

UNIVERSIDADE DO ESTADO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

MANOELLA COUTINHO COSTA

OS TRIOS DE AVONDANO EM DRESDEN: UMA ABORDAGEM INTERPRETATIVA

MANAUS-AM
2017

MANOELLA COUTINHO COSTA

OS TRIOS DE AVONDANO EM DRESDEN: UMA ABORDAGEM INTERPRETATIVA

Dissertação apresentada como parte das exigências para obtenção do título de mestre do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa Teoria, Crítica e Processos Interpretativos, sob a orientação do Professor Doutor Márcio Leonel Farias Reis Páscoa.

MANAUS-AM
2017

Dedico este trabalho aos estudantes de música, em especial aos de violino, ou mesmo de cordas, e também aos demais que se interessarem pelo tema e sua abordagem qualitativa, que envolve discussão estética, contexto cultural e histórico, comprovação da autoria juntamente com aproximação da datação, e abordagem interpretativa retórica e tópica dos trios.

Agradecimentos

Quero agradecer aqueles que puderam contribuir para a realização da pesquisa que resultou nesta dissertação:

Primeiramente à Fundação de Amparo à Pesquisa no Amazonas (FAPEAM) através da PROPESP (UEA) por ter me concedido uma bolsa de pesquisa que foi essencial para que eu me dedicasse ao mestrado.

Em especial à pessoa do meu orientador, o Professor Doutor Márcio Leonel Farias Reis Páscoa, que esteve incondicionalmente presente em todos os momentos norteadores desta pesquisa.

Aos professores doutores Edoardo Sbaffi, Mário Trilha e Gustavo Medina, que disponibilizaram um pouco do seu precioso tempo para a realização dos ensaios e gravação da performance. Assim também aproveitei a oportunidade para agradecer ao professor mestre Gabriel Lima, que emprestou seu equipamento e um pouco do seu tão corrido tempo para a gravação.

À minha família que apoiou a minha decisão de ingressar em um curso de mestrado, minha mãe com sua força e determinação incansáveis, que me ensinou a seguir em frente, ao meu pai que com sua coragem e caráter foi essencial para moldar o pilar desta pesquisa, às minhas irmãs e irmão, Isabella, por sua autenticidade, Gabriella com sua doçura e Jaquiel com sua visão de mundo um tanto quanto singular.

Agradeço também ao Benjamin, que com sua paciência e compreensão esteve ao meu lado sempre segurando minha mão.

RESUMO

Os manuscritos de três sonatas em trio atribuídas ao “sgnr Avondano” encontram-se na Biblioteca Pública de Dresden sob a catalogação *D-DI. Mus.2661-Q-1*, *D-DI. Mus.2661-Q-2* e *D-DI. Mus.2661-Q-3*. Sua transcrição foi desenvolvida como pesquisa de iniciação científica pelo aluno Francisco Jaime Cordeiro da Costa através do Laboratório de Musicologia e História Cultural da Universidade do Estado do Amazonas. A abordagem que se pretende destas obras ocupa-se inicialmente de uma reflexão sobre a condição do intérprete e seu contexto em relação a tal repertório, para em seguida se dedicar a uma análise interpretativa em que elementos retóricos podem ser evidenciados e somados à variedade de tópicos e estilos presentes nas obras. O objetivo dessa pesquisa inclui ainda examinar aspectos estruturais relevantes e crítica da autoria, afim de produzir informações que colaborem com a interpretação e execução dos trios como produto final da pesquisa.

Palavras-chave: Avondano. Sonata. Práticas interpretativas. Tópicos e retórica musical. Violino. Musicologia.

ABSTRACT

The manuscripts of three sonatas in trio attributed to sgnr Avondano are in the Public Library of Dresden under cataloging D-DI. Mus.2661-Q-1, D-DI. Mus.2661-Q-2 and D-DI. Mus.2661-Q-3. Its transcription was developed by Francisco Jaime Cordeiro da Costa at the Laboratory of Musicology and Cultural History of the State University of Amazonas. The intended approach of these compositions is initially an analysis on the condition of the performer and its context in relation to such repertoire, and then, develop an interpretative analysis in which rhetorical elements can be evidenced and added to the variety of topical and styles present in the trios. The objective of this research also includes examining relevant structural aspects and authorship criticism, in order to produce information that collaborates with the interpretation and execution of the trios as the final product of the research.

Keywords: Avondano. Sonate. Performance practices. Topics and Musical Rhetoric. Topics. Violin. Musicology.

SUMÁRIO

Introdução	21
Capítulo 1: Autenticidade e autoridade	23
1.1 Uma dimensão social para compreender obras e músicos.....	23
1.2 A autenticidade na abordagem interpretativa musical	32
Capítulo 2: Os trios de Avondano	39
2.1 A música instrumental no espaço lusófono durante o Antigo Regime	39
2.2 Discussão sobre a autoria dos trios	44
Capítulo 3: Abordagem interpretativa dos Trios	50
3.1 Música poética	50
3.2 Estilo, tópicos e recursos de expressão	52
3.3 Análise retórica	70
Conclusão	140
Referências	142
Anexos	146
Anexo A: Manuscritos musicais	147
Anexo B: Transcrição musicológica.....	150

Índice de tabelas

Tabela 1: Relação dos três trios sonata para dois violinos e baixo contínuo.....	54
Tabela 2: Figuras retóricas encontradas no Trio sonata n.º. 1.....	98
Tabela 3: Figuras retóricas encontradas no Trio sonata n.º. 2.....	121
Tabela 4: Figuras retóricas encontradas no Trio sonata n.º. 3.....	138
Tabela 5: Figuras retóricas ordenadas por trio sonata.	139

Índice de figuras

Figura 1: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Primeiro movimento (Allegro). Cc.13 a 15.	55
Figura 2: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Primeiro movimento (Allegro). Cc.61 a 68.	55
Figura 3: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Segundo movimento (Andante e piano sempre). Cc.8 a 20.	56
Figura 4: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Terceiro movimento (Allegro). Cc.1 a 7.	58
Figura 5: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Terceiro movimento (Allegro). Cc.1 a 7.	59
Figura 6: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Primeiro movimento (Allegro). Cc.8 a 10.	60
Figura 7: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Segundo movimento (Andante). Cc.1 a 5.....	61
Figura 8: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Segundo movimento (Andante). Cc.32 a 35.....	62
Figura 9: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Terceiro movimento (Allegro). Cc.51 a 58.	63
Figura 10: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Primeiro movimento (Adagio). Cc.5 a 6.	64
Figura 11: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Segundo movimento (Allegro). Cc.1 a 3.	65
Figura 12: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Segundo movimento (Allegro) Cc. 78 a 80.	65
Figura 13: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Quarto movimento (Largo). Cc.1 a 2.	67
Figura 14: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Terceiro movimento (Largo). Cc. 3 a 4.	68
Figura 15: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Terceiro movimento (Largo). Cc. 9 a 13.	68
Figura 16: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Terceiro movimento (Largo). Cc. 18 e 19.	69
Figura 17: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Quarto movimento (Allegro). Cc. 40 a 42.....	70
Figura 18: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Quarto movimento (Allegro). Cc. 9 a 11.....	70
Figura 19: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Quarto movimento (Allegro). Cc. 1 a 4.....	70
Figura 20: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anaphora no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 1.....	72

Figura 21: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anaphora no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 5.....	72
Figura 22: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 13.....	72
Figura 23: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anaphora no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 33.....	73
Figura 24: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anaphora no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 37.....	73
Figura 25: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anaphora no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 41.....	73
Figura 26: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epistrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 4.....	73
Figura 27: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epistrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 8.....	74
Figura 28: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epistrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 36 a 40.....	74
Figura 29: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anadiplosis no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 10 a 12.....	74
Figura 30: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anadiplosis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 17.....	75
Figura 31: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anadiplosis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 20.....	75
Figura 32: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 13 a 14.....	75
Figura 33: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 19 a 20.....	76
Figura 34: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 30 a 32.....	76
Figura 35: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 56 a 59.....	76
Figura 36: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 70 a 72.....	77
Figura 37: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Palilogia no violino 1 e 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), C. 1.....	77

Figura 38: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Palillogia no violino 1 e 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), C. 33.	77
Figura 39: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Palillogia no violino 1 e 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), Cc. 31 a 32.	78
Figura 40: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Palillogia no violino 1 e 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), Cc. 71 a 72.	78
Figura 41: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonimia no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 1.	78
Figura 42: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonimia no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 33.	78
Figura 43: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonimia no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 41.	79
Figura 44: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonimia no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 45 a 47.	79
Figura 45: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonimia no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 57 a 58.	79
Figura 46: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 15 a 29.	80
Figura 47: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 61 a 69.	80
Figura 48: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Mimesis no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 13 a 14.	81
Figura 49: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Mimesis no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 55 a 56.	81
Figura 50: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Fuga Imaginaria no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 9 a 12.	81
Figura 51: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Fuga Imaginaria no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 41 a 45.	82
Figura 52: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anabasis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 9 a 10.	82
Figura 53: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Interrogatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 4.	83
Figura 54: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Interrogatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc 10 a 11.	83

Figura 55: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Interrogatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 36.....	83
Figura 56: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Interrogatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 43.....	83
Figura 57: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Exclamatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 32.....	84
Figura 58: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Exclamatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 72.....	84
Figura 59: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Apostrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 47 a 55.	84
Figura 60: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anadiplosis no violino 1 e 2, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 3 a 4.	85
Figura 61: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonimia no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 18 a 23.....	85
Figura 62: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonimia no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 45 a 46.....	85
Figura 63: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 6 a 13.....	86
Figura 64: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 14 a 16.....	86
Figura 65: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 26 a 30.....	86
Figura 66: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 37 a 44.....	87
Figura 67: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Mimesis no violino 2 e baixo, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 9 a 13.	87
Figura 68: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Interrogatio no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), C. 17.....	87
Figura 69: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 1.....	88
Figura 70: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 22.....	88
Figura 71: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 26.....	88

Figura 72: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 42.....	88
Figura 73: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 6.....	89
Figura 74: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 25.....	89
Figura 75: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 31.....	89
Figura 76: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 82.....	89
Figura 77: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 11 a 14.....	90
Figura 78: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 17 a 18.....	90
Figura 79: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 52 a 54.....	90
Figura 80: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 63 a 65.....	90
Figura 81: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 91 a 94.....	91
Figura 82: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 97 a 98.....	91
Figura 83: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Palilogia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 7 a 9.....	91
Figura 84: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Palilogia no violino 1 e 2, terceiro movimento (Allegro), Cc. 75 a 77.....	91
Figura 85: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Palilogia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 104 a 108.....	92
Figura 86: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonimia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 2 a 6.....	92
Figura 87: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonimia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 32 a 36.....	92
Figura 88: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 15 a 16.....	93

Figura 89: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 23 a 25.	93
Figura 90: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 47 a 51.	93
Figura 91: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 56 a 62.	94
Figura 92: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 83 a 85.	94
Figura 93: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 95 a 96.	94
Figura 94: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 108 a 109.	95
Figura 95: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 17 a 21.	95
Figura 96: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 66 a 69.	95
Figura 97: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 87 a 90.	95
Figura 98: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 97 a 101.	96
Figura 99: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Auzexis no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 17 a 21.	96
Figura 100: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Fuga Imaginaria no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 29 a 36.	96
Figura 101: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Fuga Imaginaria no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 69 a 73.	97
Figura 102: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Percursio no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 1 a 10.	97
Figura 103: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), C. 1.	99
Figura 104: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 8.	99
Figura 105: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), C. 34.	99

Figura 106: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 40.	100
Figura 107: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 42.	100
Figura 108: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e baixo, primeiro movimento (Allegro), C. 50.	100
Figura 109: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 58.	101
Figura 110: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 63 a 64.....	101
Figura 111: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 32.....	101
Figura 112: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 77.....	101
Figura 113: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epizeuxis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 28 a 31.....	102
Figura 114: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epizeuxis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 73 a 76.....	102
Figura 115: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonima no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 10 a 13.....	102
Figura 116: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonima no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 23 a 25.....	103
Figura 117: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonima no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 42 a 47.....	103
Figura 118: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonima no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 55 a 57.....	103
Figura 119: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonima no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 68 a 70.....	103
Figura 120: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 5 a 6.....	104
Figura 121: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 14 a 17.....	104
Figura 122: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 37 a 38.....	104

Figura 123: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 52 a 54.	104
Figura 124: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 58 a 60 e Cc. 60 a 63.	105
Figura 125: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 26 a 28.	105
Figura 126: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 71 a 73.	105
Figura 127: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Mimesis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 63 a 65.	105
Figura 128: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Fuga Imaginaria no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 14 a 17.	106
Figura 129: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Fuga Imaginaria no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 60 a 63.	107
Figura 130: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Percursio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 1 a 7.	108
Figura 131: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Exclamatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 42 a 43.	108
Figura 132: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Exclamatio no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 47 a 49.	108
Figura 133: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Interrogatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 63.	109
Figura 134: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Apostrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 21 a 25.	109
Figura 135: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Apostrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 55 a 57.	109
Figura 136: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Apostrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 66 a 70.	110
Figura 137: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 12 a 13.	110
Figura 138: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 37 a 38.	111
Figura 139: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 16 a 17.	111

Figura 140: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 41 a 42.....	111
Figura 141: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Palillogia no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 1 e 8.....	112
Figura 142: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Palillogia no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 23 e 24.....	112
Figura 143: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonimia no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 1 a 4.....	112
Figura 144: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonimia no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 23 a 24 e Cc. 26 a 30.....	112
Figura 145: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 14 a 15.....	113
Figura 146: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 39 a 40.....	113
Figura 147: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 18 a 22.....	114
Figura 148: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), C. 1.	114
Figura 149: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 13.....	114
Figura 150: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 29.....	114
Figura 151: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 51.....	115
Figura 152: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 63.....	115
Figura 153: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 91.....	115
Figura 154: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 48 a 50.	116
Figura 155: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 114 a 116.	116
Figura 156: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epizeuxis no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 74 a 77.....	116

Figura 157: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonimia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 4 a 11.	117
Figura 158: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonimia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 22 a 23.	117
Figura 159: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonimia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 100 a 101.	117
Figura 160: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonimia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 54 a 61.	117
Figura 161: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonimia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 63 a 70.	118
Figura 162: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonimia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 79 a 83.	118
Figura 163: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 17 a 21.	118
Figura 164: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 41 a 44.	119
Figura 165: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 95 a 99.	119
Figura 166: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 13 a 16.	119
Figura 167: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 31 a 36.	119
Figura 168: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Mimesis no violino 2, terceiro movimento (Allegro), Cc. 91 a 93.	120
Figura 169: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Mimesis no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 107 a 110.	120
Figura 170: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Interrogatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 12.	120
Figura 171: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Interrogatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 62.	120
Figura 172: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Anadiplosis no violino 1, primeiro movimento (Adagio), C. 2.	122
Figura 173: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Anadiplosis no violino 1, primeiro movimento (Adagio), Cc. 10 a 12.	122

Figura 174: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Synonimia no violino 1, primeiro movimento (Adagio), Cc. 10 a 11.	123
Figura 175: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Gradatio no violino 1, 2 e baixo, primeiro movimento (Adagio), Cc. 7 a 8.	123
Figura 176: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Paronomasia no violino 2, primeiro movimento (Adagio), Cc. 1 a 2.	123
Figura 177: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Paronomasia no violino 2, primeiro movimento (Adagio), Cc. 11 a 12.	124
Figura 178: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Polypoton no violino 1, primeiro movimento (Adagio), Cc. 5 a 6.	124
Figura 179: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Percursio no violino 1, 2 e baixo, primeiro movimento (Adagio), Cc. 1 a 2.	124
Figura 180: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Circulatio no violino 1, primeiro movimento (Adagio), C. 1.	125
Figura 181: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Pathopoeia no violino 1, 2 e baixo, primeiro movimento (Adagio), C. 2.	125
Figura 182: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Anaphora no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 2.	125
Figura 183: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Anaphora no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 6.	125
Figura 184: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epistrophe no violino 2, segundo movimento (Allegro), Cc. 51 a 53.	126
Figura 185: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epizeuxis no violino 2, segundo movimento (Allegro), C. 31.	126
Figura 186: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epizeuxis no violino 2, segundo movimento (Allegro), C. 71.	126
Figura 187: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 39 a 40.	127
Figura 188: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 78 a 80.	127
Figura 189: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Synonimia no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 6.	127
Figura 190: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Synonimia no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 8.	127

Figura 191: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Synonimia no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 2 a 5.	128
Figura 192: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Synonimia no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 63 a 64.	128
Figura 193: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 27 a 29.	128
Figura 194: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 36 a 37.	129
Figura 195: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 47 a 48.	129
Figura 196: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 49 a 50.	129
Figura 197: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 46 a 47.	129
Figura 198: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 48 a 49.	130
Figura 199: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Gradatio no violino 1 e 2, segundo movimento (Allegro), Cc. 60 a 62.	130
Figura 200: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 76 a 77.	130
Figura 201: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Paronomasia no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 21.	131
Figura 202: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Paronomasia no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 22.	131
Figura 203: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Paronomasia no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 42.	131
Figura 204: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Paronomasia no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 46.	131
Figura 205: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Mimesis no violino 1 e 2, segundo movimento (Allegro), C. 32.	132
Figura 206: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Mimesis no violino 1 e 2, segundo movimento (Allegro), C. 72.	132
Figura 207: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Percursio no violino 1, 2 e baixo, segundo movimento (Allegro), Cc. 1 a 5.	132

Figura 208: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Apostrophe no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 51 a 53.	133
Figura 209: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Largo), C. 1.	133
Figura 210: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Largo), C. 2.	133
Figura 211: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Synonimia no violino 1, terceiro movimento (Largo), Cc. 10 a 12.	133
Figura 212: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Synonimia no violino 1, terceiro movimento (Largo), Cc. 13 a 15.	134
Figura 213: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Gradatio no violino 1 e 2, terceiro movimento (Largo), Cc. 17 a 20.	134
Figura 214: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Mimesis no violino 1 e 2, terceiro movimento (Largo), C. 9.	134
Figura 215: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Mimesis no violino 1 e 2, terceiro movimento (Largo), C. 12.	134
Figura 216: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Anaphora no violino 1, quarto movimento (Allegro), C. 1.	135
Figura 217: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Anaphora no violino 1, quarto movimento (Allegro), C. 7.	135
Figura 218: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1 e 2, quarto movimento (Allegro), Cc. 2 a 3.	135
Figura 219: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1 e 2, quarto movimento (Allegro), Cc. 10 a 11.	135
Figura 220: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1, 2 e baixo, quarto movimento (Allegro), Cc. 21 a 23.	136
Figura 221: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1, 2 e baixo, quarto movimento (Allegro), Cc. 26 a 27.	136
Figura 222: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1, 2 e baixo, quarto movimento (Allegro), Cc. 30 a 32.	136
Figura 223: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Synonimia no violino 1, quarto movimento (Allegro), Cc. 8 a 9.	137
Figura 224: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Synonimia no violino 1, quarto movimento (Allegro), Cc. 23 a 24.	137

Figura 225: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Gradatio no violino 1, quarto movimento (Allegro), Cc. 28 a 30.	137
Figura 226: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Paronomasia no violino 1, quarto movimento (Allegro), Cc. 14 a 15.	137

Introdução

O presente trabalho tem como foco a abordagem interpretativa de três sonatas em trio, para dois violinos e baixo contínuo conservadas na Biblioteca Pública de Dresden, atribuídas ao compositor “sgnr Avondano”.

Esta dissertação pretende através de uma contextualização histórica, estética e sociológica, sugerir uma discussão que possa argumentar conceitos relacionados ao vínculo que se estabelece entre artista, obra e performance prática. O duplo contexto histórico que surge nesta abordagem se divide primeiramente na relação artista-obra-performance que gera um ambiente criativo de experiência estética. Experiência estética que é dissociada do conteúdo da obra de arte, mas pode ser somada a este conteúdo para promover uma abordagem da obra de arte, onde abandonamos sua impressão de objeto. Por outro lado, está o reaproveitamento destes conteúdos históricos; obra, autor e intérprete. A percepção do conteúdo histórico da obra e do autor dialoga com as análises (análise tópica que se relaciona com as figuras afetivas desenvolvidas pela retórica musical), que podem ser reaproveitadas no atual contexto, baseado em buscas e anseios heterotópicos.

Para abordar o tema desta dissertação foram elaborados três capítulos. O primeiro é concernente aos conceitos de autenticidade e autoridade na performance da obra musical e divide-se em dois itens: 1.1 Uma dimensão social para compreender obras e músicos e 1.2 A autenticidade na abordagem interpretativa musical.

O segundo capítulo trata do contexto sócio-cultural como ambientação do gosto musical instrumental no ambiente lusófono e estabelece uma hipótese sobre a autoria dos trios, sendo dividido em dois itens, 2.1 A música instrumental no espaço lusófono durante o Antigo Regime e 2.2 Discussão sobre a autoria dos trios.

No terceiro capítulo busca-se trazer abordagem analítica, concernente à música poética, que resgata o espírito persuasivo no Barroco onde era necessário conhecer profundamente a natureza e os “afetos” ou “paixões da alma”. Complementando com uma análise interpretativa que preza pelos conceitos de autenticidade e autoridade, desenvolvidos no capítulo 1, determinam-se os estilos, a atmosfera, as fases do discurso e figuras retóricas dos trios. Este capítulo foi dividido em três seções, 3.1 Música poética, 3.2 Estilo, tópicos e recursos de expressão e 3.3 Análise retórica.

O interesse em tais escolhas ocorre por abordar questões interpretativas que são aguçadas pela necessidade de compreender características relacionadas à estética de um momento histórico musical, associadas também aos contextos de performance que se desdobram e buscam salientar na estrutura do discurso certos assuntos que moldam estilos e gêneros que constituem o argumento

principal no desenvolvimento técnico do instrumento e das escolhas de execução de cada um dos trios, mesmo porque estas obras carregam consigo certo ineditismo.

Capítulo 1: Cânones, autenticidade e autoridade

1.1 Uma dimensão social para compreender obras e músicos

Afim de situar meu objeto de pesquisa dentro de um ambiente pós-moderno é preciso falar de alguns conceitos descritos por teóricos da estética e da sociologia pós-moderna, e desenvolver seus elementos conceituais como ponto de partida para um diálogo sócio-cultural em torno das trio-sonatas para dois violinos e baixo contínuo que estão catalogados em Dresden com autoria atribuída ao compositor de sobrenome Avondano.

Os trios nascem do diálogo forjado entre Itália e Portugal quando o rei D. João V (1689-1750) propiciou uma interlocução musical entre os países, buscando aproximação ideológica, estética, social e política com Roma, enviando bolsistas e contratando profissionais, na área musical. Dentre os músicos contratados está Pietro Giorgio Avondano (1692-c.1754), possível autor dos trios encontrados em Dresden, de origem italiana, que se fixa em Lisboa na primeira metade do século XVIII e fornece entre seus descendentes, músicos que trabalharam nas cortes de D. José I (1714-1777) e D. Maria I (1734-1816).

A influência da Itália neste momento acontecia não somente em Portugal, mas também em outros países que viam em seu cânone posturas que projetavam a ideia de progresso que vinha atrelada a um modelo de pensamento, que remete ao conceito de modernidade calcado desde o final do século XV. A definição de cânone está diretamente ligada à ideia de progresso que como curso unitário rege axiomas taxativos que são capazes de privilegiar apenas aquilo que está em acordo com uma história humana em progressivo processo de emancipação que possa moldar o homem “ideal”.

A prática musical italiana em Portugal se faz importante à medida que o repertório, que no início do século XVIII, sob o reinado de D. João V em sua maioria era litúrgico, e, portanto, privado e restrito à Igreja e à Coroa, se desloca em direção à segunda metade do século, para espaços públicos, e expande em torno de práticas e execuções operísticas e camerísticas. Isso concerne à própria expansão da arte musical e ao contexto histórico-social, mas também econômico, político e ideológico, que justifica a relevância de práticas italianas e, posteriormente, alemãs na música europeia.

Itália e Alemanha foram centros de enunciação que exerceram fundamental contribuição musical para a Europa durante o século XVIII. Suas unificações políticas foram relativamente tardias (segunda metade do século XIX), considerando também maior estímulo no fomento da música do que em outros países com produções musicais relevantes, como é o caso de Portugal,

França, Inglaterra e Espanha, que por outro lado já possuíam unificação em seus reinos desde a Idade Média. O que significa dizer, que pelo século XVIII, Itália e Alemanha possuíam inúmeros centros de relevância e produção musical, e já se revelavam projetores para construção de outros cânones.

Se estabelece um cânone a partir do momento em que se tem um modelo de organização e regulação limitando o que se mantém externo ao que está estabelecido.

O cânone implica por isso um tipo de controlo social – um controlo que inevitavelmente se estende a um corpo social mais vasto [...] defender o cânone é, em última análise, interiorizar os valores que manteriam, por assim dizer, a harmonia social. (BERGERON, K; BOHLMAN, P.V., 1996 *apud* VARGAS, 2007, p. 56).

Face à hierarquização social, política e econômica em que Portugal era posto por países expoentes do Norte da Europa, qualquer interpretação feita por estes países era considerada como totalidade eurocêntrica e tida como comum à toda a Europa. Passava a pesar uma lógica produtivista, baseada no nascente processo de industrialização. Sendo assim, a supremacia da modernidade eurocêntrica do Norte mantinha relações colonialistas sobre os países localizados ao Sul da Europa, como é o caso de Portugal em que as representações narrativas eram tidas sob uma lente colonialista. (VARGAS, 2007, p. 53-55).

Essa relação de dominação caracteriza a hegemonia dos países que se localizam nos centros de enunciação e fazem parte do sistema mundial que denota aos demais países o que pode ser considerado juízo de valor. Intrínseco à esta centralidade está a valorização de uma sociedade que se constitua de forma científica e preze pelos valores defendidos pelo Iluminismo. O Iluminismo se estabelece como tendência filosófica de progresso das ciências e das artes, onde a polidez e o esclarecimento intelectual eram fatores constituintes de uma utópica erudição da sociedade. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) destaca pontualmente este espírito iluminista em seu discurso sobre as ciências e as artes:

Hoje, que pesquisas mais sutis e um gosto mais fino reduziram a princípios a arte de agradar, reina em nossos costumes uma vil e enganosa uniformidade, e todos os espíritos parecem ter sido jogados num mesmo molde: a polidez continuamente exige, o bom-tom ordena: continuamente seguimos os costumes, jamais nosso gênio próprio. (ROUSSEAU, 2010, p.23).

O cotidiano que vivemos está focado em valores constituídos durante o Iluminismo como o culto pelo novo e original, pelo racionalismo científico, e na verdade como representação exata e transparente da realidade. Apesar disso, é notável a disparidade entre realidades dicotômicas geradoras de múltiplas temporalidades, e se desenvolvem no curso da história a projeção da

civilização do homem moderno europeu, com a crise da ideia de história e a crise da ideia de progresso, conforme ressalta Gianni Vattimo (1936-):

A crise da ideia de história traz consigo a da ideia de progresso: se não há um curso unitário dos acontecimentos humanos, também não se poderá sustentar que eles avançam para um fim, que realizam um plano racional de melhoramento, educação, emancipação. (VATTIMO, 1992, p. 9).

O momento que ocorre a dissolução da ideia de história e o fim da modernidade está marcado pelo fim do colonialismo e imperialismo sobre os grupos de minoria que sofrem o exclusivismo epistemológico; estes grupos são vítimas de paradigmas sexuais, religiosos e étnicos, etc. A experiência desses grupos na sociedade moderna foi o sofrimento com a incansável missão civilizadora, que ainda permanece nos dias de hoje como resquício de colonialismo. (SANTOS, 2010, p. 27).

Portanto, a modernidade ocidental é vista como paradigma sócio-cultural, que pode se dividir em dois segmentos: a regulação social e a emancipação social. O fator de regulação social determina dois caminhos; a ignorância concebida como caos e o saber concebido como ordem, já o fator de emancipação social regula a trajetória entre a ignorância concebida como colonialismo e o saber concebido como solidariedade (SANTOS, 1995 a: 25-27; 2000: 78-81 *apud* SANTOS, 2010, p. 32). Sendo assim, a modernidade ocidental capitalista estabeleceu globalmente relações de violência objetivando dominação e exploração profunda e de longa duração sobre tradições marginalizadas.

