante</i>	2/4
		<i>Allegro</i>	2/4
<i>Sonata II</i>	Si m	<i>Allegro</i>	4/4
		<i>Andante</i>	2/4
		<i>Allegro</i>	$\frac{3}{4}$
<i>Sonata III</i>	Dó M	<i>Adagio</i>	4/4
		<i>Allegro</i>	4/4
		<i>Largo</i>	12/8
		<i>Allegro</i>	4/4

Figura 1: Tonalidades, Andamentos e Compasso nas Sonatas de Avondano da Biblioteca Pública de Dresden, Mus. 2661-Q-1/2/3.

No primeiro movimento da *Sonata I* se reconhece a tópica do estilo aprendido, que foi a terminologia utilizada para as tópicas reunidas por Ratner, veiculadas durante o século XVIII, na tradição Italo-Austro-Germânica, e no século XIX; ou seja, quando aspectos formais consagrados (uma fuga, por exemplo) serviam de modelo. O estilo aprendido então abriga diferentes estilos de técnicas composicionais, função social, lugar de performance, historicidade e registro afetivo. Como o estrito, eclesiástico, capela, delimitado, antigo, grave, fugal, elaborado, artificial, entre outros (CHAPIN, 2014, p.302).

O estilo estrito faz considerações da técnica composicional, em textura, harmonia e fraseado, cuidando da parte escrita no tratamento da dissonância, onde ela é utilizada em tempos metricamente fracos, ou preparada por suspensão, com resolução descendente. Assim, o estilo estrito se torna a língua franca da composição do final do século XVIII, conforme exemplo abaixo:



Figura 2. Avondano. *Sonata I, Q/2*. Primeiro movimento (*Allegro*) c.13 a 15.

O outro estilo reconhecido neste *Allegro*, pertencente à gama de estilos abrigados na tópica de estilos aprendidos, é o estilo elaborado. De essência ampla e lógica, utiliza um estilística mais livre presente no campo conceitual (CHAPIN, 2014, p.310). Este estilo caracteriza-se pela textura polifônica altamente desenvolvida e contraponto simples, tratamento imitativo com controle da dissonância, podendo incluir características da sinfonia, mas também da fantasia, e voltado para o *ethos*, conforme se vê no trecho a seguir:



Figura 3. Avondano. *Sonata I, Q/2*. Primeiro movimento (*Allegro*) c.61 a 68.

As características do contraponto acima apresentado que induzem a uma tópica, também vão ao encontro de exigência do gênero da sonata neste âmbito; sendo assim, por um lado se observa a exclusão de uma identificação tópica, e por outro o diálogo com uma tópica que salienta e reforça ainda mais a caracterização do gênero.

O segundo movimento relaciona-se com o caráter da tópica do estilo sensível, que constitui-se de um estilo pessoal íntimo, caracterizado por rápidas mudanças de humor, melodias queixosas, figuras suspiradas, triste, lamentável e trêmula fragilidade:

Sensibility referred to human disposition, not to musical materials. It identified a capacity to respond with pleasure or pain, with feeling, and with self-awareness to the impressions made on the body and mind by the senses. Consciousness, subjectivity, and reflexivity are key terms in conceptualizing sensibility, which referred not simply to a capacity to be moved but also to an awareness of that capacity and its moral obligations (HEAD, 2014, p.264).

Este termo durante o século XVIII, se refere à toda percepção e sensação de *ethos* (caráter) e *pathos* (afeto) específicos, conforme se pode notar no exemplo:

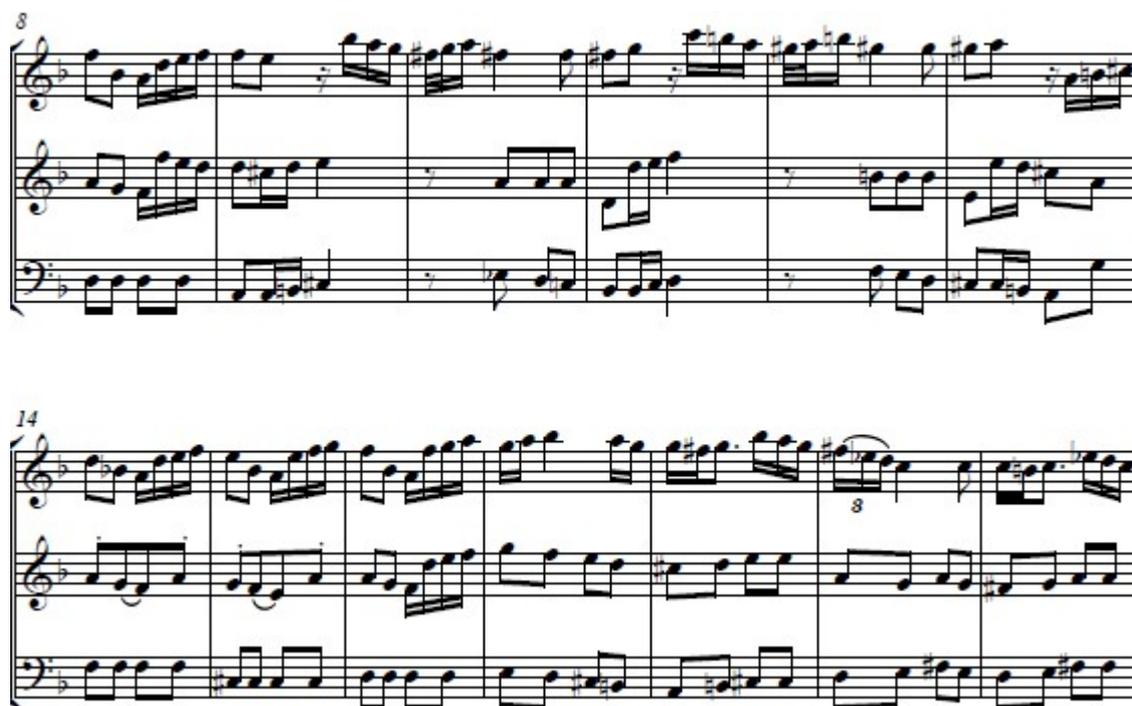


Figura 4. Avondano. *Sonata I*, Q/2. Segundo movimento (*Andante e piano sempre*) c.8 a 20.

O terceiro movimento da *Sonata I* encontra-se em sintonia com a tópica de dança, onde apesar de serem artes distintas, a música e a dança passam a ter seus diálogos interligados pela cultura de dança durante o antigo regime francês.

In that the Art of Dance has always been recognized as one of the most honorable and necessary methods to train the body, and furthermore as the primary and most natural basis for all sorts of exercises, including that of bearing arms, consequently it is one of the most advantageous and useful to

our nobility, as well as to others who have the honor as approaching us, not only in time of War for our Armies, but even in Peacetime while we enjoy the diversion of our court Ballets (NEEDHAM, 1997, p.148).

A importância da dança deu origem a um conjunto altamente influente de práticas culturais, em que música e dança preservavam uma relação mais íntima. Elas serviam à educação da fidalguia e da burguesia ascendente. As demais cortes europeias passaram a ter mestres de dança franceses ou educados à maneira francesa. Esta expressão evoluiu de tal forma em Portugal, que com poucos anos de intervalo surgiram três tratados sobre a dança cortesã: Joseph Thomas Cabreira publicou *Arte de Dançar à Franceza* (1760), Julio Severin Pantezze escreveu *Explicação para aprender com perfeição a dançar as Contranças* (1761), e Natal Jacome Bonem fez o *Tratado dos principais fundamentos da Dança* (1767). Estes manuais são dedicados ou refletem diretamente o público das assembleias, a exemplo das já citadas acima sob a iniciativa ou com o envolvimento de Pedro Antonio Avondano. Neles fica óbvio que o Minueto reina perante as demais danças, mas as demais Contranças, ou seja *counterdances* - danças campestres, são igualmente evidenciadas, tais como a *bourrée*, a gavota, a giga, dentre outras.

Em 1777, Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) publicou o *Recueil d'airs de danse caractéristiques*, uma reunião de danças coletadas por ele a fim de estabelecer características inerentes a cada tipo, para facilitar a familiaridade de jovens músicos: “Todas as danças têm seu tempo definido, determinado pelo metro e valores de notas que são empregados nele” (ZBILOWSKI, 2014, p.144).

Torna-se claro que o músico deve perceber as qualidades necessárias para a boa performance da tópica da música de dança, pois este repertório utiliza ritmos e passagens de mesmo comprimento e estabelece padrões de medidas e acentos, que podem estar distribuídos em um longo trecho musical.

A *bourrée*, por exemplo, era caracterizada como dança de alegria moderada com recursos básicos de expressão que dificilmente se extenuam. Como mote de refinamento entre as classes mais altas, a dança proporcionou uma oportunidade

para a nobreza dar presença corpórea à estética do galanteio. Isso implica em um processo educativo que envolve ouvir música de dança, conhecer elementos básicos dela, e então praticar (tocar e dançar).

Avondano parece ter se inspirado na *bourrée* para estabelecer o argumento do terceiro movimento de sua *Sonata I*, conforme visto a seguir:



Figura 5. Avondano. *Sonata I*, Q/2. Terceiro movimento (*Allegro*) c.1 a 7.

Este argumento, trabalhado de uma outra maneira é reconhecível em outro ponto da mesma sonata, sob nova tópica. É a do estilo elaborado, que está inclusa na gama dos estilos abrigados pela tópica do estilo aprendido, conforme exemplificada no primeiro movimento desta peça.



Figura 6. Avondano. *Trio sonata n.º 1*, Q/2. Terceiro movimento (*Allegro*) c.1 a 7.

