

João Baptista André Avondano: Um percurso formativo invulgar sob patrocínio real

Diana Vinagre

INET-md
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
dianavinagre@hotmail.com

Resumo

João Baptista André Avondano foi a principal figura do violoncelo em Portugal no século XVIII, sendo o autor da única obra solo consistente para o instrumento no período, um conjunto de sonatas e duetos publicado em Paris em 1770, sob o título *Quattro sonate e due duetti per due violoncelli dedicati a Sua Maestà Il Ré di Portugallo dal Sig. Giov. Batista Andrea Avondano*. Sobre este violoncelista, membro de uma das mais importantes famílias de músicos activas em Lisboa neste período, ainda não tinha sido feito um estudo biográfico aprofundado, sendo incipiente o conhecimento do seu percurso biográfico e profissional. No âmbito desta investigação reuniu-se um conjunto de fontes que nos permitem um conhecimento biográfico e profissional mais completo, revelando um percurso formativo muito rico e inesperado, sem paralelo entre os seus contemporâneos, que o levou a Itália, França e Inglaterra. A ligação de Avondano com alguns dos mais importantes violoncelistas do seu tempo é uma ferramenta muito valiosa para o conhecimento da prática histórica performativa do violoncelo em Portugal, especialmente pela escassez de fontes disponíveis a este nível. Este artigo pretende expor o percurso biográfico do violoncelista à luz das novas fontes conhecidas, muito relevantes para um subsequente estudo sistemático do violoncelo e da sua prática em Portugal.

Palavras-chave

Violoncelo; Prática performativa histórica; Música portuguesa; Patrocínio real; Fontes epistolares; Documentação diplomática.

Abstract

João Baptista André Avondano was the main figure as far as the cello in Portugal in the eighteenth century is concerned, being the author of the only known consistent solo work for the instrument in the period, a set of sonatas and duets published in Paris in 1770 under the title *Quattro sonate e due duetti per due violoncelli dedicati a Sua Maestà Il Ré di Portugallo dal Sig. Giov. Batista Andrea Avondano*. This cellist was a member of one of the most important families of musicians active in Lisbon at the time, yet very little was known until now about this instrumentalist of the Royal Chapel. Recently discovered documents show us new biographical elements, tracing a very rich and unusual journey of study undertaken under royal patronage. This extensive tour, without parallel amongst his Portuguese contemporaries, took him through Italy, France and England. Avondano's connection to some of the most important cellists of the period is a necessary tool for a deeper understanding of historical cello performance practice in Portugal and is especially valuable considering the scarcity of primary sources available on the subject. This paper addresses the newly discovered biographical information and its

importance as a performance study source for subsequent systematic work on the cello within the contemporary context in Portugal in particular, as well as general practice regarding string instruments.

Keywords

Cello; Performance practice; Portuguese music; Royal patronage; Epistolary sources; Diplomatic sources.

JOÃO BAPTISTA ANDRÉ AVONDANO adquiriu um lugar de destaque na história da música portuguesa pela autoria daquela que é a obra mais relevante do exíguo repertório para violoncelo solo no século XVIII. Sob o título *Quattro sonate e due duetti per due violoncelli dedicati a sua Maestà Il Ré di Portugallo dal Sig. Giov. Batista Andrea Avondano*,¹ esta colecção de sonatas e duetos foi publicada em Paris em 1770. Destaca-se não só na literatura para violoncelo, mas também no contexto geral da música instrumental portuguesa, de que não nos chegaram muitos registos e sobre a qual está ainda por fazer um estudo sistemático. Esta circunstância seria suficiente para justificar um estudo biográfico aprofundado deste membro da família Avondano, mas dados recentes mostram-nos que o percurso de João Baptista André Avondano se reveste de uma série de outras particularidades relevantes para um melhor entendimento não só da prática e história do instrumento, mas também da estrutura e redes de contactos do meio musical setecentista português, bem como do papel relevante assumido pelos agentes diplomáticos da coroa portuguesa neste processo.