Os povos considerados “primitivos”, colonizados pelos europeus em nome do bom direito da civilização “superior” e mais evoluída, rebelaram-se e tornaram de fato problemática uma história unitária, centralizada. O ideal europeu de humanidade revelou-se como um ideal entre outros, não necessariamente pior, mas que não pode, sem violência, pretender valer como verdadeira essência do homem, de qualquer homem. (VATTIMO, 1992, p. 10).

Dentre estas tradições marginalizadas ficaram, portanto, todas as que não participaram do processo de enunciação canônica no cerne do projeto iluminista de imposição de uma forma de saber e os meios produtivos, de caráter industrializante, que a ele se associaram, o que significa identificar as periferias ocidentais com os povos e países do Sul da Europa e da América Latina. Tradições, como a que se formou no universo luso-brasileiro, que ficaram emudecidas ou eram vistas como cópias, quando não eram taxadas de inferiores e primitivas.

Neste momento impõe-se a discussão entre a qualificação dos saberes: os desordenados e caóticos, portanto pouco comprováveis perante uma ideia unitária de ciência e os autorizados porque estão dentro do método e na ordem reconhecida pela ideia unitária de ciência.

O lastro existente entre regulação (limitação e ordenação de saberes) e emancipação (libertação de saberes e práticas) constitui um conjunto de valores canônicos que regem a cristalização de características estéticas hegemônicas “universais”, carregando consigo uma espécie de *aura* indestrutível. (VARGAS, 2007, p. 57).

Os pontos de vista centrais impostos como paradigmas constituíam preceitos da modernidade que foram sendo pouco a pouco redistribuídos à gama de visões de mundo guiadas pelo nascimento dos meios de comunicação em massa, numa nova etapa de revolução industrial, agora científico-tecnológica. O desenvolvimento de uma comunicação generalizada ilustrou bem a sociedade dos *mass media*, erguida a partir do século XIX, mas consolidada no XX e descrita por Vattimo como a sociedade pós-moderna epistemologicamente falando, que carrega consigo visões estereotipadas do mundo moderno. (VATTIMO, 1992, p. 7-11).

Esta sociedade foi capaz de desenvolver técnicas de reprodutibilidade na obra de arte, que vai assim conceituada, segundo Walter Benjamin (1892-1940):

A técnica de reprodução, assim se pode formular de modo geral, destaca o reproduzido da esfera da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, coloca no lugar de sua ocorrência única sua ocorrência em massa. E, na medida em que permite à reprodução ir ao encontro daquele que a recebe em sua respectiva situação, atualiza o que é reproduzido. (BENJAMIN, 2012, p. 23).

Não só a obra ganha força canônica, mas as referências de origem, os métodos, técnicas, conteúdos e toda uma liturgia que vai da feitura à apreciação, passam a ser reproduzidos de modo canônico.

Mas, com a superação da ideia de história como curso unitário e o estabelecimento da pós-modernidade, foi concebível a libertação de muitas culturas, pois com o aumento dos meios de comunicação em massa, veio à tona a existência de subculturas que pluralizavam e caracterizavam o desenvolvimento de uma sociedade pós-moderna.

Esta multiplicação vertiginosa da comunicação, este “tomar a palavra” por parte de um número crescente de subculturas, é o efeito mais evidente dos *mass media*, e é também o fato que – relacionado com o fim, ou pelo menos com a transformação radical, do imperialismo europeu – determina a passagem da nossa sociedade à pós-modernidade. (VATTIMO, 1992, p. 12).

O consumo excessivo desta sociedade, que contribuiu para a reprodutibilidade técnica da obra de arte, também encontrou na multiplicidade uma maneira de emancipação da história universal, embora esta produção começasse a comprometer a percepção aurática da obra de arte ‘tradicional’ e seu valor de culto. (BENJAMIN, 2012, p. 35).

A partir de fatores e circunstâncias originadas na sociedade científica, Boaventura de Souza Santos (1940 -) faz uma crítica à sociedade constituída por valores herdados dos centros de enunciação do Norte cultural e busca uma alternativa que pudesse em alguma medida solucionar ou mesmo aliviar as consequências causadas por esta sociedade. Para isso se origina uma crítica à esta razão considerada **indolente** e em contraposição a ela se defende uma razão cosmopolita, bem como a formulação de uma nova experiência social que contemple multitemporalidades no mundo. (SANTOS, 2010, p. 93-95, grifo nosso).

A razão indolente se manifesta de diferentes maneiras, podendo ser considerada impotente, arrogante, metonímica e proléptica. Em cada uma delas podemos associar a debates filosóficos que também ocorrem no contexto social que produziu obras como os trios de Avondano, foco deste trabalho, e cujo esquecimento ou mudez se relacionam diretamente ao fato de não pertença a enunciadores canônicos e seus contextos marginalizados.

A razão metonímica se manifesta no contexto linear e de objetivação entre o todo e as partes, e nesta relação de totalidade ocorre relações de poder onde as partes compõem o todo e por isso não podem adquirir significado independente desta redoma.

A razão metonímica é obcecada pela ideia de totalidade sob a forma da ordem. Não há compreensão nem ação que não seja referida a um todo e o todo tem absoluta primazia sobre cada uma das partes que o compõem. (...). Há, pois, uma homogeneidade entre o todo e as partes e estas não têm existência fora da relação com a totalidade. (Idem, p. 97).

Sendo assim, o desprezo com a multiplicidade de mundos e multiplicidade de tempos gera uma “experiência desperdiçada”, onde a hierarquia existente impõe as pulsões entre **força** e **fraqueza**. Esta relação de poder se mantém quando a “vontade de poder” se impõe como verdade e quer controlar uma homogeneização, enquanto que a “vontade de impotência” se revela forte e também uma pulsão de poder por se declarar fraca e insegura (Idem, p. 100, grifo nosso). Ou seja, nenhuma obra, autor, prática, ideia ou contexto poderia prescindir de um centro canônico reconhecível pelo Norte cultural e não é comprovável sem sua admissão. Mais do que reconhecer a ligação entre Brasil e Portugal, ou Portugal e Itália, a ideia aqui é que a existência intelectual e criativa está apenas no centro enunciator do cânone admissível (a Itália, e nesse caso, nem toda ela, mas a que é considerada como tal); melhor ainda se pelo desenrolar da história estiver atrelada, no todo ou em parte, a um organismo de um país fortemente industrializado.

Apesar de que vivemos em um mundo amplo e plural, a busca por uma dilatação do presente está tão racionalizado e efêmero, que se faz cada vez mais necessária, pois esta contração do presente ocasionou inexistências, onde o que é real se tornou ausente por ter sido suprimido como uma das partes do todo ou por ter se tornado, ou melhor, idealizado como inexistente ao

cânone. A estas inexistências, Santos define cinco formas de produção de monoculturas (que marginalizam portanto as demais formas de produção).

A primeira lógica é relativa ao rigor do saber: “Tudo o que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente. A não-existência assume aqui a forma de ignorância ou de incultura”. (Idem, p. 103).

Podemos reconhecer esta lógica no contexto da presente obra aqui em foco, bem como seu autor e contexto criativo, que hoje passam despercebidos no cenário que pesquisa e pratica a produção musical do século XVIII. Mais que isso, vemos que existe também uma monocultura de trato temporal:

Esta lógica produz não-existência declarando atrasado tudo o que, segundo a norma temporal, é assimétrico em relação ao que é declarado avançado. É nos termos desta lógica que a modernidade ocidental produz a não contemporaneidade do contemporâneo, a ideia de que a simultaneidade esconde as assimetrias dos tempos históricos que nela convergem. (Idem, p. 103).

Esta linha de raciocínio, a segunda lógica de monocultura, encapsula o espaço-tempo que os trios de Avondano se encontram, pois, foram compostos num contexto histórico e geográfico que hoje é considerado atrasado e à parte, em relação ao que é considerado desenvolvido e circulante pelos grandes centros de enunciação. Seria, portanto, uma obra sem interesse para a afirmação dos valores canônicos tradicionais, calcados na ideia de progresso e inteligência.

A terceira lógica se consolida como monocultura da naturalização das diferenças, que é medida por hierarquias impostas segundo classificação social, racial e sexual através de uma ideal missão civilizadora. Esta lógica dialoga com as pulsões força e fraqueza: a não existência é produzida sob a forma de inferioridade insuperável porque é natural. Ou seja, quem é inferior, porque é insuperavelmente inferior, não pode ser uma alternativa credível a quem é superior (Idem, p. 103). Assim, nenhum autor, obra, prática deste contexto marginalizado, seja do século XVIII ou XXI, pode arrogar-se o direito de ser uma alternativa ao cânone estabelecido.

Segundo esta lógica um repertório desenvolvido em um país subdesenvolvido como Portugal no século XVIII ou uma prática deste repertório no igualmente subdesenvolvido Brasil do século XXI, não pode ser considerado relevante, pois mesmo que estejam ligados por uma relação cultural e uma tradição próprias, em nenhum momento se consolidam como centro de enunciação no panorama sistema-mundo descrito por Boaventura de Sousa Santos.

Através de outra lógica, a da escala dominante, em que o universal e o global imperam de forma colonizadora sobre o local e regional, o mesmo teórico define:

No âmbito desta lógica, a não-existência é produzida sob a forma do particular e do local. As entidades ou realidades definidas como particulares ou locais estão aprisionadas em escalas que as incapacitam de serem alternativas credíveis o que existe de modo universal ou global. (Idem, p. 104).

Ao notar que este repertório foi desenvolvido não em escala global mas em escala local provavelmente objetivado em suprir parte da demanda musical na corte e nos circuitos culturais portugueses, os trios parecem estar presos numa escala regional, pois não são considerados existentes no panorama musical universal (ou eurocêntrico) descrito nos livros sobre história da música. O problema é que parte maciça do repertório ‘universal’ do mesmo período também foi produzido em iguais condições. Assim, ficam comprometidas tanto a ideia de repertório como de práticas num ideal canônico de homogeneização de saberes, porque afinal tanto uns quanto outros, no século XVIII ou XXI, atendem a critérios locais ou regionais (mesmo que aqui se entendam regiões como porções multinacionais).

A quinta e última lógica de monocultura descrita é relativa aos critérios de produtividade, onde a produção econômica determina o que é existente por ser produtivo, por ser lucrativo, ou participar da economia gerando circulação financeira; se não envolver uma relação econômica vultosa e agregada ao sistema financeiro, não se considera existente. (Idem, p. 104).

Embora a Itália tenha sido um centro de relevância por sua produção musical, por outro lado no cenário global Portugal não era considerado um centro produtivo, inclusive porque recebia influências italianas. Além do que, podemos enumerar três pontos em que isso se revela, primeiro a industrialização acelerada do mundo anglo-saxão que mercantiliza diversos bens, como instrumentos, partituras, espetáculos, músicos etc, criando a ideia de emancipação de músicos, música e do seu universo circundante, segundo a não-industrialização de países como a Itália, Portugal ou Brasil, o que portanto lhe confere um ar de atraso, não só na sua vida econômica, mas social e cultural, gerando a ideia de uma cultura sem sustentação, fraca ou derrotada pelo cânone. E por último, os dois pontos anteriores, localizáveis a partir do século XVIII, levam a uma ideia de que ensino e prática de expressões culturais como a música, especialmente na última ponta do processo colonial que é o Brasil, ou são exóticos e primitivos, ou não são válidos, pois não residiria aí um sistema de mensuração e validação de valores.

Para solucionar estas questões implícitas nas monoculturas é que Boaventura Sousa Santos sugeriu práticas ecológicas dos saberes. Em oposição à ignorância e saber geral Boaventura descreve o confronto e diálogo como elementos necessários entre as partes e o todo. Portanto, para que haja um confronto e diálogo entre as multitemporalidades, a produção musical do contexto ítalo-luso-brasileiro precisa ser vivido; isto significa mais especificamente aqui que estes

repertórios, em que se inserem as sonatas desta dissertação, necessitam ser estudadas e interpretadas, para que possam vir a constituir um panorama mais alargado.

Dentro da ecologia das temporalidades se busca romper hierarquias que reduzam a experiência social à residual. O culto pelo novo como moderno e que descarta o antigo e o define como atrasado, pode ser vencido pela multiplicidade dos tempos e das temporalidades, e dessa forma comprova a inserção do repertório musical existente no meio luso-brasileiro do século XVIII como contemporâneo ao invés de atrasado, mesmo porque a arte se define conforme seu contexto ontológico e não de modo residual.

Apesar das hierarquias designadas podemos promover uma ecologia dos reconhecimentos. Para isto, se promove a naturalização das diferenças à medida em que nos distanciamos das pulsões força e fraqueza, pois nenhum contexto em seu cotidiano pode se declarar fraco segundo um padrão estabelecido por uma minoria (ainda que muito significativa economicamente) que atribui rótulos aos demais e os declara inexistentes, inadequados, ineficazes, caóticos; ou mesmo, não devemos admirar um modelo que se considera padrão de força, pois esta é uma visão questionável em vista da parcialidade a que se submete num exame ontológico (ela não é o todo, mas uma parte que a ele se agrega). A busca de um reconhecimento não carece de igualdade para ser notado, então para que este repertório se confronte e dialogue, ele pode se valer de seu próprio valor estético e cultural que é singular ao contexto exigido, e assim direcionar sua busca pela própria autenticidade que o liberte da hierarquia imposta. O mesmo pode ser dito dos intérpretes (de ontem e de hoje): seu reconhecimento se liga à recuperação de uma tradição cultural, de modelos de pensamento, mentalidades e de vivências particulares. Não parece ser absolutamente necessário nesse caso que para ser reconhecido como tal tenha que frequentar a escola do Norte cultural, tocar o repertório do Norte cultural da maneira ‘certa’, sem que isso envolva no mínimo uma reflexão sobre o seu contexto, ou mesmo uma articulação racional que esclareça porque precise ou prescindir dele.

Também pode haver reconhecimento de intérpretes e repertórios ao desenvolver uma ecologia de trans-escalas, pois quando se vai ao encontro de um contexto regional e local se promove um mundo que diverge e re-diverge em diferentes escalas:

A sociologia das ausências opera aqui des-globalizando o local em relação à globalização hegemônica - pela identificação do que no local não é passível de redução ao efeito de impacto - e explorando a possibilidade de o re-globalizar como forma de globalização contra-hegemônica. (Idem, p. 113).

Pode-se pensar que na interlocução do ambiente luso-brasileiro com a Itália, o repertório não precisaria ser considerado inexistente se esta influência italiana significava também uma relação hegemônica naquela época, pois a Itália (Roma, precisamente para este caso) seria centro

canônico; então todo repertório era indiscriminadamente desenvolvido segundo esses padrões, portanto admissível e existente sob tais regras canônicas. Contudo, os padrões de escrita alemã que se perpetuaram até os dias de hoje reforçaram a ideia do regionalismo para este patrimônio e no descompasso das perspectivas entre o Norte cultural industrializado e o Sul cultural agrário, extrativista e ainda muito ligado ao campo, a força de enunciação daquela Roma associada ao poder religioso da Igreja passa a ser vencida, uma vez que parte importante do processo modernizante e emancipatório do Iluminismo foi a secularização do conhecimento: a laicização das universidades, o estabelecimento de um ensino técnico e profissionalizante, a mudança da relação de trabalho e o liberalismo econômico, de par com as ações anticlericais de iniciativas como a de Napoleão (1769-1821) ao encerrar ordens religiosas.

Dentro da lógica produtivista podemos buscar uma ecologia das produtividades onde sistemas alternativos podem ser considerados produtivos, não segundo uma escala determinada pelo eurocentrismo mas com sua produção relevante de obras que se valem de um gosto apurado e exigente no seu próprio contexto como o da música mediterrânea e latino-americana do século XVIII, pois ela não precisa ser legitimada como existente, se já existe. Nesse sentido, o próprio eixo estabelecido entre a península itálica e o ambiente luso-brasileiro criaram suas próprias narrativas, enriquecidas pelo repertório e as práticas que a ele se relacionam.

A hegemonia de uma prática ‘modernizante’, pois especialmente tecnicista, no Norte Cultural de origem ou sob influência anglo-saxã (que vai desde o leste europeu até as colônias) e fundada num pensamento conservatorial, se estabeleceu no enaltecimento da virtuosidade mecânica, eliminando gradativamente a reflexão estética, pois admitia-se como verdade única a este respeito. Apesar disso a demanda virtuosística da escrita do Sul cultural só ganha sentido justamente porque precisa se associar à estética que busca diálogo com *ethos* e *pathos* na música, promovendo assim, não só uma existência coerente de tais repertórios, como a certeza de que nisto reside um embelezamento singular a cada execução e a cada vez que o discurso musical é proferido. Isto evidenciaria outros tempos e maneiras de praticar música.

A ideia de uma linearidade sócio-cultural é encontrada no conceito descrito por Santos, a dita monocultura do tempo linear, que se apoia no historicismo onde toda realidade social é determinada historicamente e deve ser analisada e avaliada em função do lugar, do período que ocupa um processo de desenvolvimento histórico e político. (Idem, p. 44). Mas o que acontece de fato com repertórios quando transitam entre meios culturais diversos?

Com a dissolução da ideia iluminista de modernidade, ressurgiu o interesse em elementos ou tradições, antes periféricos, como resposta a uma cultura colonialista. Em parte, porque a negação de um paradigma eurocêntrico por dispersão ou dissolução do mesmo, também contribui

para sua reafirmação, ou seja, tornou-se fundamental a objetivação do diálogo entre opressores e oprimidos. (Idem, p. 34-35).

A subordinação imperial do Sul cultural e social em relação ao Norte cultural e social foi resultante desta relação colonial capitalista. Neste sentido, para Santos:

Só se aprende com o Sul na medida em que se concebe este como resistência à dominação do Norte e se busca nele o que não foi totalmente desfigurado ou destruído por essa dominação. Por outras palavras, só se aprende com o Sul na medida em que se contribui para a sua eliminação enquanto produto do império. (Idem, p. 33).

Para que houvesse uma transição paradigmática contundente entre espaços e culturas, era necessária uma intervenção no curso das trajetórias dos diversos grupos sociais envolvidos, de modo a incentivar o equilíbrio e o livre diálogo entre as partes. Esta dialética é proposta como possível solução por Santos designada como hermenêutica diatópica, que surge a partir do diálogo entre os conceitos da cultura política ocidental e conceitos alternativos de outras culturas, que possam conduzir a universalismos regionais (Idem, p. 43). Isto significaria, em termos musicais que, mais que reafirmar repertórios e práticas dominantes, passam a ser de grande interesse as alternativas que se constituam em outras musicalidades, outros eventos, outros objetos, sobretudo se oriundos de outros contextos, assim como tentar reconstruir outra práxis que atenda estas estéticas e poéticas, como imaginamos estar promovendo aqui.

1.2 A autenticidade na abordagem interpretativa musical

A partir da percepção de riqueza em articulação, fraseado, estilo, e de liberdade interpretativa, a cultura musical de repertórios feitos no passado se cristalizou de maneira pluralista no mundo contemporâneo. E foi através de importantes músicos com qualidades teóricas e práticas, dos períodos anteriores ao Romantismo, como Arcangelo Corelli (1653-1713), Giuseppe Tartini (1692-1770), Francesco Geminiani (1687-1762), Johann Joachim Quantz (1697-1773) ou Johann Mattheson (1681-1764), dentre outros, que se pôde evidenciar elementos capazes de caracterizar a estética de outro tempo.

Entretanto, parte da literatura antiga continha algumas imprecisões de informação, ou porque não era absolutamente explícita como o positivismo pregava, ou ainda porque códigos específicos de interpretação repertorial não eram considerados. Dessa forma, a crítica textual, arte e ciência da criação de textos autênticos nasceu, fato que contribuiu para o desenvolvimento de dados livres de erros e livre de acréscimos que só aumentavam desde então. A partir daí técnicas

modernas de crítica textual têm sido aplicadas cada vez mais ao longo de 150 anos. (TARUSKIN, 1995, p. 69).

Apesar da vastidão de possibilidades na interpretação, entre as possibilidades há uma que se destaca e se perpetua ao longo dos anos, muito embora esta predileção não se deva à sua autenticidade, mas por se relacionar com elementos que caracterizam a estética do período romântico, como a busca do grau mecânico e técnico perfeito e infalível, capaz de uniformizar todo um lastro estético, comprimindo-o em direção e realização. Esta tentativa de relação unívoca não se baseia em qualquer método musical herdado, e pelo contrário, distorce a justa proposta de pluralidade estética inerente à época dos autores mencionados acima.

A herança musical herdada provê um constante distanciamento do chamado cronocentrismo, caracterizado como estilo de execução unívoca que ignora diferenças de estilos e instrumentos, fixado como atitude tradicional:

*Chronocentrism was the norm until well into the twentieth century, musicians honoring their historical lineage and believing they were preserving the style of interpretation that formed an unbroken chain of authority and orthodoxy. Despite their occasional interest in the music of the past, when Romantic musicians performed earlier repertoire, as we all know, the idea of deliberate changing their performing style to correspond to the music simply did not occur to them.*¹ (HAYNES, 2007, p. 26).

Ter uma atitude cronocêntrica nos distancia de realidades existentes e da possibilidade de usufruir delas. Dessa forma, nos fechamos em uma realidade singular de estreitamento e ignorância que despreza os múltiplos acontecimentos ao nosso redor.

A crítica buscou eleger dentre as variantes uma que eliminasse erros humanos, mas que também não lhe obrigasse a responsabilidade de um julgamento. Então, coube a ela tomar decisões arbitrárias, e chama-las de “leis” (TARUSKIN, 1995, p. 69). Essa busca técnica se fez necessária a medida em que a crítica tentava promover um perfil que se moldasse ao status de autoridade.

A palavra autêntico carrega consigo o significado que alude à sua origem, o “genuíno”. Esta originalidade carrega o aqui e agora da obra de arte, momento em que sua existência única se concretiza e se realiza no momento de seu existir, ressaltado por Walter Benjamin:

O aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade e sobre o fundamento desta encontra-se a representação de uma tradição que conduziu esse objeto até os dias de hoje como sendo o mesmo e idêntico objeto. (BENJAMIN, 2012, p. 19).

¹ O cronocentrismo era um modelo até o século XX, em que os músicos honrando sua linhagem histórica, acreditavam que estavam preservando o estilo de interpretação que formava uma corrente ininterrupta de autoridade e ortodoxia. Apesar de seu interesse ocasional pela música do passado quando os músicos do período romântico executavam repertório antigo, como sabemos, a idéia de mudar deliberadamente seu estilo de execução para corresponder àquela música, simplesmente não ocorreu. (HAYNES, 2007, p. 26, tradução nossa).

A identificação do objeto da obra de arte com sua própria origem que é defendido por Benjamin, também defende uma autenticidade artística que muito se assemelha às intenções do compositor, e Bruce Haynes (1942-2011) define:

*More than anything else, Authenticity seems to be a statement of intent. Totally accurate historical performance is probably impossible to achieve. To know it has been achieved is certainly impossible. But that isn't goal. What produces interesting results is the attempt to be historically accurate, that is, authentic.*² (HAYNES, 2007, p. 10).

A busca por uma verdade na obra de arte se concretiza quando buscamos no passado a execução de elementos genuínos que se reúnem em uma escala categórica. O que pode inclusive ser enriquecedor, se existe o interesse na proposta estética do compositor e se não houver uma estagnação do discurso e aproximação de uma dimensão estética que nos prenda a uma realização absoluta da obra de arte.

*[...]. The object is not to duplicate the sounds of the past, for if that were our aim we would never know whether we had succeeded. What we are aiming at, rather, is the startling shock of newness, of immediacy, the sense of rightness that occurs when after countless frustrating experiments we feel as though we have achieved the identification of performance style with the demands of the music.*³ (TARUSKIN, 1995, p. 79).

Assim, Walter Benjamin descreve, “[...] a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo aquilo que nela é transmissível desde a origem, de sua duração material até seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2012, p. 21). Contudo, não podemos esquecer que nós estamos na mesma posição dos historiadores que são capazes apenas de dar uma evidência válida e informações mais completas o possível; mas sem poder de fato saber o que realmente aconteceu. (HAYNES, 2007, p. 149).

A reprodução da obra de arte na modernidade questiona o momento em que a obra de arte era meio de transmissão de verdades através do belo, e o belo era definido como êxito autônomo de uma forma que se impõe, oriunda de uma tradição que com a ruptura da modernidade vive uma crise. (VATTIMO, 2014, p. 23-26).

Esta crise que se concretiza com o crescente processo de industrialização e a imposição de uma sociedade moderna, questiona o valor da arte na obra de arte com o passar dos tempos, uma

² Mais do que qualquer outra coisa, a autenticidade parece ser uma declaração de intenções. A interpretação histórica totalmente exata é provavelmente impossível de conseguir, saber que foi alcançada é certamente impossível também. Mas isso não é uma meta. O que produz resultados interessantes é a tentativa de ser historicamente exata, que é autêntica. (HAYNES, 2007, p. 10, tradução nossa).

³ O objetivo não é duplicar os sons do passado, pois se esse fosse o nosso objetivo, nunca saberemos se teremos conseguido. O que estamos apontando é o surpreendente choque de novidade, de imediatismo, de sensatez que ocorre quando após inúmeras experiências frustrantes sentimos como se tivéssemos alcançado a identificação do estilo de performance com as exigências da música. (TARUSKIN, 1995, p. 79, tradução nossa).

vez que ela deixa de ser a forma mais expressiva de uma época, que segundo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) presenciou três fases, conforme a evolução histórica do espírito humano, sendo religiosa, estética e filosófica (VATTIMO, 2014, p. 26). O seu valor era medido segundo um valor de culto e um valor de exposição, o valor de culto se degenerou à medida em que a unicidade aurática se desprende de uma tradição:

A maneira originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição encontrava sua expressão no culto. As obras de arte mais antigas, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, primeiramente mágico, depois religioso. É de importância decisiva que esse modo aurático de existência da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. (BENJAMIN, 2012, p. 32-33).

Essa descentralização da obra como tradição artística ocorre como consequência da confluência entre tecnologias que abordam meios de produção e reprodução, e com o desenvolvimento de novas vanguardas que veiculavam esses meios como transformações da sociedade e através deles indagavam os limites da arte e sua função social (VATTIMO, 2014, p. 32-34). Ou seja, essa fictícia morte da obra de arte desencadeia na verdade, a descoberta da obra como fruição e experiência de conhecimento.

Gianni Vattimo no ensaio *La muerte del arte de las obras de arte*, publicado em 2014 cita um pensamento de Martin Heidegger (1889-1976):

[...] *la obra de arte es la puesta en obra de la verdad, lo que no quiere decir que la obra me transmite un concepto filosófico absoluto, sino más bien que crea y transmite un horizonte del mundo en el cual la existencia adquiere otro sentido.*⁴ (Idem, p. 39).

Esta crise simboliza a morte da obra de arte, nas condições acima descritas, onde ela já não tem a função social e estética de outrora, seu limite há muito se desvaneceu e já não expressa os valores da nossa sociedade.

Na incessante busca por um resgate de seu valor é que nos deparamos com o conceito sobre a autenticidade na obra de arte, que foi aparentemente o que lhe restou, e onde é importante observar que no fundo a verdade não carece de seu absolutismo, mas na maneira em que se representa uma vivência que se alarga porque se modifica.

*Auténtica sería cuando la vivimos efetivamente como una transformación de la experiencia: la verdad del arte no consiste en que dice algo verdadero, sino en que produce un cambio en nosotros, una transformación.*⁵ (Idem, p. 40).

⁴ [...] a obra de arte é a colocação da verdade, o que não significa que a obra exibe um conceito filosófico absoluto, mas que cria e transmite um horizonte do mundo em que a existência assume outro significado. (VATTIMO, 2014, p. 39, tradução nossa).

Mesmo porque a aproximação de uma verdade absoluta não deve conduzir ao reavivamento de repertórios e execuções como se fôssemos antiquários da performance musical, e que talvez um distanciamento deste tipo de evidência histórica unívoca nos leve a degustar de uma autenticidade na obra de arte. (TARUSKIN, 1995, p. 164).

O objeto da obra de arte vem como reflexo da ocorrência de autenticidade que se constitui puramente como código musical através da partitura. Contudo, não podemos validar um conceito para a autenticidade de uma obra apenas considerando seu objeto e torna-lo intocável desprezando sua realização, por isso uma maneira deste conceito se fazer presente é quando o assunto a ser realizado é discutido no momento de sua execução e interpretação.

