

Obras para tecla de Pedro António Avondano: Características formais e estilísticas, particularidades da escrita

Mafalda S. Nejmeddine

CESEM
Universidade de Évora
msasfn@uevora.pt

Resumo

No contexto do repertório português para tecla da segunda metade de setecentos, destacam-se as coleções *Dodeci sonate, variazioni, minuetti per cembalo* de Francisco Xavier Baptista e *Sei sonate per cembalo* de Alberto José Gomes da Silva como sendo as únicas obras para tecla impressas em Portugal ao longo de todo o século XVIII. Nessa época, uma outra obra portuguesa para tecla, composta pelo violinista Pedro António Avondano (1714?-82), foi impressa no estrangeiro. A existência de outras obras para tecla da autoria deste compositor, entre as quais se encontram várias sonatas, suscita o interesse pelo reconhecimento das suas características composicionais. Partindo de um levantamento das fontes e de uma análise realizada com base na Teoria da Sonata de James Hepokoski e Warren Darcy, este estudo descreve as características formais e estilísticas das obras para tecla de Pedro António Avondano e as particularidades da sua escrita. A análise revela a coexistência de uma grande diversidade formal e a assimilação de elementos identificativos do estilo galante e do *empfindsamer Stil*, a par de uma capacidade criativa no que respeita à modificação do percurso habitualmente delineado pelas formas de sonata. A comparação com as características das sonatas para tecla de outros compositores portugueses da época realça a importância de algumas particularidades identificadas na escrita para tecla de Pedro António Avondano.

Palavras-chave

Música portuguesa; Pedro António Avondano; Sonata; Música para tecla; Análise musical.

Abstract

In the context of the Portuguese keyboard repertoire of the second half of the eighteenth century, the collections *Dodeci sonate, variazioni, minuetti per cembalo* by Francisco Xavier Baptista and *Sei sonate per cembalo* by Alberto José Gomes da Silva stand out as the only keyboard works printed in Portugal during the course of the entire eighteenth century. At that time, another Portuguese keyboard work, composed by the violinist Pedro António Avondano (1714?-82), was printed abroad. The existence of other keyboard works by this composer, among which are several sonatas, arouses interest through the recognition of their compositional characteristics. From a survey of the sources and an analysis based on the Sonata Theory by James Hepokoski and Warren Darcy, this study describes the formal and stylistic characteristics of Pedro António Avondano's keyboard works and the particularities of his writing. The analysis reveals the coexistence of a great formal diversity and the assimilation of identifying elements of the galant style and the *empfindsamer Stil*, together with a creative capacity concerning the modification of the course usually delineated by sonata forms. Comparison with the characteristics of the keyboard sonatas of other Portuguese composers of the period highlights the importance of some particularities identified in Avondano's keyboard writing.

Keywords

Portuguese music; Pedro António Avondano; Sonata; Keyboard music; Musical analysis.

Introdução

A MÚSICA PORTUGUESA PARA INSTRUMENTOS DE TECLA da primeira metade do século XVIII é marcada pela figura de Carlos Seixas (1704-42), cujas composições subsistem em fontes manuscritas posteriores ao seu falecimento, testemunhando a importância da sua obra ao longo das décadas seguintes.¹ Na segunda metade de setecentos desenvolveram-se em Portugal novas formas de sociabilidade, como os concertos domésticos e as assembleias, que viriam a influenciar a composição de obras camarásticas e de obras para instrumentos de tecla *a solo* que constituem um repertório significativo para tecla, de autoria diversificada, que tem sido progressivamente redescoberto. A execução de música instrumental nestes contextos encontra-se bem documentada nos relatos dos viajantes estrangeiros, os quais apontam para a presença de uma prática instrumental profissional e amadora em Portugal, esta última no âmbito dos concertos realizados no salão doméstico.² No que se refere aos instrumentos de tecla, algumas fontes do repertório que era interpretado em Portugal na segunda metade do século XVIII contêm elementos concretos que permitem associar a composição a uma prática instrumental amadora. É o caso de algumas partituras manuscritas cujos títulos indiciam uma utilização pessoal, como por exemplo *Sonatas del Sig.^{re} Mathias Vento, Bocquarinni, Hayden, Cordeiro, Mesquita, e outros auctores da prim.^a classe para uzo de C.^{na} Ildobranda*, um manuscrito que integra obras de autores estrangeiros, ou *Minuetes para o uzo da Ill.^{ma} e Ex.^{ma} Snr.^a D. Maria Anna de Portugal*, um outro manuscrito que inclui essencialmente repertório de autoria portuguesa ou de cariz local.³ A par destas coletâneas que revelam uma organização personalizada, encontra-se também

Este artigo é uma versão alargada da comunicação apresentada no VI Encontro de Investigação em Música (Aveiro, 3-5 novembro 2016). O estudo teve o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia através de uma bolsa de investigação no âmbito do QREN – POPH, comparticipada pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do Ministério da Educação e Ciência. A autora segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

¹ Sobre a biografia e produção musical de Carlos Seixas, incluindo a lista completa das obras para tecla que subsistem e respetivas fontes, ver João Pedro d'ALVARENGA, «Carlos Seixas: Um esboço biográfico e uma leitura sintética da sua obra», *Águas Furtadas: Revista de Literatura, Música e Artes Visuais*, 10 (2006), pp. 164-78 e «Some Preliminaries in Approaching Carlos Seixas' Keyboard Sonatas», *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 7/13 (2009), pp. 95-128.

² Rui Vieira NERY, «A música instrumental no Portugal do Antigo Regime: Práticas de sociabilidade e estratégias de distinção», in *Música instrumental no final do Antigo Regime: Contextos, circulação e repertórios*, editado por Vanda de Sá e Cristina Fernandes (Lisboa, Edições Colibri, 2014), pp. 17-35, ver pp. 24-31.

³ *Sonatas del Sig.^{re} Mathias Vento, Bocquarinni, Hayden, Cordeiro, Mesquita, e outros auctores da prim.^a classe para uzo de C.^{na} Ildobranda*, Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, M.M. 4530; *Minuetes para o uzo da Ill.^{ma} e Ex.^{ma} Snr.^a D. Maria Anna de Portugal*, Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, M.M. 4504. Para uma descrição geral das fontes do repertório português para tecla desta época, ver Mafalda NEJMEDDINE, «O género sonata em Portugal: Subsídios para o estudo do repertório português para tecla de 1750 a 1807», 2 vols. (tese de doutoramento,

uma referência genérica à prática instrumental amadora, feminina, na obra *Tocata per cembalo* de Francisco Xavier Baptista (1741-97), cuja página de título contém a indicação «Alle Dame», juntamente com o ano 1765.⁴

O recente levantamento do repertório português para instrumentos de tecla da era pós-seixasiana revelou a existência quase exclusiva de fontes manuscritas, permitindo afirmar que o manuscrito terá sido o meio de circulação da música mais comum na época.⁵ É provável que este facto tenha sido motivado pela escassez de oficinas especializadas em música em Portugal, as quais viriam a emergir apenas nas últimas décadas do século XVIII: a Real Fábrica de Muzica fundada em 1788 por Francisco Domingos Milcent (transformada em sociedade com Pierre Anselme Maréchal nos anos de 1792-3, sob a denominação de Real Fábrica e Impressão de Música), a Real Impressão de Música fundada em 1794 por Pierre Anselme Maréchal e os estabelecimentos que comercializavam música e instrumentos musicais, abertos em 1792 e 1798, respetivamente da propriedade dos músicos João Baptista Waltmann e João Baptista Weltin.⁶

As únicas obras para instrumentos de tecla impressas no século XVIII em Portugal fazem parte de duas coleções publicadas em Lisboa durante o reinado de D. José I (1750-77): *Dodeci sonate, variazioni, minuetti per cembalo* de Francisco Xavier Baptista, entre 1765 e 1777, e *Sei sonate per cembalo* de Alberto José Gomes da Silva (fl.1758-†93), provavelmente na década de 1760.⁷ A coleção de Francisco Xavier Baptista foi impressa com recurso ao sistema de subscrição, o qual definia previamente o número de exemplares e os seus destinatários, estando estes circunscritos ao meio local.⁸ A coleção de Alberto José Gomes da Silva foi publicada às expensas do compositor e

Universidade de Évora, 2015), vol. 1, pp. 61-70, disponível em <<https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/19170>> (acedido em 6 de janeiro de 2020).

