



CONTRIBUTOS PARA O ESTUDO DA ORATÓRIA EM PORTUGAL

CONTEXTO DE CRIAÇÃO E EDIÇÃO CRÍTICA
DA “MORTE D’ABEL” DE P. A. ÁVONDANO (1714-1782)
Volume I

Iskrena Dimova Yordanova

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia
Especialidade: Musicologia

ORIENTADORAS: *Prof. Doutora Vanda de Sá Martins da Silva*
Prof. Doutora Angela Romagnoli

ÉVORA, ABRIL 2013



Ao meu pai, Prof. Dr. Dimo Yordanov

Agradecimentos

A realização da presente tese de doutoramento não teria sido possível sem o incortonável apoio de várias pessoas que contribuíram decisivamente para o seu enriquecimento e concretização. Desta forma, expresso à todas a minha mais profunda gratidão.

Em primeiro lugar agradeço às minhas orientadoras, Prof. Doutora Vanda de Sá e Prof. Doutora Angela Romagnoli, pelas suas valiosas sugestões e orientação.

Ao Prof. Doutor Manuel Carlos de Brito, o meu reconhecimento pelos conselhos generosos e pelos documentos que me facultou.

À Doutora Cristina Fernandes pelas preciosas sugestões feitas durante os nossos múltiplos diálogos de partilha científica, e pelas entusiasmantes trocas de ideias que foram de grande estímulo para mim.

Ao Doutor Pietro Prosser, pela inestimável ajuda no que diz respeito à revisão da edição musical, pelas suas sugestões competentes e pelo seu apoio amigo.

Ao Doutor Ekkehard Krüger, que me facultou as partes do seu livro sobre o catálogo da Biblioteca de Rostock que dizem respeito aos manuscritos de Avondano nas bibliotecas alemãs.

Ao Prof. Doutor Jorge Matta pela disponibilização de bibliografia e ao Prof. Doutor David Cranmer pela importante informação sobre o manuscrito da ária de *Gioas* do Palácio de Vila Viçosa.

Durante a pesquisa, efectuada em vários países da Europa, beneficiei da ajuda indispensável dos técnicos e funcionários dos diversos arquivos e bibliotecas. Gostaria de mencionar: o Dr. Jean-Christophe Prüm da Biblioteca de Berlim, que me auxiliou no meu trabalho com os manuscritos de Avondano, presentes naquele imenso arquivo musical; os directores dos Departamentos

Musicais da Biblioteca de Hamburgo, o Dr. Neubacher, que gentilmente me proporcionou toda a informação sobre as notícias nas gazetas hamburguesas que concernem Avondano, e o Dr. Roloff da Biblioteca de Schwerin; o Dr. Capitanio da Biblioteca de Bergamo, que me ajudou encontrar mais um fragmento do fascinante percurso da obra de Avondano na Europa; e o Prof. Carboni da Biblioteca do Conservatório Santa Cecília de Roma, onde consultei a colecção de libretos de Manuel de Carvalhães. Agradeço ainda a ajuda da Dr.^a Ana Paula Tudela, responsável do Arquivo da Irmandade de Santa Cecília, pela informação, troca de ideias sobre a biografia dos músicos do séc. XVIII, e especialmente por ter-me facultado informações sobre Pedro António Avondano provenientes do seu arquivo pessoal; da Dr.^a Sílvia Sequeira e da Dr.^a Maria Clara Assunção da Biblioteca Nacional de Portugal, assim como os funcionários do Arquivo Nacional da Torre do Tombo e da Biblioteca Nacional da Ajuda.

Reservo um agradecimento muito especial aos colegas e amigos, como o Maestro Enrico Onofri que dirigiu a execução em estreia moderna da *Morte d'Abel* e que colaborou nas correcções da partitura, bem como aos cantores que participaram: a grande Emma Kirkby, Szuszy Tóth, Sandra Medeiros, Filippo Mineccia e Ivan Ludlow, e a orquestra barroca Divino Sospiro, constituída por amigos com os quais divido a paixão pela música. Agradeço também a Konstantin von Ostermann que me auxiliou pacientemente na tradução dos textos em alemão, a João Ludovice que fez a gravação ao vivo do concerto no CCB, às minhas amigas e colegas Laura Pontecorvo e Rossella Borsoni que me proporcionaram os contactos de várias bibliotecas e fizeram com que me sentisse em casa em Itália, e às amigas Joanna Krywalsky-Santiago e Danielle Kuntz, que me ajudaram na fase final.

Durante todo o processo foi crucial o apoio incondicional da minha família: o meu pai Prof. Doutor Dimo Yordanov, que sempre teve palavras de encorajamento e entusiasmo para o meu trabalho, a minha irmã Veliana Hristova que sempre me apoiou, a minha sobrinha Dr.^a Kalina Hristova, que fez um trabalho extraordinário de revisão dos meus textos, e o meu marido, Massimo Mazzeo, que esteve sempre ao meu lado neste projecto.

Resumo

Contributos para o estudo da Oratória em Portugal: Contexto de Criação e Edição Crítica da “Morte d’Abel” de P. A. Avondano (1714-1782)

A presente tese aborda o desenvolvimento da oratória em Portugal durante o século XVIII, com especial ênfase nos textos de Pietro Metastasio. A oratória coexiste com a ópera e está presente na Corte Real desde o reinado de D. João V. Apresenta-se uma análise dos locais e ocasiões, bem como uma relação das oratórias apresentadas e escritas em Portugal. Nesse período destaca-se a figura de Pedro António Avondano, personalidade importante para a vida musical portuguesa pelos seus papéis de reformador da Irmandade de Santa Cecília e grande *entrepreneur*, ao organizar a Assembleia das Nações Estrangeiras. Analisam-se documentos relevantes do mesmo, como o testamento e o inventário *Post Mortem*, dando especial atenção ao seu espólio musical, pois reflecte os seus gostos e influências. Realiza-se um estudo da produção vocal de Avondano e a sua circulação na Europa, sobretudo em Hamburgo, durante os anos sessenta do séc. XVIII. Por fim, apresenta-se a edição crítica da oratória *Morte d’Abel* e uma análise da sua estrutura musical e implicações estilísticas.

Palavras-chave: Oratória em Portugal, Pedro António Avondano, Pietro Metastasio, Morte d’Abel

Abstract

Toward a History of the Oratorio in Portugal: Background, Analysis, and Critical Edition of "Morte d'Abel" by P. A. Avondano (1714-1782)

This dissertation demonstrates the propagation of Italian oratorio in Portugal during the eighteenth century, focusing on those works with texts by Pietro Metastasio (1698-1782). The study examines the occasions and the contexts of the oratorio from the reign of João V (1707-1750) with special emphasis on oratorios by Pedro António Avondano (1714-1782). Avondano was an important figure in eighteenth-century Portuguese musical life in his various roles as a composer, a reformer of the brotherhood of Santa Cecília and a great entrepreneur, organizing the *Assembleia das Nações Estrangeiras*. This study takes into consideration documents such as Avondano's testament and his *post mortem* inventory, especially his musical archive, which provide new information about his musical influences and tastes. Furthermore, this dissertation examines Avondano's vocal-instrumental works and culminates in the analysis of the musical structure, the context and circulation of Avondano's oratorio *Morte d'Abel*, which is presented here in critical edition.

Keywords: Oratorio in Portugal, Pedro António Avondano, Pietro Metastasio, Morte d'Abel

Siglas usadas para localização das Fontes

A-GÖ - Göttweig, Benediktinerstift, Musikarchiv

A-KR - Kremsmünster, Benediktinerstift, Musikarchiv

A-LA - Lambach, Benediktinerstift

A-Ssp - Salzburg, Erzabtei St Peter, Musikarchiv

A-Wgm - Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde

A-Wn - Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung

B-Bc - Bruxelas, Conservatoire Royal, Bibliothèque, Koninklijk Conservatorium, Bibliotheek

B-Br - Bruxelas, Bibliothèque Royale Albert 1er/Koninklijke Bibliotheek Albert I, Section de la Musique

B-Lc - Liège, Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque

CH-E - Einsiedeln, Benediktinerkloster, Musikbibliothek

CH-Zz - Zürich, Zentralbibliothek

CZ-BRE - Březnice Kostel sv. Ignáce

Cz-Pak – Praga, Archiv Pražského hradu

CZ-Pnm - Praga, Národní Muzeum

CZ-Pu - Praga, Národní knihovna České republiky

D-B, D-Bsb- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz

D-BAR - Bartenstein, Fürst zu Hohenlohe-Bartensteinsches Archiv

D-Bds – Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung

D-BNms – Bona, Musikwissenschaftliches Seminar der Reinischen Friedrich-Wilhelm-Universität

D-DI - Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitäts-Bibliothek, Musikabteilung

D-Ful – Fulda, Hochschul- und Landesbibliothek

D-GBR – Grossbreitenbach, Pfarramt, Arkiv

D-HAu – Halle (Saale), Universitäts und Landesbibliothek, Sachsen Anhalt

D-HL – Haltenbergstetten, Schloss (über Niederstetten, Baden-Württemberg), Fürst zu Hohenlohe-Jagstberg'sche Bibliothek

D-Hs - Hamburgo, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Musiksammlung

D-HR – Hamburgo, Öttingen- Wallersteinische Bibliothek

D-Knu – Köln, Universitäts- und Staatsbibliothek

D-LEb – Leipzig, Bach-Archiv

D-LEm – Leipzig, Stadtbibliothek- Musikbibliothek

D-LEmi – Leipzig, Zweigbibliothek Musikwissenschaft und Musikpädagogik

D-LEu – Leipzig, Universitätsbibliothek, “Bibliotheca Albertina”

D-Lüh – Lübeck, Stadtbibliothek, Musikabteilung

D-Mbs - Munique, Bayerische Staatsbibliothek

D-MElr – Meiningen, Meninger Museen, Sammlung Musikgeschichte, Max-Reger-Archiv

DMÜs - Münster, Santini-Bibliothek

D-OB - Ottobeuren, Benediktinerabtei

D-Rp – Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Die Proskesche Musikabteilung

D-Rtt – Regensburg, Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralbibliothek

D-SI – Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

D-SWI - Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musiksammlung

D-TZ – Bad Tölz, Katholisches Pfarramt Maria Himmelfahrt

D-W – Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

D-Wa - Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatarchiv

D-WEY – Weyarn, Pfarrkirche, Bibliothek

D-WRgs – Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv

D-WÜu – Würzburg, Julius-Maximilians-Universität, Universitätsbibliothek

F-Pc - Paris, Conservatoire

F-Pn - Paris, Bibliothèque Nationale de France

GB-Cfm - Cambridge, Fitzwilliam Museum, Dept of Manuscripts and Printed Books

GB-Er - Edinburgh, Reid Music Library of the University of Edinburgh

GB- Lbl - Londres, British Library

GB-Lcm - Londres, Royal College of Music, Library

GB-Lgc - Londres, Guildhall Library

GB-Ob - Oxford, Bodleian Library

GB-Y – York, Minster Library

I-BAn – Bari, Biblioteca Nazionale Sagarriga Visconti-Volpi

I-Bam – Bolonha, Collezioni d'Arte e di Storia della Cassa di Risparmio (Biblioteca Ambrosini)

I-Bc - Bolonha, Civico Museo Bibliografico Musicale

I-Bca – Bolonha, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

I-BGc – Bergamo, Civica Biblioteca, Archivi Storici Angelo Mai

I-BGi – Bergamo, Civico Insituto Musicale Getano Donizetti

I-BZ – Bolzano, Archivio di Stato

I-CORc – Correggio, Biblioteca Comunale

I-Fa – Florença, Santissima Annunziata, Archivio

I-FAd – Florença, Archivio Storico Diocesano

I-FAN – Fano, Biblioteca Comunale Federiciana

I-Fc - Florença, Conservatorio Statale di Musica Luigi Cherubini

I-FZc – Faenza, Biblioteca Comunale Menfrediana

I-Fm – Florença, Biblioteca Marucelliana

I-GI - Génova, Conservatorio di Musica Nicolò Paganini, Biblioteca

I-Lg – Lucca, Biblioteca Statale

I-MAav – Mântova, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti

I-MAC – Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi-Borghetti

I-MAc – Mântova, Biblioteca Comunale

I-Mb – Milão, Biblioteca Nazionale Braidense

I-MC – Montecassino, Monumento Nazionale di Montecassino, Biblioteca

I-Mc – Milão, Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, Biblioteca

I-MOe – Módena, Biblioteca Estense

I-MScala – Milão, Archivio Teatro la Scala

I-MZ – Monza, Basilica di S. Giovanni Battista, Biblioteca Capitolare e Tesoro

I-Nc - Nápoles, Conservatorio di Musica S Pietro a Majella, Biblioteca

I-Nf – Nápoles, Biblioteca Oratoriana dei Gerolamini (Filippini)

I-Os – Ostiglia, Opera Pia Greggiati, Biblioteca

I-PAc - Parma, Biblioteca Palatina, sezione Musicale

I-PEc – Perugia, Biblioteca Comunale Augusta

I-PESc – Pesaro, Conservatorio di Musica Gioacchino Rossini, Biblioteca

I-PESo – Pesaro, Biblioteca Comunale Oliveriana

I-PLcom – Palermo, Biblioteca Comunale

I-PS – Pistoia, Biblioteca dell'Archivio Capitolare

I-Ras – Roma, Archivio di Stato, Biblioteca

I-REm – Reggio Emilia, Biblioteca Municipale Antonio Panizzi

I-Rf – Roma, Padri dell'Oratorio Chiesa Nuova (Filippini), Archivio

I-Ria – Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte

I-R,Istit.Germanico – Roma, Istituto Germanico

I-Rli – Roma, Biblioteca Nazionale dei Lincei e Corsiniana

I-Rsc – Roma, Conservatorio di Musica Santa Cecilia

I-Vc – Venezia, Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Biblioteca

I-Vcg – Venezia, Casa Goldoni, Biblioteca

I-VGc - Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto per le Lettere, il Teatro ed il Melodramma, Biblioteca

I-Vlevi – Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, Biblioteca

I-Vnm – Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

I-Vsmc – Venezia, Chiesa di Santa Maria della Consolazione, Archivio

I-VTs – Viterbo, Biblioteca Comunale degli Ardenti

J-Tk – Tokyo, Kunitachi Ongaku Daigaku

P-Cug – Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade

P-Cul – Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade

P-EVc – Évora, Arquivo da Sé

P-EVp – Évora, Biblioteca Pública

P-La – Lisboa, Biblioteca Nacional de Ajuda

P-Lac – Lisboa, Academia das Ciências, Biblioteca

P-Ln – Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

P-Lf – Lisboa, Arquivo da Fabrica da Sé Patriarcal

S-Skma - Stockholm, Statens Musikbibliothek

US-BE – Berkeley (CA), University of California at Berkeley, Music Library

US-Bp – Boston (MA), Public Library, Music Department

US-Cn – Chicago (IL), Newberry Library

US-FAy – Farmington (CT), Yale University, Lewis Walpole Library

US-NYp – Nova Iorque (NY), New York Public Library at Lincoln Center, Music Division

US-PRu – Princeton (NJ), Princeton University Library

US-R – Rochester (NY), University of Rochester, Eastman School of Music

US-SFs – San Francisco (CA), Sutro Library

US-Wc – Washington D.C., The Library of Congress , Music Division

Abreviaturas

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa

AHMF – Arquivo Nacional do Ministério das Finanças

AHTC – Arquivo Nacional do Tribunal das Contas, Lisboa

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa

RISM – Répertoire International des Sources Musicales
(<http://opac.rism.info/index.php>)

CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (Universidade Nova de Lisboa)

VI I – primeiro violino

VI II – segundo violino

Va – viola

Va I – primeira viola

Va II – segunda viola

Vc I – primeiro violoncelo

Vc II – segundo violoncelo

Bc – baixo continuo

Fl I – primeira flauta

Fl II – segunda flauta

Ob I – primeiro oboé

Ob II – segundo oboé

Tr I – primeira trompa

Tr II – segunda trompa

Comp.- compasso

Índice Geral

Volume I

Agradecimentos.....	III
Resumo.....	V
Abstract.....	VI
Siglas usadas para localização das Fontes.....	VII
Abreviaturas.....	XIV
Índice de Quadros.....	XVIII
Índice de Figuras.....	XXI
ÍNDICE Edição Musical.....	XXIII

Introdução.....	25
-----------------	----

1. A Oratória, contexto historiográfico..... 29

1.1. Origens e história da Oratória durante o séc. XVIII.....	29
1.1.1. A Oratória Italiana e o seu desenvolvimento como género musical.....	29
1.1.2. Género literário de Oratório <i>Sacro</i> (<i>Dramma Sacro</i>) de Pietro Trapassi e a sua utilização na Europa.....	31
1.2. Oratória em Portugal.....	34
1.2.1. Contexto histórico-musical do Portugal setecentista.....	34
1.2.2. Oratória na vida da Corte Real Portuguesa.....	38
1.2.2.1. Os lugares da Oratória e a sua função na vida musical em Portugal.....	41
1.2.2.2. As ocasiões de apresentação.....	43
1.2.2.3. Os compositores italianos e portugueses.....	46
1.2.2.4. Metastasio- paradigma teatral do séc. XVIII: breve observação da utilização da obra literária Metastasio na Oratória em Portugal.....	48

2. Avondano e as suas Oratórias..... 55

2.1. A família Avondano.....	55
2.2. Vida e obra de Pedro António Avondano, um músico “moderno”.....	59
2.2.1. Percurso de Vida.....	59
2.2.2. Documentos de Análise Histórico-Biográfica: o Testamento e o Inventário <i>Post-Mortem</i> de Pedro António Avondano.....	68
2.2.3. Análise do Inventário.....	73
2.3. Obra vocal e dinâmicas de disseminação do repertório de Avondano em Europa.....	91

3. Análise da oratória “Morte d’Abel”..... 100

3.1. A Fonte musical- hipóteses de identificação histórica, recepção e circulação do manuscrito.....	100
3.1.1. Descrição do manuscrito.....	100
3.1.2. Estado e tipo do manuscrito.....	105

3.2. Texto de Metastasio.....	109
3.2.1. O Drama Sacro <i>Morte d'Abel</i> e a sua utilização por vários compositores durante o séc. XVIII.....	109
3.2.2. Vertentes literários do drama sacro <i>Morte d'Abel</i>	113
3.2.3. <i>Morte d'Abel</i> de Avondano- relação texto-musica	119
3.3. Análise Musical.....	125
3.3.1. Aspectos gerais de construção da obra	125
3.3.2. Análise estilística.....	132
3.3.2.1. Escolha de vozes e instrumentação.....	132
3.3.2.2. Árias – estrutura, construção melódica, coloratura, instrumentação <i>obbligata</i>	136
3.3.2.3. Recitativos- tipo de recitativo utilizado, questões harmónicas.....	138
3.3.2.4. Baixo Contínuo e a sua utilização.....	142
3.3.2.5. Meios de expressão- dinâmica, ritmo, ornamentação e o papel dramático deles.....	142

Conclusão	147
------------------------	------------

Bibliografia	149
---------------------------	------------

Anexo I.....	166
---------------------	------------

Volume II

Índice geral.....	II
--------------------------	-----------

Índice de quadros.....	III
-------------------------------	------------

Índice da Edição Musical.....	VI
--------------------------------------	-----------

4. Escolhas Editoriais.....	VIII
------------------------------------	-------------

5. Aparato crítico.....	XIV
--------------------------------	------------

6. Edição Musical

Anexo II Fascículos Manuscrito

Anexo III *Morte d'Abel* (libreto)

Índice de Quadros

Volume I

Quadro 1: Compositores portugueses de oratórias.....	46
Quadro 2: Compositores estrangeiros de oratórias.....	47
Quadro 3: Cronologia da Oratória em Portugal.....	52
Quadro 4: A Família Avondano nos documentos da Irmandade de Santa Cecília.....	57
Quadro 5: Genealogia da família Avondano.....	58
Quadro 6: Avondano, pagamentos de impostos referentes aos anos sessenta do séc. XVIII.....	64
Quadro 7: Inventário, espólio musical. Obras de P. A. Avondano.....	85
Quadro 8: Inventário, espólio musical. Obras de outros compositores.....	86
Quadro 9: Numeração antiga dos fascículos da 1ª parte de <i>Morte d'Abel</i> de Avondano.....	108
Quadro 10: Oratória <i>Morte d'Abel</i> . Compositores Italianos.....	110
Quadro 11: Oratória <i>Morte d'Abel</i> . Compositores de outras nacionalidades.....	113
Quadro 12: Comparação do texto de <i>Morte d'Abel</i> de Avondano com outras fontes.....	121
Quadro 13: Comparação das tonalidades em Leo e Avondano.....	127
Quadro 14: Tipo de árias em Leo, Jommelli, Hasse e Avondano.....	130
Quadro 15: Tipos de árias e recitativos em <i>Morte d'Abel</i> e <i>Gioas</i>	131
Quadro 16: Árias <i>da capo</i> e <i>dal segno</i> em <i>Morte d'Abel</i> de Avondano.....	136

Volume II

Quadro 17: Aparato crítico. Sinfonia

Quadro 18: Aparato crítico. Recitativo *O, Mirabile*

Quadro 19: Aparato crítico. Ária I

Quadro 20: Aparato crítico. Recitativo *Qual funesta*

Quadro 21: Aparato crítico. Ária II

Quadro 22: Aparato crítico. Recitativo *Io del minor germano*

Quadro 23: Aparato crítico. Ária III

Quadro 24: Aparato crítico. Recitativo *Qual ira è questa*

Quadro 25: Aparato crítico. Ária IV

Quadro 26: Aparato crítico. Recitativo *Non basta oltraggiarmi*

Quadro 27: Aparato crítico. Ária V

Quadro 28: Aparato crítico. Recitativo *Temerario, importuno*

Quadro 29: Aparato crítico. Ária VI

Quadro 30: Aparato crítico. Recitativo *Godi Abelle*

Quadro 31: Aparato crítico. Coro Final Parte I

Quadro 32: Aparato crítico. Recitativo *Sì, risoluto è il colpo*

Quadro 33: Aparato crítico. Ária VII

Quadro 34: Aparato crítico. Ária VIII

Quadro 35: Aparato crítico. Recitativo *Sì, consorte, io son lieta*

Quadro 36: Aparato crítico. Ária IX

Quadro 37: Aparato crítico. Recitativo *Lo so; ma il mio timore*

Quadro 38: Aparato crítico. Ária X

Quadro 39: Aparato crítico. Recitativo *Misero! In quale abisso*

Quadro 40: Aparato crítico. Ária XI

Quadro 41: Aparato crítico. Recitativo *Mentisci, empio, mentisci*

Quadro 42: Aparato crítico. Ária XII

Quadro 43: Aparato crítico. Recitativo *Eva, del nostro pianto*

Quadro 44: Aparato crítico. Coro Final Parte II

Índice de Figuras

Figura 1: Frontispício <i>La Giuditta</i> de F.A. De Almeida (Bayerische Staatsbibliothek, Munique).....	37
Figura 2: Frontispício da Oratória de São Vicente 1719 (Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa).....	39
Figura 3: Pagamentos para a Oratória de 19 Março de 1772 (ANTT, Casa Real, Cx 3100, 1772).....	43
Figura 4: Frontispício do libreto de <i>Adão e Eva</i> de 1772 (Biblioteca Conservatório Santa Cecília, Roma).....	46
Figura 5: <i>La Betulia Liberata</i> em português 1773 (Biblioteca Nacional de Portugal).....	50
Figura 6: <i>La Betulia Liberata</i> em italiano 1773 (BNP).....	51
Figura 7: Entrada de Pedro António Avondano na Irmandade de Santa Cecília em 1756.....	60
Figura 8: Entrada de Joaquim Pedro Avondano na Irmandade.....	91
Figura 9: Libreto da <i>La Passione</i> de Jommelli (1786), apresentada na Assembleia.....	98
Figura 10: Frontispício da Primeira Parte da <i>Morte d'Abel</i> (Biblioteca Nacional de Berlim).....	101
Figura 11: Frontispício do libreto hamburgês de 1762 (Biblioteca Universitária de Colónia).....	103
Figura 12: Etiqueta espólio Poelchau (Biblioteca Nacional de Berlim).....	107
Figura 13: Tessituras vocais das árias em <i>Morte d'Abel</i>	133
Figura 14: Recitativo <i>Qual ira è questa</i>	139

Figura 15: Recitativo <i>Sì, risoluto è il colpo</i>	141
Figura 16 : Ária III (Caino).....	145

ÍNDICE Edição Musical

Morte d'Abel

Primeira Parte

Sinfonia	2
Recitativo <i>O mirabile</i>	15
Aria I (Abel)	19
Recitativo <i>Qual funesta</i>	44
Aria II (Eva)	49
Recitativo <i>Io del minor germano</i>	62
Aria III (Caino)	63
Recitativo <i>Qual ira è questa</i>	81
Aria IV (Angelo)	83
Recitativo <i>Non basta oltraggiarmi</i>	96
Aria V (Abel)	99
Recitativo <i>Temerario, importuno</i>	110
Aria VI (Adamo)	114
Recitativo <i>Godi Abelle</i>	144
Coro Final Parte I	147

Segunda Parte

Recitativo <i>Sì, risoluto è il colpo</i>	166
Aria VII (Abel)	171
Recitativo <i>Oh di pietoso figlio</i>	181
Aria VIII (Adamo)	182
Recitativo <i>Sì, consorte, io son lieta</i>	194
Aria IX (Eva)	196
Recitativo <i>Lo so; ma il mio timore</i>	208
Aria X (Angelo)	212
Recitativo <i>Misero! In quale abisso</i>	248
Aria XI (Caino)	251
Recitativo <i>Mentisci, empio, mentisci</i>	280
Aria XII (Eva)	284
Recitativo <i>Eva, del nostro pianto</i>	297
Coro Final Parte II	300

Introdução

A presente tese de doutoramento visa abordar algumas questões relevantes sobre o desenvolvimento da oratória em Portugal durante o século XVIII. Na ausência de bibliografia específica sobre o tema principal da tese, consultaram-se obras de natureza diversa, onde se incluem publicações especializadas no âmbito da musicologia e da crítica literária, assim como de história geral do Antigo Regime e de outras ciências humanas.

Este género musical e a sua propagação em Portugal, embora já abordada parcialmente em vários estudos consagrados, ainda não foi objecto de um estudo específico. Os trabalhos de Howard E. Smither sobre a história da oratória (1977, 1987), de Manuel Carlos de Brito sobre a ópera em Portugal no séc. XVIII (1989), ou de Joseph Scherpereel sobre os músicos da Capela Real (1985), assim como as teses de doutoramento de Jorge Matta dedicados à música orquestral (2006) e de Vanda de Sá à música instrumental (2008), mencionando apenas alguns dos autores consultados, constituíram uma base sólida no intento de compor um quadro completo do género em Portugal. Para além de um primeiro estágio de trabalho que consistiu na sistematização das informações existentes, confirmou-se a necessidade de colmatar questões que se encontravam sem resposta, através da procura sistemática de evidências documentais.

O trabalho de pesquisa, que incluiu a análise de um número considerável de libretos e manuscritos musicais, concentrou-se em vários arquivos e bibliotecas portuguesas, como Lisboa, Évora, Coimbra, e no estrangeiro, nomeadamente na Biblioteca Nacional de Berlim e na Biblioteca do Conservatório Santa Cecília em Roma, no qual se encontra a preciosa colecção de libretos de Manuel de Carvalhães.

No primeiro capítulo do estudo apresenta-se um enquadramento historiográfico do género musical, explorando-se a ligação entre a origem da oratória em Portugal e o seu arquétipo exportado a partir de Viena de Áustria.

Confirmou-se que a oratória teve uma coexistência paralela com a ópera séria italiana, contando com uma presença regular no quadro da vida da Corte Real Portuguesa desde o reinado de D. João V (1689-1750). O seu desenvolvimento ocorreu durante o Antigo Regime, concretamente no reinado de D. José I (1714-1777), grande mecenas e apreciador da ópera e oratória, tendo continuidade relevante ao longo do reinado de Dona Maria I (1734-1816). Tal como nas restantes Cortes Europeias, a função principal da oratória em Portugal era fundamentalmente a de substituir a ópera durante o período da Quaresma e ao longo da Semana Santa. Considerou-se relevante analisar os aspectos significativos do âmbito de produção e os contextos sócio-culturais, apresentando-se um quadro tão abrangente quanto possível dos lugares, ocasiões de execução e dos compositores da oratória em Portugal durante o séc. XVIII. Neste sentido, confirmou-se não só a função análoga do género na Corte Real Portuguesa com a da Corte Imperial Austríaca, bem como a prevalência da utilização dos textos sacros de Pietro Trapassi-Metastasio (1698-1782). Foram analisados alguns casos relevantes de composições sobre os dramas sacros de Metastasio, assim como alguns casos de traduções em português desses textos. Elaborou-se ainda uma cronologia da oratória em Portugal que permite sistematizar e organizar os dados existentes, e se crê vir a ser de grande utilidade para trabalhos futuros sobre o assunto.

Na ausência de um trabalho pormenorizado que analise a vida e obra do violinista da Real Câmara, Pedro António Avondano (1714-1782), surgiu a necessidade de enriquecer o conhecimento biográfico sobre o compositor. O segundo capítulo pretende reunir toda a informação já anteriormente conhecida, bem como revelar muitos detalhes inéditos sobre a figura de Avondano e os membros da sua família, com o propósito de ampliar o conhecimento em relação às funções desempenhadas pelo compositor, e definir a sua posição na sociedade lisboeta do século XVIII. Os documentos em análise encontram-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, na Irmandade de Santa Cecília (Arquivo Histórico do Montepio Filarmónico) e no Arquivo Histórico do Tribunal de Contas. Entre as várias fontes documentais, salientam-se o testamento de Pedro António Avondano e o importantíssimo inventário *Post Mortem* dos seus bens. Este último fornece indícios relevantes sobre a

sua vida privada, trabalho compositivo, preferências e eventuais influências musicais, ao mesmo tempo que oferece informações que permitem retratar o seu contexto familiar nos derradeiros anos da sua vida. Salientam-se as influências na produção musical de algumas classes emergentes no Portugal do Antigo Regime, como a dos grandes negociantes, que tiveram um papel nitidamente relevante para a afirmação da posição de Avondano no tecido sócio-cultural da capital. Neste sentido são ainda discutidos dados novos sobre a sua ligação à organização da Assembleia das Nações Estrangeiras, considerada um importante espaço de promoção musical na cidade de Lisboa. É igualmente objecto desta tese a análise da obra compositiva de Avondano, com realce sobre alguns factos e hipóteses relativas à circulação da obra do compositor no estrangeiro, especialmente na Alemanha e em Inglaterra, demonstrando a sua importância no contexto internacional. Foi abordada com particular atenção a circulação das suas oratórias, que apresentam um exemplo pouco vulgar no quadro do repertório português na Europa, do ponto de vista social e cultural.

No terceiro capítulo analisou-se em pormenor a fonte musical da edição crítica que faz parte integrante do trabalho da tese, a oratória de Pedro António Avondano *Morte d'Abel* com texto de Pietro Metastasio. O manuscrito que sobreviveu até aos nossos dias está preservado na Biblioteca Nacional de Berlim. Foram descritos todos os pormenores presentes na partitura, cuja análise permitiu uma identificação da proveniência. Foram ainda abordadas todas as questões da circulação do manuscrito musical e o seu percurso entre Portugal e Alemanha durante o séc. XVIII.

Deu-se particular ênfase ao drama sacro *Morte d'Abel* de Metastasio, com vista à avaliação da sua importância musico-literária no contexto europeu. Em primeiro lugar organizou-se um quadro completo dos autores que utilizaram o texto *Morte d'Abel* nas suas composições, o qual inclui informação relativa à localização dos libretos e das partituras das obras. Esta panorâmica inédita revela-se um instrumento de estudo importante para a consulta informativa sobre a *Morte d'Abel*. De seguida foram analisadas todas as vertentes literárias e filosóficas ligadas à oratória, incluindo a relação específica entre o texto de

Metastasio e a música de Avondano. Na ausência de uma confirmação sobre a existência do libreto da oratória, foi organizada uma crítica textual comparativa, utilizando várias edições e outros manuscritos musicais, como por exemplo, a *Morte d'Abel* de Leonardo Leo (1694-1744). Este tipo de estudo revela-se indispensável para a demonstração de eventuais erros ou variantes, bem como oferece um válido *restitutio textus*.

Foi elaborada ainda uma análise estilística da oratória *Morte d'Abel* de Pedro António Avondano, comparando-a com obras semelhantes de autores emblemáticos da mesma época, como Johann Adolf Hasse (1699-1783) e Niccoló Jommelli (1714-1774). Neste sentido, foram abordados vários aspectos relevantes da composição geral da obra, nomeadamente as questões estilísticas ligadas à estrutura das árias, recitativos e os meios específicos de expressão, assim como o papel dramático destes últimos.

Por fim, a tese inclui as escolhas editoriais e o aparato crítico, assim como a edição musical da oratória *Morte d'Abel* de Pedro António Avondano.

1. A Oratória, contexto historiográfico

1.1. Origens e história da Oratória durante o séc. XVIII

1.1.1. A Oratória Italiana e o seu desenvolvimento como género musical

O género Oratória apareceu pela primeira vez no início do século XVII, em Itália. Surgiu no contexto social criado pela comunidade religiosa da Congregação de San Filippo Neri, em Roma (também conhecida como Congregação do Oratório), como resposta às necessidades da Contra-Reforma, criada pela Igreja Católica durante o séc. XVI. Existem amplas evidências de que já naquela altura S. Filippo Neri utilizava a música como meio de comunicação, isto é, para chamar um maior número de pessoas ao seu oratório a fim de conduzi-los pelo caminho da salvação. Durante o séc. XVII, com o aumento exponencial da popularidade da ópera, a música nos oratórios adaptou o seu estilo e, aderindo às exigências da sociedade, tornou-se mais operático. Assim, já em 1660, a palavra *oratorio* em Itália passou a ser utilizada como um termo estabelecido para designar o género musical de oratória.

Um dos aspectos mais fascinantes relacionados com a história da oratória em Itália consiste na transformação que o género sofreu do ponto de vista social durante a época barroca, mudando essencialmente o seu conceito de exercício espiritual nos oratórios, para aquele de um concerto secular com carácter religioso (Smither, 1977: 9-10). Os grandes centros para onde a oratória se estendeu durante os finais do séc. XVII e o início de XVIII foram Roma, Florença, Bolonha, Módena e Veneza. Este fenómeno estava principalmente ligado à expansão da ordem da Congregação do Oratório em toda Itália. Não obstante, os poderosos patronos privados tiveram um papel de grande relevância na sua popularidade. Entre estes destacam-se os cardiais Pamphili e Ottoboni e o príncipe Ruspoli em Roma, as dinastias dos Medici em Florença e d'Este em Módena, as academias em Bolonha (*Accademia degli*

Unanimi, Accademia degli Anziani), bem como instituições de caridade, como os *Ospedali* de Veneza. Neste contexto, o género desenvolveu várias concepções formais, dependentes da evolução histórica ou da área geográfica. Contudo, no início do séc. XVIII observam-se vários princípios comuns que o definem: é uma obra com temática sacra, principalmente não encenada, com texto dramático ou dramático-narrativo estilisticamente semelhante àquele utilizado na ópera, e usualmente constituída por uma estrutura dividida em duas partes (Neville, 1998: 597).

Fora das fronteiras italianas, a influência do género pode ser classificada em três áreas diferentes do ponto de vista religioso: católica, luterana e anglicana. O modelo de oratória italiana foi exportado para algumas cidades europeias com uma forte influência católica, do qual se destaca Viena. Durante todo o séc. XVII os Imperadores Habsburgos foram grandes defensores da fé católica e dos processos da Contra-reforma devido aos acontecimentos históricos e à situação geopolítica da Áustria (sucederam-se historicamente as guerras contra os turcos, os protestantes com a Guerra dos trinta anos, e a expulsão dos judeus de Viena por parte do Leopoldo I). Ao mesmo tempo e em contraste com as guerras, a corte austríaca manteve uma sumptuosa vida cultural com forte influência italiana, ulteriormente reforçada pelas várias ligações de casamento durante os séc. XVI e XVII. Assim, no início do séc. XVIII a influência da literatura, arte e música italiana na corte dos Habsburgos teve um papel predominante, sendo posteriormente estimulada pelos desenvolvimentos políticos relacionados, sobretudo o crescente domínio austríaco sobre o Norte de Itália (Smither, 1977: 368-369). A predilecção pela língua e literatura italianas em Viena, bem como pela ópera séria e oratória deu impulso à importação de compositores e poetas italianos de grande nível, entre os quais António Draghi (1635-1700) e António Caldara (1671-1736), Apostolo Zeno (1668-1750) e Pietro Metastásio (1698-1782), respectivamente. Estes últimos pertenceram à *Accademia dell'Arcadia* de Roma e foram os principais responsáveis pela reforma dos textos poéticos da ópera e da oratória durante o séc. XVIII. A *Accademia dell'Arcadia* foi fundada em 1690 em Roma e tinha ideais apoiados nos princípios de Aristóteles e nas obras clássicas da Antiga Grécia, dedicando os seus esforços à produção artística com o objectivo de

melhorar a literatura italiana e, dessa forma, enaltecer os versos poéticos para a música.

Neste contexto histórico, a oratória teve um lugar muito importante como substituto da ópera durante o período da Quaresma na corte do imperador austríaco Leopoldo I (1658-1705) - um monarca que tinha educação jesuíta e ao mesmo tempo uma boa educação musical - bem como nos reinados dos seus filhos José I (1705-11) e Carlos VI (1711-40). Do ponto de vista social, a diferença em relação ao arquétipo de S. Filippo Neri (destinado a um público mais vasto) é uma das características principais do género na Áustria. Aqui a oratória tornou-se um “exercício” exclusivo da corte. Executada na Capela privada dos imperadores, ganhou uma importante função de propaganda imperial. Neste sentido Neville (1998) escreve:

By the time Metastasio reached Vienna in 1730 the Italian Oratorio...has become matter of course as demonstration of the Habsburg “image of majesty”- of Habsburg piety, moral stance, divine favor, power and order.

(Neville, 1998: 596)

1.1.2. Género literário de *Oratorio Sacro (Dramma Sacro)* de Pietro Trapassi e a sua utilização na Europa

O poeta Pietro Trapassi-Metastasio (1698-1782) é um dos poetas mais importantes do séc. XVIII. Nasceu em Roma, numa família modesta, e teve a sorte de ser apadrinhado pelo Cardeal Pietro Ottoboni (1667-1740), sobrinho do Papa Alexandre VIII, que foi um grande mecenas e amador da música e do teatro. Este encorajou os estudos do jovem Pietro e, mais tarde, em 1727, encomendou-lhe a primeira oratória *Per la festività del Santo Natale*, executada no seu palácio da *Cancellaria Apostolica* com música de Giovanni Battista Costanzi (1704-1769). Em 1708, Metastasio foi adoptado pelo jurista Gianvincenzo Gravina, um dos fundadores da *Accademia dell’Arcadia*. Por sua vez, este seu protector proporcionou-lhe os estudos clássicos, apresentou-o aos importantes membros da sociedade e encorajou o seu talento para

a improvisação poética. Em 1714, Metastasio tornou-se abade e no período entre 1720 e 1729 trabalhou em Nápoles como jurista, continuando a escrever poesias para *azioni teatrali* com música de importantes compositores como Domenico Sarro, Nicola Porpora, entre outros. Em 1729 foi convidado para desempenhar a função de poeta da corte imperial (*Poeta Cesareo*) de Carlos VI em Viena de Áustria, onde permaneceu até a sua morte em 1782.¹

Metastasio e o seu antecessor no cargo de *Poeta Cesáreo*, Apostolo Zeno (1660-1750), introduziram importantes mudanças na poesia para a ópera e a oratória do séc. XVIII. Os libretos de Metastasio distinguiram-se pela sua forma clássica, com uma estrutura simples e clara, assim como pela linguagem elegante que reflectia a influência dos ideais da *Accademia dell'Arcadia*. A produção de Metastasio neste domínio afirmou-se como modelo de excelência para a ópera e oratória italianas durante todo o século XVIII, elevando-se à condição de arquétipo. No seu conjunto escreveu libretos para vinte e sete óperas, oito oratórias, trinta e sete cantatas, entre outras composições. Os textos poéticos de Metastasio foram utilizados por um vasto número de compositores, o que não teve equivalente em qualquer outro poeta da sua época, e foi, aliás, frequentemente imitado. No período entre 1720 e 1835 mais de quatrocentos compositores de toda a Europa escreveram música baseada nos seus textos poéticos. Esta popularidade teve origem na extrema musicalidade dos versos, cuidadosamente trabalhados e elaborados, que com a sua excelente caracterização e grande variedade de afectos, se adaptavam facilmente aos estilos musicais da época.