A fonte bibliográfica mais completa sobre João Baptista André Avondano conhecida até agora é o livro de Joseph Scherpereel² sobre os instrumentistas da Real Câmara no período entre 1764 e 1834. O autor reconstituiu a lista de músicos da Real Câmara através do cruzamento de dados de várias fontes dispersas, pertencentes aos arquivos da Irmandade de Santa Cecília, do Tribunal de

¹ João Baptista André AVONDANO, *Quattro sonate e due duetti per due violoncelli* (Paris-Lyon, Bureau d'abonnement musical et aux adresses ordinaires de musique-Castaud, 1770) [RISM A 2946]. Até ao momento não era conhecida a data de publicação da obra, estimando-se uma baliza temporal entre 1771, data de entrada ao serviço do violoncelista na Real Câmara, e 1777, final do reinado de D. José. Este intervalo era deduzido pela informação contida no frontispício das sonatas, no qual o autor é apresentado como estando ao serviço de D. José I. No entanto, no decorrer deste trabalho, foi possível datar a publicação da obra através dos catálogos da editora, onde a mesma consta da lista das publicações de 17 de setembro de 1770. O rótulo de músico real foi utilizado como instrumento de valorização do autor, por parte do mesmo ou do editor. A obra é incluída na colecção 5 do catálogo, intitulada *Pièces p.^r vio^{celle} ou bassone* e da qual fazem parte também três concertos de Luigi Boccherini. No catálogo subsequente, de 1772, há uma segunda referência à obra, desta feita com a indicação de op. 1, o que indicia em alguma medida a aceitação da mesma por parte do público. Cari JOHANSSON, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century* (Estocolmo, Publications of the Library of the Royal Swedish Academy, 1955), vol. II. Existe também uma edição moderna da obra, com revisão, transcrição e realização do baixo contínuo por João Paulo Janeiro, a qual inclui também o *facsimile*. João Paulo JANEIRO, *4 Sonatas para violoncelo e baixo contínuo e 2 Duetos para 2 violoncelos* (Lisboa, Edição Pró-História, 2008).

² Joseph SCHERPEREEL, *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985), pp. 94-5.

Contas (Erário Régio) e do antigo Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (actualmente na Torre do Tombo, integrado no fundo da Casa Real). Segundo Scherpereel, o violoncelista esteve ao serviço da corte a partir de 1 de Julho de 1771, auferindo um salário de 345\$600 réis, que se irá manter durante todo o tempo em que integrou a instituição. É mencionada a data da sua morte como tendo sido em 1800, pela indicação de «morto» nos registos de 1801, mas conseguimos apurar, através da sua certidão de óbito, que tal só sucedeu no ano seguinte, a 9 de Outubro.³ Além dos dados relativos à sua actividade ao serviço da corte, Scherpereel refere a única informação conhecida sobre a actividade de João Baptista André no período anterior à sua entrada na Real Câmara: a presença em Paris, em 1768, enquanto aluno de um dos irmãos Duport.⁴ Este dado tem por fonte a correspondência diplomática entre a corte de Lisboa, na pessoa de D. Luís da Cunha Manoel⁵ e o Ministro Plenipotenciário em Paris, D. Vicente de Sousa Coutinho,⁶ e tinha sido divulgado por Sousa Viterbo no seu *Subsídios para a história da música em Portugal*,⁷ em 1932. No entanto, este historiador provavelmente não viu a correspondência na totalidade, já que não faz referência às restantes cidades europeias que constituem a trajectória do violoncelista. Não havendo nenhuma outra fonte bibliográfica conhecida, não sendo João Baptista André Avondano referido mesmo em nenhum dos dicionários de músicos portugueses,⁸ a bibliografia da qual partimos para este trabalho completa-se com dois textos introdutórios de Cristina Fernandes, quer para a edição da obra feita por João Paulo Janeiro, como para a gravação da mesma pelo Ensemble Avondano,⁹ os quais contêm toda a informação conhecida sobre o violoncelista até à data de início da presente investigação.

A metodologia teve por ponto de partida a documentação epistolar diplomática referida anteriormente, a qual se revelou extremamente rica, permitindo completar de forma bastante

³ *P-Lant*- Reg. Par., Lisboa, Lapa, Ób. 4, fls. 80, fichas TT, microfilme 1019 SGU.

⁴ Recorrendo aos dados conhecidos sobre estes dois irmãos violoncelistas activos em Paris, na segunda metade do século XVIII, foi possível concluir que o professor de João Baptista André terá sido o irmão mais velho, Jean-Pierre Duport (1741-1818).

⁵ D. Luís da Cunha Manoel, Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, sobrinho do célebre diplomata D. Luís da Cunha, manter-se-á no cargo entre 1756 e 1777. Ana Leal de FARIA, *Os arquitectos da paz. A diplomacia portuguesa de 1640 a 1815* (Lisboa, Tribuna, 2008), pp. 268, 288.

⁶ Vicente Roque José de Sousa Coutinho Monteiro Paim nasceu em Lisboa em 1726 e morreu em Paris em 1792, onde exerceu funções diplomáticas desde 1763, como Ministro Plenipotenciário até 1772 e, a partir de então, Embaixador. Tinha estado em Turim como Ministro Plenipotenciário entre 1762 e 1763. FARIA, *Os arquitectos da paz* (ver nota 5), p. 287.

