

Alexandre Alberto Silva
Andrade

**MÚSICA DE CÂMARA DE RODIL, PLA E
AVONDANO: A FLAUTA NA 2ª METADE DO
SÉC. XVIII E O ESTILO GALANTE IBÉRICO**

MMIA. 2016

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística
Especialização – Música Antiga (Traverso)
Professor Orientador **Pedro Alexandre Sousa e Silva**

Alexandre Alberto Silva
Andrade

**MÚSICA DE CÂMARA DE RODIL, PLA E
AVONDANO: A FLAUTA NA 2ª METADE DO
SÉC. XVIII E O ESTILO GALANTE IBÉRICO**

MMIA. 2016

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística
Especialização – Música Antiga (Traverso)
Professor Orientador **Pedro Alexandre Sousa e Silva**

CERTIFICADO DE AUTENTICIDADE

Certifico que este trabalho não foi previamente submetido a um grau acadêmico e que nenhuma parte do mesmo foi outrora utilizado.

Certifico igualmente que este trabalho foi escrito por mim. Qualquer contributo recebido já foi merecidamente reconhecido. E, todas as fontes de informação utilizadas nesta pesquisa estão devidamente identificadas.

Alexandre Alberto Silva Andrade

agradecimentos

Ao meu orientador Pedro Alexandre Sousa e Silva pela forma minuciosa como conduziu este projeto e contribuiu nas reflexões estabelecidas.

Ao meu professor Olavo Tengner Barros pela constante disponibilidade em partilhar os seus conhecimentos, experiência e amizade desde o primeiro momento que embarquei neste desafio.

A todos os professores que tive o privilégio de conhecer e trabalhar ao longo do curso.

Aos meus colegas de curso que diretamente, e indiretamente, colaboraram neste processo.

Os agradecimentos do foro privado ficarão na esfera privada.

palavras-chave

Música ibérica, traverso, flauta, estilo galante, irmãos Pla, Avondano, Rodil.

resumo

O presente trabalho é uma abordagem teórica e interpretativa à música para traverso de António Rodil (c.1730-1787), Pedro Avondano (1714-1782) e dos irmãos Pla. A interação entre as duas componentes do discurso são fundamentos essenciais para uma global compreensão das obras, sendo por sua vez, foco central no tratamento do estilo galante ibérico. A dissertação está dividida em 5 capítulos; 1. contextualização da prática musical em Portugal na segunda metade do séc. XVIII; 2. o percurso artístico do flautista António Rodil (c.1730-1787); 3. a música de câmara de Pedro Avondano (1714-1782) e a primeira obra conhecida para o traverso em Portugal *A Collection of Lisbon Minuets for two Violins or two German flutes and bass (1766)*; 4. o traverso na obra dos irmãos PLA; 5. reflexões em torno das questões interpretativas.

keywords

Iberian Music, traverse, flute, gallant style, brothers Pla, Avondano, Rodil.

abstract

The present work is a theoretic and interpretative approach to the music for traverso flute of António Rodil (c.1730-1787), Pedro Avondano (1714-1782) and the brothers Pla. The interaction between the two parts of the speech are essential foundations for approaches the global comprehension of the music score, which are the main focus on the treatment of the gallant Iberian style.

The thesis is divided in 5 chapters; 1. Contextualisation of the musical practice in Portugal in the second half of 18th century; 2. The artistic path of the flutist António Rodil (c. 1730-1787); 3. The chamber music of Pedro Avondano (1714-1782) and the first known piece for the traverse flute in Portugal *A Collection of Lisbon Minuets for two Violins or two German flutes and bass (1766)*; 4. The traverse flute in the compositions of the brothers Pla; 5. Reflections regarding interpretative questions.

ÍNDICE

ÍNDICE DE IMAGENS.....	08
INTRODUÇÃO.....	09
• Contexto.....	09
• Revisão bibliográfica.....	10
• Instrumento – o <i>traverso</i>	12
• Repertório.....	14
• Objectivos.....	15
CAPÍTULO I	
A PRÁTICA MUSICAL EM PORTUGAL NA SEGUNDA METADE DO SÉC. XVIII.....	17
1.1 Performance no salão cosmopolita; a flauta traversa.....	17
CAPÍTULO II	
ANTÓNIO RODIL (C.1730-1787)	23
2.1 António Rodil (c.1730-1787) – um ilustre flautista.....	23
2.2 <i>Sei Sonatas a Solo per Flauto Traversiero e Basso</i> de A. Rodil.....	27
CAPÍTULO III	
A MÚSICA DE CÂMARA DE PEDRO AVONDANO (1714-1782.....	33
3.1 Contributo da família Avondano na divulgação da música instrumental.....	33
3.2 <i>A Collection of Lisbon Minuets for two Violins or two German flutese Trio Sonata</i> <i>em Ré Maior</i>	35
CAPÍTULO IV	
O TRAVERSO NA OBRA DOS IRMÃOS PLA.....	43
4.1 Os irmão Pla e Jommelli; transição entre o barroco tardio e classicismo.....	43
4.2 <i>Sonata II for two german-flutes, violins or hautbois with a bass for the</i> <i>harpsichord or violoncelo</i> de J. Bautista Pla (c.1720-1773) ou José Pla (1728-1762)	48
CAPÍTULO V	
QUESTÕES INTERPRETATIVAS.....	53
5.1 Escrita idiomática e/ou flexibilidade instrumental; questões estilísticas.....	53
CONCLUSÃO.....	59
BIBLIOGRAFIA.....	62
FONTES PRIMÁRIAS.....	62
FONTES SECUNDÁRIAS.....	63

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1 - Flauta de 1 chave - Friedrich Haupt (c.1720-c.1811), coleção privada de D. Thomas, Texas, EUA.....	12
Imagem 2 - <i>Concerto per flauto traversiero duo violino e basso</i> de David Perez.....	20
Imagem 3 - António Rodil desenhado por Luigi Sigurta e gravado por G. Vilalba, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.....	23
Imagem 4 – Dedicatória das <i>Sei Sonate a Solo per Flauto Traversiero e Basso</i> de A. Rodil.....	24
Imagem 5 – <i>Sonata VI, Variação 1</i> , A. Rodil.....	28
Imagem 6 - <i>Sonata VI, Variação 6</i> , A. Rodil.....	29
Imagem 7 - <i>Sonata VI, Variação 8</i> , A. Rodil.....	30
Imagem 8 - <i>Sonata VI, Variação 7</i> , A. Rodil.....	31
Imagem 9 – frontispício de <i>Lisbon Minuets</i> , A. Avondano (1766).....	36
Imagem 10 – Minueto III, <i>Lisbon Minuets</i> , A. Avondano (1766).....	38
Imagem 11 – Minueto IV, <i>Lisbon Minuets</i> , A. Avondano (1766).....	39
Imagem 12 - Minueto VI, <i>Lisbon Minuets</i> , A. Avondano (1766).....	39
Imagem 13 - <i>Marcha e Contradança</i> , Policarpo José Ant. da Silva (1800).....	41
Imagem 14 – <i>Six Sonata for Two German Flutes or Violins wiht Harpschicord or Violoncello Bass</i> N. Jommelli.....	46
Imagem 15 – <i>Six Sonata for two german-flutes, violins or hautbois with a bass for the harpsichord or violoncelo compos'd by Sig.rs Pla</i>	47
Imagem 16 – <i>Sonata II</i> , 1º andamento, flauta 1, Irmãos Pla.....	49
Imagem 17 – <i>Sonata II</i> , 1º andamento, flauta 1, Irmãos Pla.....	50
Imagem 18 – <i>Sonata II</i> , 3º andamento, flauta 1, Irmãos Pla.....	50
Imagem 19 – <i>Sonata II</i> , 3º andamento, flauta 2, Irmãos Pla.....	51

INTRODUÇÃO

Contexto

A presente dissertação é o resultado da combinação entre a pesquisa musicológica e a interpretação musical direcionada ao estudo, preservação e divulgação do *traverso*¹ na música portuguesa referente à segunda metade de setecentos. Em 2013, parte desta temática, foi apresentada pela primeira vez no âmbito do *Congreso Internacional “Sones de Ida y Vuelta: Musicas Coloniales a debate (1492-1898)”* e complementado com um concerto² integrado no *XVII Festival de Música Antigua de Ubeda y Baeza*, no dia 4 de dezembro de 2013 no Auditório de S. Francisco, Baeza (Espanha). Esta articulação entre as duas vertentes (teoria - prática) ficou demonstrada no repertório retratado no referido concerto; *Música para Flauta en el tempo de D. Maria I (Lisboa, 1734 – Rio de Janeiro, 1816)*, o qual incidiu em obras de Nicolo Jommelli (1714-1774), Juan B. Pla (c.1720-1773), Pedro A. Avondano (1714-1782) e António Rodil (c.1730-1787).

O reduzido conhecimento das obras de Avondano, Rodil e Pla, entre o vasto repertório flautístico do séc. XVIII europeu, é o motivo central para incluirmos este repertório, no estudo performativo, e comprovar a sua valência estilística capaz de traduzir o melhor esplendor galante da época. Desta forma, o repertório camerístico

¹ A designação optada para este trabalho foi de *traverso*. Esta opção, depois de várias perspectivas partilhadas, consultadas e debatidas, no meio referente à performance da Música Antiga, em Portugal, e em particular com o orientador deste projeto, deve-se unicamente à mesma designação atribuída pela instituição *Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo* do Instituto Politécnico do Porto para o instrumento no seu plano de estudos. Assim, percorreremos este discurso científico de forma coerente. Porém, coexistem outras formas de aferirmos o instrumento tais como *flauta traversa*, *flauta travessa* ou simplesmente a *flauta barroca*. Recomenda-se ainda uma leitura ao artigo *FLUTE* de A. Powell no GROVE MUSIC ONLINE, onde o autor refere as diferentes designações atribuídas ao instrumento. Em inglês: *concert flute*, *cross flute*, *german flute*, *transverse flute*; em francês: *flûte*, *flûte traversière*, *flûte allemande*, *flûte d'Allemagne*, *traversière*, em alemão: *flöte*, *querflöte*, em italiano: *flauto*, *flauto traverso*, *traversa*.

² Programa de concerto no site <http://festivalubedaybaeza.org/seccion/conciertos/edicion-2013/ficha/p-m-uacute-sica-para-flauta-en-el-tiempo-de-d-mar-iacute-a-i-lisboa-1734-r-iacute-o-de-janeiro-1816-p.html>

para o instrumento destes compositores assume um carácter central na investigação científica realizada.

Revisão bibliográfica

No que concerne ao panorama interno, face à tradicional investigação histórica dos séc. XVI, XVII e XVIII, é perceptível nos tempos mais recentes, no meio académico, uma maior atenção em torno da musicologia histórica referente às últimas décadas de setecentos. Assim, propomos este roteiro teórico sob duas perspectivas; estudos do presente autor e autores de referência. Começamos por aferir, em 1997, *The Development of the Flute and Its Music in Portugal during the Second Half of 18th Century*, dissertação do *Master of Art in Music Performance*.³ Já em 2005, sob a orientação da Professora Doutora Nancy L. Harper da Universidade de Aveiro e coorientação do Professor Doutor Gerhard Doderer da Universidade Nova de Lisboa, surge a tese de doutoramento que incide no aprofundamento musicológico, e organológico, sob a temática *A Presença da Flauta Traversa em Portugal entre 1750 e 1850*.⁴ No capítulo 4 do referido projeto, foi realizado um estudo em torno do repertório para o instrumento por compositores portugueses ou residentes, incidindo nas peças camerísticas de António Rodil (c.1730-1787), Pedro António Avondano (1714-1782) e Fr. Manuel dos Santos Elias (c.1740-c.1780). Já em 2013, no *Congreso Internacional: Sones de Ida y Vuelta: Musicas Coloniales a debate (1492-1898)*, em Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, foi apresentado o tema *Música para Flauta en el tempo de D. Maria I (Lisboa, 1734 – Rio de Janeiro, 1816)*, fazendo uma abordagem e análise dos aspectos performativos em torno do repertório de transição entre o séc. XVIII e XIX.

Em torno da música ibérica, agora por outros autores, destacamos o artigo *La*

³ Dissertação de Mestrado apresentado nas provas teóricas do *Master of Art in Music Performance*, no Waterford Institute of Technology, Irlanda.

⁴ Tese disponível em <http://ria.ua.pt/handle/10773/1269>.

flauta travesera en las dos orillas: Una sonata de flauta de Luis Misón en México de Maria Diéz-Canedo Flores, de 2007.⁵ A autora explora um manuscrito mexicano de 1759, fazendo uma pormenorizada análise á obra no contexto da música ibérica e sul-americana no séc. XVIII e seu enfoque performativo no âmbito do repertório de música de câmara.

No entanto, o mais relevante trabalho realizado no âmbito desta temática é *Los Hermanos Pla: grandes músicos de patrimonio español* de Anna Albert Gargallo. Uma abordagem minuciosa a toda a obra dos irmãos Pla, e a qual nos influencia fortemente na condução desta dissertação.

Emilio Moreno em 1986 edita *La primera, hasta ahora desconocida, Sonata para oboe y Bajo Continuo Española? La Sonata de PLA*, na revista de musicologia vol. XIX, nº 2, pág. 561-575, Madrid, Sociedade Espanõla de Musicologia, onde faz uma abordagem pormenorizada à sonata para oboé e continuo. Não sendo sua intenção central realizar um estudo ao percurso artístico da família Pla, apresenta dados relevantes que confirmam a importância destes instrumentistas no meio musical setecentista na península ibérica, Paris e Londres.

Em Portugal, Vanda de Sá faz uma detalhada abordagem aos minuetos de Avondano no seu artigo *Cultura do Minuete em Portugal: o manuscrito Minuetti a due Violini, trombe e Basso (VM7 6764 - BnF) de Pedro António Avondano* (ca. 1714-1782). As três colecções dos *Minuetos de Lisboa* são neste artigo foco central, associados ao crescente movimento da dança nos circuitos culturais da cidade de Lisboa na segunda metade do séc. XVIII. A autora aprofunda a temática dos minuetos no capítulo 5 da sua tese de doutoramento (2008) *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750 e 1820*.

No âmbito das práticas interpretativas, e no contexto deste trabalho, devemos ainda mencionar *La ornamentacion según J. J. Quantz* da Marta Barragán Gonzalés, um recente artigo publicado, em 2014. Por último, mencionamos a obra de Francisco Ignácio Solano (c.1720-1800) “o mais notável teórico do português do séc. XVIII”, como classificou Ernesto Vieira nos seu *Diccionario Biographico de Muzicos Portuguezes* (1900). Nas suas obras *Nova instrucção musical, ou Theorica pratica* (Lisboa, 1764), *Novo tratado de musica metrica, e rythmica* (Lisboa, 1779) e o *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica* (Lisboa, 1790),

⁵ Cuadernos de Música Iberoamericana. Vol. 14, 2007.

encontramos inúmeras citações detalhadas à prática musical, aspectos performativos a ter em consideração nos instrumentos de acompanhamento, e em geral.