Nos textos dos seus *drammas sacros* o abade Metastasio revelou-se um hábil pregador, capaz de combinar os códigos morais dos tratados eclesiásticos da oratória de púlpito com aqueles do movimento de *Arcadia*. Estes últimos tinham a tarefa de ensinar, dando ênfase aos meios da retórica, bem como de persuadir e mover os afectos. Assim, Trapassi foi capaz de combinar na perfeição as ideias de Aristóteles com as exigências de beleza

¹ Neville, "Metastasio", Grove Music online, acesso em 16.10.2009

dos versos impostos pela *Arcadia* e as linhas de filosofia moral, traçadas por René Descartes no seu tratado fundamental *Les passions de l'âme* (1649). Neste sentido Neville (1998) escreve:

Indeed, Metastasio's oratorio texts even show parallels with contemporary sermons preached to the same emperor in the same Hofkapelle, and Arcadian theory even included "theology", along with "profundity", "hidden mysteries" and "philosophy" as sources from which were to spring those beauties of thought that could be imprinted upon the mind with the aid of such fundamental enhancements as choice of words, figures of speech, and versification.

Neville (1998: 602-603)

O período entre 1729 e 1782, durante o qual Metastasio trabalhou em Viena na Corte dos Habsburgos, é frequentemente apelidado de "*Era Metastasiana*" na história da ópera séria e oratória italianas (Smither, 1987: 52). Este facto revela a extrema influência e importância da sua obra no contexto musical mais vasto, expandindo-se não só nas cortes europeias católicas, mas também nas áreas de dominação protestante como no norte da Alemanha ou em Inglaterra.

1.2. Oratória em Portugal

1.2.1. Contexto histórico-musical do Portugal setecentista

No início do séc. XVIII, com a descoberta do ouro no Brasil, a corte de D. João V (1689-1750) começou a investir no enaltecimento da cultura, visando maior projeção nacional e internacional. Dado o enquadramento numa sociedade dominada pela Igreja Católica, naturalmente o investimento do Rei foi direccionado para o prestígio das instituições religiosas, da Sé Patriarcal e da própria Capela Real. Após a vinda da D. Maria Ana de Áustria (1683-1754), filha do Imperador Leopoldo I e esposa de D. João V, em 1708, a música passou a ter uma importância mais significativa na vida da corte real portuguesa. Foram promovidos o desenvolvimento da ópera e da oratória, implementou-se o modelo italiano, bem como a importação de músicos italianos de fama internacional, feitos estes que se prolongaram durante o reinado do seu filho, D. José I (1714-1777). Assim, “a reforma das instituições musicais e a importação de músicos italianos estava directamente ligada à reforma” (Brito, 1992: 518) da Capela Real e da Sé Patriarcal. Para além disso, as Embaixadas em Roma de D. Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses, Marquês de Fontes (1676-1733), e de D. André de Melo e Castro, Conde das Galveias (1668-1753), permitiram um contacto directo entre a música romana e a corte portuguesa. Um facto interessante que demonstra a ligação estreita com a importante *Accademia dell'Arcadia* de Roma, foi a oferta que D. João V fez à instituição em 1725: um jardim nas encostas do *Gianicolo* chamado *Il Bosco Parrasio* (Brito, 1992: 518-520).

Naquela altura o Rei Magnânimo também enviou para Roma bolseiros, com o intuito de estudarem música, utilizando os fundos da Patriarcal. Um destes compositores foi Francisco António de Almeida (c.1702-1755?), que entre 1716 e 1728 obteve uma certa fama durante a sua presença na Cidade Eterna, merecendo uma caricatura desenhada por Pierleone Ghezzi (1674-1755) (Brito, 1989a:124). Entre as suas composições mais significativas

encontram-se as oratórias *Il Pentimento di Davide* (1722)² e *La Giuditta* (1726)³, ambas escritas em Roma e executadas respectivamente na Igreja de San Girolamo della Carità e na Igreja Nova desta mesma cidade. Estes são, aliás, os primeiros exemplos conhecidos de oratórias compostas por um autor português.

O libreto da *Il Pentimento di Davide* foi escrito pelo abade Antonio Trabucco, membro da *Accademia dell'Arcadia* com o nome de Albiro Mirtunziano. Na página 6 do prefácio encontra-se um elogio ao “*virtuoso talento del Giovine Compositor della Musica*” (Brito, 1989a:124), assim como uma aprovação do texto da oratória por parte dos membros da *Arcadia*:

*Noi Infrascritti specialmente deputati, avendo a tenor delle Leggi
d'Arcadia riveduto un Componimento Sagro del Sig. Abate An-
drea Trabucco,
detto Albiro Mirtunziano, intitolato Il Pentimento di
Davide, giudichiamo, che l'Autore...possa av-
valersi del nome Pastorale...*

(Pietropaolo & Parker, 2011:189)

La Giuditta terá provavelmente sido a última obra de Almeida executada em Roma antes do seu regresso a Portugal. No frontispício do libreto da oratória está escrito que a obra foi dedicada ao Conde das Galveias (Figura 1)⁴. De facto, é assim referido na dedicatória presente nas páginas 3 e 4 do mesmo, onde o compositor expressa a sua gratidão ao ilustre embaixador,

² Libreto em: L-Rsc (Carvalhais), Sartori N°18397

³ Libreto em: D-Mbs (<http://www.bsb-muenchen.de>, Cota: L.eleg.m. 3837); Manuscrito Musical em: D-B, Mus.Ms 560, RISM N° 452002279, versão digital: http://digital.staatsbibliothekberlin.de/dms/werkansicht/?PPN=PPN721074790&PHYSID=PHYS_0001

⁴ Ver tb. Brito (1992).

que possivelmente o ajudou e protegeu durante a sua estada na Cidade Eterna. O texto diz o seguinte:

ILLUSTRISSIMO, ED ECCEL.MO SIGNORE.

Prima della mia partenza da Ro-/ma per il Regno di Portogallo, es-/sendo stato, fra molti soggetti di/ maggior vaglia di mè, prescelto a porre in Musica il/ presente Oratorio della Giuditta, già altre volte stam-/pato, ma in questa ultima impressione quasi del tutto/ rinnovato, ed all'ultima perfezione del gusto moderno/ ridotto, n'intrapresi com ognigenio la lodevol fatica,/ ed al fine condottala a misura delle mie deboli forze,/ ne riportai per la mia sorte dalla bonta di chi mi diè l'onor/ di servirlo il di lui particolar gradimento. Ora per/ incontrarne l'approvazione universale non ho saputo/ rinvenirne altro più valevole mezzo,/ che metterlo sotto l'ombra dell'Altissimo Patrocinio di V.E., acio por-/tando in fronte il suo Gloriosissimo Nome, mi venga con/ esso a conciliare quel merito, che dalla nuda mia Opera/ non potrei mai sperare, non che promettermi. Gradisca/ pertanto l'E.V. quest' umile attestato del mio riveren-/tissimo ossequo, il quale benchè sembri indirettamente/ riguardare il mio proprio interesse, direttamente però/ non riguarda, che la Sua Gloria, con palesare al Mon-/do, che l'E.V. tanto amata, ammirata, e venerata/ in questa Città, per l'Eccelse Prerogative, che l'ac-/compagnano, sà, come il Sole comunicare i suoi Raggi/ alli vapori più vili, e renderli luminosi ad'onta delle/ native lor tenebre, com che facendole profondissimo in-/chino, mi dò l'onor di soscrivermi.

Dell'ECCELENZA VOSTRA.

Umilis. Devotis., e Riveritis. Servo Francesco Antonio d'Almeyda

Figura 1: Frontispício *La Giuditta* de F.A. De Almeida (Bayerische Staatsbibliothek, Munique)



As únicas cópias do libreto e da partitura de *La Giuditta* encontram-se conservadas na Alemanha. Este facto levanta algumas questões relevantes ligadas à história da proveniência e circulação do manuscrito, cujo esclarecimento seria importante em pesquisas futuras relacionadas com este argumento.

1.2.2. Oratória na vida da Corte Real Portuguesa

Com o objetivo de se fazer um enquadramento adequado ao género oratória e do seu desenvolvimento durante o séc. XVIII em Portugal, elaborou-se uma cronologia da mesma, utilizando as fontes existentes, especialmente as indicações contidas nos libretos e nos catálogos de libretos, assim como as informações na *Gazeta de Lisboa* e nos registos de pagamentos dos Teatros Reais na Torre do Tombo (Quadro 3). Mesmo que esta cronologia apresente eventuais lacunas, ela revela-se um importante instrumento de análise. Os principais problemas detectados durante a recolha destas fontes documentais deveram-se ao conteúdo frequentemente vago da informação, tornando em muitos casos difícil ou mesmo impossível a identificação do compositor e da obra executada. Ao mesmo tempo, parece credível presumir que para muitas ocasiões de execução decorridas não só em lugares públicos, mas também em ambientes privados, durante o período em questão e até mais tarde (durante os anos cinquenta e sessenta), não foram, infelizmente, impressos libretos. Para além disso, surgiram dificuldades na identificação de algumas partituras de obras presentes nos acervos em Portugal e no estrangeiro tanto de compositores portugueses como italianos, para as quais, utilizando os dados disponíveis, se propõe uma hipótese de execução.

Graças ao libreto conservado na Biblioteca Nacional de Portugal, actualmente disponível inclusive em plataforma digital, tem-se acesso à primeira notícia sobre a execução da oratória em Portugal, em 1719⁵. Nesta ocasião, na Sé Catedral de Lisboa durante a festa de São Vicente (22 de Janeiro), foi apresentada uma obra de autoria do abade catalão Jaime De La Té y Sagau (ca.1680-1736), com libreto do cónego Julian Maciel (Figura 2). A oratória, escrita em homenagem a São Vicente, teve pelo menos mais duas apresentações em 1721 e 1722, como indicam os respectivos libretos⁶. É constituída por vinte e dois números vocais, sete árias *a solo*, dois duetos, sete *coplas* a solo e quatro *coplas* em dueto e dois coros, assim como

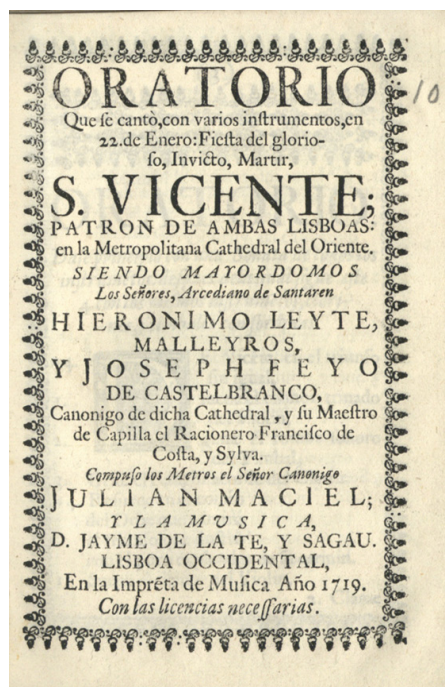
⁵ Cota do exempl. digitalizado: res-198-10-p, em <http://purl.pt/16936>

⁶ Cota do exempl. digitalizado: res-198-14-p, em <http://purl.pt/16938>; Cota do exempl. digitalizado: res-198-16-p, em <http://purl.pt/16938>

sete recitativos secos e três acompanhados. Contudo, o libreto não inclui os nomes dos personagens. Existe uma explicação bastante detalhada acerca dos instrumentos utilizados nos vários números, sendo esta constituída por cordas (com violetas), fagotes, trompetes e tímpanos. Começa com uma sonata “com todos os instrumentos”, incluindo trompetes e timbales com surdinas. Seguem números vocais de “coplas alternadas” entre violinos, clarins e timbales sem surdinas, com violetas, e árias *con violines* ou com *violines, y violetas* (a descrição deste libreto existe também em Smither, 1987:614).

Em 1720, foi apresentada outra oratória, com música composta pelo compositor espanhol António Líteres (1673-1747)⁷. O libreto impresso para esta ocasião apresenta um texto diferente, no qual não é especificado o nome do autor do mesmo e onde são especificadas as personagens Amor, Culto, Lusitania e Inveja Infernal.

Figura 2: Frontispício da Oratória de São Vicente 1719 (Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa)



⁷ Cota do exempl. digitalizado: res-198-12-p, em <http://purl.pt/16938>

Lamentavelmente, as notícias sobre a execução de oratórias surgem com maior regularidade apenas a partir de 1768. Esta ausência de dados, não traduz necessariamente uma lacuna de execuções durante o período bastante extenso entre 1723 e 1763, e pode ser explicada pela dispersão de documentos devido ao terramoto de 1755, assim como pela falta de estudos específicos sobre o assunto. Sabemos que a vida musical ficou consideravelmente paralisada durante a doença de D. João V, entre 1742 e 1750, tal como no ano da sua morte e nos primeiros anos subsequentes ao Terramoto. Durante o primeiro período referido, houve proibição de bailes e ópera não só na corte, mas também nos teatros públicos. Porém é provável que o género oratória se tenha mantido, juntamente com a música sacra, graças à sua temática religiosa (Brito, 1989b:22). Neste sentido, é de destacar o testemunho do compositor italiano Gaetano Maria Schiassi (1698-1754), escrito ao Padre Martini numa carta datada a 1 de Maio de 1747:

Così stá proibito [sic] tutti i divertimenti à causa della malladia del Rè che dal primo giorno che gli diede un accidente proibì le feste teatrali 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, 1735-53:I-4, f.23 in Brito, 1989a:103 e Brito, 1989b:22).

De facto, uma notícia na Gazeta de Lisboa de 18 Setembro de 1747 revela que no dia 13 de Setembro, por ocasião da recuperação temporária do Rei Magnânimo, houve no Porto uma apresentação de “oratório para cinco vozes, com recitativos e árias, na maneira das óperas” (Brito, 1989b:23).

Em 1770 os homens da Praça de Lisboa “conduzidos e animados pelo conselho do conde de Oeiras” constituíram a “*Sociedade estabelecida para subsistência dos Theatros Publicos da Corte*”, um facto que demonstra a crescente importância da classe social dos negociantes na organização da vida cultural. O documento que anunciava este feito, assinado pelo Marquês de

Pombal e pelo Rei D. José I⁸, estabelecia o monopólio absoluto da *Sociedade* sobre a organização das actividades teatrais em Lisboa. Esta instituição assumia o controlo total sobre todos os espectáculos públicos, incluindo as oratórias (juntamente com os outros géneros como as óperas, as serenatas, os bailes etc.), embora as Assembleias das Nações Estrangeiras estivessem especificamente excluídas desta posse exclusiva (p.7, clausula IX). Esta excepção revela-se um indício importante para a presente pesquisa.

O interesse e a tradição da oratória continuaram durante o reinado de D. Maria I (1734-1816) e entre 1777 e 1792 foram apresentadas, em várias ocasiões, quarenta e sete serenatas e oratórias (Brito, 1989b: 58). Existe ainda uma notícia extraída da correspondência diplomática que refere que em 1782 foram encomendadas cópias de oratórias de Anfossi, Sacchini e Borghi directamente de Itália, no sentido de satisfazer as necessidades da corte no período da Quaresma, especialmente para os dias de S. José e S. Bento (19 e 21 de Março) (Brito, 1989b: 68).

1.2.2.1. Os lugares da Oratória e a sua função na vida musical em Portugal

A análise minuciosa da cronologia da oratória e de outros dados existentes permitiu deduzir que os lugares de execução mais frequentes naquela época foram:

- A Sé de Lisboa: no início do século (a partir de 1719 até 1723 pelo menos).

Como mencionado por Smither (1987: 615), devido à falta de uma investigação detalhada sobre o género em Portugal não fica claro se a tradição da oratória no dia 22 de Janeiro (dia de São Vicente) persistiu por um período mais alargado ou funcionou apenas durante os anos em questão.

⁸ Cota do exempl. digitalizado: hg-617-63-a, em <http://purl.pt/15365>, consultado em 14 de Janeiro de 2013

- Os espaços da Corte Real: Teatro Real e Capela Real do Palácio da Ajuda.

Em relação às apresentações nas cortes de D. José I e D. Maria I é importante sublinhar que a oratória era sobretudo executada durante o período da Quaresma, como um substituto da ópera e da serenata. Neste contexto, tal como referido anteriormente, constatou-se uma analogia com a tradição da Corte Imperial Austríaca, da qual a Corte Portuguesa tinha uma influência directa. Evidentemente, a maioria dos libretos existentes eram impressos para as execuções na corte, o que justifica que actualmente se disponha de um maior número de testemunhos de tais apresentações.

- Os Teatros Públicos: Teatro da Rua dos Condes, Teatro do Bairro Alto, Teatro de São Carlos.

Embora tenhamos pouca informação, parece que a execução da oratória nos teatros públicos era bastante regular, especialmente na época da Quaresma. Um facto que demonstra tratar-se de uma tradição já instaurada na vida musical lisboeta consiste no nome inicialmente dado ao Salão Nobre do Teatro de São Carlos, chamado Salão das Oratórias.

- As casas e as assembleias privadas: Casa de L. Pientzenauer, Assembleias das Nações Estrangeiras, entre outras.

A partir de meados do séc. XVIII, com a difusão das ideias iluministas, surgiram várias assembleias e círculos que organizaram apresentações musicais. Dispõe-se de uma série de informações para descrever a execução de oratórias nos espaços privados como uma prática comum. De acordo com a natureza mais informal deste tipo de acontecimentos, infelizmente os libretos eram impressos apenas em algumas ocasiões especiais, dificultando o levantamento de dados. Apesar disso, foi possível confirmar que a classe dos grandes negociantes também

organizava saraus musicais, onde foi incluída a interpretação de oratórias. Entre os expoentes desta elite estavam personalidades como “o barão de Quintela, que tinha um teatro particular no palácio das Laranjeiras”, e “Anselmo José da Cruz, que organizava concertos e oratórias na sua quinta da Luz” (Scherpereel, 1999:39).

Por fim, à semelhança com a ordem da Congregação do Oratório italiana, é provável que em Portugal também tenham sido organizadas execuções de oratórias no seio da Igreja Católica. Contudo ainda não foram realizados estudos que comprovem a existência de tais eventos.

1.2.2.2. As ocasiões de apresentação

Como mencionado anteriormente, confirmou-se que as ocasiões de execução das oratórias coincidiam frequentemente com o período da Quaresma, seja nos espaços públicos ou nos privados, onde habitualmente havia apresentações de ópera, serenata e bailes. Em muitos casos é indicado nos libretos apenas o período, sem especificação da data. Relativamente à Corte Real, as ocasiões correspondem sobretudo a algumas festas importantes para a família Real e o dia mais representativo era o onomástico do D. José I, 19 de Março. Outras datas relevantes para a oratória em Portugal foram o 31 de Março, dia do aniversário de D. Mariana Vitória de Bourbon (1718-1781), esposa de D. José I, e o 21 de Março, dia onomástico de Maria Francisca Benedita de Bragança (1746-1829), irmã da D. Maria I.


Por se tratar de uma forma dramática não encenada, a oratória era menos dispendiosa que a Ópera. Por outro lado, os documentos existentes demonstram uma menor frequência de ensaios relativamente à ópera, tal como acontecia no caso das serenatas. Para as execuções, na orquestra era empregue um número de instrumentistas que variava entre 23 e 32 (Brito, 1989b:49).

Figura 3: Pagamentos para a Oratória de 19 Março de 1772 (ANTT, Casa Real, Cx 3100, 1772)

Sua Mag. he servido, que os músicos abaixo declarados, se achem
 amanhã quinta feira em que se contaem 19 do corrente pelas 4
 horas da tarde neste Paço para a Oratoria que nelle se hade cantar p.^a
 o que lhe fhiram as Reges na forma cotumada.
 Palácio De Nossa Senhora da Ajuda 18 de Março de 1772.

800.	{ Tomale Avries ----- }
	{ Andre Marra ----- }
800.	{ Fernando Luis Perck ----- }
	{ Severiano Croneman ----- }
800.	{ Joam Valentim ----- }
	{ Henrique Jose ----- }
800.	{ Antonio Bento ----- }
	{ Jose Marra ----- }
800.	{ Stanislau Borges ----- }
	{ Joam Baptista Plas ----- }
800.	{ Nicolau Hendria ----- }
	{ Joam Bat. ^a Biancardi ----- }
800.	{ Andre Champieri ----- X ----- }
	{ Joam Bapt. Maneschi ----- }
800.	{ Fran. ^{co} C. Pomtempo ----- }
	{ Pedrico Hayffath ----- }
800.	{ Miguel Jordam ----- X ----- }
	{ Andre Lenzi ----- }
800.	{ Luis Soriani ----- }
	{ Joam Rippa ----- }
800.	{ Jodou Succi ----- }
	{ Jose Campjono ----- }
1600.	Matthias Barten -----
<hr/>	
10400.	Battistino -----
	Regna -----

JJ



No seu estudo sobre a ópera em Portugal no séc. XVIII, Brito dá um exemplo particularmente relevante. Trata-se da documentação referente aos pagamentos extraordinários dos Teatros Reais no ano 1772⁹, onde no período entre 14 e 19 Março foram convocados para dois ensaios e uma apresentação

⁹ ANTT, AHMF, Casa Real, Caixa 3100, Ano 1772

de uma oratória no Palácio Real de Ajuda 24 músicos da Capela Real¹⁰ (Figura 3).

Entre os nomes dos cantores podemos distinguir os sopranos Battistini (Giambattista Vasquez)¹¹, Carlo Reina¹² e Giovanni Ripa¹³, o tenor Luigi Torriani¹⁴, assim como o baixo napolitano Taddeo Puzzi¹⁵. Estes cantores eram os mais conceituados durante os anos sessenta e setenta do séc. XVIII. Pelo elenco dos instrumentistas podemos inferir que a obra tinha uma orquestração constituída por cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), baixo contínuo, dois oboés, fagote e duas trompas. A maioria dos nomes utilizados nesta apresentação está descrita em Scherpereel (1985:57-58). Assim, reconhecemos que Auzier, Marra, Groneman, Valentim, Mazza e Borges eram violinistas, Bento e Biancardi violetistas, Plá tocava violoncelo, Giordani e Herforth contrabaixo, Bomtempo oboé, Heredia fagote, e Lenzi e Pink trompa.

Embora o nome da obra e do seu autor não apareçam discriminados nos documentos anteriormente referidos, é muito provável que se trate de uma execução da oratória de Pedro António Avondano *Adamo ed Eva*. O respectivo libreto da oratória foi impresso no mesmo ano (1772), provavelmente para uma apresentação no Palácio da Ajuda, e o seu autor é desconhecido (Figura 4). Infelizmente, tudo indica que o manuscrito musical da obra está perdido. A existência de dois libretos de *Adamo ed Eva* com datação diferente em dois acervos diferentes, um em Portugal e outro na Itália, sugere que tivessem ocorrido duas execuções distintas em 1772 e 1773 respectivamente¹⁶.

¹⁰ Brito (1989b:49) indica que foram empregues 19 instrumentistas

¹¹ Wraxal, I:9. Citado também em Brito, (1989b:50-51)

¹² Foi *primo uomo* em Lisboa nos anos setenta. Brito (1989b:70)

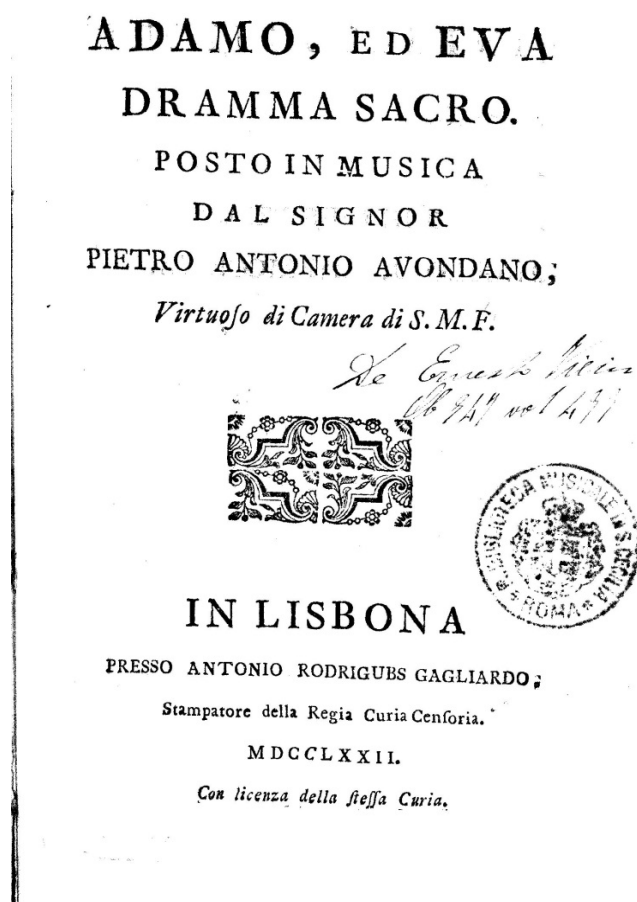
¹³ Fernandes, (2010, II: 221)

¹⁴ Fernandes, (2010, II: 226)

¹⁵ Mais sobre este cantor: Fernandes, (2010, I: 247, 254; II:228)

¹⁶ Libreto de 1772: Carvalhaes, I-Rsc, Provem do acervo de Ernesto Vieira; Libreto de 1773: Misc. 566, N^o9501, P-Cug

Figura 4: Frontispício do libreto de *Adão e Eva* de 1772 (Biblioteca Conservatório Santa Cecília, Roma)



1.2.2.3. Os compositores italianos e portugueses

Quadro 1: Compositores portugueses de oratórias

Compositores portugueses:
Francisco António de Almeida (c. 1702-1755)
Luciano Xavier dos Santos (1734-1808)
José Joaquim dos Santos (1747-1801)
João de Sousa
Pedro António Avondano (1714-1782)
António da Silva Gomes
Braz Francisco de Lima (fl. 1813)
António Leal Moreira (1758-1819)

Quadro 2: Compositores estrangeiros de oratórias

Compositores Espanhois:
Jaime de la Té y Sagau (c. 1680-1736)
António Líteres (1673-1747)
Compositores italianos:
Giuseppe Scolari (1720-1774)
Antonio Sacchini (1730-1786)
Niccolò Jommelli (1714-1774)
Gaetano Pugnani (1731-1798)
Giovanni Paisiello (1740-1816)
Gaetano Issola (1764-1813)
Giovanni Battista Cavi (1747-1821)
Domenico Cimarosa (1749-1801)

Nos quadros 1 e 2 acima representados encontra-se uma síntese com os nomes dos compositores de oratórias em Portugal, divididos em dois grupos, separados de acordo com a nacionalidade. No sentido de dar uma panorâmica mais completa sobre os autores, estão incluídos também aqueles cujas partituras sobreviveram, não existindo contudo um libreto que comprove a sua execução. É o caso da oratória *L'Isacco, Figura do Redemptor* de João de Sousa, cujo manuscrito está preservado na Biblioteca da Ajuda¹⁷. Outro exemplo do qual não existe uma certeza sobre a sua apresentação em Portugal é a partitura de *Isacco, Figura di redentore* de Nicolò Jommelli que se encontra na BNP¹⁸. O exemplar conservado tem uma capa luxuosa de couro vermelho com letras gravadas em ouro e, provavelmente, foi uma das obras enviadas por Jommelli à corte Real no início dos anos setenta do séc. XVIII. É conhecido o grande interesse de D. José I pelo trabalho compositivo de Jommelli, oferecendo-lhe um contrato muito generoso entre 1769 e 1774 (ano da morte do compositor) “para que ele enviasse todos os anos uma ópera séria e uma *buffa*, assim como um certo número de obras religiosas” (Brito, 1992: 117). Apesar do referido compromisso ter sido prejudicado pela doença do

¹⁷ P-La, 48-III-36

¹⁸ P-Ln, Cota C.I.C. 79//1-2

compositor, este enviou para Lisboa algumas óperas e oratórias. Assim, “num período de treze anos cantaram-se nos teatros reais vinte óperas suas e quatro outras obras dramáticas mais pequenas” (Brito, 1992: 118). Se por um lado existe a certeza da apresentação de *La Passione di Gesù Cristo*, decorrida em 1786 na Assembleia das Nações Estrangeiras, devido à existência do respectivo libreto, já a propósito da sua oratória *Isacco*, não foram encontradas notícias, até ao presente, da sua execução em Portugal.

1.2.2.4. Metastasio- paradigma teatral do séc. XVIII: breve observação da utilização da obra literária Metastásio na Oratória em Portugal

O trabalho poético de Pietro Metastasio teve uma importância crucial para o desenvolvimento do teatro em Portugal durante o séc. XVIII. Naquela época as suas obras eram estimadas e em muitos casos traduzidas para português, sendo repetidamente utilizadas para as representações de ópera, serenata e oratória na Corte Real, assim como nos teatros públicos. Numa sociedade altamente “italianizada”, à semelhança de outras cortes reais europeias, como por exemplo a austríaca e várias cortes alemãs, a presença da obra literária de Metastasio, em conjunto com os trabalhos poéticos de Goldoni, foi uma constante na vida musical e teatral. A oratória não foi uma excepção desta regra. Como se pode conferir através da tabela cronológica, os textos dos dramas sacros do abade Trapassi tiveram grande predominância no panorama musical da oratória em Portugal.

Existem alguns estudos importantes sobre a obra dramática de Metastasio, dos quais se destacam os de José da Costa Miranda (1973a, 1973b, 1976) e, mais recentemente, da Daniela Di Pasquale (2007). Estes concentram-se sobretudo nos dramas para a ópera, na sua utilização e tradução para português. Contudo, parece que o sucesso e a popularidade dos dramas sacros de Metastasio em Portugal não foram suficientemente estimados para se constituírem alvo de um estudo do ponto de vista literário.

É um facto que existem relativamente poucas traduções para português destas obras realizadas durante o século XVIII. Esta lacuna pode ser explicada pela natureza do público alvo que era altamente restrito e constituído pela elite da sociedade, sem necessidade portanto de uma tradução. Confirma-se que o texto do drama sacro *La Betulia Liberata* foi um dos mais utilizados e representados em Portugal, juntamente com *L'Isacco*, *Gioas Re di Giuda* e *La Passione di Gesù Cristo*. Um exemplo interessante neste propósito é a existência dos dois exemplares distintos da *La Betulia* de 1773, feitos provavelmente para o mesmo espectáculo no Teatro da Rua dos Condes, um em italiano e o outro em português (Figuras 5 e 6). Com toda a probabilidade, os libretos foram impressos para a apresentação da oratória homónima de Gaetano Pugnani, cujo manuscrito está preservado na Biblioteca de Ajuda¹⁹. No libreto em português, traduzido por José de Mesquita Falcão, existe uma nota posteriormente manuscrita por Manuel de Carvalhães a propósito dos interpretes envolvidos:

Foi à scena no Theatro da Rua dos Condes, em Lisboa, na Quaresma de 1773. Cantou-se em italiano, segundo o libretto de Metastasio, sendo protagonista a Anna Zamperini, que ficou celebre em Lisboa. Os restantes papeis foram cantadas pela Antonia Zamperini, Sebastiano Folicaldi, Giuseppe Trebbi, Antonio Tedeschi e Massimo Giuliani.

Foi tambem impresso o libretto italiano, para a ocasião repetida.

Carvalhaes.

Neste sentido confirmou-se que os nomes dos cantores aparecem na segunda folha do libreto em italiano, onde são especificados os papéis e os interlocutores. Este é o único caso conhecido de libretos separados, impressos para o espectáculo do mesmo ano. Em todas as outras ocasiões as traduções estão feitas no mesmo libreto bilingue, com texto em italiano e português frente a frente.

¹⁹ P-La, 46-II-41 e 42. A partitura manuscrita de Pugnani contém uma dedicação à Rainha de Portugal.

Figura 5: *La Betulia Liberata* em português 1773 (Biblioteca Nacional de Portugal)

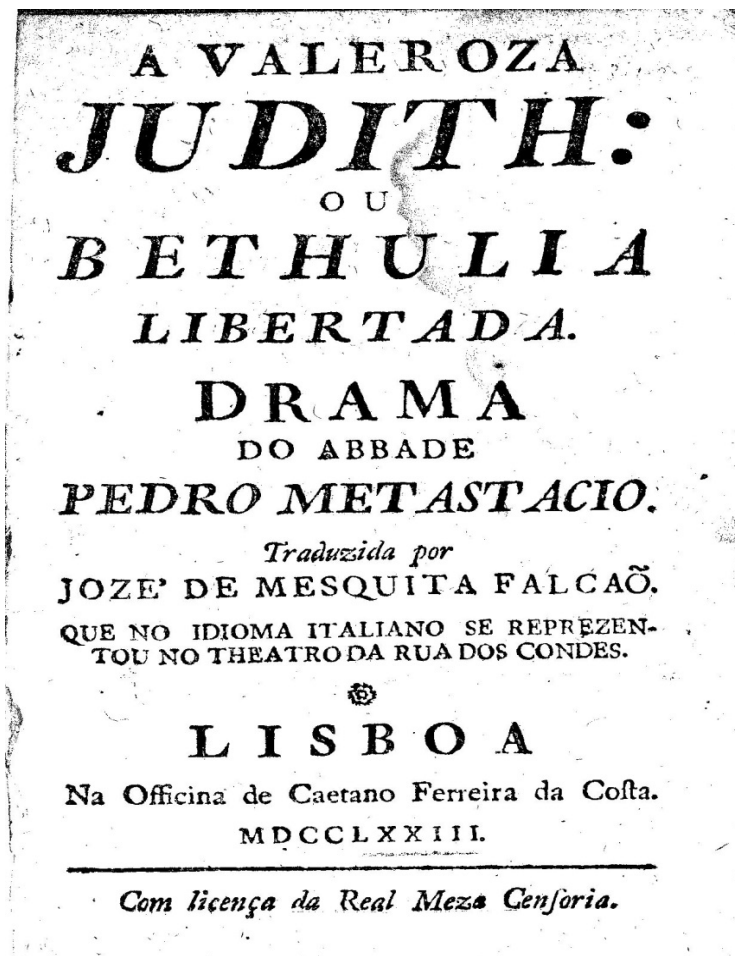


Figura 6: *La Betulia Liberata* em italiano 1773 (Biblioteca Nacional de Portugal)



No acervo da Biblioteca Nacional de Portugal existe um libreto, com tradução em português, da oratória *Giuseppe Riconosciuto* (*Joseph Reconhecido*)²⁰, do qual é impossível identificar a data de apresentação, os cantores participantes, ou o autor da música da obra.

Pode ser identificado mais um exemplo de drama sacro de Metastasio, traduzido em português. Trata-se de *La Passione di Gesù Cristo* com música de Paisiello de 1797, com um libreto bilingue (em italiano e português) da apresentação de 5 de Março de 1797 no Teatro de São Carlos. O nome do tradutor neste caso não está incluído e, na segunda folha, podemos ler os nomes dos intérpretes: Francesco Angelelli (Pietro), Giovanna Battista

²⁰ Na descrição existe a nota: Publicação: [S.l.: s.n., 175-], (P-Ln, Cota: M. 1520 P.)

Longarini (Maddalena), Michele Schira (Giovanni), Giuseppe Tavani (Giuseppe d'Arimatea). Outro título incluído na cronologia, apesar de ser uma oratória executada no início do séc. XIX, é *O sacrifício de Abraão*, com música de Domenico Cimarosa, apresentada em 1810 no Teatro de São Carlos. Apesar da existência de uma nota à margem com a descrição que o texto é de Metastasio, este facto não se verifica. O libreto é em italiano e português, “para commodidade dos Senhores Expectadores, pouco versados na Lingua Italiana”. Os cantores desta apresentação foram Michele Vaccani (Abramo), Giuseppa Veluti (Sara), Anna Chiari (Isacco), Gaetano Riciolini (Angelo).

Quadro 3: Cronologia da Oratória em Portugal durante o séc. XVIII

Datação:	Local de execução:	Nome da obra:	Libreto e Música:
1719, 22 Janeiro	Sé de Lisboa	<i>Oratório para a Festa de São Vicente</i>	Libreto: Julian Maciel (P-Ln, P-EVp) Música: Jaime de la Té y Sagau
1720, 22 Janeiro	Sé de Lisboa	<i>Oratório para a Festa de São Vicente</i>	Libreto: anónimo (P-Ln, P-Evp) Música: António de Líteres
1721, 22 Janeiro	Sé de Lisboa	<i>Oratório para a Festa de São Vicente</i>	Libreto: Julian Maciel (P-Ln, P-EVp) Música: Jaime de la Té y Sagau
1722, 22 Janeiro	Sé de Lisboa	<i>Oratório para a Festa de São Vicente</i>	Libreto: Julian Maciel (P-Ln, P-EVp) Música: Jaime de la Té y Sagau
1747, 13 Setembro	Porto	“ <i>Oratório em música de cinco vozes com recitados, e arias, na forma das operas...</i> ”	Gazeta de Lisboa
1763		<i>L'Issacco, figura del Redentore</i>	Música: Luciano Xavier dos Santos (P-La, I-Rsc)
1768, Quaresma	Teatro da Rua dos Condes	<i>La Betulia liberata</i>	Libreto: Pietro Metastasio (P-Cug) Música: Giuseppe Scolari
1769, 17 Março	Palácio de Ajuda	“ <i>Oratório</i> ”	ANTT

1769, 19 Março	Palácio de Ajuda	“Oratório”	ANTT
1771, Quaresma	Casa de L.G. Pientzenauer	<i>L'Isacco, figura del Redentore</i>	Libreto: Anónimo (P-Lac) Música: José Joaquim dos Santos
1771	Real Teatro de Ajuda	<i>Il voto di Jeffe</i>	Libreto: Girolamo Tonioli (Catálogo Carvalhais, I-Rsc) Música: Pedro António Avondano
1772, 19 Março	Palácio de Ajuda	<i>Adamo ed Eva</i>	Libreto: Anónimo (I-Rsc) Música: Pedro António Avondano
1773	Palácio de Ajuda	<i>Adamo ed Eva</i>	Libreto: Anónimo (P-Cug) Música: Pedro António Avondano
1773, Quaresma	Teatro da Rua dos Condes	<i>La Betulia liberata</i>	Libreto: Pietro Metastasio (P-Ln, P-Cul, I-Rsc) Música: (Gaetano Pugnani)
1773, Quaresma	Teatro da Rua dos Condes	<i>A valorosa Judith ou Bethulia liberata</i>	Libreto: Pietro Metastasio (I-Rsc) Música: (Gaetano Pugnani)
1774, 4 Março	Capela Real de Ajuda	<i>Ester, Oratorio a 5 voci da cantarsi a Lisbona</i>	Libreto: Anónimo (Catálogo Carvalhais, I-Rsc) Música: Antonio Sacchini
1776,Quaresma	Teatro do Bairro Alto	“Oratória Santo Hermenegildo”	ANTT
1778, 31 Março	Palácio de Ajuda	<i>Gioas, Re di Giudà</i>	Libreto: Pietro Metastasio (P-Cug,P-Cul,P-Ln) Música: António da Silva Gomes
1780, 19 Março	Palácio de Ajuda	“Oratória da Paixão”	ANTT
1782, 19 Março	Palácio de Ajuda	<i>Gioas, Re di Giudà</i>	ANTT
1783,	Palácio de Ajuda	<i>La Passione di Gesù Cristo</i>	Libreto: Pietro Metastasio (P-

19 Março			Cul,P-EVp) Música: Luciano Xavier dos Santos
1784, 19 Março	Palácio de Ajuda	<i>Il ritorno di Tobia</i>	Libreto: Anónimo Música: Franz Joseph Haydn
1785, 19 Março	Palácio de Ajuda	<i>Il trionfo di Davidde</i>	Libreto: Gaetano Martinelli (P-Cul, P-Ln) Música: (Braz Fr. De Lima)
1786, 19 Março	Palácio de Ajuda	<i>Ester</i>	Libreto: Gaetano Martinelli (P-EVp, P-Ln) Música: António Leal Moreira
1786, 21 Março	Palácio de Ajuda	<i>Il trionfo di Davidde</i>	ANTT
1786, 28 Março	Assembleia das Nações Estrangeiras	<i>La Passione di Gesù Christo</i>	Libreto: Pietro Metastasio (P-Cul, P-EVp, P-Ln) Música: Niccolò Jommelli
1790, 19 Março	Palácio de Ajuda	“ <i>Oratória de Paixão, de Muzica de Jommelli</i> ”	ANTT
1791 21 Março	Palácio de Ajuda	<i>Ester</i>	ANTT
1791		<i>Il Natale di Maria</i>	Libreto: Anónimo (P-Ln) Música: Niccolò Jommelli
1791		<i>Sant'Elena al Calvario</i>	Libreto: Pietro Metastasio (P-La) Música: Gaetano Issola
1793 14 Maio	Real Casa Pia do Castelo de S.Jorge	<i>La preghiera esaudita</i>	Libreto: Giovanni Gerardo de' Rossi (P-La, P-EVp) Música: Giovanni Cavi
1797, 5 Março	<i>Nuova sala della Assembleia nel Regio Teatro di S. Carlo</i>	<i>La Passione di Gesù Christo</i>	Libreto: Pietro Metastasio Música: Giovanni Paisiello (P-Ln)
1810, Quaresma	<i>Teatro de São Carlos</i>	<i>(O sacrificio de Abrahão)</i>	Libreto: Pietro Metastasio(?) (P-Ln) Música: Domenico Cimarosa

2. Avondano e as suas Oratórias

2.1. A família Avondano

O apelido Avondano e as suas variantes Abondano ou Abundano, conforme aparece em alguns documentos, são pouco comuns e tudo indica que já se encontram extintos em Itália. Não obstante, a família Avondano é muito antiga. A primeira referência que se conhece a este apelido é dada pelo nome de Guiglielmo Avondano, o primeiro pároco da Paróquia de Sant' Andrea de Novi, no séc. XIV, entre 1340 e 1369. (Cetrangolo, 2008:254). Durante o séc. XVI a família fez parte do assim chamado *Albergo dei Pellegrini*, constituído por cinco famílias nobres que tinham o privilégio de entrar no Concelho da Cidade²¹.