Na *Sonata II* (Q/3), por sua vez, o compositor faz uso do estilo marcial descrito como tópica por Raymond Monelle em seu livro de 2006, *The musical Topic: hunt, military and pastoral*. Nele estão descritos três dos assuntos mais recorrentes no discurso musical, cooperando para o campo da semiótica musical, embora de forma escassa para a caça, e de forma frequente e variada no campo militar e pastoral (HARINGER, 2014, p.194).

O já citado teórico Johann Sulzer define a marcha em *Allgemeine Theorie der schönen Künste* como: “A short piece, played by wind instruments, that accompanies festive processions, especially those of soldiers. Its goal is doubtless to liven up those who take part in the procession and to alleviate their discomfort” (HARINGER, 2014, p.200).

Em acordo com Sulzer, Daniel Gottlob Türk, em seu *Die Klavierschule* de 1789, acreditava que o caráter da marcha deve ser corajoso, bravo e empolgante, assim como sua execução deve ser forte. As notas pontuadas chamam especialmente para uma execução enfática. No entanto, podem haver certas exceções no caso de marchas para desfiles não marciais (HARINGER, 2014, p.200).

As variadas definições de marchas não-militares, utilizadas por autores do século XVIII, auxiliam fato em que o próprio Monelle procura designar tópicos em estatutos separados, e sua cogitação em estabelecer uma outra tópica, a da marcha processional, onde engloba ocasiões referentes à cerimônia, solenidade ou ocasiões elevadas (HARINGER, 2014, p.201).

Tais marchas processionais não dispensam o andamento regular, com aspectos de esplendor e até mesmo sublime, seja porque a ópera potencializou isso com a representação de desfiles diversos, ou ainda porque o metro regular se combina com o desenvolvimento harmônico ou esquemas de contraponto.

Tendo dito isso, observa-se que o uso da tópica marcial se faz presente no primeiro movimento da *Sonata II* em Si menor no respectivo trecho.



Figura 7. Avondano. *Sonata II*, Q/3. Primeiro movimento (*Allegro*) c.8 a 10.

O segundo movimento deste trio, entretanto encontra-se inserido no estilo brilhante, descrito por Roman Ivanovitch como estilo formado através do canto, íntimo, sensível (*empfindsam*), com o uso da apojatura e abarcando estilos expressivos (IVANOVITCH, 2014, p.331).

Ratner, buscando delinear a tópica deste estilo, cita as definições estabelecidas para o termo sensível ao que Türk em 1789, Daube em 1797 e Koch em 1802, se referem ao uso de rápidas passagens virtuosísticas ou de afeto intenso. Por outro lado, outros compositores de origem italiana, dentre eles Domenico Scarlatti, mas também Arcangelo Corelli (1653-1713) e Antonio Vivaldi (1678-1741), descreveram-na com repetições sistemáticas e sequenciais.(IVANOVITCH, 2014, p.330) Charles Burney contribuiria séculos antes com uma visão pancontinental somada ao trabalho desenvolvido por Ratner; este último expandiu o conceito em torno do contexto instrumental e vocal, alemão e italiano, certamente inspirado em Burney, que demonstra o diálogo em períodos estéticos subsequentes, de Handel a Haydn.

Considerando a utilização de notas e/ou sequências com rapidez, Stephen Rumph considera sobre o “fonema tópico”: [...] *topical phoneme or building block from which topics themselves are built. In this way, for example, the juxtaposition of a rapid melodic line with a slower bass distinguishes both third-species counterpoint and brilliant style.*(RUMPH, 2012, p.332) É o que se vê no movimento central da *Sonata II*:



Figura 8. Avondano. *Sonata II, Q/3*. Segundo movimento (*Andante*) c.1 a 5.

Rumph também insinua que em oposição a muitos fonemas linguísticos, como resultado da analogia entre “processos físicos e psíquicos,” figuras musicais acumulam uma contínua carga cinestésica-emocional. Pelo viés do próprio adjetivo, a natureza de brilho é que define o pulso acelerado ou chama a atenção para a sensação visual de faísca, cintilação ou lampejo.(RUMPH, 2012, p.332) Ao buscar a origem etimológica da palavra **brilhante**, percebe-se portanto que não é restrito a um truque verbal da mão ou mesmo atletismo dos dedos, mas que na própria palavra (o padrão francês de *briller*, que deriva da fonte italiana *brillare* de *prillare*, para *pirouette*) encontra-se uma antiga onomatopéia para sinuosidades, onde ela mesma já une som e movimento.

Do ponto de vista performático, Sulzer advertiu: *Employing technical tricks in their music (involving melodic leaps, arpeggios, harmonies) end up saying nothing at all, however virtuosic it all may be. They are as artificial as a circus performer dancing or singing on a tightrope* (IVANOVITCH, 2014, p.341).

Cristalizando ideias do gênero, a atuação utilizada pelo intérprete que torna passagens musicais excessivamente pretensiosas projetam uma recapitulação movida por ideais estéticos que sempre remodela a exposição; é a improvisação e a desigualdade na execução das notas.