⁴ Francisco Xavier BAPTISTA, *Tocata per cembalo*, Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, M.M. 337, ff. 29r-31v, cópia em *P-Ln* M.M. 337 digitalização disponível em <<https://purl.pt/14380>>.

⁵ *Inventário das obras portuguesas para instrumentos de tecla compostas no período c.1750-1807* em NEJMEDDINE, «O género sonata em Portugal» (ver nota 3), vol. 1, pp. 217-34.

⁶ Maria João Durães ALBUQUERQUE, *A edição musical em Portugal (1750-1834)* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda - Fundação Calouste Gulbenkian, 2006), ver pp. 56-8.

⁷ O único exemplar conhecido da edição setecentista de Francisco Xavier BAPTISTA, *Dodeci sonate, variazioni, minuetti per cembalo* (Lisboa, Francesco D. Milcent, s.d.) encontra-se na Biblioteca da Ajuda (137-I-13) e foi objeto de uma edição moderna: *Francisco Xavier Baptista († 1797): 12 Sonatas para cravo (Lisboa, ca. 1770)*, Portugaliae Musica XXXVI editado por Gerhard Doderer (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981). A maior parte das sonatas desta coleção está gravada em piano-forte: *Francisco Xavier Baptista: Sonatas*, Cremilde Rosado Fernandes, piano-forte (LP Portugalsom - Secretaria de Estado da Cultura, 1986; Reimpressão, CD Strauss SP 4062, 1995). Relativamente à edição de Alberto José GOMES DA SILVA, *Sei sonate per cembalo* (Lisboa, s.n., s.d.) [RISM A/I G 2989], conserva-se um exemplar na Biblioteca Nacional de Portugal (C.I.C. 87 V.), além dos que estão indicados no RISM, existindo também uma edição moderna: *Alberto José Gomes da Silva (†1795): Sei sonate per cembalo, Lisboa, ca. 1770* (Musica Lusitana 2D, editado por Gerhard Doderer e Mafalda Nejmeddine ([Mollerussa], Scala Aretina, 2003). A coleção integral está disponível em edição discográfica: *Alberto José Gomes da Silva: Sei sonate per cembalo*, Mafalda Nejmeddine, cravo (CD M. Nejmeddine, 2018).

⁸ Maria João Durães ALBUQUERQUE, «Sobre a edição e a disseminação da música em Portugal (1755-1840)», in *Música instrumental no final do Antigo Regime: Contextos, circulação e repertórios*, editado por Vanda de Sá e Cristina Fernandes (Lisboa, Edições Colibri, 2014), pp. 37-73, ver p. 43.

encontrava-se à venda na sua própria casa, conforme indica o frontispício da respetiva edição, sendo a sua aquisição limitada ao público lisboeta.⁹

Na segunda metade do século XVIII foi impressa no estrangeiro, mais concretamente em Londres, uma outra obra portuguesa para instrumentos de tecla: trata-se de uma obra de Pedro António Avondano (1714?-82) publicada sob o título *A Favourite Lesson for the Harpsichord*.¹⁰ Contrariamente a Francisco Xavier Baptista e a Alberto José Gomes da Silva, que eram instrumentistas de tecla, Pedro António Avondano era violinista, tendo trabalhado na Orquestra da Real Câmara entre 1764 e 1782, ano do seu falecimento.¹¹

Filho de Pietro Giorgio Avondano, um violinista genovês que trabalhou na Capela Real portuguesa, Pedro António Avondano terá nascido em Lisboa, onde foi batizado a 16 de abril de 1714.¹² Em 8 de outubro de 1756, assinou o novo livro das entradas da Irmandade de Santa Cecília, que veio substituir o livro primitivo perdido no terremoto do ano anterior, fazendo assim parte da organização que na época regia a atividade profissional dos músicos em Lisboa e arredores. Nove anos mais tarde, participou ativamente na reorganização desta instituição que culminou com uma reunião, na sua residência, na qual foi assinado o Compromisso que passou a reger a Irmandade a partir de 1766.¹³ Desde 1761, Avondano promoveu bailes e concertos, em especial para a comunidade estrangeira residente em Lisboa. Os bailes e os concertos realizavam-se na sua própria casa, então conhecida por Casa da Assembleia do Bairro Alto e mais tarde designada por Assembleia das Nações Estrangeiras, tal como vem anunciado na notícia pública de um concerto realizado em novembro de 1766.¹⁴ Para os bailes dessas assembleias, Pedro António Avondano

⁹ Para mais informações sobre esta coleção, consultar o texto correspondente no livrete do CD em *Alberto José Gomes da Silva: Sei sonate* (ver nota 7).

¹⁰ Pedro António AVONDANO, *A Favourite Lesson for the Harpsichord* (London, C. and S. Thompson, s.d.) [RISM A 2951]. Edição moderna em *Pedro António Avondano: Toccatina*, editado por José Lourenço (Lisboa, AvA Musical Editions, 2015).

¹¹ Joseph SCHERPEREEL, *A Orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834 / L'Orchestre et les instruments de la Real Câmara à Lisbonne de 1764 à 1834* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985), ver p. 19.

¹² Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de músicos portuguezes: Historia e bibliographia da musica em Portugal*, 2 vols. (Lisboa, Lambertini, 1900), edição fac-similada (Lisboa, Arquimedes Livros, 2007), cópia em *P-Ln V.M. 15/16* digitalização disponível em <<https://purl.pt/30781>>, ver vol. 1, pp. 64-76 e Francisco Marques de Sousa VITERBO, *Subsídios para a história da música em Portugal* (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932), edição fac-similada (Lisboa, Arquimedes Livros, 2008), ver pp. 65-76.

¹³ Sobre este acontecimento e o conteúdo do Compromisso da Irmandade de Santa Cecília ver VIEIRA, *Diccionario biographico* (ver nota 12), vol. 1, pp. 69-74. O registo de entrada de Pedro António Avondano na Irmandade de Santa Cecília encontra-se reproduzido em Iskrena Dimova YORDANOVA, «Contributos para o estudo da oratória em Portugal: Contexto de criação e edição crítica da 'Morte d'Abel' de P. A. Avondano (1714-1782)», 2 vols. (tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2013), vol. 1, p. 60, disponível em <<http://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/18379>> (acedido em 21 de dezembro de 2019).

¹⁴ Maria Alexandre LOUSADA, «Sociabilidades mundanas em Lisboa: Partidas e Assembleias, c. 1760-1834», *Penélope*, 19-20 (1998), pp. 129-60, ver pp. 144-6. A notícia do referido concerto foi publicada no *Hebdomadário Lisbonense* de 8 de novembro de 1766 e encontra-se transcrita em Manuel Carlos de BRITO, «Concertos em Lisboa e no Porto nos finais do século XVIII», in *Estudos de história da música em Portugal*, editado por Manuel Carlos de Brito (Lisboa, Editorial Estampa, 1989), pp. 167-87, ver p. 171.

compôs três coleções de minuetos que viriam a ser publicadas em Londres, contendo quarenta e seis minuetos escritos para dois violinos e um violoncelo, dos quais seis apresentam a substituição opcional do violino pela flauta transversal.¹⁵ A sua produção musical incluiu também obras vocais sacras e profanas, bem como obras instrumentais de âmbito orquestral.¹⁶

O desenvolvimento das relações com a comunidade britânica residente em Portugal e a consequente publicação dos minuetos em editoras londrinas estarão provavelmente na origem da publicação da sua obra *A Favourite Lesson for the Harpsichord* em Londres, na mesma casa editora onde foram impressas duas das referidas coleções de minuetos. Esta obra subsistiu também em manuscritos da época, assim como outras obras para instrumentos de tecla que se conhece terem sido compostas por Pedro António Avondano e que figuram em algumas fontes com omissão de autoria, com atribuição errada ou com uma ortografia diferente do seu nome.¹⁷ O conjunto de obras para tecla que chegou até nós faz de Pedro António Avondano um dos principais compositores portugueses da segunda metade do século XVIII no domínio dos instrumentos de tecla. Impõe-se assim a realização de um estudo analítico destas obras, a fim de identificar as respetivas características formais e estilísticas, bem como as particularidades da sua escrita para instrumentos de tecla.