Pietro Giorgio Avondano, filho de Giovanni Battista Avondano e Maria Caterina Bovone²², nasceu no dia 9 de Outubro de 1692, na Paróquia de San Niccoló Magno, em Novi Ligure, República de Génova. A ocupação profissional dos seus antepassados directos não tinha qualquer ligação à música e aparentemente o seu pai era medidor de terras. Porém é provável que tenha havido alguma tradição musical na família.

A grande mudança na vida da família aconteceu em 1711, quando Pietro Giorgio emigrou de Génova para Portugal, apenas com dezanove anos, e ocupou o cargo de violinista na Capela Real de D. João V. Três anos mais tarde, em 11 de Fevereiro de 1715, casou com Maria Luísa Lompré (ou Lompret), natural de Lisboa, mas de origem francesa. Filha do médico da Corte, Pierre Raguideau de Nantes e sua mulher Louise le Thieis de Vannes,

²¹ Informação privada do jornalista italiano Roberto di Perna que efectuou buscas nos arquivos genovêses, em 6.09.2012

²² As informações encontram-se no documento composto Diligência de Habilitação de António José Avondano, ATTB, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, António, mç. 112, doc. 1937

foi baptizada na Freguesia de São Paulo²³. O registo do casamento de Pietro Giorgio Avondano com Maria Luisa encontra-se nos arquivos da Paróquia da Encarnação em Lisboa²⁴. Quanto à vida pessoal e profissional deste músico, infelizmente sabe-se muito pouco. Ernesto Vieira menciona peças instrumentais escritas por ele em 1721 e 1722²⁵, que possivelmente foram o domínio principal do seu trabalho compositivo. Em 1732 Johann Gottfried Walter incluiu o seu nome no *Musicalischer Lexicon* sob a voz de *Portugal*, indicando-o como o primeiro violino, numa lista de músicos da orquestra da Corte Real, cujo maestro de capela era Domenico Scarlatti (Walter, 1732:492). Para além disso, a assinatura de Pietro Giorgio Avondano encontra-se no estatuto de 1749 da Irmandade de Santa Cecília, demonstrando que ele foi um dos músicos importantes da cidade de Lisboa²⁶.

A análise dos documentos existentes na Irmandade de Santa Cecília, em Lisboa, permitiu depreender que pelo menos oito membros da família Avondano foram instrumentistas da Real Câmara e da Capela Real durante o séc. XVIII (ver Tabela 1). Apesar de não estarem esclarecidas todas as ligações de parentesco entre estas personagens da vida musical lisboeta, sabemos que António José e Pedro António eram filhos de Pietro Giorgio e, muito provavelmente, João Francisco Avondano era Giovanni Francesco Avondano, primo de Pietro Giorgio, baptizado na Paróquia de San Niccolò (Novi Ligure) em 1713²⁷. João Baptista Avondano, provavelmente neto de

²³ A origem da Maria Luísa Lompret está indicada numa justificação proveniente de França que faz parte do mesmo documento composto do Santo Ofício (António).

²⁴ Imagens PT-ADLSB-PRQ-PLSB15-002-C5_m0461/_m0462, Registo dos casamentos 1708-1720, Paróquia de Encarnação, Microfilme N^o1007 SGU, em <http://digitarq.adlsb.dgarq.gov.pt>, consultado em 10 de Julho de 2012.

²⁵ “...Compoz as sonatas ou simphonias para os vilancicos que se cantaram nas matinas de Santa Cecília, em 21 de Novembro dos annos 1721 e 1722, por occasião das festividades realizadas na igreja de Santa Justa. Foi tambem o auctor das sonatas para os vilancicos cantados nas matinas de São Vicente, em 21 de Janeiro de 1721, na Cathedral Metropolitana de Oriente...” (Vieira, 1900:76).

²⁶ O compromisso de 1749 foi doado à Irmandade de Santa Cecília pelo J. Praga Pery de Linde. O documento faz parte da colecção de Reservados da BNP. O nome de Pietro Giorgio Avondano como assinante deste documento e “primeiro violino da Basílica Patriarcal” está mencionado também em Dantas, 1918:160

²⁷ “Giovanni Francesco Avondano, filho de Giobatta Avondano e neto de Pasquale Avondano” (Cetrangolo, 2008:250).

Pietro Giorgio, estudou em Nápoles com Galliotto e voltou para Portugal em 1769²⁸.

No seu livro *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Josef Scherpereel faz uma análise aprofundada sobre o funcionamento da Orquestra Real, onde revela as listas dos músicos com as respectivas remunerações, bem como do repertório executado. Neste contexto, o autor menciona várias vezes a família de músicos de apelido Avondano e aponta cinco deles como membros da Real Câmara. Todos eram violinistas, à excepção de João Baptista André Avondano, grande violoncelista virtuoso que em 1769 foi enviado para Paris pelo rei D. José I com o objectivo de estudar com Jean-Pierre Duport. Para além destes, nos livros de pagamentos surge também o nome de Maria Luísa Lompert, a propósito da pensão generosa que lhe foi atribuída pela Coroa Portuguesa após a morte do marido Pietro Giorgio Avondano (Scherpereel, 1985:116)²⁹.

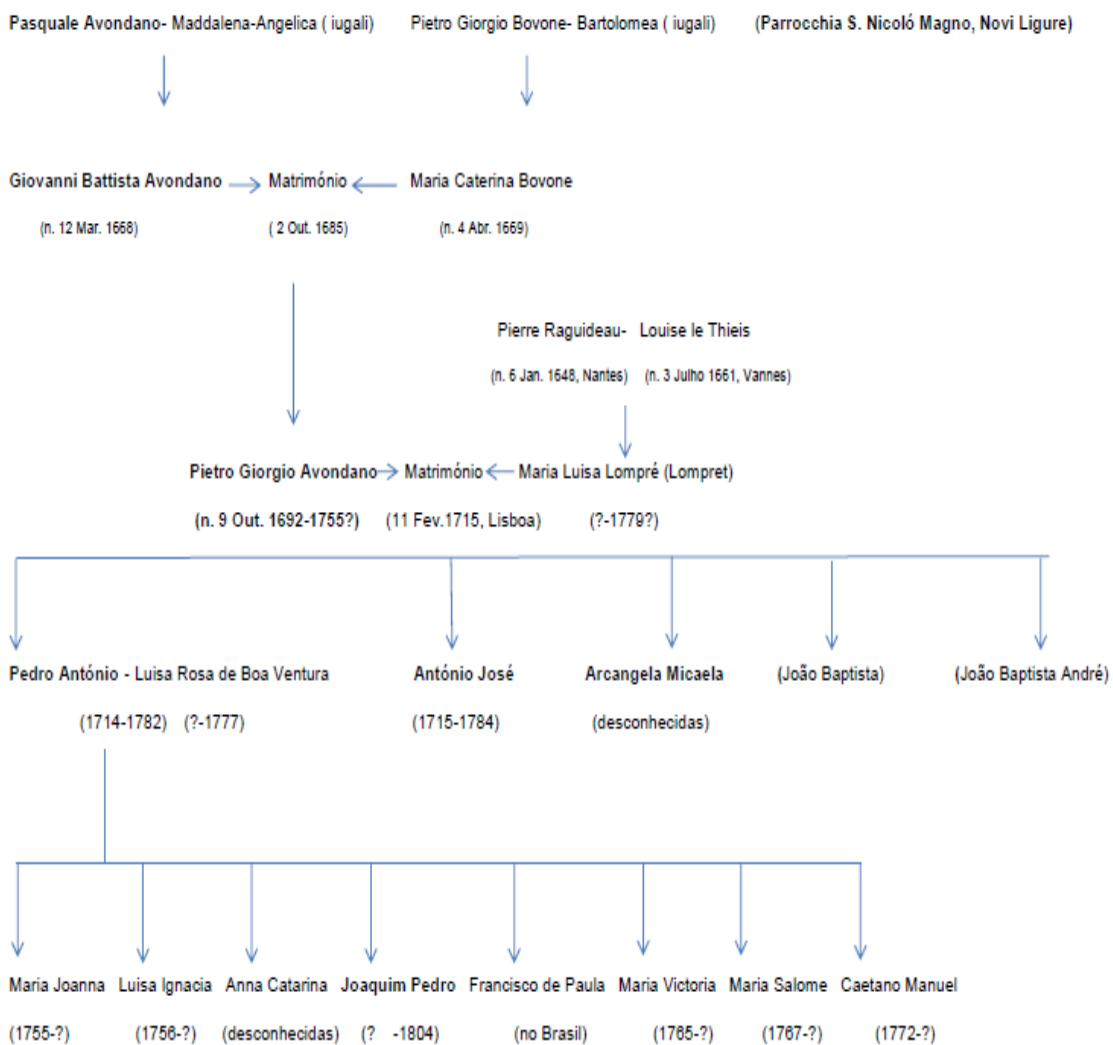
Quadro 4: A Família Avondano nos documentos da Irmandade de Santa Cecília

Nome	Parentesco	Permanência nos documentos da Confraria
Pietro Giorgio Avondano (1692-1755?)		Assinou o compromisso de 1749
Pedro António Avondano (1714-1782)	Filho de P. G. Avondano	1751-1782
João Francisco Avondano (1713-1794)	Primo de P. G. Avondano	1756-1794
António José Avondano (1715-1784)	Filho de P. G. Avondano	1763-1784
Fernando António Avondano		1761-1767 (a partir de 1767 “ <i>auzente</i> ”)
João Baptista Avondano (?-1828)		1758-1828
João Baptista André Avondano (?-1800)		1763(1769)-1800
Joaquim Pedro Avondano (?-1802)	Filho de P. A. Avondano	1791-1802

²⁸ Carta de Piaggio para Botelho de 23 de Janeiro 1769, AHMF Caixa 260 (McClymonds, 1978:100).

²⁹ Nos livros dos pagamentos o nome de Pietro Giorgio (Pedro Jorge) permanece até 1779, provavelmente o ano de morte da sua esposa Maria Luísa. A pensão que lhe é atribuída, é de 335\$448 réis. Este facto é mais uma demonstração do respeito que a família Avondano gozava na Corte Real Portuguesa.

Quadro 5: Genealogia da família Avondano



2.2. Vida e obra de Pedro António Avondano - um músico “moderno”. Irmandade de S. Cecília e Assembleia das Nações Estrangeiras: Veículos de circulação musical

2.2.1. Percurso de Vida

Conforme supracitado, as informações sobre a família Avondano são infelizmente diminutas e, até à data actual, Pedro António Avondano, compositor e violinista português, nascido em Lisboa, natural de pai genovês e mãe de origem francesa, carece de uma biografia pormenorizada. O assento de baptismo de Pedro António Avondano tem a data 14 de Abril de 1714 e consta nos registos paroquiais da Paróquia das Mercês³⁰. O documento já foi objecto de análise por parte de Francisco de Sousa Viterbo (1932:69-70). Este menciona que a nota de margem feita em 1752, “em virtude duma sentença de justificação”, pode induzir que Pedro António poderá nascido antes do casamento dos pais, datado a 11 de Fevereiro de 1715³¹.

Pouco ou nada se conhece sobre as primeiras décadas de vida do compositor pois a maioria das notícias que chegaram até aos nossos dias referem-se à época pombalina, depois do terramoto de 1755. Contudo, sabe-se que em 1723, quando tinha nove anos de idade, encontrava-se a viver na casa de Pietro Giorgio Avondano, situada na Travessa do Cabral na Freguesia de Santa Catarina³². É provável que tenha estudado violino com o seu pai, uma prática comum na época.

No seu livro *Biographie universelle des musiciens*, François-Joseph Fétis escreve a propósito de *Avondano* que o compositor nasceu em Nápoles (Fétis, 1866:176). Possivelmente o autor ter-se-á enganado sobre a proveniência de

³⁰ Imagem PT-ADLSB-PRQ-PLSB22-001-B2_m0793, Registo de Baptismos da Paróquia de Mercês, 1622/1911, Lv 2-Cx 2, Microfilme nº 1032 SGU, em <http://digitarq.adlsb.dgarq.gov.pt>

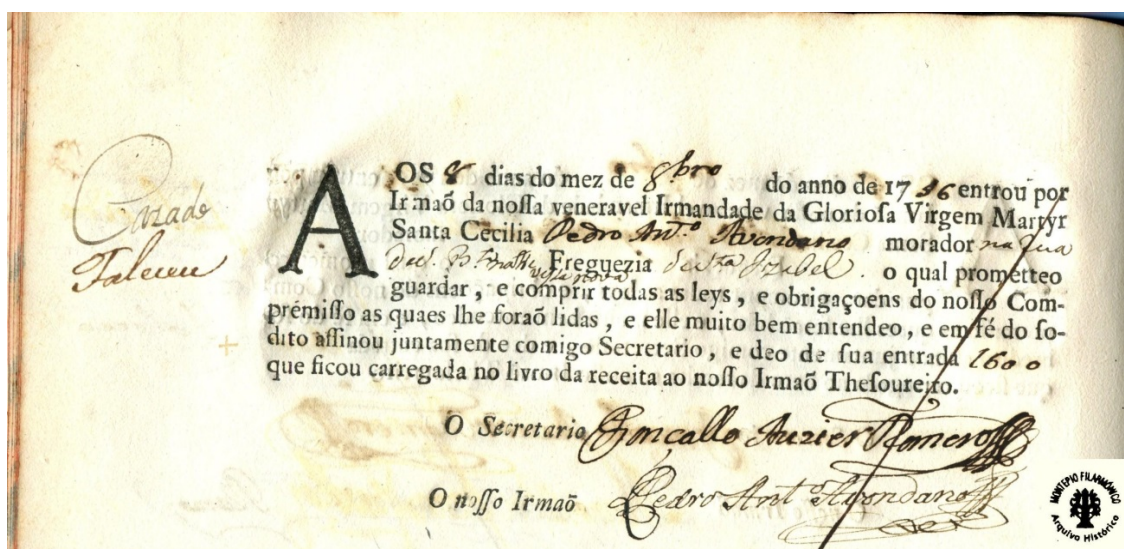
³¹ Imagem PT-ADLSB-PRQ-PLSB15-002-C5_m0461, Registo de Casamentos da Paróquia de Encarnação, 1708/1720, Lv 5-Cx 16, Microfilme nº 1007 SGU, em <http://digitarq.adlsb.dgarq.gov.pt>

³² Informação privada de Dr^a Ana Paula Tudela, responsável para o arquivo da Irmandade da S. Cecília, baseada nos arquivos das Desobrigas do Patriarcado de Lisboa, em 10.02.2012

Pedro António por causa da incontornável semelhança das suas composições com o repertório dos melhores mestres napolitanos activos durante a segunda metade de século XVIII. Contudo, analisando alguns factos e conhecendo o seu trabalho compositivo, não podemos excluir a hipótese de Avondano ter concluído os seus estudos musicais em Nápoles, no final dos anos vinte ou no início dos anos trinta do século XVIII³³. Infelizmente, parece que os arquivos com os elencos dos alunos dos Conservatórios de Nápoles durante este período não foram preservados não podendo confirmar-se documentalmente a sua presença.

Durante os anos quarenta de setecentos, a única notícia sobrevivente relacionada com a vida do Avondano diz respeito à execução da sua ópera “Berenice” em 1742 em Macerata (Brito, 1989b:78)³⁴. Este facto também pode sugerir que Avondano passou algum tempo da sua juventude em Itália.

Figura 7: Entrada de Pedro António Avondano na Irmandade de Santa Cecília em 1756. (Livro Nº1 das Entradas. Arquivo Histórico do Montepio Filarmónico, Lisboa)



³³ Houve vários músicos portugueses enviados para Nápoles para estudar música. Mencionam-se, por exemplo, João de Sousa Carvalho (1745-1798) e Jerónimo Francisco de Lima (1741-1822) (Brito, 1989b:78-79). Sobre os Conservatórios napolitanos e a presença de alunos portugueses: Del Prete, 2009: 23

³⁴ Parece que não foram preservados documentos que comprovem esta notícia. (Comunicação pessoal de Prof. M.C. De Brito, em 4.02.2012)

A partir de meados dos anos cinquenta e até à sua morte em 1782, Pedro António ocupa o lugar de violinista na Real Câmara com o título “Virtuoso da Câmara da Sua Majestade” ou “Rabequista da Câmara” e, para esta função, recebe da Coroa Portuguesa um salário de 260\$450 réis³⁵. Em 1756 entra na Irmandade de Santa Cecília e, conseqüentemente, encontramos a sua assinatura no Livro N°1 das Entradas da Confraria³⁶ (Figura 7). Este mesmo documento fornece algumas informações de grande relevância e contém o único exemplar da assinatura de Avondano que sobreviveu até aos nossos dias, juntamente com a assinatura do secretário, o violinista espanhol Gonçalo Ausier Romero. Podemos confirmar a morada do compositor que, no período 1756-1758, se situava na Travessa Nova do São Bento, Freguesia de Santa Isabel. Por meio de outros documentos, como o seu Inventário *post-mortem*, deduz-se que casou provavelmente em torno de 1755 e viveu neste lugar nos anos seguintes ao terramoto³⁷.

No seu *Dicionário Biográfico dos Músicos Portugueses*, Ernesto Vieira (1900) faz pela primeira vez um retrato bastante completo da vida do compositor e sublinha a sua participação na reorganização da Irmandade de Santa Cecília, depois do terramoto de 1755. De facto, Avondano desempenhou um papel relevante como um dos reorganizadores daquela que foi a primeira união com fins sindicais dos músicos profissionais da capital³⁸. Ele não só

³⁵ Este é o vencimento anual médio na Real Câmara. Para um quadro pormenorizado dos salários dos instrumentistas da Capela Real ver Scherpereel (1985: 18 e 56)

³⁶ Não se pode ter certeza se esta é a primeira data de entrada de Pedro António na Irmandade mas é provável que ele tenha entrado durante os anos cinquenta. Este é o livro de 1756, que a Confraria de S. Cecília começou depois da destruição da documentação durante o terramoto de 1755. Porém, existe um compromisso anterior, o de 1749, que foi doado à Irmandade pelo J. Praga Pery de Linde e foi descrito por Júlio Dantas (1918: 157). Contudo, neste último não se encontra a assinatura do Pedro António mas só aquela de Pietro Giorgio Avondano. Este documento faz parte da colecção de Reservados da BNP.

³⁷ Logo depois do terramoto o Bairro de Santa Isabel apresentava-se assim: “Depois do terramoto muitos viviam em barracas: ..enquanto a oferta organizada aumenta, as casas começam a alastrar em volta da zona que é hoje conhecida por Príncipe Real. Duzentos casinhotos de madeira desciam essa encosta até aos limites da Rua de S. Bento” (Madureira, 1992:53)

³⁸ “Definidas em termos muito gerais, as confrarias e irmandades constituíam associações de leigos com fins religiosos e assistenciais. Na sua origem medieval surgiram, por um lado, como colectividades formadas por certos grupos socioprofissionais para auxílio mútuo entre os seus membros e para facilitar o exercício da profissão. As irmandades, designação mais tardia, desenvolveram actividades semelhantes, encontrando-se ligadas aos grémios e corporações artesanais, caracterizavam-se pela sua

assinou o novo compromisso da Confraria, como organizou a reunião dos 152 músicos em Junho de 1765 na sua casa³⁹. De acordo com os documentos existentes no Arquivo Histórico do Montepio Filarmónico em Lisboa conseguimos apurar que, no ano 1767, desempenhou ainda o cargo de Director⁴⁰.

A partir de 1 de Julho de 1758 o compositor mudou a sua residência para uma sumptuosa casa alugada que pertencia ao Conde da Ponte⁴¹, situada na Rua da Cruz, Bairro de Santa Catarina. O contrato do aluguer tem a data 9 de Agosto 1758 e diz o seguinte:

Arrendamento de 2 quartos nobres em palácio – para a Assembleia da Nação Inglesa

O Conde da Ponte José António de Saldanha Meneses e Sousa a Pedro António Avondano Rabequista da Câmara de S. Magestade.

O palácio faz frente para a rua da Cruz do bairro de Jesus. Avondano aluga 2 quartos nobres, todas as pertenças do palácio e metade do Jardim, uma cocheira, cavalharia e palheiro no pátio, por 700\$000. O conde aplica 400\$000 reis nas reedificações e reparos que Avondano há-de fazer, ficando o pagamento da renda em 300\$000 anuais. O arrendamento é por 6 anos e principiou em 1 de Julho de 1758. Avondano fica também obrigado a dar dois bilhetes ao Conde

homogeneidade social, configurando por isso, espaços de solidariedade horizontal. Para além dos seus fins religiosos e de socorros mútuos, este tipo de confrarias eram um veículo de afirmação e participação dos grupos profissionais na vida pública das cidades. De facto, existiam confrarias e irmandades formais, com os seus estatutos ou compromissos, cuja aprovação régia se tornou obrigatória.” (Lousada, 1999: 547-749).

³⁹ A notícia sobre a reunião da Irmandade de 1765 na casa de Pedro António Avondano, na qual se assinaram os novos estatutos, foi referida por vários autores no início do séc. XX. (Vieira, 1900: 70; Dantas, 1918: 157; Sousa Viterbo, 1932: 106).

⁴⁰ Esta informação consta no Livrinho da Presidência do ano de 1767 da Irmandade da S. Cecília. Arq. Hist. do Montepio Filarmónico, Lisboa. Os Directores eram “pessoas que “contratam” os músicos necessários para as funções por si organizadas” (Sá, 2008:10).

⁴¹ José António de Sousa Saldanha Meneses e Castro, 5º Conde da Ponte (1738-1785), Mordomo-Mór durante o reinado de D. José I, Cavaleiro da Ordem de Cristo.

*da Ponte, um para ele, outro para quem ele quiser que o acompanhe, para todas as funções que fizer no palácio*⁴².

Durante este mesmo ano de 1758 o compositor alugou também um outro palácio, na Calçada da Estrela, cuja funcionalidade não é clara, mas possivelmente servia como casa de pasto ou algo semelhante:

25 de Novembro de 1758

Contrato de Arrendamento: D. Francisco Xavier P.º, proprietário de um palácio que faz frente para a Calçada do Colégio da Estrela, onde chamam o Poço de Dom João, arrenda o quarto alto do palácio, com todas as suas pertenças cocheira, cavalaria, Palheiro e as mais casas no mesmo pavimento do dito quarto alto, entrando também um quintalinho que fica a parte do Poente das mesmas casas e que tem uma parede caída para a banda do Norte, a P.º Antonio Avondano, rabequista de Sua Magestade, morador junto ao Recolhimento dos Cardaes de Jesus. O arrendamento é por seis anos e mais não, por 300\$000.

*Pedro Avondano fica obrigado a restaurar o palácio de alto a baixo, nas artes do carpinteiro e do pedreiro*⁴³.

No documento supracitado, ele confirma a sua morada, declarando que está a morar na Rua da Cruz. Porém, vive simultaneamente durante os anos sessenta na morada da Calçada do Colégio da Estrela e tem uma “casa de

⁴² Cartório Notarial 5A, actual Nº 12: Eugénio de Carvalho e Silva, sucessor de João António Machado Júnior, Rua de S. Julião, Nº 62 – 2.º (antigo: Rua de S. Julião, Nº 146 – 1.º e na Rua da Prata), 1755.11.24 a 1871.03.28, Escritório do Tabelião na Rua direita do Moinho de Vento, à Cotovia, Livro 8, Cx 2 fl. 28v. e fl. 30 (Procuração do conde da Ponte ao Dr. Agostinho Ferreira Pacheco) (Informação pessoal da Drª Ana Paula Tudela, 13 de Fevereiro de 2012).

⁴³ Cartório Notarial 11 – actual n.º 3, Tibério Augusto Maria Mendes, sucessor de João Baptista Scala, Av. Defensores de Chaves, n.º 31 – 1.º Esq. (antigo: Rua da Assunção, n.º 57, 1.º), 1750.02.10 a 1870.11.16, Escritório do Tabelião na Calçada do Combro, Livro 630, Cx 139, fl.55 (Informação pessoal da Drª Ana Paula Tudela, 13 de Fevereiro de 2012).

pasto e bilhar”, o construtor e afinador de cravos real, o alemão Mathias Bostem (1731-1806) (Tudela, 2007-2008:71). Juntando informações de outras fontes, é possível pressupor que os dois provavelmente eram parceiros de negócios de natureza extramusical.

Nos documentos de Décima da Cidade do Arquivo Histórico do Tribunal das Contas de Lisboa existem vários pagamentos de impostos referentes aos anos sessenta do século XVIII efectuados pelo Avondano⁴⁴, morador “*na casa de Rua da Cruz, pelo lado direito principiando o recolhimento do S. Espírito dos Cardeais*”, onde ele tinha uma *Casa de Assembleia* e uma alquilaria (Quadro 6).

Quadro 6: Avondano, pagamentos de impostos referentes aos anos sessenta do séc. XVIII

Ano:	Descrição:
1762/1763	Pedro Antonio Avondano com Casa de Assembleia p. ^a a Nasção Bertanica. Paga de Maneio 24\$000 último quartel de 1762, 1.º, 2.º e 3.º de 1763.
1764	Pedro Antonio Avondano, rabequista. Paga de maneio 20\$000 (Pela Assembleia). Tem 3 criados, que pagam de maneio 1\$152 cada.
1769	Pedro Ant. Avondano – com Casa de Baile 7\$200 e criado \$576 Alquilaria 2\$000 e 2 criados 1\$152

Pedro António Avondano desempenhou um papel relevante de *entrepreneur* e inovador na vida cultural lisboeta durante a segunda metade do século XVIII, ao organizar na sua residência a assim chamada “ Assembleia das Nações Estrangeiras”, ponto de encontro entre estrangeiros e a elite portuguesa, onde decorreram concertos públicos⁴⁵. Ela é descrita por parte dos contemporâneos de Avondano como “*huma casa de assembléa para ingleses e hamburgueses, onde iam jogar e fazer os seus bailes*” (Viterbo,1932: 68)⁴⁶.

⁴⁴ AHTC- Décima da Cidade, Santa Catarina, Mç. 305: fl. 226, 285; Mç. 308: fl. 100

⁴⁵ Vários aspectos da função desta Assembleia foram descritas em Madureira (1989), Lousada (1998), e especialmente em Sá (2008)

⁴⁶ Citando o cravista da Real Câmara João Pissina que deu um depoimento para o Processo de Habilitação de Cavaleiro de Cristo de Pedro António Avondano em 1767. (Sousa Viterbo, 1932:68)

O *Hebdomadário Lisbonense* de 8 Novembro de 1766 escreve a primeira notícia de concerto público, que teve lugar no dia 11 de Novembro, precisamente na *Casa da Assembleia das Nações Estrangeiras* (Brito, 1989b: 78). Este fenómeno de cosmopolitismo culto é um produto da época do iluminismo na qual surge a necessidade da formação de uma sociedade mista e de um “mundo elegante”, que inclui a aristocracia e a alta burguesia, representada pelos negociantes nacionais e estrangeiros, em sedes situadas fora da dinâmica formal da Corte Real. “Ao longo do século XVIII europeu as academias, os salões e os cafés substituíram a corte enquanto lugar central da produção e da crítica literária e artística” (Mattoso (ed), 2011: 426)⁴⁷.

No período pombalino surgiu uma particular atenção pela actividade dos negociantes estrangeiros e nacionais e fizeram-se várias reformas no sistema de controlo do tráfico de negócios. “São bem conhecidas as relações que Pombal mantinha com os negociantes, que segundo Ratton, tratava com consideração e que muitas vezes se lhe dirigiam directamente” (Pedreira, 1995: 158). A praça mercantil de Lisboa, capital do império luso-brasileiro, foi uma das mais activas na Europa e, nos anos sessenta e setenta, foram aprovados vários benefícios fiscais para os negociantes da Junta do Comércio (Pedreira, 1995: 125). Esta nova classe social burguesa, que adquiriu uma riqueza substancial, tinha necessidades de afirmação social e de novos espaços de sociabilidade, exemplo dos quais são as assembleias públicas fundadas “à semelhança dos clubes ingleses” (Lousada, 1998: 130). Na sua tese de doutoramento sobre a música instrumental em Portugal no período entre 1750 e 1820, Vanda de Sá apresenta as actividades mais frequentemente desempenhadas pela Assembleia, entre as quais, os jogos de cartas e bailes. Para além disso, fornece um quadro precioso dos concertos públicos que aconteceram em Lisboa, dos quais se destacam vários exemplos de concertos nesta Assembleia (Sá, 2008: 132-137). Uma notícia referida por vários autores diz que “no dia 11 de Novembro de 1760 num baile em honra do rei de Inglaterra, no seu aniversário, o Conde de Oeiras dançou com lady Hay,

⁴⁷ Para um quadro mais completo do aparecimento deste fenómeno em Europa e Portugal ver Mattoso (ed.), 2011: 426

esposa do enviado extraordinário de Inglaterra, o primeiro minuete” na Assembleia das Nações Estrangeiras (Sasportes, 1970: 170).

Um autor que fornece informações biográficas importantes sobre Pedro António Avondano é Francisco de Sousa Viterbo. No seu livro *Subsídios para a História da Música em Portugal* (1932), estuda as origens da família Avondano e expõe alguns documentos preciosos de testemunhos da época relacionados com “o grau de Cavalheiro de Cristo” com o qual Pedro António foi agraciado em 1767. De facto parece que com este título o compositor aspirava ter uma posição social que o pusesse num patamar superior ao que a sua profissão de músico instrumentista lhe oferecia. Tratava-se de “um caso raríssimo naquela época...é bem notável para ficar consignado, significando o merecimento de Avondano e a grande estima que tinham na corte” (Vieira, 1900: 76).

No Inventário *post mortem* de Avondano⁴⁸ identificaram-se alguns nomes importantes da alta burguesia lisboeta. Estas pessoas teriam com certeza relações de mecenato e amizade com o compositor, pois estão referidas nas dívidas passivas do documento. Um deles é Anselmo José da Cruz, “oratoriano, cónego da Patriarcal e homem do círculo mais próximo de Pombal”. Não é estranha a conexão com Avondano sabendo que Anselmo José fez a sua aprendizagem de negócio em Génova, onde adquiriu conhecimentos que o habilitavam para desempenhar altos cargos no novo executivo financeiro de Pombal (Pedreira, 1995: 158). Outra personagem importante entre a elite portuguesa mencionada é Ignácio Pedro Quintela “um financeiro de vastos recursos”⁴⁹, que chegou a ser apontado pelo Marquês Pombal como Director da Sociedade Teatral (Brito, 1989b: 92).

No seu artigo “Sociabilidades Mundanas em Lisboa”, Maria Alexandre Lousada apresenta um quadro histórico das Assembleias existentes em Lisboa na época depois do terramoto, com especial atenção para a das Nações Estrangeiras e o seu funcionamento. Citando o francês Gaubier de Garrault,

⁴⁸ Citados também em Madureira, 1989: 162

⁴⁹ Pedreira, 1995: 163

ela aponta o facto de que em 1771 foi dado um baile no dia 4 de Fevereiro na “nova assembleia de baixo” (Lousada, 1998: 145). Esta Assembleia é ainda citada pelo viajante inglês Richard Twiss, nas suas memórias da visita em Lisboa entre 1771 e 1772 (Twiss, 1775: 2-3). Reunindo todas as informações existentes sobre a vida do compositor é possível depreender que a partir do início dos anos setenta, ele alterou a morada de sua casa e respectiva Assembleia para um palácio na Rua da Horta Seca, chamada também Rua Direita do Loreto ou *Traveça da Assembléa*, em vários documentos. Nesta casa a Assembleia das Nações Estrangeiras existiu com certeza até à morte de Avondano em 1782. Conseguiu-se apurar através de registos documentais que a Assembleia continuou em actividade até aproximadamente 1787⁵⁰.

Parece que nos últimos vinte anos da sua vida Avondano adquiriu um papel exclusivamente de “compositor de música” e de proprietário da Assembleia. Assim foi descrito nos documentos de décima de Encarnação e naquele período o seu nome não consta nos manifestos dos pagamentos dos instrumentistas da Irmandade da Santa Cecília. Porém, continuou a pagar a sua quota de jóia todos os anos até ao fim da sua vida, mesmo que nos últimos anos isso tenha acontecido com alguns atrasos⁵¹.

⁵⁰ Em 1786, na Assembleia das Nações Estrangeiras foi apresentada a oratória de N. Jommelli “La Passione di Gesù Cristo”. Para esta ocasião foi impresso um libreto do qual foram conservadas várias cópias em P-Cul, P-Ln, P-Evp, I-Rsc. Em 5 de Dezembro de 1787 o embaixador francês Marquês de Bombelles relata sobre uma cerimónia com baile na Assembleia no qual os ingleses foram excluídos. Parece que a mesma começou a ser gerida pelos franceses. Não é claro se a família Avondano ainda está a participar nesta organização. (Bombelles, 1979: 57).

⁵¹ Livrinhos manuscritos da Presidência da Irmandade de S. Cecília referentes aos anos 1765, 1767, 1776, 1777-78, 1778, 1779, 1780, 1781, 1782. Nem todos estes documentos de contabilidade foram preservados. Apontados.

2.2.2. Documentos de Análise Histórico-Biográficos: o Testamento e o Inventário *Post-Mortem* de Pedro António Avondano

Pedro António Avondano faleceu no dia 18 de Março de 1782. No Arquivo Nacional da Torre do Tombo existem duas cópias do testamento do compositor: uma está no Registo Geral de Testamentos⁵², a outra é incluída no Inventário *post-mortem* dos seus bens⁵³. Estes dois documentos inéditos revelaram-se bastante importantes para a análise da sua vida e obra, dado que permitiram deduzir a posição de Avondano na hierarquia social e, sobretudo, os seus gostos musicais e literários. Para além disso, ajudaram a perceber quais foram as dimensões da Casa da Assembleia nos últimos anos⁵⁴.

O último testamento dele foi feito no dia 13 de Março, em sua casa, *na Travesa da Orta Seca freguesia de Nossa Senhora de Encarnação*. Em concomitância, nos documentos de décima da cidade é referido que em 1782 ele aluga por 600\$000 o segundo e terceiro andar dum prédio, de propriedade dos herdeiros de Bento Dias Perreira Chaves. Neste documento a rua supracitada é também chamada *Traveça da Assembleia*⁵⁵. O testamento está na página 14 do documento, juntamente com o Inventário *post-mortem*, e foi escrito pela mão de *Manoel Cerqueira Madriz Barreto*, devido às condições de saúde precárias em que se encontrava o compositor. Neste testamento Avondano declara-se viúvo de Luísa Rosa de Boa Ventura e pede para ser sepultado na Igreja de Nossa Senhora do Loreto *sem vaidade alguma*. Tem dívidas com diversas pessoas cujos nomes e quantias estão discriminadas no documento, verificando-se que uma parte significativa do seu património inventariado serviu para pagar as mesmas.

Dos seus irmãos, a única mencionada no testamento é D. Arcângela Micaela Avondano, com a qual o compositor tinha provavelmente uma ligação

⁵² ANTT, Feitos Findos, Registo Geral de Testamentos, liv. 316, f. 5v

⁵³ ANTT, Feitos Findos, Inventários, Letra P, Mç19, N.º6

⁵⁴ Estes dois documentos já foram alvo de alguma análise em relação ao fenómeno da *assembleia* em Madureira (1989: 161-162).

⁵⁵ AHTC- 1782, Encarnação, maço 397, f. 53v. – n.º 1: *Prop. dos herdeiros de Bento Dias Pereira Chaves que consta de loje cercada pela rua da Orta Seca, pela travessa, de lojes, e hum quarto baixo e tres andares, e mais quatro lojes pela rua direita. (...) o 2.º andar arrendado a Pedro Abundano Compozitor de Muzica, e ocupa o 3.º e paga por tudo 600\$000.*

especial, e a cujos herdeiros ele deixa algum dinheiro: *Mais a minha irma D. Arcangela já falecida 9\$600 reis que se entregaraõ a seu marido e herdeiros*⁵⁶.

Para *Testamenteiro, Tutor e Administrador dos menores* é nomeado João Henriques de Sousa que surge discriminado com o título Tesoureiro-Mor do Erário Régio⁵⁷. O facto de Avondano ter escolhido uma personalidade desta posição política e social demonstra que ele tinha amizades próximas com personalidades ilustres da elite comercial de Lisboa. Consequentemente, coloca a figura do compositor num nível elevado da escala social, já que é pedido ao testamenteiro para tratar da distribuição dos bens do inventário, bem como de ocupar-se da tutela dos filhos menores, o que permite ainda deduzir uma estreita relação entre os dois.

Uma parte do testamento é dedicada à continuação da Assembleia, que pelos vistos tem uma importância relevante na vida de Avondano:

Peço e rogo àquelle, ou àquelles de meus filhos, ou filhas que possam conseguir o continuar com a Casa da Assembleia que eu athe agora tive queirao por atenção ao meu rogo, e por fazerem esmolla a minha alma pelo amor de Deuz assistir a meu filho Joaquim Pedro que se acha casado e padecendo muitas necessidades com a quantia de cento e vinte reis, cada dia dos lucros que tiverem da mesma Casa o que espero assim pratiquem, atendendo tao bem a que os Senhores da mesma Assembléa por

⁵⁶ O marido da D. Arcângela Micaela Avondano foi Henrique José da Silva Quintanilha, Intendente-Geral da Polícia e Corregedor da Comarca de Angra. Ele foi ainda proprietário do Teatro da Rua dos Condes (Brito, 1989b: 104). Um dos seus filhos, José Tomás da Silva Quintanilha, ocupou o cargo de Juiz de Fora e Provedor da Fazenda Real na cidade de São Luís do Maranhão, Professo na Ordem de Cristo. (Borrego 2008, II: 232).

⁵⁷ João Henriques de Sousa é o terceiro na hierarquia do Erário Régio, designado como Escrivão, depois do Marquês de Pombal, Inspector Geral, e José Francisco da Cruz, Tesoureiro. (Moreira, 1977: X); Foi também negociante e provedor da Junta do Comércio. Escreveu um importante documento, onde se enunciam as linhas gerais de uma nova política comercial: “Sobre a Pauta da Alfândega Grande de Lisboa”, abril de 1781, (A.H.U. Ministério do Reino Maço 35), (Em Madureira 1997: 364)

*atenção da minha alma contemplarão a alguma das minhas filhas ou filhos para a continuação da mesma Casa*⁵⁸.

As grandes preocupações do compositor parecem ter sido a preservação do que restava do seu património para os seus filhos, e a salvaguarda da tutela dos menores. Por esta razão, foi obrigado a fazer o Inventário Orfanológico⁵⁹. Este tipo de registo de bens era feito quando o falecido deixava filhos menores (com menos de 25 anos) (Madureira, 1989: 11)⁶⁰. Deste documento fica-se a saber que Pedro António Avondano tinha oito filhos:

D. Maria Joanna Avondano, de 27 a(nos);

D. Luisa Ignacia Avondano , de 26 a(nos);

D. Anna Catharina Avondano, casada com Carlos Aurelio Telles de Avellar Colain;

Joaquim Pedro Avondano, casado;

Francisco de Paula Avondano, ausente no Estado de Bahia;

D. Maria Vitoria Avondano, de 17 a(nos);

D. Maria Salome Avondano, de 15 a(nos);

Caetano Manuel Avondano, de 10 a(nos).