Em suma, este roteiro teórico reflete uma única direção, ainda que óbvia e contextualizada: o despertar de um período musical de grandes mutações internas, por vezes incompreendidas, descontinuadas, e repletas de incertezas políticas e ideológicas, começando pelas duras reformas pombalinas e culminadas pela transferência forçada da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Contudo, falarmos *dessa música* sem a *tocarmos* verdadeiramente, é reduzir perigosamente o seu valor estético e continuar a alimentar uma certa desconfiança qualitativa. O âmbito científico deste *Mestrado em Música – Interpretação Artística* é a *cidade indicada para habitarmos* é potenciar, valorizar e dar a conhecer a música de câmara de Rodil, Avondano e irmãos Pla, partindo da Interpretação Historicamente Informada.

Instrumento – o traverso

A traverso e o seu repertório na segunda metade do séc. XVIII são o objecto de estudo deste projeto. O traverso de uma chave foi o instrumento utilizado em Portugal em todo o séc. XVIII, mesmo quando no plano organológico assistíamos na Europa ao surgimento das flautas de 4 e 5 chaves, na segunda metade do setecentos.



Imagem 1: Flauta de 1 chave - Friedrich Haupt (c.1720-c.1811), coleção privada de D. Thomas, Texas, EUA.

É em torno deste instrumento (Imagem 1) que abordaremos os aspectos performativos associados ao repertório em estudo. Algo nem sempre tido em consideração são as evoluções, ou limitações, organológicas do instrumento, quando

remetemos o discurso científico em prol da performance e práticas musicais associadas.

O traveso de 1 chave (que permite obter o ré#) terá surgido em França por volta de 1670, como descreveu Quantz em 1752: *Os franceses, por meio da adição de um chave, foram os primeiros a tornarem o instrumento mais útil do que previamente entre os alemães... Com toda a probabilidade a melhoria foi feita menos de um século atrás.*⁶

Desta forma, o nome da família Hotteterre⁷ ficará associado aos primeiros construtores a aplicarem a nova chave de ré#. Segundo o comentário de Andreas Kröpper, o traveso de 1 chave surgiu quando a música barroca atingia o seu auge e o seu papel viria a tornar-se cada vez mais importante, com o desenvolvimento de um novo ideal de sonoridade e expressividade, já na transição para uma nova era de sensibilidade musical associada ao estilo *gallant*.⁸

A localização e identificação de um traveso de uma chave de Richard Haka (1646- 1705)⁹, proveniente de uma coleção privada na Holanda aponta, numa perspectiva histórica, para a possibilidade de terem existido não só construtores franceses a trabalharem neste tipo de instrumento, mas também o construtor de instrumentos de sopro Haka¹⁰ na cidade de Amsterdão. É esta tipologia de instrumento que viria a ser utilizado um pouco por toda a Europa no decorrer do séc. XVIII, bem como no séc. XIX.

Podemos ainda referir a conferência de 3 de março de 2014, organizada pela Escola Superior de Música de Lisboa, onde a flautista Laura Pontecorvo apresentava a

⁶ QUANTZ, J. J., *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlim, ed. J.F. Voss, 1752. Tradução inglesa, *On Playing the Flute*, N. Y., ed. e trad. E. R. Reilly, N.Y. Shirmer Books, 1985, p. 30; “*The French, by the addition of a Key, were the first to make the instrument more serviceable than it had been previously among the Germans. ... In all probability the improvement was made less than a century ago.* Nota, todas as traduções apresentadas neste trabalho são do autor, excepto as que estão devidamente identificadas.

⁷ SOLUM, John, *The Early Flute*, «Early Music Series 15», Oxford, Clarendon Press, Oxford, 1995, p. 38.

⁸ KRÖPPER, Andreas, «Joseph Boismortier 1689/1989», *Traverso*, vol. 2, no 1, Janeiro 1990, p. 1.

⁹ SOLUM, 1995, p. 36.

¹⁰ YOUNG, Phillip T., *Twenty-Five Hundred Historical Woodwind instruments*, N. Y., Pendragon Press, 1982, pp. 62-63 e ACHT, Rob van, «Dutch Wind-Instrument Makers from 1670 to 1820», *Galpin Society Journal*, no 41, 1988, pp. 83-101.

sua investigação em torno da *Flauta de Assis*. Como refere Pontecorvo “A Biblioteca do Convento de S. Francisco de Assis foi depositária durante muitos anos duma coleção de instrumentos de sopro: um baixão, quatro cornetos, uma flauta de bisel baixo e uma flauta travessa. Este último instrumento, tal como os outros dum construtor anónimo, é uma das raras flautas travessas construídas no século XVII conhecidas. A investigação sobre a origem deste instrumento bem como de toda a coleção, levada a cabo por Laura Pontecorvo nos arquivos do Convento é fascinante e plena de interessantes surpresas. O traverso de Assis é muito especial representando de facto o elo de transição entre a flauta renascentista e a barroca”.¹¹

Em Portugal, esta realidade não foi diferente. Face ao seu relativo afastamento geográfico, no plano interno, a primeira oficina de construção de instrumentos de sopro em madeira apenas surgiu em 1753, tendo sido o seu fundador Friederich Haupt (c.1720-c.1813). A implementação do traverso de uma chave no mercado interno na segunda metade de setecentos, tornou-se no instrumento mais requisitado pelos flautistas, por conseguinte, o instrumento mais utilizado por profissionais e amadores. Não sendo o objecto central deste estudo, no plano organológico e historiográfico, propomos, se necessário, abordagem da obra *A Presença da Flauta Traversa em Portugal entre 1750 e 1850* de Andrade (2005).¹²

Repertório

O leque de obras atualmente localizadas no âmbito da música de câmara de Avondano e em especial dos irmãos Pla, e que contemplam o traverso é significativo. No entanto, no caso de Rodil a sua obra conhecida é reduzida, uma vez que a sua atividade profissional foi centrada na performance. No caso das obras para traverso dos irmãos Pla, foi necessário recorrer a uma seleção, uma vez que não seria possível metodologicamente concretizarmos nesta dissertação, face ao número de obras em que o traverso surge contemplado. Certamente, esta temática poderá despertar o interesse futuro de outros investigadores.

Assim, serão abordadas as seguintes obras para traverso:

¹¹ PONTECORVO, Laura, *Master Classe e Conferência sobre a Flauta de Assis*, Escola Superior de Música de Lisboa, 10 de Março de 2014.

¹² Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, disponível em <http://ria.ua.pt/handle/10773/1269>.

1) SEI SONATE / A SOLO / PER / FLAUTO TRAVERSIERO E BASSO

COMPOSITOR *António Rodil (c.1730-1787)*

LOCAL E ANO DE PUBLICAÇÃO *Londres (1774)*

REFERÊNCIA *Biblioteca Nacional de Lisboa, cota F. 8408, microfilme na sala de leitura geral*

2)

A COLLECTION OF LISBON MINUETS FOR TWO VIOLINS OR TWO GERMAN FLUTES AND BASS COMPOSED BY SIGR. PIETRO ANTº AVONDANO, LONDON: PRINTED FOR CHARLES AND SAMUEL THOMPSON

COMPOSITOR *Pedro António Avondado (1714-1782)*

LOCAL E ANO DE PUBLICAÇÃO *Londres (1766)*

REFERÊNCIA *British Library, Music Collections b.57.g, System number 004183327.*

3)

TRIO I - SONATA IN D MAJOR

COMPOSITOR *Pedro António Avondado (1714-1782)*

LOCAL E ANO DE PUBLICAÇÃO *Londres? (s.d.)*

REFERÊNCIA: *Sächsische Landesbibliothek Staats und Universitätsbibliothek Dresden*

ACESSÍVEL EM [http://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_D_major_\(Avondano,_Pedro_António\)](http://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_D_major_(Avondano,_Pedro_António))

4)

SIX SONATAS FOR FOR TWO GERMAN-FLUTES, VIOLINS OR HAUTOBOIS WITH A BASS FOR THE HARPSCHORD OR VIOLONCELLO: PRINTED FOR J. HARDY

COMPOSITOR *Irmãos Pla (Juan e José Pla)*

LOCAL E ANO DE PUBLICAÇÃO *Londres, 1754*

REFERÊNCIA sem indicação na fonte

ACESSÍVEL EM http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/67/IMSLP112303PMLP229344-Pla_Trios_Facsimile.pdf

Objetivos

A presente dissertação respeita um princípio inerente à natureza científica desta pós-graduação que se centra na performance. No entanto, é indispensável para essa mesma performance uma base documental sólida e criteriosa que conflua num determinado repertório devidamente selecionado. Nesta perspectiva, definimos três objectivos centrais:

- identificar as obras para traverso de transição do barroco para o período clássico de origem ibérica as quais representam uma linguagem estética associada ao estilo galante ibérico, foco central nos objectivos inerentes a este projeto.

Neste sentido seleccionaram-se as obras já aferidas no ponto anterior.

- valorizar o património musical nacional menos conhecido, nomeadamente, o repertório para traverso.

- associarmos à pesquisa musicológica das obras em estudo a performance¹³ respeitando todos os aspectos inerentes à interpretação historicamente informada.

No âmbito deste trabalho, importa ainda salientar que à investigação documental, pesquisa musicológica e organológica, ampliamos e complementamos ao presente estudo a performance investigativa. Nem sempre compreendida e/ou aceite nos mais tradicionais preceitos da musicologia histórica, a performance é um ato investigativo recorrendo a metodologias específicas, orientação tutorial, e proporcionando resultados finais diferenciados, tais como a produção de áudio-vídeo ou simplesmente uma apresentação pública em formato de recital ou concerto.

¹³ No plano curricular deste 2º ciclo de estudos o Mestrado em Música – Interpretação Artística (especialização – *Música Antiga: Traverso*) contempla, e/ou possibilita, a articulação entre Dissertação – Recital, em torno da mesma temática.

CAPÍTULO I

A PRÁTICA MUSICAL EM PORTUGAL NA SEGUNDA METADE DO SÉC. XVIII

1.1 A performance no salão cosmopolita – o caso do transverso

É no período de recuperação pós-terramoto que a cidade de Lisboa conhece um novo alento cultural o qual conta com o precioso protagonismo da comunidade estrangeira residente, aliada às elites nacionais seja ela a nobreza ou a alta finança. Como testemunhavam, através dos seus relatos, o Marquês de Bombelles¹⁴ e William Beckford,¹⁵ o salão cosmopolita (frequentado por viajantes e ricos comerciantes), impulsionado pelas políticas pombalinas, é o local privilegiado onde esta atividade viria a ganhar cada vez mais adeptos.

Esta corrente cultural liderada pelas comunidades endinheiradas, viria a definir naturalmente as elites sociais, o acesso ao ensino da música e seu consumo, apenas acessível a uma pequena parte da sociedade através das recepções políticas, eventos em embaixadas e festividades da alta sociedade financeira. O requinte e o luxo são constantes nestas reuniões, e era exigido que a música de qualidade fosse apresentada pelos melhores intérpretes da cidade.

Apesar de estarmos perante a contratação de músicos profissionais, importa referir que, já nas últimas décadas de setecentos, era comum a participação de músicos amadores nestes concertos. A crescente dinamização e participação de músicos amadores, na vida cultural nas principais cidades de Lisboa e Porto, viria a certificar já no séc. XIX uma forte implementação destes no meio musical, como

¹⁴ BOMBELLES, Marquis Marc-Marie de, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788*. (ed. Roger Kann). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais / Presses Universitaires de France, 1979.

¹⁵ BECKFORD, William *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha 1787-88*, (introdução de A. Boyd, Lisboa, tradução J. Simões), 3ª edição, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1988.

testemunha o conceituado *Allgemeine Musikalische Zeitung* (29-08-1821), em relação ao traverso,¹⁶

*A flauta é aqui o instrumento que mais se estuda: só entre os amadores conheço cerca de doze que tocam muito bem, entre outros, os concertos de Berbiguier.*¹⁷

Em simultâneo devido às condições atrativas criadas por D. José I, na construção da sua *Real Orquestra de Câmara de Lisboa*, muitos músicos estrangeiros viram nessa conjuntura uma oportunidade de fixarem-se em Lisboa, usufruindo vencimentos bem acima da média. António Rodil, João Baptista Pla e José Pla são exemplos agora aqui abordados. No caso de Pedro António Avondano este já nasceu em Lisboa, segundo Vieira,¹⁸ seu pai o violinista Pietro Giorgio Avondano, foi convidado por D. João V para integrar a *Orquestra da Capela Real*.

Como aferimos anteriormente, estes instrumentistas, em simultâneo com as suas obrigações junto da orquestra de câmara de D. José I, eram requisitados por ricos comerciantes, alta burguesia, e famílias aristocráticas de referência no meio social da capital lisboeta para assegurarem uma formação musical de qualidade aos seus filhos e demais elementos dessas famílias.

Associado a esta atividade pedagógica emergia uma necessária criação de obras para sustentar esta atividade formativa (com especial relevo nas cordas dedilhadas)¹⁹ bem como a necessidade de ter um repertório disponível para sustentar as práticas performativas nos saraus musicais, nos salões desta elite social.

¹⁶ Para melhor compreendermos a dimensão alcançada pela prática do traverso por músicos amadores pode-se consultar ANDRADE, Alexandre (2005), *A Presença da Flauta Traversa em Portugal entre 1750 e 1850*, Universidade de Aveiro, *Anexo I*, p. 424-438, onde é apresentado uma lista de flautistas amadores.

¹⁷ *apud* BRITO, Manuel Carlos de, e CRANMER, David *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990, p. 49.

¹⁸ VIEIRA, Ernesto, *Diccionário Biographico de Músicos Portugueses*, 1º vol., Lisboa, Tipografia Matos, Moreira e Pinheiro, 1900, p. 64.

¹⁹ MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá, *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750 e 1820*, Dissertação de Doutoramento em Musicologia, Universidade de Évora, 2008, p. 363.

É neste contexto cultural e social que a performance do traverso desponta através de músicos profissionais como António Rodil e, como verificamos, de um grupo crescente de amadores e praticantes deste instrumento, agora em voga.