Metodologia

Foram realizadas pesquisas das fontes musicais em catálogos de bibliotecas nacionais e internacionais, procedendo-se posteriormente a uma consulta e análise das fontes. Neste processo de levantamento foram identificadas dez obras para instrumentos de tecla da autoria de Pedro António Avondano. O *corpus* foi analisado através de uma grelha elaborada a partir da Teoria da Sonata de Hepokoski e Darcy.¹⁸ A grelha foi aplicada a todos os andamentos, tendo sido atribuído um código de identificação para cada obra, posteriormente inserido nas linhas de uma tabela. Nas colunas desta tabela foram introduzidos os parâmetros analíticos divididos em três grupos – Identificação (tonalidade, instrumento, âmbito, andamento, compasso), Análise formal (elementos detalhados das

¹⁵ Acerca deste repertório de câmara ver Vanda de SÁ SILVA, «Avondano's Lisbon Minuets, the Establishment of a Cosmopolitan Model», *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 8/15 (2010), pp. 79-92.

¹⁶ Ver Manuel Carlos de BRITO, «Avondano, Pedro António», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie (London, Macmillan Publishers, 2001), vol. 2, pp. 258-9; YORDANOVA, «Contributos para o estudo» (ver nota 13).

¹⁷ Sobre este assunto ver o estudo preliminar do repertório para tecla desta época em Mafalda NEJMEDDINE, «The Sonata in Portuguese Keyboard Repertory of the Period *circa* 1750 to 1807», in *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler / New Perspectives on the Keyboard Works of Antonio Soler*, editado por Luisa Morales e Michael Latham (Almería, FIMTE Festival Internacional de Música de Tecla Española, 2016), pp. 247-59, ver p. 253 e a respetiva nota 17. A maioria das sonatas de Pedro António Avondano encontra-se disponível em edição discográfica: *Pedro António Avondano: Sonatas*, Rosana Lanzelotte, cravo (CD Portugal 2014-2, 2005).

¹⁸ James HEPOKOSKI e Warren DARCY, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata* (New York, Oxford University Press, 2006).

secções e das zonas das formas de sonata) e Informações complementares (textura, dimensão das partes e técnicas de escrita) – para os quais foi disponibilizado um conjunto de respostas com o respetivo código individual. A tabela foi reproduzida três vezes, de acordo com o número máximo de andamentos identificados nas obras.

Os andamentos foram classificados com base nas características identificadas através da grelha de análise. No caso dos andamentos com forma de sonata, a classificação foi especificada de acordo com a tipologia indicada na Teoria da Sonata de Hepokoski e Darcy, tendo em conta os seus antecedentes históricos – a sonata binária nas formas binária paralela e binária equilibrada, considerada pelos autores como antecedentes históricos da Sonata tipo 2 –, uma vez que a classificação proposta destina-se ao repertório instrumental dos finais do século XVIII e o repertório em análise compreende também obras compostas em meados do século.¹⁹

Findo o preenchimento da tabela procedeu-se à separação das obras em função da classificação obtida, através da reprodução de duas tabelas respetivamente de acordo com a presença ou ausência de formas de sonata. A tabela das obras com formas de sonata foi ainda subdividida a partir da segunda rotação (após a exposição) de acordo com a tipologia da sonata e as respetivas secções (reexposição, desenvolvimento e resolução tonal, desenvolvimento e reexposição). Por fim procedeu-se à filtragem das respostas introduzidas nas tabelas. A identificação estilística das obras foi realizada com base nas características definidas por William Newman.²⁰

Listagem, classificação e características das obras

A maior parte das obras para tecla de Pedro António Avondano subsiste em manuscritos que se conservam na Biblioteca Nacional de Portugal e na Bibliothèque nationale de France. Quanto à obra publicada na época, *A Favourite Lesson for the Harpsichord*, encontra-se um único exemplar da edição setecentista na British Library. Nenhuma fonte das obras para tecla de Avondano possui uma indicação de data que possa ser considerada válida para os fólhos onde as obras se encontram. De acordo com a datação proposta por João Pedro d'Alvarenga para as diferentes secções do manuscrito M.M. 337 da Biblioteca Nacional de Portugal, as obras de Avondano que se encontram neste manuscrito terão sido copiadas nos anos de 1774-5, com exceção da obra listada com o n.º 9, cuja cópia terá sido realizada nos finais da década de 1760. Segundo este autor o manuscrito Vm⁷ 4874 da Bibliothèque nationale de France, intitulado *Sonates pour clavecin de divers auteurs*, é datável do último quartel do século XVIII.²¹

¹⁹ HEPOKOSKI - DARCY, *Elements of Sonata Theory* (ver nota 18), p. 355.

²⁰ William S. NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era* (New York, W. W. Norton, 1983³), ver pp. 120-3.

²¹ ALVARENGA, «Some Preliminaries» (ver nota 1), pp. 110, 125-6.

Nº	Título	Andamentos	Tonalidade e Compasso	Fontes	Classificação dos andamentos
1	— — —	sem indicação de tempo] - <i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Allegro</i> [sem indicação de tempo] - <i>Allegro</i> [sem indicação de tempo] <i>Minuete</i>	Ré maior - 3/4 si menor - C Ré maior - 3/8 Ré maior - 3/4 si menor - C Ré maior - 3/8	<i>F-Pn</i> Vm ⁷ 4874, ff. 28[27]-30[29] <i>r</i> <i>P-Ln</i> M.M. 337, ff. 38v-40r, 47v	1º - Sonata tipo 3 ⇒ Sonata tipo 2 2º - Ternária (ABA) 3º - Sonata tipo 2
2	<i>Sonatta</i> — —	[sem indicação de tempo] [sem indicação de tempo]	Dó maior - 2/4 Dó maior - 2/4	<i>F-Pn</i> Vm ⁷ 4874, ff. 4[3] <i>r</i> -5[4] <i>r</i> <i>P-Ln</i> M.M. 337, ff. 40v-41r	Sonata tipo 2
3	<i>Sonatta</i> — — —	<i>Allegro</i> [sem indicação de tempo] <i>Andante</i> <i>Allegro</i>	Dó maior - 2/4 Dó maior - C2/4 Fá maior - C2/4 Dó maior - C3/4	<i>F-Pn</i> Vm ⁷ 4874, ff. 17[16] <i>v</i> -18[17] <i>v</i> <i>P-Ln</i> M.M. 337, ff. 70v-73r	1º - Sonata tipo 3 2º - Sonata tipo 2 3º - Sonata tipo 3
4	<i>Sonatta</i> — — —	[sem indicação de tempo] [sem indicação de tempo] [sem indicação de tempo] <i>Allegro</i> <i>Minuete</i>	Dó maior - 2/4 Dó maior - C2/4 Dó maior - C3/8 Dó maior - 2/4 Dó maior - 3/8	<i>F-Pn</i> Vm ⁷ 4874, ff. 31[30] <i>v</i> -32[31] <i>r</i> <i>P-Ln</i> M.M. 337, ff. 44v-46r <i>P-Ln</i> M.M. 4502	1º - Sonata tipo 3 2º - Sonata tipo 2
5	<i>Sonatta</i> <i>A Favourite Lesson - Sonata</i> <i>Tocatta</i>	[sem indicação de tempo] <i>Minuete</i> <i>Allegro</i> <i>Minuete</i> <i>Allegro</i> <i>Menuetto</i>	Ré maior - 2/4 Ré maior - 3/8 Ré maior - 2/4 Ré maior - 3/8 Ré maior - 2/4 Ré maior - 3/8	<i>F-Pn</i> Vm ⁷ 4874, ff. 23[22] <i>v</i> -25[24] <i>r</i> <i>GB-Lbl</i> g.271.(6.) <i>D-B</i> Mus.ms. 936	1º - Sonata tipo 2 2º - Binária

D-B: Deutschland, Berlin, Staatsbibliothek - Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung; *F-Pn*: France, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique; *GB-Lbl*: Great Britain, London, The British Library; *P-Ln*: Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.