Todos eles assinam o juramento da abertura do testamento e a aceitação da herança, com a excepção do pequeno Caetano Manuel e de Francisco de Paula que, como descrito, estava ausente no Brasil. As filhas, cuja idade também é indicada, estão discriminadas como *donzelas*. (Não podemos excluir a possibilidade, notando a sua idade, de Maria Joanna e Luísa Ignacia serem

⁵⁸ Esta parte do testamento foi também discutida em Madureira, 1989: 162.

⁵⁹ Foi obrigatório fazer inventário quando existiam filhos menores e filhos ausentes. Ver Quadro 1.1 em Madureira, 1989: 15; “O documento escrito...é depositado no Juiz dos Orfãos, respondendo no futuro pela integridade do património perante qualquer ameaça de depiladação.” (Madureira, 1989: 11)

⁶⁰ Mattoso (ed), 2008: 250

freiras). É igualmente interessante observar que todas as “meninas” tinham uma assinatura com caligrafia bonita e bem legível, demonstrando um bom nível de alfabetização.

Através da idade dos filhos no ano da sua morte, podemos deduzir que Pedro António terá casado por volta dos quarenta anos, ou seja, por volta de 1755⁶¹. Este facto não é estranho, pois parece que na época do Antigo Regime era bastante comum casar tarde, por volta dos trinta anos no caso dos homens, sendo que muitos nem se casavam⁶².

Só um dos filhos, Joaquim Pedro, continuou a profissão de músico. Ele foi violinista e o seu nome está presente nos manifestos e nos Livrinhos da Presidência da Irmandade de Santa Cecília de 1791 a 1802⁶³. Faleceu em 1804.

A condição “ausente no Estado de Bahia” do filho Francisco de Paula que partiu para Brasil, permite deduzir que provavelmente este se encontrava envolvido em algum negócio, facto que parece emblemático para uma análise da vida familiar e dos costumes naquela época⁶⁴.

Um detalhe interessante é a inclusão de uma *Justificação de Pobreza*⁶⁵, no final do inventário, feita cinco anos antes da morte de Avondano, a 22 de Dezembro de 1777:

⁶¹ Apesar das árduas buscas até ao presente dia foi impossível encontrar o documento do casamento de Pedro António com Luísa Rosa: considerando a data aproximada do casamento, é provável que esteja perdido.

⁶² Mattoso (ed), 2008: 98

⁶³ Estes documentos integram o espólio do Arquivo Histórico do Montepio Filarmónico.

⁶⁴ *No caso da América Portuguesa, a emigração contemplava rapazes no início da adolescência, geralmente com característica de possuírem um nível básico de alfabetização, que lhes conferia alguma desenvoltura na escrita e no cálculo, indispensáveis às actividades económicas mais lucrativas, como as relativas ao comércio com a metrópole. Não era invulgar partir-se para o Brasil numa idade entre 12 e 17 anos* (Mattoso, 2008: 85).

⁶⁵ *Para o cabeça de casal com filhos menores se desembaraçar limpamente da obrigatoriedade de inventário, uma única solução é possível: alegar escassez de recursos pedindo que seja lavrado um auto de pobreza...A ideia de “pobre” veiculada pelos depoimentos é a da canalização de todos os recursos para despesas do dia-a-dia sem hipótese de acumulação de reservas de valor. Não ter o suficiente equivale a não ter dinheiro para poupar* (Madureira, 1989: 17).

Diz Pedro Antonio Avondano, que por falecimento de sua mulher D. Luisa Rosa Avondano lhe ficarão filhos menores, e por que se vê obrigado por este Juizo respectivo a fazer Inventario, e ao sup.e não ficarão bens alguns, que possam fazer objecto rezultando da facção do dito Inventario maior damno para os menores pelas necessarias despesas. Portanto para quem seja servido mandar tomar ao suplicante sua Justificação do deduzido para às vista da verdade justificada o absolver da facção do dito Inventario...

A existência deste documento suplementar deixa perceber que já em 1777 o compositor tinha sido obrigado a fazer um Inventário devido à morte de sua mulher⁶⁶. Contudo, conseguiu adiar este acto penoso e dispendioso, demonstrando que tem recursos suficientes apenas para manter a família. No livro de registo de óbitos da Paróquia da Encarnação referente aos anos 1755-1780 encontra-se o documento do falecimento de Luísa Rosa: morreu no dia 23 de Setembro de 1777 na Freguesia de São João Baptista do Lumiar, foi sepultada na mesma Freguesia e não deixou testamento⁶⁷. Este último facto leva a pressupor que a causa da morte não foi uma doença prolongada mas algo inesperado, como por exemplo um acidente. Por ventura este acontecimento coincide com o ano do falecimento de D. José I e o respectivo afastamento de Marquês de Pombal do poder. A figura deste último teve um papel relevante no apoio da classe dos comerciantes e da alta burguesia, aqueles que por sua vez foram os principais mecenas de Avondano na sua actividade na Assembleia das Nações Estrangeiras. É possível que nestas circunstâncias Avondano se tenha sentido ameaçado, sem a protecção com que contava anteriormente por parte do Rei e do seu Primeiro Ministro.

⁶⁶ *A morte de um dos elementos do casal abre um ciclo de partilhas, inevitável caso os filhos sejam menores. No prazo de um mês o cônjuge sobrevivente, ou o responsável pela tutoria dos menores, é obrigado a requerer ao Juizo dos Orfãos da sua residência a abertura de um processo de partilha dos bens. Qualquer tentativa de fuga ao tão incómodo e dispendioso auto surge desde logo votada ao fracasso; os familiares do defunto solidários com os menores, mostram-se sempre dispostos a recorrer à denuncia para evitar que os bens vão parar a mãos erradas. Quando os rumores de situações ilegais chegam ao Promotor dos Orfãos, o recalcitrante é imediatamente intimado a dar início às partilhas no prazo de 48 horas. A alternativa é a prisão. (Madureira, 1989: 11).*

⁶⁷ Livro de registo de óbitos 1755-1780, Paróquia de Encarnação, Cota Lv012-Cx28, microfilme Nº1012 SGU, em www.digiarq.adlsb.dgarq.gov.pt

Não obstante, pode levantar-se a hipótese de que o compositor sofresse de alguma doença prolongada, e que, devido a esta, tenha tido problemas financeiros dez anos antes da sua morte. Neste propósito podemos citar a carta enviada pelo cônsul-general britânico em Lisboa John Hort ao diplomático inglês em Berlim James Harris jr. no 7 de Abril 1772:

*...It was for some music chiefly for the violencello by Avondanni(,) a composer of this city whose works the Prince had heard with approbation: you will do me a particular favor to take some opportunity of assuring her Royal Highness with my humble respect that the music would long since have been dispatched; but that the unfortunate author has been so near his grave as to have had his house in possession of his executors...*⁶⁸

Não há conhecimento de que a música de Avondano tenha sido executada na Corte depois de 1777. Este facto pode significar que durante o reinado de D. Maria I a elevada estima anteriormente gozada pelas composições de Avondano se tenha desvanecido.

2.2.3. Análise do Inventário

A análise do Inventário dos bens de Pedro António Avondano que se propõe neste capítulo respeita a ordenação original do documento. O documento tem datação incerta mas terá sido provavelmente feito depois da morte do compositor. No topo da primeira página aparece apenas a nota Lx^a 1782 e as datas das várias avaliações que se encontram no seu interior são todas posteriores ao falecimento de Avondano. A quantia total do património inventariado é de 2 679\$464 réis. Na folha 22 fica especificado: “...declarou o Inventariante que ao tempo de morte de Pedro Antonio Avondano não ficara dinheiro algum, mas antes apedira para as despesas do funeral”.

⁶⁸ Agradeço Prof. Dr. Manuel Carlos de Brito que me proporcionou este documento

1) Ouro e prata

Em primeiro lugar, como é comum para este tipo de inventários, estão elencadas as peças de ouro e prata⁶⁹, cuja quantia é bastante significativa, no valor de 867\$824 réis. Provavelmente foi utilizada em grande parte para pagar as dívidas mencionadas no testamento (459\$278 réis). Existiam também muitas peças de prata⁷⁰ e “um anel de diamantes”, avaliados em 336\$000, que estavam empenhadas “na mão do Ex.mo Bispo de Marianna”⁷¹. Não fica claro se estas peças voltaram a ser recuperadas. Posteriormente surge discriminada a prata como *pertense a Casa da Assembleia*: inventariam-se pouco mais de quatro dúzias de colherinhas para chá, garfos, colheres e facas, que foram divididas entre Maria Joanna, Maria Salomé, Maria Vitoria e Caetano Manuel.

2) Móveis e quadros

A lista inclui um longo inventário de móveis, espelhos e relógios, cuja boa qualidade permite deduzir que o compositor tinha um nível de vida bastante elevado. Poucos destes ficaram para Joaquim Pedro e Ana Catarina, pois as peças mais importantes, sobretudo os relógios, foram destinadas ao “testamento”. Contudo, o que levanta mais curiosidade são sem dúvida os quadros de pintura pois este tipo de iconografia, juntamente com as peças do oratório e de carácter religioso representam uma parte importante do recheio das casas mais distintas da capital durante o Antigo Regime⁷². Na página

⁶⁹ “Em primeiro lugar destacam-se os bens vinculados cuja transmissão é independente das partilhas ou da vontade do testados, passando necessariamente na linha directa descendente ao filho mais velho...” (Madureira, 1989: 12), ou seja, isto correspondia com a necessidade de salvaguardar a integridade do património da família.

⁷⁰ No testamento Avondano declara que “toda a prata da casa” foi empenhada.

⁷¹ Trata-se de Bartolomeu Manuel Mendes dos Reis, terceiro bispo de Mariana (de 1773 até 1779). Antes disso foi bispo de Macau. Governou o bispado de Mariana a partir de Lisboa, por meio de procuradores, e renunciou dele em 1779. (Brandão, 2007: 8).

⁷² *No capítulo da iconografia, o tipo de peças que mais contribui para a decoração interior são os quadros e os painéis: originais de pintura. Como seria de esperar, os suportes de pano começam impor-se, e o emolduramento torna-se obrigatório. Madeiras douradas ou com douraduras vêm traduzir uma inegável valorização daquilo que é exposto* (Madureira, 1992: 223).

cinquenta do inventário estão elencados quatro retratos de *pintura em pano que faz em de Alto quatro palmos e meio com molduras de pinho douradas*: um de Pedro António, outro de seu pai Pietro Giorgio Avondano, e dois de *outros dois authores de Muzica* não identificados. Estas pinturas, juntamente com um retrato do Marquês de Pombal, também em moldura dourada, ficaram para Joaquim Pedro. Não se sabe qual foi o destino dos quadros nos anos seguintes e, infelizmente, hoje em dia não se dispõe de nenhuma imagem conhecida de Pedro António, nem de Pietro Giorgio Avondano.

3) Instrumentos musicais

Outra secção importante do Inventário é a dedicada aos instrumentos musicais. No final da sua vida Pedro António Avondano possuía *hum Cravo de Sinco oitavas com dois jogos de marfim...todo de Nogueira com o seu pê*. O instrumento foi avaliado em 111\$000 reis no dia 28 de Março 1782 pelo afinador e construtor dos cravos da realeza, o alemão Mathias Bostem, e traz a sua assinatura. Foi destinado à filha, Luísa Ignacia e este facto sugere que talvez ela também tenha estudado música. No mesmo dia foram igualmente avaliados dois outros instrumentos por Joaquim José⁷³, *que declarou ser professor de música*: uma violeta e um violino, no valor de 14\$400 e 6\$400 reis respectivamente, bem como uma caixa *aonde se arrumam os dois estromentos*. Inesperadamente estes últimos não foram dados a Joaquim Pedro, mas talvez tenham sido utilizados para pagar as dívidas.

4) Livraria

A colecção de livros deixada por Avondano foi estimada num valor total de 63\$180. Constatou-se que do ponto de vista social, este valor é mais próximo das estimativas feitas às livrarias da nobreza titular do que daquelas

⁷³ Provavelmente Joaquim José Galvão, “fabricante muito abil de instrumentos de cordas, que existiu em Lisboa nos fins do século XVIII e princípios de XIX” (Vieira, 1900, I:447)

dos comerciantes⁷⁴. Mesmo em relação ao conteúdo, a sua biblioteca assemelha-se mais com a de um nobre do que com a de um negociante do século XVIII⁷⁵. Grande parte dos livros era de carácter religioso, contudo existiam livros de história de Portugal, de gramática da língua portuguesa, e alguns de literatura (como por exemplo as obras de Camões)⁷⁶. Entre estes, citam-se alguns títulos que parecem mais aliciantes:

- *Memorias das principais providencias que se derão no Terramoto de 1755...*

- *Nova Escola para aprender a ler e escrever, e cantar de Manoel de Andrade de Figueiredo...*

- *Nova Instrução Muzical de Solano em quarto primeiro tomo...*

- *Novo Tratado de Muzica de Solano...*⁷⁷

A presença nesta livraria do tratado de Solano, editado pela primeira vez em 1779, demonstra que Avondano tinha interesse em acompanhar as últimas novidades em termos de edição de música e teoria musical.

Havia apenas um único livro em italiano na coleção toda, discriminado como “*Dizionario Poetico de Francesco Piozzi*”⁷⁸. Este último era evidentemente uma ferramenta de trabalho. O resto da biblioteca estava em

⁷⁴ Como exemplo podemos dar a livraria do 12º conde de Redondo, estimada em 72\$440 réis, enquanto os negociantes em Lisboa no período entre 1759 e 1827 tinham em média uma biblioteca no valor de 49\$850 réis (ver os quadros em Mattoso (ed), 2008: 233, 261).

⁷⁵ “Quanto à posse de livros, poucos elementos dos grupos sociais em estudo os tinham. Entre os poucos que têm livros, alguns terão obras litúrgicas ou de devoção, livros de reza, vidas de santos” (Mattoso (ed), 2008: 261, 361).

⁷⁶ A lista dos livros começa na folha 75 do Inventário.

⁷⁷ Francisco Inácio Solano (1720-1800) foi pedagogo musical, cantor e organista. Os seus trabalhos teóricos adquiriram grande importância para o ensino musical no séc. XVIII em Portugal. Os mais importantes foram *Nova instrução musical, ou Theorica pratica* (Lisboa, 1764), *Novo tratado de musica metrica, e rythmica* (Lisboa, 1779) e *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica* (Lisboa, 1790).

⁷⁸ Na realidade o nome do autor é Francesco Rozzi e o livro chama-se *Nuovo Dizionario poetico ed istorico nel quale si contengono le Favole, & Historie, tanto profane, quanto le più singolari cose della Sacra Scrittura...Opera non ingrata a chi si diletta di belle lettere*. Foi editado em 1707. Sem dúvida foi um livro que serviu para aprender e como inspiração na escrita de textos poéticos.

língua portuguesa: um facto importante para reconhecer a identidade nacional de Avondano.

5) Espólio musical

Pedro António Avondano deixou aos seus herdeiros um vasto espólio musical⁷⁹, que inclui partituras do próprio compositor (provavelmente algumas delas autógrafas), assim como obras de outros compositores do seu tempo. Este conjunto foi estimado pelos inventariantes num total de 246\$800 réis. O espólio revela-se um meio importantíssimo para o conhecimento dos gostos e interesses musicais de Avondano, oferecendo valiosos indícios sobre as suas influências estilísticas, e ulteriormente uma ajuda para a indentificação do seu estilo compositivo.

Não fica claro qual é o critério adoptado na organização desta coleção de partituras dentro do Inventário. As obras de Pedro António surgem misturadas com aquelas de outros compositores e os valores da avaliação são apresentados para conjuntos de dez ou mais manuscritos e livros de música. É evidente que os inventariantes não tinham interesse, e provavelmente nem competências, para poder perceber e descrever em pormenor todas as músicas. Algumas partituras são bem identificadas, outras é-lhes apenas mencionado o nome. A descrição de uma grande parte do conteúdo do espólio é muito vaga, por exemplo: *Quatorze missas antigas de diversos authores*, *Sete Oratorias de Varios authores*, ou até *Dezasete Masinhos de Solfas muito antigas*. Avondano possuiu ainda alguns manuscritos originais de *Varios Authores*. Segue-se uma análise do inventário, onde se apresentam as obras do espólio, organizando-as em grupos segundo os diferentes géneros musicais:

⁷⁹ A lista de avaliação do espólio musical começa na folha 87 do Inventário.

1) Oratórias

A avaliação começa na página oitenta e quatro do inventário, com um conjunto de obras do próprio Avondano, sem dúvida as mais preciosas. Em primeiro lugar estão discriminadas quatro oratórias do compositor: *Adão e Eva*, *Morte de Abel*, *Betulia Liberata* e *Il voto di Jeffe*, juntamente com “*Tres Serenatas e a opera intitulada Mundo del Luna*”. Este facto demonstra um aspecto importantíssimo para esta pesquisa: o género oratória foi sem dúvida de particular relevância na produção musical de Pedro António Avondano. As obras *Adamo ed Eva* (1773) e *Il voto di Jeffe* (1771) já foram descritas em várias fontes, tendo em conta a presença dos respectivos libretos⁸⁰. Infelizmente, hoje em dia não se conhece a existência de um manuscrito musical destas duas obras.

É evidente que a presença neste espólio de uma cópia da oratória *Morte de Abel* tem um significado particularmente relevante nesta tese, não podendo excluir-se a possibilidade de se tratar de um manuscrito autógrafo do compositor. Assim, constatou-se que, para além da cópia hoje em dia conservada na Biblioteca de Berlim e provavelmente já existente em Hamburgo no início dos anos sessenta do século XVIII⁸¹, havia pelo menos mais uma partitura desta obra no arquivo pessoal de Avondano.

Noutros conjuntos do inventário foram encontrados também os manuscritos das suas oratórias *Gioas*, *Re di Giuda* e *Isacco*, *Figura del Redentore*. Por outro lado, é extraordinária a descoberta de mais uma oratória de sua autoria, intitulada *La Betulia Liberata*, completamente desconhecida até agora. Assim, confirma-se o interesse particular por parte de Avondano relativamente aos textos sacros de Metastásio, e concretamente a utilização dos quatro *dramas sacros* mais tardios do *Poeta Cesareo* para as suas composições: *La Morte d'Abel*, *La Betulia Liberata*, *Gioas*, *Ré di Giuda* e *Isacco*, *Figura del Redentore*.

⁸⁰ Vieira, 1900, I: 64; Brito, 1989: 171.

⁸¹ Ver capítulo sobre a Fonte Musical desta tese.

Como esperado, verificou-se que Avondano tinha interesse em coleccionar e estudar as obras de outros compositores deste género musical, pelo que no seu espólio identificam-se várias, para além das já mencionadas na descrição geral do acervo *Sete oratorias de varios autores*: uma *Santa Elena al Calvário* de Leonardo Leo (1694-1744)⁸², duas obras de Niccoló Jommelli (1714-1774) descritas como *Oratoria da Paixão*⁸³ e *Cantata para a Natividade de Nossa Senhora*⁸⁴. Além destas últimas, mais à frente aparecem *Huns Dialogos com a Oratoria de Paixão*⁸⁵ de David Perez (1711-1778), a *Oratoria de Santa Elena de Adolf*⁸⁶ e uma *Oratoria a tres Vozes* cujo nome não foi discriminado, de Ferdinando Bertoni⁸⁷.

⁸² *Santa Elena al Calvario* de Leonardo Leo é uma oratória com texto de Pietro Metastasio. A sua primeira audição foi em Bolonha em 1734. Encontram-se manuscritos da obra nas seguintes bibliotecas: A-Wn, B-Bc, D-B, D-DI, GB-Cfm, I-Fc, I-Mc, I-MC, I-Nc, I-Nf, I-Vlevi (Leonardo Leo em Grove Music online, consultado em 29.07.2012).

⁸³ O nome completo desta oratória de Niccoló Jommelli é *La Passione di Gesù Cristo*, com texto de Metastasio, estreada em Roma em 1749. Foi uma das suas obras mais populares neste género durante a segunda metade do séc. XVIII. Manuscritos em A-Wgm, A-Wn, B-Br, B-Lc, D-B, D-DI, D-Hs, D-HR, D-Mbs, D-MÙs, D-Rp, D-Rtt, D-SWI, F-Pn, GB-Cfm, GB-Er, GB-Lbl, GB-Lcm, Gb-Lgc, GB-Y, I-Bc, IBGc, I-Fc, I-FAN, I-Mc, I-Nc, I-OS, I-PESc, I-PS, I-Rf, I-Vnm, I-Vsmc, US-Cn, US-NYp, US-Wc (Grove Music Online, Niccoló Jommelli, consultado em 30.07.2012).

⁸⁴ A oratória *La natività della Beatissima Vergine* de Jommelli. Foi executada várias vezes no início dos anos cinquenta do séc. XVIII no *Collegio Nazareno* em Roma. (Niccoló Jommelli, Grove Music online, consultado em 30.07.2012).

⁸⁵ David Perez escreveu uma oratória *La Passione di Gesù Cristo* (1742), com texto de Metastasio, cujo libreto está conservado em GB-Lbl (Grove Music Online, consultado em 3.08.2012).

⁸⁶ Possivelmente esta é a oratória *Santa Elena al Calvario* di Adolf Hasse, com texto de Metastasio, que foi estreada na corte de Dresden em 1746. Manuscritos desta obra existem em: A-Wgm, A-Wn, CH-Zz, D-B, D-DI, D-HAu, D-Hs, D-LEm, D-LEu, D-LÜh, D-Mbs, D-SI, D-W, F-Pc, I-Mc, S-Skma, US-Cn, US-Wc (Grove Music online, consultado em 30.07.2012).

⁸⁷ Ferdinando Gasparo Giuseppe Bertoni (1725-1813) estudou com Padre Martini em Bolonha. Suas obras foram executadas em Dresden, Londres e Madrid. A sua primeira ópera, o *pasticcio La vedova accorta* (Florença, 1745) teve grande popularidade. A partir de 1752 aceitou o cargo de organista na catedral São Marcos em Veneza. Escreveu várias oratórias, a maioria das quais foi apresentada no Oratório San Filippo Neri (Veneza) (Grove Music online, consultado em 30.07.2012). Avondano também escreveu uma ópera com o título *La vedova accorta*, ou uma ária avulsa para ser incluída num *pasticcio*, em 1750: o manuscrito da ária “Se provasti anime amanti” está conservada em P-Ln (BNP, *La vedova accorta*, Ária com violini, viola e baixo, Cota M.M. 8//2).

2) Óperas e cantatas

Quanto às óperas, para além da já mencionada *Il Mondo della Luna*⁸⁸, no inventário estão discriminadas mais duas obras até agora completamente desconhecidas: *Didone* e *Zenobia*⁸⁹. É muito provável que a ária de Enea conservada na Biblioteca Nacional de Portugal “*Oh non sai bella Selene*” provenha desta ópera *Didone* e não seja apenas uma ária isolada introduzida na ópera homónima de Perez, como sugerido por Ernesto Vieira⁹⁰ no frontispício do manuscrito. Porém, não se pode excluir a sua inclusão nesta última, aquando da execução em 1762 no Teatro da Rua dos Condes, o que aliás era uma prática comum na época.

Para além destas óperas, estão incluídas no inventário as *Tres Serenatas*, cujos nomes infelizmente não foram discriminados, assim como a partitura da cantata *Le Difese d'amore* (1764)⁹¹. É referida ainda uma obra intitulada *Parnaso accusato e difeso de Avondano*⁹², sem género especificado mas que pelo seu título suponho tratar-se de uma cantata ou eventualmente de uma serenata.

Da autoria de outros compositores podemos destacar a partitura da ópera *Enea nel Lazio* de Niccoló Jommelli⁹³ e uma obra com o título *Opera de Themistocle*⁹⁴. Não está claro quem é o autor e se esta é uma partitura musical

⁸⁸ Com texto de Carlo Goldoni. Foi escrita para ser apresentada no Teatro de Salvaterra em 1765. Cópias desta obra estão conservadas em P-La, F-Pn e US-Wc (excertos). Análise desta obra em Matta (1994).

⁸⁹ Para os textos destas duas óperas foram provavelmente utilizados os respectivos libretos de Metastásio.

⁹⁰ *Didone* [Música manuscrita] : Aria Con Violini, Viola, e Basso : Ah non sai bella Selene / Del Sig.re Pietro Antonio Avondano, P-Ln, BNP Cota M.M. 8//3. (Outra cópia da mesma ária em J-Tk / S10-934-1).

⁹¹ *Cantata per le felicissime nozze degli Eccellentissimi Signori D. Enrico Giuseppe di Carvalho e Mello, e D. Maria Antonia di Menezes*. Libreto em P-La, Cota 154-IV-8, nº 59.

⁹² “*Parnaso accusato e difeso*” é um texto poético de Pietro Metastásio, escrito em 1732.

⁹³ A primeira versão desta ópera estreou em 30 agosto de 1755 em Stuttgart. No carnaval em 1767 foi apresentada no Teatro de Salvaterra. Uma cópia da partitura existe em P-La. (Grove Music Online, Niccoló Jommelli, consultado em 31.07.2012).

⁹⁴ “*Themistocle*” é um libreto para ópera de Pietro Metastasio. O texto poético de “*Themistocle*” foi utilizado por vários compositores durante o séc. XVIII, entre os quais Porpora (1743), Jommelli (1757)

da ópera, ou simplesmente uma edição de texto do libreto, pois noutros conjuntos do inventário aparecem textos poéticos descritos vagamente como *Hum Masso de Authores de Versos*. Existe também um *Livro de Duetos* de Francesco Durante⁹⁵ e outro livro de Cantatas de Giovanni Battista Pergolesi⁹⁶. *Tres livros de Cantatas e Arias avulsas* cujos títulos e compositores não vêm especificados.

3) Música sacra

O espólio da música sacra é talvez o mais imponente de toda a colecção. Nele estão incluídas obras de Avondano, muitas delas desconhecidas, assim como de outros compositores famosos e obras de autores não especificados. Num dos primeiros conjuntos estão elencadas as seguintes obras de Pedro António:...*Huma Missa, Tres Salmos com hum Tantum Ergo, e huma Ladainha, outra Ladainha mais com Varios papeis de Novena, Salmos Dixit Dominus...tudo da composição do mesmo Avondano...* Existem também ...*Vinte Salmos de Authores tem deversos em que há Huma Ladainha de Avondano...*, assim como ...*huma Partitura do Te Deum encadernado em folio grande...* Toda esta descrição é bastante vaga. Apesar disso conseguimos individualizar algumas obras cujas cópias sobreviveram até aos nossos dias, como é o caso das Ladainhas ou o Salmo *Tantum Ergo*⁹⁷.

e J.C. Bach (1772) (Grove Music Online, consultado em 31.07.2012). Foi traduzido e editado em português em 1775 pela oficina de Manoel Coelho Sampaio. Uma cópia digitalizada desta obra está disponível na colecção Calouste Gulbenkian em <http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=131510&img=10962> (consultado em 31.07.2012).

⁹⁵ Provavelmente este é o livro com doze duetos da câmara de Francesco Durante (1684-1755), baseados em recitativos de cantatas a solo de A. Scarlatti. Manuscritos desta colecção em GB-Lbl, GB-Lcm, I-Rsc. Outra hipótese plausível é que se trate de uma das várias colecções de *Duetti per solfeggiare* que foram publicadas pela primeira vez em 1772 em Paris com o nome *Solféges D'Italie* (Grove Music Online, consultado em 31.07.2012).

⁹⁶ Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) tem um livro de quatro cantatas de câmara op.2: *Chi non ode e chi non vede; Dalsigre, ahi mia Dalsigre; Luce degli occhi miei; Nel chiuso centro* (Antes de 1735). (Grove Music Online, consultado em 31.07.2012).

⁹⁷ Parece que o repertório sacro de Avondano foi bastante popular no final do séc. XVIII: cópias de partes feitas por copistas locais de várias obras sacras podem ser encontradas nos arquivos da Sé de

O repertório sacro que Avondano colecionou incluiu obras de David Perez (1711-1778), Niccoló Jommelli (1714-1774), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Francesco Durante (1684-1755), Baltassare Galuppi (1706-1785), Francesco Feo (1691-1761), Leonardo Leo, assim como muitas peças de autores não identificados, que foram descritas como *Quatorze missas antigas de diversos authores, Vinte Salmos de authores deversos...* Apesar de não ser possível discriminar todas as obras, a quantidade de peças da autoria de Pergolesi presentes no espólio é impressionante: *...Missa de Pergoleze a dois coros; outra com tres Psalmos; Huma Partitura, e dois coros; Livro com Partitura dos Psalmos Laudate, e Confitebor; Hymno Stabat Mater, tudo do mesmo Pergoleze...*⁹⁸ Este facto sugere uma grande apreciação e interesse do trabalho deste compositor por parte de Avondano. Não é assim casual a identificação de uma influência estilística importante do génio de Jesi na obra de Pedro António.

Para além dos casos referidos, salientam-se as seguintes peças: “Mattutini de' Morti” de David Perez⁹⁹, *Missa de Mortos* de Francesco Durante¹⁰⁰, *Missa de Mortos* de Niccoló Jommelli¹⁰¹, *Hum moteto* de Leonardo

Évora (Magnificat, Tantum Ergo, Ladainha em do menor, Salmo Lauda Jerusalem) ou Sé de Viseu (Ladainha em do menor) (Ver “Avondano” em RISM e Grove Music Online, consultado em 1.08.2012).

⁹⁸ Durante o séc. XVIII o apelido Pergolese foi um dos mais usados de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Ele tem duas Missas com dois coros, segundo as versões das Missa em Ré (1731) e Missa em Fá (1732). Além do famosíssimo Stabat Mater (1736) e o Confitebor e Laudate pueri, o compositor escreveu outros salmos. como por exemplo. Dixit Dominus ou Salve Regina. (Grove Music Online, consultado em 1.08.2012).

⁹⁹ Estes responsórios são uma das obras mais populares de Perez, com cópias em D-Swl, I-Mc,P-Lf, P-Evc,D-B,S-Skma (RISM, consultado em 1.08.2012).

¹⁰⁰ Durante tem três Missas de Requiem, datadas respectivamente em 1738, 1746 e 1755 (Grove Music Online, consultado em 1.08.2012).

¹⁰¹ *Missa pro Defunctis* em Mi bemol (1756) Foi escrita para a duquesa Württemberg em Stuttgart. Cópias em A-GÖ, A-KR, A-LA, A-Ssp,A-Wgm, A-Wn, B-Br, CH-Zz, D-BAR, D-BNms, D-B, D-DI, D-GBR, D-Hs, D-HL, D-HR, D-LEb, D-LEm, D-LEmi, D-LÜh, D-OB, D-Rp, D-SWI, D-TZ, D-WEY, D-WRgs, F-Pc, F-Pn, GB-Er, GB-Lbl, GB-Lcm, GB-Ob,I-BGc, I-CORc, I-FAd, I-Fc, I-GI, I-Mc, I-MOe, I-MZ, I-Nc, I-Ria, I-Rsc, P-EVc, P-Lf, US-Bp, US-NYp, US-PRu, US-Wc (Grove Music Online, consultado em 1.08.2012).

Leo¹⁰², *Missa e Credo* de Baldassarre Galuppi, *Missa e Credo* de Francesco Feo¹⁰³. Existem outras descrições de partituras impossíveis de especificar, como uma *Missa de São Nicolão*, *Ladainha com Varios canticos de Igreja*, um *livro de Canto chão*, entre outras.

4) Música Instrumental

Entre as composições de autoria do Avondano destacam-se um *Masso de Originais de Danças*¹⁰⁴, assim como dois livros de Tocatas¹⁰⁵. Existem também *Oito Concertos de Sonatas para Rabeca*, cujo autor não é indicado, e ainda *Hum livro em quarto de Instrocção para Muzica Variaçoins de Marra*¹⁰⁶. Neste conjunto, a presença de um livro com Quartetos de Boccherini assume um significado especial, pois demonstra que Avondano seguia atentamente o trabalho compositivo dos seus contemporâneos, não só no campo da música vocal, mas também da música instrumental.

Existem ainda vários livros de didáctica e educação musical que estão descritos como *Sinco Livros de foglio que constam de Instrocção para Muzica*, *Hum Livro em folha encadernado em pasta de Istrocção para Muzica*. Com esta

¹⁰² Existe uma colecção de manuscritos de 10 motetes de Leo na Biblioteca do Conservatório de Nápoles (I-Nc), assim como motetes avulsos em D-Ful, Gb-Lbl, I-Fa, I-BGc, D-B, I-Vc, S-Skma, Cz-Pak, B-Bc, Us-FAy, D-MÚs (RISM, consultado em 1.08.2012).

¹⁰³ Estas duas últimas descrições são demasiado vagas para se poder formular uma hipótese. Identificaram-se várias obras com os nomes de Galuppi e Feo.

¹⁰⁴ Provavelmente foi o autógrafo de uma das colecções dos famosos Minuetos de Avondano, escritos para a Assembleia e impressos em Londres em 1770. Manuscritos em F-Pn, Us-SFs (Grove Music Online e RISM, consultados em 1.08.2012).

¹⁰⁵ Manuscrito das *Toccatas* podem ser encontrados em D-B (RISM, consultado em 1.08.2012).

¹⁰⁶ O título completo desta composição é *Minuetto con due cento Variazioni differenti, sopra listesso Minuetto, e primo Violino e Secondo Violino e Basso composto da Andrea Marra, Napolitano primo Violino di sua Maestà Fedelissima D. Giuseppe I Ré di Portogallo*. Andrea Marra foi violinista napolitano, primeiro violino ao serviço da Real Câmara e da Capela Real. Assinou o livro de entradas na Irmandade de S. Cecília em 21 de novembro de 1756 e faleceu em 1782. (Vieira, 1900, II: 64; Livro de Entradas da Irmandade de S. Cecília).

descrição demasiado vaga parece mesmo impossível perceber qual terá sido o conteúdo das partituras em questão. Provavelmente, incluíam exercícios e estudos transmitidos pelas várias gerações de pai para filho, o que, aliás, teve continuidade uma vez que estes livros ficaram com Joaquim Pedro, o filho músico de Pedro A. Avondano.

Em conclusão, desta análise da biblioteca musical pode resumir-se que lamentavelmente ainda não se conseguiu perceber com precisão qual foi o destino deste importante espólio, pertencente a um dos compositores portugueses mais emblemáticos do século XVIII. Uma parte, constituída sobretudo por música instrumental, foi destinada ao filho Joaquim Pedro. D. Ana Catarina ficou com Com um outro conjunto, constituído por sete oratórias não identificadas, mais um *Masso de authores de Versos* e os manuscritos autógrafos dos Minuetos. O resto da colecção terá provavelmente sido vendida. Parece que todos os manuscritos foram dispersos e seria importante descobrir o seu destino em pesquisas futuras. Contudo, a descrição do espólio musical presente neste inventário permitiu reflectir sobre vários aspectos relacionados com o assunto em estudo. Em primeiro lugar demonstrou a existência de peças da autoria de Avondano relativamente às quais até agora não se tinha qualquer indicação. Neste sentido, pode afirmar-se que a sua produção compositiva foi muito mais vasta de que se pensava. Além disso, incluía um número considerável de peças vocais-instrumentais de grande dimensão, factos estes que colocam o compositor no patamar dos mais prolíficos em Portugal durante o século XVIII. Outra consideração, não menos importante em relação a este espólio, diz respeito à qualidade e quantidade do repertório de outros compositores coleccionado por Avondano, pois permite revelar e articular a cadeia de influências e gostos musicais do compositor, o que é um importante instrumento para a compreensão do seu estilo composicional. A presença da oratória de Johann Adolf Hasse na sua colecção é extremamente interessante e poderia ter duas fontes. Uma relaciona-se com a eventual presença de Avondano em Nápoles nos anos de juventude, onde ele poderá ter conhecido o trabalho compositivo deste grande compositor alemão; a segunda possibilidade está ligada ao mundo alemão, mais concretamente a Hamburgo e aos irmãos Schuback, que será discutida

à *posteriori*. Um outro exemplo paradigmático das eventuais influências musicais de Avondano é a presença de uma obra do veneziano Ferdinando Bertoni e de várias obras do Baldassare Galuppi¹⁰⁷ na sua biblioteca. Esta parte do espólio demonstra que o seu interesse não se limitou à música de raiz napolitana, em grande voga na sua época. Estendeu-se nomeadamente para outras áreas de concepção estilística, concedendo-lhe uma familiaridade com a música de origem veneziana, que talvez fosse um pouco mais distante da influência musical que se manifestou principalmente em Portugal, representada pelas escolas napolitana e romana. Tendo em conta a natureza e os interesses musicais de Avondano é possível confirmar que no séc. XVIII Portugal não foi de todo um país periférico do ponto de vista musical. Pelo contrário, havia uma circulação e recepção de repertório muito interessante pela variedade e actualidade.

Quadro 7: Inventário, espólio musical. Obras de P. A. Avondano

Inventário <i>post mortem</i> de Pedro António Avondano
Espólio musical
Obras de Pedro António Avondano
<i>Oratória:</i>
Adamo ed Eva (1772)
Il Voto di Jefte (1771)
Morte de Abel (c.1760)
Betulia Liberata
Gioas, Re di Giuda (c.1762)
Isacco, Figura del redentore (c.1765)
<i>Ópera, Serenata e Cantata:</i>
Il Mondo della Luna (1765)
Dido
Zenobia
3 Serenatas (nomes não especificados)
Parnaso accusato e difeso
Le difese d'amore (1764)
3 Livros de Cantatas e árias avulsas

¹⁰⁷ Avondano escreveu uma ária para a representação da ópera “Il filosofo di Campagna” de Galuppi em Lisboa cujo manuscrito está conservado na BNP (Cota M.M. 8//1).

<i>Música Sacra:</i>
Missa
Missa de São Nicolau
Tantum Ergo
Dixit Dominus
3 Ladinhas
3 Psalmos
<i>Papeis de novena</i>
<i>7 Partituras de Psalmos em que entra uma de Avondano</i>
<i>Música Instrumental:</i>
Dez sinfonias
<i>Danças (Menuetos)</i>

Quadro 8: Inventário, espólio musical. Obras de outros compositores

Inventário <i>post mortem</i> de Pedro António Avondano Espólio musical
Obras de outros compositores
<i>Música vocal:</i>
<i>Sete Oratórias de Varios authores</i>
<i>Uns originais de varios authores</i>
David Perez:
<i>Mattutini dei morti</i>
<i>Oratória da Paixão</i>
Giovanni Battista Pergolesi:
<i>Missa a dois coros</i>
Stabat Mater
Te Deum
Psalmos Laudate e Confitebor
<i>3 psalmos</i>
<i>Cantate</i>
Leonardo Leo:
<i>Oratória Santa Elena</i>
Motetto
Francesco Durante:
<i>Missa de mortos</i>

<i>Duetos</i>
Francesco Feo:
<i>Missa e Credo</i>
Baldassare Galuppi:
<i>Missa e Credo</i>
Niccoló Jommelli:
<i>Missa de mortos</i>
<i>Oratória La Passione di Gesù Cristo</i>
<i>Oratória La Natività della Beatissima vergine</i>
<i>Enea nel Lazio</i>
Adolf Hasse:
<i>Oratória Santa Elena al Calvario</i>
Ferdinando Bertoni:
<i>Oratória a Tres Vozes</i>
<i>Música instrumental:</i>
<i>Oito concertos de Sonatas para Rabeca</i>
<i>Variações de Marra</i>
Luigi Boccherini:
<i>Um livro de quartetos</i>

6) Outros

Nas partes seguintes o inventário continua com outros bens do recheio da casa que poderiam servir para uma análise sobre o *status* social da família Avondano. Porém, a sua importância é menor no contexto do presente estudo. Entre estes objectos destacam-se um conjunto de panos de roupa branca (toalhas de mesa e mãos, lençóis e guardanapos), no valor de 83\$860 réis, e vestidos, entre os quais alguns itens bastante luxuosos, de veludo ou seda, no total de 123\$600 réis. A maior parte destas peças de roupa foram partilhadas entre os filhos que já se encontravam casados, Ana Catarina e Joaquim Pedro. Havia ainda um conjunto de *Vestimentos e panos do Oratório* com itens de carácter religioso, do qual se salienta a presença de uma *Imagem de Christo em marfim*, aparentemente bastante sumptuosa. Segue-se uma lista

de peças de móveis, utensílios de cozinha e loiças designadas como *Arame*, *Cobre*, *Estanho*, *Ferro*, *Loiça*, todas de uso familiar.