Até à década de 1760, em Lisboa, desconhece-se se o instrumento estaria já implementado, os registos documentais que revelam uma performance regular de instrumento são escassos. Como refere Maria Flores, “la flauta travesera existía en la Península Ibérica desde la época medieval, y sin lugar a dudas se usó durante el siglo XVI (en el inventario de Felipe II de 1589 había 54 flautas traveseras).²⁰ Quanto às referências do traverso em Portugal estas são inúmeras, no entanto “Com base nas pesquisas musicológicas e organológicas realizadas, a forma como determinadas fontes documentais se referem ao instrumento, impossibilitam apurar com rigor quando se está a considerar o traverso ou a flauta de bisel”.²¹

Certo é o contributo, já em pleno séc. XVIII, do espanhol António Rodil, na sua integração na orquestra de D. José I. Numa orquestra de cordas italianizada, no caso do traverso, foi necessário recorrer-se a Rodil, exímio instrumentista, solista com carreira internacional, como veremos no capítulo seguinte. É precisamente em 1763, após um interregno de cerca de 8 anos devido ao terramoto de 1 de novembro de 1755, que a atividade operática retoma a sua dinâmica nos teatros da Ajuda e Salvaterra. Desde 1761 que D. José I dá novo impulso à difusão musical de clara influência italiana, recorrendo à contratação de cantores italianos, oferecendo boas condições salariais, e de trabalho como refere Brito;

Uma lista datada de 1761 inclui o nome de 46 cantores italianos, 7 dos quais eram igualmente empregues como cantores de ópera. Nos libretos da segunda metade do séc. XVIII listei um total de 54 cantores italianos... e somente 2 portugueses...²²

A influência italiana no decorrer do séc. XVIII ficou não só marcada pela contratação de cantores, mas também pela contratação de arquitetos, como é o caso do

²⁰ FLORES, Maria Diez-Canedo, *La flauta travesera en las dos orillas - Una sonata de flauta de Luis Misón en México*, Cuadernos de Música Iberoamericana. volumen 14, 2007, p. 45.

²¹ Cf. ANDRADE, 2005, p. 41-42.

²² BRITO, Manuel Carlos de, «As relações musicais entre Portugal e a Itália no século XVIII», in Salwa El-Shawan Castelo-Branco, *Portugal e Mundo – O Encontro de Culturas na Música*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997, p. 118.

bolonhês Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena (1717-1760) e compositores como o napolitano David Perez (1711-1778), diretor musical da corte. Para além da extensa obra operática de Perez é conhecido um *Concerto per flauto traversiero duo violino e basso*²³. Esta obra poderá ter sido composta ainda em Itália, uma vez que o compositor, durante a sua permanência em Portugal, dedicou-se mais a composição de música sacra e deixando a ópera para segundo plano, segundo Paulo Antunes.²⁴ Como refere Cristina Fernandes, Perez é “considerado uma figura de relevo no panorama musical da Europa de meados do séc. XVIII (...) contratado por D. José I em 1752 no âmbito do avultado investimento da corte na criação de um estabelecimento operático de alto nível. Em Portugal, onde viveu até à sua morte David Perez ocupou o mais alto cargo musical da Casa Real – “Compositor da Real Câmara e Mestre de Suas Altezas Reais” – (...) e converteu-se numa referência para os músicos portugueses ao longo de várias décadas”.²⁵



Imagem 2 - *Concerto per flauto traversiero duo violino e basso* de David Perez, cópia disponível na Biblioteca do Conservatório de Música de Bruxelas.

²³ Cópia disponível na Biblioteca do Conservatório de Música de Bruxelas.

²⁴ ANTUNES, Paulo, Notas de programa do concerto de 1 de novembro de 2013, Casa da Música, pela Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música e Coro Casa da Música, pag. 24, cf. site http://www.casadamusica.com/pt/media/3450795/2013-10-27_a_11-16_a_volta_do_barroco.pdf?lang=pt

²⁵ FERNANDES, Cristina, «David Perez Napolitano: o percurso português de um ilustre compositor setecentista (conferência a 14 de dezembro de 2011) no Auditório da Biblioteca Nacional de Portugal), cf. site

http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=682%3Aconferencia-david-perez-napolitano-o-percurso-portugues-de-um-ilustre-compositor-setecentista-15-dez-18h00&catid=157%3A2011&Itemid=718&lang=en

Por sua vez, e neste processo de italianização da vida cultural portuguesa as óperas do compositor italiano N. Jommelli, começam a marcar presença regular nos programados promovidos pela corte de D. José I para os teatros reais; Palácio da Ajuda, Queluz e Salvaterra.

A grandiosa obra de Jommelli é repartida por oratórias, cantatas, mas é na ópera que terá deixado uma marca mais evidente. Dando uma especial importância à orquestra numerosa, procurou nos instrumentos de sopros como os traversos, oboés, fagotes, trompetes e trompas, uma linguagem mais brilhante e expressiva para as suas óperas.

Conceituado maestro, e compositor, ao serviço da corte do Duque de Wurttemberg, uma das grandes figuras da música europeia que medeia o período entre o barroco e o classicismo, viria a celebrar um contrato com a orquestra de D. José I.

Na perspectiva de Brito, o libretista Mariano Bergonzoni Martelli ao serviço da corte de Lisboa, e o qual conheceu e trabalhou diretamente com Jommelli na sua passagem por Estugarda, terá exercido uma certa influência na concretização deste acordo.²⁶

Segundo Vieira,²⁷ este acordo anual de 1.000 réis implicava o envio para Portugal de uma cópia de todas as obras que compusesse. Não admira que no ano de 1771, Jommelli assumisse uma súbita importância e inédita com quatro óperas a serem apresentadas em Lisboa, como atestam os registos os libretos “*La musica é del célebre Jomelli, maestro di capela, pensionário Attual all servizio di S. M. F.*”²⁸ Entre 1767 e 1780, em Lisboa foram estreadas mais de 25 obras de Jommelli.

Antes de concluirmos este capítulo, na verdade devemos conduzir o nosso discurso de forma ainda mais integradora e transversal para a análise do traveso no meio musical na segunda metade do séc. XVIII. O fenómeno crescente do traveso no meio musical lisboeta, deve-se também à fundação da primeira oficina de instrumentos de sopros em madeira, em Lisboa, pela família Haupt, em 1753, e

²⁶ BRITO, Manuel Carlos de, *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Imprensa Universitária, Estampa, 1989, p. 117.

²⁷ VIEIRA, Ernesto, *Diccionario Biographico de Músicos Portugueses*, 1º vol., Lisboa, Tipografia Matos, Moreira e Pinheiro, 1900, p. 555.

²⁸ SCHERPEREEL, p. 83.

consequente fomento comercial deste instrumento. Entre 1753 e 1755, ano do terramoto de Lisboa a prospera oficina de âmbito familiar chefiada pelo mestre Frederico Haupt (c.1720-c.1813) estava localizada em frente da Igreja dos Martires. Para logo de seguida se re-estabelecer na rua de S. Paulo no nº 5, 2º andar até 1840.

Em suma, devemos apontar dois factores determinantes para esta implementação do instrumento na vida musical portuguesa da época;

- A importante actividade profissional exercida pelo flautista António Rodil na Orquestra Real de D. José I, a sua participação em concertos privados ou semi-privados promovidos pelas classes sociais mais endinheiradas.
- A comercialização do instrumento agora acessível partindo da oficina dos construtores Haupt, sem ser necessário recorrer à importação e custos acrescidos.

CAPÍTULO II

ANTÓNIO RODIL (C.1730-1787)

2.1 O flautista António Rodil (c.1730-1787) - um ilustre desconhecido

A data concreta do nascimento de António Rodil é desconhecida, porém, de acordo com a pesquisa de A. Seguí, podemos apontar a década de 1730 como forte possibilidade. O autor cita dois motivos, se Rodil tivesse nascido por volta da década de 1710, então teria sido contratado para a Orquestra da Real Câmara de Lisboa com cerca de 55 anos, e teria sido pai de Joaquim Pedro, em 1777, com cerca de 67 anos, algo muito pouco provável.²⁹

Viria a falecer em Lisboa a 13 de julho de 1787.³⁰ A conjuntura interna do país durante o reinado de D. José I permitiu atrair e fixar os melhores artistas europeus ao serviço da corte real. Neste contexto, Rodil após concluir uma digressão por Inglaterra em 1774, decidiu estabelecer-se, definitivamente, em Lisboa. De facto, segundo apurou Joseph Scherpereel, nos registos do Erário Régio existe uma folha de pagamento a António Rodil, mencionando que este já teria dado entrada ao serviço da orquestra em 1 de Novembro de 1765 como oboísta.³¹ Tudo indica que Rodil, entre 1765 e 1774, terá articulado a sua carreira internacional com a sua atividade junto da Orquestra da Real Câmara de Lisboa.



Imagem 3 - António Rodil desenhado por Luigi Sigurta e gravado por G. Vilalba, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.

²⁹ SEGUÍ, António Pons, *Sei sonata a solo per flauto traversiero e basso*, 2ª edição, Serie Partituras – Collección Ars Hispana, Cátedra de Filosofía de la Música, F. G. Bueno, S. D. Calzada, 2013, p. 1.

³⁰ VIEIRA, 1900, vol. II, p. 261.

³¹ SCHERPEREEL, Joseph, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 31.

No plano performativo, como era comum neste período o oboísta também poderia tocar traverso, sendo assim, nota-se que a entrada de Rodil na orquestra terá sido como oboísta, e conseqüentemente veio integrar a Orquestra da Real Câmara de Lisboa, como primeiro flautista até 1783.³²

Rodil esteve ao serviço da corte portuguesa como *Musico di Camera* até à sua morte, como comprova a dedicatória (Imagem 4) na primeira página das suas *Seis Sonatas per Flauto Traversiero* editadas em Londres, por volta de 1777; *Sei Sonate / A SOLO / per / Flauto Traversiero e Basso / Dedicate / Alla Maesta Fedellissima / di D: GIUSEPPE Io / RE di Portogallo e de Algarve &c. &c. &c. / dal suo Musico di Camera / ANTONIO RODIL*. Seu filho Joaquim Pedro Rodil (1777 - 1834) viria também a integrar a orquestra ocupando o mesmo cargo.



Imagem 4 – Dedicatória das *Sei Sonate a Solo per Flauto Traversiero e Basso* de A. Rodil, London Printed by Welcker, cópia disponível na *Biblioteca Nacional de Lisboa*, cota F. 8408, microfilme na sala de leitura geral

³² *Idem*, p. 54

Neste período, a Orquestra da Real Câmara de Lisboa contava nos seus efetivos com dois flautistas, Rodil no primeiro traverso e António Herédia no segunda.³³ Com efeito, a Real Capela de Lisboa de D. João V, agora convertida em Orquestra de Câmara, só viria a contemplar flautistas no seu conjunto a partir da segunda metade de setecentos, uma vez que na primeira metade só se encontravam no naipe de instrumentos de sopro apenas os oboés.

Esta realidade foi semelhante à da *Real Capilla* de Madrid, uma vez que só em 1748 Luis Misón (c.1720-1766), famoso flautista e oboísta, entrou ao serviço da Capela Real espanhola.³⁴ Curiosamente, o percurso artístico de Misón é muito parecido com o de Rodil, para além da sua intensa atividade enquanto flautista, também se dedicou à composição, como se testemunha pela sua obra para traverso *Seis Sonatas a Flauta Travesiera y Viola Obligadas, echas para el Exmo. Sr. el Senõr Duque de Alba, por Dn. Luis Misón*.³⁵

Contudo, em meados de setecentos, em Espanha o traverso gozava de uma considerável presença no repertório praticado na *Real Capilla* de Madrid, Catedral de Málaga e Valladolid, bem como na *Casa de Alba*. Quando comparado com a realidade vivida em Portugal, é de notar um número significativo de obras de câmara para traverso; 12 sonatas para flauta e viola de Luis Misón,³⁶ Sonata para traverso e baixo-contínuo de Manuel Cavaza, várias coleções de trio sonatas de Juan e José Pla, trio sonata op. 3 de Juan Oliver Astorga, mais uma sonata para traverso e baixo-contínuo de Filipe Lluch. E, entre 1748 e 1766 período em que Misón esteve ao serviço da corte espanhola muitas foram as óperas aí estreadas de compositores italianos, nomeadamente de Jommelli.³⁷

³³ *Idem*, p. 58

³⁴ MORENO, António Martín, *Historia de la Música Española – Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 269-70.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Segundo José Subirá na sua obra *La música en la casa de Alba*, Madrid (1927), este grupo de sonatas está desaparecido.

³⁷ FLORES, María Díez-Canedo, *La flauta travesera en las dos orillas - Una sonata de flauta de Luis Misón en México*, Cuadernos de Música Iberoamericana. volumen 14, 2007, p. 66.

Outro elemento que reflete uma forte presença do traverso no meio musical é o facto de à data da entrada de Misón para a *Real Capilla* de Madrid estarem cinco flautistas / oboístas ao serviço da corte,³⁸ quando em Lisboa, na década de 1760 tínhamos apenas dois; A. Rodil e A. Herédia.

Se a vida musical portuguesa viria apenas nas décadas de 1760-70 a ter um primeiro contacto com um flautista profissional, podemos concluir que no plano performativo para o traverso existia um certo isolamento face aos grandes centros europeus da época.

Como testemunhou o viajante Richard Twiss, Rodil tinha uma vasta experiência musical, foi músico viajado e concertista; *Eu tive o prazer de ouvir o Sr. Rodil um espanhol, cuja habilidade na flauta alemã e oboé é agora conhecida em Londres*³⁹

Infelizmente, não podemos comprovar que tenha contactado diretamente com as principais obras de referência da época para o instrumento, a destacar a obra do J. J. Quantz *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752).

Contudo, hoje é incontornável a leitura e compreensão do tratado de J. J. Quantz para uma abordagem historicamente informada da música no séc. XVIII. Ao longo de mais de 300 páginas, acompanhadas de diversos exemplos *Versuch* é considerado por muitos autores como um dos mais completos tratados que visa a componente *prática* da música.⁴⁰

³⁸ *Idem*, p. 48.

³⁹ TWISS, Richard, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, Londres, G. Robinson, T. Becket e J. Robson, 1775, p. 10; *I Had Likewise the Pleasure of Hearing Mr. Rodil a Spaniard, Whose Skill on German Flute and Hautbois is Now Well Known in London*.

⁴⁰ Cf. SILVA, Pedro Alexandre Sousa e, *Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista*, Dissertação de Doutoramento, Departamento de Comunicação e Arte da U. de Aveiro, 2010, p. 22.

2.2 *Sei Sonatas a Solo per Flauto Traversiero e Basso e Seis Duetts per duos Flauto Traversiero de A. Rodil*

Se hoje Rodil é ainda um compositor relativamente pouco conhecido, a sua escassa obra tem merecido recentemente uma maior atenção. O mesmo não aconteceu na época, onde o flautista espanhol terá sido bem acolhido em Lisboa, pela corte de D. José I, ocupado o lugar de 1º flauta na principal orquestra⁴¹ da cidade, a sua música foi publicada em Londres, e regularmente era convidado para complementar a sua atividade profissional em saraus musicais, onde se apresentou a solo, e mereceu, como já aferimos, largos elogios por parte do público. Rodil, não foi apenas um exímio flautista, mas sim um dos mais conceituados instrumentistas, na península ibérica, o qual incorporou em torno da sua carreira todas as características do *músico galante* da época.⁴²

Passando para a sua produção enquanto compositor, ao analisarmos as obras conhecidas do Rodil; *Sei Sonate a Solo per Flauto Traversiero e Basso* (editado em Londres por volta de 1774)⁴³ e *Seis Duetts per duos Flauto Traversiero*, é visível uma escrita que contempla todos os principais ingredientes da música no último quartel de setecentos, sob influência direta da música italiana.