Nº	Título	Andamentos	Tonalidade e Compasso	Fontes	Classificação dos andamentos
6	<i>Sonata</i> — —	[sem indicação de tempo] [sem indicação de tempo] [sem indicação de tempo] [sem indicação de tempo]	Fá maior - \mathcal{C} Fá maior - \mathcal{C} fá menor - C2/4 Fá maior - 3/8	<i>F-Pn</i> Vm ⁷ 4874, ff. 21[20]r-23[22]r <i>P-Ln</i> M.M. 337, ff. 32r-35r	1º - Sonata tipo 3 2º - Ternária (ABA') 3º - Binária equilibrada
7	<i>Tocata - Sonata</i> — — <i>Sonata</i> — —	[sem indicação de tempo] <i>Allegro</i> <i>Allegro</i> <i>Minuete</i> [sem indicação de tempo] [sem indicação de tempo] <i>Minuete</i>	Sol maior - C Sol maior - C3/8 Sol maior - C Sol maior - 3/8 Sol maior - [C] Sol maior - 3/8 Sol maior - 3/8	<i>P-Ln</i> C.N. 115//8, ff. 51r-55r <i>F-Pn</i> Vm ⁷ 4874, ff. 25[24]v-27[26]v <i>P-Ln</i> MMs 7//40, ff. 10r-11r <i>P-Ln</i> M.M. 337, ff. 43v-44r <i>P-Ln</i> M.M. 4463, ff. 1v-2r	1º - Sonata tipo 3 2º - Sonata tipo 3 ⇒ Sonata tipo 2
8	<i>Sonata</i>	<i>Allegro</i>	Sol maior - C	<i>F-Pn</i> Vm ⁷ 4874, ff. 19[18]r-20[19]v	Sonata tipo 3
9	<i>Sonata</i> —	[sem indicação de tempo] <i>Presto - Presto</i> <i>Allegro con spirito</i> <i>Presto</i>	Lá maior - \mathcal{C} Lá maior - 2/4; 3/8 Lá maior - C Lá maior - 2/4; 3/8	<i>P-Ln</i> M.M. 4329, ff. 10v-13r <i>P-Ln</i> M.M. 337, ff. 84r-86r	1º - Sonata "deformada" 2º - Ternária dupla (ABA'-ABA')
10	<i>Minuete</i>	[sem indicação de tempo]	Ré maior - [3/8]	<i>US-SF_{sc}</i> M2.5 v. 45, ff. 64v-65r	Ternária (ABA')

F-Pn: France, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique; *P-Ln*: Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal; *US-SF_{sc}*: United States, San Francisco, San Francisco State University, Col. Frank V. de Bellis Collection.

Tabela 1. Lista das obras para instrumentos de tecla compostas por Pedro António Avondano

A análise realizada permitiu identificar a existência de uma obra que não apresenta uma forma de sonata (n.º 10) e de nove obras que têm pelo menos um andamento que segue essa estrutura e que por isso são denominadas sonatas (n.ºs 1 a 9) (ver Tabela 1).²²

Minueto

A obra n.º 10 é um minueto composto na forma ternária (ABA') e apresenta uma textura homofónica, inscrevendo-se no estilo galante pelo agrupamento da melodia em unidades de dois compassos, pelo uso de ritmos pontuados, de um acompanhamento com baixo de tambor e de um ritmo harmónico lento.²³ Nesta obra, Avondano desenvolve uma melodia que se baseia na própria harmonia, reforçando-a por vezes com intervalos de terceira e diversificando-a através da alternância de tessitura realizada por meio do cruzamentos de mãos.²⁴

Sonatas

As sonatas são constituídas por um a três andamentos e estão compostas em tonalidades maiores. O ciclo da sonata é constituído por uma única tonalidade, com exceção das sonatas com três andamentos, nas quais o andamento central está composto na tonalidade da relativa menor, da subdominante ou na tonalidade homónima menor.²⁵ Os andamentos estão escritos geralmente em tempo rápido e o ciclo da sonata termina com um minueto ou com um andamento também escrito em tempo rápido; o andamento lento ocupa a posição central do ciclo de três andamentos. Estas obras não excedem o âmbito Dó – ré³ e apresentam uma escrita que se adequa ao cravo, o instrumento inscrito nas fontes de oito sonatas. As sonatas apresentam uma textura homofónica, salientando-se a presença ocasional de uma textura polifónica, pontualmente enriquecida por uma terceira linha melódica no primeiro andamento da Sonata em lá maior (n.º 9/i).

Características formais

Todas as sonatas incluem uma forma de sonata no seu andamento inicial, sendo a mais frequente a forma Sonata tipo 3 que inclui as secções de exposição, desenvolvimento e reexposição. Para iniciar o ciclo da sonata, o compositor utiliza também formas de sonata que apresentam uma

²² No quadro, o símbolo ⇒ indica a conversão de um tipo de sonata num outro.

²³ O termo «baixo de tambor» (tradução do termo alemão *Trommelbass*) identifica um tipo de acompanhamento que corresponde à repetição de uma mesma nota na linha do baixo, geralmente em colcheias, podendo haver uma deslocação para uma nota diferente.

²⁴ A partitura manuscrita e a análise formal desta obra, bem como uma análise sintética das sonatas de Avondano, podem ser visualizadas em Mafalda S. NEJMEDDINE, «Portuguese Keyboard Sonatas of the Second Half of the 18th Century: Formal Analysis of Pedro António Avondano's Works», *J. Sci. Tec. Lec.*, 1 (2019), disponível em <<https://www.academym-on.com/videos/nejmeddine-ms-enim16-1-2019/>> (acedido em 14 de janeiro de 2022).

²⁵ De acordo com HEPOKOSKI - DARCY, *Elements of Sonata Theory* (ver nota 18) e NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era* (ver nota 20), o termo «ciclo» é utilizado para indicar o conjunto dos andamentos que fazem parte de uma sonata.

secção de resolução tonal em substituição da reexposição (Sonata tipo 2 e Sonata tipo 3 convertida em Sonata tipo 2), consistindo na retoma do material que surgiu na exposição após a zona de transição.²⁶ Apesar da utilização destas formas de sonata, comuns aos compositores da época, Avondano desvia-se dos modelos em voga e compõe uma forma de sonata «deformada» que omite as secções de reexposição ou resolução tonal, após o desenvolvimento, e prossegue diretamente para uma coda.²⁷

Em alguns dos segundos e terceiros andamentos do ciclo da sonata são aplicadas também as formas de sonata já referidas, com exceção da forma de sonata «deformada», e ainda a forma binária equilibrada que consiste na retoma da exposição com um episódio, neste caso no modo menor da tonalidade da tónica, em substituição da zona do tema primário.²⁸ Os andamentos do ciclo que não apresentam uma forma de sonata estão compostos na forma binária (AB) e na forma ternária (ABA') simples e dupla.

De um modo geral, os andamentos apresentam uma segunda parte maior do que a primeira e orientam-se da tonalidade da tónica para a tonalidade da dominante na primeira parte, realizando o percurso inverso na segunda parte; porém, existem alguns andamentos que iniciam a segunda parte nas tonalidades da tónica e da sobretónica, ambas no modo menor.

²⁶ A Teoria da Sonata de Hepokoski e Darcy contempla a existência de várias formas de sonata. A classificação das formas de sonata baseia-se num princípio rotativo da estrutura da secção de exposição, a qual constitui a primeira rotação e geralmente inclui a zona do tema primário, a zona de transição, a zona do tema secundário (ou módulos *Fortspinnung*) e a zona conclusiva. Neste contexto, o termo «módulos *Fortspinnung*» é utilizado para indicar módulos/passagens que incluem motivos com características repetitivas ou uma sucessão de módulos com contornos temáticos. A tipologia da forma de sonata é definida pelas características e pelo número de rotações existentes num andamento. Assim sendo, a Sonata tipo 2 é uma forma com rotação dupla na qual a segunda rotação começa com uma secção de desenvolvimento (baseada nos materiais da zona do tema primário e/ou da transição, numa tonalidade diferente da tónica) e continua com a secção de resolução tonal (inclui materiais da zona do tema secundário, ou módulos *Fortspinnung*, e da zona conclusiva na tonalidade da tónica). A Sonata tipo 3 é caracterizada por ter três (ou mais) rotações correspondentes às secções de exposição, desenvolvimento e reexposição, apresentando esta última os materiais da exposição normalmente na tonalidade da tónica. Nesta tipologia enquadra-se a forma habitualmente identificada pelas expressões «forma sonata» ou «forma-sonata». A Sonata tipo 3 convertida em Sonata tipo 2 apresenta duas rotações: a primeira corresponde à secção da exposição e a segunda às secções de desenvolvimento e resolução tonal. A secção de desenvolvimento, além de poder incluir materiais da zona do tema primário e/ou da transição, inclui também materiais da zona do tema secundário (ou módulos *Fortspinnung*) e/ou da zona conclusiva, um procedimento possível na Sonata tipo 3, mas que não é utilizado na Sonata tipo 2. Após esta secção surge a resolução tonal – característica da Sonata tipo 2 –, na qual são incluídos materiais da zona do tema secundário (ou módulos *Fortspinnung*) e da zona conclusiva na tonalidade da tónica. Nesta secção também é possível existir material posterior ao tema primário que esteja posicionado, na primeira rotação, antes do último material apresentado na secção de desenvolvimento.