7) Trastes Pertenses a Caza do Baile da Assembleia

Esta é a discriminação dada pelo inventariante aos móveis e outros recheios (espelhos, quadros, lustros e loiças) do primeiro andar da morada de Avondano, avaliadas num total de 735\$710 réis. Todas estas peças de mobiliário foram repartidas pelos filhos do compositor. Este facto demonstra que os pertences eram propriedade de Pedro António e não de um conjunto de fundadores ou frequentadores do clube, e que para todos os efeitos esta sua actividade tinha natureza empresarial. Torna-se evidente que assim como na Rua da Cruz, a casa da família de Avondano na Rua da Horta Seca (igualmente designada como Rua Direita do Loreto) tinha um grande espaço no andar em baixo, com um ou mais salões, dedicado à actividade da Assembleia das Nações Estrangeiras¹⁰⁸. Esta observação é sugerida sobretudo pela quantidade e qualidade da mobília inventariada. Reveste-se do maior interesse o exame de algumas peças do recheio deste espaço emblemático da sociabilidade das classes altas em Lisboa durante a segunda metade do século XVIII, pois permite imaginar melhor a sua natureza e função: “Com uma sala de bilhar, mobiliário luxuoso, vários lustres e loiças, a casa da Assembleia oferecia a quem a frequentasse um conforto acolhedor e um ambiente seleccionado” (Madureira, 1989: 162). A decoração parece ser muito rica. Existiam vários espelhos grandes (pelo menos nove), no valor de 190\$000 réis, três bancas de jogo de madeira do Brasil, e uma mesa de bilhar que foi avaliada em 86\$400 réis, com os seus vinte e nove tacos usados (2\$900 réis) e quatorze bolas de marfim (2\$800 réis). Havia ainda vários retratos *de pintura em pano*: dois de D. José I e um da sua mulher, a Rainha Mariana Vitória de Bourbon, outros dois de D. João V e da Rainha Maria Ana de Áustria, assim como do *Príncipe Dom*

¹⁰⁸ A parte do inventário do P. A. Avondano relacionada com a Assembleia já foi objecto de investigação por parte de Madureira (1989).

*José e da Princesa Sua Mulher*¹⁰⁹. Existiam também várias pinturas e painéis de natureza morta, cavalos, aves, cartas geográficas antigas de vários países, assim como pinturas chinesas em papel e estampas de várias qualidades, algumas delas emolduradas em pinho prateado. A boa iluminação era fornecida pelos três lustres grandes, avaliados em 72\$000 réis, oito de seis lumes também de 72\$000, mais quarenta e cinco castiçais de vários tamanhos. Denota-se uma grande quantidade de *bancas*, *bancos* e *tanboretas* de natureza variada, alguns destes em madeira do Brasil. Não se podia deixar de mencionar a existência de *Cinco estantes de madeira de pinho da orquestra de muzica*.

As *bancas da sala de jantar* vêm demonstrar a presença de um espaço separado dedicado às refeições. Pela quantidade da, assim chamada, *Loiça da Índia* inventariada, pode-se pressupor que neste salão era possível servir ceias para aproximadamente cem ou mais pessoas¹¹⁰. Algumas peças do recheio da Casa da Assembleia destinadas ao consumo alimentar sugerem a qualidade do espaço e o requinte gastronómico que estas refeições provavelmente tinham¹¹¹. Aqui referem-se só as mais particulares: *39 Garafas de cristal*, três pares de saleiros de cristal, mais de cem copos de vários tamanhos, *Huma Xicolateira de Cobre*, oito *Poncheiras* de vária qualidade, um *Engenho de relógio de assar carne*, para além das já mencionadas colheres de chá e café.

Com o intento de enquadrar esta actividade, pode-se resumir que a Assembleia das Nações Estrangeiras foi um espaço importante de sociabilidade mundana durante a segunda metade do século XVIII. Teve

¹⁰⁹ D. José Francisco Xavier de Paula Domingos António Agostinho Anastácio de Bragança (1761-1788), Príncipe da Beira, filho primogénito de D. Maria I. A sua esposa foi a sua tia materna, a Infanta Maria Francisca Benedita (1746-1829).

¹¹⁰ *A sociabilidade mundana traduz-se também num ambiente material específico, que deve ser propício à conversa, ao jogo, à dança, aos consumos alimentares. Estabelecem-se códigos de bem receber que estão associados com novas práticas sociais- com consumos de novos bens sejam eles o chá, o café, o chocolate, as porcelanas, as pratas e o mobiliário e com exercício de aptidões para certos jogos para o canto, a música e a dança. O cuidado posto no arranjo do espaço e a necessidade de traje, móveis e louças adequados são realçados nos textos da época* (Lousada, 1998: 139).

¹¹¹ *Lembrando-me da magnificência do jantar, devo advertir que adiantando-se, e aperfeiçoando-se a ciência dos cozinheiros, se introduziu o costume de se comporem as mesas com tal ordem, e simetria, que a variedade, delicadeza e perfeição das iguarias não fosse só agradável ao gosto, mas também à vista* (*Cartas sobre as Modas* em Lousada, 1998: 156).

múltiplas funções de encontro entre a comunidade estrangeira constituída pelos negociantes e diplomatas activos em Lisboa e a elite portuguesa da época. Provavelmente o espaço teve uma função de fórum para mediação comercial e diplomática a um nível mais informal. Para além disso desempenhou um papel considerável na dinamização cultural da capital e, comparativamente com outras academias e assembleias, afirmou-se como um espaço importante de produção musical independente das dinâmicas da corte real. Neste sentido, sublinha-se o mérito desta Assembleia para a popularização e disseminação do repertório português (com certeza também aquele da autoria do próprio Avondano) não só em termos locais, mas também pelo resto da Europa, sobretudo na Inglaterra e Alemanha.

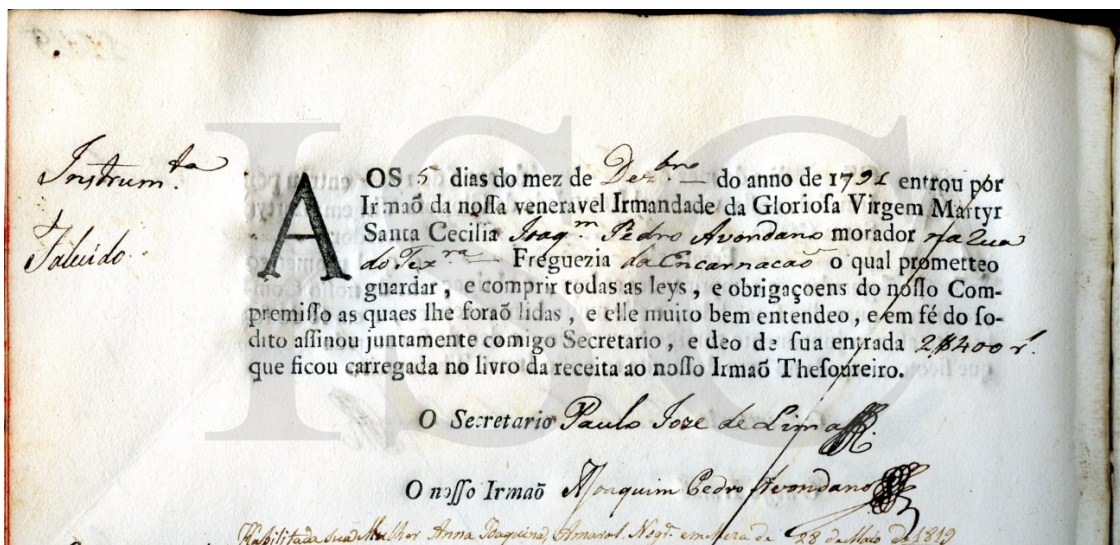
Na página 128 do Inventário *post mortem* de Pedro António Avondano encontra-se uma declaração relativa ao pagamento do ordenado, previamente em dívida e vencido em 1782, no mês da sua morte: “*Declarou Inventariante dever Sua Magestade o Quartel de ordenado que o defunto Vencio como Muzico Estromentista da Sua camara vencido em Março do presente ano a quantia de 58\$520*”. Esta nota comprova que Avondano recebia o seu ordenado habitual de Virtuoso da Real Câmara, no valor de 234\$080 réis¹¹² e continuava a ter os mesmo privilégios de instrumentista da Corte Real, mesmo nas décadas de 70 e 80 do século XVIII, altura em que o seu nome já não se encontra nas listas de despesas e pagamentos dos Teatros Reais, nem nos manifestos dos pagamentos feitos à Irmandade de Santa Cecília. Esta sua ausência da actividade musical como instrumentista deveu-se provavelmente a uma eventual doença.

Está ainda por descobrir qual foi o percurso de vida da família Avondano depois da morte de Pedro António, considerando-se importante investir numa pesquisa futura relativa ao destino dos bens do compositor, dos seus retratos de família e, acima de tudo, o paradeiro do rico espólio musical do compositor. O seu filho Joaquim Pedro, parece ter sido o único a seguir uma carreira

¹¹² Este valor é ligeiramente inferior ao apresentado por parte do Scherpereel, que cita os Registos de Ordenados do Erário Régio e refere que Pedro António Avondano recebia 260\$450 réis anuais. (Scherpereel, 1985: 19).

musical (Figura 8). Sabe-se que este faleceu bastante novo, em 1804¹¹³, mas fica ainda por descobrir se teve filhos e quem ficou com a herança depois da sua morte. No livro do Joseph Scherpereel é citado um documento do Arquivo do Ministério das Finanças de 1824, do qual foi possível individualizar os nomes de duas filhas de Pedro António, Luísa Ignácia Avondano e Maria Salomé Avondano, que naquela altura tinham respectivamente 68 e 57 anos¹¹⁴. Cada uma recebeu “a título de pensões” 6\$400 réis por mês, sendo que Maria Salomé ficava ainda com mais 6\$400 réis da *Supervivencia de huma sua irmã*¹¹⁵, talvez Maria Vitoria (Scherpereel, 1985: 117). Este facto vem demonstrar que a família do compositor foi ainda subsidiada por parte da Casa Real durante o séc. XIX.

Figura 8: Entrada de Joaquim Pedro Avondano (?-1804) na Irmandade de Santa Cecília. (Arquivo Histórico do Montepio Filarmónico, Lisboa)



¹¹³ A informação consta no livro da Presidência da Irmandade Santa Cecília, Arquivo Histórico do Montepio Filarmónico. Provavelmente em 1804 Joaquim Pedro tinha menos de cinquenta anos de idade.

¹¹⁴ Foi possível deduzir a idade de Luísa Ignácia Avondano e Maria Salomé Avondano a partir do Testamento de Pedro António no qual está declarado que em 1782 elas tinham, respectivamente, 26 e 15 anos.

¹¹⁵ Citando um documento do ANTT, AHMF, Casa Real, *Folha das Pessoas que cobrão pelo Particular da Coroa, Ordinarias da Muzica e Theatro*, 2º quartel de 1824.

2.3. Obra vocal e dinâmicas de disseminação do repertório de Avondano na Europa

Pedro António Avondano foi um excelente músico e um dos poucos compositores portugueses a obter alguma fama na Europa durante o século XVIII, tal como aconteceu com outros, por exemplo, nos anos vinte do séc. XVIII, como Francisco António de Almeida, ou mais tarde com Marcos Portugal. A diferença substancial entre os supracitados e Avondano é que a sua popularidade estendeu-se não só em Itália, mas em vários países do Norte da Europa. Parece que sobretudo a sua produção vocal-instrumental teve grande estima fora de Portugal. Na verdade, as dinâmicas de disseminação do seu repertório em vários países são múltiplas e merecem ser estudadas.

Um dos primeiros relatos sobre o trabalho de Avondano como compositor pertence a José Mazza, violinista, seu contemporâneo e colega na Orquestra da Real Câmara que escreveu o *Diccionario Biográfico de Músicos Portugueses*. A nota biográfica diz o seguinte:

Avondano (Pedro António), natural de Lisboa, professo na ordem de Cristo. Foi rabeça da camara de S.M. e excellente compositor. A sua musica tinha grande harmonia e muita suavidade. Compoz psalmos, missas, um Te Deum, muitas sonatas de instrumentos e tocatas de cravo. Tambem compoz a musica da opera burlesca, Il Mondo della Luna, que se executou em Salvaterra. (Mazza, 1944-45: 97-98)

Uma demonstração clara da popularidade internacional do trabalho compositivo de Avondano é a sua inclusão no *Biographie universelle des musiciens* de Fétis (1866). As peças de repertório vocal-instrumental que Fétis menciona são as óperas *Berenice* e *Il Mondo della luna*, assim como as oratórias *Gioas*, *Re di Giuda* e *Morte d'Abel*, cujas partituras se encontram na Biblioteca de Berlim desde o final do séc. XVIII. Este autor refere ainda alguma música instrumental impressa em Amesterdão, Alemanha e Paris:

AVONDANO (Pierre-Antoine), violiniste e compositeur, né à Naples au commencement du dix-huitième siècle, est connu par deux opéras, "Berenice" et "Il mondo della luna"; un oratorio intitulé, "Gioa, re di Giuda";

douze sonates pour violon et basse, op.1, Amsterdam 1732, et quelques duos de violon et basse, gravés en Allemagne et à Paris. Les partitions manuscrites des oratorios d'Avondano: Gioa et La Morte d'Abel, sont à la Bibliotheque Royale de Berlin

(Fétis, 1866: 176).

Em 1900, Ernesto Vieira salienta o trabalho de Avondano como compositor, nomeadamente de duas oratórias por ele escritas: *Il voto di Jette* de 1771 e *Adamo ed Eva* de 1772, das quais sobreviveram apenas os libretos. Menciona igualmente a ópera *Il Mondo della Luna* de 1765, com texto de Carlo Goldoni, apresentada no Teatro Real de Salvaterra, bem como outras composições: a *Scena de Berenice*; a “ária dramática para soprano sobre a letra da scena sétima no terceiro acto do drama de Metastásio Antígono”(Viera, 1900: I, 64); a ária para soprano “*Ah! non sai bella Selene*” com texto da *Didone Abbandonata* de Metastásio, cantada provavelmente em 1765, no Teatro do Bairro Alto e incluída na ópera homónima de David Perez. Faz ainda alusão à existência “duma Sinfonia manuscrita para dois violinos, alto e violoncelo no catálogo da Biblioteca de Bruxelas”, correspondendo esta à famosa *Sinfonia em Fá*. (Vieira, 1900: I, 64) Recentemente foi apurado que esta Sinfonia, assim como a outra *Sinfonia em Ré*, atribuídas a Pedro António Avondano, são de facto de autoria do seu pai, Pietro Giorgio Avondano (Matta, 2006: 35,135,140).

No seu livro *Eles e elas* (1918: 157) Júlio Dantas menciona Avondano em relação à reorganização da Irmandade de Santa Cecília em 1765, chamando-o “compositor de oratórias e minuets” de “celebridade fácil”. Durante o séc. XX, o nome do compositor também foi referido noutras fontes, tal como no livro de Artur Pougin *Le violon – les violonistes et la musique de violon du XVI au XVIII siècle* (1921), assim como em outras enciclopédias musicais, por exemplo a italiana UTET(Basso (ed.), 1985, I:179).

Avondano aproveitou a sua posição privilegiada na Corte e as suas conexões tanto com a classe dos negociantes, como com a comunidade estrangeira em Lisboa, para criar uma rede de amigos e mecenas influentes

que ajudaram a disseminar a sua produção musical na Europa, resultando num dos exemplos mais interessantes de circulação do repertório português. Neste sentido a Assembleia das Nações Estrangeiras foi um importante foco cultural que, sem dúvida, serviu como veículo da popularização da música do compositor em Portugal e especialmente no estrangeiro. Entre os contactos ilustres de Avondano na comunidade estrangeira em Lisboa, destaca-se o nome do influente e poderoso cônsul britânico Sir John Hort (1735-1807), que durante a disputa diplomática para o domínio do negócio com o vinho do Porto foi definido pelo Marquês de Pombal como “orgulhoso, inquieto e arrogante” (Ribeiro da Silva, 1999: 149). Hort conhecia e estimava com certeza as obras de Pedro António, pois enviou a sua música instrumental à Princesa da Prússia, Landgravine Frederica de Hesse-Darmstadt, através de James Harris Jr., diplomata nessa Corte Alemã¹¹⁶.

Um exemplo curioso e significativo de apreciação pela música do compositor em Inglaterra é a existência de um conjunto de dois volumes com encadernação luxuosa de couro vermelho e grande brasão dourado, actualmente presentes na Biblioteca Donizetti de Bergamo (Itália). Trata-se de uma recolha manuscrita com árias de vários compositores famosos - como Hasse, Porpora, Costanzi, Pergolesi, entre outros - durante os meados do século XVIII, na qual estão incluídas duas de Avondano intituladas *O nel sen di qualche stella e lo ti lascio e ti rammenta*¹¹⁷. Na primeira página denota-se a existência da assinatura Bateman, cuja identificação está ainda por apurar, mas poderá ter sido o proprietário ou o copista dos volumes. As partituras chegaram a esta biblioteca através de Rosa Piatti-Lochis, filha do grande violoncelista italiano Alfredo Piatti (1822-1901), oriundo de Bergamo. Piatti, que viveu durante cinquenta anos em Londres e tinha a paixão de coleccionar manuscritos musicais, comprou estes volumes na capital inglesa¹¹⁸. A inclusão

¹¹⁶ Esta informação encontra-se numa carta de J. Hort enviada para J. Harris jr. em Berlim que foi gentilmente proporcionada pelo Prof. Manuel Carlos de Brito. A ligação de Avondano com a comunidade inglesa foi muito próxima e através dos esforços desta última foram impressos em Londres os seus dois livros de minuetes, hoje em dia conservados na *British Library (GB-Lbm)*.

¹¹⁷ I-BGi, RISM N°850014937 e N°850014938

¹¹⁸ Informação pessoal do Dr. Fabrizio Capitanio da Biblioteca de Bergamo, em 21 de Agosto 2012. Mais sobre esta coleção em:

da música de Avondano neste conjunto, a par dos mais famosos, expressa novamente a sua importância no estrangeiro durante o século XVIII.

Os irmãos Schuback, filhos do Prefeito de Hamburgo, foram um dos veículos mais importantes para a popularização da música de Avondano na Alemanha. Johannes Schuback¹¹⁹ (1732-1817) era um grande comerciante e diplomata hamburguês, enquanto Jacob Schuback¹²⁰ (1726-1784) era síndico da Liga Hanseática. Ambos organizaram várias apresentações com obras de Pedro António em Hamburgo, durante os anos sessenta do séc. XVIII, e tinham uma particular predilecção pelas suas oratórias. *Morte d'Abel*, *Gioas*, *Re di Giuda e Isacco*, *Figura del Redentore* foram apresentadas em várias ocasiões em Hamburgo no período entre 1762 e 1767 (Krüger, 2006: 240). Inclusive, é possível que alguma destas oratórias tenham sido compostas especialmente para uma sua encomenda. O grande interesse de Jacob pelo trabalho poético de Metastasio foi provavelmente determinante na escolha dos textos, pois ele próprio escreveu oratórias sobre os dramas sacros *La Betulia Liberata* e *La passione di Gesù Cristo*, por exemplo. Por outro lado, para além de Avondano, Johannes Schuback adquiriu em Lisboa obras de outros autores, como David Perez e João Cordeiro de Silva (Krüger, 2006: 272).

A oratória *Morte d'Abel* foi a mais a popular de todas na sociedade hamburguesa, com várias apresentações ao longo dos anos, em 1762, 1763

http://bibliotecamai.org/frame.asp?page=cataloghi_inventari/cataloghi_inventari.html

¹¹⁹ Johannes Schuback esteve ligado a Portugal a partir de 1752, quando começou um frutuoso comércio com Lisboa, exportando café, cacau, açúcar e especiarias e importando bacalhau, cereais e tecidos de Noruega, Rússia, Boémia, Holstein, Silésia etc. Durante o seu mandato como côsul geral de Hamburgo em Lisboa desde 1782, e entre 1790-1809 quando desempenhou o papel de encarregado dos negócios da Coroa Portuguesa em Hamburgo, foram concluídos importantes contratos comerciais. Esteve ligado a vários círculos culturais. (Brietske, 2007: 601-2, consultado em 12/7/2012).

¹²⁰ Jacob Schuback foi jurista e estudou música na *Johanneum Lateinschule*, numa altura em que o cargo de *Kantor* da escola pertencia a Georg Philipp Telemann. Paralelamente com a sua carreira jurídica, foi compositor-amador e compôs várias obras, inclusivamente oratórias com texto de sua autoria. Colaborou com C.P.E. Bach, com o qual manteve uma relação de amizade, na composição de uma cantata inaugural. Foi um bom maestro de coro e organizador de concertos públicos e de concertos privados em sua casa. Dirigiu uma das primeiras execuções de “Messias” de Händel em Hamburgo. Manteve correspondência com Metastasio e publicou anonimamente um tratado de declamação musical que obteve popularidade. (*Schuback, Jacob* em Grove Music online; acesso em 6/7/2012).

e 1765 (Krüger, 2006: 240¹²¹). Por sua vez *Gioas* estreou em Hamburgo no dia 5 de Dezembro de 1763 (*Hamburger Correspondent*, 1763, Nº 192: 4). Sobre *Isacco* existe a nota na gazeta da cidade que refere: “...das beliebte von Herrn Avonda[no] componierte Oratorium: Isacco, das Opfer Isaacs...” (*Hamburger Corrispondent*, 1765, Nº31: 4)¹²².

Parece que as composições de Avondano tiveram grande êxito entre o público alemão. Dispõe-se de outros relatos sobre representações nas quais foram incluídas obras de Avondano, como árias avulsas, ou alguns coros (*Hamburger Corrispondent*, 1764, Nº199: 4)¹²³. Um exemplo é a *Scena de Berenice*, inserida numa apresentação lisboeta da ópera *Antigono* de Francesco di Majo em 1772¹²⁴. Efectivamente, existe um outro manuscrito desta cena dramática na Biblioteca de Berlim, que provavelmente sobreviveu depois de ser executada em Hamburgo em 1764, e cuja proveniência se confirmou ser do espólio do Jacob Schuback (Krüger, 2006: 272).

Também outros nobres alemães coleccionaram a música de Pedro António. A Duquesa de Mecklenburg-Swerin, Luise Frederike (1722-1791), manteve um contacto frequente com Jacob Schuback em 1755 e, através deste, adquiriu uma cópia da oratória *Isacco*. Para além disso, no acervo musical da Duquesa, preservado na Biblioteca de Rostock (Alemanha), encontram-se as partes separadas de duas árias desta oratória transcritas pelo copista local Michael Baldauf (Krüger, 2006: 239). Na Biblioteca de Schwerin (Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern) está conservada uma partitura e algumas partes separadas de *Isacco*, copiadas pelo alemão Johann Christoph Perlberg (1743-1822)¹²⁵.

¹²¹ Citando *Hamburger Correspondent* (1762, Nº192: 4), (1763, Nº195: 3), (1765, Nº36: 3), ver Anexo.

¹²² “...o tão amado Sr. Avonda(no) tem composto uma Oratória: Isacco, o Sacrificio de Isacco”.

¹²³ Também em Krüger, 2006: 240.

¹²⁴ Vieira escreve esta suposição no frontispício do manuscrito conservado na BNP.

¹²⁵ A identificação deste copista consta na descrição do RISM, Nº200017889. Foi confirmada pelo Dr. Roloff da Biblioteca de Schwerin.

Por sua vez, na coleção do organista de Schwerin Johann Jacob Heinrich Westphal (1756-1825) constam as duas *Sinfonias em Fá e Ré*¹²⁶ e a ária “*Se perde caro lido*” com texto de Carlo Goldoni¹²⁷. Este músico colecionou várias obras de Avondano, que foram posteriormente adquiridas por François-Joseph Fétis (1784-1871)(Krüger, 2006: 239). Assim, mais tarde, através deste último, as partituras em questão integraram o acervo da Biblioteca do Conservatório Real de Bruxelas.

Apesar de não haver provas concretas, não se deve excluir a hipótese das oratórias de Avondano *Morte d'Abel*, *Gioas*, *Re di Giuda* e *Isacco* terem sido apresentadas em Portugal durante o séc. XVIII. Possivelmente os libretos destas apresentações perderam-se, ou então, estas últimas decorreram num contexto menos formal, motivo pelo qual não houve impressão de libretos. Existem evidências de que na Assembleia das Nações Estrangeiras tenham sido executadas oratórias e, por conseguinte, é provável que as obras de Avondano também tenham sido apresentadas naquela sede. A existência do libreto da oratória *La passione di Gesù Cristo* de 1786¹²⁸ do compositor italiano Niccoló Jommelli, também com texto de Metastasio, executado após a morte de Avondano, comprova esta hipótese (Figura 9).

Outro facto inédito, até agora não mencionado e muito significativo, vem demonstrar que as oratórias de Avondano com textos de Metastasio, ou pelo menos partes delas, foram efectivamente executadas em Portugal. No acervo da Biblioteca da Casa Real de Bragança, no Palácio Ducal em Vila Viçosa, encontra-se uma ária “*Pianta così che pare*” de *Gioas*¹²⁹, que se identificou

¹²⁶ Como referido, actualmente consideradas como obras de Pietro Giorgio Avondano. RISM N°705000698 e 705000699. Sobre esta identificação ver Matta, 2006: 36.

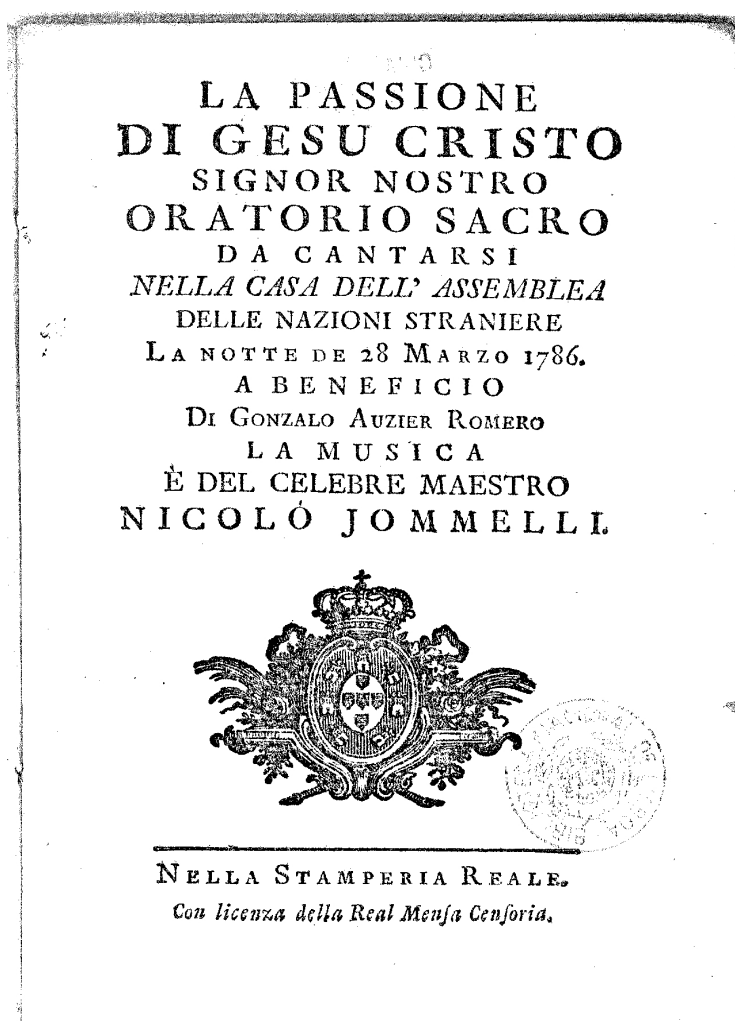
¹²⁷ Trata-se da primeira ária de Eugenia, que foi escrita para ser integrada na ópera “*Il Filosofo di Campagna*” de Galuppi, RISM N°703001884. Desta ária existe também uma cópia na BNP.

¹²⁸ Cotas M.1044.P e M.1553.P, em BNP (P-Ln); Collezione Carvalhais N°11890 (I-Rsc).

¹²⁹ Gioas(?), 78b, Elenco provisório das partituras e partes cavas (pc) na secção G prática (até 1833). (Portal de Núcleo Caravelas, CESEM, <http://www.caravelas.com.pt/elenco.html>, consultado em 19.11.2012). Agradeço ao prof. David Cranmer que gentilmente proporcionou a imagem do incipit do manuscrito da ária conservada em Vila Viçosa.

como a ária da oratória *Gioas, Re di Giuda* de Pedro António Avondano, numa versão ligeiramente modificada em respeito àquela de Berlim. No manuscrito alemão a ária é para tenor, enquanto naquele de Vila Viçosa é em clave de soprano, o que neste caso poderia significar uma adaptação da tessitura às necessidades das vozes disponíveis. A instrumentação é a mesma, contudo existem pequenas alterações de ritmo nas partes instrumentais.

Figura 9: Libreto da *La Passione* de Jommelli (1786), apresentada na Assembleia (BNP)



Outra vertente do trabalho composicional de Avondano é a escrita de árias avulsas ou de cenas para serem apresentadas em óperas de outros compositores. A ária escrita para a ópera *Il filosofo di Campagna* de Baltasarre Galluppi, com texto de Goldoni, é um dos exemplos das obras que Pedro António escreveu para integrar algumas apresentações de óperas escritas por compositores famosos de origem italiana naquela época. A já referida *Scena di Berenice* que integrou o *Antigono* de Francesco Di Majo em 1772 e a ária de Enea “*Ah, non sai bella Selene*”, composta para a representação da ópera *Didone* de David Perez (1765) são outros exemplos de composições similares. Este tipo de *pastiche* era uma prática comum durante o séc. XVIII. Porém, a inclusão de música com a sua autoria tem um significado relevante e demonstra mais uma vez o destaque do compositor no panorama musical do seu tempo.

No que diz respeito aos textos poéticos escolhidos por Pedro António Avondano para as suas composições, salienta-se o interesse do compositor pelo trabalho do grande libretista veneziano Carlo Goldoni, poeta preferido do compositor para a vertente cómica, assim como a escolha da poesia de Pietro Metastasio, para os seus trabalhos dramáticos.

3. Análise da oratória “Morte d’Abel”

3.1. A Fonte musical- hipóteses de identificação histórica, recepção e circulação do manuscrito

3.1.1. Descrição do manuscrito

D-B Mus. ms. 931 (microfilme N°33014), ORATORIO MORTE D'ABEL, sem datação. Dois volumes. Manuscrito não autógrafo, dois copistas desconhecidos. Sem marcas de água. Dimensão: 23 x 32 cm. Cada página contém 10 pautas, com distância 0,90 cm. Parte I: 93 folhas, 24 fascículos. Parte II: 80 folhas, 20 fascículos.

Capas: cartão espesso, cor neutral. Etiquetas azuis antigas *Avondano La Morte d'Abel Part.I e Part.II 931*. Nos versos: 508_a (Parte I) e 508_b (Parte II), etiquetas *Ex Bibliotheca Poelchaviana*. Frontispícios: carimbos vermelhos *Ex Biblioth. Regia BerolinenB*, numeração de Schuback *C.I.a.I.a* e *C.I.a.I.b*.

Proveniência: espólio Schuback, espólio Poelchau

Libreto: Sartori 15966. Hamburgo, 6 e 13 de Dezembro de 1762 (Krüger, 2006: 240)

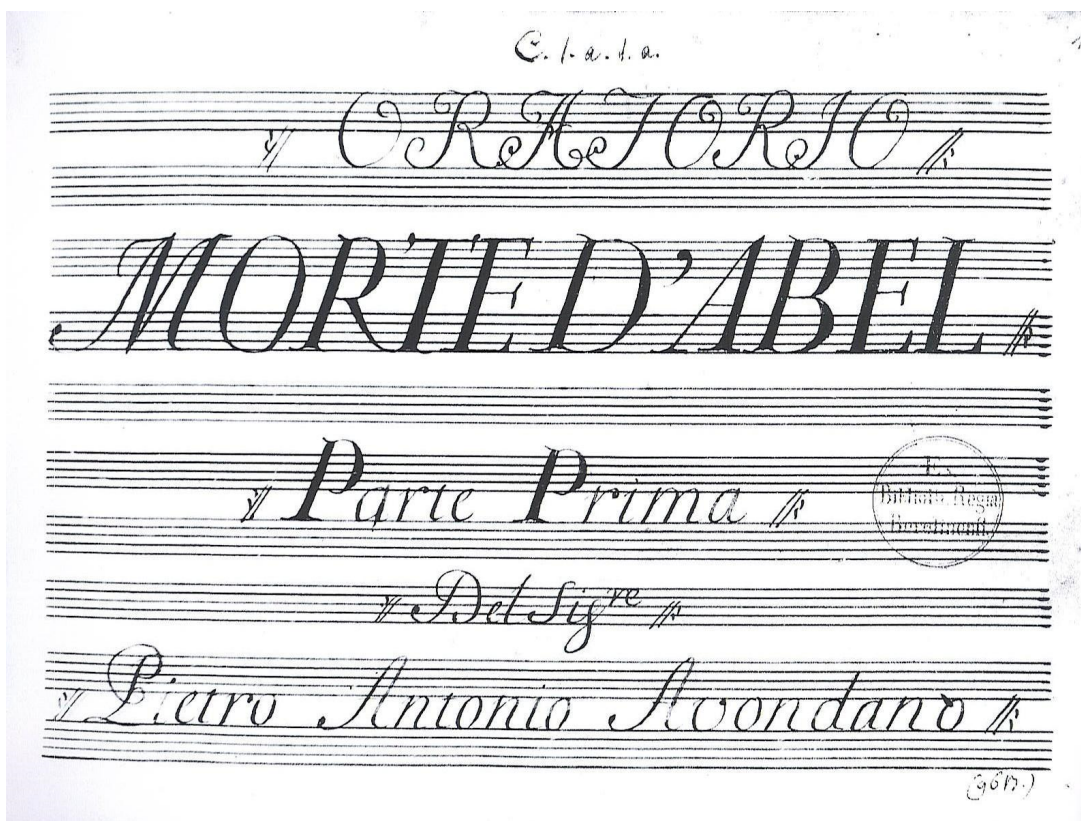
Execuções: Hamburgo, 12 de Dezembro de 1763; Hamburgo, 4 de Março de 1765

A fonte do presente estudo é o manuscrito musical 931 da Biblioteca Nacional de Berlim, o único existente da oratória de Pedro António Avondano *Morte d'Abel*, com texto de Pietro Trapassi (Metastásio)¹³⁰. O intento do projecto de investigação foi descobrir os caminhos do processo de circulação, construir hipóteses de criação da obra, bem como elaborar a sua edição crítica

¹³⁰ D-B/ Mus. Ms. 931, RISM no. 452002671.

e preparar uma execução moderna. Assim, o estudo caracterizou-se por um processo de análise escrupuloso do manuscrito, com o intuito de captar todos os indícios relevantes. A partitura carece de datação na página principal, pelo que se torna bastante difícil saber com precisão quando a peça foi escrita. É evidente que durante o período em que Avondano viveu havia uma estreita ligação entre a produção musical e a sua execução. Neste sentido desde o início o trabalho de investigação foi baseado na suposição de que uma peça vocal-instrumental destas dimensões teria sido escrita em função de uma ocasião concreta.

Figura 10: Frontispício da Primeira Parte da *Morte d'Abel* (Biblioteca Nacional de Berlim)



No frontispício do manuscrito pode observar-se a existência do carimbo vermelho *Ex Biblioth. Regia Berolinensis*, que confirma a sua proveniência da Biblioteca Real do Reino da Prússia. De facto, um indício importante de que esta oratória já se encontrava na Biblioteca nos meados do séc. XIX, consta no famoso livro de François-Joseph Fétis *Biographie Universelle* (Fétis, 1866:

176), mencionado no capítulo anterior. Nas contra-capas, a etiqueta *Ex Bibliotheca Poelchaviana* demonstra que a partitura pertence à vasta coleção de Georg Johann Daniel Poelchau (1773-1836), um dos maiores colecionadores de música manuscrita do início do séc. XIX. Graças a esta coleção oferecida por Poelchau ao governo Prussiano em 1823, foram conservados, conhecidos e divulgados os manuscritos de Bach, Händel, Telemann, Haydn, Beethoven, entre muitos outros. O seu espólio deu início àquela que é hoje em dia a riquíssima coleção de manuscritos e autógrafos da Biblioteca Nacional de Berlim¹³¹.

Georg Poelchau adquiriu em Hamburgo uma grande parte dos manuscritos musicais que possuía¹³². Entre eles podem ser identificadas várias partituras da autoria de Pedro António Avondano, tal como a oratória *Morte d'Abel*, a *Scena de Berenice*¹³³ e a oratória *Gioas, Re di Giuda*¹³⁴, provenientes do espólio da família de Johannes e Jacob Schuback. O processo de passagem de Hamburgo para Berlim destes manuscritos ainda não está completamente esclarecido. Neste sentido, o musicólogo alemão Ekkehard Krüger levanta várias hipóteses num estudo dedicado ao catálogo dos manuscritos musicais conservados na Biblioteca de Rostock (2006). Uma delas, baseada em pesquisas nos catálogos de leilões do início do séc. XIX, revela que Poelchau poderia ter participado num dos referidos leilões, onde adquiriu, entre outras, composições de Jacob Schuback, Pedro António Avondano e obras de outros compositores provenientes de Portugal, como Perez, Cordeiro da Silva, entre outros. Apesar disso, Krüger não exclui a possibilidade de Georg Poelchau ter obtido o espólio de manuscritos

¹³¹ Poelchau nasceu em 1773 na cidade de Kremon (hoje a capital de Letónia Riga) e faleceu em 1836 em Berlim. Estudou na Universidade de Jena e a partir de 1798 trabalhou como cantor, professor de canto e organizador de concertos em Hamburgo. Em 1811 casou com a filha de um rico aristocrata hamburguês e começou a dedicar-se à coleção de manuscritos musicais. Em 1813 mudou-se para Berlim, onde se tornou membro e responsável da biblioteca da *Sing-Akademie*. Contudo, como pode observar-se na lista das cartas dele, manteve uma intensa correspondência com Hamburgo durante muitos anos (Poelchau, em Grove Music Online, consultado em 20.04.2011). Sobre a coleção de manuscritos de Poelchau ver também o estudo de Engler (1984: 28-55).

¹³² Em Hamburgo Poelchau adquiriu o espólio da família Bach, assim como outras partituras de importância histórica.

¹³³ D-B, Mus.ms. 935, RISM N°452003980

¹³⁴ D-B, Mus.ms. 930, RISM N°452002670.

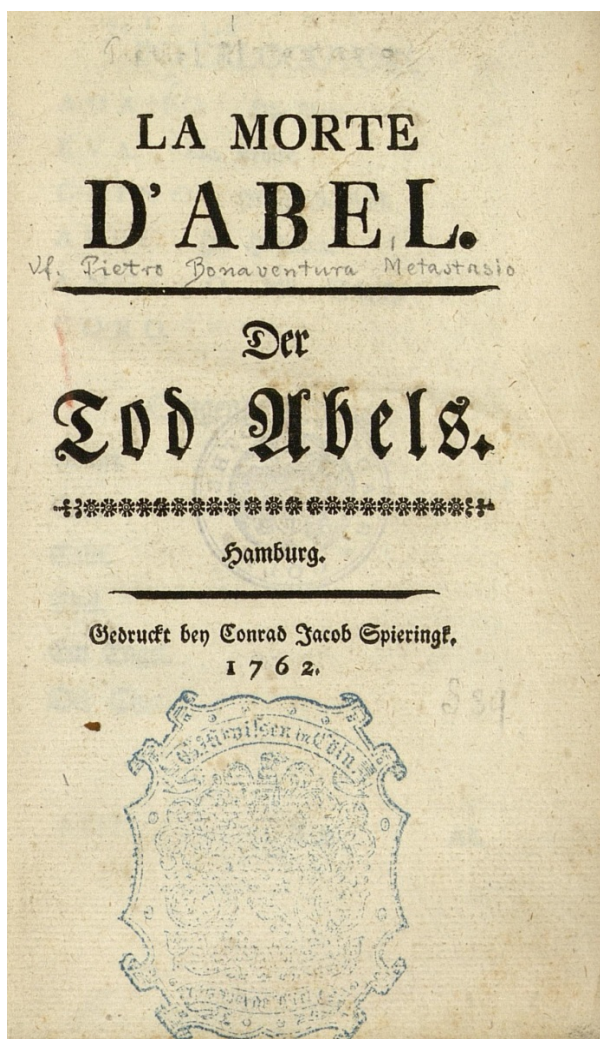
musicais de Schuback antes da ocorrência dos leilões, através dos herdeiros desta família (Krüger, 2006: 272-273).