Fruto da forte presença e influência da música italiana na vida musical ibérica é neste *ambiente sonoro* que Rodil viria a projetar as suas sonatas dedicadas ao seu instrumento – o traverso.

Partindo para uma abordagem das suas sonatas, estas espelham uma linguagem estética típica do repertório instrumental de salão do estilo galante, as suas melodias

⁴¹ A presença de músicos espanhóis na Orquestra Real não se limitou a Rodil, uma vez que António Heredia vindo de Espanha ocupava o lugar de 2º flauta (SCHERPEREEL, 1985, p. 58).

⁴² Podemos descrever de forma sucinta o *músico galante* da seguinte forma; homem bem trajado, polido, jovial, formoso, moderno, atualizado, bem formado, na moda, gracioso, e contemplativo. Cf. PAOLIELLO, Noara de Oliveira, *Os Concertouvertures de G. P. Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as perspectivas setecentistas de Estilo e Gosto*, UNESP, S. Paulo, 2011, pp. 61-62.

⁴³ Para mais detalhes em torno da data de edição desta obra é possível consultar *Sei Sonate a Solo per Flauto Traversiero e Basso*, Edición Crítica de Antoni Pons Seguí, 2ª edición, Serie Partituras, Ars Hispana, Fundacion Gustavo Bueno, 2013, p. 1-3.

são simples, fluentes, claras, mas cativantes, e recorrendo sempre que necessário à ornamentação. Os ritmos são pontuados, vivos, dinâmicos, de forma a transmitir leveza na condução melódica de cada frase. Em certa medida, verifica-se uma transição na linguagem vivenciada pelo barroco, a obra musical tende a simplificar a estrutura harmónica, e melódica, podendo por vezes a composição estar associada à dança de salão. Como refere Vanda de Sá “O gosto pela dança expande-se com considerável rapidez e, ainda em 1767, Bonem Natal Jácome publica o *Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança oferecido a toda a nobreza de Portugal*”.⁴⁴ Ainda como afirma a autora “Neste contexto a produção de Pedro António Avondano para a sua Assembleia, da qual conhecemos 46 minuetos, constitui-se como um corpus importante que testemunha esta mesma valorização”.⁴⁵

Porém, agora perante numa análise mais pormenorizada, constatamos que Rodil terá escrito este conjunto de sonatas tendo por objectivo central a utilização deste repertório nas suas apresentações públicas a solo. Assim, se por um lado as primeiras sonatas não requerem uma destreza técnica muito apurada, o mesmo já não acontece por exemplo na última sonata deste conjunto de seis (Imagem 5), onde demonstra um conhecimento técnico do instrumento que o conduz a explorar o seu lado virtuosístico, com especial destaque para os andamentos rápidos.



Imagem 5 – Sonata VI, Variação 1, A. Rodil

⁴⁴ MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá, *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750 e 1820*, Dissertação de Doutoramento – Universidade de Évora, 2008, p. 128

⁴⁵ MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá, *Cultura do Minueto em Portugal: o manuscrito Minuetti a due violini, trombe e basso, (VM 67 BnF) de Pedro António Avondano (ca.1714-1782)* In “Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios”, 2014, p. 9.

Em concreto, esta última sonata, composta em Fá M, apresenta os seguintes andamentos; *Adagio*, seguido de *Presto*, e *Andantino con Varatione*, sendo que o compositor recorre ao italiano para indicar os andamentos, em todas as sonatas. Neste último andamento, depois da apresentação do tema seguem-se 8 variações, onde Rodil comprova todas as capacidades organológicas do instrumento na época no que respeita aos seus registos. Salientamos na variação 6 (Imagem 6) as sucessivas escalas, em *stacatto*, desde o registo mais grave no traverso, até ao Sol5 (última oitava do instrumento). Como verificamos nas variações 6 e 8 (Imagem 6 e 7) o compositor dá especial enfoque ao registo mais agudo do traverso, fazendo mesmo insistência nas notas mais agudas, como o Fá e Sol última oitava.

Partindo da sua obra, constatamos que Rodil revela um claro domínio técnico do instrumento. Apesar de não termos, hoje, um registo documental, que nos permite comprovar do ponto de vista organológico que tipologia de instrumento utilizava, o mais provável seria o traverso de uma chave. No entanto, à flauta de uma chave foi adicionada nas décadas de 1760-70 um conjunto de novas chaves; fá, sol# e sib.⁴⁶ Em Portugal, os construtores Haupt já laboravam nesta tipologia de instrumento a partir da década de 1770-80. Este instrumento de múltiplas chaves é mencionado por Michel'angelo Lambertini no seu catálogo *Primeiro Núcleo de um Museu Instrumental em Lisboa*, da seguinte forma: “FLAUTA d’ebano, com 4 chaves de prata em forma de coração. Virolas de marfim. Tem uma segunda peça d’embocadura para variar a afinação. Esta marcada Haupt e deve ser do fim do século XVIII”.⁴⁷



Imagem 6 - Sonata VI, Variação 6, A. Rodil

⁴⁶ FITZGIBBON, H. Macauley, *The Story of the Flute, being a History of the Flute and Everything Connected with it*, Londres, William Reeves 1929, pp. 41-42.

⁴⁷ LAMBERTINI, *Primeiro Nucleo de um Museu Instrumental em Lisboa: Catálogo Summario*, Lisboa, Editora Limitada, 1914, p. 48.



Imagem 7 - Sonata VI, Variação 8, A. Rodil

A tonalidade de Lá Maior explorada por Rodil na sua Sonata V, a sua escrita no registo mais agudo do instrumento na Sonata VI, como já aferimos, poderão também ser indicadores da utilização de uma flauta clássica. Este instrumento já utilizava um orifício da embocadura com maior diâmetro, em relação ao traverso barroco, precisamente para permitir não só uma sonoridade mais ampla, mais projetável e de fácil execução no registo agudo do instrumento. Como observamos pelos exemplos musicais anteriores, esta constante *viagem* sobre as notas mais agudas da flauta, que Rodil tanto insistiu, só podem indiciar que o instrumentista estaria confortável com o instrumento que utilizava. Em suma, tanto para a sua performance de câmara, partindo por exemplo da sua própria obra, bem como a sua inserção na grandiosa Orquestra Real de D. José I, Rodil teria certamente um instrumento capaz de responder aos novos desafios acústicos, impostos pelas salas de concerto de maiores dimensões.

Regressando à abordagem da Sonata VI, depois de um exercício meramente virtuosístico, pleno de dificuldades técnicas, apresentado nas variações 1 a 6, surge a variação 7 *m[ezze]. voce*, quebrando toda a energia imprimida pelas constantes passagens rápidas. Talvez Rodil pretendesse provocar um certo repouso na sua performance e demonstrar outra vertente sonora do instrumento recorrendo em especial ao registo mais grave (1º oitava) no traverso (Imagem 8). Podemos apontar duas valências performativas aqui exploradas pelo compositor, em contraponto com as variações anteriores:

- incide nas capacidades sonoras do instrumento no registo mais grave de forma a obter uma sonoridade mais contida, doce e menos brilhante;

- e recorre a notas de longa duração. Quando comparado com as figuras rítmicas das restantes variações, Rodil terá certamente pensado em proporcionar um breve momento de grande expressividade associado às notas mais grave do instrumento.

Como verificamos pela Imagem 8, baseado numa linha melódica extremamente simples, com passagens cromáticas, sustentada pela linha do baixo, podemos afirmar que estamos uma vez mais perante uma linguagem musical repleta de características do estilo galante.

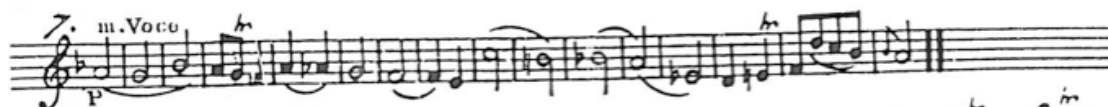


Imagem 8 - Sonata VI, Variação 7, A. Rodil

Globalmente quer as seis sonatas, como os duos refletem uma escrita flautística capaz de reproduzir todo um conjunto de qualidades expressivas e técnicas do executante. O material temático é apresentado bem estruturado e plenamente desenvolvido, seguindo uma linguagem musical elegante e virtuosística, ou seja, traduzindo-se num estilo galante próprio do ambiente cultural onde, por certo, estas obras eram amplamente acolhidas. Verifica-se também que, à semelhança do que sucedeu com C. P. E. Bach no seu andamento *Poco Adagio* da Sonata nº 4 em Lá M (Wq.55/4), Rodil procurou explorar nos andamentos lentos todo um leque de expressões repletas de sentimentalismo e *galanterie*, próprios de um artista latino.

Por fim, crê-se que estas sonatas poderiam ser acompanhadas ao cravo ou mesmo ao pianoforte. De acordo com G. Doderer,⁴⁸ nas últimas décadas de setecentos verificou-se um pequeno número de pianoforte provenientes das oficinas lisboetas, o

⁴⁸ DODERER, Gerhard, «O Fortepiano em Portugal durante o séc. XVIII», Associação Portuguesa dos Professores de Piano (coord. Nancy L. Harper, Sofia Lourenço e Francisco Monteiro), *1o Congresso Nacional da EPTA-Portugal*, Aveiro, U. Aveiro, 2001, p. 59.

que terá permitido ao flautista optar pela utilização do cravo ou, em busca de novas sonoridades, recorrer ao pianoforte, instrumento mais adequado para os salões de grandes dimensões ou salas de concerto, emergentes na transição do período barroco para o clássico.

CAPITULO III

REPERTÓRIO DE MÚSICA DE CÂMARA DE PEDRO

ANTÓNIO AVONDANO (1714-1782)

3.1 Contributo da família Avondano na divulgação da música instrumental

Pedro António Avondano nascido em Lisboa, em 1714, filho de um violinista italiano da corte de D. João V, teve como principal mestre seu pai, Pietro Giorgio Avondano. Segundo Scherpereel, viria a seguir os passos de seu pai como 1º violino⁴⁹ na *Orquestra da Real Câmara de Lisboa*, tendo assinado contrato com a orquestra de D. José I, em 1763.

É neste período de italianização da vida musical portuguesa que Avondano desenvolveu também uma atividade importante como compositor.⁵⁰ Entre os géneros que cultivou salienta-se a música instrumental para teclado ou de câmara, orquestral e vocal onde se destaca a ópera.

Para além dos seus compromissos com a Orquestra Real, a sua promissora carreira como compositor, Avondano complementa a sua atividade profissional, como promotor musical. Nas décadas de 1760-70, a vida cultural da cidade de Lisboa desponta para o culto dos concertos públicos, como afirma Vanda de Sá:

*As Assembleias das Nações Estrangeiras são os espaços sobre os quais nos chegamos as primeiras notícias de concertos, que aparecem integrados num quadro de iniciativas de integração e entretenimento dirigidas às comunidades residentes em Lisboa.*⁵¹

Nesta Assembleia localizada no Bairro Alto, em funcionamento desde 1761, temos os primeiros registos de concertos promovidos por Avondano, em 1766. É na sua própria residência que Avondano dinamiza este ciclo de concertos, como

⁴⁹ SCHERPEREEL, 1985, p. 51.

⁵⁰ MAZZA, José, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, [Separata], José Augusto Alegria, *Revista Ocidental*, Lisboa, 1944-1945, p. 37

⁵¹ MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá, *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750 e 1820*, Dissertação de Doutoramento – Universidade de Évora, 2008, p. 127

descreve, em 1775, de forma pormenorizada o viajante Richard Twiss;

*Há duas salas compridas, onde a assembleia fabril britânica reúne duas vezes por semana, durante o inverno, para dançar e jogar às cartas. Os minuets compostos por Don Pedro Antonio Avondano, que mora aqui, são muito apreciados. Qualquer estranho britânico que não tem a intenção de residir seis meses em Lisboa é admitido gratuitamente para estas assembleias; mas a subscrição para os habitantes é de sete moidores para cada salão. Estou informado de que desde a minha partida ambas as sociedades estão unidas, e que um salão muito grande foi construído para o efeito. Durante o curso do inverno existem quatro grandes bailes, com ceias; a que muitos da nobreza Portuguesa são convidados.*⁵²

É neste contexto social e cultural que surgem na circulação cosmopolita as 3 coleções *Lisbon Minuets* de Pedro António Avondano (c. 1765-1770), todas impressas em Londres, como é o caso dos minuets em foco neste trabalho; *A Collections of Lisbon Minuets for Two Violins or Two German Flutes and Bass* (London, printed for Charles and Samuel Thompson in St. Church Yard, 1766).

Esta coleção de Avondano destaca-se desde logo pela instrumentação; 2 violinos ou traversos e baixo-continuo, o que nos permite concluir a forte possibilidade destes serem interpretados pelo próprio compositor, ou colegas violinistas da orquestra de D. José I, bem como seus familiares próximos; João Francisco Avondano, violinista da Real Câmara entre 1764 e 1794, João Baptista Avondano também violinista na orquestra desde 1765, João Baptista André Avondano violoncelista da Real Câmara desde 1771.⁵³

⁵² Texto traduzido pelo autor da obra TWISS, Richard, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, Londres, G. Robinson, T. Becket e J. Robson, 1775, p. 3; *There are two long rooms, where the British factory assemble twice a week, during the winter, to dance and play at cards. The minuets composed by Don Pedro Antonio Avondano, who lives here, are much esteemed. Any British stranger who does not intend to reside six months in Lisbon is admitted gratis to these assemblies; but the subscription for the inhabitants is seven moidores for each room. I am informed that since my departure both these societies are united, and that a very large room is built for that purpose. During the course of the winter there are four grand balls, with suppers; to which many of the Portuguese nobility are invited*

⁵³ SCHERPEREEL, p. 18 e 19

Concluímos assim que Avondano e seus familiares tiveram um papel importante na divulgação, promoção e prática da música instrumental nas últimas décadas do séc. XVIII, em Lisboa. Como refere Vanda de Sá “Pedro António Avondano era um dos músicos mais influentes na vida musical da Corte da sua geração o que é confirmado não apenas pelo processo de Habilitação à Ordem de Cristo de 1768, como pela relevância das suas funções no seio da Irmandade de Santa Cecília tendo presidido ao processo de reorganização da Confraria em 1765”.⁵⁴

Partindo desta coleção como objecto de estudo, podemos ainda concluir que muito provavelmente António Rodil (c.1720-1788) flautista e colega de Avondano na Real Câmara de Lisboa, terá certamente participado nestes saraus culturais na Assembleia das Nações Estrangeiras a convite do compositor.

3.2 *A Collection of Lisbon Minuets for two Violins or two German flutes (Londres, 1766) e Trio Sonata em Ré M (s.d).*

Como constatamos anteriormente, a Casa da Assembleia no Bairro Alto teve, nas décadas de 1760-70, um papel relevante na implementação e prática da música instrumental e da dança⁵⁵ na cidade de Lisboa. As três coleções de minuetos de Avondano são um dado concreto desta relação direta entre a música e a dança, em prática na capital.

Começando pela constituição instrumental destes minuetos, destacamos no título (Imagem 9) a possibilidade de serem interpretados por 2 violinos ou 2 traversos.