⁷ Francisco Marques de Sousa VITERBO, *Subsídios para a história da música em Portugal* (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, pp. 71-3).

⁸ Referimo-nos às seguintes obras: José MAZZA, *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, editado por José Augusto Alegria (Cód. Cx IV/1-26 da Biblioteca Pública de Évora, MS. Datado de c. 1794). *Separata da Revista Ocidente* (Lisboa, Editorial Império, 1944-5); Joaquim de VASCONCELOS, *Os músicos portugueses: Biografia-bibliografia*, 2 vols. (Porto, Imprensa Portuguesa, 1870) e Ernesto VIEIRA, *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, 2 vols. (Lisboa, Lambertini, 1900).

⁹ João Paulo JANEIRO, *4 Sonatas para violoncelo* (ver nota 1); *João Baptista Avondano – Cello Sonatas and Duos*, Avondano Ensemble, texto introdutório de Cristina Fernandes (CD Academia de Música Antiga, Lisboa, 2007).

detalhada a informação biográfica de João Baptista André Avondano. O acervo epistolar diplomático, guardado no fundo do Ministério dos Negócios Estrangeiros na Torre do Tombo, revelou um percurso bastante invulgar para um músico português na época. João Baptista André Avondano esteve, com o apoio da coroa, em três países e quatro cidades, numa viagem de estudo que durou cerca de oito anos, permitindo-lhe o contacto não só com algumas das personalidades mais influentes do violoncelo, mas também com os principais centros de produção musical desse período.

O primeiro destino de João Baptista André foi a Península Itálica, fixando-se em Nápoles, onde estudou num dos conservatórios, seguindo-se uma estadia mais breve em Génova, de onde era originária a família Avondano. Após este período, irá estudar com Jean-Pierre Duport em Paris e, antes de regressar a Lisboa, ainda passará uma temporada em Londres. Não há registo de um percurso semelhante num bolseiro no século XVIII: a jornada de João Baptista André diferencia-se não só pela duração e amplitude geográfica, em países com os quais não havia uma relação musical directa, como França e Inglaterra, mas também porque, sendo ele instrumentista de orquestra, era um investimento pouco habitual por parte da coroa, a qual tenderia a investir mais naturalmente em bolseiros que pudessem dar um retorno mais consistente, como seria o caso de compositores.

Ademais, desta informação relativa aos anos em que João Baptista André Avondano passou fora de Lisboa, foi possível completar algumas lacunas biográficas com documentação presente em arquivos nacionais, como os Fundos Paroquiais e documentação da Casa Real guardados na Torre do Tombo e os arquivos da Irmandade de Santa Cecília. Um trabalho recente de Gonçalo Nemésio¹⁰ sobre a genealogia de algumas famílias italianas em Portugal, refere o alvará de casamento¹¹ de João Baptista André Avondano, onde o depoimento do próprio violoncelista corrobora a informação reunida através das fontes epistolares diplomáticas.

Acreditamos que a informação reunida sobre João Baptista André Avondano, além de contribuir para um melhor conhecimento da prática do violoncelo em Portugal, através de correlações com realidades europeias coevas, possa ser motivador e de utilidade para estudos subsequentes sobre a música instrumental, nomeadamente a de instrumentos de cordas, área de estudo na qual urge aprofundar o nosso conhecimento. As questões relacionadas com a prática instrumental e aspectos

¹⁰ Gonçalo NEMÉSIO, «Os sumários matrimoniais da Câmara Eclesiástica de Lisboa (CEL) e o Registo Geral de Testamentos (RGT) (IAN / TT) Fontes para o Estudo dos Italianos que Passaram a Portugal», in *Scrigni della memoria - Arquivos e fundos documentais para o estudo das relações luso-italianas* (Lisboa, Cátedra A. Benveniste, 2016), pp. 187-222.

¹¹ *P-Lant*, CEL, Sumários Matrimoniais, maço 1043, P. 98 (maço 3 de 1773) [original – 9 ff.] [f. 4]. O alvará ou licença de casamento era um documento que ocorria sempre que um dos nubentes fosse estrangeiro ou mesmo de fora de Lisboa, quando não era possível obter provas fidedignas sobre o livre estado dos noivos. Esta documentação, que inclui o depoimento dos noivos e de testemunhas, e por vezes a certidão de nascimento, pode fornecer dados biográficos muito relevantes, como é o caso do documento em causa, relativo a João Baptista André Avondano.

estilísticos resultantes do processamento dos novos dados biográficos, pela sua natureza e extensão, deverão ser tratadas num estudo sistemático posterior, não constituindo o objectivo central deste artigo.