Na ocorrência de uma interpretação que busque por uma autenticidade se revela uma contraposição com a “verdade” de uma imposição canônica; é o reflexo de uma experiência genuína de um grupo social diante de sua relação com a obra revelada na autenticidade do discurso do intérprete, que muito se difere da superficial escolha interpretativa de um meio canônico que não busca uma real identificação com seu lastro histórico-social e por isso se mostra fraca em uma imposição sem argumentos palpáveis artisticamente falando. Esta autoridade não se sustenta e também entra em crise assim como a morte da arte na obra de arte.

Afastado do que era visto como canônico porque estava ligado a uma linha de progresso, o movimento de performance historicamente inspirada, se concretizou através de músicos modernos como a união de uma consciência histórica sobre a música, resultando em uma dimensão histórica que utiliza o passado apenas como inspiração para uma performance pluralista. (HAYNES, 2007, p. 10).

Para que compreendamos um pouco mais sobre essa experiência, é importante salientar a crítica da estética moderna e das concepções históricas da interpretação que foi desenvolvida por Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Aqui devemos observar a relação entre forma-conteúdo como partes integrantes na identificação da obra de arte, pois quando tomamos contato com uma obra de arte nos deparamos com um mundo que abandona sua forma de objeto ao se desprender de percepção puramente sensível para assumir a dimensão de um processo em direção à construção do conhecimento.

A experiência que a obra de arte nos traz não se aparta de nosso tempo ou da nossa história, mas nos traz uma auto-compreensão porque revela o que provocou seu ser através da

⁵ Autenticidade é quando a vivemos efetivamente como uma experiência transformadora: a verdade da arte não é que dizer algo verdadeiro, mas que produz uma mudança em nós, uma transformação. (VATTIMO, 2014, p. 40, tradução nossa).

unidade e da personalidade do outro, aquilo que surge em nossa própria unidade e continuidade do auto-conhecimento. (PALMER, 2011, p. 172).

O artista molda sua experiência e a revela em forma, e que por sua vez é através dessa forma que acontece nossa auto-compreensão. Essa forma se abre em um mundo de possibilidades vivenciais que veicula uma transformação da forma da obra de arte em verdade do ser. E é por isso, que a legitimação da arte não se situa em prazer estético, que só está ligado à forma, mas em revelar o ser:

A fusão da verdade ou ser, representada na forma, é tão completa que algo de novo ocorre. Há uma “mediação total” de modo que a inter-relação dos elementos na forma constitui o seu próprio mundo e não uma simples cópia de qualquer coisa. Esta aparente autonomia não é a autonomia sem finalidade e isolada da “consciência estética” mas a mediação do conhecimento no sentido mais fundo do termo; a experiência da contemplação da obra de arte faz deste conhecimento um conhecimento partilhado. (GADAMER *apud* PALMER, 2011, p. 173).

A vivência do ser traz ainda um significado indissociável para este nível de compreensão, que remete à imediaticidade do conteúdo de algo que é vivenciado ou de seu conteúdo permanente. O conceito de “vivência” foi desenvolvido por Wilhelm Dilthey (1833-1911) como representação expressiva do infinito. (GADAMER, 2014, p. 105-109).

Frente à abstração do entendimento e à particularidade da sensação ou da representação, esse conceito implica a vinculação à totalidade, à infinitude. É o que se pode perceber nitidamente no tom que a palavra “vivência” guarda até os dias de hoje. (Idem, p. 108).

Então o mundo representado pela obra de arte carrega consigo uma representação de vivências consentidas pelo autor e também pelo intérprete musical, em que no dado momento de apresentação ou representação da obra se expõem através de elementos artísticos que dialogam com o receptor, porque este também possui vivências que integram sua consciência estética. Além disso, a vivência dialoga com as ciências do espírito contribuindo para a interpretação da obra, que serão tratadas mais adiante.

A utilização de elementos que remontam a uma consciência histórica que decerto nunca abandona uma obra de arte e que estabelece diálogo com a herança histórica do intérprete, soma-se à justa destreza da execução ao usar artifícios mecânicos em prol de uma aproximação estética que não se abala por ser unívoca, mas por contribuir com uma abordagem ontológica da obra de arte. Esta abordagem se caracteriza por uma relação pluralista entre as partes forma-conteúdo, e por isso traz um alargamento de uma temporalidade espacial, que através da hermenêutica filosófica se constitui como experiência autêntica ao promover um encontro com algo que se impõe como verdade. (Idem, p. 629).

O fato de que o ser seja um representar-se, e que todo compreender seja um acontecer, essa primeira e essa última perspectiva superam o horizonte da metafísica da substância do mesmo modo que o experimentou o conceito da substância ao converter-se nos conceitos da subjetividade e da objetividade científicas. Desse modo, a metafísica do belo apresenta diversas consequências para o nosso próprio questionamento. Se na discussão do século XIX isso se mostrou como uma tarefa, agora já não se trata de justificar pela teoria da ciência a pretensão de verdade da arte e do artístico – ou também a da história e a da metodologia das ciências do espírito. A tarefa que nos é colocada agora é muito mais geral, a saber, fazer valer o pano de fundo ontológico da experiência hermenêutica do mundo. (Idem, p. 624).

O que proponho aqui é que observemos que dentro do contexto dos Trios de Avondano evidentemente não se pode desprezar o lastro histórico em que a obra foi composta, seu possível compositor e estética musical do período. Nem tampouco deixemos de perceber a implicação da verdade da obra de arte nos referidos Trios, verdade que rege com determinada autenticidade a revelação de seu ser. Tendo como objeto a partitura, sua forma esculpida pelo autor carrega esses atributos citados, mas nem só com eles é que podemos enxerga-la e interpreta-la em sua totalidade.

Tendo em mente os conceitos de autenticidade e autoridade desenvolvidos ao longo deste capítulo, entende-se que a obra carrega consigo temporalidades que podem ser desencadeadas através de vivências expressas pelo intérprete. Nesse espectro a obra autêntica se revela quando o intérprete toma contato prévio com uma ambientação histórica da obra e busca no exato momento de sua performance exprimi-la não o mais fielmente possível com o passado, mas a relação com o seu tempo presente sem abandonar sua própria identidade como músico e a sua percepção do mundo e das possibilidades de o representar, ou seja, a pluralidade de autenticidades. Esta revelação do ser da obra e do sentimento de ser do intérprete amplia possibilidades interpretativas que tendem a enriquecer o lastro perceptivo da obra de arte, porque a ela se agregam os lastros culturais de intérpretes e sua visão de mundo em direção ao plural.

Portanto, a autoridade com que se deve proferir um discurso carrega uma afirmação do ser no contexto universal que não nega suas raízes, sua forma e muito menos seu espírito, mas antes o matizado destes elementos sendo vividos conjuntamente num cotidiano muito mais enriquecedor, na medida que revela experiências diferentes, trajetórias e tradições culturais distintas, que culminam com percepções de mundo que serão comunicadas de modo diferente, portanto.

Capítulo 2: Os trios de Avondano

2.1 A música instrumental no espaço lusófono durante o Antigo Regime

A justificativa para a presença de italianos na orquestra da corte portuguesa desde o começo do século XVIII encontra origens na enorme influência da Itália perante o pensamento musical de toda a Europa desde meados do século XVI, chegando ao ápice no período setecentista. Dom João V (1689-1750) buscou aproximação política e estética com Roma, enviando diversos bolsistas para estudar na Itália, como Antonio Teixeira (1707-1774) e Francisco Antonio de Almeida (1700-c.1754), dentre outros. (VIEIRA, 1900 *apud* SCHERPEREEL, 1985, p. 91).

A primeira metade do Setecentos, portanto, tem grande relevância musical por conta do investimento feito na formação educacional e nas estruturas institucionais. O repertório produzido neste âmbito é notadamente litúrgico, o que evidencia a presença de mestres de capela, que se dividiam entre a profissão de músico e o serviço religioso. No entanto, não se deve a isto que o repertório predominante fosse sacro durante o século XVIII, uma vez que a presença de padres músicos é tão comum quanto a de religiosos na condição de arquitetos, filósofos e outros. Tal repertório se alternava com produções teatrais de molde operístico, como zarzuelas, serenatas e óperas propriamente ditas, mas ainda com atividade desenvolvida nas assembleias, com espaço para a música instrumental. A prática musical em espaço religioso por sua vez, também incluía música instrumental durante festas, por exemplo. (NERY, 2014, p.17-35).

Embora todo este contexto nos leve a crer que a festa religiosa no Portugal setecentista tenha se expressado significativamente, nos meios eclesiásticos a prática musical profana também teve sua relevância, que mais tarde vem a tomar uma dimensão predominante no cenário musical português da segunda metade do século XVIII, com a subida de D. José I ao trono.

D. João V reforçou a aproximação com Roma contratando diversos músicos para sua capela, dentre os quais se destacam Domenico Scarlatti (1685-1757), atuante em Portugal entre 1719 e 1727 e Giovanni Giorgi (? - 1762), que se estabeleceu em 1725, ambos provenientes de Roma, o primeiro da mestrança da Capela Giulia e o segundo em San Giovanni Laterano, em semelhante posto. Foi provavelmente por semelhante motivo que se contratou o violinista genovês Pietro Giorgio Avondano, que em Lisboa constituiria família que forneceu diversos músicos à orquestra real por todo o século XVIII e início do XIX (SCHERPEREEL, 1985, p. 89-118), dentre eles seu filho Pedro Antonio Avondano (1714-1782), que resgata de sua origem o modo de compor segundo os padrões de influência italiana. Além do que, a Casa Real no reinado de Dom João V (1689-1750) oferecia excelentes condições aos músicos estrangeiros convidados, afim de convencê-

los a integrar a Orquestra da Real Capela, bem como fixar residência e a contribuírem no desenvolvimento do cenário musical.

Ao contrário do que sucedia na Real Câmara espanhola, à qual os instrumentistas acediam por concurso de acordo com os lugares disponíveis, tudo indica que na orquestra da corte de Lisboa os novos membros fossem admitidos por convite. Tal não quer dizer que não existisse um conhecimento prévio do seu mérito artístico ou uma exibição inicial para a família real que servia como prova. (ORTEGA, 2010 *apud* FERNANDES, 2014, p. 88).

Se observa com as cartas dos Núncios Apostólicos enviados pela Santa Sé à Lisboa, um pouco do movimento na primeira metade do século XVIII, no cotidiano da corte e das atividades religiosas nas igrejas de Lisboa. Ressaltaremos aqui apenas os trechos que salientam a recorrência do movimento de música instrumental (entre parênteses constam as datas das cartas, o volume e o folio do excerto).

Entre 1708 e 1715 veêm-se que os gêneros mais praticados da corte são *balli e comedie*. Na primeira menção, onde pressupõe-se a prática não necessariamente de dança, mas de música instrumental, diz: *Infato non mancano in Palazzo i soliti divertimenti di musica, e Commedie Castigliane*. (21.01.1715/vol. 72, fol. 178). E ainda no ano seguinte:

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

Certas atividades no âmbito instrumental incorporaram-se também à movimentação de música sacra e eclesiástica:

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

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

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

Há também alusão ao distanciamento da relação entre concertos, sinfonias ou sonatas dos

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

Diante da conquista da música instrumental podemos afirmar que ela inclusive chegou a contribuir como recurso musicoterápico: *Avanzandosi felicem.te nella sua gravidanza la Sig.'a Principessa del Brasile, le fu ne giorni scorsi aperta la Vena per precauzione, e si procuro di tenerla sollevata con suoni di Sinfonia, et altri divertimenti di Musica, giàche é molto tempo, che non sorte dal suo Appartam.to.* (24.04.1736/vol. 91, foi. 139-140v).

Na década de 1730, apesar de haver inclinação da ópera para sua consolidação dentro e fora da Corte, a música contribuiu para ocasiões formais como casamento e demais ocasiões de sociabilidade cultural:

Si celebro ieri l'altro con il concorso del nobile parentado lo spozalizio del Sig.re d' Almeida figlio del fú V. Ré das minas con Figlia del Sig.re Conte di S. Giacomo, nella qual occasione vi fú un magnifico Banchetto, e nel dopo pranzo una gran Sinfonia d'Istromenti, essendovi comparsi i Cavalieri, e Dame in abito di gala. (13.08.1737/vol. 92, foi. 207-207v).

Dentre os relatos contidos nas raras fontes dos núncios apostólicos, Gaetano Maria Schiassi (1698-c.1754) compositor bolonhês fixado em Lisboa em 1735, descreve em uma carta ao Padre Martini (1706-1784) a respeito da precariedade de atividades musicais diversas, onde apenas repertórios utilizados em festas sacras e serviço litúrgico eram permitidas pelo rei, em detrimento do estado de saúde real.

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

Mesmo com a abreviação das atividades públicas, podemos conjecturar que a música instrumental foi mantida entre os festejos sacros e executada no âmbito das funções privadas da corte de D. João V.

Embora a maior parte dos músicos estrangeiros que se estabeleceram nesta época sejam italianos, é possível perceber que, ainda no período seguinte, “entre 1764 a 1834 encontramos 55 instrumentistas de origem italiana, 35 de origem portuguesa, 25 de origem espanhola, 22 de origem

germânica, 5 de origem francesa e um de origem inglesa”. (SCHERPEREEL, 1985 *apud* BRITO, 1989, p. 169).

A Orquestra da Real Câmara, como passou a ser conhecida no reinado de D. José I, foi sendo largamente incrementada em número e qualidade de executantes, chegando ao seu provável auge nas últimas décadas do século XVIII, tendo por consequência um aquecimento de atividades dentro e fora da corte, no campo da música vocal e instrumental. O momento que precede a ruptura do Liberalismo oitocentista é caracterizado então, como um momento de transformações sociais e culturais onde uma interlocução entre a burguesia ascendente e a nobreza estavam extremamente relacionadas aos circuitos culturais, bem como seu repertório, sejam eles de natureza litúrgica ou profana. (NERY, *Ob.cit*, p. 17).

Essas transformações movidas pelo contexto sociocultural político, durante o reinado de D. Maria I, também contribuíram na constante atualização do gosto e na dinamização entre o circuito cortesão e o espaço público.

É no final dos anos 80 e inícios dos anos 90 do séc. XVIII que a família real portuguesa parece mostrar maior abertura para acolher instrumentistas de passagem por Lisboa (ou que viriam depois a fixar-se na capital portuguesa) em concertos na corte, pagando sempre o mesmo *cachet* de 96\$000, curiosamente o mesmo valor que era atribuído à composição de uma nova serenata. (FERNANDES, 2014, p. 83).

Isto não significa que a prática instrumental no âmbito da Casa Real tivesse estancado. Pois agora os músicos tinham mais liberdade em transitar nos dois contextos, como profissionais independentes a executar repertórios instrumentais em teatros, assembleias e salas de poder real, como é o caso da Sala dos Serenins.⁶

Boa parte do repertório musical instrumental executado na segunda metade do século XVIII, em especial o de câmara, era de compositores como Haydn, Boccherini e autores do cenário lusófono:

Instrumentistas da Orquestra da Real Câmara como o flautista espanhol Antonio Rodil ou os violinistas Pedro António Avondano, José Palomino, Pedro Rumi, Andrea Marra, José Mazza, Gonçalo Auzier Romero, António de Figueiredo, Ignácio José de Freitas e António Freitas da Silva, entre outros, foram também compositores, tendo criado concertos, sinfonias, danças e músicas de cena. (*Idem*, p. 85).

A respeito do repertório dos concertos, o terremoto de 1755 provocou grande escassez de documentos, inclusive partitura. São precários os registros da atividade de Pietro Giorgio Avondano,

⁶ Dentre os lugares reservados aos concertos musicais no âmbito real existiu a Real Barraca da Ajuda I, construída por Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, que foi quase toda destruída pelo Terremoto acontecido em 1755 em Lisboa. Uma segunda, agora Real Barraca II, foi erigida por volta de 1783-84, titulada Sala dos Serenins. (FERNANDES, 2014, p. 82).

embora suficientes para compreendermos que ele teve uma atuação ininterrupta e articulada, pois em 1720 já contribuía para a Irmandade de Santa Cecília⁷, segundo o rol dos devotos desta associação. (MEDINA & PÁSCOA, 2016, p.687).

Na corte portuguesa a prática crescente de repertórios profanos e semi-operáticos como serenatas e oratórias, prossegue na segunda metade do século, durante reinado de D. José I e também no de D. Maria I, com maior circulação de sonatas, concertos e óperas, fato que pode ser alinhado ao contexto histórico-social que não se desvincula. Muito embora as remanescentes obras instrumentais deste período, presentes nas Biblioteca Nacional e Biblioteca da Ajuda (acervo notadamente amplo em questão de óperas italianas da segunda metade do século XVIII), salientam a permanência nas mãos dos próprios instrumentistas (BRITO, 1989, p. 169), o que torna a reforçar a ausência, ou mesmo o extravio deste repertório.

Dentre os gêneros camerísticos mais utilizados estava o repertório de dança, predominante no circuito cultural da corte ou da sociedade, onde a maior importância recaía sobre o minueto. Reunindo burgueses em espaços chamados de Assembléia⁸, os minuetos foram objeto de três tratados de dança: *Arte de Dançar à Franceza* (1760), de Joseph Thomas Cabreira; *Explicação para aprender com perfeição a dançar as Contranças* (1761), de Julio Severin Pantezze; e *Tratado dos principais fundamentos da Dança* (1767), de Natal Jacome Bonem; destinados a potencializar as práticas sociais.

*Minuetes are still much in use, particularly with antiquated belles and beaux, who are always anxious to show how much more graceful were the solemn paces of their time, than the livelier motions of our days.*⁹ (A. P. D. G., 1826 *apud* SÁ, 2014, p. 125).

Uma dessas assembleias, senão a mais conhecida do tempo, pertenceu a Pedro Antonio Avondano, a Assembleia das Nações Estrangeiras, e seu papel como compositor pode ter sido de fundamental importância para o sucesso do empreendimento, pelo que se depreende do fato de que seus minuetos foram publicados em Londres em mais de um volume, além dos manuscritos existentes em Paris. (SÁ, 2014, p. 116).

⁷ Torna-se aqui necessário recordar que a Confraria de Santa Cecília era uma das confrarias mais poderosas de Lisboa, reunindo todos os músicos, cantores, instrumentistas, diretores, praticamente sem exceção, defendendo os seus interesses ao mesmo tempo que controlando as suas atividades. (SCHERPEREEL, 1985, p.42).

⁸ As assembleias eram reuniões sociais entre pessoas de elevada posição social, que se encontravam para jogar e dançar. Tratava-se de uma forma de sociabilidade muito usada no espaço lusófono do período. A Assembleia das Nações Estrangeiras foi a reunião de outras assembleias pré-existentes, como a de ingleses e hamburgueses, reunindo-se na casa de Pedro Antonio Avondano. (FERNANDES, 2014, p. 96).

⁹ “Minuetos ainda estão muito em uso, particularmente os antiquados ‘belles’ e ‘beaux’, que estão sempre ansiosos para mostrar o quão mais graciosos eram os passos solenes da sua época, do que os animados movimentos dos nossos dias”. (A. P. D. G. 1826: 223. Neryve *apud* SÁ, 2014, p.125).

Avondano foi possivelmente o nosso mais importante compositor de música instrumental concertante na segunda metade do século XVIII, escrevendo, entre outros, numerosos minuetes para os bailes da Assembléia (...). (BRITO, 1989, p. 172).

Além destas, Pedro Antonio Avondano escreveu outras obras camerísticas, contribuindo para o desenvolvimento da música de concerto, para além da música de dança, e também estruturas maiores e mais complexas musicalmente como ópera e oratório, segundo ressalta Vanda de Sá:

António Pedro Avondano (sic.), gozava já na época de um significativo reconhecimento internacional da sua obra, sobretudo no domínio da oratória. Em Portugal o seu reconhecimento histórico incidiu sobretudo na valorização do seu papel no processo de reorganização da Irmandade de Santa Cecília (Cf. Vieira 1900), bem como, mais recentemente na sua obra vocal, sobretudo as oratórias. (VIEIRA, 1900 *apud* SÁ, 2014, p.116).

2.2 Discussão sobre a autoria dos trios

Constam no catálogo da Biblioteca Pública de Dresden as cópias manuscritas de três trios para dois violinos e baixo contínuo, identificados com a cota (*D-DI.Mus.2661-Q-1/2/3*) cuja autoria registrada na partitura se refere “dal sgnr Avondano”, sem maiores detalhes e sem qualquer datação. No entanto pelos dados que acompanham a catalogação na referida biblioteca, é possível especularmos data de composição e autoria.

É de relevância notar que o lugar em que os trios foram encontrados remonta a um tempo em que a orquestra local era movimentada por músicos de grande envergadura, que contribuíram para a estética musical do período, como Antonio Lotti (1667-1740), Jan Dismas Zelenka (1679-1745), Johann David Heinichen (1683-1729), Johann Adolph Hasse (1699-1783) e Johann Joachim Quantz (1697-1773). A presença destes trios no acervo da orquestra local, é um indicador de sua qualidade e/ou da notoriedade de seu autor, por se tratar de um contexto aparentemente exigente do ponto de vista técnico-musical, pois alguns dos melhores violinistas do tempo trabalharam ali, como Johann Georg Pisendel (1667-1755), para quem Vivaldi escreveu obras em particular.

A caligrafia do manuscrito dos mencionados trios é atribuída pelo RISM como cópia de Johann Gottlieb Morgenstern (1687-1763), violista e copista da orquestra da corte saxã; na literatura existente sobre os copistas da corte de Dresden, ele havia sido identificado inicialmente como D5 para os itens *D-DI.Mus.2661-Q-1/2/3*. Segundo se estima pela letra do copista, as cópias destes trios foram feitas entre 1727-1735.¹⁰ Pelas datas das cópias é então possível supor que os trios podem ter

¹⁰ Disponível em:

<opac.rism.info/metaopac/search.do;jsessionid=1C2D39A0F77CABCCCA3B25B6D338538E.touch02?methodToCall=submitButtonCall&CSId=1287N305Sac94b5078c73effb0f00d8a6cf16cba32efdd592&methodToCallParameter=submitSearch&refine=false&View=rism&searchCategories%5B0%5D=->

sido escritos entre 1720 e 1730, que relaciona-se com o provável ápice das apresentações instrumentais na Corte, e aponta segundo as datas descritas acima, a conjectura de que Pietro Giorgio Avondano, é quase certamente o “signr Avondano” a que se referem os manuscritos de Dresden, por absoluta exclusão de datas dos demais membros da família Avondano.

A família Avondano teve nomes que figuraram na vida musical lusófona a partir da primeira metade do setecentos. Dentre eles está Pietro Giorgio Avondano, seu filho Pedro Antonio Avondano e seu relativo João Francisco Avondano (? – 1794); também Antonio José Avondano (1720-1783), filho de Pietro Giorgio, pode também ter estado ativo na primeira metade do século, quando todos os quatro desenvolveram carreira como violinistas (SCHERPEREEL, 1985, p.18). Além destes, na segunda metade do século XVIII consta que o violoncelista João Baptista André Avondano (? – 1800) ingressou no serviço da orquestra real em 1771; João Baptista Avondano (? – 1828), homônimo do anterior, entrou ao serviço da orquestra real em 1765, embora já contribuísse para a Irmandade de Santa Cecília em 1763; consta também que o filho de Pedro Antonio Avondano, Joaquim Pedro Avondano (c.1760-1804) também violinista, contribuiu com a Irmandade de Santa Cecília de 1791 a 1802 (S.N. 1756[-1824], fl.118v); e embora haja poucos dados, há ainda um último membro, Fernando Antonio Avondano, que contribuiu para a Irmandade de Santa Cecília em 3 de janeiro de 1761. (S.N. 1756[-1824], fl.36v).

Embora a informação que exista nos manuscritos dos Trios de Dresden seja apenas a indicação do sobrenome de família do compositor - ‘sonata dal sgnr Avondano’, a catalogação do RISM imputa autoria dos trios ao lisboeta Pedro Antonio Avondano, sem qualquer explicação que fundamente a suposição.

Pedro Antonio foi violinista e compositor, filho primogênito de Pietro Giorgio Avondano. Ambos estiveram na posição de primeiro violino na Orquestra da Corte Portuguesa, sendo Pietro Giorgio na orquestra de Dom João V (1689-1750), confirmadamente ativo antes de 1732 (WALTHER, 1732, p.441), e seu filho, Pedro Antonio como primeiro violino na Orquestra da Real Câmara durante o reinado de Dom José I e de Dona Maria I, em Portugal. (FERNANDES, 2014, p. 85).

Pietro Giorgio Avondano era italiano e foi batizado em 1692, na cidade de Novi (hoje Novi Ligure), próximo a Gênova (ou como alguns testemunhos chamaram, Lombardia), mas pertencendo a diferentes regiões, conforme diferenças políticas através dos tempos. Também se afirma que Pietro Giorgio chegou em Portugal por volta dos 19 anos e casou em Lisboa, o que corresponde aos anos de 1711 ou 1712. Sua esposa, Maria Luiza Lampré, fora batizada em 9 de dezembro 1690, em

Lisboa, o que evoca a uma parte da família Avondano radicada em Portugal, ser de origem francesa. Pedro Jorge, como passa a assinar em Portugal, oficializa casamento com Maria Luiza Lampré em 17 de fevereiro de 1715, na Freguesia de Nossa Senhora da Encarnação.¹¹ Contudo, no que se refere à data deste casamento deve-se notar que seu primogênito nasceu no ano de 1714, conforme demonstra no processo de Diligência de João Xavier Nogueira.¹²

Segundo documento catalogado na Biblioteca Nacional de Lisboa, em 1750 Pedro Jorge Avondano ainda estava ativo profissionalmente, pois ele juntamente com outros músicos, assinaram Termo de Compromisso da Irmandade de Santa Cecilia.¹³ No entanto, após o terremoto, quando a Irmandade foi reorganizada por Pedro Antonio Avondano, o nome de Pedro Jorge não aparece mais dentre os signatários.

Sabe-se que o primeiro filho de Pedro Jorge é lisboeta e nasceu em 1714, conforme o próprio Pedro Antonio Avondano afirma, no processo em que atuou como testemunha favorável pelo médico João Xavier Nogueira, filho de um violinista amigo de seu pai, Pedro Lopes Nogueira (1700-1770).¹⁴

Pedro Antonio tomou iniciativa quando da reorganização da Irmandade de Santa Cecilia em Lisboa, em 1765, a ata refundatória foi assinada em sua casa, revelando que ele já podia ser um dos muitos influentes músicos que anos antes pedira pela proteção real que autorizou a recriação da associação, assim como parecia já estar em condições financeiras sólidas pois possuía casa que abrigou os 152 signatários do documento (VIEIRA, 1900, v.1. p.70). No entanto, como em 1750 dentre os signatários, consta apenas a assinatura de Pietro Giorgio Avondano e um de seus filhos, João Francisco Avondano, também violinista da Real Câmara, a ausência da assinatura de Pedro Antonio se deve ao fato de que ele não estaria em Lisboa, mas que poderia estar no Porto, na França, na Itália, locais onde tinha laços familiares, ou quem sabe, até mesmo na Orquestra de Dresden, o que evidenciaria o local em que os trios foram encontrados, mas ainda em Londres, onde publicou suas diversas coleções de minuetos. O fato é que Pedro Antonio Avondano já possuía atividade profissional suficientemente relevante para o colocar na posição proeminente na reorganização da Irmandade de Santa Cecilia após o terremoto de 1755.

Na atribuição feita pelo RISM à obra de Pedro Antonio Avondano, contida em 69 entradas, ocorre três situações: uma, em que abrange obras de sua autoria onde consta seu nome por

¹¹ Termo de Aprovação da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecilia, 1749-50.

¹² Diligência de João Xavier Nogueira para se tornar familiar do Santo Ofício, 1770.

¹³ Termo de Aprovação da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecilia, 1749-50.

¹⁴ Pedro Antonio Avondano, músico da câmara de El Rey, natural e morador na rua da Cruz, no pátio da Saldanha, freguesia das Mercês, e Cavaleiro professo da Ordem de Cristo, a quem o Reverendo Comissário mandou vir a sua presença... disse ser Cristão Velho e de idade disse ser de cinquenta e seis anos. (Diligência de João Xavier Nogueira para se tornar familiar do Santo Ofício, 1770)

completo, outra que menciona apenas o sobrenome de família, e também há entradas de atribuição errônea.