⁵⁴ MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá, *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750 e 1820*, Dissertação de Doutoramento – Universidade de Évora, 2008, p. 128

⁵⁵ Neste período podemos destacar a publicação em Portugal dos seguintes tratados de dança; Joseph Thomas Cabreira, *Arte de Dançar à Franceza* (1760); Julio Severin Pantezze, *Explicação para aprender com perfeição a dançar as Contradanças* (1761); e Natal Jacome Bonem, *Tratado dos principais fundamentos da Dança* (1767).

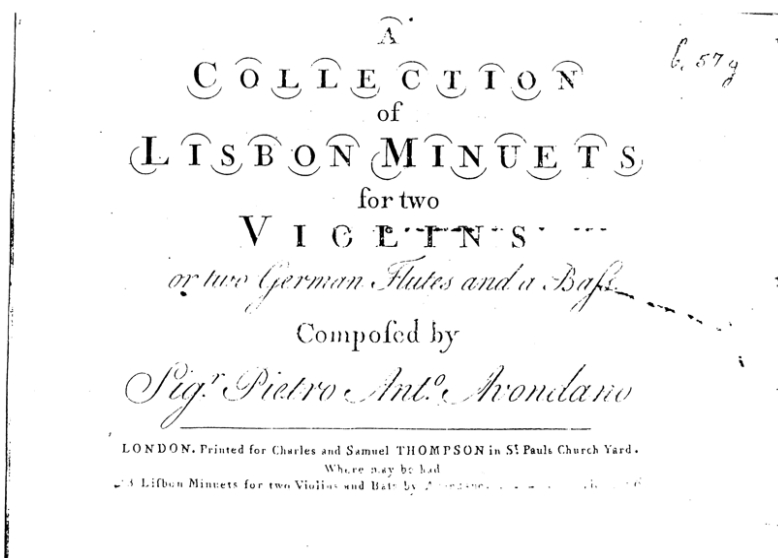


Imagem 9 – frontispício de *Lisbon Minuets*, A. Avondano (1766)

Devemos recordar que nesta época os recursos disponíveis, mais do que as regras e procedimentos, influenciavam a prática musical, ou seja, caso não fosse possível a interpretação dos minuets por 2 violinos, estes poderiam ser interpretados por 2 traversos, ou mesmo 1 violino e 1 traverso. Mais, se analisarmos a escrita, em especial do 2º violino, é possível ser interpretado por um traverso, uma vez que a nota mais grave é um dó#3. Recorrendo a uma técnica de ajustamento da pressão de ar, e rodando a embocadura do instrumento para dentro, é possível obter o dó# (meio-tom), no entanto, a qualidade sonora desta nota não é a melhor.

Não só existe uma preocupação pragmática por parte do compositor em possibilitar a interpretação destes minutos por diversos instrumentos e suas combinações, bem como está patente uma forte intenção comercial destas composições. Certamente que ao serem editadas em Londres a sua ampla divulgação estaria assegurada. Por outro lado, ao serem “pensados” numa multiplicidade de combinações instrumentais seriam também potencialmente adquiridas por violinistas, flautista, oboístas, ou seja um leque alargado de músicos profissionais e mesmo amadores.

Importa salientar, que estas duas características aqui debatidas na obra de Avondano são também observadas na obra dos irmãos Pla, como iremos ter oportunidade de verificar.

Avondano destacou-se em vários géneros com especial enfoque na música instrumental; sonatas, sinfonias e os minuetos. No que respeita à sua obra para flauta devemos, ainda, destacar o Trio para flauta, violino e violoncelo em Síb Maior, e o Trio para flauta, violino e violoncelo em Lá Maior.

Os minuetos de Avondano, e no caso particular este conjunto publicado em Londres, em 1766, muito provavelmente surgem por incentivo da própria colónia britânica residente em Lisboa, são reflexo da mestria da escrita do compositor.

Estes minuetos caracterizam-se, em primeiro lugar, pelo respeito das normas da eficácia e objetividade musical, contempladas por uma elevada imaginação melódica e rítmica, fundamental para alimentar um grau de variedade no conjunto dos 6 minuetos.

As 3 coleções de minuetos são:

- *14 MINUETTI./ A due Violini, / Trombe, e Basso./ Del Sig.re / Pietro Antonio/ Avondano;*
- *Eighteen entire new/ LISBON MINUETS/ For/ TWO VIOLINS and a BASS/ Selected out of the Book of Minuets composed/ for, and playd at the British Factory Ball./ By/ Sigr. Pietro Antonio Avondano;*
- *A / COLLECTION/ of/ LISBON MINUETS/ for two/ VIOLINS/ or two german flutes and a Bass/ Composed by/ Sigr. Pietro Ant^o Avondano.*

Como verificamos, os sopros surgem em 2 coleções. A opção do compositor em colocar os sopros como instrumento de destaque, permite-nos concluir que a dimensão dos locais, assembleias e salões onde se apresentavam estes minuetos, poderiam alcançar grandes proporções.

Recorremos ao relato (4 de julho de 1787), deixado pelo embaixador Marquês de Bombelles (1744-1822) para ilustrar esta realidade, sendo um testemunho muito interessante no que respeita à prática instrumental na época:

Uma sociedade numerosa e brilhante reuniu-se das cinco às sete da tarde sob os magníficos freixos de Belas; havia grupos de músicos distribuídos por diversas partes do parque. (...) Depois de termos admirado várias salas, detivemo-nos numa onde, após uma sinfonia, se dançaram minuetes intermináveis. Após se ter dado início aos minuetes com o da Senhora de Bombelles foi-se dando a volta, seguindo a ordem dos lugares das Senhoras, de forma que várias não titulares dançaram antes de a Senhora Walpole, mulher do Enviado da Inglaterra, ser convidada a dançar o seu minuite. (...)

*Num pavilhão uma orquestra executou muito boa Música, após o que apareceram, embrulhados nos seus mantos, oito ou dez improvisadores que começaram por recitar sonetos preparados antecipadamente com muito tempo e honrados com grandes “bravos”; em seguida, as Senhoras do alto da galeria deram a estes poetas diferentes temas. (...) Após a ceia, algumas pessoas voltaram às improvisações, outras ao baile (...)*⁵⁶

É de salientar a riqueza rítmica que o compositor coloca nos seus minuetos, recorrendo a células rítmicas pontuadas, de rápida execução, transmitindo toda a leveza e elegância, necessária na dança de salão (Imagem 10).

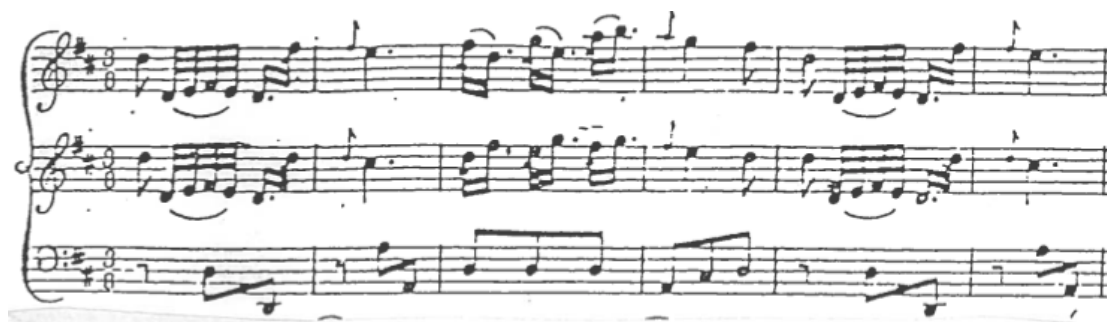


Imagem 10 – Minueto III, *Lisbon Minuets*, A. Avondano (1766)

Com exceção do minueto IV, como podemos observar pela imagem 11, todos os minuetos utilizam figuras rítmicas muito curtas, recorrendo sempre que necessário à pausa, impedindo de certo modo o interprete de prolongar para além do necessário determinadas notas, no final da frase. Apogiaturas, trilos, *stacatto*, são também elementos transversais a todos os minuetos.

⁵⁶ BOMBELLES, Marquis Marc-Marie de, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788*. (ed. Roger Kann). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais / Presses Universitaires de France, 1979 : 141-142. 1787/07/04). Tradução de Rui Vieira Nery.



Imagem 11 – Minueto IV, *Lisbon Minuets*, A. Avondano (1766)

A estrutura melódica utilizada nos diferentes minuetos caracteriza-se pela sua forma cativante e sem grande complexidade técnico-interpretativa. Da análise dos minuetos do Avondano verificamos que todos recorrem às tonalidades maiores; minueto I (Ré M); minueto II (Fá M); minueto III (Ré M); minueto IV (Ré M); minueto V (Ré M) e minueto VI (Sol M). E, por norma, estruturalmente as duas secções do minueto apresentam-se interligadas, utilizando quer ao nível rítmico como melódico as mesmas células, apresentando por vezes pequenas variações.

O minueto VI (Imagem 12), último desta coleção, apresenta-se numa configuração rítmica algo diferente, quando comparado com os anteriores. Num compasso 3/8, e recorrendo a uma sucessão de notas repetidas, curtas, logo de seguida por um arpejo, dá-nos a ideia musical de uma marcha. O baixo é de simples resolução, apenas sustentando de forma eficaz as melodias.



Imagem 12 - Minueto VI, *Lisbon Minuets*, A. Avondano (1766)

Marchas e contradanças eram regularmente apresentadas no âmbito destes eventos sociais. A título exemplificativo (Imagem 13), e com destaque para o traverso, podemos mencionar a *MARCHA E CONTRADANÇA / CON DOIS VIOLINOS E FLAUTA OBLIGADA / DEDICADO AO ILL.MO E EX.MO DUQUE DE MIRANDA DO CORVO / NO PLAUZIVEL DIA DOS SEUS ANOS EM 29 DE JULHO DE 1800 / POR SEU AFFETUOSO MESTRE POLICARPO JOSÉ ANT.O DA SILVA*⁵⁷

Dois violinos, traverso, pianoforte e baixo-continuo são os instrumentos utilizados por Policarpo nesta obra. Recorrendo a células rítmicas pontuadas, linhas melódicas cativantes e de fácil retenção ao ouvinte, tecnicamente são acessíveis na sua interpretação.

Ao contrario das sonatas de Rodil, nos minuetos de Avondano podemos estar perante uma obra que poderia ser interpretada por um grupo de instrumentistas amadores. Como já mencionamos anteriormente, o culto da música de câmara, onde o traverso viria a desempenhar um papel predominante neste contexto musical, é mais perceptível nas primeiras décadas de oitocentos. Certamente, que esta obra poderá ser inserida nessa corrente em voga na época, produto de uma classe social de elite, consumidora, apreciadora, e fomentadora da prática musical em ambiente amador.

⁵⁷ Obra gravada pelos Segréis de Lisboa, no CD dedicado à “*Música de Salão do Tempo de D. Maria I – Modinhas, Cançonetas e Instrumentais*”, Direção Musical – Manuel Morais, Movieplay, 1994.



Imagem 13 - *Marcha e Contradança*, Policarpo José Ant. da Silva (1800)⁵⁸

Quanto à *Trio Sonata em Ré Maior* escrita para 2 violinos e baixo-continuo é composta por 3 andamentos; rápido / *Allegro*, lento / *Andante e piano sempre*, rápido / *Allegro*. Recorrendo no segundo andamento à tonalidade de ré menor, os andamentos rápidos em *Allegro* evidenciam uma nítida influência da música italiana, exibindo no primeiro violino uma melodia de claros contornos, sem ornamentos, de grande objectividade na condução de cada frase. Apesar da mestria da escrita de Avondano, conhecedor profundo das características do violino, enquanto virtuoso violinista, não impede que esta mesma sonata também possa ser interpretada por outros instrumentos tais como 2 traversos, ou mesmo 2 oboés e baixo-continuo. O mesmo se aplica ao baixo que pode ser interpretado por um cravo, violoncelo ou mesmo um fagote. Esta versátil abordagem, não está indicada na partitura, como acontece com os seus minuetos de 1766, porém, em termos performativos nada o

⁵⁸ Cópia disponível na Biblioteca Nacional de Lisboa, CDU 78.089.6 – 7.587

impede.⁵⁹

Como já aferimos anteriormente, o culto e a prática musical por parte de músicos amadores eram neste período uma atividade emergente e cada vez mais em voga nas elites sociais. No entanto, não podemos afirmar que a obra de Rodil e de Avondano tivessem acolhido grande adesão junto destes potenciais músicos amadores, ainda em fase de instrução e dotados de frágeis conhecimentos técnicos. Em termos performativos as sonatas de Rodil, os minuetos e a Trio Sonata em Ré Maior de Avondano terão sido escritos e pensados para o uso próprio do compositor, como já tivemos oportunidade de mencionar.

Se por um lado, a multiplicidade de conjugações instrumentais que estas peças poderiam proporcionar, tendo em vista uma vasta comercialização, por outro, elas não respondiam às reduzidas capacidades técnicas-interpretativas do músico amador (com a exceção dos minuetos, mais acessíveis). Os recursos técnicos exigidos ao músico viajante, virtuoso, compositor-interprete, respondiam ao ideal *galanterie* cultivado nas salas de concerto das principais cidades europeias. Contudo, no caso da obra de Rodil e de Avondano estas não teriam objectivamente uma intenção comercial junto do público em geral.

Para concluir, à semelhança das sonatas de António Rodil, as características dos minuetos e da Trio Sonata em Ré Maior do Avondano, contêm todos os elementos estéticos que definem uma sensibilidade típica do estilo galante. Nesta transição entre o barroco e clássico, a busca de uma “nova” linguagem musical que privilegia a prática musical em contextos camarísticos, a sonata e os minuetos foram *condutores* performativos da expressividade galante, apresentada pelo virtuoso flautista Rodil e o exímio violinista Avondano.

⁵⁹ O *Ensemble Ars Iberica* apresentou esta obra (edição e arranjo de Olavo Barros) com 2 traversos e cravo nos seguintes concertos; *Festival Primavera* (2014), *Festival Sons Antigos a Sul* (2014) e *Festival de Música Antiga de Castelo Novo* (2015).

CAPITULO IV

O TRAVERSO NA OBRA DOS IRMÃOS PLA

4.1 Os irmãos Pla; transição entre o barroco tardio e o classicismo

Os irmãos Pla, Juan Baptista Pla (c.1720-1773) e José Pla (1728-1762), surgem no contexto historiográfico da música portuguesa na segunda metade de setecentos. Em primeiro lugar, começemos por abordar o importante contributo, ainda que pouco explorado e conhecido, que os Pla proporcionaram para a divulgação do repertório para traveso e oboé, em Portugal.

A família Pla, oriunda da Catalunha, é constituída por 3 irmãos; Juan Baptista, José e Manuel (c.1726-1766), sendo a sua produção musical muito extensa o que correspondeu a uma intensa atividade profissional performativa. Contudo, a forma como assinavam (*PLA*)⁶⁰ os seus manuscritos e obras impressas não permitia distinguir a qual dos irmãos corresponderia determinada obra. No caso de Juan e José, a sua vasta obra instrumental inclui sonatas e concertos, no entanto Manuel apesar da sua obra instrumental destacou-se mais pela música teatral (tonadilhas, comédias teatrais, zarzuelas).