A família Avondano e os primeiros anos em Lisboa

No seguimento da contratação de vários músicos estrangeiros para a Real Câmara por D. João V no início do século XVIII, estabelecem-se em Lisboa um grande número de músicos estrangeiros que terão um papel de grande importância na vida musical portuguesa durante várias gerações. Grande parte destes músicos era de origem italiana, consequência natural da estreita ligação musical existente entre Portugal e algumas das cidades e territórios que iriam mais tarde formar o reino de Itália. De entre estas famílias, a dos Avondano será provavelmente a que mais se destaca, quer musicalmente, quer pelo papel socialmente activo desenvolvido no seio da classe. No entanto, ainda está por fazer um estudo genealógico detalhado sobre esta família de origem genovesa, sendo difícil por agora perceber em detalhe a articulação filial entre alguns membros e entre os diferentes pólos familiares criados ao longo do período em que estiveram activos em Lisboa.

O primeiro membro da família Avondano a instalar-se em Portugal foi Pietro Giorgio Avondano (1692-1755?), que em 1711 entrou ao serviço da corte de D. João V enquanto violinista. Originário de Novi Ligure, república de Génova, foi pai daquele que será o membro da família com maior reconhecimento, não só em Portugal como no estrangeiro, Pedro António Avondano (1714-82).¹² João Baptista André pertencia a um outro ramo da família, próximo do de Pietro Giorgio, apesar de não ser possível indicar com certeza o grau de parentesco entre os dois. Este círculo concentra-se numa casa da Rua da Bela Vista, propriedade de seu tio, João Francisco, violinista da Real Câmara entre 1764 e 1793. Foi ao cuidado do mesmo que João Baptista André foi enviado para Lisboa por seu pai, aos oito anos de idade. Contrariamente ao que se supunha até à data, pertencendo João Baptista André à terceira geração da família em Portugal e tendo passado toda a sua vida profissional em Lisboa, era italiano e não português. Nasceu e foi baptizado na Paróquia de San Niccoló Magno, em Novi Ligure (hoje Novi, pertencente à região de Piemonte), de onde era originária a família Avondano. O documento que nos fornece esta informação é o seu pedido de alvará de casamento, de 14 de Abril de 1774¹³ com depoimentos tanto do próprio João Baptista André Avondano, como de seu tio, João Francisco Avondano. O seu pai, Jácomo André Avondano, apesar de não o ter acompanhado nesta viagem, acabará por vir também para Lisboa, ainda que em

¹² Sobre Pedro António Avondano e a família Avondano, ver Iskrena YORDANOVA, «Contributos para o estudo da oratória em Portugal: Contexto de criação e edição crítica da ‘morte d’Abel’ de P. A. Avondano (1714-1782)» (Dissertação de doutoramento, Universidade de Évora, 2013).

¹³ *P-Lant*, CEL, Sumários Matrimoniais (ver nota 11), f. 4.

data desconhecida. É em Lisboa que morre, a 21 de Setembro de 1788¹⁴ sendo, à data, também ele morador na casa de seu irmão na Rua da Bela Vista. Nesta altura era já viúvo da sua segunda mulher, Francisca Avondano, com quem não sabemos se terá casado em Itália ou já em Portugal. João Baptista André Avondano é fruto do seu primeiro casamento, com Joana Marenchi, também ela natural e baptizada em Novi Ligure, sobre a qual sabemos apenas que, aquando do casamento do filho, a 24 de Abril de 1774,¹⁵ já não era viva, desconhecendo-se se terá chegado a viajar para Lisboa com o marido.

João Baptista André Avondano veio para Lisboa com oito anos, entre 1751 e 1752. Não temos elementos que nos permitam saber se teria iniciado já em Itália a sua formação musical, mas foi certamente em Lisboa que passou o período estrutural da sua formação, tendo permanecido na capital portuguesa até aos dezanove anos, sem ter regressado entretanto a Itália.¹⁶ O mais provável é que a sua formação tenha sido feita no seio familiar, ou em aulas particulares com músicos ligados à Casa Real, uma vez que à data não existia ainda o ensino institucional de instrumentos de orquestra em Portugal. O único estabelecimento de ensino formal de música em Lisboa era o Real Seminário de Música da Patriarcal, cuja missão principal era a formação de músicos para a Capela Real e Patriarcal e outras instituições religiosas. O plano de estudos cingia-se, por isso, ao ensino do canto, de instrumentos de tecla e de composição tendo a introdução do ensino de instrumentos de orquestra acontecido bastante mais tarde, em 1824.¹⁷ Apesar de não termos qualquer indício neste sentido, a única possibilidade de João Baptista André Avondano ter tido acesso a um tipo de formação mais sistemática, sem ser com mestres particulares, teria sido como aluno externo da Patriarcal. Não obstante estar vocacionada para um modelo de ensino eclesiástico, em que os alunos seguiam um regime de internato com uma rotina de estudos muito rígida, existia a possibilidade de frequência das aulas na Patriarcal fora deste sistema, ou seja, como estudante externo. O violoncelista não terá feito parte dos alunos no regime mais restrito, caso contrário seria provável que essa informação constasse nos registos, mas poderá ter tido uma ligação menos vinculativa com a instituição, o que não era inédito em casos similares, já que as aulas da parte da tarde eram abertas a alunos externos.¹⁸