Considera-se aqui a união dos estilos brilhante e *cantabile* em que dada oposição é inevitável, uma vez que formam o mecanismo contrastante básico da língua franca. Como Ratner sugere, o contraste entre o brilhante-vigoroso e o gentil-*cantabile*

atravessa a retórica clássica em toda sua extensão e magnitude.(IVANOVITCH, 2014, p.331) Esta fusão sela o termo para a tópica do estilo misto, em que se projetam dois tipos básicos de temporalidade, o lírico e o progressivo, conforme Monelle aponta. Segundo Ratner:

[...] *literally to the dazzling effect of light and figuratively to spectacular, excellent actions or personal qualities, the range of musical contexts for the world "brilliant" included a timbral quality that "sticks out", glinting ornaments, passagework itself, a lively or spirited manner of performance, a general character of magnificence or splendor for public pieces such as overtures and symphonies, the aspect of performance relating to pure technique, and of course a focal point of the mixed style.* (IVANOVITCH, 2014, p.332)

O *Andante* desta sonata recupera elementos voltados à expressão do "estilo misto," ou mesmo caberia dizer que o estilo fantástico (que será abordado adiante) se faz imediatamente evidente por sua própria figuração estética de improviso (com execução brilhante e desigual), que se vê aqui:



Figura 9. Avondano. *Sonata II*, Q/3. Segundo movimento (*Andante*). c.32 a 35.

O último *Allegro* da *Sonata II*, assim como o terceiro movimento da sonata anterior, se apoia na tópica de dança, reforçando a circulação de gêneros musicais de dança mais recorrentes, como é o caso do minueto. Conforme Ratner já observara, dificilmente há uma obra desta época que não se aproveitou da dança. (McKEE, 2014, p.164)

A correlação entre música e dança era tão facilmente notada, que aos que praticavam dança, presenciar sequência de movimentos e passos de dança levava a imaginar o som relativo a ela, e da mesma forma ouvir certos detalhes melódicos e harmônicos já era motivo para relacionar aos passos de dança.

O terceiro movimento então caracteriza-se pela representação da tópica de dança em compasso ternário, como tópica desenvolvida em torno do minueto.



Figura 10. Avondano. *Sonata II*, Q/3. Terceiro movimento (*Allegro*) c.51 a 58.

Na *Sonata III* (Q/1), nota-se que o primeiro movimento possui características do estilo fantástico. Este estilo é caracterizado por se assemelhar esteticamente a uma narrativa errante, contorno de liberdade métrica, harmonia sustentada, comparável ao estilo declamado.

Ratner cita alguns dos elementos deste estilo nos gêneros vocal e instrumental, reconhecidos através de elaboração figurativa, harmonia inconstante, conjunto cromático da linha do baixo, súbitos contrastes, ampla textura ou figuras melódicas desincorporadas. E por ser um estilo, até certo ponto, de elementos imprecisos, pode revelar ambiguidade nos limites impostos artificialmente. Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1787) em *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, reconhece isto como senso limitado de tipo distinto de material improvisatório e reconhecível em outros contextos. Mas ao contrário da restrição conceitual de Bach, Ratner considera que o estilo de fantasia está presente em toda a música clássica como um sentimento generalizado de improvisação (“liberdade de ação”), efeitos narrativos de digressão, interrupção, incerteza e aparente espontaneidade na ação temática e harmônica (HEAD, 2014, p.261).

Sendo assim, o Adagio deste trio, se traduz em ilusão estética de improvisação onde o primeiro violino, nos momentos de ornamentação, é por vezes acompanhado pela linha figurativa estática do segundo violino em harmonia sustentada com o baixo

contínuo; e noutros ele estabelece diálogo com a linha melódica do segundo violino, que outrora foi resgatado da função de baixo contínuo, conforme abaixo.



Figura 11. Avondano. *Sonata III*, Q/1. Primeiro movimento (*Adagio*) c.5 a 6.

O *Allegro* seguinte, inversamente ao terceiro e quarto movimentos desta sonata, não possui sobreposição estilística, e em sua estrutura está presente uma concepção análoga à forma-sonata. A utilização do modelo da forma-sonata é um ponto discutível para o caso da datação e mesmo o da autoria da obra. Pode ter advindo dos modelos de sinfonia italiana usados como abertura de ópera, mas pode ter sido um reflexo da produção de orientação germânica, antecipando a recepção da obra de Haydn e outros compositores, de modo pioneiro no ambiente lusófono. Sua execução também deveria estar sujeita às mudanças de parâmetro citadas acima.

Através da investigação cronológica e aplicação geográfica ainda muito restrita, Sutcliffe discorre a respeito da literatura acadêmica concentrar-se particularmente na permanência de um repertório tradicional clássico vienense e no perfil de um único compositor. Isso porque Ratner sugere Mozart como uma figura de muitas habilidades em misturar tópicos diferentes, (SUTCLIFFE, 2014, p.119) e sendo austríaco, também compunha obras de contraponto simplificado (homofônico) e de caráter superficialmente afetivo.