Como verificamos, à semelhança de António Rodil, assumindo o espírito do músico galante, numa época em que o instrumentista é “obrigado” a transpor a sua música além fronteiras, Juan e José a partir de 1747, iniciam as suas viagens um pouco por toda a Europa, divulgando o seu trabalho.

⁶⁰ Segundo PASCUAL, Beryl Kenyon de, *Dos Trios de Pla*, Sociedad Española de Musicología, 1987, p. 5, o nome da família surge nas mais diversas fontes documentais e partituras da seguinte forma: Pla, Plà, Plàa, Plach, Plai, Plas, Plat, Plats, Plaz e Blas, o que dificulta ainda mais a identificação de algumas obras, nomeadamente entre José e Juan.

Como afirma A. Powell *O novo público exige uma oferta variada composta por uma sucessão de artistas frescos de outros lugares (...)*⁶¹ Face a um público mais exigente o instrumentista necessita de circular a sua obra, mostrar as suas qualidades performativas, contactar com outros virtuosos, novos estilos, e manter-se atualizado. Nas décadas de 1770-80, apesar de ser o flautista mais conceituado de Londres, Andrew Ashe (1756-1838) era obrigado a viajar, realizando várias tournées por cidades inglesas, Dublin e Bruxelas.⁶²

Ao que tudo indica, em 1747, Juan Pla terá estado sozinho em Lisboa, realizando alguns concertos tocando oboé e, em simultâneo, negociando com a Orquestra Real de D. José I a vinda para Portugal do seu irmão José.⁶³ No entanto, em 1751 e 1752, os dois passam por Paris apresentando-se nos *Concerts Spirituels*, percurso idêntico ao famoso violinista António Lolli (c.1725-1802) que obteria grande aceitação por parte do público parisiense em 1764, e que também viria a apresentar-se nas salas de espetáculo de Lisboa, em 1787.⁶⁴

Posteriormente, em 1759, e muito devido à sua passagem por Paris, os Pla conseguem a publicação *Six Sonates en Trio pour Deux Violons et Basse, Les dits Trio peuvent se jouer sur les hautbois, flute et par dessus de viole, Paris: Bayard, Le Clerc, Castagneri, Le Menu, Paris (1759)*.⁶⁵ No ponto seguinte, faremos uma abordagem à *Sonata II em Sol Menor*, desta edição.

Entre 1753 e 1754, os irmãos Pla encontram-se em Londres, onde realizam vários concertos, como relatam os periódicos locais. Destes concertos destacam-se *Six Spiritual Concerts* organizados pelos Pla e pelo virtuoso violinista Passerini.⁶⁶ Depois de França e Inglaterra, na temporada de inverno entre 1754-55, Juan integrou a orquestra da corte do Duque de Wurttemberg, sendo muito bem recebido e integrado com um salário elevado. Desta forma estabelecia um primeiro contacto com N.

⁶¹ POWELL, Ardal, *The Flute – Yale Musical Instruments Series*, N.Y., Yale University Press, 2002, p. 127; *The new audience demanded the variety afforded by a succession of fresh performers from other places.*

⁶² *Idem*, p. 130

⁶³ PASCUAL, 1987, p. 6.

⁶⁴ MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá, *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750 e 1820*, Dissertação de Doutoramento – Universidade de Évora, 2008, p. 158.

⁶⁵ Fonte; [http://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_\(Pla,_José\)](http://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_(Pla,_José))

⁶⁶ PASCUAL, 1987, p. 6

Jommelli, maestro da orquestra, e o qual viria a estar também ligado à coroa portuguesa, como descrevemos anteriormente.

As tournées seriam uma constante na vida musical dos irmãos Pla, e em 1762, realizaram a última série de concertos, em Itália. Como refere Pascual,⁶⁷ José ficou doente nesta deslocação, acabando por falecer. Após um período marcado pela morte de seu irmão, Juan retoma os seus concertos, passando por Paris e Estugarda, nos anos de 1763-65.

A 20 de outubro de 1769, após concluir mais uma digressão por Londres, Juan dá entrada na Orquestra da Real Câmara de Lisboa,⁶⁸ sendo possível que este tenha sido recomendado a D. José I pelo maestro Jommelli. Como refere a imprensa da época, desde os seus primeiros concertos na década de 1750, em Paris as qualidades performativas de Juan, e seu irmão, foram sempre alvo de crítica extremamente positiva, como refere a 1 de novembro de 1751 o *Mercure de France*⁶⁹ a sua interpretação foi descrita como “*plein de goût et de finesse*”. Certamente, com esta reputação internacional, bem como ocupando o lugar de 1º oboé na orquestra do Duque de Wurttemberg não terá sido difícil convencer D. José I a contratar Juan para a sua sumptuosa orquestra de câmara.

Como indica Scherpereel, na sua pesquisa nos Arquivos do Tribunal de Contas de Lisboa, Juan terá estado em atividade na orquestra da coroa entre 1769 e 1773, recebendo um salário de 352.000 réis (por Decreto de Lei de 20 de outubro de 1769).⁷⁰ A partir de 1773, o seu percurso torna-se difícil de traçar, devido à falta de documentos e registos válidos, no entanto, Pascual refere uma possível passagem dos Pla pela Holanda, e provavelmente pela Alemanha.⁷¹

Curiosamente, a entrada de Juan na orquestra portuguesa não terá sido apenas como oboísta, pois segundo Scherpereel a sua contratação foi como fagotista. Neste contexto, a aquisição de novos instrumentistas para a orquestra, entre finais de 1769 e

⁶⁷ *Idem*, p. 7

⁶⁸ SCHERPEREEL, p. 29.

⁶⁹ *Mercure de France* publicou uma série de comentários aos concertos realizados, em Paris, pelos irmãos Pla, nos anos 1751 e 1752. Curiosamente, a revista antes de se chamar *Mercure de France* era designada por *Mercure Galant*.

⁷⁰ SCHERPEREEL, p. 29.

⁷¹ PASCUAL, 1987, p. 7.

inícios de 1770,⁷² viria a enriquecer consideravelmente a sonoridade e o poder expressivo da orquestra, tornando-se assim na formação ideal para a interpretação das grandes óperas de Jommelli.

No entanto, se as óperas, oratórias e serenatas de Jommelli têm sido objecto de estudo, o mesmo não acontece com a sua obra *Six Sonatas for Two German Flutes or Violins with Harpschicord or Violoncello Bass*, editadas em Londres por volta de 1751 (Imagem 14). Ritmos pontuados, melodias cativantes, fácil percepção ao ouvinte, expressividade melódica reforçada pelo contraste dinâmico (*piano – forte*) são elementos característicos e transversais na sua obra. Não sendo objecto central deste estudo, globalmente este conjunto de sonatas são portadoras de uma linguagem musical bem ao estilo galante da época.

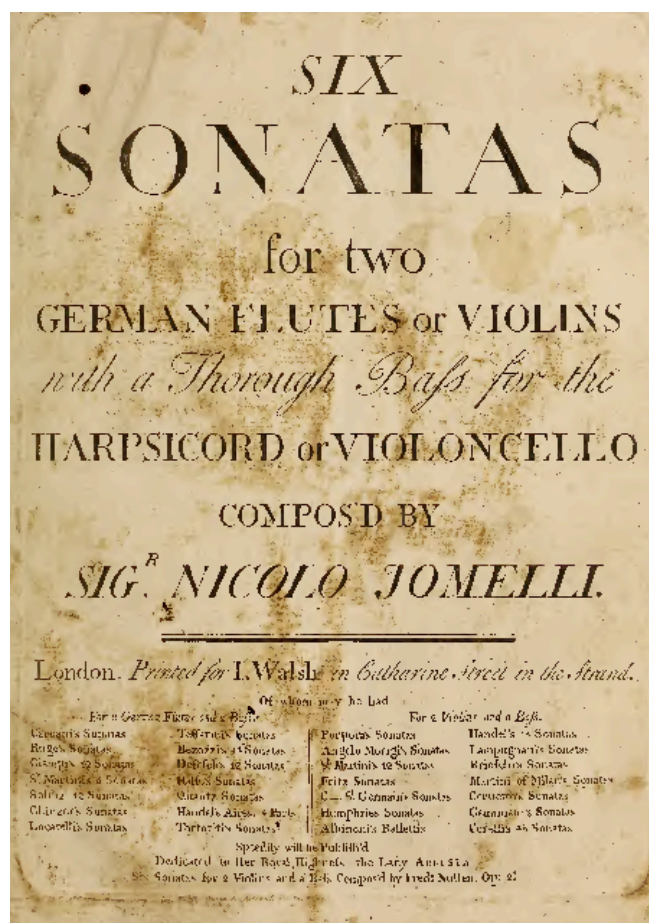


Imagem 14 – *Six Sonata for Two German Flutes or Violins wiht Harpschicord or Violoncello Bass* N. Jommelli.

⁷² A 1 de julho de 1770 a Real Câmara de Lisboa contrata para os seus efetivos sete novos instrumentistas, sendo que 6 são de sopros; António Heredia (flautista e oboísta), André Lence (trompista), Epifanio Loforte e Nicola Loforte (trompetista e trompista), Filipe Marcelli e Fernando Luiz Pink (trompetistas).

De volta à obra dos Pla, podemos afirmar que o traverso foi um instrumento que ocupou um lugar de destaque na produção destes compositores. Talvez pelo simples facto de Juan e José não só tocarem oboé e fagote, muito provavelmente estes também tocavam traverso, como refere Pascual.⁷³ Na verdade, e como mencionamos anteriormente, era comum nesta época os instrumentistas dominarem mais do que um instrumento, como o traverso e o oboé.

Não sendo objeto deste estudo detalhar as composições dos Pla que contemplam o traverso, importa centrarmo-nos na Sonata nº 2 em Ré Menor da coleção *Six Sonata for two german-flutes, violins or hautbois with a bass for the harpsichord or violoncello Compos 'd by Sigrs. Pla's*. editado em Londres, em 1754 (Imagem 15).

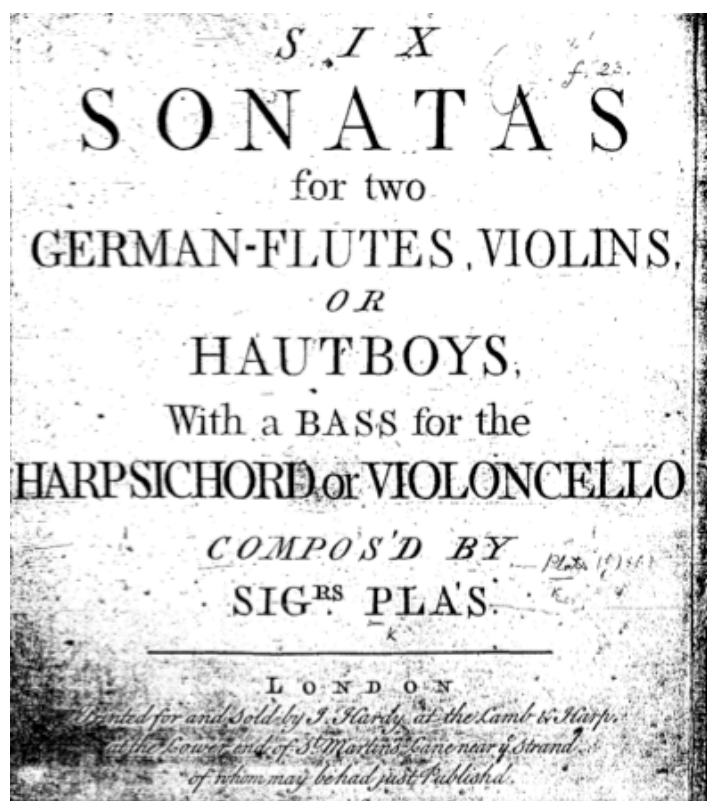


Imagem 15 – *Six Sonata for two german-flutes, violins or hautbois with a bass for the harpsichord or violoncello compos 'd by Sig. rs Pla*

⁷³ PASCUAL, 1987, p. 8.

4.2 *Sonata II for two german-flutes, violins or hautbois with a bass for the harpsichord or violoncello* de J. Bautista Pla (c.1720-1773) ou José Pla (1728-1762)

A trio Sonata II em Ré menor composta por 3 andamentos assenta numa estrutura rápido – lento – rápido, começando pelo *Allegro*, *Andante* e terminando com o *Allegro*. Na verdade todas as restantes sonatas recorrem à mesma configuração estrutural.

No plano performativo, os Pla tinham uma clara intensão de alcançarem um publico alargado, sejam os flautistas, oboístas ou violinistas. Em todas as sonatas as linhas melódicas da 1ª e 2ª voz, são perfeitamente exequíveis nestes instrumentos, a nota mais grave é o Ré3, e a mais aguda é o Ré5. Numa época marcada pela internacionalização das artes performativas, a música assume um papel central na cultura cosmopolita, repleta de instrumentistas virtuosos, viajantes, promotores da sua arte, através das suas próprias composições. É neste cenário que os irmãos Pla se movimentam, primeiro em Espanha, depois em Paris, Londres e Lisboa. As performances dos Pla, como já aferimos, impulsionaram o aparecimento de novos instrumentistas, amantes e consumidores de música. Em Portugal, e devido ao seu relativo isolamento face aos grandes centros europeus, a passagem destes virtuosos terá certamente também contribuído para o crescente número de flautistas amadores, no último quartel de setecentos.

No que respeita ao conjunto das seis sonatas em foco, globalmente, os ingredientes musicais utilizados pelos Pla são transversais a todas elas, por conseguinte, e por determinação metodológica - temporal, a *Sonata II* será agora objecto de maior atenção.

Linhas melódicas de simples configuração marcam todo o primeiro e segundo andamento desta sonata. A obra enquadra-se numa linguagem universal, sem fronteiras ou nacionalismos, de fácil percepção por parte do ouvinte, mas em simultâneo cativante e expressivo (Imagem 16). No que respeita às dinâmicas a escrita dos Pla é visivelmente clara, propondo sistematicamente uma constante afirmação do contraste entre *piano* – *forte*. Estas características estão bem presentes na obra do flautista J. J. Quantz, como por exemplo na sua *Sonata I em Sol Menor pour une flute traversiere et basse – continue, op. 1*.



Imagem 16 – *Sonata II*, 1º andamento, flauta 1, Irmãos Pla.

Outro aspecto recorrente neste período são as passagens melódicas conduzidas através dum cromatismo, provocando momentos de tensão entre os instrumentos melódicos (1ª e 2ª voz) e acompanhamento harmónico. Como verificamos pela Imagem 16, nos compassos 27 a 30, pela primeira vez o compositor utiliza essa nuance, sendo que expande esse cromatismo pela 2ª voz e baixo-continuo nos compassos seguintes.