Tanto quanto sabemos não existia outro violoncelista na família durante este período, pelo que João Baptista André Avondano terá sido orientado no violoncelo por um dos músicos próximo ao

¹⁴ *P-Lant*, Reg. Par., Lisboa, Lapa, Ób. 3, f. 203, Fichas TT, Microfilme 1019 SGU.

¹⁵ *P-Lant*, Reg. Par., Lisboa, Lapa, Cas. 1, f. 61v, Microfilme 1017 SGU.

¹⁶ Segundo testemunho do próprio no seu alvará de casamento.

¹⁷ Sobre o assunto ver Cristina FERNANDES, «*Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento.*» *O Real Seminário da Patriarcal (1713-1834)* (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal - INET-md, 2013).

¹⁸ Em 1761, mais de 50 alunos externos assistiam às lições da parte da tarde, ver FERNANDES, *Boa voz de tiple* (ver nota 17), p. 30.

seu entorno familiar, provavelmente um dos instrumentistas ao serviço da Real Câmara. É difícil saber quais os violoncelistas activos em Lisboa neste período, quer pela perda de muitos documentos no terramoto como pelo conturbado período consequente, no qual ainda não se tinha normalizado o regular funcionamento das instituições. Conhecemos, ainda assim, alguns dos violoncelistas que trabalharam neste período na capital, de entre os quais se destacam Fernando Biancardi (m. 1809),¹⁹ António Pedro Coutinho e Joan Libaud Saintonge,²⁰ o qual Avondano vai substituir na Real Câmara. O mais provável é que entre eles esteja o professor de violoncelo de João Baptista André Avondano.

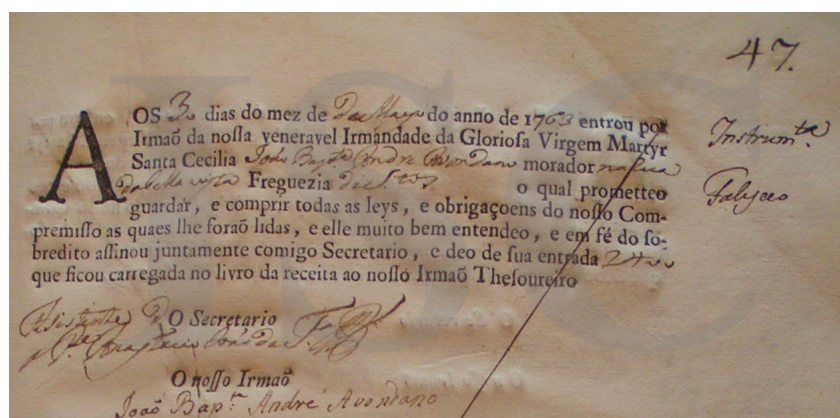


Figura 1. Registo de entrada de João Baptista André Avondano na Irmandade de Santa Cecília, imagem cedida pelo Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília

A única fonte biográfica encontrada relativa a este período em Lisboa é o registo de entrada na Irmandade de Santa Cecília, tendo João Baptista André Avondano assinado o Livro de Entradas a 30 de Maio de 1763. Através deste documento vemos que João Baptista André é morador na Rua da Bela Vista, na freguesia de Santos (passando em 1770 a pertencer à freguesia da Lapa), na casa pertencente a seu tio e onde aparentemente terá vivido toda a sua vida, sendo a morada que vem indicada na sua certidão de óbito.²¹ A admissão à Irmandade, instituição a que era obrigatório estar vinculado qualquer músico que trabalhasse em Lisboa e na área circundante, era feita através de uma prova de entrada. No arquivo da Irmandade sobrevivem alguns registos tanto destas provas como de cartas de pedido de admissão, que habitualmente eram acompanhadas de cartas de recomendação. No arquivo da Irmandade não existe, infelizmente, documentação relativa à prova de admissão de João Baptista André Avondano. O facto de ter integrado a Irmandade indica que terá

¹⁹ A data da sua morte é indicada no Livro de Entradas da Irmandade de Santa Cecília, numa nota a lápis. Assinou o livro a 21 de Novembro de 1756, sendo morador na Cotovia, freguesia de St.^a Isabel. PT/AHISC&MF, Irmandade de Santa Cecília, Livro das Entradas dos Irmãos, fl. 47f.