Para Sulzer, as sonatas podem ser comparadas à sinfonia e à abertura, mesmo que estas últimas tenham um caráter mais definido. Nelas o estilo marcial pode ser encontrado nas figuras pontuadas e curtas em *staccato*. (HUNTER, 2014, p.74) Sendo assim, o estilo marcial é utilizado ponderadamente nas notações figurativas que se

repetem no início do tema proposto pelo compositor, ao primeiro violino destacado neste exemplo:



Figura 12. Avondano. *Sonata III*, Q/1. Segundo movimento (*Allegro*) c.1 a 3.

A homofonia rítmica em certos trechos, pode ser entendida como uma tendência italiana, semelhante a utilizada por Vivaldi, Corelli, entre outros, em momentos cadenciais e de finalização de ideias e movimento, como mostra aqui o trecho desta obra, cuja execução a tempo justo fica obviamente sugerida.



Figura 13. Avondano. *Sonata III*, Q/1. Segundo movimento (*Allegro*) c. 78 a 80.

Em relação à percepção do ouvinte, mediante a interpretação, Sutcliffe declara: *What seems to count for more is a pervading sense of "exteriority," with the listener being invited to imagine and speculate on the source of the sounds; this can create "not just a successive, but a simultaneous variety of the musical surface."*(SUTCLIFFE, 2014, p.123)

Assim, diante de uma típica estrutura de forma sonata, de homofonia rítmica, e de caráter sem muitas expectativas afetivas, a repetição temática pode ser entendida como uma sugestão do compositor, em executar o movimento de modo a alterar seu metro:

The challenge to a listener is magnified in the case of those sonatas that feature very dramatic changes of style, sometimes so extreme that rupture seems a better description than simply topical contrast. One recurring pattern involves switching into a very broad pastoral manner, generally involving a change of meter and tempo as well. (SUTCLIFFE, 2014, p.124)

O terceiro movimento da *Sonata III* possui características próprias do estilo *ombra*. Este termo passa a ser usado em 1908 por Hermann Abert, ao se referir às representações do sobrenatural nas cenas de fantasmagoria de ópera de Niccolò Jommelli (1714-1774). O mesmo acontece em Handel, Gluck, Mozart, na abordagem da mitologia clássica do século XVIII (e mesmo antes), em cenas de alusão a oráculos, demônios, bruxas e espíritos. A este tipo de representações, era propício o uso de tonalidades cambiantes, contraste dinâmico e ritmos pontuados portentosos, afim de transmitir um humor misterioso, até mesmo ameaçador (McCLELLAND, 2012).

Para fins de reconhecimento do estilo *ombra*, Clive McClelland descreve a recorrência de uma atmosfera misteriosa através de dissonâncias harmônicas, ausência de regularidade do pulso e mudanças constantemente rápidas, como a instabilidade tonal (podendo incluir uma pequena passagem rápida e tempestuosa), causando inquietação e abalo psicológico. Para uma caracterização figurativa, a repetição de figuras de notação no estilo *ombra*, podem ser atribuídas ao perigo iminente, podendo significar batimentos cardíacos, ou passos, induzindo a um complexo de agitação e temor coberto. Outro elemento utilizado, são os padrões rítmicos dáctilos, constituídos de uma sílaba longa e duas breves. A presença da síncopa em estilo *ombra*, ainda é mais comum do que o uso de ritmos pontuados e dáctilos, para uso de desestabilização influente e possível representação de batimento cardíaco. Podia também ser usada como acompanhamento, causando contra-ritmo entre melodia e baixo (McCLELLAND, 2012, p.1-17).

McClelland esclarece diferenças entre *ombra* e o estilo *tempesta*, uma vez que esses se alternam frequentemente para se autoevidenciar:

The principal difference between ombra and tempesta involves tempo. The creeping terror of ombra at a slow or moderate pace elicits a quite different emotional response in the audience than the fast frenzy of tempesta. The can

therefore be viewed as representing different sides of the same coin. It can even be inferred that ombra equates to horror and tempesta to terror. In general, it can be said that ombra is reserved for darkly ceremonial or ominous references, while tempesta applies to cataclysmic events or emotional outbursts. Both will be found in infernal scenes, depending on the context.

[...]

The juxtaposition of full and reduced textures, rapid alternations between loud and soft, sudden accents, and the introduction of special instrumental colors are all methods that are employed in both styles to introduce further discontinuities in the music (McCLELLAND, 2014, p.285-286).

A atmosfera misteriosa desenvolvida ao longo do movimento *Largo* da *Sonata III* se revela através de dissonância harmônica constantemente reavivada. O contraste dinâmico é sugerido pela linha melódica do primeiro violino em oposição à linha de acompanhamento do segundo violino e do baixo contínuo. Seus ritmos pontuados e passagens lânguidas e sinuosas, característicos do *ombra*, podem ser percebidos na linha do segundo violino e do baixo:



Figura 14. Avondano. *Sonata III*, Q/1. Terceiro movimento (*Largo*) c.1 e 2.