As de atribuição errônea começam com 5 *Divertimenti da Camera a due violini e basso*, onde se lê o nome de Pietro Giorgio Avondano por extenso ao lado do ano de 1748 (D.BSB.mus.ms.678/1-5). Podemos acrescentar duas sinfonias a 4, constantes na Biblioteca do Conservatório de Bruxelas, que Matta atribui a Pietro Giorgio Avondano (MATTA, 2006, pp.35, 135 e 140), embora estejam atribuídas somente ao sr. Avondano. E a partir disto, as três sonatas de Dresden aqui em causa, que pela data de cópia excluem a atribuição da autoria a qualquer um dos filhos, mesmo Pedro Antonio, pois na época deveria ter idade entre 5 e 15 anos e não devia possuir maturidade técnica exigida ou mesmo bagagem musical que respalde a singularidade estética e virtuosística das sonatas, que facilmente apontam para o pai.

Nas demais obras em que figura apenas o nome próprio Avondano, mas dificilmente pertencem a Pietro Giorgio, estão excertos de *Isacco, figura del redentore*, em duas fontes diferentes (acervos de Rostock e Schwerin, Alemanha), intitulado em ambas como *Die aufopferung Isaacs* (provavelmente copiadas nas décadas de 1760/70); duas árias em italiano num livro de coletâneas de diversos autores, constante em Bérgamo, mas copiado na Inglaterra; e ainda duas sonatas de violoncelo, pertencentes à Biblioteca de Berlim.

Todas as demais partituras manuscritas ou editadas ligadas a Paris, Londres e Berlim, que constam no RISM, parecem ser de Pedro Antonio Avondano. Na capital francesa estão hoje manuscritos de 14 minuetos (F-Pn VM7 6764), com o título *Minuetti a due Violini, trombe e Basso*, e em Londres foram editadas durante o século XVIII, os quatro volumes de *Lisbon minuets* para dois violinos ou flautas e baixo (3 deles por Charles Thompson & Samuel Thompson, e outro por John Cox) em data desconhecida (SÁ, 2014, p. 116), assim como existe música manuscrita atribuída a Pedro Antonio na Biblioteca de Berlim, onde estão a ópera cômica *Il Mondo dela Luna*, estreada em 1765 no Teatro de Salvaterra (na integra e em excertos, preservadas em Portugal e em outras bibliotecas estrangeiras), os oratórios *Gioas, re di Giuda* e *Morte d'Abel*, conservados ao lado de sonatas e duetos de violoncelo, dois quartetos para flauta, violino, violoncelo e baixo, um concerto de violoncelo (apenas parte do solista e do *basso*) e uma tocata para cravo. Existem por outros acervos ainda 3 árias que devem ter sido enxertadas em uma produção de 1754 de *Il Filosofo di Campagna*, de Baldassare Galuppi (1706-1785), uma para *Il maestro di Capella* de autoria desconhecida e outra para *Didone abbandonata*. Há uma cena (recitativo, cavatina e ária) da personagem Berenice para a ópera *Antigono* (1767) de Gian Francesco de Majo (1732-1770), em que a datação da cópia deve se dar por volta de 1780. Constam também ainda como repertório

litúrgico uma *Ladainha*, um *Lauda Jerusalem* e um *Magnificat* cujas cópias não devem ser anteriores a 1775, e estão arquivados em Évora.

Essa projeção musical revela que Pedro Antonio já poderia estar fazendo carreira desde ao menos uma ou duas décadas antes da reorganização da Irmandade de Santa Cecília, principalmente no que tange aos minuetos, escritos para a assembleia acima mencionada e reunida na sua casa, salientando suas produções.

O minuetto tinha forte ligação com as implicações sócio-econômicas reguladoras das classes. Sempre utilizado em circuitos nobres afim de legitimar a elegância natural das classes mais abastadas, assim como também descreve Jean-Jacques Rousseau (1712-78): “Quem dança justifica e legitima a sua integração na Corte e quem observa avalia a sofisticação e justeza do minuetto dançado”. (Idem, p. 108).

Conforme ressalta Vanda de Sá, a respeito dos minuetos: “[...] esta arte [da dança] era valorizada por cumprir uma dupla função de contenção do corpo que passava por ensinar a andar, a movimentar-se e a saudar com elegância”.

[...] o minuetto, afirma-se enquanto discurso que espelha e legitima o que se é por nascimento e não por aprendizagem, uma vez que as normas de execução dessa dança se preocupam em produzir uma impressão de naturalidade capaz de ocultar o seu enquadramento num *corpus* de danças todas elas marcadas ainda pela artificialidade barroca das convenções cortesãs do Antigo Regime. (Idem, p. 108).

Neste contexto de sociabilidade, os relatos sobre a veia artística de Pedro Antonio Avondano são feitos por músicos e frequentadores dos salões de sociabilidade alegando que ele estava entre os compositores de maior relevância no cenário português na metade do século XVIII, como o cônsul britânico, James Hort (1735-1807) ou Johannes Schuback (1732-1817), filho do prefeito de Hamburgo, comerciante e diplomata hamburguês que chegou a comprar música em Lisboa, e que ao lado de seu irmão Jacob Schuback (1726-1784), síndico da Liga Hanseática e um admirador de Metastasio, fomentou em Hamburgo a apresentação dos oratórios *Morte d’Abel*, *Gioas, re di Giuda* e *Isacco, figura del redentore*, de Pedro Antonio Avondano, entre 1762 e 1767 (KRUGER, 2006, p.272). Seu contemporâneo da Real Câmara, José Mazza, afirma: “a sua Muzica tinha grande harmonia, e muita novidade” (MAZZA *apud* SCHERPEREEL, 1985, p.101). Pedro Antonio Avondano adquiriu ainda o título de Cavaleiro da Ordem de Cristo em 1767 e faleceu em 1782. (Idem, p. 51).

Assim como a obra de seu pai pode estar em sua maioria perdida ou por reconhecer autoria, o testamento de Pedro Antonio Avondano elenca obras que também podem estar perdidas; como música instrumental inclui-se um *Masso de originais de Danças*, que podem ser o grupo de

minuetos autógrafos repassados à filha, e *Oito concertos de sonatas para rabeca*, sem qualquer confirmação da autoria, uma vez que havia músicas de outros compositores no meio de seu espólio.¹⁵

João Francisco Avondano, foi também violinista na Real Câmara no período entre 1764-94 (Idem, p. 19), estava entre os músicos que teriam assinado o Termo de Compromisso da Irmandade de Santa Cecília em 1750, portanto o mesmo poderia remotamente ser considerado como um provável autor das peças, contudo até então não existe música que se saiba ele ter composto, além do que, outro fato importantíssimo é a datação das sonatas que praticamente o exclui da possibilidade de ser o autor.

Como última informação que deve ser incorporada ao questionamento da autoria é que ainda em 1750, Pedro Jorge tinha um filho morando com ele, Antonio José Avondano. Consta que este filho fora batizado na Paróquia de Santa Catarina do Monte Sinai, junto à Porta de Santo Antão¹⁶, e aos 30 anos estuda em Coimbra na Faculdade dos Sagrados Cânones. Além disso, Antonio José se torna familiar do Santo Ofício, segundo processo de habilitação de 1767 (Idem, p. 51). Antonio José também parece ter integrado a Orquestra da Real Câmara como violinista no período de 1764-83 (idem, p. 18). Assim como seu irmão, João Francisco, não há relatos de que ele tenha sido compositor. Portanto, também a partir da datação das sonatas exclui-se a sua atribuição.

¹⁵ Testamento de Pedro António Avondano, 1782.

¹⁶ Termo de Aprovação da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília, 1749-50.

Capítulo 3: Abordagem interpretativa dos Trios

3.1 Música poética

Desde o século XVII, os filósofos bem como os músicos, buscavam novas ideias que pudessem ampliar e explorar novos campos emocionais de sua linguagem. Então se voltaram para o desenvolvimento de uma linguagem herdada do Renascimento, a Retórica, onde eram empregados elementos igualmente desenvolvidos na linguagem verbal, como a gramática, o vocabulário e a sintaxe, no que diz respeito ao conteúdo emocional de novas necessidades expressivas.

Dispôs-se de todos os recursos possíveis de persuasão, como combinações entre arquitetura, escultura, movimentos e luzes, pintura, música, retórica, metamorfose, ilusão, e tudo que pudesse transcender o imaginário. (CANO, 2000, p.33).

Judy Tarling cita em seu livro *The weapons of rhetoric: a guide for musicians and audiences* (2005), alguns teóricos que definiram sobre a importância do decoro para a performance de uma obra. Dentre eles Quintiliano (35-100 d.C) aborda que o tempo, o lugar e o caráter que mudam conforme a ocasião em que se profere o decoro. Para Cícero (106-43 a.C) o estilo da oratória não deve se projetar igualmente por todos os oradores, mas para todos os públicos e em toda e qualquer ocasião. Para Aristóteles (384-322 a.C) é importante ressaltar que a familiarização com aspectos da retórica impliquem na combinação de variados elementos que proponham um decoro que seja comunicado de forma clara; e que para ser mais persuasivo, de modo a conquistar o público, é necessário que o orador molde o estilo e o que diz de acordo com o lugar e o ouvinte, pois a escolha de uma linguagem adequada para o que se propõe contar, contribui para a expressão correta de um discurso que pretende ter efeito convincente sobre seu ouvinte. (TARLING, 2005, p. 55).

Para que o decoro seja claro, é necessário que o intérprete comunique sentimentos e emoções e para isso precisa lidar com as “paixões”, de modo a ser sua principal ferramenta de persuasão.

The sense of hearing is closely connected to the emotional response of the hearer. Plutarch quotes Theophrastu's description of the sense of hearing as being "the most emotional of them all" capable of bringing "distraction, confusion and turmoil which seizes the mind".¹⁷ (WATERFIELD apud TARLING, 2005, p. 69).

¹⁷ O sentido da audição está intimamente ligado à resposta emocional do ouvinte. Plutarch cita a descrição de Theophrastu do sentido de audição como sendo "a mais emocional de todas" capaz de trazer "distração, confusão e turbulência que se apodera da mente. (WATERFIELD apud TARLING, 2005, p. 69, tradução nossa).

Afim de imprimir este espírito persuasivo no Barroco era necessário conhecer profundamente a natureza e “afetos” ou “paixões da alma”.

*Un de los objetivos fundamentales de la aplicación de principios retóricos en la música, fue, como ya se ha dicho, la de proporcionar al discurso musical la capacidad de despertar, mover y controlar los afectos del público, tal y como los oradores hacían con el discurso hablado. Apropiarse de los recursos afectivos de los retóricos se convirtió en una tarea fundamental para los músicos de la era barroca.*¹⁸ (CANO, 2000, p.48).

Dos estudos teóricos realizados durante o século XVII e XVIII, *Les Passions de l'âme* (1649) de René Descartes (1596-1650), foi o que mais influenciou os artistas e músicos do período. Ele define as “paixões da alma” como sentimentos ou emoções que são causadas pelo “movimento dos espíritos”: *Estos espíritus a los que Descartes hace referencia son los Espíritus Animales. Conocer su naturaleza es fundamental para una aproximación a las pasiones cartesianas.*¹⁹ (Idem, p.49).

Descartes define seis tipos de afetos principais, que a partir deles podem originar-se outros: admiração, desejo, amor, ódio, alegria e tristeza. Através destes, cada orador desenvolveria seu próprio modo de persuadir o ouvinte. Seja compositor ou intérprete, as manipulações destes afetos constituíram figuras retóricas não rotuláveis por um afeto específico.

Quando se busca comunicar um discurso, pode-se movimentar este discurso moldando conforme a região afetiva que ele se aproxima, e isso pode ser feito pelo orador que tem autonomia e pode elevar ou diminuir o nível emocional de acordo com o desenvolvimento da obra, e além disso inserir texto musical de ornamentação, por exemplo. (TARLING, 2005, p. 64).

Com base no livro *Música y retórica en el barroco* (2000) de López Cano (1966-), é possível estabelecer as fases do discurso retórico-musical como *inventio*: elemento de origem e funcionamento de cada afeto e espíritos que origina; *dispositio*: distribuição das ideias e argumentos originados na *inventio*, aqui deve-se abrir um parênteses, o *exordium* e *confutatio* descrevem *ethos* e afetos de baixa intensidade e, *confirmatio* e *peroratio* descrevem *pathos* ou afetos de alta intensidade; *elocutio*: estabelecem-se as figuras ideais como decoração ou ornamento dos afetos descritos; *pronuntiatio*: aqui é necessário que o intérprete se envolva com a obra de tal forma que se deixe levar pelo afetos de persuasão escolhidos. Conforme Cano descreve: “*Sólo de este modo será*

¹⁸ Um dos objetivos fundamentais da aplicação de princípios retóricos na música, como já foi dito a de proporcionar o discurso musical a capacidade de despertar, mover e controlar os afetos do público, tal como os oradores faziam com o discurso falado. Apropriar-se dos recursos afetivos dos retóricos se converteu em uma tarefa fundamental para os músicos da era barroca. (CANO, 2000, p.48, tradução nossa).

¹⁹ Estes espíritos que Descartes faz referência são os *espíritus animais*. Conhecer sua natureza é fundamental para uma aproximação às paixões cartesianas. (Idem, p.49, tradução nossa).

capaz de despertar el mismo afecto en el auditorio. El principio de autoafectación es fundamental en la práctica musical de los afectos”.²⁰ (CANO, 2000, p.68).

3.2 Estilo, tópicos e recursos de expressão

Leonard Ratner (1916-2011) em 1980, introduz o conceito das tópicos no vocabulário dos estudiosos de música, ao contribuir com o livro *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Descrevendo as tópicos como “assuntos do discurso musical”, seus tipos, semelhantes a gênero, e estilos se interseccionam. Essa estrutura se constitui da mescla de estilos e gêneros e também de seu reconhecimento externo com mescla de outras estruturas de estilo e gênero: “Como repositório de conhecimento estilístico distribuído entre compositores e intérpretes, as tópicos de Ratner constituem uma fonte de significados na música do século XVIII”. (MIRKA, 2014, p. 1).

Além da fusão entre estilos e gêneros, Ratner nota a expansão do seu significado em torno da figura, do processo, ou do plano de ação. Assim como, outros estudiosos como Wye Allanbrook (1943-2010), Kofi Agawu (1956-), Robert Hatten (1930-), Raymond Monelle (1937-2010), contribuíram explorando o termo de forma epistemológica e como ferramenta de análise. (Idem, 2014, p. 2).

Agawu por exemplo, ao descrever o conceito, contribui relacionando afetos, figuras melódicas e padrões de acompanhamento no baixo. Allanbrook, contribui para a expansão do conceito de tópicos, que revela incluir estilos e gêneros, afetos, padrões de acompanhamento, figuras melódicas e retóricas, esquemas harmônicas e metro. (Idem).

A ideia que se tem de estilo é herança do que passa a ser considerado a partir do século XVII. As suas divisões se iniciam em *stilo antico* e *stilo moderno*, por Claudio Monteverdi (1567-1643), também adotado na Alemanha por Christoph Bernhard (1628-1692), permanecendo nos estilos livre (galante) e estrito do século XVIII. Marco Scacchi (1602-1662), em 1649 distingue outra divisão estilística; *stylus ecclesiasticus*, *theatralis* e *camerae*, que se combinou com as categorias estilísticas de Johann Matheson (1681-1764), idealizadas por Athanasius Kircher (1602-1680) em 1650: *stylus ecclesiasticus*, *canonicus*, *motecticus*, *phantasticus*, *madrigalescus*, *melismaticus*, *hyporchematicus*, *symphoniacus* e *recitativus*. Johann Adolph Scheibe (1708-1776) em 1745 sugere os “bons” estilos: alto, médio e baixo. Para Heinrich Christoph Koch (1749-1816), o material pode se dividir em sacro (eclesiástico) e secular (teatral, câmara). E para Johann Georg

²⁰ Apenas este modo é capaz de despertar o mesmo afeto no auditorio. O princípio da autoafectação é fundamental na prática musical dos afectos. (CANO, 2000, p. 48, tradução nossa).

Sulzer (1720-1779), os três estilos se agrupam em público (eclesiástico, teatral) e privado (câmara). (SULZER, 1792-94 *apud* MIRKA, 2014, p. 4).

Além destas divisões adotadas, outras divisões podem existir, como propõe Mattheson, estilos melódicos vocais e instrumentais; e Kircher recorre às questões nacionais, os estilos Francês, Italiano e Alemão são os mais recorrentes na altura do século XVIII. A todos esses diferentes estilos, foram relacionados diferentes afetos, que por sua vez também associaram-se aos gêneros, lugar profícuo de possibilidades de misturas de tópicos. Sendo assim, o caráter afetivo se torna mais variado, segundo a medida da peça; quanto maior, mais circulação de afetos, quanto menor, mais específico é o afeto, logo as maiores peças são as principais fontes das suas tópicos musicais. (Idem, p. 7).

*Although Sulzer does not formulate any advices for composers, his advice for performers, quoted earlier, to practice dances in order to learn how to express characters of larger compositions is based on the assumption that larger compositions are made out of small compositions and it implies that small compositions can be used by composers as tools of musical invention outside their own genres.*²¹ (Idem, p. 42).

Essa mistura de afetos e estilos que sustentam o estilo instrumental não sustenta uma comparação com a tragédia, mas à comedia vienense, gênero teatral modelado na italiana *commedia dell'arte*. Então Sulzer elogia a liberdade das sonatas em “assumir qualquer personalidade e toda expressão”, para ele, as sonatas italianas não eram suficientes para suprir a grande quantidade de mudanças bizarras em caráter de alegria ao desespero, do patético ao trivial (SULZER, 1792-94, 4: 425; BAKER and CHRISTENSEN, 1995:103 – 104 *apud* MIRKA, 2014, p. 9). A partir deste tipo de constatação, críticos do norte da Alemanha passam a reconhecer que o estilo instrumental pode ter nascido nas comédias e em seus homólogos, como é o caso da ópera buffa. (MIRKA, 2014, p. 9).

Para Forkel, a modulação ou transição dos sentimentos (*pathos*) acontece através dos parâmetros musicais. O mesmo parâmetro pode expressar diferentes sentimentos, se combinados com outros estados de parâmetros (idem, p. 24). Por exemplo, Kirnberger constata mudanças harmônicas em que “*every melodic progression can acquire a diferente shade of expression from the harmony*”.²² (Idem).

Uma vez que as sonatas integram o ramo das peças camerísticas, dentre os variados estilos musicais, pode-se evidenciar alguns deles nos trios de Avondano. O primeiro trio está na tonalidade

²¹ Sulzer aconselha o intérprete a estudar pequenas peças, porque elas auxiliam na expressão do caráter, e também estão contidas em peças maiores, o que implica que pequenas composições podem ser usadas por compositores como ferramentas de invenção musical fora dos seus próprios gêneros. (MIRKA, 2014, p. 42, tradução nossa).

²² Cada progressão melódica pode adquirir um sombreado expressivo diferente pela harmonia. (Idem, p. 24, tradução nossa).

de ré maior, o segundo em si menor, ambos possuindo três movimentos cada, e o terceiro trio está na tonalidade de dó maior e possui quatro movimentos.

Trio Sonata	Tonalidade	Andamento	Métrica	Tópica
Trio I	Ré M	Allegro	4/4	Aprendido (estrito e elaborado)
		Andante	2/4	Sensível
		Allegro	2/4	Dança e elaborado
Trio II	Si m	Allegro	4/4	Marcial
		Andante	2/4	Misto e fantasia
		Allegro	3/4	Dança
Trio III	Dó M	Adagio	4/4	Fantasia
		Allegro	4/4	Marcial
		Largo	12/8	Ombra e fantasia
		Allegro	4/4	Ópera buffa

Tabela 1: Relação dos três trios sonata para dois violinos e baixo contínuo.

A começar pelo primeiro movimento do trio sonata n.º. 1, é reconhecida a tónica do estilo aprendido, que foi a terminologia utilizada para as tónicas reunidas por Ratner veiculadas durante o século XVIII, na tradição Italo-Austro-Germânica, e no século XX. O estilo aprendido abriga diferentes estilos de técnicas composicionais, que podem abordar sua função social, lugar de performance, historicidade e também seu registro afetivo. Como exemplifica o autor ao citar sobre tais estilos de características ressonantes e de cunho cultural: estrito, eclesiástico, capela, delimitado, antigo, grave, fugal, elaborado, artificial, entre outros. (CHAPIN, 2014, p. 302). Dentre eles, o estilo estrito faz considerações da técnica composicional, em textura, harmonia e fraseado, cuidando da parte escrita no tratamento da dissonância, onde ela é utilizada em tempos metricamente fracos, ou preparada por suspensão, com resolução descendente. Assim, o estilo estrito se torna a língua franca da composição do final do século XVIII (Idem, p.304):



Figura 1: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Primeiro movimento (Allegro). Cc.13 a 15.

O outro estilo reconhecido no *Allegro* pertencente à gama de estilos abrigados na tónica de estilos aprendidos, é o estilo elaborado. De essência ampla e lógica, utiliza um estilística mais livre presente no campo conceitual. (Idem, p. 310).

Este estilo caracteriza-se pela textura polifônica altamente desenvolvidas e contraponto simples, tratamento imitativo com controle da dissonância, podendo incluir características da fantasia ou da sinfonia, e voltado para o *ethos*. (Idem).

O estilo elaborado pode ser compreendido com a observação dos compassos a seguir:

Figura 2: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Primeiro movimento (Allegro). Cc.61 a 68.

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

“Sensibility” (the term explored in this essay) referred to human disposition, not to musical materials. It identified a capacity to respond with pleasure or pain, with feeling, and with self-awareness to the impressions made on the body and mind by the senses. Consciousness, subjectivity, and reflexivity are key terms in conceptualizing sensibility, which referred not simply to a capacity to be moved but also to an awareness of that capacity and its moral obligations”.²³ (HEAD, 2014, p. 264).

Este termo durante o século XVIII, se refere à toda percepção e sensação de *ethos* (caráter) e *pathos* (afeto) específicos.

[...] the nervous system replaced an older model of the humors in the physiology of sensibility, a vocabulary of "sentiment", "feeling" and "emotion" gradually superseded that of "affect" and "passion", and emotions were understood not as fixed and relatively stable but as subject to constant fluctuations in intensity, rapid change, and paradoxical combination.²⁴ (Idem).

Sendo assim, observa-se o trecho a seguir como exemplo da tópica do estilo sensível no segundo movimento:

Figura 3: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Segundo movimento (Andante e piano sempre). Cc.8 a 20.

²³ O termo sensibilidade refere-se à disposição humana e não a materiais musicais. Se identifica com a capacidade de responder com prazer ou com dor, com sensações e autoconsciência de impressões feitas sobre o corpo e a mente. Consciência, subjetividade e reflexão, são palavras que conceituam a sensibilidade, e que se referem não apenas à capacidade de ser movido, mas também de uma consciência da capacidade das obrigações morais. (HEAD, 2014, p. 264, tradução nossa).

²⁴ O sistema nervoso substituiu um modelo mais antigo dos humores na fisiologia da sensibilidade, um vocabulário de "sentimento", "sensibilidade" e "emoção" gradualmente substituiu "afeto" e "paixão", e as emoções foram entendidas não como anúncios fixos relativamente estável, mas sujeito a constantes flutuações de intensidade, mudança rápida e combinação paradoxal. (Idem, tradução nossa).

O terceiro movimento do trio sonata n°1, encontra-se em sintonia com a tópica de danças, onde apesar de serem artes distintas, a música e a dança passam a ter seus diálogos interligados pela cultura de dança durante o antigo regime Francês.

*In that the Art of Dance has Always been recognized as one of the most honorable and necessary methods to train the body, and furthermore as the primary and most natural basis for all sorts of Exercises, including that of bearing arms, consequently it is one of the most advantageous and useful to our Nobility, as well as to others who have the honor of approaching Us, not only in time of War for our Armies, but even in Peacetime while we enjoy the diversion o four court Ballets.*²⁵ (NEEDHAM, 1997 *apud* ZBIKOWSKI, 2014, p. 148).

A importância da dança no antigo regime francês (desenvolvido durante o reinado de Louis XVI), se deu pelo apoio político na França durante os séculos XVII e XVIII, que deu origem a um conjunto altamente influente de práticas culturais, em que música e dança reservavam uma relação mais íntima. (ZBIKOWSKI, 2014, p.151).

No *Maître à danser* de 1725, o mestre de dança francês Pierre Rameau (1674-1748) fez uma observação a respeito da prática da dança na corte:

*We can say, to the glory o four race, that we have a real gift for beautiful dancing. Foreigners, so far from denying this, have, for nearly a century, come to admire our dances, and to educate themselves at our performances and in our schools. There is hardly a Court in Europe where the dancing máster is not French.*²⁶ (RAMEAU, 1970 *apud* ZBIKOWSKI, 2014, p.147).

Em 1777, Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) publica o *Recueil d'airs de danse caractéristiques*, uma reunião de danças coletadas por ele a fim de estabelecer características inerentes a cada tipo, para facilitar a familiaridade de jovens músicos: “*Every dance has its definite tempo, determined by the meter and the note values that are employed in it*”.²⁷ (KIRNBERGER, 1982 *apud* ZBIKOWSKI, 2014, p. 144).

Torna-se claro que o músico deve perceber as qualidades necessárias para a boa performance da tópica da música de dança, este repertório utiliza ritmos e passagens de mesmo

²⁵ A arte da dança sempre foi reconhecida como um dos métodos mais honrados e necessários para treinar o corpo, e além disso, como base principal e mais natural para todos os tipos de exercícios, incluindo o de porte de armas, consequentemente o mais vantajoso e útil para a nossa nobreza, assim como para outros que tem a honra de aproximar, não só em tempos de guerra, mas também de paz enquanto nós aproveitamos a diversão do nosso *Ballet* de corte. (NEEDHAM, 1997 *apud* ZBIKOWSKI, 2014, p. 148, tradução nossa).

²⁶ Podemos dizer, para a glória de nossa raça, que temos um verdadeiro dom para a dança. Estrangeiros, por quase um século, passaram a admirar nossas danças, e a educar-se em nossas performances e em nossas escolas. Dificilmente um mestre de dança da Corte na Europa não é de origem francesa. (RAMEAU, 1970 *apud* ZBIKOWSKI, 2014, p.147, tradução nossa).

²⁷ Todas as danças têm seu tempo definido, determinado pelo metro e valores de notas que são empregados nele. (KIRNBERGER, 1982 *apud* ZBIKOWSKI, 2014, p. 144, tradução nossa).

comprimento e estabelece padrões de medidas e acentos, que podem estar distribuídos em um longo trecho musical. (KIRNBERGER, 1777 *apud* ZBIKOWSKI, 2014, p. 144).

A prática de danças nobre francesas ocorreu com variados tipos de danças, que podiam ser coreografadas a gosto do intérprete. A *bourrée* era caracterizada como dança de “alegria moderada” com recursos básicos de expressão que dificilmente se extenuam. Como mote de refinamento entre as classes mais altas, a dança proporcionou uma oportunidade para a nobreza de dar presença corpórea à estética do galanteio. (Idem).

O conhecimento adquirido pela identificação dos temas de dança extraídos das nobres danças francesas foram indispensáveis à incorporação do discurso musical do século XVIII. (ZBIKOWSKI, 2014, p. 159).

Nota-se a tónica de dança sob o estilo de *bourrée*:



Figura 4: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Terceiro movimento (Allegro). Cc.1 a 7.

Além disso, encontra-se um trecho de textura trabalhada que se reconhece em outra tónica, é a do estilo elaborado, que está inclusa na gama dos estilos abrigados pela tónica do estilo aprendido, conforme exemplificada no primeiro movimento deste trio.

Figura 5: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Terceiro movimento (Allegro). Cc.1 a 7.

No trio sonata n.º 2 (Q/3), o compositor faz uso do estilo marcial descrito como tópica por Raymond Monelle (1937-2010) em seu livro de 2006, *The musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Onde descreve três dos assuntos mais recorrentes no discurso musical, cooperando para o campo da semiótica musical, embora de forma escassa para a caça, e de forma frequente e variada no campo militar e pastoral. (HARINGER, 2014, p. 194).

O teórico Johann Sulzer define a marcha em *Allgemeine Theorie der schönen Künste*:

*A short piece, played by wind instruments, that accompanies festive processions, especially those of soldiers. Its goal is doubtless to liven up those who take part in the procession and to alleviate their discomfort.*²⁸ (SULZER, 1792-94 *apud* HARINGER, 2014, p. 200).