Um indício importante sobre a provável proveniência de Hamburgo das obras em questão é a nota escrita com a caligrafia de Poelchau sobre o manuscrito da *Scena de Berenice*, onde refere ter comprado essa partitura de Avondano ao acervo de Jacob Schuback (Krüger, 2006: 272). Por sua vez, confirma-se que a numeração a tinta vermelha antiga existente no manuscrito da “Berenice” (identificada como de proveniência do espólio Schuback), surge de forma idêntica no frontispício dos volumes manuscritos da oratória *Morte d'Abel*. Por conseguinte, podemos afirmar que a cópia da Biblioteca de Berlim da *Morte d'Abel* provém dessa mesma colecção da família Schuback.

Tal como foi esclarecido no capítulo anterior, Johannes Schuback, grande negociante e diplomata que alimentava estreitos contactos com a Coroa Portuguesa durante toda a segunda metade do séc. XVIII, teve um papel relevante na aquisição de partituras provenientes de Portugal. Neste sentido, não se exclui a hipótese da existência de uma apresentação da obra em Lisboa no início dos anos sessenta de setecentos, no qual Schuback ouviu e apreciou a obra antes de levar a partitura para Hamburgo para a sua estreia naquela cidade. Se consideramos que *Morte d'Abel* foi apresentada em público também em Lisboa, no início dos anos sessenta do séc. XVIII, é provável que esta apresentação tenha tido lugar no Palácio de Ajuda, assim como aconteceu com outras obras similares para as quais não foram impressos libretos¹³⁵. Lembra-se ainda a já referida possibilidade desta composição ter sido igualmente apresentada no contexto menos formal da Assembleia das Nações Estrangeiras. Assim, torna-se ainda mais difícil comprovar a sua execução lisboeta.

¹³⁵ “A few serenatas and oratorios were also performed at the Ajuda Palace, namely on 19 and 21 March, namedays of José I and the Princess D. Maria Francisca Benedita, but librettos do not seem always to have been printed for them.” (Brito, 1989b: 48).

Figura 11: Frontispício do libreto hamburgês de 1762 (Biblioteca Universitária de Colónia)



Em concomitância, verifica-se a importantíssima confirmação de várias apresentações da oratória em Hamburgo durante os anos 1762, 1763 e 1765 respectivamente, que estão documentadas nas gazetas da época da cidade de Hamburgo¹³⁶. Estas execuções repetidas comprovam a particular apreciação da oratória *Morte d'Abel* de Pedro António Avondano pelo público hamburguês, o que demonstra, não apenas a popularidade internacional do compositor mas sobretudo a elevada qualidade artística da obra. Neste sentido, é também relevante, ainda que não completamente demonstrada, a atribuição que Krüger

¹³⁶ 1762, Nr. 194 de 04.12.1762, pag. 4; 1763, Nr. 195 de 09.12.1763, pag. 3; 1765, Nr. 36 de 02.03.1765, pag. 4. Comunicação pessoal de Dr Jürgen Neubacher, Biblioteca de Hamburgo (Musiksammlung Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg), em 11 de Outubro 2012.

(2006) dá ao libreto (Figura 11) do homónimo *dramma sacro* de Metastásio, impresso em 1762 pela casa editora hamburguesa *Conrad Jacob Spieringk*¹³⁷. Apesar de não especificar o nome do compositor, nesta edição no libreto consta o elenco dos cantores (interlocutores) que correspondem perfeitamente às exigências das partes vocais na oratória de Avondano. Portanto, a atribuição de Krüger, ainda que não completamente demonstrada, parece credível.

3.1.2. Estado e tipo do manuscrito

Observando o manuscrito da oratória *Morte d'Abel*, o tipo de papel e a encadernação dos volumes, constata-se que se trata de uma cópia da época, não autógrafa, provavelmente de origem portuguesa¹³⁸ e que parece feita para uso pessoal ou profissional. Esta constatação é válida igualmente para o manuscrito da outra oratória proveniente da Biblioteca de Berlim, *Gioas, Re di Giuda*¹³⁹, que no presente estudo vem servir como material de comparação. A partitura de *Morte d'Abel* é composta por dois volumes distintos (Primeira e Segunda Parte respectivamente) feitos por dois copistas diferentes. Contrariamente, a da oratória *Gioas, Re di Giuda* está encadernada num único volume e foi realizada por um único copista. Neste propósito é importante especificar que a caligrafia presente em *Gioas* não corresponde a nenhum dos dois copistas de *Morte d'Abel*. Por conseguinte, significa que não podemos atribuir uma semelhança entre a partitura de *Gioas* a nenhum dos dois volumes de *Morte d'Abel*.

Na partitura de *Gioas* de Avondano podem ser observadas algumas particularidades muito interessantes que vale a pena mencionar. Uma delas é a presença de dedilhações na pauta do primeiro violino que sugere uma eventual utilidade prática ligada à apresentação da obra. A outra é um anexo no final da segunda parte do manuscrito, parecendo ser uma versão autógrafa

¹³⁷ “La Morte d'Abel. Der Tod Abels. Hamburg, Conrad Jacob Spieringk, 1762”, D-KNu, descrito em Sartori (1994: 182, N°15966).

¹³⁸ Hipótese levantada também por Krüger (2006).

¹³⁹ “Gioas, Re di Giuda”, Mus.ms 930, D-B (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz).

do primeiro coro. Nota-se uma grande diferença de grafismo entre o anexo e o resto da partitura, visto que o primeiro foi escrito por uma mão muito menos cuidadosa e apresenta algumas explicações que faltam na versão “oficial”: “*Tempo giusto staccato*” e “*Questo coro segue dopo la Sinfonia e si replica nel principio della Seconda Parte*”. Igualmente interessante é o facto do texto do coro em questão não fazer parte do *dramma sacro* de Metastásio. É provável que no caso deste anexo estejamos perante um manuscrito autógrafo do compositor, uma suposição que vale a pena ser estudada posteriormente.

As diferenças de caligrafia entre as duas partes do manuscrito de *Morte d'Abel* são muito evidentes, demonstrando que o trabalho dos copistas foi dividido. Um exemplo que revela estas diferenças é o modo como estão escritas as claves nos dois volumes: no primeiro as claves aparecem só na página do lado esquerdo, enquanto no segundo estão em ambos os lados e a grafia da clave de sol é muito diferente.

Embora nesta partitura existam algumas imperfeições na escrita do copista, ela não deixa de ser um manuscrito de boa qualidade. Durante a segunda metade do séc. XVIII houve vários copistas que trabalharam regularmente para os ofícios da Capela Real, da Real Câmara e da Patriarcal. A qualidade de execução das partituras produzidas por eles era geralmente elevada e distinguiu-se, por exemplo, dos manuscritos autógrafos que os vários compositores italianos enviavam à Corte Portuguesa¹⁴⁰. Neste sentido Manuel Carlos de Brito escreveu a propósito da qualidade dos copistas da Corte Real:

The great majority of the scores... which were actually performed at court are copies made in Lisbon. These are all carefully written copies in the same style of hand throughout, which contrast sharply with the hasty and disorderly appearance of the scores of Italian origin.

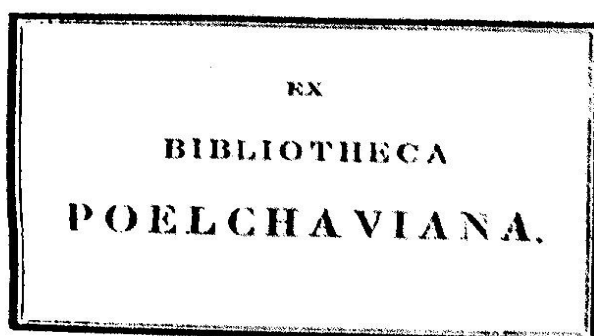
(Brito, 1989b:32)

¹⁴⁰ Relativamente a este assunto existem vários estudos recentes, como por exemplo a tese de doutoramento de Cristina Fernandes sobre a produção musical da Patriarcal durante a segunda metade do séc. XVIII (2010), e o Catálogo Temático das obras de Marcos Portugal feito por António Jorge Marques (2012). Contudo, não foi possível identificar nenhum dos copistas descritos por eles como copista de algum trabalho compositivo de Avondano.

As capas das partituras da oratória são de cartão espesso de cor neutral e estão bastante deterioradas; têm etiquetas azuis com as letras impressas *Mus.ms.* e com o título “*Avondano La Morte d'Abel Part.I e Part.2 931*” manuscrito.

Os volumes estão encadernados com um grosso cordel e têm nas lombadas etiquetas vermelhas antigas com “*Avondano La Morte d'Abele*” *P.I* e *P.II* caligrafadas. Por baixo destas, existem outras etiquetas antigas amarelas com os números 3 e 4 respectivamente. No verso das capas encontram-se escritos a lápis os números *508a* (na Primeira Parte) e *508b* (na Segunda Parte), que foram posteriormente riscados e substituídos pelo número actual do manuscrito *931*, igualmente escrito a lápis abaixo dos anteriores. As etiquetas impressas *Ex BIBLIOTHECA POELCHAVIANA* estão presentes no interior das capas atrás, no final dos manuscritos (Figura 12).

Figura 12: Etiqueta do espólio Poelchau (Biblioteca Nacional de Berlim)



Os frontispícios de ambos os volumes contêm os carimbos vermelhos *Ex Biblioth. Regia BerolinenB.* Estes estão também presentes no final das partituras manuscritas, nomeadamente, na primeira das quatro páginas vazias que existem no final da Primeira Parte e na última página da Segunda Parte. Nos frontispícios constam igualmente os escritos antigos em vermelho

“C.I.a.I.a” e “C.I.a.I.b” que aparecem no canto superior da página, por cima da palavra “*Oratorio*”, tendo sido identificados como marca da proveniência do espólio Schuback.

O papel utilizado é denso e áspero, com bordas irregulares bastante evidentes, sem marcas de água e tem a dimensão 23 x 32 cm. Cada página contém 10 pautas, com uma distância de 0,90 cm entre elas. O Primeiro volume (Primeira parte) é composto por noventa e três folhas. No ângulo esquerdo de cada fascículo existe uma marcação antiga escrita com tinta preta que corresponde ao número de fascículos dos quais é composto o volume (Quadro 9).

Quadro 9: Numeração antiga dos fascículos da 1ª parte *Morte d'Abel Avondano*

Número da pagina	Número da marcação (fascículo)
8	2
16	3
24	4
32	5
40	6
48	7
56	8
64	9
72	10
80	11
88	12
96	13
104	14
112	15
120	16
128	17
136	18
144	19
152	20
160	21

168	22
176	23
184	24

O Segundo Volume (Segunda Parte) contém oitenta folhas, divididas em vinte fascículos, e não possui a numeração dos fascículos, como acontece no manuscrito da Primeira Parte.

3.2. Texto de Metastasio

3.2.1. O Drama *Sacro Morte d'Abel* e a sua utilização por vários compositores durante o séc. XVIII

O drama sacro *Morte d'Abel* foi escrito por Metastásio em 1732. Representa o terceiro dos sete que o poeta escreveu para a Corte Imperial dos Habsburgos de Viena de Áustria, sendo os restantes seis: *La Passione di Gesù Cristo* (1730), *Sant' Elena al Calvario* (1731), *Giuseppe Riconosciuto* (1733), *Betulia Liberata* (1734), *Gioas Re di Giuda* (1735), *Isacco Figura del Redentore* (1740)¹⁴¹.

A oratória *Morte d'Abel* foi apresentada pela primeira vez com música do austríaco Georg Reutter (1708-1772), um dos três compositores da Corte do Imperador Carlos VI de Habsburgo, na Semana Santa de 1732¹⁴². A sua composição foi igualmente escolhida para a primeira execução de uma das mais emblemáticas oratórias de Metastásio, *Betulia Liberata*, texto esse também utilizado por Wolfgang Amadeus Mozart em 1770.

¹⁴¹ Lembra-se a existência de um outro *sacro componimento drammatico* “*Per la festività del Santo Natale*” (1727) composto anteriormente para o palácio do Cardeal Ottoboni em Roma.

¹⁴² Georg Reutter estudou composição em Veneza e Roma e foi aluno de António Caldara. Em 1731 voltou para Viena e trabalhou como mestre de capela. As suas composições continuaram a tradição estabelecida por Johann Josef Fux e Caldara e reflectem o esplendor da Corte dos Habsburgos no período mais extravagante da sua existência. (“Reuter”, Grove online, entrada em 20.08.2010).

Apresentam-se de seguida, nos quadros 10 e 11, o conjunto dos compositores que trabalharam o libreto da oratória *Morte d'Abel* durante todo o séc. XVIII e o início do séc. XIX, no sentido de oferecer uma perspectiva tão adequada quanto possível da amplitude geográfica e temporal de circulação da obra¹⁴³. Como se verá adiante, trata-se de um elenco muito extenso de autores que utilizaram o texto em contextos distintos. Este facto dá uma ideia sobre a popularidade da obra, não esquecendo, contudo, de que esta era uma prática corrente na época no que se referia aos textos de Metastásio.

Comparando o número de compositores que utilizaram a *Morte d'Abel*, a *Betulia Liberata*¹⁴⁴ e *Gioas, Re di Giuda*, nota-se que foram respectivamente postos em música 37, 38 e 39 vezes por vários autores. Este número é bastante mais elevado do que por exemplo *Sant' Elena al Calvario* ou *Per la festività del Santo Natale* (24 e 10 vezes cada uma). Os textos mais utilizados para oratórias foram *Isacco, figura del Redentore* (44) e *La passione del Gesù Cristo* (48 vezes). Observa-se igualmente que muitos dos compositores, também de origem italiana, trabalharam no estrangeiro, veiculando a grande influência que a música e a literatura italiana no resto da Europa durante o período em questão, que abrange todo o séc. XVIII e o início de séc. XIX.

¹⁴³ Para a elaboração das tabelas recorreu-se a várias fontes como Sartori (1994), o catálogo manuscrito da Coleção Carvalhais em I-Rsc, assim como o RISM catálogo *online* e Grove *online* (primeira entrada em 16.11.2009, última entrada em 20.12.2012).

¹⁴⁴ Smither (1987: 395), diz a propósito da *Betulia* que esta foi a oratória mais utilizada e aquela que o poeta considerava a melhor de todos os dramas sacros que escreveu.

Quadro 10: Oratória *Morte d'Abel*. Compositores Italianos

Nome	Ano e Lugar da execução “Morte d'Abel”	Observações
Antonio Caldara (1671-1736)	8 de Abril 1732, Viena de Áustria, Capela Real do Imperador 1732, Roma	Manuscrito em: A-Wn; Libreto em: I-Vc (Sartori 15943)
Leonardo Leo (1694-1744)	1732, Nápoles; 1738?, Bolonha 1739, Génova 1739, Módena 1739, Roma 1741, Veneza 1749, Viterbo 1750, Módena	Manuscritos em: A-Wn, B-Bc, D-Bsb, D-Dl, D-Mbs, I-Bc, I-Vsms, I-Nc, I-Nf, I-Os; S- Skma Libretos em: I-G, I-PAc, I-Rsc, US-NYp (Sartori 15949), I-Vnm, F-Pn (Sartori 15950), I-Vgs (Sartori 15951), I- Rli (Sartori 15952), I-PAc, I-Rsc, I- Vcg, I-VGc, I-Vnm, I-Vsmc (Sartori 15953), I-Rsc, I-VTs (Sartori 15958), I-Bc, I-MOe (Sartori 15959)
Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)	Não existe informação	Só partes separadas de uma ária em CH-Zz
Giovanni Battista Martini (1706-1784)	Não existe informação	Uma ária em B-Bc
Antonio Galeazzi	1735, Macerata 1737, Pesaro 1745, Jesi	Libreto em: I-PEc (Sartori 15945), I-PESo (Sartori 15947), I-Bca, I-MAC (Sartori 15955)
Lorenzo Bracci	1735, Florença	Libreto em: I-Fm (Sartori 15944)
Innocenzo Gigli (1708-1772)	1737, Bolonha	Libreto em: <u>I-Bc</u> (Sartori 15946)
Domenico Valentini	1741, Veneza	Libreto em: I-Mb, I-Vnm (Sartori 15954)
Nicola Conti (?-1754)	1748, Nápoles	Libreto em: I-Nc
Carlo Ambrogio Meli	1748, Florença	Libreto em: I-R,Istit.Germanico, I-Vgc (Sartori 15956)
Francesco Dolé	1752, Ándria	Libreto em: I-BAn (Sartori 15960)
Giuseppe Zonca (1715-1772)	10 de Março 1754, Munique 1759, Bolonha 1760, Bona	Libreto em: D-Bds, D-Knu, F-Pn (Sartori 15954) (Em Bona no elenco dos cantores aparece o nome do pai de Beethoven que interpretou Adamo)
Domenico Francesco Vanucci (1718-1775)	1757, Lucca	Não existe informação

Giovanni Battista Costanzi (1704-1778)	1758, Roma	Libreto em: I-Lg, I-Vcg (Sartori-15962)
Antonio Gaetano Pampani (1705-1775)	22 de Março 1758, Veneza 1769, Urbino	Libreto em: I-PESo (Sartori 15971)
Niccolò Piccinni (1728-1800)	1758, Nápoles 1770, Palermo 1773, Dresden	Manuscritos em: CH-E, I-Mc, DMÜs Trechos em: I-MAav; Libreto em: D-DI, F-Pn (Sartori 15972), I-Vc, I-Vgc (Sartori 15978)
Angiolo Seaglias (ca1720-?)	1758, Fano	Libreto em: I-FAN (Sartori 15965), I-MAC (Sartori 15969)
Pietro Maria Crispi (1737-1797)	1763, Roma	Libreto em: I-MAC, I-Rsc (Sartori 15968)
Principe di Santa Croce	1766, Roma	Manuscrito em: I-Ras
Giovanni Vincenzo Meucci	1766, Florença	Libreto em: D-Hs, Us-Wc (Sartori 15970)
Domenico Fischetti (1725-1810)	1767, Dresden 1763, Praga	Provável manuscrito em: D-Wa; Libreto em: CZ-Pnm, CZ-Pu (Sartori 15967)
Giuseppe Calegari (1750-1812)	1769, Pádua	Libreto em: I-FZc, I-Vgc
Luigi Maria Baltassare Gatti (1740-1817)	1788, Mântua 1806, Salzburgo	Libreto em: I-MAc (Sartori 15976)
Giuseppe Giordani (1751-1798)	1785, Jesi 1786, Bolonha 1788, Lugo 1790, Aquila 1790, Bolonha 1790, Reggio Emilia	Libreto em: I-MAC, I-Vgc (Sartori 15980), I-Bc (Sartori 15981), I-Bc, I-FZc, I-MAC, I-Vgc, US-BE (Sartori 15982), I-Bam, I-Bc, I-Bca, I-Vgc (Sartori 15983), I-MScala, I-Rsc, I-REm, D-Mbs (Sartori 15986)
Giovanni Battista Borghi (1738-1796)	1789, Fermo 1800, Loreto	Libreto (Sartori 15976)
Giovanni Agostino Perotti (1769/70-1855)	1794, Bolonha	
Camillo Angelini	1794, Roma	Libreto em: I-Fm, I-Vc (Sartori 15987)
Francesco Giuseppe Baltassare Morlacchi (1784-1841)	1821, Dresda	Manuscrito de uma ária em_D-DI
Giovanni Battista Correga	Não existe informação	Trechos (duas árias) em US-R
Pietro Alessandro Guglielmi	Não existe informação	

(1728-1804)		
Stefano Cristiani (1770-1825)	?1788, "L'Abele"	

Quadro 11: Oratória *Morte d'Abel*. Compositores de outras nacionalidades

Nome	Ano e Lugar de Execução "Morte d'Abel"	Observações
Georg Reutter (1708-1772)	1727, Viena de Áustria	Manuscrito em: D-MEIr
Thomas Arne (1710-1778)	1744, ("The Death of Abel")	Trechos em: GB- Lbl
Gotlob Harrer (1703-1755)	1753, Leipzig	Manuscrito em: D-LEm
Franz Georg Wassmuth (1707-1766)	Não existe informação	Libreto em: D-WÜu (Sartori 15942)
Girolamo Abos (1715-1760)	1754, Palermo	Libreto em: I-PLcom (Sartori 15961)
Pedro António Avondano (1714-1782)	1762, Hamburgo 1763, Hamburgo 1765, Hamburgo	Manuscrito em: D-B; Libreto em: D-Knu (Sartori 15966)
Johann Antonin Kozeluch (1738-1814)	1776, Praga 1784, Bolgiano	Manuscrito em: CZ-BRE; Libreto em: I-BZ, CZ-Pu (Sartori 15975, 15979)
Johann Gotlieb Naumann (1741-1801)	1790, Dresden	Manuscrito em: D-DI; Libreto em: D-DI (Sartori 15984)
Franz Seydelmann (1748-1806)	1801, Dresden	

3.2.2. Vertentes literárias do drama sacro *Morte d'Abel*

A estrutura da oratória (drama sacro) *Morte d'Abel* de Pietro Metastásio é constituída por duas partes. Cada parte inclui doze árias e dois coros finais. As árias têm duas *stanzas* de rimas para servir o princípio da ária *da capo*. A maioria delas tem a estrutura dos versos de *settenari*, que são os predominantes no trabalho poético de Metastásio (Benzi, 2005)¹⁴⁵. Atrás da escolha deste tipo de versos estão principalmente razões de natureza literária. Da mesma forma em que estabelece definitivamente a separação dos estatutos formais das componentes principais das oratórias e dos melodramas (as árias e os recitativos), o poeta elimina o verso de onze sílabas das árias e escolhe para a ária em *settenario* um andamento prosódico mais rígido (Benzi, 2005: 20). Os recitativos estão organizados em, assim designados, *versi sciolti*: mistura de versos de sete e onze sílabas com ritmo irregular. A função dos recitativos é guiar a acção dramática, enquanto a das árias é reflectir os sentimentos das personagens. Existem também os recitativos “de reflexão”, em solo ou em diálogo, que tratam o argumento do ponto de vista teológico ou revelam a experiência religiosa da personagem (Smither, 1987: 56).

O libreto da obra pertence ao Antigo Testamento e conta a famosa história do homicídio de Abel por parte do irmão Caim. Neste sentido, o texto bíblico do Génesis do Antigo Testamento é, claramente, a principal referência de Metastásio. Pode ainda observar-se a influência de outros textos, como por exemplo as homilias de São João Crisóstomo (especialmente a 19 do Génesis, na qual foi inspirada a leitura de Metastásio sobre a conexão do pecado de Caim e o livre arbítrio), e *De Invidia* de Basílio, que o poeta lê e traduz quase por inteiro (Metastasio, 1994: 246). Metastásio não se limita a inspirar-se nestes textos. Ele faz uma paráfrase destes textos e usa-os como referência para delinear os sentimentos e os “afectos” das personagens bíblicas, bem como para indicar com clareza as questões teológicas e o sentido moral dos eventos (Metastasio, 1994: 246). O texto de *Morte d'Abel* pode ser definido

¹⁴⁵ *Il verso predominante, che nei predecessori...é l'ottonario, diviene per Metastasio il settenario (ne sono composte oltre il 40% delle arie dei melodrammi)...colui che in Arcadia si era battezzato Artino Corasio, una volta delimitato l'uso del endecasillabo al fluido discorso del recitativo, non può non sentire il pregio che dalla tradizione poetica italiana discende su questo verso tra tutti.* em Benzi (2005: 19-20).

como dramaticamente activo, no sentido de amplificação do conflito dramático na história bíblica. A propósito do modelo compositivo de Metastásio o autor italiano Andrea Lanzola refere que o poeta procurou uma linha compositiva cuja raiz principal são os ideais aristotélicas, longe dos modelos e dos autores que já escreveram sobre estas temáticas, focando a centralidade nas personagens que precisam de resolver o problema complexo da dúvida (“*il dubbio*”) (Lanzola, 2007: 4). As estruturas métricas ficam iguais aquelas já utilizadas nos melodramas, mas com uma distribuição diferente nos diálogos e nos monólogos.

A oratória tem cinco personagens: *Abelle, Caino, Eva, Adamo* e o *Angelo*. A figura principal, Abel, é uma metáfora da imagem de Jesus (*tipus christi*) e representa a paixão, o sacrifício e a morte de Cristo. Metastásio diz no seu pequeno prefácio: “...*Nella morte d'Abel, soggetto del presente sacro Componimento, riconoscono i Santi Padri delineata, più chiaramente che altrove, quella del Salvatore.*” (Metastasio, 1994: 105) Um claro exemplo desta afirmação é dado logo no princípio do drama nas palavras de Abel da primeira ária “*Quel buon pastor son io*”, onde se encontra literalmente uma citação das palavras de Jesus pronunciadas no Quarto Evangelho (“*Ego sum pastor bonus*”) (Stroppa, 1993: 113). A utilização de vários elementos de figuração ajudam a identificar logo no início a figura de Abel-Cristo através da declaração de amor que ele faz ao seu rebanho, prontificando-se a oferecer a sua vida em troca da salvação das amadas ovelhas que conhece “*una ad una*”. Neste sentido, a palavra “*greggia*” (rebanho) torna-se uma palavra-chave, ou seja, as palavras de Abel demonstram a contradição entre a fidelidade do rebanho (em sentido figurativo, a humanidade), que ele declara, e a exigência do trabalho de pastor, que lhe custa muito suor e até “*tormento*” (Stroppa, 1993: 113). Tais aspectos apresentam uma antecipação evidente do conceito de sacrifício para o qual Abel está preparado. Por causa do seu coração puro e do seu sacrifício sincero, Abel é o escolhido por Deus e logo no início do drama é contraposto ao irmão *Caino*. A contraposição dos dois irmãos é demonstrada pela reacção diferente que eles têm em relação à iluminação divina à qual Abel é submetido. No sentido figurativo, esta reacção apresenta respectivamente a diferença em

frente da Revelação entre os Judeus (Caim) e os Cristãos (Abel), e, no sentido moral, entre pecadores e fiéis perante a revelação (Stroppa, 1993: 154).

A oposição luz-sombra que Metastasio criou em *Morte d'Abel* vem perfeitamente incorporado na oratória, numa evocação estreitamente ligada à história do Antigo Testamento. Caim é aquele que perde a harmonia com a natureza criada por Deus, porque não consegue interpretar os sinais divinos que lhe estão a ser enviados. Depois do assassinio de Abel, Eva também percebe este desconforto criado na natureza, enquanto a serpente apresenta o “memento” divino do pecado original, redimido com o sangue de Abel (Cristo). O drama tem um movimento circular, que se fecha sobre si próprio, com Adão e Eva, que lembram e lamentam em continuação o erro que cometeram (Lanzola, 2007: 6-7). Na realidade, a figura central de todo o drama é Caim, que aparece quase sempre em primeiro plano e sai do “palco” só no momento do acto do homicídio e para fugir no final. Ele representa simbolicamente a encarnação da humanidade-pecadora. Para além dos sentimentos de inveja e orgulho que caracterizam Caim, neste drama a dúvida, *il dubbio*, tem uma parte igualmente importante. Esta palavra é um dos termos-chave da poética de Metastasio (Stroppa, 1993: 121)¹⁴⁶ e encontra-se em estreita ligação com as suas raízes *arcadicas* de origens aristotélicas. A base da perdição de Caim é a sua dúvida intelectual. Os seus comentários às revelações de Abel insistem na interpretação que faz dos sinais da natureza, chamando-os de “*strane cose*”, “*insoliti portenti*”, pois não consegue aceitar a sua proveniência divina (Metastasio, 1994: 248). Em todas as oratórias do poeta, não sendo esta uma excepção, a falta da graça divina é transformada em perda de harmonia com a natureza. Caim não vê os milagres que Deus envia a Abel e chama-os com desprezo “*rari prodigi*”. Assim, ele fica desligado do mundo físico e é consumido pela inveja que o caracteriza. O drama prossegue com a demonstração dos contrastantes sentimentos de Caim, sempre acompanhados pelas metáforas da natureza. Por exemplo, quando o Anjo lhe pede para admitir a sua culpa, avisando-o das consequências do seu ódio (“*l'oscurar della notte*”); ou na ária “*L'ape e la serpe spesso*”, onde a abelha e a serpente são uma encarnação dos dois irmãos; ou então, no

¹⁴⁶ Citando G. Ferroni (1985: 206), *Azioni Sacre*, Roma.

lamento da Eva depois do fratricídio, na ária “Non sa che pietà”, onde a reacção da natureza e o “pranto universal” ao terrível acto são também uma prefiguração do pranto sobre o Jesus morto:

*Tutto vacilli il peso
della terrena mole,
impalidisca il Sole,
inorridisca il Ciel.*

A metáfora da natureza é uma constante utilizada durante toda a obra para acompanhar os afectos das personagens. Podemos indicar vários exemplos do seu uso, nomeadamente: na ária de Eva da primeira parte “*Qual diverrà quel fiume*”, onde a vida do seu filho Caim é comparada a um rio que se torna turvo (*torbido*) ainda perto da sua fonte; no coro final da primeira parte da obra, onde a metáfora da inveja de Caim é a hera que tem consumado as suas raízes, destruindo-os. Eva pede-lhe para tirar esta “planta infeliz” do seu coração, que tem ramificações em muitos “*velenosi germogli*” (Stroppa, 1993:156). A única personagem em harmonia com a natureza é Abel; o drama circular abre e fecha com o consentimento natural (a voz de Deus) à sua pureza (Stroppa, 1993: 158).

As personagens de Eva e Adão representam uma analogia dos fiéis, com todas as suas imperfeições e culpas, assim como o rebanho de ovelhas de Abel. Na figura de Eva, Metastasio propõe do mesmo modo a metáfora da igreja católica e do clero, que tem filhos devotos (Abel) e descrentes (Caim).

O Anjo tem uma importância profunda neste drama. Ele é uma substituição do papel e da voz de Deus, ao mesmo tempo que surge como uma encarnação da Consciência e das Luzes, na qual podemos observar a influência dos ideais da Arcádia, nomeadamente no princípio do livre arbítrio sobre o destino da vida humana. No momento em que o Anjo encontra Caim, quase no princípio da oratória, ele faz uma demonstração de nobreza,

dignidade e confiança no ser humano, bem assim como o louvor da liberdade e vontade contra o destino, o “fato”:

*So che vuoi dirmi.
No, non é vero: il tuo peccato é sempre
soggetto a te; tu dominar lo puoi
con libero poter. L'arbitrio sei
tu di se stesso; e questo arbitrio avesti
perché una scusa al tuo fallir non resti.
Con gli astri innocenti,
col fato ti scusi;
ma senti che abusi
di tua libertà:
e copri con questa
sognata catena
un dono, che pena
per l'empio si fa¹⁴⁷.*

Esta confiança transforma-se em acusação e maldição depois do pecado cometido por Caim, para o qual a condenação à morte não seria uma pena suficiente (“*troppo sarebbe il morir breve pena*”). A punição que Deus lhe dá é viver em guerra permanente (“*Vivrai, ma sempre in guerra... Vivrai, ma della morte com vita assai peggior*”) (Stroppa, 1993: 157), terrível condição que é ainda mais dolorosa do que aquela destinada ao pai Adão, expulso do Paraíso e punido de trabalhar a terra com suor e fadiga:

*Alle tue brame avversa
non produrrà la terra
inutilmente aspersa
dal vano tuo sudor¹⁴⁸.*

¹⁴⁷ Metastasio, 1994: 111.

¹⁴⁸ Metastasio, 1994: 124.

3.2.3. *Morte d'Abel* de Avondano - relação texto-musica

A primeira e a mais importante observação que se pode fazer sobre o tratamento do material literário do libreto por parte de Pedro António Avondano é que ele utiliza o drama sacro de Metastasio por inteiro, sem qualquer tipo de modificações. É importante sublinhar que isto nem sempre acontecia com os libretos das oratórias do compositor associados a textos do *poeta cesareo*. Por exemplo, na outra obra da Biblioteca de Berlim *Gioas, Re di Giuda*, onde Avondano introduz modificações importantes ao texto, alguns recitativos são encurtados e é acrescentado um coro com texto que não pertence ao drama sacro de Metastasio.

Na tabela da comparação do texto que se apresenta de seguida, utilizada para avaliar as diferenças entre os textos dos manuscritos e os libretos, bem como para poder elaborar a edição crítica da oratória, é possível notar as semelhanças e as mudanças ortográficas e textuais que acontecem na partitura de Avondano. Mesmo para efeito de verificação e comparação, foram utilizadas várias edições dos dramas sacros de Metastasio e alguns libretos da época provenientes da Colecção Carvalhais. As principais referências comparativas foram o libreto de *Morte d'Abel* de 1762 de Hamburgo (Sartori 15966) e o manuscrito da oratória *Morte d'Abel* (I-Nc) de Leonardo Leo (1694-1744). O facto de se ter encontrado muitas semelhanças com o texto deste último, pode sugerir o eventual conhecimento da obra de Leo por parte de Avondano. De facto, esta hipótese não parece audaz sabendo que a *Morte d'Abel* do mestre napolitano foi uma das mais populares durante o séc. XVIII e, como se soube do inventário *post-mortem* de Avondano, o compositor possuía várias obras de Leo, inclusivamente oratórias. Por fim, esta hipótese pode ser levantada tanto em relação ao texto poético, como em relação à utilização de algumas soluções musicais que são discutidas no próximo capítulo.

No manuscrito de Avondano verificou-se a existência de erros ocasionais de ortografia em italiano feitos pelos copistas, como por exemplo a omissão ou a colocação errada de acentos (como por exemplo nos versos 292, 307, 321), a falta ou a troca das letras duplas. É provável que algumas

vezes estas ocorrências sejam resultado da urgência em copiar, sobretudo quando se trata das letras duplas. Um sinal a favor desta hipótese é que em alguns casos nas árias, onde o verso se repete várias vezes (versos 458, 605), da primeira vez a letra está escrita correctamente, mas na repetição surge com erro na segunda e terceira vez ou vice-versa.

Em comparação com a edição literária da editora Marsilio (1996), existem diferenças na pontuação que em muitos casos são idênticas às do manuscrito da oratória de Leonardo Leo (por exemplo versos 170, 215, 220) e também no libreto de Hamburgo. Em concreto, no verso 255, a frase “*ne colmó la misura allor*” lê-se como “*ne compi la misura allor*”. Esta frase aparece igual tanto no manuscrito de Leo, como no libreto de Hamburgo, tratando-se de um exemplo interessante¹⁴⁹. Pelo contrário, verificou-se um caso de semelhança em ambos os libretos: no verso 537, “*a riveder la luce*” está claramente escrito em Avondano como “*a rinvenir la luce*”. Em relação à palavra *sacrificio* (em vez de *sacrifizio*, que está na edição Marsilio, 1996), verifica-se que esta aparece sistematicamente escrita deste modo nas outras edições antigas. Uma outra ocorrência, notada igualmente no manuscrito *Morte d'Abel* de Leo, é que os verbos italianos *ho* (tenho) e *ha* (tem) aparecem sistematicamente escritos como *ò* e *à*. Neste caso pode-se falar de um modo de escrita “rápida” habitual para os manuscritos musicais da época.

Salientam-se ainda algumas versões portuguesas das palavras, como por exemplo *triunfo* e *desaprovo* (em vez de *trionfo* e *disapprovo*), facto que reforça a hipótese da proveniência portuguesa do manuscrito. Raramente foi encontrada uma mudança radical das palavras, porém observaram-se alguns casos, como no verso 39, onde a palavra *incenerisce* é substituída por *intenerisce*, ambas com significados bastante distantes.

No que diz respeito à relação texto-música é importante sublinhar a mestria de Avondano na utilização dos meios retórico-musicais, com soluções por vezes simples, contudo muito eficazes e actuais para a sua

¹⁴⁹ Igual em outros libretos que foram examinados, por exemplo das execuções da oratória de L. Leo (na Igreja da Congregação S. Filippo Neri em Genova, 1739; em Viterbo, 1749; no Oratório S. Filippo Neri em Veneza, 1761) (Colecção Carvalhais, I-Rsc).

época, para enfatizar as qualidades dramáticas do texto de Metastásio. O compositor demonstra um domínio perfeito do estilo musical clássico galante na oratória dos meados do séc. XVIII e, neste sentido, podemos compará-lo com os melhores da época, como por exemplo com Johan Adolf Hasse (1699-1783) ou Niccolò Jommelli (1714-1774).