Como figura de desestabilização influente e de contra-ritmo induzindo a representação de batimento cardíaco, a síncopa se manifesta na linha do primeiro violino, enquanto o baixo é suprimido e o segundo violino assume a função de contínuo, sobre o ritmo regular, como visto aqui:



Figura 15. Avondano. *Sonata III*, Q/1. Terceiro movimento (*Largo*) c. 3 e 4.

A conotação fúnebre da tópica de *ombra*, se faz relevante no diálogo entre primeiro e segundo violino, em uma frase descendente. À medida que esta frase caminha, entra-se em uma textura timbrística escura, alusiva à representação de uma masmorra, evidenciada no seguinte trecho:



Figura 16. Avondano. *Sonata III*, Q/1. Terceiro movimento (*Largo*) c. 9 a 13.

Ainda na linha melódica do primeiro violino, outra tópica pode ser identificada. Por ter figuração de ritmos curtos e rápidos, de caráter ornamental, se assemelha ao estilo fantástico. No entanto, se distingue deste por seu caráter mais intimista, conforme descrito anteriormente. Com isso a representação do estilo sensível é muito clara na reexposição do tema deste movimento:



Figura 17. Avondano. *Sonata III*, Q/1. Terceiro movimento (*Largo*) c. 18 e 19.

O quarto movimento se relaciona com um padrão estético que se tornaria familiar ao longo do século XVIII, onde se reconhecem elementos da ópera bufa. Este gênero teve muita circulação na Europa, por sua inovação estilística fértil, vivacidade entre os contrastes e a regularidade da ordenação das frases cadenciais.

Allanbrook e Ratner evidenciam que o estilo instrumental clássico mistura moldes expressivos que podem ter sido pensados como teatrais. Essas misturas se tornam potencialmente preocupantes, uma vez que a justaposição de um estilo inferior com outro mais elevado, podia representar um problema falho na ópera bufa, porque não respeitava os limites entre nobre comédia e baixa farsa. Esta relação entre a nobre comédia e a caricatura na música vocal, e a comédia na música instrumental ilustravam já em 1792, traço cômico histórico da ópera bufa em diferentes tipos de música, como lugar mais marcado por variedade tópica (HUNTER, 2014, p.65).

Ao fim do século XVIII, sonatas e sinfonias já traduziam hábitos operísticos de variedade e fluidez constantes, assim representando fonte de tendência das misturas tópicas na música instrumental. O *patter*, por exemplo, se inclui como uma das características presentes na tópica de ópera bufa:

Patter is a standard feature of basso buffo arias [...], and is also used in ensembles. It generally occurs after the beginning of a number, setting words that have already been heard once or twice, or in finales, setting the same words again and again, and suggests panic, frenzy, or mounting confusion, anger, or inappropriate insistence on a subject. It is completely absent from opera seria, [...]. Their humorous effect relies on the "impossibly" quick spitting out of syllables and often on a more or less breathless contraction of a text (HUNTER, 2014, p.79).

O trecho a seguir relaciona-se a esta situação:



Figura 18. Avondano. *Sonata III*, Q/1. Quarto movimento (*Allegro*) c. 40 a 42.

Outros marcadores do estilo da ópera bufa menos distintos dentro do seu gênero, também são representados neste movimento:



Figura 19. Avondano. *Sonata III*, Q/1. Quarto movimento (*Allegro*) c. 1 a 4.

Sendo assim, percebe-se a inclusão do uso simultâneo de temas contrastantes, especialmente em conjuntos, motivos de ida e volta, extremamente destacados, repetitivos, mas também com caráter altamente caracterizado e súbitas mudanças, aparentemente não estruturais de dinâmica e textura. Sua execução induz à mimesis da natureza humana.

Conclusão

Ainda que as três sonatas a dois violinos e baixo atribuídas ao *sgnr Avondano* existentes em Dresden cuja composição deve ter se dado em datas compreendidas entre 1720 e inícios dos anos de 1730, apontando fortemente a autoria para Pietro Giorgio Avondano, seja a possibilidade mais sólida, permanecem alguns pontos obscuros a ser resolvidos. Eles remetem à questão que se impõe sobre a ausência de fontes sobre si, mas ainda sobre o contraste entre ausência e presença de informações e documentos relativos ao seu primogênito.