Em acordo com Sulzer, Daniel Gottlob Türk (1756-1813) em seu *Die Klavierschule* de 1789, acredita que o caráter da marcha deve ser corajoso, bravo e empolgante, assim como sua execução deve ser forte. As notas pontuadas chamam especialmente para uma execução completa e enfática. No entanto, podem haver certas exceções no caso de marchas para desfiles não marciais. (TÜRK, 1982 *apud* HARINGER, 2014, p. 200).

As variadas definições de marchas não-militares utilizadas por autores do século XVIII, auxiliam fato em que o próprio teórico Monelle procura designar tópicos em estatutos separados, e sua cogitação em estabelecer uma outra tópica, a da marcha processional, onde engloba ocasiões

²⁸ Uma peça curta, tocada por instrumentos de sopro, que acompanha desfiles festivos, em especial os de soldados. Seu objetivo certamente é o de animar aqueles que participam do desfile e aliviar seu desconforto. (SULZER, 1792-94 *apud* HARINGER, 2014, p. 200, tradução nossa).

referentes à cerimônia, solenidade ou ocasiões elevadas. (MONELLE, 2006 *apud* HARINGER, 2014, p. 201).

Koch observa,

*The march, which properly pertains to martial music, has the aim of facilitating a complete equality of steps. This category has also been taken up in larger Works of the art, particularly in the opera, where it is used for processions; in this case, the march Always contains the character of the sublime and the splendid.*²⁹ (KOCH, 1983 *apud* HARINGER, 2014, p. 201).

Sendo assim, ele observa estipulações da marcha operática onde ela requer um andamento grave, de compasso binário e metro claro e ininterrupto. (Idem)

Tendo dito isso, observa-se que o uso da tópica marcial se faz presente no primeiro movimento do trio sonata n.º.2 em si menor no respectivo trecho:



Figura 6: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Primeiro movimento (Allegro). Cc.8 a 10.

O segundo movimento encontra-se inserido no estilo brilhante, descrito por Roman Ivanovitch (1967-) como estilo formado através do canto, íntimo, sensível, apojatura e estilos expressivos. (IVANOVITCH, 2014, p. 331).

Ratner buscando delinear a tópica do estilo cita as definições estabelecidas para o termo sensível onde numa primeira instância Türk em 1789, Daube em 1797 e Koch em 1802, se referem ao uso de rápidas passagens virtuosas ou afeto intenso. E noutra, outros compositores italianos dentre eles, Domenico Scarlatti, Arcangelo Corelli e Antonio Vivaldi (1678-1741), descreveram-na com repetições sistemáticas e sequências. (RATNER, 1980 *apud* IVANOVITCH, 2014, p. 330).

Considerando a utilização de notas e/ou sequências com rapidez, Stephen Rumph concerne à figura em questão o termo “fonema tópico”:

²⁹ “[...] a marcha que pertence à música marcial, tem o objetivo de facilitar a igualdade de pés. Ela também foi retomada em obras de arte maiores, como a ópera, onde é utilizada em procissões (desfiles), que neste caso não perde o caráter do sublime e do esplêndido”. (KOCH, 1983 *apud* HARINGER, 2014, p. 201, tradução nossa).

[...] “a topical phoneme” or building block from which topics themselves are built. In this way, for example, “the juxtaposition of a rapid melodic line with a slower bass distinguishes both third-species counterpoint and brilliant style”.³⁰ (RUMPH, 2012 *apud* IVANOVITCH, 2014, p. 332).

Descrição musical do “fonema tópico”:



Figura 7: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Segundo movimento (Andante). Cc.1 a 5.

Rumph também insinua que em oposição a muitos fonemas linguísticos, como resultado da analogia entre “processos físicos e psíquicos”, figuras musicais acumulam uma contínua carga cinestésica-emocional. Pelo viés do próprio adjetivo, a natureza de brilho é que define o pulso acelerado ou chama a atenção para a sensação visual de faísca, cintilação ou lampejo. (Idem).

Ao buscar a origem etimológica da palavra “brilhante”, percebe-se que não é restrito a um truque verbal da mão ou mesmo atletismo dos dedos, mas que na própria palavra (o padrão francês de *briller*, que deriva da fonte italiana *brillare* de *prillare*, para *pirouette*) encontra-se uma antiga onomatopéia para torneamento e atropelos, onde ela mesma já une som e movimento. (IVANOVITCH, 2014, p. 332).

Do ponto de vista performático, Sulzer advertiu que aqueles que:

[...] *employing technical tricks in their music (involving melodic leaps, arpeggios, harmonies) end up saying nothing at all, however virtuosic it all may be. They are as artificial as a circus performer dancing or singing on a tightrope.*³¹ (BAKER e CHRISTENSEN, 1995 *apud* IVANOVITCH, 2014, p. 341).

Cristalizando ideias do gênero, a performatividade utilizada pelo intérprete que torna passagens musicais excessivamente pretensiosas projetam uma recapitulação movida por ideais estéticos que remodela a exposição. (IVANOVITCH, 2014, p. 342-347).

³⁰ [...] “fonema tópico” ou bloco de construção em que as próprias tópicas são construídas, por exemplo, “a justaposição de uma rápida linha melódica com um baixo vagaroso, que distingue contraponto de terceira espécie e estilo brilhante”. (RUMPH, 2012 *apud* IVANOVITCH, 2014, p. 332, tradução nossa).

³¹ “Empregam truques técnicos em sua música (envolvendo saltos melódicos, arpejos, harmonias) acabam dizendo nada, no entanto é considerado virtuosístico. São tão artificiais como artistas de circo dançando ou cantando em corda bamba”. (BAKER e CHRISTENSEN, 1995 *apud* IVANOVITCH, 2014, p. 341, tradução nossa).

Considera-se a união dos estilos “brilhante” e “cantábile” em que dada oposição é inevitável, uma vez que formam o mecanismo contrastante básico da língua franca. Como Ratner sugere, “o contraste entre o brilhante-vigoroso e o gentil-cantábile...atravessa a retórica clássica em toda sua extensão e magnitude”. (Idem, p. 331).

Esta fusão sela o termo para a tópica do “estilo misto”, em que projetam dois tipos básicos de temporalidade, lírico e progressivo, conforme Monelle aponta. No final do século XVIII, o “estilo misto” é o controle de passagens de “temporalidade progressiva” com “evocações líricas”, para tornar-se “a amálgama temporal do movimento clássico”. (MONELLE, 2006 *apud* IVANOVITCH, 2014, p. 331).

Segundo Ratner,

*Connected in everyday usage literally to the dazzling effect of light and figuratively to espetacular, excellent actions or personal qualities, the range of musical contexts for the world “brilliant” included a timbral quality that “sticks out”, glinting ornaments, passagework itself, a lively or spirited manner of performance, a general character of magnificence or splendor for public pieces such as overtures and symphonies, the aspect of performance (or “execution”) relating to pure technique, and of course a focal point of the mixed style.*³² (IVANOVITCH, 2014, p. 332).

O *Andante* recupera elementos voltados à expressão do “estilo misto”, ou mesmo caberia dizer que o estilo fantástico se faz imediatamente evidente por sua própria figuração estética de improviso:



Figura 8: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Segundo movimento (Andante). Cc.32 a 35.

O último *Allegro* do trio sonata em si menor (Q/3), assim como o terceiro movimento do trio anterior se apoia na tópica de dança, reforçando a circulação de gêneros musicais de dança mais recorrentes, como é o caso do minueto. Conforme o próprio Ratner observou: “difícilmente há uma obra desta época que não se aproveitou da dança”. (RATNER, 1980 *apud* MCKEE, 2014, p. 164).

³² Conectado ao uso cotidiano literalmente ao efeito de deslumbramento da luz e figuração do espetacular, excelente ações ou qualidades pessoais, a gama de contextos musicais para o mundo “brilhante” incluem qualidades timbrísticas que sobressaem ornamentos cintilantes em suas passagens, de maneira animada e espirituosa na performance, um caráter geral de magnificência ou esplendor de peças públicas como aberturas e sinfonias, é o aspecto da execução relatando técnica pura, e é claro, o ponto focal do “estilo misto”. (IVANOVITCH, 2014, p. 332, tradução nossa).

A correlação entre música e dança era tão facilmente notada, que aos que praticavam dança, presenciar sequência de movimentos e passos de dança levava a imaginar o som relativo a ela, e da mesma forma ouvir certos detalhes melódicos e harmônicos já era motivo para relacionar aos passos de dança. (ZBIKOWSKI, 2014, p. 156-157).

Kirnberger ao discorrer sobre o metro em *Die Kunst des reinen Satzes*, afirma:

*If a precise uniformity is observed in the steps and small movements, this results in the measured walk which we call dance, and this is precisely analogous to measured melody. In just the same way as dance expresses or portrays various sentiments merely by motion, melody does it merely by notes.*³³ (Idem, p. 145).

Segundo os teóricos do século XVIII, a articulação do gestual da dança flutuava em torno de afetos da condição humana passando do sério ao descontraído, do nobre ao vulgar, associados a sentimentos ou “movimentos da alma”. Entre ambos gestuais, seja de modo literal ou metafórico, o processo dinâmico gerado pela fusão delas envolve movimento, velocidade, peso, altura, profundidade e gravidade. Resultando em “sonoridade análoga” à dança, evocando associações a estados expressivos. (MCKEE, 2014, p.164).

No Portugal setecentista como resultado da veiculação das danças, estava a execução do minueto como dança aristocrática social. Tendo em vista que na segunda metade do século XVIII, estavam sendo publicados três tratados de dança em Portugal, nota-se que a escolha do minueto como estilo de tónica de dança para um dos movimentos dos trios de Avondano já era esperada.

O terceiro movimento caracteriza-se pela representação da tónica de dança em compasso ternário, como tónica de dança desenvolvida em torno do estilo de minueto:



Figura 9: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Terceiro movimento (Allegro). Cc.51 a 58.

No trio sonata n.º. 3 (Q/1), nota-se que no primeiro movimento possui características que remetem ao estilo fantástico. Este estilo é caracterizado por se assemelhar esteticamente a uma

³³ “Se uma uniformidade precisa é observado nos passos e pequenos movimentos, isto resulta na caminhada medida que chamamos de dança, que é precisamente análoga à melodia medida. Da mesma forma que a dança expressa ou retrata vários sentimentos através de movimentos, o mesmo faz a melodia através de notas”. (ZBIKOWSKI, 2014, p. 145, tradução nossa).

narrativa errante, contorno de liberdade métrica, harmonia sustentada, comparável ao estilo declamado.

*Opera, accompanied recitative and (what has become known as) ombra were models for the emerging genre of the free fantasia, a genre defined by C.P.E.Bach in the first part of his Versuch (1753). Here Bach advocated “the declamatory style”, a potently emotional but also erudite keyboard idiom that emulated the melodic accents, metrical freedom and wide-ranging modulations of “accompanied recitative”.*³⁴ (HEAD, 2014, p. 260).

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

Sendo assim, o *Adagio* deste trio, se traduz em ilusão estética de improvisação onde o primeiro violino, nos momentos de ornamentação, é por vezes acompanhado pela linha figurativa estática do segundo violino em harmonia sustentada, com o baixo contínuo. E noutros ele estabelece diálogo com a linha melódica do segundo violino, que outrora foi resgatado da função de baixo contínuo.



Figura 10: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Primeiro movimento (Adagio). Cc.5 a 6.

O *Allegro*, inversamente ao terceiro e quarto movimentos desta sonata, não possui sobreposição estilística, e em sua estrutura está presente a forma-sonata. Pode ter advindo dos

³⁴ Ópera, recitativo acompanhado e (que se tornou conhecido como) *ombra* foram modelos para o gênero emergente da fantasia livre, definido por C. P. E. Bach, na primeira parte de *Versuch* (1753). Para Bach, “o estilo declamado”, é potencialmente emocional mas também de idioma erudito que imita acentos melódicos, liberdade métrica e amplas modulações do “recitativo acompanhado”. (HEAD, 2014, p. 260, tradução nossa).

modelos de sinfonia italiana usados como abertura de ópera, mas pode ter sido um reflexo da produção de orientação germânica, antecipando a recepção da obra de Haydn e outros compositores, de modo pioneiro no ambiente lusófono; deve se lembrar que a data de produção da cópia não parece exceder 1750.

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

Para Sulzer, as sonatas podem ser comparadas à sinfonia e à abertura, mesmo que estas últimas tenham um caráter mais definido. Nelas o estilo marcial pode ser encontrado nas figuras pontuadas e curtas em *staccato* (HUNTER, 2014, p. 74). Sendo assim, o estilo marcial é utilizado ponderadamente nas notações figurativas que se repetem no início do tema proposto pelo compositor, ao primeiro violino:



Figura 11: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Segundo movimento (Allegro). Cc.1 a 3.

A homofonia rítmica em certos trechos, pode ser entendido como uma tendência italiana, semelhante a utilizada por Vivaldi, Corelli e Carlos Seixas (1704-1742), em momentos cadenciais.



Figura 12: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Segundo movimento (Allegro) Cc. 78 a 80.

Em relação à percepção do ouvinte, mediante a interpretação, Sutcliffe declara:

What seems to count for more is a pervading sense of “exteriority”, with the listener being invited to imagine and speculate on the source of the sounds; this can create “not just a successive, but a simultaneous variety of the musical surface”.³⁵ (SUTCLIFFE, 2014, p. 123).

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

The challenge to a listener is magnified in the case of those sonatas that feature very dramatic changes of style, sometimes so extreme that rupture seems a better description than simply topical contrast. One recurring pattern involves switching into a very broad pastoral manner, generally involving a change of meter and tempo as well.³⁶ (Idem, 2014, p. 124).

O terceiro movimento do trio em Dó M, possui características próprias da tópica do estilo *ombra*. Este termo passa a ser usado em 1908 por Hermann Abert (1871-1927), ao se referir às representações do sobrenatural nas cenas de fantasmas de ópera de Niccolò Jommelli (1714-1774). O mesmo acontece em Handel (1685-1759), Gluck (1714-1787), Mozart (1756-1791), na mitologia clássica dos séculos XVII e XVIII; em cenas de alusão a oráculos, demônios, bruxas e fantasmas. A este tipo de representações, era propício o uso de tonalidades cambiantes, contraste dinâmico e ritmos pontuados portentosos, afim de transmitir um humor misterioso, até mesmo ameaçador. (MCCLELLAND, 2014, p. 279).

Para fins de reconhecimento do estilo *ombra*, Clive McClelland descreve a recorrência de uma atmosfera misteriosa através de dissonâncias harmônicas, ausência de regularidade do pulso e mudanças constantemente rápidas, como a instabilidade tonal (podendo incluir uma pequena passagem em *tempesta*), causando inquietação e abalo psicológico. Para uma caracterização figurativa, a repetição de figuras de notação no estilo *ombra*, podem ser atribuídas ao perigo eminente, podendo significar batimentos cardíacos, ou passos, induzindo a um complexo de agitação e temor coberto. Outro elemento utilizado, são os padrões rítmicos dáctilos, constituído de uma sílaba longa e duas breves. A presença da síncopa em estilo *ombra* e *tempesta*, ainda é mais comum do que o uso de ritmos pontuados e dáctilos, para uso de desestabilização influente e

³⁵ O que deve contar mais é uma sensação penetrante de ‘exterioridade’, com o ouvinte sendo convidado a imaginar e especular a origem dos sons, que pode criar ‘não apenas sucessivas, mas variedades simultâneas da superfície musical’. (SUTCLIFFE, 2014, p. 123, tradução nossa).

³⁶ A provocação ao ouvinte é ampliada quando as sonatas de características muito dramáticas mudam de estilo, às vezes de forma tão extrema que parece romper a melhor descrição de simples contrastes tópicos. A recorrência de um padrão envolve variação muito ampla para uma maneira pastoral, geralmente com a alteração do metro e do tempo. (SUTCLIFFE, 2014, p. 123, tradução nossa).

possível representação de batimento cardíaco. Podendo também ser usada como acompanhamento, causando contra ritmo entre melodia e baixo.

*The juxtaposition of full and reduced textures, rapid alternations between loud and soft, sudden accents, and the introduction of special instrumental colors are all methods that are employed in both styles to introduce further discontinuities in the music.*³⁷ (Idem, 2014, p. 285).

McClelland esclarece diferenças entre *ombra* e *tempesta*:

*[...] the principal difference between ombra and tempesta involves tempo. The creeping terror of ombra at a slow or moderate pace elicits a quite different emotional response in the audience than the fast frenzy of tempesta. They can therefore be viewed as representing different sides of the same coin. It can even be inferred that ombra equates to horror and tempesta to terror. In general, it can be said that ombra is reserved for darkly ceremonial or ominous references, while tempesta applies to cataclysmic events or emotional outbursts.*³⁸ (Idem, p. 286).

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



Figura 13: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Quarto movimento (Largo). Cc.1 a 2.

Anteriormente descritos por McClelland, os padrões de repetição figurativa utilizados no início de cada nova frase, contém os padrões rítmicos dáctilos. Estes ritmos dáctilos, se repetem no pulso constantemente, mesmo que a figuração da linha melódica se modifique, conforme trecho da figura anterior.

³⁷ A justaposição de texturas completas e reduzidas, alterações rápidas entre, acentos súbitos altos e suaves, e a introdução de cores especiais instrumentais são todos os métodos que são empregados em ambos os estilos para introduzir outras discontinuidades na música. (MCCLELLAND, 2014, p. 285, tradução nossa).

³⁸ Principal diferença entre *ombra* e *tempesta*, envolve ritmo. O medo arrebatador do *ombra* remete a um ritmo lento ou moderado, suscita uma resposta emocional completamente diferente no público do que o frenesi agitado do *tempesta*. Eles podem portanto, representar dois lados de uma moeda. Pode inclusive ser inferido que o *ombra* equivale ao horror e o *tempesta* ao terror. Em geral, pode-se dizer que o *ombra*, remete a cerimônias e referências obscuras e sinistras, enquanto o *tempesta*, eventos cataclísmicos e ataque emocional. MCCLELLAND, 2014, p. 286, tradução nossa).

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



Figura 14: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Terceiro movimento (Largo). Cc. 3 a 4.

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



Figura 15: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Terceiro movimento (Largo). Cc. 9 a 13.

Ainda na linha melódica do primeiro violino, outra tópica pode ser identificada. Por ter figuração de ritmos curtos e rápidos de caráter ornamental, se assemelha ao estilo fantástico. No entanto, se distingue deste por seu caráter mais intimista, conforme descrito anteriormente.

Com isso a representação do estilo sensível é muito clara na reexposição do tema:



Figura 16: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Terceiro movimento (Largo). Cc. 18 e 19.

O quarto movimento se relaciona com um padrão estético da segunda metade do século XVIII, onde se reconhecem elementos da ópera buffa.

A ópera buffa teve muita circulação na Europa, por sua inovação estilística fértil, vivacidade entre os contrastes e a regularidade da ordenação das frases cadenciais

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

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

*Patter is a standard feature of basso buffo arias and also (to a lesser extent) of lower-class female arias, and is also used in ensembles. It generally occurs after the beginning of a number, setting words that have already been heard once or twice, or, in finales, setting the same words again and again, and suggests panic, frenzy, or mounting confusion, anger, or inappropriate insistence on a subject. It is completely absent from opera seria, [...]. Their humorous effect relies on the “impossibly” quick spitting out of syllables and often on a more or less breathless contraction of a text.*³⁹ (Idem, 2014, p.79).

³⁹ Patter é uma característica padrão de árias basso buffo e também (em menor grau) de árias femininas de classe inferior, e também é usado em conjuntos. Geralmente ocorre após o início de um movimento, definindo palavras que já foram ouvidas uma ou duas vezes, ou, em finais, estabelecendo as mesmas palavras repetidas vezes, sugere pânico, frenesi, confusão, raiva, ou inadequada insistência do tema. É completamente ausente na ópera séria, (...). Seu efeito humorístico conta com o “impossível” ato de cuspir fora rápido as sílabas e, muitas vezes a contração mais ou menos ofegante de um texto. (HUNTER, 2014, p. 79, tradução nossa).



Figura 17: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Quarto movimento (Allegro). Cc. 40 a 42.

Outra característica é o acompanhamento gestual orquestral em uma linha vocal menos neutra (idem, 2014, p. 80). Esta é claramente evidenciada na linha melódica do primeiro violino.



Figura 18: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Quarto movimento (Allegro). Cc. 9 a 11.

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



Figura 19: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Quarto movimento (Allegro). Cc. 1 a 4.

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

3.3 Análise retórica

Algumas das figuras de retórica reconhecidas nos trios são: *anaphora*, *epistrophe*, *anadiplosis*, *epizeuxis*, *palilogia*, *synonimia*, *gradatio*, *paronomasia*, *polyptoton*, *mimesis*, *auxesis*, *fuga imaginaria*, *percursio*, *anabasis*, *circulatio*, *interrogatio*, *exclamatio*, *apostrophe* e *pathopoeia*.

Dentre as figuras de repetição, a *anaphora* descreve uma repetição insistente no início de fragmentos, a *Epistrophe* é o oposto da figura anterior, pois utiliza a repetição do mesmo fragmento no final de outras unidades. A *Anadiplosis* é considerada pela repetição do mesmo fragmento que encerra uma unidade e inicia outra, enquanto que a *Epizeuxis* é a repetição imediata de um mesmo fragmento dentro da mesma unidade. (CANO, 2000, p. 109-114).

Como repetição exata de fragmentos musicais, a *Palilogia* é a mais facilmente reconhecível nos trios. Dentre as repetições alteradas as que atuam em apenas uma voz, são três: a *Synonimia*, que é a repetição transposta de um fragmento musical na mesma voz, a *Gradatio* que é a repetição ascendente ou descendente por grau conjunto, e a *Paronomasia* que é a repetição de um fragmento com adição ou variação. (Idem, p. 117-123).

Nas repetições que estão presentes em várias vozes podemos perceber o uso de *Polyptoton* que é a descrição do mesmo fragmento em vozes distintas, a *Mimesis* que é a repetição de um fragmento em uma voz distinta superior, a *Auxesis* que utiliza repetição idêntica de um mesmo fragmento melódico com o aumento da complexidade harmônica, e a *Fuga Imaginaria* que utiliza imitação em *canon*, repetindo o tema antecedente sem que ele termine. (Idem, p. 124-126).

O *Percursio* é semelhante a um sumário condensado, que introduz figuras que serão desenvolvidas ao longo do discurso. Além dele algumas figuras que traçam linhas específicas também foram encontradas. Conforme cita Lopes Cano (2000), a *Anabasis* representa uma linha melódica em ascensão, a *Circulatio* é uma linha melódica que circula em torno de uma nota, a *Interrogatio* se assemelha a uma interrogação musical, que pode ser identificada pelo intervalo ascendente de 2ª. (segunda) maior, e a *Exclamatio* é uma figura de salto melódico inesperado que pode ocorrer em direção ascendente ou descendente, com intervalo superior à 3ª. (terceira). (Idem, p. 127-142).

A figura da *Apostrophe* utiliza um parêntesis dentro do discurso, e por isso supõe um segundo interlocutor. A *Pathopoeia* denota os afetos mais intensos (*pathos*) legitimados pela dissonância, na figura retórico-musical que induz o ouvinte a refletir sobre a harmonia destacada de forma a causar estranheza. (Idem, p. 146-148).

O discurso abordado ao longo da Trio sonata n.º.1, em Ré maior, se molda a partir do diálogo entre as vozes em que se desenvolve a linha do primeiro violino com sua desenvoltura enérgica. O segundo violino desenvolve uma linha mais calma e, constantemente afetada pela

energia do discurso do primeiro violino, ao passo que a linha do baixo desenvolve um discurso mais discreto em comparação com as vozes superiores.

Nas Figuras 20 e 21 podemos observar a incidência da *anaphora* em uníssono nas três vozes do discurso, que dialogam com as tópicas identificadas do primeiro movimento, estilo estrito e elaborado, com técnica composicional que remete a textura, sempre visando o tratamento da dissonância, conforme o item 3.2.



Figura 20: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Anaphora no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 1.



Figura 21: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Anaphora no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 5.

Na Figura 22 nota-se outro elemento presente na linha do primeiro violino e do segundo violino que caracteriza a tópica deste movimento, o cuidado no tratamento da dissonância, que deve ser preparada por suspensão e resolvida em movimento descendente:



Figura 22: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 13.

As figuras 23, 24 e 25 se desenvolvem semelhantemente às Figuras 20 e 21, onde veem-se a figura da *anaphora* como principal motivo melódico recorrendo a cada início de frase e presente nas três vozes:



Figura 23: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Anaphora no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 33.



Figura 24: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Anaphora no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 37.



Figura 25: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Anaphora no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 41.

Nas Figuras 26, 27 e 28 nota-se o uso da *epístrofe*, que caracteriza-se por sua ocorrência nos finais de frases:



Figura 26: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epístrofe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 4.



Figura 27: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epistrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 8.



Figura 28: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epistrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 36 a 40.

O uso da *anadiplosis* se faz presente na Figura 29 em duas vozes, primeiro violino e segundo violino, e exemplifica sua recorrência como figura que encerra uma unidade e inicia uma outra possibilidade discursiva:



Figura 29: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anadiplosis no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 10 a 12.

Na Figura 30 a figura retórica *anadiplosis* acontece na linha do primeiro violino representando sua mudança discursiva através do uso de um salto melódico com distância de uma oitava:



Figura 30: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Anadiplosis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 17.

Na Figura 31 o uso da *anadiplosis* se dá no primeiro violino, de maneira semelhante à figura anterior:



Figura 31: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Anadiplosis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 20.

Na Figura 32 a reincidência da *epizeuxis* ocorre quatro vezes em torno da linha melódica do primeiro e do segundo violino, proferindo uma mesma ideia musical:



Figura 32: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 13 a 14.

A Figura 33 exemplifica o uso da *epizeuxis* como repetição imediata na linha melódica do primeiro violino:



Figura 33: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 19 a 20.

A utilização da *epizeuxis* na Figura 34 acontece na linha do primeiro violino e do segundo violino em uníssono e simultaneamente oitava e repetida no discurso do baixo contínuo:



Figura 34: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 30 a 32.

Na Figura 35 a ocorrência da *epizeuxis* está na linha do primeiro sendo repetida na oitava superior e na linha do segundo violino como repetição idêntica e imediata, sendo ambas as vozes incorporadas num diálogo de timbres semelhantes:

Figura 35: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 56 a 59.

Assim como a Figura 34, a Figura 36 ocorre reforçando o uso autoexplicativo da *epizeuxis* nas três vozes discursivas ao final do primeiro movimento:



Figura 36: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 70 a 72.

A repetição enfática refere-se à *palillogia* ocorrida em bloco uníssono na Figura 37, que se dá no início do Allegro do primeiro movimento sendo proposto um discurso que muito se assemelha ao caráter marcial, por sua por sua reincidência motívica:



Figura 37: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Palillogia no violino 1 e 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), C. 1.

A Figura 38 é semelhante à figura 37, mas desta vez a *palillogia* acontece na retomada do tema no compasso 33:



Figura 38: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Palillogia no violino 1 e 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), C. 33.

As Figuras 39 e 40 são situações homônimas de *palillogia*, que coincidem ao final da primeira seção e da segunda seção do primeiro movimento do trio I, exemplificando a repetição de partes idênticas, mas neste caso ocorre de modo simultâneo nas três vozes:

Figure 39 shows a musical score for the first movement of the Trio Sonata No. 1 by Avondano. The score is in 3/4 time and features three staves: Violin 1, Violin 2, and Bass. A blue box highlights a palillogia passage in measures 31 and 32, where the same melodic fragment is repeated in different parts of the ensemble.

Figura 39: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Palillogia no violino 1 e 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), Cc. 31 a 32.

Figure 40 shows a musical score for the first movement of the Trio Sonata No. 1 by Avondano. The score is in 3/4 time and features three staves: Violin 1, Violin 2, and Bass. A blue box highlights a palillogia passage in measures 71 and 72, where the same melodic fragment is repeated in different parts of the ensemble.

Figura 40: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Palillogia no violino 1 e 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), Cc. 71 a 72.

Nas Figuras 41, 42 e 43 a *synonimia* ocorre como repetição transportada de um mesmo fragmento na mesma linha melódica como reflexo de um contraponto simples e de tratamento imitativo:

Figure 41 shows a musical score for the first movement of the Trio Sonata No. 1 by Avondano. The score is in 3/4 time and features three staves: Violin 1, Violin 2, and Bass. A blue box highlights a synonymia passage in measure 1, where the same melodic fragment is repeated in the same line of the ensemble.

Figura 41: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonimia no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 1.