²⁷ Neste estudo o termo «deformada» é utilizado no sentido de indicar uma alteração da forma, sendo aplicado a algo que surpreendentemente se desvia da norma.

²⁸ A forma binária equilibrada deriva da forma binária paralela, sendo ambas constituídas por duas partes. Estas formas apresentam, na primeira parte, duas secções na qual a segunda é, a nível melódico, uma continuação da primeira. Do ponto de vista tonal, a primeira secção está escrita na tonalidade da tónica e a segunda numa tonalidade diferente da tónica. Na segunda parte as formas divergem: no caso da forma binária paralela, as duas secções reaparecem pela mesma ordem, contudo, num plano tonal invertido; no caso da forma binária equilibrada, a primeira secção é substituída por um tipo de episódio modulatório, enquanto a segunda secção é retomada na tonalidade da tónica. Estas formas têm subjacente um princípio rotativo da estrutura apresentada na primeira parte, a qual pode assemelhar-se a uma exposição e, assim sendo, a segunda parte resulta numa reexposição iniciada numa tonalidade diferente da tónica.

A secção de exposição das formas de sonata é constituída pelas zonas do tema primário, da transição, do tema secundário ou de *Fortspinnung*, incluindo por vezes uma zona conclusiva. Nos andamentos iniciais do ciclo da sonata a exposição não se fixa num único modelo, pelo contrário, apresenta-se variável no que respeita à dimensão das respetivas zonas e à sua própria organização. Alguns destes andamentos integram uma exposição com zonas relativamente curtas, outras revelam um alargamento da zona do tema primário ou das zonas pós-transição.

Os andamentos que estão estruturados numa forma de sonata têm geralmente uma exposição contínua, existindo apenas dois andamentos (n.º 1/i e n.º 7/i) cuja exposição está dividida em duas partes por meio de uma cesura mediana. O tema primário apresenta-se como uma proposição ou como uma frase organizada por um a três blocos, no máximo de dez compassos, sendo antecedido por um módulo preparatório em dois andamentos (n.º 5/i e n.º 8).²⁹



Exemplo 1. Tema primário antecedido por um módulo preparatório. Sonata em sol maior (n.º 8), cc. 1-9 (Fonte: *F-Pn Vm*⁷ 4874, f. 19[18]*r*)

A zona de transição é, de um modo geral, de média dimensão e na maior parte dos casos está separada da zona do tema primário. Assume-se independente da zona do tema primário por meio da incorporação de novos materiais ou manifesta uma atividade desenvolvimental através da utilização de materiais desta zona. Na maior parte dos andamentos, a zona de transição modula diretamente à tonalidade da dominante e nos restantes permanece na tonalidade da tónica. Apenas em dois andamentos (n.º 1/i e n.º 7/i) se constata a inclusão de uma cesura mediana no final da zona de transição, a qual divide a exposição em duas partes e dá origem ao aparecimento de um tema secundário.

²⁹ O termo «frase» é aplicado a uma organização musical conducente a uma conclusão, realçada geralmente por uma cadência. O termo «proposição» é utilizado como tradução do termo inglês «sentence», que se define por ser uma estrutura com dois membros: a apresentação e a continuação. A apresentação engloba uma «ideia básica» e a sua repetição, a qual pode ser exata, suportada pela harmonia da dominante (ou outra) ou transposta; a continuação tem a função de dar continuidade à apresentação – podendo incluir uma fragmentação do material, um aumento da atividade rítmica, uma aceleração do ritmo harmónico e uma sequência harmónica – e tem também uma função cadencial que é representada por uma progressão cadencial. De uma forma geral, cada um destes membros tem a dimensão de quatro compassos. Contudo, no repertório do período clássico existem casos em que estes membros se estendem por mais compassos. Ver William E. CAPLIN, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (Oxford, Oxford University Press, 1998, 2001²), pp. 35-48, 99.



Exemplo 2. Final da zona de transição e início do tema secundário. Sonata em ré maior (n.º 1), 1.º andamento, cc. 45-50 (Fonte: *P-Ln* M.M. 337, ff. 39r-v)

Avondano cria assim um tema secundário contrastante no andamento inicial de duas sonatas com os formatos de proposição e de frase, sendo precedido por um módulo preparatório no caso da Sonata em sol maior (n.º 7/i). Esta sonata incorpora também o único tema conclusivo presente nas suas sonatas, tratando-se, portanto, de uma sonata com três temas.



Exemplo 3. Tema conclusivo na exposição. Sonata em sol maior (n.º 7), 1.º andamento, cc. 20-4 (Fonte: *F-Pn* Vm⁷ 4874, ff. 25[24]v-26[25]r)

O desenvolvimento tem cerca de metade da dimensão da exposição e explora até quatro tonalidades, embora seja mais frequente o uso de duas e de três tonalidades. Na maior parte dos andamentos esta secção principia com material da zona do tema primário na tonalidade da dominante. Esta é a zona da exposição preferencialmente escolhida pelo compositor para a construção de toda a secção de desenvolvimento, embora não raras vezes se encontre combinada com a zona de transição.

Nos andamentos com resolução tonal são incluídas frequentemente todas as zonas após a transição (com omissão de alguns módulos) na tonalidade da tónica, existindo um caso de omissão da zona conclusiva (n.º 2) e um outro de omissão da zona de *Fortspinnung* (n.º 5/i). Dois dos andamentos com resolução tonal (n.º 1/i e n.º 2) apresentam uma coda baseada no tema primário.

A secção de reexposição após o desenvolvimento surge em seis andamentos na tonalidade da tónica ou no seu modo paralelo, com exceção da Sonata em fá maior (n.º 6/i), cuja reexposição inicia na tonalidade da dominante e atinge posteriormente a tonalidade da tónica, sendo por isso uma reexposição «deformada». Esta é a única sonata do tipo 3 que termina com uma coda, reafirmando a tonalidade da tónica em substituição da zona conclusiva da exposição. O regresso de

todas as zonas da exposição, embora com a omissão de alguns módulos, ocorre em três andamentos (n.º 3/iii, n.º 4/i e n.º 8), enquanto que os restantes andamentos omitem a zona de transição (n.º 3/i e n.º 7/i) ou a zona conclusiva (n.º 6/i), sendo neste último caso intercalado um módulo da zona do tema primário na tonalidade homónima menor antes da retoma dos módulos de *Fortspinnung*. No andamento inicial da Sonata em sol maior (n.º 7/i) a reexposição é ligeiramente alargada, através da expansão de um módulo do tema conclusivo, produzindo o efeito de coda.³⁰



Exemplo 4. Efeito de coda. Sonata em sol maior (n.º 7), 1.º andamento, cc. 52-8 (Fonte: *F-Pn Vm*⁷ 4874, f. 26[25]_v)

Características estilísticas

As sonatas de Pedro António Avondano apresentam características identificativas do estilo galante através da utilização de um ritmo harmónico lento, de frequentes meias-cadências e cadências autênticas perfeitas antecedidas pela fórmula 6/4-5/3, de uma melodia geralmente fragmentada e agrupada em unidades de dois compassos, com séries de tercinas em semicolcheias, ritmos pontuados e algumas síncopas, e de um acompanhamento variado integrando acordes, acordes arpejados, baixo de Alberti, *murky bass* e, por vezes, o baixo de tambor. Nestas obras foram identificados alguns dos esquemas galantes definidos por Robert Gjerdingen, constatando-se uma utilização frequente dos esquemas *Prinner* e *Do-Re-Mi*.³¹



Exemplo 5a. *Prinner*. Sonata em dó maior (n.º 4), 2.º andamento, cc. 4-6 (Fonte: *P-Ln M.M.* 337, f. 45_v)

³⁰ Comparar com o tema conclusivo na exposição apresentado no Exemplo 3.