Do ponto de vista interpretativo não apresenta grande dificuldade, no entanto, devido às notas longas no registo agudo do instrumento, exige maior cuidado na afinação. Não implicando um elevado grau de exigência técnica, a sua performance no traverso implica maior cuidado ao nível da afinação. Importa salientar que o traverso de uma chave (ré#) não possuía da chave de dó e de sib para auxiliar nesta passagem, em específico.

Verificamos também, algo semelhante ao que assistimos na escrita de Rodil, ou seja uma clara utilização dos recursos e capacidades do instrumento nos seus diferentes registos com especial enfoque na 3ª oitava. Desde a nota mais grave (Ré3) até às notas no registo mais agudo, como podemos observar pela Imagem 17.



Imagem 17 – *Sonata II*, 1º andamento, flauta 1, Irmãos Pla.

Flexibilidade, rápida execução, domínio técnico são atributos recorrentes nesta sonata, necessário para o interprete na passagem entre as duas oitavas (Ré3 – Ré5), sem descuidar a afinação.

No último andamento *Allegro* em 3/8, o material temático é exposto partindo de ritmos vivos, pontuados, ornamentação constante (Imagem 18), contrastando com uma certa leveza melódica apresentada nos dois primeiros andamentos. Tecnicamente este ultimo andamento é, naturalmente, um desafio ao interprete.

A four-staff musical score for the third movement of Sonata II, Flute 1, by Irmãos Pla. The score is in G major, 3/8 time, and is marked 'Allegro'. The word 'PRIMO' is written above the first staff. The music is highly rhythmic and technically demanding, featuring many sixteenth and thirty-second notes, triplets, and ornaments. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a '3' over a triplet of eighth notes. The third and fourth staves continue the complex rhythmic patterns.

Imagem 18 – *Sonata II*, 3º andamento, flauta 1, Irmãos Pla.

Tanto a primeira como a segunda voz (Imagem 19) partilham estas características, não existindo um grau de menor dificuldade para a segunda voz. Mais, devido ao constante exercício técnico utilizado no diálogo entre primeira e segunda voz, implica uma articulação e junção entre as partes (também baixo-contínuo) de grande rigor rítmico.



Imagem 19 – *Sonata II*, 3º andamento, flauta 2, Irmãos Pla.

Porém, a obra dos Pla é marcada por uma escrita repleta de ideias musicais, fértil em temáticas melódicas sucessivas, de curta duração, podendo estender-se por 4, 5 ou 6 compassos. Nesta transição entre o barroco tardio e o classicismo, certamente que estamos perante uma nova concepção de melodia, harmonia e forma. Perante uma ruptura com a escrita do barroco italiano do início do séc. XVIII, estamos agora perante um estrutura em que a melodia assume um papel central, servida por uma base harmónica convencional.

Apesar da sua obra editada, não devemos esquecer que a natureza da escrita dos irmãos Pla é na perspectiva do concertista e não do compositor profissional. Juan e José, não foram destacados compositores, mas sim, exímios instrumentistas. Importa salientar que, globalmente, a sua obra musical estaria associada à criação de um repertório o qual seria aplicado nas suas inúmeras apresentações públicas. Assim, esta condição, coloca-nos perante uma determinada perspectiva analítica da sua obra; a estruturação da ideia musical é realizada pelo instrumentistas e apresentada diretamente por ele ao seu público. E não pelo compositor para o interprete que por sua vez irá transmitir ao público.

Assim, talvez menos preocupado com regras formais, e mais focalizada na importância da melodia cativante, fácil percepção, e de imediata compreensão por parte do público em geral.

É nesta perspectiva que devemos analisar a obra dos Pla antes de uma abordagem performativa, devemos assimilar e interiorizar este contexto

historiográfico e musical, em que existe uma fusão entre o interprete-compositor, uma simultânea avaliação por parte do publico da a obra e seu criador.

CAPITULO V

QUESTÕES INTERPRETATIVAS

5.1 Escrita idiomática e/ou flexibilidade instrumental; questões estilísticas

Observações sobre o estilo galante

Em 1712, o termo *galante* surge referido no dicionário setecentista do padre Raphael Bluteau (1638-1734) quando este descreve o homem da corte e seus costumes da seguinte forma, *Galante. Cortezão. Polido. Que sabe os estylos da Corte. (...) Gracioso que sabe falar, e obrar com galanteria, com graça. (...) Galante discurso. Oratio Festiva. Poema Galante. (...) Galante cantiga.*⁷⁴

Não só é perceptível na forma de estar do homem, perante a corte, mas também no seu discurso ou a arte de comunicar. Este tem de ser refinado, cuidado, elegante, circunstancial e adequado ao local (salão) onde se encontra, como reforça Nicolas Trublet (1697-1770) *é a de se conformar ao gosto, ao carácter, à disposição presente daqueles com quem se fala.*⁷⁵

Para os tratadistas da época, Antoine Gombaud (1607-1684)⁷⁶, Madame de Scudéry (1607-1701)⁷⁷, Nicolas Charles Joseph Trublet (1697-1770)⁷⁸ as qualidades do homem galante descritas pela teoria da conversação da corte, incluem elementos

⁷⁴ BLUTEAU, Raphael. VOCABULARIO PORTUGUEZ E LATINO, C.R. Companhia de Jesus, Colégio das Artes, Coimbra, 1712, p. 10.

⁷⁵ *apud* PAOLIELLO, Noara de Oliveira, *Os Concertouvertures de G. P. Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as perspectivas setecentistas de Estilo e Gosto*, UNESP, S. Paulo, 2011, p. 63.

⁷⁶ GOMBAUD, Antoine, *Discours de l'esprit, de la conversation, des agréments, de la justesse, ou Critique de Voiture ; avec les Conversations du même chevalier & du maréchal de Clérambau*, Amsterdam : Chez Pierre Mortier , 1687.

⁷⁷ SCUDÉRY, Madame de, *Artamène ou le Grand Cyrus, dédiée à Madame la Duchesse de Longueville*, À Paris, chez Augustin Courbé, Imprimeur & Libraire ordinaire de Monseigneur le Duc d'Orleans, dans la petite Salle du Palais, à la Palme, Paris, 1654.

⁷⁸ TRUBLET, Nicolas Charles Joseph, *Essays upon several subjects of literature and morality ... Translated from the French of the Abbot Trublet*, Printed by J. Osborn, Londres, 1744.

como o decoro, a prudência e a polidez, a capacidade de agradar e conquistar em diferentes ocasiões, a *actio* mais importante do que o conteúdo, a nobreza natural, com propósito principal de diversão (função de *delectare*), a simplicidade, a rapidez e a variedade, os desvios da direção, os ornamentos, a relação com o *moderno*.

Estas especificidades foram transpostas, assimiladas, para o discurso musical, como já verificamos nos capítulos anteriores, aquando abordamos as principais características das obras de Rodil, Avondano e irmãos Pla. O estilo *galante* terá tido a sua origem na corte francesa no início do séc. XVIII, no entanto, este movimento estético *galanterie* rapidamente foi adoptado pelos alemães, em meados de setecentos, tendo como uma das principais referências a obra do flautista J. J. Quantz (1797-1773). E viria a manifestar-se um pouco por toda a Europa, perante um período fértil na divulgação e internacionalização da música sem fronteiras, promovida pelo instrumentista-compositor viajante. Caraterizavam a sua escrita composicional por moderna, sensível, transpondo para a música instrumental o ideal melódico do bom gosto, traduzindo na música o que se passava na arquitetura, literatura, e comprometimento filosófico que emergia do Iluminismo.

Rodil

Demarcada pela consolidação profissional do músico da época, a obra destes compositores (Rodil, Avondano e Pla), surge por um lado da necessidade de complementarem a sua atividade profissional enquanto instrumentistas. Rodil enquadra-se nitidamente nesta perspectiva, não podemos considerar a sua carreira como compositor, mas sim como virtuoso instrumentista, exímio flautista e oboísta.

Porém, a sua escassa obra, como verificamos, congrega toda uma linguagem estética perfeitamente enquadrada com o estilo galante da época. Na verdade a sua composição não terá alcançado maior projeção no meio musical na época talvez devido à sua própria mestria, grau de elevada dificuldade ao nível da interpretação e performance. Perante um emergente público – alvo constituído por flautistas amadores, este conjunto de seis sonatas não estariam ao alcance destes interpretes.

Em suma, Rodil apenas terá pensado e projetado estas sonatas tendo por objetivo central um repertório para seu próprio uso, independentemente do alcance comercial que, eventualmente, poderia alcançar com a sua comercialização. No caso

das suas sonatas estas não apresentam uma multiplicidade ou flexibilidade instrumental, sendo para traverso, eventualmente, poderiam ser interpretadas por outros instrumentos, mas como indica no frontispício são para *Flauto Traversiero*.

Rodil recorreu ao conhecimento profundo do seu instrumento para elaborar as suas composições, demarcando-se, talvez, da multiplicidade instrumental que poderia ter optado, uma vez que também era oboísta. A sua escrita é flautística, pensada unicamente para a flauta.

Numa abordagem performativa das suas seis sonatas com baixo-continuo, certamente que Rodil estaria consciente das limitações acústicas do traverso de uma chave (ré#). No entanto, caso tivesse um instrumento de múltiplas chaves (como poderia ter acesso aos instrumentos comercializados pela casa Haupt, em Lisboa nas décadas de 1770-80), estas dificuldades poderiam ser superadas do ponto de vista técnico e acústico.

Importa percebermos que estas sonatas são exequíveis num traverso de uma chave (ré#). Porém, Rodil enquanto músico viajado, notável instrumentista deveria estar na vanguarda no que respeita à tipologia de flauta que utilizava. Desta forma, e face à presença no mercado europeu (com especial incidência, em Inglaterra⁷⁹) das flautas de múltiplas-chaves, podemos deixar em aberto esta possibilidade: Rodil tinha certamente o seu traverso de uma chave e, eventualmente, ter acesso ao traverso clássico (além da chave de ré# eram adicionadas as chaves de fá#, síb, dó e sol#) para interpretar estas sonatas.

Outra característica fundamental no traverso clássico é a gradual mudança do formato do orifício da embocadura. No início do séc. XVIII o instrumento utilizava um orifício redondo, agora na segunda metade de setecentos passa a ser oval e de maior diâmetro. Com esta alteração o flautista poderia obter uma melhor resposta à sua performance, mais capacidade sonora, e uma execução mais facilitada no registo agudo do instrumento.

Avondano

⁷⁹ KREITZER, Amy Shaw, *Transverse Flutes by London Makers, 1750-1900, in the Collection of the Shrine to Music Museum*, (M. M. diss. – University of South Dakota), 1993, pp. 1-12.

A produção musical de Pedro Avondano tem sido nas últimas décadas objecto de crescente interesse musicológico, bem como o repertório utilizado por grupos de câmara e orquestras barrocas. No que respeita à *A Collection of Lisbon Minuets for two Violins or two German flutes* este conjunto de peças é do ponto de vista performativo um material em busca de um leque alargado de intérpretes. Como aferimos anteriormente, e tivemos oportunidade de analisar, a multiplicidade de conjugações instrumentais possíveis definem esta obra. Não podemos afirmar do ponto de vista performativo que estejamos perante uma escrita flautística, como se verifica na obra de Rodil.

No entanto, a escrita de Avondano é de tal forma equilibrada, cuidada, e de um leveza melódica que qualquer que seja essa junção instrumental o resultado é sempre eficaz. Estamos sem dúvida perante uma obra de grande projeção comercial, tanto pelas suas características formais e estruturais, bem como pela relativa facilidade interpretativa, bem ao alcance, por exemplo, do músico amador.

O mesmo não acontece com a *Trio Sonata em Ré Maior*. Neste caso estamos perante uma obra pensada e escrita para violinos e continuo, que tecnicamente apresenta um elevado grau de requisitos interpretativos. Como afirmamos anteriormente, apesar da sua escrita violinística, nada impede ser interpretada por uma flauta ou mesmo um oboé. No entanto, verificamos algumas passagens técnicas de elevado grau de dificuldade. Certamente, Avondano utilizaria esta obra como parte do repertório dos recitais em que participaria como violinista, situação semelhante às sonatas de Rodil. Neste caso não estamos perante uma escrita simplificada, visando um potencial mercado mais vasto, e por conseguinte e possivelmente, o músico amador.

No plano interpretativo com os *Minuetos de Lisboa* podemos ainda avançar com outras valências performativas, tais como, apresentarem-se sequencialmente, alterar-se a sua ordem, ou mesmo optar-se por uma interpretação parcial dos minuetos. Apresentados numa ampla sala, certamente que estes minuetos seriam, também, utilizados para a dança, tão em voga nas últimas décadas de setecentos, nos grandes centros urbanos.⁸⁰

⁸⁰ Não sendo objecto de estudo nesta dissertação, sugerimos a consulta de obras de referência no que concerne ao estudo da história da dança em Portugal, tais como: Daniel Tércio Ramos Guimarães, *História da Dança em Portugal. Dos pátios das Comédias à fundação do Teatro São Carlos*,

Certamente, que a sua estrutura A-B, poderia ser repetida as vezes necessárias de forma a acompanhar a dança. Bem como, a utilização de diferentes instrumentos (traversos, oboés, violinos) nas respectivas repetições, permitindo assim, uma maior variedade tímbrica. Contudo, a apresentação destes minuetos, poderia acontecer unicamente como parte integrante de um concerto.

Pla

A produção musical dos irmãos Pla é extensa, e merece uma leitura atenta do trabalho *Los Hermanos Pla: grandes músicos de patrimonio español* de Anna Albert Gargallo. No entanto, com base na trio sonata nº 2 em Ré Menor que tivemos oportunidade de analisar com maior detalhe, podemos traçar algumas características da escrita destes compositores.

Primeiro, o facto de dominarem vários instrumentos permitiu de forma clara projetarem uma obra que do ponto de vista performativo é capaz de ser interpretada por múltiplos instrumentos melódicos (traversos, violinos, oboés). Segundo, sendo uma obra com estas características, assumidamente os Pla teriam uma visão comercial bem presente nas suas intenções.

Como dissemos anteriormente, os Pla são instrumentistas, solistas, membros de orquestras, mais do que compositores. A sua linguagem estética aplicada à sua escrita é do ponto de vista do concertista e não do compositor. Terceiro, devemos destacar na escrita dos Pla uma riqueza impar nas sucessivas linhas melódicas, expostas de forma clara, e acompanhadas por uma gama de dinâmicas contrastantes que muito se aproxima da linguagem estética dos compositores da época, como por exemplo C. P. E. Bach e J. J. Quantz.

Esta escrita adoptada pelos Pla é como uma resposta às novas capacidades acústicas, e organológicas dos instrumentos, dotados de maior projecção sonora e em sintonia com as salas de espetáculo de maior dimensões. No plano performativo como

Dissertação de Doutoramento, Universidade Técnica de Lisboa, 1996; José Sasportes, *História da Dança em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

verificamos existe um insistência na busca de uma sonoridade por parte do traverso no seu registo mais agudo, através das passagens melódicas na 3ª oitava.