Figure 42 shows a musical score for the first movement of the Trio Sonata No. 1 by Avondano. The score is in 3/4 time and features three staves: Violin 1, Violin 2, and Bass. A blue box highlights a synonymia passage in measure 33, where the same melodic fragment is repeated in the same line of the ensemble.

Figura 42: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonimia no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 33.



Figura 43: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. *Synonymia* no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 41.

A Figura 44 exemplifica a *synonymia* ocorrida na linha do primeiro violino, iniciando uma transposição ascendente em intervalos de terças, apoiados por uma repetição semelhante na voz do segundo violino:



Figura 44: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. *Synonymia* no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 45 a 47.

Na Figura 45 o uso da *synonymia* ocorre tanto na linha do primeiro violino quanto na linha do segundo violino, sempre em direção descendente:



Figura 45: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. *Synonymia* no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 57 a 58.

A *gradatio* da Figura 46 reincide em cinco vezes ao longo da linha melódica do primeiro violino, podendo ocorrer em direção ascendente e descendente:

Figure 46 shows six staves of musical notation. The first staff starts at measure 13 and ends at 16, with a blue box around measures 14-16. The second staff starts at measure 17 and ends at 20, with a blue box around measures 18-20. The third staff starts at measure 20 and ends at 23, with a blue box around measures 21-23. The fourth staff starts at measure 23 and ends at 26, with a blue box around measures 24-26. The fifth staff starts at measure 26 and ends at 29, with a blue box around measures 27-29. The sixth staff starts at measure 29 and ends at 32, with a blue box around measures 30-32.

Figura 46: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 15 a 29.

Na Figura 47 reconhece-se a figura retórica da *gradatio* três vezes seguidas na linha do primeiro violino:

Figure 47 shows three staves of musical notation. The first staff starts at measure 61 and ends at 63, with a blue box around measures 61-63. The second staff starts at measure 64 and ends at 67, with a blue box around measures 64-67. The third staff starts at measure 68 and ends at 69, with a blue box around measures 68-69. Trills (tr) are marked above notes in measures 61, 64, and 68.

Figura 47: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 61 a 69.

A utilização da *mimesis* ocorre na Figura 48 e 49 na voz do segundo violino, sendo repetido o fragmento em voz superior, ou seja, na linha do primeiro violino:

Figura 48: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Mimesis no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 13 a 14.

Figura 49: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Mimesis no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 55 a 56.

Na Figura 50 a *fuga imaginaria* aparece em *canon*, que inicia na parte do primeiro violino, e logo repassa seu tema à voz do segundo violino:

Figura 50: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Fuga Imaginaria no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 9 a 12.

A *fuga imaginaria* é novamente utilizada na figura 51, na linha do primeiro violino sendo reexposta na linha inferior à ela, entre os compassos 41 a 45, que denotam o caráter em textura polifônica próprios da tópica do estilo elaborado:

38

42

45

Figura 51: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Fuga Imaginaria no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 41 a 45.

A *anabasis* na Figura 52 em linha ascendente refere-se como figura retórica à ascensão ou exaltação:

9

Figura 52: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Anabasis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 9 a 10.

Na Figura 53, 54, 55 e 56, a figura da *interrogatio* se faz imediatamente presente por em finais de frases em direção ascendente, por grau conjunto:



Figura 53: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Interrogatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 4.

Figura 54: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Interrogatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc 10 a 11.

Figura 55: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Interrogatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 36.

Figura 56: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Interrogatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 43.

No compasso 32 a *exclamatio* ocorre de maneira igual nas Figuras 57 e 58, na linha do primeiro violino, em direção descendente como salto inesperado de modo a afirmar a proposta do discurso:



Figura 57: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Exclamatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 32.



Figura 58: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Exclamatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 72.

A Figura 59 exemplifica a figura da *apostrophe* que remete a uma seção que evoca pessoas ou coisas, ou seja, quando ocorre um desvio do tema principal do discurso. Podemos percebê-la na linha do primeiro violino:



Figura 59: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Apostrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 47 a 55.

No segundo movimento do trio I, na Figura 60, temos a incidência da figura retórica *anadiplosis* no terceiro compasso, em torno de um discurso que é evocado pela linha do segundo violino e repetida logo em seguida pelo primeiro violino, semelhante a uma súplica:

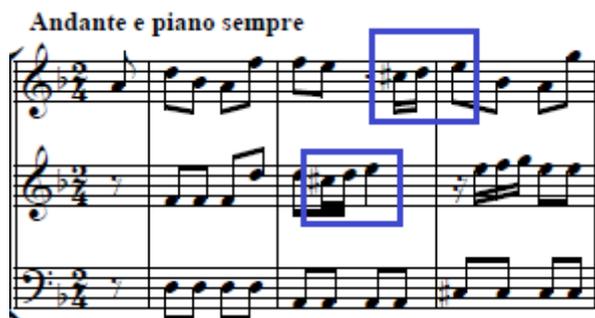


Figura 60: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Anadiplosis no violino 1 e 2, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 3 a 4.

Ao longo do segundo movimento podemos rever várias figurações responsáveis por uma maneira de dizer algo em diferentes tessituras, ou diferentes timbres, ou mesmo em dizer algo repetidamente, de semelhantes maneiras que não são idênticas mas defendem o mesmo discurso. Conforme podemos notar na Figura 61, com a presença da *synonymia*:



Figura 61: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonymia no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 18 a 23.

Na Figura 62, nota-se o uso da *synonymia* na voz do primeiro violino ao final do discurso proposto no segundo movimento deste trio:



Figura 62: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonymia no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 45 a 46.

A Figura 63 descreve a figuração própria da *gradatio*, em que a linha melódica se inclina em direção descendente e na figura seguinte, em direção ascendente, mas sempre se desenvolve por grau conjunto:



Figura 63: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 6 a 13.

A *gradatio* acontece na Figura 64 na linha do primeiro violino em direção ascendente, em um fluxo intenso, complementando a ideia discursiva suplicante da figura anterior, que remete ao estilo sensível com melodia queixosa:



Figura 64: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 14 a 16.

Na Figura 65 a presença da *gradatio* se dá em direção ascendente e coincide com o ápice discursivo, com ocorrência de rápidas mudanças de humor, equivalentes à características do estilo sensível, neste movimento:



Figura 65: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 26 a 30.

Na Figura 66 nota-se a reincidência de duas figuras de *gradatio* consecutivas, no discurso da linha do primeiro violino, as duas figuras ocorrem em direção ascendente de modo suspirado:

Figura 66: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 37 a 44.

A *mimesis* ocorre na Figura 67, refletir a repetição de uma mesma figura em uma voz superior, conforme se observa nas linhas do segundo violino e do baixo contínuo:

Figura 67: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Mimesis no violino 2 e baixo, segundo movimento (Andante e piano sempre), Cc. 9 a 13.

Na Figura 68 a *interrogatio* acontece no final da frase em *gradatio*, que iniciou no compasso 14, mas que não se resolve discursivamente, pois entrega ao ouvinte um discurso que se modifica:

Figura 68: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Interrogatio no violino 1, segundo movimento (Andante e piano sempre), C. 17.

No terceiro movimento do trio I, o uso da *anaphora* incide sobre as Figuras 69, 70, 71 e 72 de modo semelhante, sempre ao início de fragmentos:

Figura 69: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 1.

Figura 70: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 22.

Figura 71: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 26.

Figura 72: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 42.

A *epistrophe* acontece nas Figuras 73, 74, 75 e 76 sempre ao final de fragmentos melódicos, na voz do primeiro violino:

Allegro

Figura 73: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 6.

23

Figura 74: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 25.

31

Figura 75: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 31.

82

Figura 76: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 82.

Na Figura 77 encontra-se o uso da *epizeuxis* nas três vozes discursivas, como repetição imediata de um fragmento:



Figura 77: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 11 a 14.

Na Figura 78, a linha melódica do primeiro violino encontra-se sob uso da figura *epizeuxis*, a qual é repetida sem a interrupção de um fragmento diferente:



Figura 78: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 17 a 18.

Na linha do primeiro violino podemos ver a incidência da *epizeuxis* três vezes na Figura 79 e 80, de modo a enfatizar uma melodia que se mostra insistente e que parece querer mostrar um caminho discursivo, seja ele no início, no meio ou no final de uma frase:



Figura 79: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 52 a 54.



Figura 80: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 63 a 65.

A Figura 81 é semelhante à Figura 77, onde a *epizeuxis* acontece nas três vezes discursivas, de modo a ressaltar o gênero de dança com motivos de vai e volta nas linhas principais:



Figura 81: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 91 a 94.

Na Figura 82 ocorre o mesmo da Figura 78, a linha do primeiro violino insiste na repetição de um fragmento de maneira imediata:



Figura 82: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Epizeuxis no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 97 a 98.

O uso da *palillogia* ocorre na Figura 83, como repetição idêntica de um mesmo fragmento na linha do primeiro violino:



Figura 83: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Palillogia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 7 a 9.

Na Figura 84 observa-se o uso da figura retórica *palillogia* em duas vozes, na linha do primeiro violino e na linha do segundo violino simultaneamente, caracterizando um encaminhamento de vozes que remete ao estilo próprio do gênero de danças:



Figura 84: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Palillogia no violino 1 e 2, terceiro movimento (Allegro), Cc. 75 a 77.

Na Figura 85 podemos notar que a *palillogia* reincide de modo idêntico, sendo que na primeira vez recebe uma conotação mais fluida, ao contrário da sua repetição no compasso 108, onde encontra-se próxima ao encaminhamento final do discurso:



Figura 85: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Palillogia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 104 a 108.

Observa-se na Figura 86 o uso da *synonimia* em regiões diferentes, mas dentro de uma mesma ideia fraseológica:



Figura 86: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonimia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 2 a 6.

Na Figura 87 vê-se a utilização da *synonimia* presente na linha do segundo violino, momento em que esta voz assume a melodia principal e recebe suporte harmônico da linha do primeiro violino:



Figura 87: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Synonimia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 32 a 36.

Na Figura 88 a figura da *gradatio* segue alternando sua progressão descendente na linha do primeiro violino, como que brincasse com a melodia proposta como dança nos circuitos de sociabilidade:



Figura 88: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 15 a 16.

A presença da *gradatio* na Figura 89, ocorre em direção descendente na voz do primeiro violino sugerindo uma melodia fluida:



Figura 89: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 23 a 25.

A sequência proposta pela Figura 90 ocorre com a incidência da *gradatio* em direção ascendente executada pela voz superior e sendo acompanhada pelo suporte harmônico dado pelo segundo violino:



Figura 90: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 47 a 51.

Neste momento ocorre o desenvolvimento do discurso em frase descendente por grau conjunto a caracterizar o uso da *gradatio* na Figura 91:



Figura 91: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 56 a 62.

Na Figura 92, nota-se o uso da *gradatio* em direção descendente com uma brincadeira jocosa no trabalho da melodia percebida no movimento por grau conjunto a cada início de compasso:



Figura 92: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 83 a 85.

Assim como a figura anterior, na Figura 93 a *gradatio* também ocorre de compasso em compasso, movendo uma linha em direção descendente por grau conjunto:



Figura 93: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 95 a 96.

A Figura 94 mostra a *gradatio* em direção descendente, encaminhando ao encerramento do movimento:



Figura 94: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 108 a 109.

Nas Figuras 95 e 96 o uso da *paronomasia* ocorre na linha superior como repetição de um fragmento que recebe variação no terceiro compasso e adição no quarto compasso:



Figura 95: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 17 a 21.



Figura 96: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 66 a 69.

Na Figura 97 a *paronomasia* acontece com uma forte adição de elementos musicais:



Figura 97: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 87 a 90.

A Figura 98 é semelhante às Figuras 95 e 96, a linha melódica recebe variação e adição no discurso musical:

Figura 98: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 97 a 101.

A Figura 99 revela o uso da *auzexis*, que se caracteriza por haver repetição idêntica do fragmento somado à uma complexidade harmônica que se forma subjacente à melodia principal:

Figura 99: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Auzexis no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 17 a 21.

A *fuga imaginaria* encontrada no trecho da Figura 100, ocorre entorno das linhas do primeiro violino e do segundo violino, onde o compositor sugere uma brincadeira que desenvolve o tema principal repassado por vozes diferentes:

Figura 100: Avondano. Trio sonata n.º 1, Q/2. Fuga Imaginaria no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 29 a 36.

Na Figura 101 a *fuga imaginaria* se faz evidente na linha do primeiro e do segundo violino, de modo semelhante à figura anterior:

Figura 101: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Fuga Imaginaria no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 69 a 73.

A Figura 102 denota a figura retórica *percursorio*, estabelecida logo nos primeiros compassos do *Allegro* do terceiro movimento, onde se observa uma figura semelhante a um sumário condensado de elementos musicais fragmentados, que se desenvolverão ao longo deste movimento:

Figura 102: Avondano. Trio sonata n.º. 1, Q/2. Percursorio no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 1 a 10.

Trio Sonata	Movimento	Figuras	Quantidade
Trio I	1. Allegro	Anaphora	6
		Epistrophe	3
		Anadiplosis	3
		Epizeuxis	5
		Palillogia	4
		Synonimia	5
		Gradatio	2
		Mimesis	2
		Fuga imaginaria	2
		Anabasis	1
		Interrogatio	4
		Exclamatio	2
		Apostrophe	1
		2. Andante	Anadiplosis
	Synonimia		2
	Gradatio		4
	Mimesis		1
	Interrogatio		1
	3. Allegro	Anaphora	4
		Epistrophe	4
		Epizeuxis	6
		Palillogia	3
		Synonimia	2
		Gradatio	7
		Paronomasia	4
		Auzexis	1
		Fuga imaginaria	2
Percursio		1	

Tabela 2: Figuras retóricas encontradas no Trio sonata n°. 1.

O Trio sonata n°. 2, na tonalidade de si menor, desenvolve um diálogo entre as vozes em que a linha do primeiro violino se apresenta com um discurso constantemente enérgico e com pouco diálogo com a do segundo violino e baixo contínuo, com exceção do movimento de dança. O segundo violino apesar de abordar uma linha muito discreta, no terceiro movimento se mostra mais presente com o uso de figuras retóricas de repetição que dialogam com as figuras do primeiro

violino. Enquanto que a linha desenvolvida pelo baixo contínuo é notadamente neutra em relação às demais.

A *anaphora* ocorre na Figura 103 nas três vozes discursivas, sua repetição ocorre no início de fragmentos enfatizando a proposta discursiva desenvolvida pelo compositor ao longo do primeiro movimento do trio II:



Figura 103: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), C. 1.

Na Figura 104 a *anaphora* encontra-se nas linhas desenvolvidas pelo primeiro e pelo segundo violino:



Figura 104: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 8.

A Figura 105 exemplifica a ocorrência da *anaphora* de maneira semelhante à Figura 104, com a retomada do tema na segunda seção do Allegro:



Figura 105: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, 2 e baixo, primeiro movimento (Allegro), C. 34.

Assim como a Figura 104, na Figura 106 e 107 nota-se o uso semelhante da *anaphora*, nas duas vozes superiores:



Figura 106: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 40.

Musical score for Figure 107, showing anaphora in the first and second violin parts. The score is in 3/4 time, key of D major, and consists of three staves. The first and second staves are highlighted with blue boxes, indicating the anaphora. The first staff has a measure with a plus sign above it. The second staff has a measure with a plus sign above it. The third staff has a measure with a plus sign above it.

Figura 107: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 42.

Na Figura 108 podemos notar a figura retórica da *anaphora* em torno das linhas do primeiro violino e do baixo contínuo, ocorrendo sempre no início de fragmentos:

Musical score for Figure 108, showing anaphora in the first violin and bassoon parts. The score is in 3/4 time, key of D major, and consists of three staves. The first and third staves are highlighted with blue boxes, indicating the anaphora. The first staff has a measure with a plus sign above it. The third staff has a measure with a plus sign above it.

Figura 108: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e baixo, primeiro movimento (Allegro), C. 50.

As Figuras 109 e 110 nota-se a incidência da figura de repetição *anaphora* nas linhas do primeiro e do segundo violino:



Figura 109: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), C. 58.

Figura 110: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 63 a 64.

Nas Figuras 111 e 112 observa-se que a *epistrophe* ocorre na linha do primeiro violino no encerramento de seu fragmento melódico:

Figura 111: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 32.

Figura 112: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 77.

O uso da *epizeuxis* foi identificado nas Figuras 113 e 114 como repetição imediata de um mesmo fragmento, a primeira marcação das figuras ocorre sempre numa linha desenvolvida de maneira arpejada, enquanto que a segunda marcação se mostra com direção descendente encaminhando a um encerramento de discurso:



Figura 113: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epizeuxis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 28 a 31.



Figura 114: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epizeuxis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 73 a 76.

Na Figura 115, a *synonimia* defende uma repetição que ocorre a cada dois compassos, sendo que no terceiro compasso, ou seja, no compasso 12, ela acontece transportada numa região melódica superior, enfatizando o caráter marcial do movimento:



Figura 115: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonimia no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 10 a 13.

A ocorrência da *synonimia* na Figura 116 reproduz um momento do trio que a linha melódica se revela de modo mais suave e cantado:



Figura 116: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonima no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 23 a 25.

A Figura 117 tem a linha melódica bastante oscilante em torno do mesmo tema, apresentado no início do movimento, essa oscilação não ocorre como desenvolvimento deste motivo, mas como reincidência do motivo em transposição, segue exemplo da *synonimia*:



Figura 117: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonima no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 42 a 47.

Assim como o exemplo 116, a Figura 118 pretende mostrar uma possibilidade mais suave na linha melódica e menos marcada pela tónica marcial:



Figura 118: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonima no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 55 a 57.

Podemos notar o uso da figura *synonimia* na Figura 119:



Figura 119: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Synonima no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 68 a 70.

A Figura 120 representa um exemplo de linha melódica em direção descendente, por grau conjunto, na linha do primeiro violino encontra-se a *gradatio*:



Figura 120: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 5 a 6.

Na Figura 121 observamos o uso da *gradatio* em movimento descendente a cada compasso:



Figura 121: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 14 a 17.

Na Figura 122 ocorre a utilização da *gradatio* de maneira semelhante à Figura 120, em direção descendente, encaminhando a um encerramento de frase melódica:



Figura 122: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 37 a 38.

A *gradatio* da Figura 123 acontece em direção descendente, por grau conjunto, por compasso:



Figura 123: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 52 a 54.

O uso da *gradatio* acontece também na Figura 124, na linha do primeiro violino em duas figuras seguidas, em direção oposta, a primeira marcação ocorre em direção descendente e sem perder uma ideia contextual, a segunda marcação encontra-se logo em seguida em direção ascendente:



Figura 124: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 58 a 60 e Cc. 60 a 63.

As Figuras 125 e 126 exemplificam a *paronomasia* com variação de elementos musicais:



Figura 125: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 26 a 28.



Figura 126: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 71 a 73.

O tema proposto pelo segundo violino convida o primeiro violino em um diálogo marcial, que pode ser observado na Figura 127, com a presença da figura *mimesis*:



Figura 127: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Mimesis no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 63 a 65.

Na Figura 128 ocorre a *fuga imaginaria* proposta pelas vozes superiores, quando o primeiro violino termina a exposição do tema fugado, o segundo violino o recolhe e expõe:

The image displays two systems of a musical score. The first system, starting at measure 11, shows the Violin I part ending with a flourish. The Violin II part then enters with the fugue theme. The second system, starting at measure 15, shows the Violin II part continuing the theme while the Violin I part re-enters with a trill (tr) on a higher note.

Figura 128: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Fuga Imaginaria no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 14 a 17.

A *fuga imaginaria* ocorrida na Figura 129 se dá entre as vozes superiores e sob o acompanhamento do baixo contínuo:

Figura 129: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Fuga Imaginaria no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 60 a 63.

Na Figura 130 podemos observar uma antecipação dos elementos musicais que serão desenvolvidos ao longo do primeiro movimento do trio II, com aspectos que caracterizam a *percursorio*:

The image shows the first seven measures of the Trio Sonata n.º 2 by Avondano. The score is for Violino I, Violino II, and Continuo. The tempo is marked 'Allegro'. A blue box highlights the first seven measures of the Violino I part, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Figura 130: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Percussivo no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 1 a 7.

As Figuras 131 e 132 nota-se o uso da *exclamatio* em direção descendente em torno das vozes discursivas do primeiro e do segundo violino:

The image shows measures 42 to 43 of the Trio Sonata n.º 2 by Avondano. The score is for Violino I, Violino II, and Continuo. A blue box highlights a descending melodic phrase in the Violino I part.

Figura 131: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Exclamatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 42 a 43.

The image shows measures 47 to 49 of the Trio Sonata n.º 2 by Avondano. The score is for Violino I, Violino II, and Continuo. Two blue boxes highlight descending melodic phrases in the Violino I and Violino II parts.

Figura 132: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Exclamatio no violino 1 e 2, primeiro movimento (Allegro), Cc. 47 a 49.

A *interrogatio* do primeiro movimento pode ser exemplificada pela Figura 133:

The image shows a musical score for the first movement of the Trio Sonata No. 2 by Avondano. The score is in 3/4 time and G major. Measure 63 is marked with a blue box around a specific melodic phrase in the first violin part. The score includes staves for Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass.

Figura 133: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Interrogatio no violino 1, primeiro movimento (Allegro), C. 63.

Nas Figuras 134, 135 e 136, podemos observar que o uso da *apostrophe* se faz imediatamente evidente sempre o compositor deseja modificar o caráter do discurso, distanciando da ideia principal:

The image shows a musical score for the first movement of the Trio Sonata No. 2 by Avondano. The score is in 3/4 time and G major. Measure 19 is marked with a blue box around a specific melodic phrase in the first violin part. The score includes staves for Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass.

The image shows a musical score for the first movement of the Trio Sonata No. 2 by Avondano. The score is in 3/4 time and G major. Measure 23 is marked with a blue box around a specific melodic phrase in the first violin part. The score includes staves for Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass.

Figura 134: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Apostrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 21 a 25.

The image shows a musical score for the first movement of the Trio Sonata No. 2 by Avondano. The score is in 3/4 time and G major. Measure 54 is marked with a blue box around a specific melodic phrase in the first violin part. The score includes staves for Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass.

Figura 135: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Apostrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 55 a 57.

Figura 136: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Apostrophe no violino 1, primeiro movimento (Allegro), Cc. 66 a 70.

No segundo movimento do trio II, podemos observar a figura retórica *epistrophe* nos exemplos das Figuras 137 e 138, na linha do primeiro violino, como repetição de um fragmento no final de frases:

Figura 137: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 12 a 13.

Figura 138: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 37 a 38.

As Figuras 139 e 140, exemplificam a recorrência de *epistrophe* no encerramento de unidades:

Figura 139: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 16 a 17.

Figura 140: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 41 a 42.

Tanto a Figura 141 quanto a 142 reproduzem o uso da *palillogia*, que caracteriza-se por ser uma repetição idêntica, ocorre na voz do primeiro violino:



Figura 141: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Palillogia no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 1 e 8.



Figura 142: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Palillogia no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 23 e 24.

O uso da *synonimia* acontece no primeiro violino quando o discurso se propõe com repetições sistemáticas e seqüências motívicas. A Figura 143 exemplifica:



Figura 143: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Synonimia no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 1 a 4.

De seqüência ornamental e ao mesmo tempo a busca por uma aproximação afetiva sensível, nota-se outra característica do estilo brilhante ao longo das duas marcações de *synonimia*, presentes na Figura 144:



Figura 144: Avondano. Trio sonata n.º 2, Q/3. Synonimia no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 23 a 24 e Cc. 26 a 30.

Nas Figuras 145 e 146 encontra-se exemplos da recorrência de *gradatio*, em direção descendente, por grau conjunto:

The image shows a musical score for the first violin of the second movement of Avondano's Trio Sonata No. 2. The score is in 3/4 time and G major. A blue box highlights a descending eighth-note scale starting on G5, moving down to D5. The scale is divided into groups of three notes, each marked with a '3' and a slur, indicating triplets. The notes are G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Figura 145: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 14 a 15.

The image shows two systems of a musical score for the first violin of the second movement of Avondano's Trio Sonata No. 2. The first system starts at measure 36 and the second at measure 40. Both systems show a descending eighth-note scale with triplets, highlighted by a blue box. The notes are G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The score includes trills (tr) and other musical markings.

Figura 146: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 39 a 40.

Em direção descendente, ocorre a variação da figura *paronomasia*, presente no discurso do primeiro violino, de modo a sugerir diferentes maneiras para o desenvolvimento de um discurso. Segue a Figura 147:

Figure 147 shows a musical score for the first movement of the Trio Sonata No. 2 by Avondano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first violin part is highlighted with a blue box, showing a melodic phrase starting at measure 16 and ending at measure 22. The phrase consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a trill (tr) in measure 18.

Figura 147: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, segundo movimento (Andante), Cc. 18 a 22.

No terceiro movimento do trio II, encontra-se a repetição em bloco da figura *anaphora*, que se apresenta de forma insistente a reforçar o tema principal do Allegro. Observe a Figura 148:

Figure 148 shows the beginning of the third movement of the Trio Sonata No. 2 by Avondano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. A blue box highlights the 'anaphora' figure, which is a rhythmic pattern of eighth notes, repeated in the first violin, second violin, and bass parts.

Figura 148: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), C. 1.

As Figuras 149 e 150 reproduzem a utilização da *anaphora* no início de frases:

Figure 149 shows a musical score for the third movement of the Trio Sonata No. 2 by Avondano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. A blue box highlights the 'anaphora' figure, which is a rhythmic pattern of eighth notes, repeated in the first violin part.

Figura 149: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 13.

Figure 150 shows a musical score for the third movement of the Trio Sonata No. 2 by Avondano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. A blue box highlights the 'anaphora' figure, which is a rhythmic pattern of eighth notes, repeated in the first violin part.

Figura 150: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 29.

A Figura 151, é semelhante à Figura 148, elas apresentam o motivo original que se desenvolverá em variações:



Figura 151: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 51.

Nas Figuras 152 e 153 a *anaphora* se apresenta no início de um fragmento e é repetida uma oitava abaixo da mesma forma:



Figura 152: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 63.



Figura 153: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 91.

Nas Figuras 154 e 155, podemos observar que a *epistrophe* se faz evidente quando encerra uma unidade de repetição:



Figura 154: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 48 a 50.



Figura 155: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epistrophe no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 114 a 116.

A repetição imediata de um fragmento ocorre nas três vozes discursivas, e recebe o nome *epizeuxis*, nota-se sua incidência na Figura 156:



Figura 156: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Epizeuxis no violino 1, 2 e baixo, terceiro movimento (Allegro), Cc. 74 a 77.

O uso de fragmentos que se repetem em transposição em uma mesma voz chama-se *synonimia*, podemos observar um exemplo desta figuração na Figura 157, em que o compositor parece buscar uma progressão melódica que dê remeta a um pulso de dança:



Figura 157: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. *Synonimia* no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 4 a 11.

As Figuras 158 e 159 representam exemplo da ocorrência de *synonimia* no terceiro movimento do trio II, como proposta argumentativa em regiões diferentes:



Figura 158: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. *Synonimia* no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 22 a 23.



Figura 159: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. *Synonimia* no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 100 a 101.

A Figura 160 denota à figura retórica *synonimia*, presente no discurso melódico do primeiro violino, onde sua repetição é transportada em diferentes regiões:



Figura 160: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. *Synonimia* no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 54 a 61.

A *synonimia* também ocorre ao longo da Figura 161:



Figura 161: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. *Synonymia* no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 63 a 70.

A *synonymia* é uma figura que pode ocorrer com oscilação motívica, mas sempre guiada por transposições de um mesmo tema em uma mesma voz, conforme a Figura 162:

Figura 162: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. *Synonymia* no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 79 a 83.

Com a presença de repetição rítmica e melódica, podemos observar a ocorrência da *gradatio*, como linha descendente por grau conjunto, segue a Figura 163:

Figura 163: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. *Gradatio* no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 17 a 21.

Neste exemplo a *gradatio* ocorre em direção ascendente, de maneira a constituir o ápice do desenvolvimento do terceiro movimento do trio II:



Figura 164: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 41 a 44.