³¹ Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style* (Oxford, Oxford University Press, 2007), pp. 45-60, 77-88.



Exemplo 5b. *Do-Re-Mi*. Sonata em lá maior (n.º 9), 2.º andamento, cc. 1-2 (Fonte: *P-Ln* M.M. 4329, f. 12r)

Estes elementos estilísticos associam-se, em algumas sonatas (n.ºs 1, 7 e 9), a outros elementos característicos do *empfindsamer Stil*, tais como cromatismos, apogiaturas dissonantes precedidas por saltos expressivos, flutuações de dinâmica e contrastes tonais inesperados.



Exemplo 6a. Cromatismos e apogiaturas. Sonata em sol maior (n.º 7), 2.º andamento, cc. 1-4 (Fonte: *P-Ln* M.M. 337, f. 43v)



Exemplo 6b. Contrastes tonais e flutuações de dinâmica. Sonata em lá maior (n.º 9), 1.º andamento, cc. 15-9 (Fonte: *P-Ln* M.M. 337, f. 84r)

Além destes recursos, Avondano serve-se de figurações melódico-rítmicas para transmitir uma ideia ou sentimento, resultando numa espécie de símbolo. Neste sentido, reconhece-se a presença de determinados símbolos ou tópicos, descritos por Leonard Ratner, como se pode ver no Exemplo 1 onde coexistem o uníssono orquestral (cc. 1-3), a fanfarra (cc. 4-6) e o estilo cantado (cc. 7-9).³²

Particularidades da escrita para tecla

Figurações recorrentes

Nas obras para tecla de Pedro António Avondano verifica-se com regularidade o recurso a figurações melódico-rítmicas caracterizadas pela deslocação de um motivo, ou parte dele, para uma tessitura diferente, através do cruzamento de mãos, acompanhado por acordes arpejados.

³² Leonard G. RATNER, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York, Schirmer, 1980), pp. 9-30.



Exemplo 7. Deslocação parcial de um motivo acompanhado por acordes arpejados. Sonata em dó maior (n.º 2), cc. 10-4 (Fonte: *P-Ln* M.M. 337, f. 40v)

Constata-se também a utilização frequente de uma melodia com acordes arpejados ou com repetição de intervalos de terceira, acompanhada por uma linha melódica de baixo à distância de terceira ou décima e de sexta, neste último caso com recurso também ao cruzamento de mãos.



Exemplo 8a. Melodia com acordes arpejados. Sonata em dó maior (n.º 4), 2.º andamento, cc. 15-8 (Fonte: *P-Ln* M.M. 4502)



Exemplo 8b. Melodia com repetição de intervalos de terceira. Sonata em dó maior (n.º 3), 2.º andamento, cc. 34-5 (Fonte: *P-Ln* M.M. 337, f. 71v)

O uso recorrente deste tipo de figurações resulta no aparecimento de motivos semelhantes em algumas das suas obras, como se pode verificar em duas sonatas escritas na tonalidade de dó maior.



Exemplo 9a. Motivo melódico com acompanhamento à distância de terceira. Sonata em dó maior (n.º 2), cc. 54-5 (Fonte: *P-Ln* M.M. 337, f. 41r)



Exemplo 9b. Motivo melódico com acompanhamento à distância de décima. Sonata em dó maior (n.º 4), 2.º andamento, cc. 40-2 (Fonte: *P-Ln* M.M. 4502)

Verifica-se igualmente a utilização do mesmo material musical em obras distintas, como é o caso do motivo ascendente de terceiras intercalado com uma nota pedal que se encontra, em tonalidades diferentes, no Minueto (n.º 10) e no terceiro andamento da Sonata em ré maior (n.º 1/iii).



Exemplo 10a. Motivo ascendente de terceiras intercalado com nota pedal. Minueto (n.º 10), cc. 45-8 (Fonte: *US-SFsc M2.5* v. 45, f. 65r)



Exemplo 10b. Motivo ascendente de terceiras intercalado com nota pedal. Sonata em ré maior (n.º 1), 3.º andamento, cc. 15-8 (Fonte: *P-Ln M.M.* 337, f. 47v)

Reutilização do tema primário nas formas de sonata

Nos andamentos com formas de sonata encontram-se alguns exemplos de uma utilização invulgar do tema primário, tanto na secção de exposição como na secção de resolução tonal e de reexposição. Relativamente à exposição, o compositor faz uso de duas técnicas de reutilização do tema primário: a repetição do tema logo depois de ser apresentado, na tonalidade da tónica, e a sua reintrodução após os módulos de *Fortspinnung*, numa tonalidade diferente da tónica.

A primeira técnica é aplicada diferentemente nos andamentos iniciais de duas sonatas. Na Sonata em dó maior (n.º 4/i), Avondano inclui uma reprodução exata do tema na oitava inferior. Na Sonata em dó maior (n.º 3/i), o compositor inclui o tema modificado na mesma tessitura, ainda que alterando a tessitura interna dos respetivos motivos. A modificação assenta na omissão do acompanhamento, em *murky bass*, e na distribuição da melodia pelas duas mãos.



Exemplo 11a. Início do tema primário. Sonata em dó maior (n.º 3), 1.º andamento, cc. 1-5 (Fonte: *F-Pn Vm*⁷ 4874, f. 17[16]v)



Exemplo 11b. Início da repetição do tema primário. Sonata em dó maior (n.º 3), 1.º andamento, cc. 11-5 (Fonte: *F-Pn Vm*⁷ 4874, f. 17[16]v)

A segunda técnica surge no primeiro andamento da Sonata em ré maior (n.º 5/i) e dá origem ao aparecimento do módulo de apresentação do tema primário na tonalidade da dominante, após os módulos de *Fortspinnung*.



Exemplo 12a. Módulo preparatório e início do tema primário na exposição. Sonata em ré maior (n.º 5), 1.º andamento, cc. 1-11 (Fonte: *GB-Lbl* g.271.(6.), p. 2)



Exemplo 12b. Reaparecimento do tema primário na exposição. Sonata em ré maior (n.º 5), 1.º andamento, cc. 35-8 (Fonte: *GB-Lbl* g.271.(6.), p. 2)

Na secção de resolução tonal, este mesmo andamento apresenta o módulo de continuação do tema primário (que se funde com a zona de transição) e de seguida o módulo de apresentação, na tonalidade da tónica. A zona de *Fortspinnung*, que se encontra na exposição antes deste último módulo referido, é omitida. No entanto, o andamento proporciona um certo equilíbrio com a organização da respetiva exposição na medida em que retoma quase todo o material apresentado na exposição após a reintrodução do módulo de apresentação do tema primário.

No que respeita à secção de reexposição, Avondano reutiliza o tema primário aplicando algumas modificações no primeiro andamento da Sonata em fá maior (n.º 6/i). O tema é retomado com as linhas melódicas invertidas, com exceção de poucos compassos, na tonalidade da dominante e alcança a tonalidade da tónica ao longo da zona do tema primário, sendo por isso classificada de reexposição «deformada».



Exemplo 13a. Início do tema primário na exposição. Sonata em fá maior (n.º 6), 1.º andamento, cc. 1-6 (Fonte: *F-Pn Vm*⁷ 4874, f. 21[20]*r*)



Exemplo 13b. Início do tema primário na reexposição. Sonata em fá maior (n.º 6), 1.º andamento, cc. 75-80 (Fonte: *F-Pn Vm*⁷ 4874, f. 22[21]*r*)

Formas de sonata no quadro introdução-coda

A composição conjunta de uma introdução e de uma coda, respetivamente antes e depois da forma de sonata, é uma técnica que Avondano aplica no andamento inicial de duas sonatas, designadamente na Sonata em ré maior (n.º 1/i) e na Sonata em lá maior (n.º 9/i). Em ambos os casos existe uma interligação da forma de sonata com os espaços exteriores, introdução e coda. Contudo, somente no último caso se verifica uma partilha de material entre a introdução e a coda.

Na Sonata em ré maior (n.º 1/i) a forma de sonata contém a indicação *Allegro*, o que sugere que a introdução seja interpretada num andamento lento, valorizando a expressividade da respetiva escrita. Esta introdução é longa, está organizada segundo um formato embrionário de exposição de uma forma de sonata e contém material que é reutilizado, embora modificado, na composição da forma de sonata, nomeadamente na zona do tema secundário.