Quadro 12: Comparação do texto de *Morte d'Abel* de Avondano com outras fontes

Morte d'Abel de P.A. Avondano: Comparação Crítica Textual			
Numero do Verso	Texto de Metastásio (Marsilio, 1996)	Texto em Avondano	Comentários e comparações com outras fontes manuscritas¹⁵⁰
Parte I			
<i>Recitativo “O mirabile”</i>			
3	Onnipotente Dio!	Onnipotenti Dio	
11	Con tal bontà ti rendi?	Con tal bonta ti rendi?	
14	Sul tuo volto confonde il pianto	Su'l tuo volto confonde il pianto	#
25	Grato poc'anzi in sacrificio offersi	Grato poi anzi in sacrificio offersi	+ # (sacrificio)
33	Vedesti mai	Vedeste mai	
39	Circonda, accende, incenerisce	Circonda, accende, intenerisce	
46	Insoliti portenti	Insoliti protenti	
52 53	Questa ingiusta dubbiezza, ché certo esser ne puoi	Questa ingiusta dubbiozza, che certo esser ne puoi	
58	Ed Abelle alla greggia	A Abelle alla greggia	
<i>Recitativo “Qual funesta”</i>			
83	Ho d'esser lieto?	Ò d'esser lieto	+
88	Come tuo male?	Come tuo malo?	
89	Proprio delitto è questo	Proprio del'etto è questo	
105	Fin da' principii suoi	Fin da principi suoi	# (principj)
<i>Aria II</i>			
112	Che si vede espresso	Che si vedi espresso	
<i>Recitativo “Io del minor germano”</i>			

¹⁵⁰ As semelhanças com o libreto de Hamburgo (D-Knu) estão assinaladas com #; aquelas com o manuscrito de Leo (I-Nc) com +

120	D'accrescerla ne incontro	D'acerescerla ne incontro	
Aria III			
130	Ma lo sdegno, ma l'odio rinnovo	Ma lo sdegno, ma ló dio rinonovo	
Recitativo "Qual ira è questa"			
145	Benché a tutt'altri ascoso	Ben chi a tutt'altri ascoso	
146	Che si vede al fianco	Che se vede al fianco	
154	Il suo persecutor vede, se dorme	Il suo persecutor vede, so dirme	
159	E questo arbitrio avesti	O questo arbitrio avesti	
Recitativo "Non basta oltraggiarmi"			
170	Con la gloria d'Abel?	Con la gloria d'Abel.	+
172	Ancora ho da soffrir?	Ancora ò da soffrir.	+
176	Il suo trionfo ostenta	Il suo trionfo ostenta	
195	Quai voci ascolto!	Qual voci ascolto!	
198	De' tuoi falli t'avverte	De tuo falli t'avverte	
203	Vario effetto produce	Cario effetto produce	
Recitativo "Temerario, importuno"			
215	Temerario, importuno! E fronte avrai	Temerario, importuno. E fronte avrai	+ #
216	Di riprendermi ancor?	Di riprendermi ancor.	
220	O padre mio?	O padre mio.	
241	Nuova materia, onde abborrirti	Nuova materia, onde abborirrti	
246	Ha già discolto il sangue	À già discolto il sangue	+
249	Funesti esempi a' rei nipoti	Funesti esempi a' rei nepoti	#
255	Ne colmò la misura allor	Ne compì la misura allor	+ #
264	Perché non ti somiglia.	Perche non ti somiglia?	+
273	E nol conosci.	E no'l conosci	#
Aria VI			
281	Ti resta un raggio	Vi resta un raggio	
Recitativo "Godi Abelle"			
292	V'e nel mondo nascente	Ve nel mondo nascente	
293	Ecco la madre	Eccolla madre	
296	Figlio, che dici!	Figlo, che dici?	
297	Non hai, fuor che te stesso	Non ai fuor che te stesso	+ (sem ,) #
298	Tanto ha l'anima	Tanto à l'anima	+

307	Imiterà, se ne imitò l'errore	Imiterà, se ne imito l'errore	
312	Rendi l'antico affetto	Rendi lantico effetto	
321	Questa tua cura é vana	Questa tua cura e vana	
336	Ha vinto la materna pietà	À vinto la materna pietà	+
343	La calma ha in volto	La calma à in volto	+
Coro Final Parte I			
346	Invidia rea,		Os versos 346-352 faltam no manuscrito de Avondano. Foi necessário reconstruir o texto e a respectiva silabação.
347	Tu gli animi consumi		
348	Come ruggine il ferro		
349	Tu l'edera somigli	Tu lèdera somigli	
352	Con l'amorosa face	Con la morosa face	
Parte II			
Recitativo "Sì, risoluto è il colpo"			
362	Tranquillità mentisca	Tranquillità mentisca	
363	Alimenti se stessa	Alimente se stessa	
371	D'odio, di sdegno: io disapprovo	D'odio, di sdegno. io desaprovo	+
374	De'rimproveri suoi	D'rimproveri suoi	
380	Un sacrificio a lui. Quando?	Un sacrificio a lui. quando!	+ (sacrificio) #
387	Ch'io sia presente al sacrificio eletto.	Ch'io sia presente al sacrificio eletto.	+ #
Aria VII			
416	Né tal pena ho mai provata	Ne tal pena ò mai provata	+
417	Nel dividermi da te.	Nel dividermi date.	
Recitativo II			
419	Qual improvviso affanno	Qual improvviso affanno	
Recitativo "Sì, consorte, io son lieta"			
433	E n'ho ragione.	E n'ò ragione	+
442	Alcun fiero disegno in questa pace	Alcun fiero desego in questa pace	
448	Ha per esser malvagio	À per esser malvagio	+
Aria IX			
458	La cagion, che infelici ne fa.	La cagion che infelice ne fa	Na repetição

462	Or presaga d'un mal che non ha.	Or presaga d'un mail che non à	+
Recitativo "Lo so; mail mio timore"			
474	Ad ogni moto	Ad ogni moti	
489	Torni agli usati uffizi	Torni agli usati uffici	+ # (ufficj)
Aria X			
524	Con vita assai peggior	Con vita sai peggior	Só na primeira vez
Recitativo "Misero! In quale abisso"			
537	A riveder la luce	A rinvenir la luce	+ #
542	Ho perduti in un punto	O perduti in un punto	+
550	Né freddo il sangue	Né fredde il sangue	
562	Ed ho sugli occhi	Ed ò su gli occhi	+
563	Della mia pena esecutori infesti	Della mi pena esecutori funesti	
565	In Dio non ho più speme	In Dio non ò più speme	+
Aria XI			
574	Mi lacera il core	Mi lacera il cuore	
576	D'un tardo dolore	D'un tardo dolore	
578	Più forza non ha	Più forza non à?	+
Recitativo "Mentisci, empio, mentisci"			
599	La serie di tue pene	La firie di tue pene	
601	Oh colpa! Oh sangue! Oh rimembranza! Oh morte	Oh colpa! Oh sangue! Oh rimembranze! O morte!	
Aria XII			
605	Spettacolo crudel	Spetacolo crudel	Só na primeira vez
Recitativo "Eva, del nostro pianto"			
620	Ei tollerò le pene dovute al nostro fallo	Ei tolero le pene dovute al nortro fallo	
622	Fu solo il suo delitto	Fu solo il suo delito	
633	Tardi nipoti a cui saranno aperte	Tardi nepoti a cui faranno aperte	+ (nepoti) #
634	Che le asconde	Che la asconde	
Coro Final Parte II			
639	Ha parte nel delitto	À parte nel delitto	+
640	Ma non l'ha nel dolor	Ma non l'à nel dolor	+
642	E in sé nol vede	E in se no'l vede	#

3.3. Análise Musical

3.3.1. Aspectos gerais de construção da obra

A oratória *Morte d'Abel* de Pedro António Avondano está dividida em duas partes constituídas por uma Sinfonia (Abertura), doze árias, catorze recitativos e dois coros para os finais de cada parte. Esta construção segue com fidelidade a implantação dramaturgica definida pelo texto literário de Metastásio.

Com o propósito de elaborar um enquadramento adequado ao trabalho composicional de Avondano, comparou-se a sua oratória com a *La Morte d'Abel* de Leonardo Leo (1734), uma das primeiras a utilizar o texto de Metastásio. Confirmam-se algumas analogias entre as obras pois ambas empregam a forma completa e inalterada do texto metastasiano. Neste mesmo sentido foram ainda analisadas as oratórias *La conversione di Sant' Agostino* de Johann Adolf Hasse (1750), *La passione di Gesù Cristo* de Niccolò Jommelli (1749)¹⁵¹ e *Gioas, Re di Giuda* de Pedro António Avondano. A *Morte d'Abel* de Avondano tem sobretudo afinidades estilísticas com as obras de Hasse e Jommelli sendo elas emblemáticas para o novo estilo clássico.

Leo's oratorio, originating in Italy, reveals a mixture of Baroque and new, early Classical styles; Hasse's, composed in Dresden, is early Classical but not quite up to date for a mid-century work; but Jommelli's, written for Rome, reveals traits that more fully represent the mid-century.

(Smither, 1987:87)

As tessituras que Avondano usa para os papéis vocais são Abel-soprano, Caino-soprano, Eva-soprano, Angelo-alto e Adamo-baixo. Quanto à instrumentação da orquestra esta é constituída por cordas, flautas, oboés, trompas e baixo contínuo. O estilo compositivo utilizado por Avondano

¹⁵¹ Para a comparação foram utilizados os manuscritos de “Morte de Abel” de Leo e “La Passione” de Jommelli (L-Nc), assim como a análise destas obras em Smither (1987).

é galante, ligado à escola napolitana e típico para este género de composições durante meados do séc. XVIII. As características principais do estilo são a estrutura homofónica, organizada em frases equilibradas, nas quais a parte vocal predominante tem uma linha simples e melodiosa. Esta última é acompanhada por um baixo contínuo não-linear, caracterizado por um vocabulário harmónico bastante restrito e pelo uso de meios como *Trommelbass*, com ritmo harmónico lento (Smither, 1987:69).

Embora existam algumas soluções musicais parecidas com a oratória de Leo, apurou-se que as oratórias de Avondano têm muito mais afinidades com as de Hasse e Jommelli nas várias características do estilo compositivo, assim como na escolha geral das tonalidades.

O plano tonal da *Morte d'Abel* segue uma lógica de simetria estrutural. A tonalidade principal para Avondano é Sol Maior; com esta começa e acaba a oratória, respeitando a forma do texto, que é um drama circular. Contudo, no que diz respeito à escolha das tonalidades, na maioria dos casos o critério do compositor está ligado principalmente às funções da caracterização das personagens e do afecto das árias.

A comparação entre os planos tonais nas obras de Avondano e de Leo¹⁵² (Quadro 13), permite observar algumas diferenças nas escolhas das tonalidades por parte dos dois compositores. Em geral, Avondano utiliza menos tonalidades em modo menor, em concreto apenas três, em momentos da narração judiciosamente seleccionados de acordo com a caracterização das personagens (nas duas árias de Caino, a personagem negativa, e na ária patética de Abel, no início da segunda parte). Neste sentido, a estrutura tonal em Avondano tem mais afinidades com aquela das oratórias de Hasse e Jommelli, que utilizam poucas tonalidades em modo menor (no caso de Hasse existe só uma e em Jommelli duas).

Outra característica que a obra de Avondano tem em comum com as de Hasse e Jommelli é a predominância de tonalidades com bemóis (nove e dez, respectivamente). Dos quinze andamentos de *Morte d'Abel*, oito são em

¹⁵² Esquema tonal das árias da *Morte d'Abel* de Leo em Smither, (1987:91).

tonalidades com bemóis, seis com sustenidos e só uma ária é em Dó Maior, “*L'ape e la serpe*”, escolha que pode ser vista como “neutral”, empregue numa descrição filosófica ligada à metáfora da natureza, da abelha e da serpente que bebem o néctar da mesma fonte.

Quadro 13: Comparação das tonalidades em Leo e Avondano

<i>Morte d'Abel</i>	Leo	Avondano
Parte I		
Sinfonia	Sol M*	Sol M*
Ária I Abel	Si B. M	Sol M
Ária II Eva	Sol M	Fá M
Ária III Caino	dó m	sol m
Ária IV Angelo	Fá M	Ré M
Ária V Abel	Lá M	Dó M
Ária VI Adamo	Ré M	Fá M
Coro	Ré M*	Ré M*
Parte II		
Ária VII Abel	fá m	dó m
Ária VIII Adamo	sol m	Si B. M
Ária IX Eva	ré m	Lá M
Ária X Angelo	Dó M	Fá M
Ária XI Caino	fá m*	fá m*
Ária XII Eva	mi m	Mi B. M
Coro	Ré m-M	Sol M

Como é possível conferir no quadro 13, as coincidências na escolha das tonalidades entre Leo e Avondano são poucas (estão assinaladas com asterisco): a abertura em Sol Maior, o coro do final da primeira parte na tonalidade dominante (Ré Maior), e a ária XI de Caino (“*Del fallo m'avvedo*”). Nesta última, a preferência pela tonalidade de fá menor que os dois compositores fazem, é muito interessante do ponto de vista retórico, uma vez que esta é uma das tonalidades que melhor descreve os sentimentos mais sombrios e funestos. Avondano escolhe o fá menor também em *Gioas*, num

dos momentos mais dramáticos da narração: na última ária “*Ah l'aria d'intorno*” da personagem negativa Atalía, que tal como Caino tenta fugir mas na saída do templo de Goiada é assassinada pela “*man fedele*”.

A Sinfonia (Abertura) da *Morte d'Abel* é de tipo italiano, com três andamentos sob a estrutura rápido-lento-rápido. A sua função é de “música de cortina” em semelhança com as aberturas de óperas e oratórias deste período histórico. O primeiro andamento é um *Presto* em forma binária, com estrutura contínua¹⁵³. O afecto principal é determinado pelo desejo do compositor de estabelecer uma rapidez de execução, com uma vivacidade quase excessiva. Depois de um primeiro tema simples e enérgico em sol maior, cuja função é chamar a atenção dos ouvintes, Avondano introduz um segundo material temático em ré menor, com ritmo lombardo em *piano*, interrompido por bruscos acordes em *forte*, que deixa uma sensação de perigo. “A harmonia, por vezes ambígua, com as tonalidades pouco definidas, é em geral bem construída, simples ou bastante elaborada, quase sempre com ritmo lento, por vezes com uma utilização expressiva de tonalidades menores”, diz Jorge Matta a propósito deste primeiro andamento (Matta, 2006:334).

O segundo andamento é um breve *Andantino* em 3/8, com um primeiro tema simples tocado pelos violinos, que não desenvolve ulteriormente. Acaba com um segundo material temático em modo menor, durante o qual está empregue um *bordone* tocado pelos violinos e pelas trompas. A escolha deste breve tema de oito compassos com carácter pastoral pode ser visto como uma introdução para o “verdadeiro” início da obra, a primeira ária de Abel, em que ao utilizar o modo menor Avondano alerta para o drama que se vai consumir. Contudo, o compositor evita excessivos lirismos patéticos, que ficam reservados para as árias.

¹⁵³ Jorge Matta fez uma análise aprofundada às aberturas da ópera e oratória em Portugal no séc. XVIII, referindo o seguinte sobre a estrutura das sinfonias de Avondano: “...utiliza apenas formas contínuas e, apesar de chegar a ter nas suas aberturas uma boa qualidade melódica, uma harmonia interessante e uma orquestração inovadora, falta uma consciência formal mais elaborada, o que leva a não conseguir (ou a não querer) incluir esses elementos numa estrutura global que passe além dessas formas” (Matta, 2006:71).

No terceiro andamento (*Allegro*) o ritmo ternário de 3/8 continua, desta vez com carácter dançante de Minueto rápido no qual são apresentados vários pequenos temas. Depois da repetição do primeiro tema na tonalidade dominante, aparece um breve tema em menor, seguido de intervenções solísticas em diálogo entre os pares de oboés e trompas. Este tipo de andamento é típico das sinfonias de outras obras de Avondano (*Gioas, Il Mondo della Luna*), e pode observar-se também em aberturas de oratórias de outros compositores portugueses (por exemplo no terceiro andamento da Sinfonia de *La Giuditta* (1726) de Francisco António de Almeida¹⁵⁴).

A consideração geral que se pode fazer a propósito da Sinfonia da *Morte d'Abel* é que a sua simplicidade reflete uma prática recorrente existente na ópera e oratória em Portugal – como, aliás, no resto de Europa musicalmente “italianizada”- durante o séc. XVIII, segundo a qual a abertura tem exclusivamente um carácter introdutório¹⁵⁵.

Em *Morte d'Abel* existem seis árias *da capo* e seis árias *dal segno*, estas últimas concentradas sobretudo na segunda parte da obra, seguindo a evolução da narração dramática. Avondano consegue um bom balanço entre os dois tipos, demonstrando o seu crescente interesse perante o procedimento *dal segno*, que é considerado mais tardio do ponto de vista estrutural. Ele insere esta forma pela primeira vez na ária de Adamo “*Con miglior duce*” que fecha a Parte I, voltando para o procedimento *da capo* na ária patética de Abel “*Questi al cor*”, com que abre a segunda parte. Nas restantes árias da Parte II, Avondano emprega sempre a forma *dal segno*, no qual o “sinal” é sempre utilizado com o propósito de eliminar a introdução instrumental. Neste sentido, é interessante comparar as árias da oratória de Avondano com as das obras de Leo, Hasse e Jommelli, conseguindo-se observar as divergências do ponto de vista estrutural. Leo utiliza exclusivamente a forma *da capo* para a sua *Morte d'Abel*, que é também a mais antiga, enquanto em *La conversione di San'Agostino* de Hasse estão presentes só três destas árias, empregues nos

¹⁵⁴ Manuscrito em D-B (Mus.Ms. 560), RISM N°452002279.

¹⁵⁵ Como diz Raffaele Mellace a propósito das aberturas das oratórias de Hasse: “...in questo hors-d'oeuvre sinfonico l'indagine degli affetti resta riservata alle portate principali dell banchetto oratoriale a seguire, prediligendo un'esspressività misurata” (Mellace, 2004:416).

sítios mais importantes da estrutura da oratória, e no resto da oratória (oito árias) utilizou a forma *dal segno*. Assim, Jommelli pode ser considerado mais conservador que Hasse do ponto de vista estrutural (mas não estilisticamente) em *La Passione di Gesù*, onde existem sobretudo árias *da capo* e só três na forma *dal segno*. Ambos, Hasse e Jommelli, usam o “sinal” exclusivamente para omitir a introdução orquestral, assim como faz Avondano (Smither, 1987:91,101,119).

Quadro 14: Tipo de árias em Leo, Jommelli, Hasse e Avondano

Leo	Jommelli	Hasse	Avondano
<i>Morte d'Abel</i>	<i>La Passione</i>	<i>La Conversione</i>	<i>Morte d'Abel</i>
Só <i>da capo</i>	9 <i>da capo</i>	3 <i>da capo</i>	6 <i>dal segno</i>
	3 <i>dal segno</i>	8 <i>dal segno</i>	6 <i>da capo</i>

Fez-se semelhante comparação com a outra oratória de Avondano da Biblioteca de Berlim. Através da análise do desenvolvimento da forma, assim como da linguagem musical, podemos presumir que *Morte d'Abel* seja talvez antecedente à *Gioas, Re di Giuda*. Um exemplo disso é a estrutura geral das duas oratórias, assim como o tipo das árias: em *Gioas* Avondano utiliza só árias com a forma *dal segno*. Uma diferença análoga é visível sobretudo em relação aos recitativos. Em *Morte d'Abel*, o emprego dos recitativos *obbligati* é menor (são quatro) e correspondem aos momentos mais significativos da acção dramática. A sua forma é sempre de um recitativo seco que desenvolve num acompanhado¹⁵⁶. Em *Gioas* há seis recitativos *obbligati*, um deles na forma de *arioso*. Neste último, estão presentes não só violinos mas também instrumentos de sopro, neste caso trompas. Trata-se de um exemplo interessante porque era comum na ópera, mas não na oratória, onde os meios eram usados com mais parcimónia. Este procedimento pode ser observado em outras obras de Avondano, nomeadamente na *Scena di Berenice* que começa com um recitativo elaborado, incluindo trompas e oboés.

¹⁵⁶ Na sua oratória *Isacco* pode observar-se um procedimento invertido: existem vários recitativos que começam com uma parte *obbligata*, incluindo cordas e sopros (flautas e trompas) que em seguida desenvolve em recitativo seco.

Quadro 15: Tipos de árias e recitativos em *Morte d'Abel* e *Gioas* de Avondano

<i>Morte d'Abel</i>	<i>Gioas</i>
6 árias <i>da capo</i> e 6 árias <i>dal segno</i>	Só árias <i>dal segno</i>
4 recitativos <i>obbligati</i>	6 recitativos <i>obbligati</i>
2 coros	4 coros, um dos quais repete duas vezes

Os coros em *Morte d'Abel* de Avondano são a parte menos operática de toda a oratória, encontrando-se em sintonia com a tradição da época proveniente de Leo, bem assim de Hasse e Jommelli. Situam-se no fim de cada parte, assim como prevê o texto de Metastasio, servindo de comentário moral da história. Contudo, apresentam várias diferenças entre eles do ponto de vista estrutural. Em ambos, nas partes vocais estão indicadas as personagens que cantam cada voz, significando que foram compostos para ser cantados só pelos cantores solistas. Contudo, a execução sem a intervenção de um conjunto coral pode ser dificultada pelas tessituras indicadas. Neste sentido os coros da *Morte d'Abel* apresentam uma diferença daqueles em *Gioas*, que na maioria dos casos não tem designação das personagens no início das pautas das partes vocais (ou essa está adicionada durante a peça para indicar breves intervenções solísticas dos papéis principais), e provavelmente presumiam a intervenção de um conjunto de cantores mais alargado.

O primeiro coro “*O di superbia figlia*” está escrito num estilo imitativo contrapontístico. As partes vocais unem-se ocasionalmente nas cadências, para sublinhar o texto nas palavras “*come ruggine*”, “*signor ne difendi*”, e “*la caridade istessa*” e “*pietoso*”(Dio). Só em alguns casos estas palavras têm um movimento de cromatismo descendente, e são propostas em *sotto voce*. Assim, neste coro, Avondano consegue uma grande riqueza do ponto de vista dinâmico que faz sublinhar ulteriormente o texto poético. Em contraste com o carácter afirmativo dos uníssonos rítmicos em dinâmica forte, o compositor indica o *sotto voce* para sussurrar as palavras “*dal suo velen*”, com andamento que inclui cromatismos e saltos de quarta diminuída, produzindo um efeito insidioso. De outro lado, sublinha-se a interessante indicação da distribuição

das vozes neste coro: as personagens Eva e Angelo devem cantar em uníssono a segunda voz, e Caino a terceira na clave de tenor. Esta peculiaridade levanta questões de tessituras e tipos das vozes para as quais o compositor escreve, e pode ser vista também do ponto de vista filosófico como uma “descida” para o papel de Caino. O coro inclui também um pequeno diálogo solístico entre o par dos oboés e os violinos.

O “*Parla l'estinto Abele*” no final da obra tem uma função de encerramento moral da história. O movimento das vozes abandona a imitação e é caracterizado por um contínuo uníssono rítmico que deixa uma sensação de solidez, importante para o afecto que o compositor pretende transmitir. Além disso, a dinâmica também é sempre forte e afirmativa. Sob estes aspectos, Avondano difere novamente de Leo, cujo último coro começa com acordes em uníssono, que logo depois o compositor abandona em favor do estilo imitativo.

Ao contrário de Leo, o nosso compositor discrimina na partitura os papéis das vozes que cantam este coro, portanto não existem dúvidas que é cantado exclusivamente pelos solistas vocais: Abel, Eva, Angelo e Adamo. Caino fugiu, condenado por Deus, e não tem lugar entre os interlocutores da afirmação moral do final da história. Quando no texto deste coro o nome dele é mencionado, os instrumentos e as vozes pintam a personagem num movimento cromático descendente, ocorrência que não encontramos em Leo.

3.3.2. Análise estilística

3.3.2.1. Escolha de vozes e instrumentação

Em relação às partes vocais desta oratória sublinhamos que Avondano utiliza sobretudo as vozes de soprano e contralto, o que sugere que foram utilizados *castrati* nos papéis de Abel (S), Caino (S), Eva (S) e Angelo (A). Uma demonstração disso é a *tessitura* bastante extensa das vozes, típica para estes cantores. Em *Morte d'Abel* existe só uma personagem de voz de baixo, que é Adamo (Figura 13). Pode-se afirmar que a exclusão das vozes femininas

e o emprego dos *castrati* foi usual para a época e revela-se uma prática largamente implementada na oratória durante todo o séc. XVIII em Lisboa. Conseguiu-se comprovar esta ocorrência durante a pesquisa através da examinação dos elencos dos cantores que constam nos libretos da época¹⁵⁷.

Figura 13: Tessituras vocais das árias em *Morte d'Abel*

Oratorio "Morte d'Abel"
Tessiture vocali delle arie

Character	Aria	Lyrics
Abel	Aria I (I)	Quel buon pastor
Abel	Aria V (I)	L'ape e la serpe
Abel	Aria I (II)	Questi al cor
Caino	Aria III (I)	Alimento il mio
Caino	Aria V (II)	Del fallo m'avvedo
Eva	Aria II (I)	Qual diverrà
Eva	Aria III (II)	Dall'istante
Eva	Aria VI (II)	Non sa che sia
Angelo	Aria IV (I)	Con gli astri
Angelo	Aria IV (II)	Vivrai, ma sempre
Adamo	Aria VI (I)	Con miglior duce
Adamo	Aria II (II)	Dunque si sfoga

Se o libreto hamburguês foi realmente impresso para uma das apresentações da *Morte d'Abel* de Avondano na cidade hanseática, assim como afirma Krüger, temos a indicação de nomes femininos nos papéis de Eva e Angelo (*M.e Kemke e M.lle Schetky*). É provável que os cantores que interpretaram Abel e Caino nesta ocasião foram igualmente *castrati* (*Hr. Graf e Hr. Helmuth*). Se comparar as escolhas das partes vocais de Avondano com aquelas de Leo, pode-se conferir que diferem bastante. Leo emprega uma voz de soprano para Abel e Angelo, de tenor no papel de Caim, de alto para Eva

¹⁵⁷ Este exemplo levanta questões sobre o tipo de vozes e a técnica vocal utilizada. Durante os anos sessenta do séc. XVIII, trabalhavam na Capela Real em Lisboa pelo menos cinco sopranos masculinos (Fernandes, 2010, II:232). Por outro lado, Scherpereel (1999:44) diz: “observa-se a extraordinária polivalência, sobretudo dos tenores, que podem a qualquer momento transformar-se em sopranos ou contraltos, utilizando para esse fim a técnica então muito divulgada do *falsetto*”.

e de baixo para Adamo. Jommelli e Hasse também distribuem as vozes numa maneira uniforme, incluindo sempre aquela de tenor nas oratórias deles. Neste sentido, a opção de Avondano em *Morte d'Abel* parece prevalentemente influenciada pela dinâmica da realidade portuguesa da época. Isto nem sempre acontece nas outras oratórias dele: por exemplo em *Gioas* Avondano utiliza a voz de tenor (Ismaele), mesmo num papel mais secundário da obra e apesar de cantar só numa ária.

Nesta oratória, Avondano utiliza uma instrumentação bastante variada, comparando com outros compositores de oratórias da época. Neste sentido é interessante observar o papel que os instrumentos têm na caracterização das personagens e dos seus afectos.

A instrumentação está constituída por cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixo), baixo contínuo e sopros (flautas, oboés, trompas). Os sopros tocam em oito números, em combinações diferentes: na sinfonia e nos dois coros, e em três árias da primeira e duas árias da segunda parte, respectivamente. É importante sublinhar que na ária em que tocam as flautas (ária I de Abel "*Quel buon pastor*"), os oboés não estão presentes, portanto é presumível que estas partes tenham sido tocadas pelos mesmos instrumentistas, que alternaram o oboé e a flauta. A combinação composta por um par de oboés com um par de trompas é a mais frequente. Está presente em sítios importantes da oratória: na sinfonia e nos coros, assim como na ária VI de Adamo (Parte I, "*Con miglior duce*"), na ária X de Angelo (Parte II, "*Vivrai ma sempre in guerra*"), e na ária XI de Caino (Parte II, "*Del fallo m'avvedo*"). Em todas estas árias o compositor utiliza os oboés/trompas para dar um carácter militar (nos casos do Adamo e o Angelo) ou de ira (Caino). Os sopros não têm só o papel de acompanhar e tocar em uníssonos com os violinos (no caso dos oboés), ou encher a cor e a harmonia da orquestra (no caso das trompas): Avondano confere-lhes algumas intervenções solísticas, em diálogo com os violinos, ou entre eles.

Um dos mais interessantes exemplos de utilização de um timbre específico para pintar um determinado estado de espírito encontra-se logo na primeira ária da oratória, "*Quel buon pastor son io*", na qual Abel

é acompanhado pelo som das duas flautas. O facto de utilizar estes instrumentos demonstra a intenção do compositor de realçar através deles o carácter pastoral, introduzindo o ouvinte no mundo idílico em que vive Abel, feliz com as suas ovelhas.

Outra caracterização interessante em que Avondano consegue descrever a índole da personagem através de instrumentação específica é a ária de Eva “*Qual diverrà quel fiume*”, onde o diálogo entre a voz e os instrumentos está entregue aos dois violoncelos *obligatti* e às duas trompas. O timbre desta combinação, raro no repertório da oratória, confere um carácter maternal e reconfortante, e fica em contraste com o texto, no qual Eva expressa a sua preocupação para com o futuro dos filhos Abel e Caim.

Em relação à utilização das cordas pode-se sublinhar que os violinos têm a parte instrumental principal, que é bastante exigente do ponto de vista técnico (à semelhança de outras obras de ópera e oratória em Portugal do séc. XVIII), com algumas passagens de dificuldade elevada para a época (por exemplo no primeiro andamento da abertura). Nas árias, os baixos têm sempre um papel secundário, de acompanhamento à melodia, entregue à voz ou aos violinos. As violas não têm exclusivamente o papel de dobrar os baixos mas em maioria das árias adquirem uma linha independente. Esta tendência da emancipação da parte da viola, que começa a aparecer no repertório galante, vai ser desenvolvida ulteriormente no período tardo-clássico. Neste sentido Avondano está a par das últimas novidades na linguagem instrumental e em dois casos vai além disso. Nas árias de Abel “*Quel buon pastor*” e “*L'ape e la serpe*” a parte da viola está dividida em duas vozes, com pequenas intervenções a solo. O facto de na primeira ária aparecer a indicação “*soli*” e “*tutti*” na pauta das violas sugere que em relação ao número de instrumentistas utilizados foram previstas pelo menos quatro violetistas.

Em comparação com a instrumentação das oratórias de Leo, Jommelli e Hasse, constata-se que só Hasse e Avondano utilizam as flautas, mesmo que com um intento diferente. Hasse utiliza as duas flautas nas árias patéticas, enquanto Avondano para realçar o carácter pastoral, como já referido anteriormente. Nenhum destes compositores confere pequenas partes

solísticas aos oboés e às trompas como faz Avondano, eles são utilizados só para dobrar a parte dos violinos ou encher a harmonia, respectivamente.

3.3.2.2. Árias – estrutura, construção melódica, coloratura, instrumentação *obbligata*

A oratória *Morte d'Abel* de Avondano tem a seguinte disposição estrutural das árias *da capo* e seis *dal segno*, sendo estas últimas concentradas sobretudo na segunda parte da obra:

Quadro 16: Árias *da capo* e *dal segno* em *Morte d'Abel* de Avondano

<i>Da capo</i>	<i>Dal segno</i>
Ária I Abel (“ <i>Quel buon pastor</i> ”)	Ária VI Adamo (“ <i>Con miglior duce</i> ”)
Ária II Eva (“ <i>Qual diverrà</i> ”)	Ária VIII Adamo (“ <i>Dunque si sfoga</i> ”)
Ária III Caino (“ <i>Alimento il mio proprio</i> ”)	Ária IX Eva (“ <i>Dall'istante</i> ”)
Ária IV Angelo (“ <i>Con gli astr</i> ”)	Ária X Angelo (“ <i>Vivrai ma sempre</i> ”)
Ária V Abel (“ <i>L'ape e la serpe</i> ”)	Ária XI Caino (“ <i>Dal fallo</i> ”)
Ária VII Abel (“ <i>Questi al cor</i> ”)	Ária XII Eva (“ <i>Non sa che pietà</i> ”)

A forma estrutural *dal segno* contém sempre na secção B uma parte transitória orquestral, que introduz a tonalidade principal e serve para voltar directamente à parte vocal no A, anulando o *ritornello* orquestral inicial.

Quase todas as árias têm o carácter e o respectivo material melódico não contrastante entre as duas principais secções (A e B). Na maioria dos casos, o tempo inicial mantém-se, embora existam algumas excepções em que o compositor utiliza tempos diferentes para o material temático na secção A: ária II, alternando o primeiro tema em Moderato e o segundo em Allegro; ária V, onde o Andante Moderato inicial transforma-se em Moderato; e ária VII, no qual muda o Moderato para Andante.

Também existem três excepções em que a secção B das árias tem um tempo e carácter diferente: ária II, ária V e ária XII. Em todos estes casos

a mudança acontece em relação ao texto da secção B, que tem afecto contrastante. Comparando as oratórias de Leo e Avondano encontramos um semelhante tratamento em relação às mudanças de tempo nas secções B, que claramente confirmam a escolha em virtude das necessidades do texto.

Nas árias em tonalidades maiores, existem vários casos em que a parte B está a modular para o relativo menor e vice-versa; nas árias com tonalidades menores o B está em maior.

Todas as árias têm no início uma introdução instrumental. A única excepção a esta regra é a ária patética de Abel “*Questi al cor*”, que começa directamente com uma anacruse da voz, sem introdução.

É de referir que a outra ária patética da oratória (XII de Eva (“*Non sa che pietà*”), o pranto da mãe sobre o corpo sem vida de Abel, está no final da obra.

Em relação à construção melódica observa-se a utilização de temas simples mas eficazes. Avondano, como Hasse, utiliza os meios típicos do primeiro estilo clássico: fraseio equilibrado, repetição de motivos de um compasso, tercinas e ritmo lombardo. (Smither, 1987:104) As árias com estilo galante mais acentuado estão concentradas sobretudo na segunda parte da obra. Pode-se observar que cada personagem, excepto Caino, tem pelo menos uma delas: são as árias IV de Angelo, VIII de Adamo, IX (com a indicação de tempo que não encontramos em nenhuma outra, *Andantino Gratoso*) e XII de Eva. Nestas árias, “o *wordpainting* é secundário ao balanço da frase e da suave vocalidade da linha melódica principal”. A parte orquestral tem um acompanhamento simples e uma das partes dela, na maioria dos casos, dobra a linha vocal (Smither, 1987:109).

Em todas as árias existe pelo menos uma parte dedicada a melismas vocais. Estas partes de *coloratura* serviam para mostrar as capacidades vocais dos cantores. Estão usualmente situados na segunda parte do A, antes da cadência final, e quase sempre apresentam movimento de progressão harmónica, com ritmo em semicolcheias ou tercinas. Em algumas árias estão presentes dois destes episódios, no final do A1 e A2, como por exemplo nas

árias de Abel “*Quel buon pastor*” e “*Questi al cor*”. A palavra, (ou a frase) sobre a qual são feitos os melismas, é cuidadosamente escolhida para sublinhar o afecto apresentado, ou a palavra-chave da personagem.

Avondano utiliza instrumentação *obbligata* sempre com pares de instrumentos. Logo no início da oratória, nas primeiras duas árias, ele captura a atenção do ouvinte com a escolha de um *instrumentarium* variado. Tal como foi referido anteriormente, na primeira ária “*Quel buon pastor*” introduz as duas flautas para sublinhar o carácter pastoral, enquanto na segunda (“*Qual diverrà*”) os dois violoncelos (que têm partes solísticas extensas, em imitação um com outro, e em algumas ocasiões em diálogo com as trompas) conseguem dar com o seu timbre escuro uma sensação reconfortante da narração de Eva, em contraste com o texto em que ela exprime a sua preocupação pela sorte dos filhos.

3.3.2.3. Recitativos - tipo de recitativo utilizado, questões harmónicas

Os recitativos secos da oratória têm estilo e características semelhantes. Todos eles estão ligados à prática habitual dos meados do séc. XVIII, cujas propriedades são o ritmo harmónico lento no baixo, combinado com uma parte vocal bastante regular, sem melismas, que segue o ritmo do texto. A única excepção desta regra é o Recitativo “*Qual ira è questa*” da primeira parte, em que Avondano utiliza entre os compassos 23 e 32, sequências de semicolcheias no baixo. Com estas pretende salientar as palavras da personagem de Angelo, que avisa Caino das consequências da sua ira. No compasso 24 encontra-se o único caso em recitativo seco onde o compositor põe uma indicação de tempo no baixo (*Allegro*), que coincide com as semicolcheias ascendentes que “pintam” a palavra “trema”:

Figura 14: Recitativo “Qual ira è questa”

The image shows a musical score for a recitative. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "tor trema, pa - ven-ta l'e-vi-den-ze, i sos - pet-ti, l'os-cu-rar del-la". The tempo is marked "Allegro". The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a more melodic line in the right hand. The number "23" is written above the first measure of the vocal line, and the number "6" is written below the piano accompaniment.

Em relação ao andamento harmónico, observa-se uma utilização frequente da dissonância 4/2, no qual o compositor demonstra uma preferência sobre outros acordes dissonantes, e que aparece habitualmente antes de um acorde de sexta. Esta ocorrência não se verifica nos recitativos das oratórias de nenhum dos outros compositores (Leo, Jommelli, Hasse), cujas obras se examinaram.

Os recitativos acompanhados em *Morte d'Abel* de Avondano são quatro e têm um papel relevante para o andamento da narração dramática. A sua forma é sempre de um recitativo seco que desenvolve em acompanhado. Encontram-se nos pontos cruciais do drama sacro para acentuar os momentos mais importantes do ponto de vista retórico e acompanham quase sempre (com a excepção do último) as palavras de Eva, facto que demonstra a centralidade do papel materno para o compositor. Avondano utiliza uma grande variedade de meios de expressão para sublinhar os afectos, como o uso de tonalidades específicas para caracterizar as personagens, mudanças rápidas de tempo e dinâmica, e *wordpainting*.

Na primeira parte da obra o único recitativo acompanhado é o Recitativo II (“*Qual funesta*”). Os violinos entram no compasso 32 com um “comentário” em ré menor, em tempo Moderato, depois das palavras de Eva “*velenosi germogli*” (ela fala ao filho Caino sobre a propagação perigosa da “planta” da inveja). Depois de uma breve intervenção instrumental, o compositor pede um acorde em *tenuto* aos instrumentos sobre o texto “*Amato figlio di te, più che d'altrui sollecita ti parlo*”, e sobre a última palavra muda bruscamente o tempo para Andante, com indicações forte e *staccato* em fá menor, a tonalidade que representa Caino. Assim, Avondano introduz uma espécie de resposta

“instrumental” da personagem negativa, que “responde” através das intervenções dos violinos. Este procedimento volta novamente no compasso 45, depois da palavra “*invidia tua*”, e reitera na frase “*torna in se stesso, torna figlio*”, onde o alternar das tonalidades de fá menor e fá maior demonstra a esperança materna que Eva ainda alimenta na sua salvação. É interessante sublinhar o *vibrato d'arco* em semicolcheias descendentes que o compositor utiliza para ilustrar o verbo “*tormentarti*” (compassos 41-42). Este procedimento pode ser observado em outros recitativos acompanhados, por exemplo no Recitativo da segunda parte “*Mentisci, empio, mentisci*”, onde no compasso 31, depois das palavras “*le vie del pianto*”, Avondano pede o *vibrato d'arco* aos violinos para pintar o desespero de Eva perante o corpo morto do amado Abel.

No primeiro Recitativo da segunda parte (“*Sì, risoluto é il colpo*”), o acompanhamento começa no momento em que Abel percebe o seu amargo destino, tentando despedir-se da mãe. Nos compassos 85 e 86 Avondano pinta os seus “*sospiri*” com as intervenções dos violinos em colcheias com pausas. O *wordpainting* continua em toda a frase, nas palavras contrastantes de Eva “*Partir brami e soggiorni, T'incamini, e ritorni*” (Figura 15).

O Recitativo “*Mentisci, empio, mentisci*” é o mais dramático de todos. As três diferentes indicações de tempo (Allegro, Adagio, Adagio) correspondem ao estado dos afectos de Eva, que mudam numa sequência rápida entre a acusação, a tristeza e o desespero, perante o corpo assassinado de Abel. A primeira intervenção dos instrumentos é no compasso 9, em poderoso unísono com indicação *risoluto*, para anunciar a gravidade dos eventos. O espectro de Caino volta com a tonalidade de fá menor, introduzida no compasso 15, depois das palavras de Eva a Adão “*con qual funesto incarco ritorni a me!*”. É no compasso 23 que pela primeira vez num recitativo o compositor utiliza fusas descendentes no Allegro e forte, para pintar o “*fraterno furor*”¹⁵⁸. O unísono de todos os instrumentos regressa com um efeito não menos eficaz em piano, desta vez em colcheias *staccato*, pintando o “lânguido rosto” de Abel que cai sobre o seu peito.

¹⁵⁸ Um ritmo semelhante pode ser observado no único recitativo acompanhado na oratória de Leo (correspondente a este recitativo VI, antes da ária patética de Eva), onde é empregue o mesmo ritmo de fusas descendentes e uma colcheia para ilustrar as palavras de Eva “*fugge l'ingrato e non m'ascolta*”.

Figura 15: Recitativo “Sì, risoluto è il colpo”

83

Vln. I

Vln. II

Vla.

At-ten-to in vol-to mi guar-di e poi sos - pi - ri!

(7^b) 3^b

87

Vln. I

Vln. II

Vla.

Par-tir bra-mi, e sog-gior-ni! T'in-ca - mi-ni, e ri-tor-ni! E dal mio se-no di-

No último recitativo da oratória, a parte acompanhada coincide com o epílogo moral da narração dramática, contado por Adão. Os violinos entram com anacruse de fusas, seguido de ritmo *puntato* em sol menor no compasso 27, depois das palavras “*il senso oscuro*”. Todo o movimento do acompanhado até ao final do recitativo está em tonalidades menores. Depois do episódio narrativo com ritmo harmónico lento, os violinos fazem dois comentários em semicolcheias, sobre “*(immagine) tua*” e “*asconde*”, seguidos por um acorde de sol menor que coincide com a palavra “*Dio*”. A cadência acaba em ré maior, tonalidade dominante do coro seguinte.

3.3.2.4. Baixo Contínuo e a sua utilização

O baixo contínuo na oratória *Morte d'Abel* tem sempre uma função de acompanhamento à voz principal da parte melódica vocal ou instrumental, “atribuindo-lhe como função primordial tornar esta última mais clara e perceptível” (Fernandes, 2005:193). Este tratamento de “subordinação” do baixo é uma tendência típica para todo o período designado como *early classical* ou galante. A linha do *contínuo* é simples e nunca está encarregada da execução do material temático, com as raras exceções quando o compositor escreve uníssonos para toda a orquestra (por exemplo, no início da ária de Adamo “Con miglior duce”).

Uma das características principais do baixo nas árias de *Morte d'Abel* é o ritmo harmónico lento. O movimento rítmico desta linha nas árias é quase sempre de colcheias ou semínimas, com padrões típicos do pós-barroco. Em algumas ocasiões na oratória, embora não muito frequentes, observa-se a existência da fórmula rítmica de *trommelbass* (episódios prolongados de colcheias repetidas com a mesma nota), um acompanhamento muito popular no repertório de toda Europa nos anos 40-60 do séc. XVIII. Exemplos deste tipo de ritmo encontram-se na ária de Caino “*Alimento il mio proprio tormento*”, entre os compassos 71 e 84, ou na ária de Eva “*Dall'istante*” entre os compassos 72 e 82. Outro exemplo de movimento do baixo utilizado por Avondano é aquele constituído por colcheias com saltos, nos quais a nota inferior repete (ária de Caino “*Dal fallo m'avvedo*”, comp. 7-12).