Assim como ocorre no exemplo da Figura 163, podemos notar que a Figura 165 também exemplifica a *gradatio* da mesma maneira:

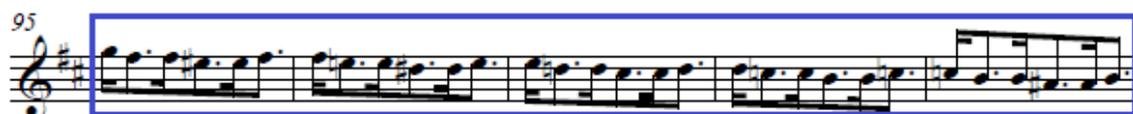


Figura 165: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Gradatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 95 a 99.

As Figuras 166 e 167 ocorrem em par por denotarem características da *paronomasia*. O segundo exemplo é repetição do primeiro exemplo por variação e adição:



Figura 166: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 13 a 16.

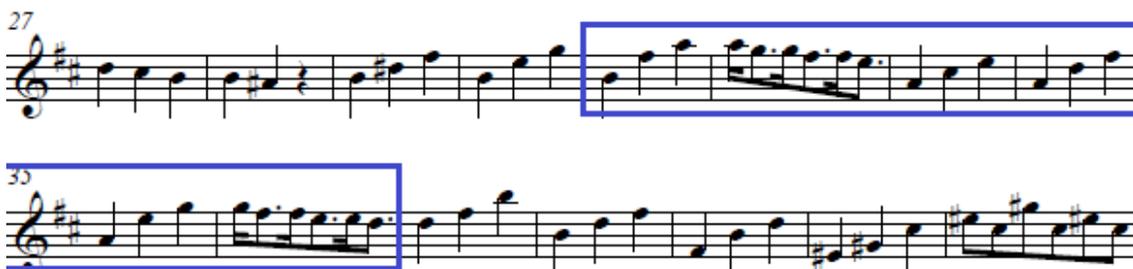


Figura 167: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Paronomasia no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 31 a 36.

Nos exemplos das Figuras 168 e 169 podemos notar que a *paronomasia* acontece quando a Figura 169 recebe adição em sua repetição:



Figura 168: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Mimesis no violino 2, terceiro movimento (Allegro), Cc. 91 a 93.



Figura 169: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Mimesis no violino 1, terceiro movimento (Allegro), Cc. 107 a 110.

As Figuras 170 e 171 relatam a ocorrência da figura retórica *interrogatio*, que se encontra na linha do primeiro violino em movimento ascendente ao final da frase:



Figura 170: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Interrogatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 12.



Figura 171: Avondano. Trio sonata n.º. 2, Q/3. Interrogatio no violino 1, terceiro movimento (Allegro), C. 62.

Trio Sonata	Movimento	Figuras	Quantidade
Trio II	1. Allegro	Anaphora	8
		Epistrophe	2
		Epizeuxis	2
		Synonimia	5
		Gradatio	5
		Paronomasia	2
		Mimesis	1
		Fuga imaginaria	2
		Percursio	1
		Exclamatio	2
		Interrogatio	1
		Apostrophe	3
		2. Andante	Epistrophe
	Palilogia		2
	Synonimia		2
	Gradatio		2
	Paronomasia		1
	3. Allegro	Anaphora	6
		Epistrophe	2
		Epizeuxis	1
		Synonimia	6
		Gradatio	3
		Paronomasia	2
		Mimesis	2
	Interrogatio	2	

Tabela 3: Figuras retóricas encontradas no Trio sonata n.º 2.

A respeito do Trio sonata n.º 3, na tonalidade de dó maior, caracteriza-se entre os demais como o mais elaborado melodicamente com o caráter desenvolvido entre as vozes bem distinto. A linha do primeiro violino se mostra notadamente virtuosística em relação às demais, de modo a caracterizar-se por sua ampla desenvoltura melódica, que possui saltos não tão previsíveis que despertam uma certa aspereza seguida com dissonâncias não esperadas e não resolvidas, na intenção de suscitar afetos diversos que possam ser transmitidos pelo intérprete ao ouvinte. O segundo violino parece desenvolver uma personalidade discreta que está sempre em busca de uma identidade. Torna-se evidente o seu desejo em ser linha melódica superior quando dialoga melodias

com o primeiro violino, ao passo que por vezes também desempenha suporte subjacente na condição de baixo contínuo. O diálogo estabelecido entre o baixo contínuo e as duas vozes superiores é também bastante discreto, valorizando sobretudo o melodismo e a atmosfera de fantasia dos movimentos lentos.

Na Figura 172 está destacado o fragmento apresentado no compasso 2 do primeiro movimento da sonata, que se repete posteriormente, na Figura 173, não mais como terminação de frase mas como possível desenvolvimento do discurso inicialmente proposto pelo autor do trio:

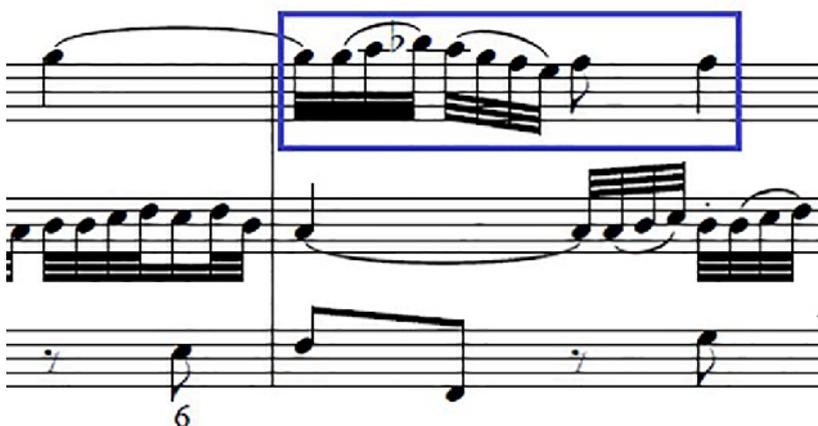


Figura 172: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Anadiplosis no violino 1, primeiro movimento (Adagio), C. 2.



Figura 173: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Anadiplosis no violino 1, primeiro movimento (Adagio), Cc. 10 a 12.

Na Figura 174 a *synonimia* ocorre como transposição ascendente por grau conjunto na linha superior durante o desenvolvimento do discurso do primeiro violino apoiada pelas linhas inferiores:



Figura 174: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Synonimia no violino 1, primeiro movimento (Adagio), Cc. 10 a 11.

Na Figura 175 a *gradatio* é exposta em frase descendente nas três linhas discursivas, onde a progressão ocorre em meio à ornamentação:



Figura 175: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Gradatio no violino 1, 2 e baixo, primeiro movimento (Adagio), Cc. 7 a 8.

Na Figura 176 observa-se o uso da figura retórica *paronomasia* com variação de articulação seguida de adição na figura inicial:



Figura 176: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Paronomasia no violino 2, primeiro movimento (Adagio), Cc. 1 a 2.

Na Figura 177 a *paronomasia* é utilizada ao adicionar conteúdo ornamental no discurso do segundo violino:



Figura 177: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Paronomasia no violino 2, primeiro movimento (Adagio), Cc. 11 a 12.

A ocorrência da figura *polyptoton* no primeiro movimento do trio III, se dá pelo diálogo entre vozes que se movimentam em uma mesma direção fraseológica, conforme está ressaltado na Figura 178:

Figura 178: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Polyptoton no violino 1, primeiro movimento (Adagio), Cc. 5 a 6.

Na Figura 179 a figura retórica que sumariza o discurso, *percursorio*, condensa a proposta de inconstância harmônica sugerida pelo compositor como ornamentação influente, desenvolvida ao longo do diálogo estabelecido entre pergunta e resposta nas linhas do primeiro e do segundo violino, apoiadas pela sustentação harmônica do baixo contínuo:

Figura 179: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Percursorio no violino 1, 2 e baixo, primeiro movimento (Adagio), Cc. 1 a 2.

A *circulatio* é facilmente encontrada em seções de ornamentação, onde se estabelece um eixo percorrido por motivos de ida e volta, conforme demonstrado na Figura 180:



Figura 180: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Circulatio no violino 1, primeiro movimento (Adagio), C. 1.

Apesar de ser um movimento de inconstância influente, nesta primeira seção existe uma caracterização do ambiente em que se ressalta a presença de *pathos* ao longo do movimento, conforme exemplo da Figura 181:

Figura 181: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Pathopoeia no violino 1, 2 e baixo, primeiro movimento (Adagio), C. 2.

As Figuras 182 e 183 exemplificam que no segundo movimento deste trio, a *anaphora* acontece na figura de destaque característica da marcha, não por acaso deve ser executada com determinada ênfase que coincide com seu caráter:

Figura 182: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Anaphora no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 2.

Figura 183: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Anaphora no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 6.

A *epistrophe* ocorre como repetição do mesmo fragmento no final de outras unidades. Na Figura 184 nota-se a reincidência desta figura retórica em compassos seguidos, de modo a adiar a conclusão da frase musical nesta seção:

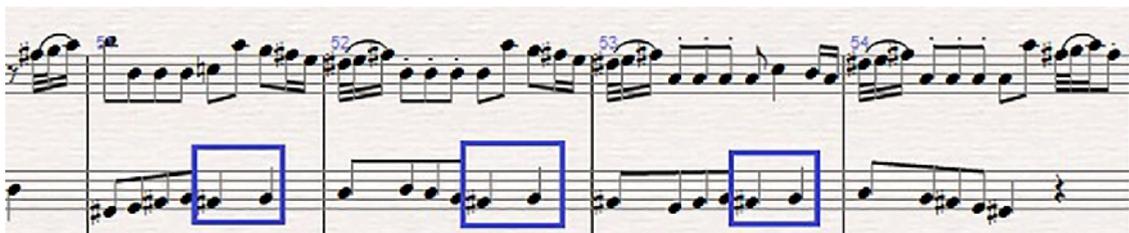


Figura 184: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epistrophe no violino 2, segundo movimento (Allegro), Cc. 51 a 53.

Na Figura 185 e 186 se observa que a figura retórica *epizeuxis* ocorre dentro da mesma linha melódica, neste caso, sugerida como apoio harmônico no segundo violino para sustentação do discurso proferido pelo primeiro violino:



Figura 185: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epizeuxis no violino 2, segundo movimento (Allegro), C. 31.

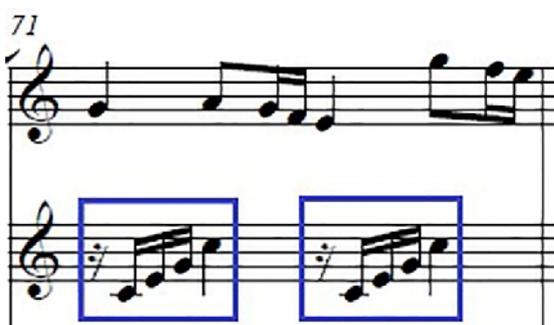


Figura 186: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epizeuxis no violino 2, segundo movimento (Allegro), C. 71.

Nas Figuras 187 e 188 a *epizeuxis* ocorre de forma homônima, sendo exposta na linha do primeiro violino numa região mais aguda e imediatamente repetida uma oitava abaixo:

Figure 187 shows a musical score for the first violin part of the second movement of the Trio Sonata No. 3 by Avondano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Measures 38, 39, and 40 are highlighted with blue boxes. Measure 38 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 39 contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 40 contains a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The blue boxes highlight the sequence of notes in each measure, showing a clear upward stepwise motion.

Figura 187: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 39 a 40.

Figure 188 shows a musical score for the first violin part of the second movement of the Trio Sonata No. 3 by Avondano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Measures 78, 79, and 80 are highlighted with blue boxes. Measure 78 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 79 contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 80 contains a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The blue boxes highlight the sequence of notes in each measure, showing a clear upward stepwise motion.

Figura 188: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 78 a 80.

Nas figuras 189 e 190 as repetições iniciadas por *anaphora* constituem a transposição do discurso em direção ascendente por grau conjunto na linha do primeiro violino, exemplificando o uso da *synonimia*:

Figure 189 shows a musical score for the first violin part of the second movement of the Trio Sonata No. 3 by Avondano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Measures 5 and 6 are highlighted with a blue box. Measure 5 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 6 contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The blue box highlights the sequence of notes in each measure, showing a clear upward stepwise motion.

Figura 189: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Synonimia no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 6.

Figure 190 shows a musical score for the first violin part of the second movement of the Trio Sonata No. 3 by Avondano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Measures 7 and 8 are highlighted with a blue box. Measure 7 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 8 contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The blue box highlights the sequence of notes in each measure, showing a clear upward stepwise motion.

Figura 190: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1. Synonimia no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 8.

Na Figura 191 a *synonymia* ocorre em direção ascendente por grau disjunto nas linhas do primeiro e do segundo violino:

The image shows a musical score for the first violin part of the second movement of the Trio Sonata No. 3 by Avondano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first violin part is the upper staff, and the second violin part is the lower staff. The first violin part is marked with a '2' at the beginning. The score is divided into measures 2, 3, 4, and 5. Blue boxes highlight specific melodic phrases in the first violin part, illustrating the concept of *synonymia* (repetition of a melodic phrase with ascending intervals).

Figura 191: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. *Synonymia* no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 2 a 5.

Na Figura 192 o uso da *synonymia* ocorre na voz superior por grau disjunto:

The image shows a musical score for the first violin part of the second movement of the Trio Sonata No. 3 by Avondano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first violin part is the upper staff, and the second violin part is the lower staff. The first violin part is marked with a '63' at the beginning. The score is divided into measures 63 and 64. Blue boxes highlight specific melodic phrases in the first violin part, illustrating the concept of *synonymia* (repetition of a melodic phrase with ascending intervals).

Figura 192: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. *Synonymia* no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 63 a 64.

No segundo movimento do trio, a *gradatio* está destacada do texto, na Figura 193, que se desenvolve na linha do primeiro violino em direção descendente:

The image shows a musical score for the first violin part of the second movement of the Trio Sonata No. 3 by Avondano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first violin part is the upper staff, and the second violin part is the lower staff. The first violin part is marked with a '27' at the beginning. The score is divided into measures 27, 28, 29, and 30. Blue boxes highlight specific melodic phrases in the first violin part, illustrating the concept of *gradatio* (a descending sequence of notes).

Figura 193: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. *Gradatio* no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 27 a 29.

A *gradatio* que ocorre no exemplo da Figura 194 está em frase descendente e se desenvolve em torno de ornamentação proposta pelo discurso do primeiro violino:

Figura 194: Avondano. Trio sonata n° 3, Q/1. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 36 a 37.

Nas Figuras 195 e 196 a *gradatio* é utilizada em direção ascendente no discurso apresentado pelo primeiro violino:

Figura 195: Avondano. Trio sonata n° 3, Q/1. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 47 a 48.

Figura 196: Avondano. Trio sonata n° 3, Q/1. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 49 a 50.

A *gradatio* apresentada nas Figuras 197 e 198 seguem em direção ascendente e estão intercaladas com a *gradatio* das Figuras 195 e 196:

Figura 197: Avondano. Trio sonata n° 3, Q/1. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 46 a 47.



Figura 198: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 48 a 49.

Na Figura 199 a *gradatio* encontrada ocorre quando a linha do segundo violino se desenvolve como melodia principal e estabelece diálogo entre as outras vozes que desempenham base harmônica:

Musical score for the first and second violin parts of the Trio Sonata No. 3, Q/1, second movement. The score is in treble clef with a key signature of one flat. Blue rectangular boxes highlight specific melodic phrases in both the first and second violin staves, showing their interaction.

Figura 199: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Gradatio no violino 1 e 2, segundo movimento (Allegro), Cc. 60 a 62.

Semelhante à Figura 199, a *gradatio* da Figura 200 se desenvolve em frase descendente na linha do primeiro violino em tom de reexposição:

Musical score for the first violin part of the Trio Sonata No. 3, Q/1, second movement. The score is in treble clef with a key signature of one flat. Blue rectangular boxes highlight a descending melodic phrase in the first violin part, showing its structure and how it is repeated with variations.

Figura 200: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Gradatio no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 76 a 77.

As Figuras 201 e 202 nota-se que o mesmo fragmento é utilizado, sendo que na segunda vez ele acontece com adição de conteúdo dando uma nova direção para a frase:



Figura 201: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1.Paronomasia no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 21.



Figura 202: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1.Paronomasia no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 22.

Nas Figuras 203 e 204 observa-se que o uso da *paronomasia* ocorre por adição no fragmento sugerido:



Figura 203: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1.Paronomasia no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 42.



Figura 204: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1.Paronomasia no violino 1, segundo movimento (Allegro), C. 46.

Nas Figuras 205 e 206 a *mimesis* busca enfatizar a tese original do discurso, que se desenvolve em torno das figuras rítmicas características da marcha:



Figura 205: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1.Mimesis no violino 1 e 2, segundo movimento (Allegro), C. 32.



Figura 206: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1.Mimesis no violino 1 e 2, segundo movimento (Allegro), C. 72.

Na Figura 207 nota-se que durante a seção inicial do segundo movimento acontece uma síntese de argumentos musicais que serão desenvolvidos ao longo do discurso, tais como as figuras rítmicas que caracterizam a marcha e que dominam o discurso deste movimento, as figuras de alongamento e retração, que posteriormente são reexpostas com variações, adições e desenvolvimentos, podendo ser sobrepostas e alternadas caracterizando a figura *percursio*:



Figura 207: Avondano. Trio sonata n.º. 3, Q/1.Percursio no violino 1, 2 e baixo, segundo movimento (Allegro), Cc. 1 a 5.

Na Figura 208 nota-se a presença de *apostrophe*, quando dois interlocutores em uma mesma linha melódica dialogam entre si:

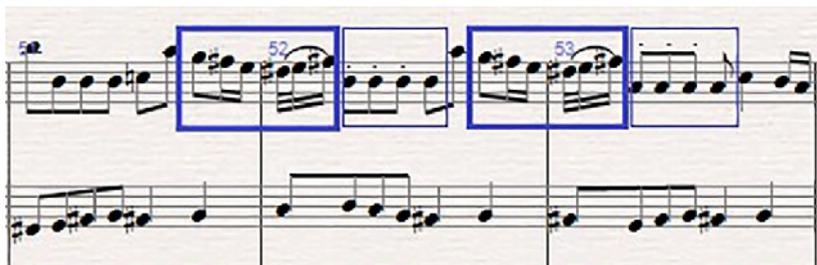


Figura 208: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Apostrophe no violino 1, segundo movimento (Allegro), Cc. 51 a 53.

No terceiro movimento do trio III, podemos perceber nas Figuras 209 e 210 que a *anaphora* é utilizada no início das frases sempre que o interlocutor decide acrescentar algo à seu discurso:



Figura 209: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Largo), C. 1.



Figura 210: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Anaphora no violino 1, terceiro movimento (Largo), C. 2.

As Figuras 211 e 212 exemplificam a ocorrência da *synonimia* no terceiro movimento do trio III, utilizada na voz superior em direção descendente por graus conjuntos:



Figura 211: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Synonimia no violino 1, terceiro movimento (Largo), Cc. 10 a 12.



Figura 212: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Synonymia no violino 1, terceiro movimento (Largo), Cc. 13 a 15.

Em meio à ornamentação ocorrida na linha superior da Figura 213, a *gradatio* se desenvolve em direção descendente nas duas linhas discursivas durante o terceiro movimento do trio:

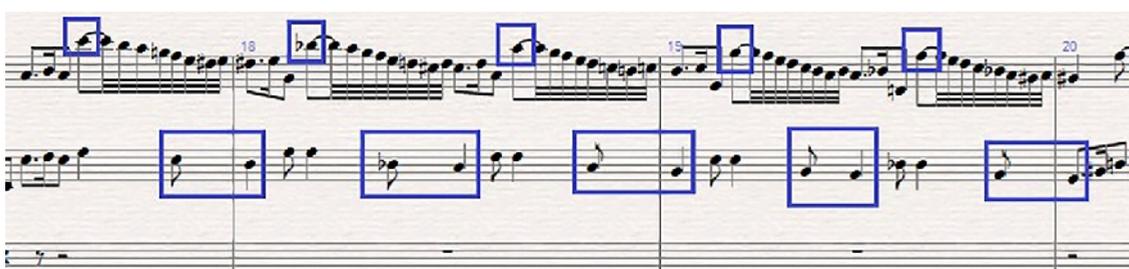


Figura 213: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Gradatio no violino 1 e 2, terceiro movimento (Largo), Cc. 17 a 20.

As Figuras 214 e 215 ilustram o uso da *mimesis* no terceiro movimento do trio III, durante o diálogo proposto pelo segundo violino e desenvolvido pela voz superior:



Figura 214: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Mimesis no violino 1 e 2, terceiro movimento (Largo), C. 9.



Figura 215: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Mimesis no violino 1 e 2, terceiro movimento (Largo), C. 12.

As Figuras 216 e 217 ilustram a ocorrência da *anaphora* no início de cada seção ao longo do quarto movimento do trio III:



Figura 216: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Anaphora no violino 1, quarto movimento (Allegro), C. 1.

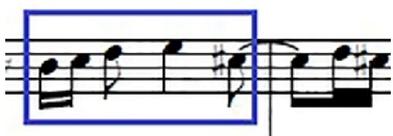


Figura 217: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Anaphora no violino 1, quarto movimento (Allegro), C. 7.

Na Figura 218 ocorre a sobreposição de *epizeuxis* na seção inicial do quarto movimento na linha do primeiro e do segundo violino:

Musical notation for Figure 218, showing three staves (Violino 1, Violino 2, and Cello/Bass). The first two staves have blue boxes highlighting overlapping rhythmic patterns. The tempo marking 'Allegro' is at the top left.

Figura 218: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1 e 2, quarto movimento (Allegro), Cc. 2 a 3.

A Figura 219 ilustra a *epizeuxis* na linha melódica do primeiro violino sobreposta com a linha de acompanhamento do segundo violino:

Musical notation for Figure 219, showing two staves (Violino 1 and Violino 2). Blue boxes highlight overlapping rhythmic patterns between the two staves.

Figura 219: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1 e 2, quarto movimento (Allegro), Cc. 10 a 11.

A sobreposição de *epizeuxis* no diálogo entre as linhas se torna cada vez mais clara, logo na Figura 220 percebe-se essa repetição de forma imediata na linha de melodia principal e nas linhas harmônicas subjacentes:

The image shows a musical score for three staves: Violin 1 (top), Violin 2 (middle), and Bass (bottom). The music is in 3/4 time. Blue boxes highlight specific rhythmic patterns in measures 21 and 23 of each staff, illustrating the concept of epizeuxis. In measure 21, the Violin 1 staff has a sequence of eighth notes with a sharp sign, while the Violin 2 and Bass staves have corresponding rhythmic accompaniment. In measure 23, similar patterns are repeated across the staves.

Figura 220: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1, 2 e baixo, quarto movimento (Allegro), Cc. 21 a 23.

Na Figura 221 observa-se o uso da *epizeuxis* nas três linhas, o primeiro violino aborda um discurso enfático, a linha do segundo violino se desenvolve como preenchimento harmônico e a linha do baixo contínuo como harmonia:

The image shows a musical score for three staves: Violin 1 (top), Violin 2 (middle), and Bass (bottom). The music is in 3/4 time. Blue boxes highlight specific rhythmic patterns in measures 26 and 27 of each staff, illustrating the concept of epizeuxis. In measure 26, the Violin 1 staff has a sequence of eighth notes with a sharp sign, while the Violin 2 and Bass staves have corresponding rhythmic accompaniment. In measure 27, similar patterns are repeated across the staves.

Figura 221: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1, 2 e baixo, quarto movimento (Allegro), Cc. 26 a 27.

Como foi possível perceber, a *epizeuxis* é uma figura retórica de grande reincidência quando o discurso se propõe enfático e autoexplicativo, conforme demonstra a Figura 222:

The image shows a musical score for three staves: Violin 1 (top), Violin 2 (middle), and Bass (bottom). The music is in 3/4 time. Blue boxes highlight specific rhythmic patterns in measures 30, 31, and 32 of each staff, illustrating the concept of epizeuxis. In measure 30, the Violin 1 staff has a sequence of eighth notes with a sharp sign, while the Violin 2 and Bass staves have corresponding rhythmic accompaniment. In measures 31 and 32, similar patterns are repeated across the staves.

Figura 222: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Epizeuxis no violino 1, 2 e baixo, quarto movimento (Allegro), Cc. 30 a 32.

Nas Figuras 223 e 224 está exemplificado o uso da figura retórica *synonimia*, onde primeiramente está exposta na primeira seção do quarto movimento do trio III e é reexposta como reafirmação do discurso na segunda seção, sendo ambas em frase descendente:



Figura 223: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Synonimia no violino 1, quarto movimento (Allegro), Cc. 8 a 9.



Figura 224: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Synonimia no violino 1, quarto movimento (Allegro), Cc. 23 a 24.

Na Figura 225, o uso da *gradatio* ocorre em frase descendente na linha do primeiro violino:



Figura 225: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Gradatio no violino 1, quarto movimento (Allegro), Cc. 28 a 30.

Na Figura 226 ocorre seguidamente a variação do fragmento sugerido na linha do primeiro violino, de forma a reforçar a ideia antecedente:

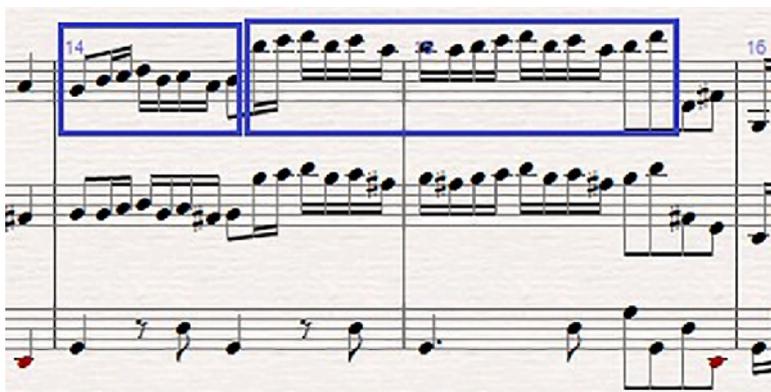


Figura 226: Avondano. Trio sonata n.º 3, Q/1. Paronomasia no violino 1, quarto movimento (Allegro), Cc. 14 a 15.

Trio Sonata	Movimento	Figuras	Quantidade
Trio III	1. Adagio	Anadiplosis	2
		Synonimia	1
		Gradatio	1
		Paronomasia	2
		Polyptoton	1
		Percursio	1
		Circulatio	1
		Pathopoeia	1
	2. Allegro	Anaphora	2
		Epistrophe	1
		Epizeuxis	4
		Synonimia	4
		Gradatio	8
		Paronomasia	4
		Mimesis	2
		Percursio	1
	3. Largo	Apostrophe	1
		Anaphora	2
		Synonimia	2
		Gradatio	1
4. Allegro	Mimesis	2	
	Anaphora	2	
	Epizeuxis	5	
	Synonimia	2	
		Gradatio	1

Tabela 4: Figuras retóricas encontradas no Trio sonata n°. 3.

As figuras retóricas identificadas nos três trios foram reunidas na tabela sinóptica seguinte, identificando essas figuras e a quantidade de vezes em que elas ocorrem, tais como: *anaphora*, *epistrophe*, *anadiplosis*, *epizeuxis*, *palillogia*, *synonimia*, *gradatio*, *paronomasia*, *polyptoton*, *mimesis*, *epizeuxis*, *fuga imaginaria*, *anabasis*, *interrogatio*, *exclamatio*, *apostrophe*, *percursio*, *circulatio* e *pathopoeia*. Podemos perceber a recorrência das figuras retóricas ao longo dos trios e isto também pode servir de maneira auxiliar em considerações de autoria.

Figuras	Trio I	Trio II	Trio III
Anaphora	10	14	6
Epistrophe		8	1
Anadiplosis	4		2
Epizeuxis	11	3	9
Palilogia	7	2	
Synonimia	9	13	9
Gradatio	13	10	11
Paronomasia	4	5	6
Polyptoton			1
Mimesis	3	3	4
Auzexis	1		
Fuga Imaginaria	4	2	
Anabasis	1		
Interrogatio	5	3	
Exclamatio	2	2	
Apostrophe	1	3	1
Percursio		1	2
Circulatio			1
Pathopoeia			1

Tabela 5: Figuras retóricas ordenadas por trio sonata.

Conclusão

A discussão apresentada nesse trabalho pôde contribuir para uma datação e uma autoria mais precisas a respeito dos Trios de Dresden, atribuídos ao "sgr Avondano". Este compositor é o genitor de uma família de músicos que atravessará o século XVIII e cujos descendentes vão imigrar ao Brasil. Cabe aqui salientar alguns pontos de peso desenvolvidos nos capítulos anteriores, que reforçam a importância desta pesquisa para a área.