CONCLUSÃO

Quando iniciamos este percurso, foi sempre intenção do autor não dissociar o repertório selecionado para a investigação científica da sua vertente performativa, sendo que esse material serviria de plataforma laboratorial para apurarmos com maior rigor e veracidade os resultados finais esperados. Assim sendo, essa articulação, permitida pela natureza estrutural do perfil deste 2º ciclo de estudos abriu-nos uma janela de oportunidade ao trazermos para o recital de conclusão de curso as obras de Avondano que foram analisadas. A estas duas peças foram, criteriosamente, adicionadas ao recital as seguintes obras;

- Sonata I em Sol Menor *pour une flute traversiere et basse – continue*, op. 1 (editada em Paris, em 1740) de J. J. Quantz;
- Trio Sonata nº 3 em Lá menor, WV 148, (editada em Berlim em 1747) de C. P. E. Bach
- Trio Sonata XI – TWV 42:d4 (*Essercizii Musici*, Hamburgo 1740) de G. P. Telemann.

A música de câmara como constatamos configurou-se no género instrumental por excelência que melhor traduzia o esplendor da música galante da época. No caso de Rodil, Avondano e os irmãos Pla estes foram os compositores ibéricos que representavam essa corrente estética não só através da sua obra, mas também pela sua *interpretação* em palco.

Só conseguimos chegar a estas afirmações percorrendo dois itinerários, em simultâneo;

- Vertente prática – interpretação: a incursão performativa (estudo direcionado e tutoriado) das obras citadas em estudo, mais as peças de C. P. E. Bach, Telemann e Quantz, portadoras de características estilísticas transversais, bem perceptíveis partindo da sua interpretação;
- Vertente teórica - pesquisa: a análise das obras, verificando todos os traços comuns na sua escrita, detentores de uma linguagem traduzida pela elegância musical – *estilo galante*.

Podemos concluir que as obras reproduzidas nesta investigação são transmissoras de uma linguagem estética enquadradas no estilo galante ibérico. No caso de Avondano é nítida uma certa influência italiana, não fosse seu pai músico italiano e primeira referência na sua formação, contudo, os elementos estilísticos como observamos, são representativos desse barroco tardio e de transição para o classicismo. Por outro lado Rodil e os Pla devido à sua carreira internacional marcadas pelas constantes tournées, verificam-se nas suas composições elementos

pontuais (linhas melódicas expostas com clareza, ritmos pontuados, gama de dinâmicas contrastantes, passagens cromáticas) da música francesa e mesmo alemã, como de C. P. E. Bach ou Quantz. Não só a obra destes instrumentistas foi apresentada e editada em Londres e Paris, bem como as tournées destes terão sido, certamente, uma oportunidade de partilha e conhecimento da música em voga nas décadas de 1760-70.

Hoje não podemos, ainda, falar num estilo galante genuinamente ibérico, mas sim de uma escrita que soube trazer para a sua composição o *discurso galante*, os elementos de uma corrente estilística que emergia um pouco por toda a Europa. Assim, nesta perspectiva, é visível na música de câmara ibérica na 2ª metade do séc. XVIII, o contributo e o testemunho deixado por Rodil e os Pla através da relevante experiência internacional que estes músicos partilharam. E, no caso de Avondano pelo seu contacto privilegiado, com músicos, escritores, embaixadores, ricos comerciantes, viajantes da esfera europeia, que se cruzavam nos eventos culturais promovidos na *Assembleia das Nações Estrangeiras*, em Lisboa.

É preciso não esquecer o lugar comum partilhado, em simultâneo, por estes instrumentistas, na *Real Orquestra de Câmara de Lisboa*, a maior do género em toda a Europa, sustentada pelo poder régio de D. José I, e a qual criou condições atrativas para fixar os melhor interpretes, cantores, compositores da época, provenientes maioritariamente de Itália. Não sendo objecto de estudo deste projeto, mas sim de uma futura investigação, seria interessante verificarmos de que forma as obras de Jommelli e Avondano interpretadas pela orquestra foram também catalisadoras desta corrente estilística e promotoras do estilo galante ibérico, em Portugal, e por conseguinte influenciadora na época.

Perante a ainda reduzida produção científica em torno destes compositores, ao residual número de obras interpretadas, editadas⁸¹, gravadas, só poderemos vir a

⁸¹ Não sendo objeto central deste estudo realizarmos um levantamento exaustivo das obras editadas destes compositores, só no caso de Avondano é que podemos considerar, atualmente, um leque significativo de obras contempladas. Avondano tem 20 obras editadas na AVA Musical Edition (consultar) <http://www.editions-ava.com/pt>. No caso de Pla e Rodil não foram encontrados registos. Em relação a Rodil temos a edição crítica já mencionada de SEGUÍ, António Pons, *Sei sonata a solo per flauto traversiero e basso*, 2ª edición, Serie Partituras – Collección Ars Hispana, Cátedra de Filosofía de la Música, F. G. Bueno, S. D. Calzada, 2013. No caso dos irmãos Pla a recolha realizada por Anna Albert Gargallo em *Los Hermanos Pla: grandes músicos de patrimonio español*, Trabalho de Investigação, 4º curso de Interpretação de Oboé, Conservatório Superior Salvador Seguí “Castellón de la Plana, s.d, p. 36, identifica um total de 31 trios sonatas, 13 duos, 1 sonata solo, 3 concertos e 4 obras religiosas. No que respeita às gravações já mencionamos temos o trabalho dos Segréis de Lisboa, “*Música de Salão do Tempo de D. Maria I – Modinhas, Cançonetas e Instrumentais*, Direção Musical

afirmar no futuro se existe um estilo galante ibérico quando coligirmos um número ainda maior de estudos comparativos.

Certo é o extenso espólio musical deixado por Avondano, e em especial pelos Pla para o traverso, aguardando uma oportunidade para serem interpretados, gravados e estudados em futuros projetos desta natureza. O traverso na música ibérica da segunda metade de setecentos é por certo uma zona cada vez menos desconhecida e descontinuada, pois o interprete deve manter essa inquietação pelo desconhecido, fomentar uma relação próxima entre a obra e a sua interpretação, e proporcionar a junção das partes para um resultado global.

– Manuel Morais, Movieplay, 1994, onde são contempladas obras do Avondano. A título meramente exemplificativo, nas últimas décadas, outros grupos como Divino Sospiro, Músicos do Tejo, Orquestra Barroca Casa da Música, L'Avventura London, Concerto Ibérico têm incluído nos seus programas obras de Avondano. Quanto à obra dos irmãos Pla devemos salientar as gravações: *Joan Baptista & Josep Pla: Trios per a oboes* – Rossi Piceno, CD-Universe; *PLA: Concerti per Flauto* – Claudi Arimany (flute), English Chamber Orchestra – J. L. Garcia, CD-Universe; *Joan Baptista Pla: Catalan Flute Music of the 18th Century* – F. Liszt Chamber Orchestra – J. P. Rampal (Flute and Conductor e Claudi Arimany (flute). Por fim, podemos ainda mencionar *Barroco en Portugal* – Ellyptica, um CD dedicado a compositores portugueses, onde surge a Sonata em Sol Maior para flauta de A. Rodil.

BIBLIOGRAFIA

FONTES PRIMÁRIAS

AVONDANO, Pedro António, *A Collection of Lisbon Minuets for two violins or two german flutes and bass composed by Sigr. Pietro Ant^o Avondano, London: Printed for Charles and Samuel Thompsom, 1766.*

-- *TRIO I - SONATA IN D MAJOR*, Sächsische Landesbibliothek Staats und Universitätsbibliothek Dresden (s.d.)

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez e Latino*, C.R. Companhia de Jesus, Colégio das Artes, Coimbra, 1712

JOMMELLI, Nicolo, *Six Sonata for Two German Flutes or Violins wiht Harpschicord or Violoncello Bass* N. Jommelli, London, I. Walsh, 1751.

QUANTZ, J. J., *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlim, ed. J.F. Voss, 1752, tradução inglesa, *On Playing the Flute*, N. Y., ed. e trad. E. R. Reilly, N.Y. Shirmer Books, 1985.

PLA, José ou Juan, *Six Sonatas for for two german-flutes, violins or hautbois with a bass for the harpschord or violoncello: printed for J. Hardy*, Londres, 1754.

RODIL, António, *Sei Sonate per Flauto Traversiero e Basso*, London, John Welcker, c.1777.

SILVA, Policarpo José António da, *Marcha e Contradança / con dois violinos e flauta obligada / por seu affetuoso Mestre Policarpo José Ant.o da Silva*, 1800.

SOLANO, Francisco Ignacio, *Novo Tratado de Música, Métrica e Rythmica*, Lisboa, Régia Officina Tipographica, 1779.

TWISS, Richard, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, Londres, G.

Robinson, T. Becket e J. Robson, 1775.

VIEIRA, Ernesto, *Diccionario Biographico de Muzicos Portuguezes*, Lisboa, Tipografia Matos, Moreira e Pinheiro, 2 volumes, 1900.

FONTES SECUNDÁRIAS

ANDRADE, Alexandre, *A Presença da Flauta Traversa em Portugal de 1750 a 1850* Tese de Doutoramento em Música, Universidade de Aveiro, 2005. Tese disponível em <http://ria.ua.pt/handle/10773/1269>.

- *Música para Flauta en el tempo de D. Maria I (Lisboa, 1734 – Rio de Janeiro, 1816)* Congreso Internacional: Sones de Ida y Vuelta: Musicas Coloniales a debate (1492-1898), Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 2013

ANTUNES, Paulo, Notas de programa do concerto de 1 de novembro de 2013, Casa da Música, pela Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música e Coro Casa da Música, pag. 24, cf. site http://www.casadamusica.com/pt/media/3450795/2013-10-27_a_11-16_a_volta_do_barroco.pdf?lang=pt

BECKFORD, William *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha 1787-88*, (introdução de A. Boyd, Lisboa, tradução J. Simões), 3ª edição, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1988.

BOMBELLES, Marquis Marc-Marie de, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788*. (ed. Roger Kann). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais / Presses Universitaires de France, 1979.

BRITO, Manuel Carlos de, *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Imprensa Universitária, Estampa, 1989.

- «As relações musicais entre Portugal e a Itália no século XVIII», in Salwa El-Shawan Castelo-Branco, *Portugal e Mundo – O Encontro de Culturas na Música*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.

BRITO, Manuel Carlos de, e CRANMER, David *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

DODERER, Gerhard, «O Fortepiano em Portugal durante o séc. XVIII», Associação Portuguesa dos Professores de Piano (coord. Nancy L. Harper, Sofia Lourenço e Francisco Monteiro), *1o Congresso Nacional da EPTA-Portugal*, Aveiro, U. Aveiro, 2001.

FERNANDES, Cristina, «David Perez Napolitano: o percurso português de um ilustre compositor setecentista (conferência a 14 de dezembro de 2011) no Auditório da Biblioteca Nacional de Portugal), cf. site http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=682%3Aconferencia-david-perez-napolitano-o-percurso-portugues-de-um-ilustre-compositor-setecentista-15-dez-18h00&catid=157%3A2011&Itemid=718&lang=en

FLORES, Maria Diéz-Canedo, *La flauta travesera en las dos orillas: Una sonata de flauta de Luis Misón en México*, Cuadernos de Musica Iberoamericana, vol. 14, 2007.

FITZGIBBON, H. Macauley, *The Story of the Flute, being a History of the Flute and Everything Connected with it*, Londres, William Reeves 1929.

GARGALLO, Anna Alberto, *Los Hermanos Pla: grandes músicos de patrimonio español* Trabalho de Investigação, 4º curso de Interpretação de Oboé, Conservatório Superior Salvador Seguí “Castellón de la Plana, s.d.

GOMBAUD, Antoine, *Discours de l'esprit, de la conversation, des agréments, de la justesse, ou Critique de Voiture ; avec les Conversations du même chevalier & du maréchal de Clérambau*, Amsterdam : Chez Pierre Mortier , 1687.

KREITZER, Amy Shaw, *Transverse Flutes by London Makers, 1750-1900, in the Collection of the Shrine to Music Museum*, (M. M. diss. – University of South Dakota), 1993.

KRÖPPER, Andreas, «Joseph Boismortier 1689/1989», *Traverso*, vol. 2, no 1, Janeiro, 1990.

LAMBERTINI, Michel'angelo, *Primeiro Nucleo de um Museu Instrumental em Lisboa: Catálogo Summario*, Lisboa, A Editora Limitada, 1914.

MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá, *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750 e 1820*, Dissertação de Doutoramento em Musicologia, Universidade de Évora, 2008.

- *Cultura do Minuete em Portugal: o manuscrito Minuetti a due Violini, trombe e Basso (VM7 6764- BnF) de Pedro António Avondano (ca.1714-1782)* In “Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios”, 2014.

MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá, e FERNANDES, Cristina, *Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios*, Ed. Colibri, 2014.

MAZZA, José, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, [Separata], José Augusto Alegria, *Revista Ocidental*, Lisboa, 1944-1945.

MORENO, EMILIO, *La primera, hasta ahora desconocida, Sonata para oboe y Bajo Continuo Española? La Sonata de PLA*, na revista de musicologia vol. XIX, nº 2, pág. 561-575, Madrid, Sociedade Espanõla de Musicologia, 1986.

PASCUAL, Beryl Kenyon de, *Dos Trios de Pla*, Sociedad Española de Musicologia, 1987.

PONTECORVO, Laura, *Master Classe e Conferência sobre a Flauta de Assis*, Escola Superior de Música de Lisboa, 10 de Março de 2014.

POWELL, Ardal, *The Flute – Yale Musical Instruments Series*, N.Y., Yale University Press, 2002.

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

SCUDÉRY, Madame de, *Artamène ou le Grand Cyrus, dédiée à Madame la Duchesse de Longueville*, À Paris, chez Augustin Courbé, Imprimeur & Libraire ordinaire de Monseigneur le Duc d'Orleans, dans la petite Salle du Palais, à la Palme, Paris, 1654.

SEGUÍ, António Pons, *Sei sonata a solo per flauto traversiero e basso*, 2ª edición, Serie Partituras – Collección Ars Hispana, Cátedra de Filosofía de la Música, F. G. Bueno, S. D. Calzada, 2013.

SILVA, Pedro Alexandre Sousa e, *Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista*, Dissertação de Doutoramento, Departamento de Comunicação e Arte da U. de Aveiro, 2010.

SOLUM, John, *The Early Flute*, «Early Music Series 15», Oxford, Clarendon Press, Oxford, 1995.

TRUBLET, Nicolas Charles Joseph, *Essays upon several subjects of literature and morality ... Translated from the French of the Abbot Trublet*, Printed by J. Osborn, Londres, 1744.

YOUNG, Phillip T., *Twenty-Five Hundred Historical Woodwind instruments*, N. Y., Pendragon Press, 1982, pp. 62-63 e ACHT, Rob van, «Dutch Wind-Instrument Makers from 1670 to 1820», *Galpin Society Journal*, no 41, 1988.