²⁰ Os três aparecem no Livro de Entradas da Irmandade de Santa Cecília em 1756, quando é retomada a actividade após o terramoto. Não nos é possível saber se já estariam inscritos anteriormente.

²¹ *P-Lant*, Reg. Par., Lisboa, Lapa, Ób. 4, ff. 80, fichas TT, microfilme 1019 SGU.

sido nesta altura que o violoncelista inicia a sua vida profissional, tendo então entre dezoito e dezanove anos.

Este período inicial da sua actividade profissional em Lisboa não durou muito tempo, uma vez que, ainda no decorrer desse ano ou no seguinte, João Baptista André Avondano vai para Nápoles prosseguir os seus estudos e, segundo o próprio, por ordem real. Ainda que esta possa ser uma expressão dotada de algum excesso, e mesmo que esta viagem não tenha sido motivada por ordem directa do rei, foi certamente apoiada pela coroa de maneira bastante expressiva, como veremos adiante.

Nápoles

Para um jovem músico em formação, Nápoles era um dos destinos mais aliciantes no século XVIII. Além de ser um dos centros musicais mais efervescentes na Europa, possuía um sistema de educação musical único, constituído por quatro conservatórios.²² Foi também, juntamente com Roma, o destino de eleição dos bolseiros portugueses, como consequência da proximidade musical estabelecida entre Portugal e Itália. Ademais, Nápoles teve um papel fundamental no desenvolvimento da escola italiana de violoncelo durante a primeira metade do século XVIII,²³ quando o violoncelo dava os primeiros passos para se estabelecer enquanto instrumento solista. Depois do aparecimento dos primeiros intérpretes e repertório solo em Bolonha, foi no seio da fértil vida musical napolitana que os maiores virtuosos do violoncelo se concentraram, sendo mais tarde estes os responsáveis pela disseminação do ainda desconhecido instrumento pelos restantes países europeus.²⁴ A presença destes violoncelistas virtuosos em Nápoles, onde a escrita vocal era central e identitária, foi motivadora do aparecimento da prática sistemática de utilização do violoncelo enquanto instrumento solista em obras vocais.²⁵ Esta associação com a escrita vocal, num estádio

²² Eram eles: o Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, o Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana, o Conservatorio di Santa Maria di Loreto e o Conservatorio della Pietà dei Turchini. Sobre os Conservatórios de Nápoles, ver Rossella DEL PRETE, «Tra botteghe, cappelle e teatri: I figlioli dei quattro conservatori musicali di Napoli (séc. XVI-XVIII)», in *Demografia e diversità: Convergenze e divergenze nell'esperienza storica italiana* (Nápoles, Società Italiana di Demografia Storica, 2009), pp. 1-58.

²³ Sobre a escola napolitana de violoncelo na primeira metade do século XVIII, ver Guido OLIVIERI, «Cello Teaching and Playing in Naples in the Early Eighteenth Century: Francesco Paolo Supriani's 'Principij da imparare a suonare il violoncello'», in *Performance Practice: Issues and Approaches*, editado por Timothy D. Watkins (Ann Arbor-Steglein, 2009), pp. 109-36).

²⁴ OLIVIERI, «Cello Teaching and Playing in Naples» (ver nota 23), pp. 109-16, destaca como figuras principais Francesco Alborea (1691-1739), Rocco Greco (c. 1650-1718), Francesco Supriani (1678-1753) e Salvatore Lanzetti (1710-80).

²⁵ Olivieri afirma que «by the 1720's the cello had emerged from the ranks of the continuo group to assume a prominent role as a solo instrument. This new role probably developed as a consequence of the use of the cello as the preferred instrument in the accompaniment of operatic arias and recitatives.» OLIVIERI, «Cello Teaching and Playing in Naples» (ver nota 23), p. 113. Este fenómeno é descrito em maior detalhe por Rosalind Halton, que distingue várias etapas e estádios nesta relação do violoncelo com a música vocal: «Three main forms of solo cello writing are seen in the vocal repertoires of the early Eighteenth Century: first, the aria with obbligato cello in opera, oratorio and serenata; second, its evolving function in orchestral scoring as a line notated on a separate staff above the basso part; and third, as virtuoso accompanist in the continuo cantata.» Halton sublinha também a importância do contacto directo com estes intérpretes

estrutural ainda inicial da linguagem técnica e idiomática do instrumento, vai potenciar o desenvolvimento da vertente expressiva e *cantabile* do violoncelo, em detrimento do virtuosismo técnico instrumental privilegiado noutros contextos.²⁶ Não é estranho que João Baptista André Avondano quisesse ter contacto com este contexto musical tão rico para o violoncelo, e esta ligação é muito importante porque, apesar da interacção com músicos italianos ser frequente em Portugal, não havia ainda registo de um contacto tão directo com a escola italiana de violoncelo.