Toda a atividade comprovada por fontes primárias, relativa à vida de seu filho, Pedro Antonio Avondano é da segunda metade do século XVIII. O mais antigo registro neste sentido está no *Livro das Entradas da Veneravel Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr Santa Cecilia dos Cantores...*, (1756-1824) onde se lê que ele fez contribuição de 1\$600 no dia 8 de outubro de 1756 (S.N. 1756[-1824], fl.13). Desde o terremoto de 1755 que destruiu a Igreja de Santa Justa onde a Irmandade possuía capela, os irmãos músicos puseram a se reorganizar para obter uma nova sede e ficaram provisoriamente alojados na Igreja de São Roque, comandada pelos jesuítas, tradicionalmente um dos palcos musicais mais prestigiados da cidade. Após diligências diversas, os irmãos assinaram novo Termo de Compromisso em 17 de junho de 1765 e o evento tomou lugar na casa de Pedro Antonio Avondano, o que faz supor que dispusesse não só de prestígio perante seus pares, mas de condições financeiras para uma morada que abrigasse a reunião dos 152 signatários do documento. Apenas mais dois Avondano estão ali registrados naqueles novos compromissos, João Francisco e João Baptista (VIEIRA, 1900, pp.64-76).

Entretanto tal fortuna de bens e prestígio não parecem ter sido obtidas na vida profissional em Lisboa, uma vez que ele não assinou o Termo de 1749/1750 junto com o pai e João Francisco Avondano.

Onde teria iniciado carreira que o levou a este prestígio, não se sabe. Pode-se especular que fosse na Itália, na França ou na cidade do Porto, lugares onde tinha familiares. Pode ter sido ainda pelo simples fato de ser o natural sucessor de seu pai.

Tampouco se sabe quando começou a compor e quem foi seu mestre neste ofício (embora possa ser o próprio pai); Fétis afirma que Pedro Antonio Avondano publicou 12 sonatas op.1 em Amsterdam no ano de 1732 - teria somente 17 anos (FÉTIS, 1866), informação que se repetiu em outras fontes, mas estas sonatas nunca foram localizadas e nem mesmo seus registros apareceram em qualquer catálogo, levando a crer até o momento que seja mais um erro do dicionarista francês; para o erro concorre também a hipótese de que, se existiu tal *opus* ele pudesse ser hipoteticamente de Pietro Giorgio Avondano.

Ernesto Vieira por outro lado lembra que Pietro Giorgio Avondano compôs as sonatas ou sinfonias para os vilancicos que se cantaram nas matinas de Santa Cecília em 1721 e mais uma vez em 1722, eventos acontecidos na Igreja de Santa Justa, assim como compôs as sonatas para os vilancicos cantados nas matinas de São Vicente também em 1721 (VIEIRA, 1900, p.76), atestando ser um requisitado autor do gênero, o que trabalha a favor da autoria destas sonatas hoje em Dresden serem do patriarca dos Avondano em Portugal.

Estas sonatas, fortemente atribuíveis portanto a Pietro Giorgio Avondano, são acima de tudo um exemplo do manuseio de argumentos retóricos, característicos de um violinista-compositor, que se constituem num dos mais interessantes conjuntos de obra camerística que se firmou no espaço lusófono e serviu ao desenvolvimento da linguagem e da prática instrumental neste âmbito.

Referências

BECKFORD, William (2009). **Diário de William Beckford em Portugal e Espanha**. Introd. e notas Boyd Alexander; trad. e pref. João Gaspar Simões.3.ed. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

BRITO, Manuel Carlos de (1989). **Opera in Portugal in the Eighteenth Century**. Cambridge: University Press.

CHAPIN, Keith (2014). Learned Style and Learned Styles. **The Oxford Handbook of Topic Theory**, ed. Danuta Mirka, p.301-329. New York: Oxford University Press.

DÁCIO, Gabriela Mavignier (2014). **Método ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças, de Julio Severin Pantezze: edição atualizada, anotada e comentada**. Dissertação de Mestrado. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas.

FERNANDES, Cristina (2014). Da cultura de Corte aos desafios da esfera pública: instrumentistas e repertórios instrumentais em trânsito entre a Real Câmara e os concertos públicos (1755-1807). **Música instrumental no final do antigo regime: contextos, circulação e repertórios**, coord. Vanda de Sá, Cristina Fernandes, p.77-106 (Extra-coleção). Portugal: Edições Colibri.

FÉTIS, François-Joseph (1866). **Biographie universelle des musiciens**. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie.

HARINGER, Andrew (2014). Hunt, Military, and Pastoral Topics. **The Oxford Handbook of Topic Theory**, ed. Danuta Mirka, p.194 – 213. New York: Oxford University Press.

HEAD, Matthew (2014). Fantasia and Sensibility. **The Oxford Handbook of Topic Theory**, ed. Danuta Mirka, p.259-278. New York: Oxford University Press.

HUNTER, Mary (2014). Topics and Opera Buffa. **The Oxford Handbook of Topic Theory**, ed. Danuta Mirka, p.61-89. New York: Oxford University Press.

IVANOVITCH, Roman. The Brilliant Style. **The Oxford Handbook of Topic Theory**, ed. Danuta Mirka, p.330-354. New York: Oxford University Press.