3.3.2.5. Meios de expressão - dinâmica, ritmo, ornamentação e o papel dramático deles

Dinâmica

Avondano utiliza na oratória *Morte d'Abel* um leque bastante alargado de variações dinâmicas, entre *p assai* e *f assai*. Claramente as dinâmicas *p* e *f* são as mais frequentes. O *p assai* é uma indicação que o compositor pede em

várias ocasiões para alguns acompanhamentos da voz nas cordas, assim como para notas pedais das trompas (por exemplo na ária de Eva “*Qual diverrà*”, comp.64-69, e na ária de Caino “*Del fallo m'avvedo*”, comp.78-84). Em vez de pianíssimo, Avondano utiliza as indicações *sottovoce* (para as vozes, no primeiro coro, nas palavras “*dal suo velen*”) e *mezza voce* (para os violinos na ária patética de Eva “*Non sa che pietà*”). Muitas vezes para indicar não só a dinâmica suave, mas também o som especial, surge nas cordas a indicação *dolce*.

A dinâmica *mf* é substituída pela indicação *poco f*, bastante usada durante a época e empregue em contextos diferentes: para sublinhar as intervenções a solo das duas violas na ária de Abel “*Quel buon pastor*”, ou numa frase para indicar um crescendo, combinado com *f* na distância de dois compassos (mesma ária, comp.153-155). De facto o compositor nunca usa a palavra *crescendo*, escolhendo outras vias para indicá-lo, como por exemplo: na ária de Caino “*Del fallo m'avvedo*” nos violinos existe um *pf*, seguido de *rinforzando*; durante uma frase, como uma rápida sequência de *f* e *p* (ária de Eva “*Non sa che pietà*”, comp. 47-49).

Fp e *pf* são as combinações dinâmicas mais utilizadas durante toda a peça. Estas têm grande impacto dramático porém, usadas em contextos diferentes, mudam significativamente de sentido. Frequentemente os *fp* aparecem nos inícios dos compassos, conferindo ao texto uma certa dureza no discurso musical (como na ária de Caino “*Alimento il mio proprio tormento*”, comp. 51-54, ou nas árias do Angelo “*Con gli astri innocenti*”, comp.70-73, e “*Vivrai, ma sempre in guerra*”, comp. 36-41), ou nos últimos tempos de cada compasso (mesma ária de Caino, comp.11-12 e similares), onde a combinação entre os meios de expressão (dinâmica, ritmo sincopado e tercinas) produzem o efeito de inquietude. Outro exemplo interessante de *pf* encontra-se na ária de Abel “*L'ape e la serpe*”, por baixo de uma ligadura da mesma nota, entre o primeiro e o segundo compasso da introdução instrumental, produzindo um efeito de crescendo para o tempo forte. À esta nota corresponde a palavra “*serpe*”, quando aparece juntamente com a parte vocal alguns compassos depois. O compositor utiliza uma vez a indicação *sforzato*, no ritmo lombardo

dos violinos na ária da primeira parte do Angelo (comp. 21). Avondano pede em duas ocasiões a dinâmica *f assai*. A primeira está na ária de Eva “*Dall’istante*” (Parte II), onde a cadência da introdução instrumental acaba com esta indicação. A segunda acontece no final da parte A da ária de Caino “*Dall’fallo m’avvedo*”. Neste caso, o *f assai* faz parte de um crescendo gradual de cinco compassos (comp.120-125), que começam com *poco f* e *f* a cada dois compassos, respectivamente.

Ritmo

O ritmo é outro meio que o compositor usa de uma maneira muito eficaz para descrever as personagens da oratória. Em muitas ocasiões a escolha do ritmo, combinado com os meios de expressão como a dinâmica, produz efeitos incrivelmente poderosos. Avondano utiliza uma linguagem rítmica típica da época, que inclui combinações entre ritmos pontuados, tercinas e síncopas.

O ritmo lombardo é frequentemente empregue para pintar os afectos negativos. Encontra-se esta fórmula rítmica logo no segundo tema da Sinfonia (comp. 22-30), assim como na ária III de Caino (comp.21-22) ou na ária de Angelo “*Con gli astri innocent*” (comp.14-17). Em todos estes casos os sentimentos das personagens são de ira, inquietação ou ameaça.

Alguns exemplos demonstram a diferente utilização do ponto de vista dramático das síncopas. Estas estão presentes em muitos dos casos em que se descreve a personagem de Caino. O exemplo de *wordpainting* com maior impacto dramático está na ária “*Alimento il mio próprio tormento*”, onde a combinação entre síncopas ascendentes dos primeiros violinos e violas, e o acompanhamento em tercinas dos segundos violinos, descreve de maneira muito eficaz o crescer dos sentimentos negativos de raiva e inveja da personagem (Figura 16).

Figura 16 : Ária III (Caino)

O acompanhamento em síncopas nos violinos está presente em outros casos, onde para ilustrar a personagem negativa de uma maneira indirecta, é utilizada a metáfora da serpente, como na parte B da ária de Abel “*L’ape e la serpe*” (comp.148-153).Constata-se igualmente a sua presença em outras árias de Abel, nestes casos empregue em contextos completamente diferentes: na primeira ária de Abel numa veste dançante e pastoral, em que a síncopa faz “ressaltar” as palavras felizes “*Quel buon pastor son io*”, ou na ária “*Questi al cor*”, em que o acompanhamento sincopado dos violinos imita os turbulentos batimentos do coração de Abel.

Para realçar determinados afectos Avondano utiliza um acompanhamento orquestral com ritmo em semicolcheias. Um exemplo disso é o episódio Allegro na parte A da ária “*Qual diverrà*” (comp.133-138), onde os dois violoncelos *obligato* descrevem as palavras de Eva “*Se al fonte cosi vicino é torbido cosi*”. Em algumas ocasiões, os grupos de fusas também participam no *wordpainting*, ilustrando as ondas do rio na parte A desta ária.

O movimento constante em semicolcheias surge também no acompanhamento dos segundos violinos da ária de Caino “*Del fallo m’avvedo*”, transmitindo uma sensação palpitante de inevitabilidade e inquietação.

As tercinas estão amplamente presentes no quadro rítmico da oratória. Algumas vezes servem para os acompanhamentos, noutras, em combinações

com outros ritmos, compõem a melodia das árias com acentuado estilo galante. Em muitos casos estão empregues em episódios bastante compridos de melismas vocais, sob forma de ornamentação da melodia (Ária IX Eva, comp.36-43; ária X Angelo, comp.45-50).

Ornamentação

A ornamentação que Avondano privilegia são os trilos. Encontram-se na melodia da voz principal instrumental dos violinos ou na parte vocal, na maioria das ocasiões ocorrem nas cadências das frases, mas são também encontradas no meio dos temas, nos tempos primários dos compassos. Os trilos estão empregues também nas intervenções solísticas dos sopros: oboés (Sinfonia, 3º andamento, comp.126-128), trompas (comp.171-177) e flautas (Ária I Abel, Parte I, comp.53-59). O único caso em que aparecem em notas seguidas encontra-se na ária IX de Eva (Parte II), na frase dos violinos no comp.61.

As *appoggiaturas* servem para introduzir uma pequena variante do tema, como no final da parte A da ária I de Abel (Parte I, comp.153-156). Raramente estas surgem seguidas, e encontramos a sua presença sobretudo nas árias de Abel, como na parte B da mesma ária nos compassos 163-164.

Assim, concluída esta análise estilística detalhada, é plausível confirmar que embora Pedro António Avondano não seja um inovador do género, a sua obra *Morte d'Abel* possui propriedades musicais e dramáticas incontornáveis e tem um valor indiscutível para a história da oratória em Portugal. As suas escolhas ao nível de instrumentação revelam-se interessantes e em alguns casos pouco usuais do ponto de vista tímbrico. As suas opções de ambientes tonais são muito convincentes e seguem uma lógica estreitamente ligada às definições filosóficas do drama sacro de Metastasio. Neste sentido, uma especial consideração é devida à sua perícia a nível da expressão do texto em música e à grande qualidade do ponto de vista dramático da sua oratória.

Conclusão

A oratória foi um género importante na vida musical de séc. XVIII em Portugal, desenvolvido durante o Antigo Regime. A sua função era principalmente a de substituto da ópera e serenata durante o período da Quaresma. Através do presente estudo, conseguiu-se apurar que os lugares de execução mais frequentes foram a Corte Real e os teatros públicos, bem como as assembleias e as casas privadas. As ocasiões coincidiam principalmente com os aniversários e dias onomásticos de vários membros da família Real. À semelhança de outros países europeus com influência musical italiana, para a maioria das obras compostas naquela época, os textos de libretos utilizados foram os dramas sacros de Pietro Metastasio, o maior poeta para música durante o séc. XVIII.

O desenvolvimento desta tese permitiu confirmar a importância de Pedro António Avondano, violinista e compositor, como um exemplo paradigmático de *entrepreneur* musical durante a época pombalina. Numa sociedade lisboeta, em que começou a afirmar-se a classe emergente dos grandes comerciantes, o compositor conseguiu criar uma teia de amigos influentes que o ajudaram a disseminar o seu repertório vocal nos circuitos europeus. Neste sentido, destacam-se sobretudo as suas oratórias, que tiveram grande popularidade na Alemanha durante os anos sessenta do séc. XVIII. Para além disso, foram descobertos factos inéditos relevantes ligados à vida pessoal de Avondano, ao seu trabalho compositivo, aos seus gostos e influências musicais, e sobretudo à circulação internacional das suas obras. Deste modo, a figura do compositor apresenta-se num patamar diferente daquele conferido até agora, colocando-o a par dos maiores compositores da época, com um reconhecimento de valor até agora ignorado sobre a quantidade e a qualidade da sua obra compositiva.

Por fim, a elaboração da edição crítica da oratória *Morte d'Abel* teve como objectivo restituir uma obra importante do repertório português do séc. XVIII. Um primeiro passo neste sentido foi a estreia da execução moderna da oratória. Esta decorreu nos dias 17 e 18 de Fevereiro de 2012, no Centro Cultural de Belém em Lisboa, e foi interpretada pela orquestra barroca Divino Sospiro sob a direcção de Enrico Onofri, com os solistas Emma Kirkby (Eva), Szusana Tóth (Abel), Sandra Medeiros (Caino), Filippo Mineccia (Angelo) e Ivan Ludlow (Adão). A apresentação referida integra um projecto de recuperação mais abrangente das oratórias de Avondano, que inclui as estreias modernas de outras obras, cujos manuscritos estão em preparação de edição. Por conseguinte, a oratória *Gioas, Re di Giuda* vai ser apresentada pela primeira vez nos dias 22 e 23 de Setembro de 2013 no CCB, e a estreia de *Isacco, Figura di Redentore*, está planeada para 2014, no ano em que serão festejados os trezentos anos do nascimento do compositor.

O conhecimento integrado e complementar destas três obras permitirá tirar conclusões de carácter estilístico e estrutural de importância crucial sobre a qualidade da escrita individualizada de Avondano de uma forma mais completa e abrangente. Isso contribuirá para construir um quadro mais consistente no que se refere à valorização e conhecimento dos repertórios em causa, muito em concreto a um reconhecimento da importância da oratória, seja no seio da obra do próprio compositor, assim como num contexto mais alargado da influência do género na história da música em Portugal no séc. XVIII.

Bibliografia

Fontes Contemporâneas

Manuscritos musicais

AVONDANO, Pedro António- Oratória *La Morte d'Abel* - Mus Ms 931,
Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz. RISM N°452002671.

AVONDANO, Pedro António- Oratória *Gioas, Re di Giudá* - Mus Ms 930,
Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz. RISM A/II N°:452002670.

AVONDANO, Pedro António- Oratória *Isacco, Figura di Redentore (Die Aufopferung Isaacs)*- Mus Ms 794, Landesbibliothek Meklenburg- Vorpommern Schwerin. RISM N°200017889.

JOMELLI, Niccoló- Oratória *Isacco* - Biblioteca Nacional de Portugal. Cota C.I.C. 79//1-2.

JOMELLI, Nicoló- Oratória *La Passione di Gesù Cristo* - Biblioteca de Conservatório di Musica S.Pietro a Majella, Nápoles, Sala Riviste 35, Oratorio 8.25. RISM N°850008644.

LEO, Leonardo- Oratória *La morte d'Abel* - Biblioteca do Conservatório di Musica S. Pietro a Majella, Nápoles. RISM N°850009358.

LEO, Leonardo- Oratória *Santa Elena al Calvario* - Biblioteca do Conservatório di Musica S. Pietro a Majella, Nápoles, Sala Riviste 35 Oratorio 7.1. RISM N°850009360.

Outros Manuscritos:

TESTAMENTO de Pedro António Avondano, 1782- ANTT, Feitos Findos, Registo Geral de Testamentos, liv. 316, f. 5v.

DILIGÊNCIA de Habilitação de António José Avondano, 1752- ANTT, Tribunal do Santo Ofício, Conselho Geral, Habilitações, Mç112, doc.1937.

INVENTÁRIO *Post Mortem* de Pedro António Avondano, 1777-1782 ANTT, Feitos Findos, Inventários, Letra P, Mç.19, N°6.

INVENTÁRIO dos Bens do Conte da Ponte José António de Sousa Saldanha Meneses e Castro, 1785, ANTT, Feitos Findos, Inventários, Letra C, Mç. 82, N.º 6.

CASA REAL- Pagamentos e despesas, AHMF, Caixas 3098, 3099, ANTT.

Alugueres da D^a Oratória em dia de S. José, Março 19, Conta Geral do Ano de 1772 Alugueres Extraordinários- ANTT, Casa Real, Cx 3100 1770-1776.

LIVRO DAS ENTRADAS da Venerável Irmandade da Gloriosa Virgem, e Martyr Santa Cecília- Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Anno M.DCC.LVI. Arquivo de Montepio Filarmónico, Lisboa.

LIVRINHOS DA PRESIDÊNCIA da Irmandade da Santa Cecília. Anos 1765-1782. Arquivo de Montepio Filarmónico, Lisboa.

CATÁLOGO MANUSCRITO da *Collezione Carvalhais*, Conservatório Santa Cecilia, Roma.

REGISTROS PAROQUIAIS dos Baptismos, Casamentos e Óbitos das Freguesias de Encarnação, Santa Catarina, Mercês, Santa Isabel, Mártires em <http://adlsb.dgarg.gov.pt/>, última entrada em 23 de Novembro de 2012

Impressos:

Gazeta de Lisboa, Lisboa: Regia Officina Typographica, 1751-1762. 1778-1820. Biblioteca Nacional de Portugal.

Hebdomadário Lisbonense papel curiozo, noticiozo, util e de noticias publicas. Lisboa: (s.n.), 1763-1767. Biblioteca Nacional de Portugal.

SOCIEDADE ESTABELECIDADA PARA A SUBSISTENCIA DOS TEATROS PUBLICOS DA CORTE (1771). Lisboa: Regia Typografia Silviana. Cópia digitalizada em: <http://purl.pt/15365>, última entrada em 15 de Janeiro 2013.

HASSE, Johann Adolf- Oratória *La Conversione di Sant'Agostino*. Revisão de Arnold Schering. Leipzig: Breitkopf und Hartel (1905). <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/3/31/IMSLP18962-PMLP44788-Hasse - La conversione di S.Agostino.pdf> , última entrada em 23 de Dezembro 2012.

Libretos:

La Morte di Abele - LEO Leonardo, Metastasio, (Roma 1739). Collezione Carvalhais N°10570, Biblioteca do Conservatório Santa Cecilia, Roma.

La Morte d'Abel - (Veneza 1741). Collezione Carvalhais N°10571, Biblioteca do Conservatório Santa Cecilia, Roma

La Morte d'Abel - (Viterbo 1749). Collezione Carvalhais N°10572, Biblioteca do Conservatório Santa Cecilia, Roma.

La Morte d'Abel - Der Tod Abels , (Hamburgo 1762). Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, (Sartori N°15966).

Giuseppe Riconosciuto- Joseph Reconhecido, (Lisboa 175-). Biblioteca Nacional de Portugal, Cota M. 1520 P.

Isaac Figura do Redemptor - DOS SANTOS, Luciano Xavier, Metastasio,(Lisboa, 1763). Collezione Carvalhais N°8465, Biblioteca do Conservatório Santa Cecilia, Roma.

Adamo ed Eva - AVONDANO, Pedro António (Lisboa 1772). Collezione Carvalhais N°115, Biblioteca do Conservatório Santa Cecilia, Roma.

Adamo ed Eva - AVONDANO, Pedro António (Lisboa 1773). Misc. 566, N°9501, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Il voto di Jette - AVONDANO, Pedro António, dramma sacro de Girolamo Tonioli, (Lisboa, 1771). Collezione Carvalhais N°16201, Biblioteca do Conservatório Santa Cecilia, Roma.

La Betulia Liberata, dramma sacro de Pietro Metastasio, (Lisboa 1773). Collezione Carvalhais N°2170, Biblioteca do Conservatório Santa Cecilia, Roma.

La Betulia Liberata, dramma sacro de Pietro Metastasio, (Lisboa 1773). Biblioteca Nacional de Portugal, Cota M. 1428 P.

A Valeroza Judith ou Betulia Libertada, drama do abade Metastacio, (Lisboa 1773). Biblioteca Nacional de Portugal, Cota T.S.C. 193 P.

Gioas, Re di Giuda, DA SILVA, António, *dramma sacro de Metastasio*, (Lisboa 1778). Collezione Carvalhais N°7356, Biblioteca do Conservatório Santa Cecília, Roma.

Gioas, Re di Giuda, DA SILVA, António, *dramma sacro de Metastasio*,(Lisboa 1778). Biblioteca Nacional de Portugal, Cota T.S.C.99 P.

La Passione di Gesù Cristo - XAVIER DOS SANTOS, Luciano, (Lisboa 1783). Collezione Carvalhais N°11891, Biblioteca do Conservatório Santa Cecília, Roma.

La Passione di Gesù Cristo - JOMMELLI, Niccolò, (Lisboa 1786). Biblioteca Nacional de Portugal, Cota M.1044.P. Collezione Carvalhais N°11890, Biblioteca do Conservatório Santa Cecília, Roma.

Sant'Elena al Calvario - ISSOLA, Gaetano, (Lisboa 1791). Collezione Carvalhais N°5324, Biblioteca do Conservatório Santa Cecília, Roma.

La Passione di Gesù Cristo - PAISIELLO, Giovanni, (Lisboa 1797). Collezione Carvalhais N°11893, Biblioteca do Conservatório Santa Cecília, Roma.

La Passione di Gesù Cristo - PAISIELLO, Giovanni, (Lisboa 1797). Biblioteca Nacional de Portugal, Cota T.S.C. 157 P.

(O Sacrifício de Abrahão) – CIMAROSA, Domenico, (Lisboa 1810). Biblioteca Nacional de Portugal, Cota T.S.C. 1207 P.

Outros:

BOMBELLES, Marquês Marc-Marie de (1788). *Marquis de Bombelles / Journal d'un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788 / publié avec*

l'autorisation du comte Georg Clam-Martinic / édition établie, annotée et précédée d'une introduction par Roger Kann., Fondation Calouste Gulbenkian, publications du Centre Culturel Portugais (1979). Paris: Presses Universitaires de France.

BURNEY, Charles (1775). *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces*. Edição italiana: *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi* (1986), Torino: EDT.

DUMOURIEZ, Charles (1766). *O Reino de Portugal em 1766*. (2007), Lisboa: Caleidoscópio

FONSECA, José Moreira da (1886). *Sentença injusta dada pelo Snr. Dr. José Moreira da Foseca na acção commercial em que foram auctores os Srs. João Schuback & Filhos, de Hamburgo e reu Francisco José Monteiro*. Porto: Impensa Ferreira de Brito.

METASTASIO, Pietro (1783). *Oratori sacri*. (1996),Veneza: Marsilio Editori.

MATTEI, Saverio (1785). *Memorie per servire alla vita del Metastasio ed elogio di N. Jommelli*. Cópia anastática (1987). Bologna: Arnaldo Forni Editore.

MAZZA, José. *Diccionario Biográfico de Músicos Portugueses*, separata da revista "Ocidente" 1944-45.

STEVENS, John (1705). *The ancient and present State of Portugal*. Printed by R. Janeway. Cópia digitalizada em <http://purl.pt/17054> , consultada em 26 de Dezembro 2012.

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

WALTER, Johann Gottfried (1732). *Musicalischer lexicon, oder musicalische Bibliothek*, facsimile.

WRAXALL, Sir Nathaniel William. *Historical memoirs of my own time Part the First, from 1772 to 1780; Part the Second, from 1781 to 1784, by Sir N. William Wraxall, Bart.* (1904) Londres: Kegan Paul, Trench & Trübner,.

Fontes Secundarias:

ALBUQUERQUE, Maria João Durães (2006). *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa Nacional Casa da Moeda.

BASSO, Alberto (Ed.) (1985). *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le Biografie*. Turim: UTET.

BENZI, Elisa (2005). *Le forme dell'aria: metrica, retorica e logica in Metastasio*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.

BERTOLI, Bruno (2010). *Cinque pezzi sacri: testi poetici dell'Oratorio sacro in Metastasio Handel, Haydn*. Florença: Leo S. Olschki.

BRAZÃO, Eduardo (1980). *A diplomacia portuguesa nos séculos XVII e XVIII, T.II*. Lisboa: Editorial Resistência.

BRITO, Manuel Carlos de (1989a). *Estudos de história da musica em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa

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

BRITO, Manuel Carlos de (1992). *Novos Dados sobre a Música no Reinado de D. João V*. In NERY, Rui Vieira, MORAIS Manuel, CIDRAIS Maria Fernanda (Ed.). *Livro de Homenagem a Macário Santiago Castner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BORREGO, Nuno Gonçalo Pereira (2008). *Habilitações nas Ordens Militares: séculos XVII a XIX, Ordem de Cristo*. Lisboa: Guarda-Mor.

BROWN, Clive (1999). *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: University Press.

BRUMANA, Biancamaria, CILIBERTI, Giorgio (1986). *Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo*, Florença: Leo S. Olschki.

CARACI VELA, Maria (2005). “*La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*”, em 2 volumes, Lucca: Libreria Musicale Italiana.

CARDIM, Pedro António Almeida (2000). *O Poder dos Afectos- Ordem Amorosa e dinâmica política no Portugal do Antigo Regime*. Dissertação de doutoramento em História Cultural. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

CASSONE, Gabriele (2009). *The Trumpet Book*. Varese: Zecchini Editore

DANTAS, Júlio (1918). *Eles e elas: na vida, na arte, na história*. Porto: Livraria Chardron.

ENGLER, Klaus (1984). *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung: ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Tese de mestrado em musicologia. Tübingen: Universidade de Tübingen.

FERNANDES, Cristina (2005). *Devoção e teatralidade*. Lisboa: Edições Colibri

FERNANDES, Cristina (2010). *O sistema produtivo da música sacra em Portugal no final do Antigo Regime: A Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e e 1807*. Tese de doutoramento em musicologia. Évora: Universidade de Évora

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

GROVE, Dicionário Musical. Edição on-line. Oxford: University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com>, última entrada em 26 de Março 2013

HEARTZ, Daniel (2003). *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*. New York: Norton

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.

LAROUSSE, Pierre (1881). *Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras*. Paris: Gran Dictionnaire Universelle.

MADUREIRA, Nuno Luís Monteiro (1989). *Inventários: aspectos do consumo e da vida material em Lisboa nos finais do Antigo Regime*". Tese de mestrado em Economia e Sociologia Históricas. Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

MADUREIRA, Nuno Luís Monteiro (1990). *Lisboa: Luxo e Distinção: 1750-1830*. Lisboa: Editora Fragmentos.

MADUREIRA, Nuno Luís Monteiro (1992). *Cidade: Espaço e Quotidiano: Lisboa, 1740-1830*. Lisboa: Livros Horizonte.

MADUREIRA, Nuno Luís Monteiro (1997). *Mercado e privilégios: a indústria portuguesa entre 1750 e 1834*. Lisboa: Editorial Estampa.

MATTA, Jorge (1994). *Estudo e edição prática de uma ópera portuguesa do séc. XVIII: Il Mondo della luna, música de Pedro António Avondano, libreto de Carlo Goldoni*. Tese de mestrado em musicologia. Lisboa: FCSHL, Universidade Nova de Lisboa

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

MATTOSO, José (Ed.) (1998). *História de Portugal- O Antigo Regime*. Lisboa: Editorial Estampa.

MATTOSO, José (Ed.) (2011). *História da Vida Privada em Portugal- A Idade Moderna*. Lisboa: Circulo de Leitores.

MCCLYMONDS, Marita Petzolt (1978). *Niccolò Jommelli: The Last Years*. Ph.D. Thesis in musicology. Berkeley: University of California.

MELLACE, Raffaele (2004). *Johann Adolf Hasse*. Palermo: L'Epos.

MIRANDA, José da Costa (1973a). *Apontamentos para um futuro estudo sobre o teatro de Metastásio em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Sep. Estudos italianos em Portugal.

MIRANDA, José da Costa (1973b). *Edições portuguesas do teatro de Pietro Metastásio (século- 18): distribuição cronológica e significado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MIRANDA, José da Costa (1976). *Teatro italiano, manuscrito (Século XVIII): sobre textos existentes em bibliotecas e arquivos portugueses*. Coimbra: Coimbra Editora.

MOREIRA, Alzira Teixeira Leite (1977). *Inventário do Fundo Geral do Erário Regio*. Lisboa: Arquivo do Tribunal de Contas, Fundação Calouste Gulbenkian

MURARO, Maria Teresa (1986). *Metastasio e il mondo musicale*. Florença: Leo S. Olschki.

PEDREIRA, Jorge Miguel (1995). *Os Homens de Negócio da Praça de Lisboa de Pombal ao Vintismo*. Tese de doutoramento em sociologia. Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

PIETROPAOLO, Domenico & PARKER Mary Ann (2011). *The Baroque libretto: Italian Operas and Oratorios in the Thomas Fisher Library at the University of Toronto*. Toronto: University of Toronto Press

PINAMONTI, Paolo (Ed.) (1991). *Mozart, Padova e la Betulia Liberata*. Florença: Leo S. Olschki.

PIROTTA, Nino (1987). *Scelte poetiche di musicisti*. Veneza: Marsilio Editore.

SÀ M. SILVA, Vanda de (2008). *Circuitos de Produção e Circulação de Instrumental em Portugal entre 1750 e 1820*. Tese de doutoramento em musicologia. Évora: Universidade de Évora.

SARTORI, Claudio (1990-1994). *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Turim: Bertola & Locatelli.

SASPORTES, José (1970). *História da dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SMITHER, Howard E. (1977). *A History of the Oratorio*, vol.1. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

SMITHER, Howard E. (1987). *A History of the Oratorio*, vol.3. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

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

STROPPIA, Sabina (1993). *Fra notturni sereni: le azioni sacre del Metastasio*. Florença: Leo S. Olschki.

PASQUALE, Daniela de (2007). *Metastasio al gusto portoghese*. Roma: Aracne Editrice.

PEDREIRA, Jorge Miguel (1995). *Os homens de negócio da praça de Lisboa de Pombal ao Vintismo (1755-1822)*. Tese de doutoramento em Sociologia. Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

VALENTE, Mario KANDUTH, Erika (Ed.) (2003). *La tradizione classica nelle atri del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*. Roma: Artemide Edizioni.

VITERBO, Francisco de Sousa (1932). *Subsídios para a Historia da Musica em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

VIEIRA, Ernesto (1900). *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, 1 e 2 vol. Lisboa: Lambertini.

POUGIN, Arthur (1924). *Le violon – les violonistes et la musique de violon du XVI au XVIII siècle*. Paris: Livrarie Fischbacher.

WEBER, William (2004). *The musician as entrepreneur, 1700-1914*. Bloomington: Indiana University Press

WELLESZ, Egon, STERNFELD, Frederick (1973). *The Age of Enlightenment, 1745-1790*. Oxford: Oxford University Press.

Artigos:

BLAKLEY, D. J. (1910). *How a Trumpet Is Made. The natural trumpet and horn*, The Musical Times, Vol. 51, Nº803: 14-16., Nº804: 82-84. Musical Times

Publication Ltd, em <http://www.jstor.org/stable/907490>, consultado em 19 de Novembro de 2010.

BRANDÃO, Angela (2007). *Dom Frei Domingos da Encarnação Pontével: um exemplo de mecenato diocesano*, Revista Eletrônica de História do Brasil, v.9 Nº2, Jul-Dez 2007, <http://www.ufjf.br/rehb/edicoes-anteriores/volume-9-n%C2%B0-2-jul-dez-2007/volume-9-n%C2%B0-2-jul-dez-2007/>, consultado em 30 de Julho 2012.

BRIETSKE, Dirk (2007). *Shuback, Johannes, Neue Deutsche Biographie 23*, <http://www.deutsche-biographie.de/pnd120154048.html>, consultado em 14 de Junho de 2012.

CENTRANGOLO, Aníbal Enrique (2008). *Familias de músicos ligures migran hacia Oeste: nuevos datos sobre los Avondano y los Mazza*, Inter-American Music Review, Volume XVIII/1-2, pp. 247-263.

CRANMER, David (1994). *Opera in Portugal or Portuguese Opera? Is There Such a Thing as Portuguese Opera?*. The Musical Times, Vol. 135, No. 1821, pp. 692-696. <http://www.jstore.org/stable/1003194>, consultado em 16 de Dezembro de 2009.

DENT, Edward J. (1907). *Leonardo Leo*. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 8. Jahrg., H. 4. pp. 550- 566, Franz Steiner Verlag. <http://www.jstore.org/stable/929235>, consultado em 19 de Dezembro de 2012.

DEL PRETE, Rossella (2009). *Tra botteghe, cappelle e teatri: I figlioli dei quattro Conservatori Musicali di Napoli (secc.XVI-XVIII)*. Demografia e diversità: convergenze e divergenze nell'esperienza storica italiana, Società Italiana di Demografia Storica, Nápoles 5-7 Novembro 2009.

DOWNES, Edward O. D. (1961). *"Secco" Recitative in Early Classical Opera Seria (1720-80)*. Journal of the American Musicological Society, Vol. 14, No. 1, pp. 50-69. <http://www.jstore.org/stable/829465>, consultado em 27 de Abril 2010

HANSELL, Sven Hostrup (1968). *The Cadence in 18th-Century Recitative*. The Musical Quarterly, Vol. 54, No. 2 (Apr., 1968), pp. 228-248. <http://www.jstore.org/stable/741190>, consultado em 27 de Abril 2010

HANSELL, Sven Hostrup (1970). *Sacred Music at the "Incurabili" of Venice at the Time of J.A. Hasse*. Journal of the American Musicological Society, Vol.23, Nº2, pp.282-301. <http://www.jstore.org/stable/830644>, consultado em 19 de Dezembro 2012

HANSELL, Sven Hostrup (1970). *Sacred Music at the "Incurabili" of Venice at the Time of J.A. Hasse*. Journal of the American Musicological Society, Nº3, pp.505-521. <http://www.jstore.org/stable/830618>, consultado em 19 de Dezembro 2012

HEARTZ, Daniel (1984). *Farinelli and Metastasio: Rival Twins of Public Favour*. Early Music, Vol. 12, No.3, String Issue, pp. 358-366.

HILL, John Walter (1979). *Oratory Music in Florence, II: At San Firenze in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Acta Musicologica, Vol.51, Fasc.2, pp. 246-226. <http://www.jstore.org/stable/932455>, consultado em 1 de Novembro 2010

NEVILLE, Don (1998). *Opera or Oratorio?: Metastasio's Sacred "Opere Serie"*. Early Music, Vol. 26, No. 4, Metastasio, 1698-1782, Oxford University Press, pp. 596-607.

LOUSADA, Maria Alexandre (1998). *Sociabilidades Mundanas em Lisboa. Partidas e Assembleias.- C.1760-1834*. Penélope Nº19-20, Lisboa: Edições Cosmos.

LOUSADA, Maria Alexandre (1999). *Espaço urbano, sociabilidade e confrarias. Lisboa nos finais do Antigo Regime*. Separata de: *Piedade Popular: Sociabilidades, representações, espiritualidades*, Lisboa: Terramar.

McCLYMONDS, Marita Petzold (1980). *The Evolution of Jommelli's Operatic Style*. Journal of the American Musicological Society, Vol. 33, No. 2, pp. 326 - 355. <http://www.jstore.org/stable/831115>, consultado em 27 de Abril 2010

MARQUES, Maria Adelaide (1965). *Músicos de Câmara no reinado de D. José I*, Anuário do Centro de Estudos Históricos, p.198.

LANZOLA, Andrea (2007). *Pietro Metastásio: gli oratori sacri*. Em *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio della tradizione letteraria come risorsa primaria*, Actas do Congresso Anual de ADI, Nápoles.

LA FACE BIANCONI, Giuseppina (1994). *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*. Acta Musicologica, Vol. 66, Fasc. 1, pp. 1-21. <http://www.jstore.org/stable/932622>, consultado em 27 de Abril 2010.

PRITCHARD, Bryan W. (1992). *Antonio Caldara. The Cantatas Revisited. An Obscure Venetian Composer Placed in Perspective*. The Musical Times, Vol. 133, No. 1796, pp. 510-513

RATHNER, Leonard G. (1956). *Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure*. The Musical Quarterly, Vol. 42, No. 4, pp. 439-454. <http://www.jstore.org/stable/740254>, consultado em 5 de Maio de 2010

RADICE, Mark (1999). *The Nature of the "Style Galant": Evidence from the Repertoire*. The Musical Quarterly, Vol. 83, No. 4, pp. 607-47, Oxford University Press. <http://www.jstore.org/stable/742618>, consultado em 5 de Maio de 2010.

RIBEIRO DA SILVA, Francisco (1999). *Portugal e os ingleses. (Incidências económicas e relações internacionais)*. Actas do Congresso "O Marques Pombal e a sua época", 10-12 Novembro 1999 e o Colóquio "O século XVIII e o Marques de Pombal", 17-20 Novembro 1999. Edição das Câmaras Municipais de Oeiras e Pombal.

ROBINSON, M. F. (1961-1962). *Aria in Opera Seria 1725-1780*. Proceedings of the Royal Musical Association, 88th Sess. (1961 - 1962), pp. 31-43, Taylor & Francis. <http://www.jstore.org/stable/766201>, consultado em 27 de Abril de 2010

SÀ M. SILVA, Vanda de (2011). *Avondano's Lisbon Minuets, The Establishment of a Cosmopolitan Model*. Ad Parnassum.

SAVAGE, Roger (1998). *A Dynastic Marriage Celebrated*. Early Music, Vol. 26, No. 4, Metastasio, 1698-1782, pp. 632-635.

SCHERPEREEL, Joseph (1999). *Patrocínio e performance practice em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX*. Revista Portuguesa de Musicologia, Nº9, Lisboa, pp.37-52.

SMITHER, Howard E. (1979-1980). *Oratorio and Sacred Opera 1700-1825: Terminology and Genre Distinction*. Proceedings of the Royal Musical Association, Vol. 106, pp. 88-104, Taylor & Francis. <http://www.jstore.org/stable/765929>, consultado em 26 de Dezembro 2009

SMITHERS, Don (1977, 1978). *The Baroque Trumpet after 1721: Some Preliminary Observations*. Early Music, Vol.V, Nº2, I: pp. 176-179. Vol.6, Nº3, II: pp. 356-361, Oxford University Press.

SHELDON, David A. (1975). *The Galant Style Revisited and Re-Evaluated Author(s)*. Acta Musicologica, Vol. 47, Fasc. 2, pp. 240-270, International Musicological Society. <http://www.jstore.org/stable/932212>, consultado em 10 de Maio 2010

TOCCHINI, Gerardo (2000). *Massoneria, cultura della rappresentazione e mecenatismo musicale nel Settecento*. Studi Storici, Anno 41, Nº2 , pp.471-531, Fondazione Istituto Gramsci. <http://www.jstore.org/stable/20567022>, consultado em 19 de Dezembro de 2012

TUDELA, Ana Paula (2007-2008). *João Elvenich (1700-1755) e Mathias Bostem (1731-1806): mestres de fazer cravos e afinadores da Casa Real Portuguesa- Contributo para a História da Construção de Instrumentos Musicais em Portugal*. Anais Serie História, vol. XI-XII, Universidade Autónoma de Lisboa.

VALENTE, Mario (2006). *Pietro Metastasio poeta romano e Cesareo degli Asburgo ovvero Metastasio par lui- même*. Viena, 10 Oct. 2006, Instituto italiano de cultura.

VAUGHAN, Herbert H. (1932). *Syllabi of Literary Courses by Centuries. IV. The Settecento*. Italica, Vol. 9, No. 4, pp. 109-113.
<http://www.jstore.org/stable/476460>, consultado em 27 de Maio de 2010.

WEBER, William (1984). *The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste*, The Musical Quarterly, Vol. 70, No. 2, pp. 175-194, Oxford University Press. <http://www.jstore.org/stable/742209>, consultado em 30 de Maio de 2010.

WEISS, Piero (1982). *Metastasio, Aristotle, and the Opera Seria*. The Journal of Musicology, Vol. 1, No.4, pp. 385-394. <http://www.jstore.org/stable/763675>, consultado em 30 de Maio de 2010.

ANEXO I

Avondano nos Jornais de Hamburgo; anos sessenta do séc. XVIII
<i>Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten</i>
1761, Nr. 197 (= 12.12.1761), pag. 4: „Am künftigen Montage, den 14ten December, wird im Musik-Saale der Gioas, Re di Giuda, (Joas, König in Juda) aufgeführt werden. Die Bücher sind vorgängig bey Fr. Hartm. Graf, oder bey dem Eingange, für 8 fl. zu haben. Die Deutsche Übersetzung ist zugleich mit darinn. Der Anfang ist um 5 Uhr.“
1762, Nr. 194 (= 04.12.1762), pag. 4: „Am künftigen Montage, den 6ten December, wird im Musik-Saale das Oratorium: La Morte d'Abel des Herrn Metastasio, aufgeführt werden. Die Billets sind bey dem Eingange für einen halben Rthlr. und die Bücher für 8 fl. zu haben.“
1762, Nr. 198 (= 11.12.1762), pag. 4: „Am künftigen Montage, den 13ten December, wird im Musik-Saale das Oratorium: La Morte d'Abel des Herrn Metastasio, aufgeführt werden. Die Billets sind bey dem Eingange für einen halben Rthlr. und die Bücher für 8 fl. zu haben. Der Anfang ist um 5 Uhr.“
1763 , Nr. 192 (= 03.12.1763), pag. 4: „Am künftigen Montage, den 5ten December, wird im Musik-Saale das Oratorium: Gioas, Re di Giuda , des Herrn Metastasio, zum erstenmale, nach der Composition des Herrn Avondano , aufgeführt werden. Die Billets sind im Concerthause und bey dem Eingange für einen halben Reichsthaler, und die Bücher für 6 fl. zu bekommen. Der Anfang ist um halb 6 Uhr.“
1763 , Nr. 195 (= 09.12.1763), pag. 3: „Künftigen Montag, den 12ten December, wird im Musik-Saale das Oratorium: La Morte d'Abele des Herrn Metastasio, nach der Composition des Herrn Pietro Antonio Avondano , aufgeführt werden. Obgleich dieses Oratorium an sich viel kürzer ist, als letzteres vom vergangenen Montag, so wird doch, da sich der berühmte Virtuose auf dem Violoncello in der Zwischenzeit mit einem Concert wird hören lassen, der Anfang gleich nach 5 Uhr gemacht werden. Die Billets und Bücher sind im Concerthause und bey dem Eingange für den gewöhnlichen Preiß zu bekommen.“
1764 , Nr. 199 (= 15.12.1764), pag. 4: „Am künftigen Montage den 17ten dieses, wird mit dem Concerte fortgefahren und aufgeführt werden: Ein paar Chöre und etliche Arien, welche sich für diese Zeit schicken, von der Composition des Hrn. Avondano , und eine lateinische Solo-Cantate von Pergolesi. Die Texte sind am Eingange für 2 fl. und Billets an den gewöhnlichen Orten für 1 Mk. 8 fl. zu bekommen.“
1765 , Nr. 31 (= 22.02.1765), pag. 4: „Am künftigen Montage, als den 25sten dieses, wird im gewöhnlichen Concerte das beliebte vom Herrn Avonda [sic] componirte Oratorium: Isacco , das Opfer Isaacs, aufgeführt werden.“
1765 , Nr. 36 (= 02.03.1765), pag. 4: „Am künftigen Montage, als den 4ten März, wird im gewöhnlichen Concerte das beliebte vom Herrn Avondano componirte Oratorium: La Morte d'Abele , der Tod Abels, aufgeführt werden.“

Comunicação privada de Dr Juergen Neubacher (Biblioteca Universitária de Hamburgo), 11 de Outubro 2012