Sabemos que estudou num dos conservatórios da cidade e aí esteve a viver até pouco mais de um ano antes da sua partida, altura em que se mudou para casa do Ministro Plenipotenciário do Reino, D. José de Sá Pereira. Apesar de não termos conseguido identificar em qual dos conservatórios estudou João Baptista André Avondano, dada a extensão da sua estadia esteve certamente imerso no ambiente musical da cidade e terá tido contacto próximo com os restantes violoncelistas. Neste período ainda não existiam professores específicos para cada instrumento nos conservatórios, o que só veio a acontecer na década de 1770. Existia um professor para sopros e outro para cordas, tendo estes por função dar aulas aos alunos dos diferentes instrumentos. Existia, no entanto, a prática do ensino mútuo, em que os alunos mais velhos, os *mastricelli* (pequenos mestres), davam aulas aos mais jovens. Este sistema, bastante eficiente e económico, tinha também a vantagem de pôr em contacto próximo os alunos do mesmo instrumento, proporcionando um ensino mais especializado. O sistema de ensino tinha um ritmo bastante intenso, que incluía aulas individuais diárias (de manhã ou de tarde) nas quais se trabalhavam solos e dificuldades técnicas do instrumento, assim como também aulas de conjunto.²⁷

João Baptista André Avondano terá tido uma formação bastante completa, e seria um aluno aplicado pois, segundo D. José de Sá Pereira, «Elle em todo este tempo se tem applicado com fructo, tanto ao ditto instrumento, como ao uso do contraponto; e não menos pelo seu procedimento, que pella sua applicação me tem merecido o conservallo com gosto n'esta caza».²⁸ Vemos que D. José de Sá Pereira não só tinha apreço musical pelo violoncelista como uma proximidade pessoal, acompanhando e intervindo no seu percurso académico. Além de hospedar João Baptista André Avondano em sua casa, ele próprio se mobiliza na hora de encontrar um novo professor para o violoncelista, escrevendo na mesma carta:

na evolução de escrita: «It is possible that this [...] has its origins in improvisation practices of the new generation of violoncello virtuosi.», pp. 305 e 317. Rosalind HALTON, «Nicolo Porpora and the cantabile cello», *Nicola Porpora: Musicista europeo: Le Corti, I Teatri, I Cantanti, I Librettisti in N. Maccavino, Nicola Porpora, musicista europeo, Atti del Convegno internazionale di Studi (Reggio Calabria, 3-4 ottobre 2008)*, editado por Nicolò Maccavino (Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2011, pp. 21-54).

²⁶ Entre os compositores mais relevantes neste tipo de escrita estão Alessandro Scarlatti (1660-1725), Giovanni Bononcini (1670-1747), Leonardo Leo (1694-1744), Nicola Porpora (1686-1768), alguns dos quais violoncelistas eles próprios.

²⁷ OLIVIERI, «Cello Teaching and Playing in Naples», (ver nota 23), pp. 117-8.

²⁸ Em carta de 9 de Agosto de 1768 de D. José de Sá Pereira para D. Luís da Cunha. *P-Lant*, MNE, caixa 779, ofício 33.

Os melhores professores de Rabecão, que se conhecem presentemente em Itália, segundo me informão os inteligentes d'esse instrumento, são, hum, que se acha em Pádua, outro em Verona; outro em Milão, hum dos dous, que se achão em Turim, e outro finalmente em Génova, excedendo todos estes, como me dizem, tanto no gosto de tocar, como no da composição, o célebre Joanini²⁹ de Roma.³⁰

A escolha acaba por recair no professor que se encontra em Génova, Stefano Galeotti, não sendo alheias ao facto algumas razões práticas, como reconhece o diplomata: «Como o de Génova é dos da primeira classe, e pará-la [sic] o posso mandar com mais cômodo, e segurança o ditto Avondano, recommendando-o ali ao nosso cônsul, tomarei o expediente de o fazer para lá partir na primeira oportuna ocasião.»³¹