KRÜGER, Ekkehard (2006). **Die Musikaliensammlungen des Erbprinzen Friedrich Ludwig von Württemberg-Stuttgart und der Herzogin Luise Friederike von Mecklenburg-Schwerin in der Universitätsbibliothek Rostock**. Beeskow, Berlin: Ortus Musikverlag.

MATTA, Jorge (2006). **A música orquestral em Portugal no século XVIII**. Tese de doutoramento em musicologia. Lisboa: FCSHL, Universidade Nova de Lisboa.

MCCLELLAND, Clive (2012). **Ombra, supernatural music in the eighteenth century**, Plymouth: Lexington books.

MCCLELLAND, Clive (2014). Ombra and Tempesta. **The Oxford Handbook of Topic Theory**, ed. Danuta Mirka, p.279-300. New York: Oxford University Press.

MCKEE, Eric (2014). Ballroom Dances of the Late Eighteenth Century. **The Oxford Handbook of Topic Theory**, ed. Danuta Mirka, p.164-193. New York: Oxford University Press.

MIRKA, Danuta (2014). **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press.

RUMPH, Stephen (2012). **Mozart and enlightenment semiotics**. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

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

SUTCLIFFE, W. Dean (2014). Topics in Chamber Music. **The Oxford Handbook of Topic Theory**, ed. Danuta Mirka, p.118-140. New York: Oxford University Press.

TWISS, Richard (1775) **Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773**, Londres: G. Robinson, T. Becket & J. Robson.

WALTHER, Johann Gottfried (1732). **Musicalisches Lexicon oder Musicalsche Bibliothec**. Leipzig: Wolfgang Deer.

YORDANOVA, Iskrena (2013). **Contributos para o estudo da oratória em Portugal: contexto de criação e edição crítica da 'Morte d'Abel' de P.A.Avondano (1714-1782)**. Tese de doutoramento em música/musicologia. Évora: Universidade de Évora.

ZBILOWSKI, Lawrence (2014). Music and Dance in the Ancien Régime. **The Oxford Handbook of Topic Theory**, ed. Danuta Mirka, p.143-163. New York: Oxford University Press.

Fontes Manuscritas

Carta de Gaetano Maria Schiassi ao Padre Martini, Lisboa, 1º de maio de 1747 (em italiano). Schnoebelen 4991 Bologna: Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.

Diligência de João Xavier Nogueira para se tornar familiar do Santo Ofício. 1770. - ANTT, Tribunal do Santo Ofício. Lisboa: Biblioteca Nacional.

Diligência de Habilitação de António José Avondano, 1752 - ANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Mç112, doc.1937. Lisboa: Torre do Tombo.

Inventário Post Mortem de Pedro António Avondano, 1777-1782 ANTT, Feitos Findos, Inventários, Letra P, Mç.19, N.º6. Lisboa: Torre do Tombo.

Livro das Entradas da Veneravel Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr Santa Cecilia dos Cantores..., (1756-1824). - Lisboa, Na Officina Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, Anno M.DCC.LVI. [conteúdo manuscrito].

Termo de Aprovação da Irmandade de Santa Cecilia. 1749/1750. Lisboa: Biblioteca Nacional.

Testamento de Pedro António Avondano, 1782 - ANTT, Feitos Findos, Registo Geral de Testamentos, liv. 316, f. 5v. Lisboa: Torre do Tombo.

Fontes Manuscritas

Trio nº 1 co' Violini e Basso del sigr. Avondano D-DI. *Sonata* Mus.2661-Q-2.

Trio nº 2 co' Violini e Basso del sigr. Avondano D-DI. *Sonata* Mus.2661-Q-3.

Trio nº 3 co' Violini e Basso del sigr. Avondano D-DI. *Sonata* Mus.2661-Q-1.

Notas sobre os autores

Manoella Coutinho Costa é Mestre em Música pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde obteve diploma de Bacharel em música, com habilitação em violino. Estudou violino barroco com L. O. Santos e Rodolfo Richter (Royal College of Music). Apresentou-se com a OBA em mais de 60 concertos no Brasil e em Portugal e Espanha, tendo gravado 4 CDs com o grupo. Desenvolveu pesquisa sobre uma abordagem interpretativa dos trios de Avondano (séc. XVIII), como bolsista da FAPEAM.

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa é Doutor em Ciências Musicais pela Universidade de Coimbra (2003), mestrado em musicologia pela UNESP (1996), mesmo lugar onde se graduou no Bacharelado em Música, com habilitação em Instrumentos Antigos (traverso e flauta doce), é professor adjunto da UEA, nas cadeiras de História da Música e Música Brasileira (Graduação em Música) com disciplinas e linha de pesquisa no PPGLA (Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes) voltados para práticas interpretativas, musicologia e estética musical, com atenção sobre o ambiente luso-brasileiro do século XVIII. Toca e dirige a Orquestra Barroca do Amazonas com a qual fez dezenas de concertos pelo Brasil e exterior, e gravou 5 CDs dedicados ao repertório do espaço setecentista lusófono.