Exemplo 14a. Excerto da introdução. Sonata em ré maior (n.º 1), 1.º andamento, cc. 18-20 (Fonte: *P-Ln M.M.* 337, f. 38*v*)



Exemplo 14b. Excerto da zona do tema secundário. Sonata em ré maior (n.º 1), 1.º andamento, cc. 56-60 (Fonte: *P-Ln M.M.* 337, f. 39*v*)

A coda é curta e baseia-se no motivo inicial do tema primário, que é reforçado pela duplicação à oitava.



Exemplo 15a. Início do tema primário na exposição. Sonata em ré maior (n.º 1), 1.º andamento, cc. 31-5 (Fonte: *M.M.* 337, f. 39*r*)



Exemplo 15b. Início da coda. Sonata em ré maior (n.º 1), 1.º andamento, cc. 115-8 (Fonte: *P-Ln* M.M. 337, f. 40r)

Na Sonata em lá maior (n.º 9/i), a introdução também é longa e está escrita no mesmo andamento da forma de sonata. Verifica-se que o material da introdução é utilizado quer na composição da forma de sonata, nomeadamente na construção do módulo de *Fortspinnung*, quer na coda que, contrariamente à sonata anterior, é bastante longa.



Exemplo 16a. Excerto da introdução. Sonata em lá maior (n.º 9), 1.º andamento, cc. 8-13 (Fonte: *P-Ln* M.M. 337, f. 84r)



Exemplo 16b. Excerto do módulo de *Fortspinnung*. Sonata em lá maior (n.º 9), 1.º andamento, cc. 33-5 (Fonte: *P-Ln* M.M. 337, f. 84v)



Exemplo 16c. Excerto da coda. Sonata em lá maior (n.º 9), 1.º andamento, cc. 58-60 (Fonte: *P-Ln* M.M. 337, f. 85r)

Forma de sonata «deformada»

A forma de sonata do primeiro andamento da Sonata em lá maior (n.º 9/i) desvia-se do percurso habitual das formas de sonatas da época, apresentando a referida coda imediatamente após a secção de desenvolvimento. Esta forma de sonata «deformada» é acompanhada por uma textura mista, com secções homofónicas e polifónicas, e por um plano tonal completamente afastado do modelo

aplicado por Avondano nas restantes sonatas, através da introdução de tonalidades inesperadas (ver Exemplos 6b e 16a). Avondano reforça esta forma de sonata colocando-a no quadro introdução-coda, reutilizando o material destes espaços na sua composição e inserindo-a numa sonata cujo ciclo é complementado, de forma excepcional, por um andamento composto na forma ternária dupla (ABA'-ABA'). Cada uma destas formas ternárias apresenta uma métrica diferente, estando a primeira escrita com métrica dupla (ver Exemplo 5b) e a segunda com métrica tripla.



Exemplo 17. Mudança de métrica. Sonata em lá maior (n.º 9), 2.º andamento, cc. 43-4 (Fonte: *P-Ln* M.M. 4329, f. 12v)

Discussão

O *corpus* analisado é maioritariamente constituído por sonatas que, do ponto de vista formal, estão na continuação dos modelos de composição utilizados por Carlos Seixas e enquadram-se, de um modo geral, nos modelos em voga em Portugal nos finais do século XVIII.³³ Do ponto de vista estilístico, estas sonatas inscrevem-se nos parâmetros de um estilo galante associado pontualmente ao *empfindsamer Stil* que caracteriza o período pré-clássico ao qual estão circunscritas. De notar que nessa época circulavam em Portugal sonatas e transcrições para instrumentos de tecla de obras orquestrais e camarásticas de autores estrangeiros encobertas pelo rótulo de sonata, particularmente destinadas à prática doméstica dos instrumentos de tecla.³⁴ Não é, por isso, surpreendente que as sonatas de Pedro António Avondano se alinhem, em termos gerais, com as sonatas de alguns compositores italianos e espanhóis deste período, nomeadamente quanto ao número e à forma dos andamentos que compõe uma sonata. Em relação ao primeiro, Avondano não demonstra preferência por um determinado número de andamentos no ciclo da sonata, assim como Giovanni Marco Rutini (1723-97) ou Antonio Soler (1729-83). Relativamente à forma, o compositor utiliza maioritariamente formas de sonata que incluem uma secção de exposição, de desenvolvimento e de reexposição ou de resolução tonal, tal como Soler, Manuel Blasco de Nebra (1750-84) ou Domenico Paradies (1707-91).³⁵

³³ Uma descrição sucinta das sonatas portuguesas setecentistas encontra-se em João Pedro d'ALVARENGA, «Portugal», in *The Cambridge Companion to the Harpsichord*, editado por Mark Kroll (Cambridge, Cambridge University Press, 2019), pp. 165-84, ver pp. 171-4.

³⁴ Ver João Pedro d'ALVARENGA, «Sobre a autoria das obras para tecla atribuídas a João de Sousa Carvalho», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5 (1994-5), pp. 115-45.

³⁵ NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era* (ver nota 20), pp. 203-15; Enrique IGOA MATEOS, «La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler» (tese de doutoramento, Universidad Complutense de Madrid, 2014), disponível em

No que respeita às particularidades da escrita de Avondano, foram identificados alguns casos relacionados com a reutilização do tema primário nas formas de sonata em sonatas portuguesas para tecla compostas na mesma época das sonatas de Pedro António Avondano. Por exemplo, a técnica da repetição do tema primário no início da exposição, na tonalidade da tónica, foi aplicada por Francisco Xavier Baptista e por João de Sousa Carvalho (1745-98) nas suas sonatas. Baptista utiliza sempre uma repetição exata do tema, quer na sua tessitura original (segundo andamento da Sonata XI da coleção *Dodeci sonate, variazioni, minuetti per cembalo* e primeiro andamento da *Tocata per cemballo*), quer na oitava inferior (andamentos iniciais da Sonata VI e da Sonata III da referida coleção).³⁶ João de Sousa Carvalho utiliza na Sonata em ré maior a repetição exata do tema na oitava inferior (primeiro andamento) e a repetição do tema ligeiramente modificada – em razão de se tratar de uma reafirmação dissolvente que se funde, portanto, com a zona de transição – na tessitura original (terceiro andamento); nesta sonata os referidos andamentos iniciam a exposição com um módulo preparatório do tema primário.³⁷ Nenhum destes exemplos apresenta uma alteração significativa do tema, como a que foi identificada no primeiro andamento da Sonata em dó maior (n.º 3/i) de Avondano.

Relativamente à técnica de reintrodução do tema primário na exposição da forma de sonata, numa tonalidade diferente da tónica, verifica-se a existência de três casos em todo o repertório português para tecla da segunda metade do século XVIII que chegou aos nossos dias, entre os quais se encontra o primeiro andamento da Sonata em ré maior (n.º 5/i) de Avondano. Os restantes dois casos correspondem a duas sonatas de Frei Jacinto do Sacramento (c. 1712-?) constituídas por um único andamento, composto na tonalidade de ré menor.³⁸ Seguindo um procedimento semelhante ao que foi utilizado por Avondano, Frei Jacinto do Sacramento reintroduz parcialmente o tema na exposição numa tonalidade diferente da tónica, colocando-o ora antes, ora depois dos módulos de *Fortspinnung*, e num dos casos inserindo-o também na secção de resolução tonal, na tonalidade da tónica.

Quanto à reutilização não-convencional do tema primário na reexposição, foram registados casos de reexposições «deformadas» em duas sonatas de Francisco Xavier Baptista e numa sonata de Frei Manuel de Santo Elias (*fl.* 1767-†1805/6). Tal como no primeiro andamento da Sonata em fá

<<https://eprints.ucm.es/24593/1/T35203.pdf>> (acedido em 17 de janeiro de 2022); W. Dean SUTCLIFFE, «Poet of the Galant: The Keyboard Works of Manuel Blasco de Nebra», in *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Spain*, editado por Miguel Ángel Marín e Màrius Bernadó (Kassel, Edition Reichenberger, 2014), pp. 303-43; Donald C. SANDERS, «Sunday Music: The Sonatas of Domenico Paradies», *The Musical Times*, 145/1886 (2004), pp. 68-74.