Já é sabido que o contato com a obra de arte alarga horizontes revelando quem somos, promovendo autocompreensão, pois dialoga com nosso *eu*. O intérprete é capaz de captar a realidade em imagem e forma da obra de arte, e através desta compreensão, revelar a *verdade do ser* da obra de arte na performance. Sendo assim, a legitimação da arte não está em prazer estético, associado ao conteúdo e objeto da obra, já o contato com a arte alarga horizontes, promovendo uma visão ontológica da obra de arte. Dessa forma, sua legitimação ocorre ao revelar o ser no ambiente criativo em que se situa o tripé, ou eixo, artista-obra-performance.

A importância da análise de tópicos e retórica desse tipo de repertório se faz por abordar um sentido estético que se entra em contato através do que é dito por uma sinalética musical. Esta sinalética se concentra em um sotaque musical, contribuindo para uma performance que legitima e torna factível o desempenho do papel do intérprete na execução da obra musical.

A busca por este sentido estruturou uma discussão sobre o contexto atual de validação das escolhas que precisei tomar como intérprete e pesquisadora, diante do que se julga como autêntico na arte e na performance de uma obra, partir de uma discussão sociológica e filosófica de critérios que já não podem mais ser confundidos com os do cânone dominante de outros centros de enunciação.

A versão exposta pelas gravações da performance dos trios tem o intuito de lançar um comentário sonoro, que procura traduzir afetivamente uma das várias possibilidades de abordagem, o contexto estético intrínseco nas obras, bem como uma versão singular de execução. Sendo assim, esta pesquisa não encerra com apenas esta abordagem, mas busca acumular fatos importantes que possam desdobrar a pesquisas futuras e quem sabe atingir a outros pesquisadores e pesquisadoras que se interessem pelo tesouro musical da família Avondano.

A obra de arte carrega consigo uma autoridade que se exprime por meio da sinalética musical aqui apresentada, que no caso da música são códigos musicais estabelecidos na partitura. Outra autoridade em jogo é a utilizada pelo intérprete que revela suas experiências acadêmicas e vivenciais. Nessa mescla de autoridades, a autenticidade se realiza como atemporalidade ocasionada

pelo diálogo veiculado pelo compositor através de sua obra sem se prender a um espaço-tempo mas por ser capaz de englobar a infinitude interpretativa.

O modo como me relaciono com o mundo é o principal motivo interpretativo cunhado durante a performance, porque a necessidade de interpretar se dá em torno de patrimônios esquecidos e da minha própria busca pelo auto-conhecimento, que são determinados por testemunhos de experiências, trajetórias e do lastro cultural com que me relaciono.

Portanto, me debruçar na interpretação das trisonatas de Avondano, como patrimônio artístico que me toca por relação de afinidade e trajetória estético-histórica, distancia-me do atual estado de globalização e desequilíbrio em que vivemos; e me faz exercitar uma pluralidade na performance, tal que se reconheçam diferenças e não desigualdades, ou seja, define minha inserção em um mundo muito mais universal, plural, ecológico e heterotópico.

Referências

- ALVARENGA, João Pedro de. **Estudos de musicologia**. Lisboa: Edições Colibri, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**/Walter Benjamin; apresentação, tradução e notas Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. 1. Reimp.- Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BRITO, Manuel Carlos de. **Estudos de história da música em Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- BROWN, Clive. *Classical & romantic: performing practice 1750 – 1900*. New York: Oxford University Press Inc., 2002.
- CANO, Rubén López. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama Edicions, 2000.
- CHAPIN, Keith. *Learned Style and Learned Styles*, 301 – 329, in *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. Danuta Mirka. New York, Oxford University Press, 2014.
- FERNANDES, Cristina. *Da cultura de Corte aos desafios da esfera pública: instrumentistas e repertórios instrumentais em trânsito entre a Real Câmara e os concertos públicos (1755-1807)*, 77- 106, in. **Música instrumental no final do antigo regime: contextos, circulação e repertórios**/ coord. Vanda de Sá, Cristina Fernandes. – (Extra-coleção). Portugal: Edições Colibri, 2014.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I**. Tradução: Flávio P. Meurer. 14. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes/Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2014.
- HARINGER, Andrew. *Hunt, Military, and Pastoral Topics*, 194 – 213, in *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. Danuta Mirka. New York, Oxford University Press, 2014.
- HAYNES, Bruce. *The End of Early Music*. New York: Oxford University Press, 2007.
- HEAD, Matthew. *Fantasia and Sensibility*, 259 - 278, in. *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014.
- HUNTER, Mary. *Topics and Opera Buffa*, 61 - 89, in. *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014.

IVANOVITCH, Roman. *The Brilliant Style*, 330 – 354, in *The Oxford Handbook of Topic Theory* / ed. Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014

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

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

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

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

MEDINA, Gustavo e PÁSCOA, Márcio. A Casta de Lições, obra didática e musical de Pedro Lopes Nogueira (ca.1720). **IV SIMIBA e I Congresso ABMUS, 2016**. Belo Horizonte: Caderno de resumos e anais do IV SIMIBA e I CONGRESSO ABMUS, 2016.

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

NERY, Rui Vieira. *A música instrumental no Portugal do Antigo Regime: práticas de sociabilidade e estratégias de distinção*, 17-35, in. **Música instrumental no final do antigo regime: contextos, circulação e repertórios/ coord. Vanda de Sá, Cristina Fernandes**. – (Extra-coleção). Portugal: Edições Colibri, 2014.

PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Tradução: Maria Luísa R. Ferreira. Reimp. Lisboa: Edições 70, LDA, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre as ciências e as artes**: discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. Tradução: Roberto L. Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2010.

SÁ, Vanda de. *Cultura do minuetto em Portugal: o manuscrito Minuetti a due violini, trombe e basso (VM7 6764 – BnF) de Pedro António Avondano (ca. 1714-1782)*, 107- 134, in. **Música instrumental no final do antigo regime: contextos, circulação e repertórios/ coord. Vanda de Sá, Cristina Fernandes**. – (Extra-coleção). Portugal: Edições Colibri, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política.** São Paulo, Cortez, 2010.

SCHERPEREEL, Joseph. **A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de música, 1985.

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

TARLING, Judy. ***The weapons of rhetoric: A guide for musicians and audiences.*** United Kingdom: Corda Music, 2005.

TARUSKIN, Richard. ***Text & act: essays on music and performance.*** New York: Oxford University Press Inc., 1995.

VARGAS, António Pinho. A ausência da música portuguesa no contexto europeu: Uma investigação em curso. **Revista Crítica de Ciências Sociais.** n. 78, p. 47-69, Outubro, 2007.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente.** Imprensa, 1992. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

VATTIMO, Gianni. ***Esperando a los bárbaros.*** Buenos Aires: Editorial Fedun, 2014.

VIEIRA, Ernesto. **Os Musicos Portuguezes: biografia-bibliografia.** Portugal: 1900, v. 1.

WALTHER, Johann Gottfried. ***Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec.*** Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

ZBIKOWSKI, Lawrence. *Music and Dance in the Ancien Régime*, 143 – 163, in ***The Oxford Handbook of Topic Theory*** / ed. Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014.

Fontes Manuscritas

AVONDANO. **Trio em Ré Maior.** Partitura. Trio nº 1 co' Violini e Basso. *D-DI*. Mus.2661-Q-2

AVONDANO. **Trio em Si menor.** Partitura. Trio nº 2 co' Violini e Basso. *D-DI*. Mus.2661-Q-3

AVONDANO. **Trio em Dó Maior.** Partitura. Trio nº 3 co' Violini e Basso. *D-DI*. Mus.2661-Q-1

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

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

Diligência de João Xavier Nogueira para se tornar familiar do Santo Ofício. ANTT, Tribunal do Santo Ofício. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1770. *PT-BNL-TT-TSO-CG-A.008.001.13784*.

Termo de Aprovação da Irmandade de Santa Cecilia. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1749/1750. *PT-BNL.COD.9002*.

Inventário Post Mortem de Pedro António Avondano. ANTT, Feitos Findos, Inventários, Letra P, Mç.19, Nº6. Lisboa: Torre do Tombo, 1777-1782.

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

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

Fonte Eletrônica

<opac.rism.info/metaopac/search.do;jsessionid=1C2D39A0F77CABCCCA3B25B6D338538E.touc
h02?methodToCall=submitButtonCall&CSId=1287N305Sac94b5078c73effb0f00d8a6cf16cba32ef
dd592&methodToCallParameter=submitSearch&refine=false&View=rism&searchCategories%5B0
%5D=-
1&speedy=on&searchString%5B0%5D=avondano+trio+dresden&submitButtonCall_submitSearch
=Suchen>. Acesso em: 27 de maio de 2016.

Anexos

Anexo A: Manuscritos musicais

Sonata *Violino Primo.*

Adagio

Tutti Subito

6 # 48

2

Mus. 2664-Q-1

SLUB
Dresden

gefördert von der
Deutschen Forschungsgemeinschaft **DFG**

Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

<http://digital.slub-dresden.de/ppn319282708/5>

Sonata *Violino Secondo.*

Adagio

Allegro

3

Sonata *Basso.*

Adagio C

Allegro C

Volti

C. 48

Mus. 2661-Q-1

SLUB Dresden

Anexo B: Transcrição musicológica

Sonata

Trio nº 1 a violini e basso

I

Pietro Giorgio Avondano
(1692-c1754)

Allegro

Violino I

Violino II

Basso

5

vln. I

vln. II

B.

9

vln. I

vln. II

B.

13

vln. I

vln. II

B.

p

f

2

16

vln. I
vln. II
B.

This system contains measures 16, 17, and 18. The key signature has two sharps (F# and C#). The first violin part (vln. I) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second violin part (vln. II) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The bass part (B.) provides a steady bass line with eighth notes.

19

vln. I
vln. II
B.

This system contains measures 19, 20, 21, and 22. The first violin part (vln. I) continues its melodic line with some sixteenth-note passages. The second violin part (vln. II) maintains its rhythmic accompaniment. The bass part (B.) continues with eighth-note accompaniment.

23

vln. I
vln. II
B.

This system contains measures 23, 24, 25, and 26. The first violin part (vln. I) has a more active melodic line with many sixteenth notes. The second violin part (vln. II) plays a consistent eighth-note accompaniment. The bass part (B.) continues with eighth-note accompaniment.

27

vln. I
vln. II
B.

This system contains measures 27, 28, 29, and 30. The first violin part (vln. I) features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second violin part (vln. II) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The bass part (B.) continues with eighth-note accompaniment.

30

vln. I
vln. II
B.

This system contains measures 30, 31, 32, and 33. The first violin part (vln. I) has a melodic line with some sixteenth-note passages. The second violin part (vln. II) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The bass part (B.) continues with eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat signs.

34

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts play a rhythmic pattern of eighth notes with a melodic line. The Bassoon (B.) part provides a steady accompaniment of eighth notes. A *tr* (trill) is marked above the first measure of the Violin I part in measure 37.

38

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts continue their rhythmic pattern. The Bassoon (B.) part continues with eighth notes. A *tr* (trill) is marked above the first measure of the Violin I part in measure 41.

42

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts have a more active role, with Violin I playing a melodic line and Violin II playing a rhythmic accompaniment. The Bassoon (B.) part continues with eighth notes.

45

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts play a complex rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon (B.) part continues with eighth notes.

49

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts play a complex rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon (B.) part continues with eighth notes. A *tr* (trill) is marked above the first measure of the Violin I part in measure 52.

4

53

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Violin I part features trills (tr) on measures 53 and 54. The Violin II part has a dynamic marking of *p* (piano) starting in measure 55. The Bass (B.) part is in bass clef with a key signature of two sharps.

57

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts are in treble clef. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part provides harmonic support. The Bass (B.) part is in bass clef.

61

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts are in treble clef. The Violin I part has trills (tr) on measures 61, 62, and 63. The Violin II part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass (B.) part is in bass clef.

65

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts are in treble clef. The Violin I part has a trill (tr) on measure 65. The Violin II part has a melodic line with slurs. The Bass (B.) part is in bass clef.

69

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts are in treble clef. The Violin I part has a melodic line with slurs. The Violin II part has a steady eighth-note accompaniment. The Bass (B.) part is in bass clef.

Sonata

Trio n°. 1 a violino e basso

Pietro Giorgio Avondano
(1692-c.1754)

II

Andante

Violino I

Violino II

Basso Continuo

8

vln. I

vln. II

Bc

14

vln. I

vln. II

Bc

21

vln. I

vln. II

Bc

2

Musical score for measures 27-32. The system includes three staves: Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), and Bass (B.). The key signature has two flats. Measure 27 features a triplet in the first violin. Measures 28-30 contain complex rhythmic patterns with triplets in the first violin. Measure 31 has a half rest in the first violin. Measure 32 ends with a half note in the first violin.

Musical score for measures 33-38. The system includes three staves: Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), and Bass (B.). Measure 33 features a sixteenth-note triplet in the first violin. Measures 34-38 show a steady eighth-note accompaniment in the second violin and bass, with the first violin playing a melodic line.

Musical score for measures 39-44. The system includes three staves: Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), and Bass (B.). Measure 39 features a sixteenth-note triplet in the first violin. Measures 40-44 show a steady eighth-note accompaniment in the second violin and bass, with the first violin playing a melodic line.

Musical score for measures 45-50. The system includes three staves: Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), and Bass (B.). Measure 45 features a sixteenth-note triplet in the first violin. Measures 46-50 show a steady eighth-note accompaniment in the second violin and bass, with the first violin playing a melodic line. Measure 50 ends with a fermata in the first violin.

Volti Subito

2

38

Violin I (vln. I) starts with a trill on the first note of measure 38. The piece features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. Measures 38-45 show a complex interplay between the two violins and the bass. The violin I part includes several triplet markings. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

vln. I

vln. II

B.

46

Measures 46-52 continue the musical texture. The violin I part features more triplet markings and melodic lines. The violin II part has a more active role with eighth-note patterns. The bass line remains mostly silent, with some activity in the final measures of this system.

vln. I

vln. II

B.

53

Measures 53-59 show a significant change in the violin I part, which now plays a rapid, repetitive sixteenth-note pattern. The violin II part has a more static role with long notes and rests. The bass line continues with a steady accompaniment.

vln. I

vln. II

B.

60

Measures 60-66 feature a dense sixteenth-note texture in the violin I part. The violin II part has a more active role with eighth-note patterns. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

vln. I

vln. II

B.

67

Measures 67-73 continue the sixteenth-note texture in the violin I part. The violin II part has a more active role with eighth-note patterns. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

vln. I

vln. II

B.

74

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The Bassoon (B.) part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#).

82

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts continue with intricate rhythmic figures. The Bassoon (B.) part maintains a consistent accompaniment. The key signature is one sharp (F#).

89

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts include triplet markings. The Bassoon (B.) part features a more active accompaniment with eighth notes. The key signature is one sharp (F#).

97

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts show a variety of rhythmic textures, including a trill (tr) in the Violin I part. The Bassoon (B.) part continues with eighth notes. The key signature is one sharp (F#).

105

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts conclude with complex rhythmic patterns and a trill (tr) in the Violin I part. The Bassoon (B.) part provides a steady accompaniment. The key signature is one sharp (F#).

Sonata

Trio n°. 2 a violini e basso

Pietro Giorgio Avondano
(1692-c.1754)

I

Allegro

Violino I

Violino II

Basso continuo

6

vln. I

vln. II

Bc.

11

vln. I

vln. II

Bc.

15

vln. I

vln. II

Bc.

tr

tr

2

19

Violin I, Violin II, and Bassoon parts for measures 19-22. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 19 starts with a treble clef and a bass clef. The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Bassoon part has a similar rhythmic accompaniment.

23

Violin I, Violin II, and Bassoon parts for measures 23-26. The Violin I part continues with a melodic line. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Bassoon part has a similar rhythmic accompaniment.

27

Violin I, Violin II, and Bassoon parts for measures 27-30. The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Bassoon part has a similar rhythmic accompaniment.

31

Violin I, Violin II, and Bassoon parts for measures 31-35. Measure 31 starts with a treble clef and a bass clef. The Violin I part has a melodic line. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Bassoon part has a similar rhythmic accompaniment. There is a double bar line with repeat dots at the end of measure 31.

36

Violin I, Violin II, and Bassoon parts for measures 36-40. The Violin I part has a melodic line with a fermata over the final note. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Bassoon part has a similar rhythmic accompaniment.

41

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Bassoon (Bc.) part is in bass clef with the same key signature. The music consists of five measures. The violin parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, while the bassoon part provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

46

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Bassoon (Bc.) part is in bass clef with the same key signature. The music consists of four measures. The violin parts continue with rhythmic patterns, and the bassoon part maintains its accompaniment.

50

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Bassoon (Bc.) part is in bass clef with the same key signature. The music consists of four measures. The violin parts show more melodic development, and the bassoon part continues its accompaniment.

54

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Bassoon (Bc.) part is in bass clef with the same key signature. The music consists of five measures. The violin parts feature more complex rhythmic patterns, and the bassoon part continues its accompaniment.

59

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Bassoon (Bc.) part is in bass clef with the same key signature. The music consists of four measures. The violin parts show further melodic and rhythmic development, and the bassoon part continues its accompaniment.

4

63

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Violin I part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 65. The Violin II part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Bassoon (Bc.) part is in bass clef and plays a steady eighth-note accompaniment.

67

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts continue in treble clef. The Violin I part has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part continues with a rhythmic accompaniment. The Bassoon (Bc.) part maintains its eighth-note accompaniment.

72

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts continue in treble clef. The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part continues with a rhythmic accompaniment. The Bassoon (Bc.) part maintains its eighth-note accompaniment.

75

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts continue in treble clef. The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part continues with a rhythmic accompaniment. The Bassoon (Bc.) part maintains its eighth-note accompaniment.

Sonata

Trio n°. 2 a violini e basso

Pietro Giorgio Avondano
(1692-c.1754)

II

Andante

Violino I

Violino II

Basso continuo

Staccato e sempre piano

7

12

17

vln. I

vln. II

Bc.

2

24

vln. I

vln. II

Bc.

tr

Detailed description: This system contains measures 24 through 28. The first violin part (vln. I) features a complex melodic line with sixteenth-note runs and a trill (tr) in measure 26. The second violin part (vln. II) plays a steady eighth-note accompaniment. The cello part (Bc.) provides a simple eighth-note bass line.

29

vln. I

vln. II

Bc.

6

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. The first violin part (vln. I) has a melodic line with a sixteenth-note run and a sixteenth-note triplet (6) in measure 31. The second violin part (vln. II) continues with eighth-note accompaniment. The cello part (Bc.) maintains the eighth-note bass line.

33

vln. I

vln. II

Bc.

tr

6

3

3

3

3

Detailed description: This system contains measures 33 through 37. The first violin part (vln. I) features a sixteenth-note run, a trill (tr), and a sixteenth-note triplet (6) in measure 34. It also includes several eighth-note triplets (3) in measures 35 and 36. The second violin part (vln. II) has eighth-note accompaniment with a triplet (3) in measure 35. The cello part (Bc.) continues with eighth-note accompaniment.

38

vln. I

vln. II

Bc.

6

3

3

3

tr

tr

Detailed description: This system contains measures 38 through 41. The first violin part (vln. I) has a sixteenth-note run with a triplet (6) in measure 38, followed by eighth-note triplets (3) in measures 39 and 40. It ends with a trill (tr) in measure 41. The second violin part (vln. II) has eighth-note accompaniment with a triplet (3) in measure 39 and a trill (tr) in measure 41. The cello part (Bc.) continues with eighth-note accompaniment.

Sonata

Trio n°. 2 a violini e basso

Pietro Giorgio Avondano
(1692-c.1754)

III

Allegro

Violino I

Violino II

Basso continuo

8

vln. I

vln. II

Bc.

16

vln. I

vln. II

Bc.

22

vln. I

vln. II

Bc.

2

29

Violin I, Violin II, and Bassoon parts for measures 29-35. The key signature is two sharps (F# and C#). The Violin I part features a melodic line with a trill in measure 34. The Violin II part provides harmonic support with eighth-note patterns. The Bassoon part has a more active role with eighth-note accompaniment.

36

Violin I, Violin II, and Bassoon parts for measures 36-42. The Violin I part continues with a melodic line. The Violin II part has a steady eighth-note accompaniment. The Bassoon part provides a consistent harmonic foundation.

43

Violin I, Violin II, and Bassoon parts for measures 43-50. The Violin I part has a melodic line with a trill (tr) in measure 49. The Violin II part continues with eighth-note accompaniment. The Bassoon part has a more active role with eighth-note accompaniment.

51

Violin I, Violin II, and Bassoon parts for measures 51-58. The Violin I part features a melodic line with triplets (3) in measures 52, 53, 54, and 55. The Violin II part has a steady eighth-note accompaniment. The Bassoon part provides a consistent harmonic foundation.

59

Violin I, Violin II, and Bassoon parts for measures 59-65. The Violin I part features a melodic line with triplets (3) in measures 59, 60, 61, 64, and 65. The Violin II part has a steady eighth-note accompaniment. The Bassoon part provides a consistent harmonic foundation.

65

vn. I
vn. II
Bc.

This system contains measures 65 through 70. It features three staves: Violin I, Violin II, and Cello. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 65 starts with a treble clef and a key signature change to two sharps. Violin I has a melodic line with triplets in measures 66 and 67. Violin II has a similar melodic line with triplets. The Cello part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

71

vn. I
vn. II
Bc.

This system contains measures 71 through 77. It features three staves: Violin I, Violin II, and Cello. The key signature is two sharps. Violin I has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Violin II has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cello part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

78

vn. I
vn. II
Bc.

This system contains measures 78 through 85. It features three staves: Violin I, Violin II, and Cello. The key signature is two sharps. Violin I has a melodic line with triplets in measures 79, 80, 81, and 82. Violin II has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cello part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

86

vn. I
vn. II
Bc.

This system contains measures 86 through 92. It features three staves: Violin I, Violin II, and Cello. The key signature is two sharps. Violin I has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Violin II has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cello part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

93

vn. I
vn. II
Bc.

This system contains measures 93 through 98. It features three staves: Violin I, Violin II, and Cello. The key signature is two sharps. Violin I has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Violin II has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cello part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

4

Musical score for Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), and Cello/Bass (Bc.) parts, measures 99-110. The score is in 3/4 time and D major. Measure 99 features a triplet in the first violin part. Measure 105 features a triplet in the first violin part. Measure 110 features a triplet in the first violin part. The score is written in treble clef for Violin I and II, and bass clef for Cello/Bass. The key signature is one sharp (F#).

99

vln. I

vln. II

Bc.

105

vln. I

vln. II

Bc.

110

vln. I

vln. II

Bc.

Sonata

Trio n° 3 a violini e basso

Pietro Giorgio Avondano
(1692-c.1754)

I

Adagio

Violino I

Violino II

Basso

vln. I

vln. II

B.

6 5
4 3

6 6 #

7 # 6 7 # 6

7 6

tr

2

Measures 11-12 of the musical score. The system includes three staves: Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), and Bass (B.). Measure 11 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a trill in the Violin I part. Measure 12 continues the pattern with a trill in the Violin I part.

Measures 13-14 of the musical score. The system includes three staves: Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), and Bass (B.). Measure 13 features a triplet in the Violin I part. Measure 14 continues the pattern with a triplet in the Violin I part.

Measures 15-16 of the musical score. The system includes three staves: Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), and Bass (B.). Measure 15 features a triplet in the Violin I part. Measure 16 continues the pattern with a triplet in the Violin I part.

Measures 17-18 of the musical score. The system includes three staves: Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), and Bass (B.). Measure 17 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes. Measure 18 continues the pattern with a complex rhythmic pattern.

Measures 19-20 of the musical score. The system includes three staves: Violin I (vln. I), Violin II (vln. II), and Bass (B.). Measure 19 features a triplet in the Violin I part. Measure 20 continues the pattern with a triplet in the Violin I part.

Sonata

Trio n° 3 a violini e basso

Pietro Giorgio Avondano
(1692-c.1754)

II

Allegro

Violino I

Violino II

Basso

6

10

14

19

vln. I

vln. II

B.

47

vln. I
vln. II
B.

51

vln. I
vln. II
B.

55

vln. I
vln. II
B.

58

vln. I
vln. II
B.

61

vln. I
vln. II
B.

64

vln. I
vln. II
B.

2

23

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon (B.) part is mostly silent, with a few notes in the final measure.

27

Violin I (vln. I) plays a fast, repetitive eighth-note pattern. Violin II (vln. II) is silent. The Bassoon (B.) part plays a steady eighth-note accompaniment.

30

Violin I (vln. I) plays a complex eighth-note pattern with some rests. Violin II (vln. II) plays a similar eighth-note pattern. The Bassoon (B.) part plays a steady eighth-note accompaniment.

34

Violin I (vln. I) plays a complex eighth-note pattern. Violin II (vln. II) plays a similar eighth-note pattern. The Bassoon (B.) part is mostly silent, with a few notes in the final measure.

38

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) play a complex eighth-note pattern. The Bassoon (B.) part plays a steady eighth-note accompaniment. A double bar line with repeat dots is present at the end of measure 42.

43

Violin I (vln. I) plays a complex eighth-note pattern with a trill (tr) in the final measure. Violin II (vln. II) plays a similar eighth-note pattern. The Bassoon (B.) part plays a steady eighth-note accompaniment.

4

68

vln. I
vln. II
B.

This system contains measures 68 through 71. The first violin part (vln. I) features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second violin part (vln. II) is mostly silent, with some activity in measure 71. The bass part (B.) provides a steady accompaniment with eighth notes.

72

vln. I
vln. II
B.

This system contains measures 72 through 75. The first violin part (vln. I) continues with its rhythmic pattern. The second violin part (vln. II) has a melodic line with some slurs. The bass part (B.) has a few notes in measure 72 and then rests.

76

vln. I
vln. II
B.

This system contains measures 76 and 77. The first violin part (vln. I) has a melodic line with some slurs. The second violin part (vln. II) has a melodic line with some slurs. The bass part (B.) has a few notes in measure 77 and then rests.

78

vln. I
vln. II
B.

This system contains measures 78 through 81. The first violin part (vln. I) has a melodic line with some slurs. The second violin part (vln. II) has a melodic line with some slurs. The bass part (B.) has a few notes in measure 78 and then rests.

Sonata

Trio n° 3 a violini e basso

Pietro Giorgio Avondano
(1692-c.1754)

III

Largo

Violino I

Violino II

Basso

3

5

8

11

vln. I

vln. II

B.

2

14

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bassoon (B.) part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

16

Violin I (vln. I) features a complex, fast-moving melodic line with many accidentals. Violin II (vln. II) and Bassoon (B.) parts continue with their respective parts.

18

Violin I (vln. I) has a very dense and fast melodic passage. Violin II (vln. II) and Bassoon (B.) parts are more sparse, with the Bassoon part being mostly silent.

20

Violin I (vln. I) and Violin II (vln. II) parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bassoon (B.) part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

22

Violin I (vln. I) has a very dense and fast melodic passage. Violin II (vln. II) and Bassoon (B.) parts continue with their respective parts. A trill (tr) is marked above a note in the Violin I part.

Sonata

Trio n° 3 a violini e basso

Pietro Giorgio Avondano
(1692-c.1754)

IV

Allegro

Violino I

Violino II

Basso

5

vln. I

vln. II

B.

9

vln. I

vln. II

B.

12

vln. I

vln. II

B.

16

vln. I

vln. II

B.

2

21

Violin I, Violin II, and Bass staves for measures 21-24. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part has a similar melodic line. The Bass part has a bass line with eighth and sixteenth notes.

25

Violin I, Violin II, and Bass staves for measures 25-28. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part has a similar melodic line. The Bass part has a bass line with eighth and sixteenth notes.

29

Violin I, Violin II, and Bass staves for measures 29-32. Measure 29 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part has a similar melodic line. The Bass part has a bass line with eighth and sixteenth notes.

33

Violin I, Violin II, and Bass staves for measures 33-36. Measure 33 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part has a similar melodic line. The Bass part has a bass line with eighth and sixteenth notes.

37

Violin I, Violin II, and Bass staves for measures 37-39. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part has a similar melodic line. The Bass part has a bass line with eighth and sixteenth notes.

40

Violin I, Violin II, and Bass staves for measures 40-42. Measure 40 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Violin I part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part has a similar melodic line. The Bass part has a bass line with eighth and sixteenth notes.