³⁶ BAPTISTA, *Dodeci sonate* (ver nota 7) e *P-Ln* M.M. 337, ff. 29r-31v. Ver NEJMEDDINE, «O género sonata em Portugal» (ver nota 3), vol. 1, pp. 261, 263, 265, 270 e vol. 2, pp. 45-7, 52-4, 57-9, 69-71.

³⁷ Acerca da sonata de João de Sousa Carvalho ver NEJMEDDINE, «O género sonata em Portugal» (ver nota 3), vol. 1, pp. 128-30, 271 e vol. 2, pp. 72-5.

³⁸ Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, M.M. 338, ff. 28v-29r e 35v-37r, cópia em *P-Ln* M.M. 338 digitalização disponível em <<https://purl.pt/16631>>. Ver NEJMEDDINE, «O género sonata em Portugal» (ver nota 3), vol. 1, pp. 95-6, 139-42, 279-80 e vol. 2, pp. 145-7.

maior (n.º 6/i) de Pedro António Avondano, Francisco Xavier Baptista utiliza a tonalidade da dominante no princípio da reexposição nos andamentos iniciais da Sonata III e da Sonata X da coleção *Dodeci sonate, variazioni, minuetti per cembalo*, e alcança posteriormente a tonalidade da tónica, ao longo da zona do tema primário ou juntamente com os módulos de *Fortspinnung*.³⁹ Por outro lado, Frei Manuel de Santo Elias escolhe a tonalidade da relativa menor para iniciar a reexposição da Sonata em sol maior, constituída apenas por um andamento.⁴⁰ Enquanto Avondano reutiliza o tema primário com as linhas melódicas invertidas, Francisco Xavier Baptista retoma o tema primário exatamente como foi apresentado na exposição, tal como Frei Manuel de Santo Elias, embora este último empregue o movimento melódico contrário no início de cada um dos dois membros do tema primário.

Nas sonatas italianas e espanholas desta época encontram-se também casos de reexposições «deformadas», a começar na tonalidade da subdominante, como por exemplo na Sonata op. 3 n.º 4/i de Rutini ou nas Sonatas n.º 67/ii e n.º 137/ii de Soler.⁴¹ Além das reexposições iniciadas numa tonalidade que não é esperada, existem casos de reexposições incompletas em que há omissão parcial da zona do tema primário e/ou omissão parcial ou total da transição (nas sonatas de Soler) e ainda omissão parcial ou total do tema primário (nas sonatas de Paradies), do mesmo modo que nas sonatas de Avondano existem reexposições nas quais é omitida a zona de transição ou a zona conclusiva.⁴² As alterações produzidas na secção de reexposição da forma de sonata têm um impacto no ouvinte uma vez que contrariam o que era previsível ouvir. Nesta perspetiva, a omissão de uma secção da forma de sonata, seja a resolução tonal ou a reexposição, produz um impacto ainda maior. É neste sentido que deve ser interpretada a forma de sonata «deformada» presente no andamento inicial da Sonata em lá maior (n.º 9/i) de Avondano que, não se enquadrando nos moldes habituais, substitui a resolução tonal ou reexposição por uma coda. A análise deste andamento (individual e no contexto do ciclo da sonata) revelou existir a combinação de texturas diferentes, a elaboração de um plano tonal inovador, o reforço da forma de sonata através da sua inserção no quadro introdução-coda e a inserção desta forma no ciclo da sonata associado a um andamento com forma inusual. Todas estas características e enquadramento formal remetem para uma intenção, por parte do compositor, de valorizar esta forma de sonata.

³⁹ BAPTISTA, *Dodeci sonate* (ver nota 7). Ver a análise em NEJMEDDINE, «O género sonata em Portugal» (ver nota 3), vol. 1, pp. 265, 268.

⁴⁰ Esta obra subsiste em três manuscritos da época: Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, M.M. 4329, ff.7v-9v; Portugal, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, M.M. 338, ff.14v-16r; France, Paris, Bibliothèque nationale de France, Vm 4874, ff.38[37]v-40[39]r. Ver NEJMEDDINE, «O género sonata em Portugal» (ver nota 3), vol. 1, pp. 144-7, 286 e vol. 2, pp. 158-9.

⁴¹ Charles ROSEN, *Sonata Forms* (New York, W. W. Norton & Company, 1980; edição revista, 1988), p. 144; IGOA MATEOS, «La cuestión de la forma» (ver nota 35), pp. 257, 423, 534.

⁴² IGOA MATEOS, «La cuestión de la forma» (ver nota 35), pp. 285-6; SANDERS, «Sunday Music» (ver nota 35), p. 73.

Em relação ao modelo da sonata portuguesa, o estudo comparativo entre as sonatas portuguesas para tecla publicadas no século XVIII e as sonatas manuscritas dos mesmos compositores demonstra que a Sonata em ré maior (n.º 5) de Pedro António Avondano (impressa em Londres) enquadra-se no modelo de composição utilizado com maior frequência nas sonatas portuguesas publicadas no século XVIII, o qual é constituído por um ciclo de dois andamentos – sendo o primeiro um andamento rápido e o segundo um minueto – escrito numa tonalidade maior. Este modelo terá sido o modelo de sonata para tecla preferido pela sociedade portuguesa da época e empregue nas suas práticas de sociabilidade, como os concertos domésticos.⁴³ Contudo, a Sonata em ré maior (n.º 5) de Avondano difere das restantes sonatas publicadas (e manuscritas) da autoria de Francisco Xavier Baptista e de Alberto José Gomes da Silva, pelo seu andamento escrito em forma de sonata, na medida em que Avondano reintroduz o tema primário na exposição, numa tonalidade diferente da tónica, e consequentemente retoma-o na resolução tonal, na tonalidade da tónica.⁴⁴

Conclusões

A escrita para tecla de Pedro António Avondano define-se por um conjunto de elementos composicionais habitualmente utilizados pelos compositores da sua época e, sobretudo, pelas características invulgares e pelas especificidades apontadas. Ainda que existam algumas semelhanças com as sonatas de compositores italianos e espanhóis, quer em termos gerais (no que respeita à constituição do ciclo da sonata e formas mais utilizadas), quer em termos específicos (como a composição de reexposições «deformadas» e incompletas), as sonatas de Avondano possuem determinadas características que parecem ser inovadoras. Essas características, centradas nas formas de sonata e na sua inserção no ciclo da sonata, distinguem as sonatas de Avondano das restantes composições portuguesas do mesmo género e definem-se pela: alteração significativa do tema primário na sua repetição imediata; a reintrodução não-convencional do tema primário na reexposição; a deformação da forma de sonata e a sua inserção no quadro introdução-coda; a constituição do ciclo da sonata através da associação de formas raras; e a alteração da estrutura da exposição da forma de sonata, aplicando-a ao modelo de sonata para tecla preferido pela sociedade portuguesa da época.

⁴³ Mafalda NEJMEDDINE, «Caractérisation formelle et stylistique des sonates portugaises pour clavier publiées au XVIIIème siècle», *Actes du IX^e congrès européen d'Analyse musicale – Proceedings of the 9th European Music Analysis Conference – Atti del IX Congresso Europeo di Analisi Musicale – Akten des IX. Europäischen Kongresses musikalischer Analyse*, editado por Pierre Couprie, Alexandre Freund-Lehmann, Xavier Hascher e Nathalie Hérold (Strasbourg, GREAM - Université de Strasbourg, no prelo).

⁴⁴ Ver a descrição das sonatas destes compositores em NEJMEDDINE, «O género sonata em Portugal» (ver nota 3), vol. 1, pp. 124-8, 152-5.

Mafalda S. Nejmeddine é cravista, doutorada pela Universidade de Évora em Música e Musicologia, na especialidade de Interpretação, e investigadora integrada do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) na Universidade de Évora. É especialista em música antiga portuguesa, nomeadamente a sonata portuguesa para tecla, e desenvolveu uma série de trabalhos que envolveram a investigação, a interpretação e a divulgação do repertório português para tecla do século XVIII. Entre eles destacam-se a edição discográfica e a edição da partitura da coleção *Sei sonate per cembalo* de Alberto José Gomes da Silva.

ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-4992-6643>.

Recebido em | *Received* 12/04/2020

Aceite em | *Accepted* 27/01/2022