Génova

João Baptista André Avondano partiu de Nápoles a 5 Novembro, chegando a Génova a 14 de Dezembro de 1768. Na descrição que fez da sua viagem no alvará de casamento, o violoncelista não refere a sua estadia em Génova, afirmando que de Nápoles foi para Paris. No entanto, referiu no mesmo documento ter «discorrido por toda a Itália», havendo a possibilidade de ter estado em contacto com outros círculos musicais tanto ao longo deste percurso como noutras ocasiões. Esta omissão de João Baptista André não significa que haja menosprezo pela estadia em Génova e pelo contacto com Galeotti, mas poder-se-á antes dever ao facto de a curta duração da sua estadia não tornar o facto relevante no contexto em questão. Do ponto de vista musical e instrumental, o contacto com Galeotti é, efectivamente, muito relevante. Tanto mais porque encontramos na obra de Avondano alguns elementos que nos remetem claramente para o estilo de escrita de Galeotti, que se revestia de características diferenciadoras mesmo no âmbito da escola italiana de violoncelo.

Na sua chegada a Génova, a 14 de Dezembro de 1768, é recebido pelo cônsul D. Nicolao Piaggio que, numa carta de 26 de Dezembro de 1768 para D. Luís da Cunha,³² refere a data de chegada do violoncelista, dizendo que este veio «perfeiçãoar da baixo deste Galeotti, o qual todos os

²⁹ José de Sá Pereira refere-se a Giovanni Battista Costanzi (1733-78), um dos violoncelistas mais reconhecido da época, não só em Itália como por toda a Europa. Além da sua carreira como instrumentista, desenvolveu uma actividade intensa como compositor, tendo ocupado vários cargos de destaque, ao serviço do Cardeal Ottoboni, como mestre de capela de *San Luigi dei Francesi* e da *Cappella Giulia*, assim como também de mestre de capela da Igreja de Santo António dos Portugueses, em Roma, onde desenvolveu funções entre 1733 e 1778. Ver Cristina FERNANDES, «Música, cerimonial e representação política: *Sant'Antonio dei Portoghesi* no contexto das igrejas nacionais em Roma durante a época barroca (1683-1728)», in *Música e história: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, coordenado por Manuel Pedro Ferreira e Teresa Cascudo (Lisboa, Edições Colibri, 2017), p. 155.

³⁰ *P-Lant*, MNE, caixa 779, ofício 33.

³¹ *P-Lant*, MNE, caixa 779, ofício 33.

³² *P-Lant*, MNE, caixa 779, ofício 33.

dias pela manhã lhe dá Leção». Não sabemos se esta rotina se manteve durante toda a estadia do músico, mas ficámos com a certeza de que João Baptista André Avondano teve a oportunidade de conhecer em profundidade o estilo e a técnica de Galeotti. Apesar de ser hoje um nome praticamente desconhecido, mesmo entre os violoncelistas, Stefano Galeotti foi uma figura de bastante destaque na segunda metade do século XVIII, tendo a sua obra sido publicada fora de Itália e utilizada com fins pedagógicos em alguns dos tratados mais importantes da época.³³ O seu estilo de escrita, eminentemente galante, reveste-se de características muito próprias no que toca à utilização do arco, com frequentes passagens de grande agilidade, muitas delas em três cordas, e uma grande variedade de golpes de arco. Esta abordagem expressiva do arco está bastante presente na obra de João Baptista André Avondano, que também se caracteriza pela leveza e grande refinamento da articulação. Apesar de não haver certeza do ano de morte de Galeotti, as várias fontes apontam para a década de 90, informação que colide com o facto de D. Luís da Cunha atribuir a ida de Avondano para Paris à morte de seu Professor.

Também ordena S. Mag.^{de}, que chegando a essa cidade hum moço, que creyo se chama Pedro Antonio Avondano, o qual se achava em Génova instruhindo-se no toque de Rabecão com Hum Porfessor dele, muito célebre, que ali havia, e agora hé falecido, por cuja razão o ditto Avondano tomou a resolução de passar a essa cidade de Pariz a continuar o seu Estudo com um Porfessor, que dizem ahi haver tambem celebre no mesmo Instromento.³⁴

Paris

Paris foi, na segunda metade do século XVIII o centro europeu mais importante no desenvolvimento dos instrumentos de corda, e em particular do violoncelo. Uma especial concentração de grandes intérpretes contribuiu não só para o desenvolvimento da técnica e do repertório, mas também do próprio instrumento, com constantes tentativas de inovação organológica. Talvez o exemplo mais paradigmático seja a versão final do arco desenvolvido pela família Tourte. François Tourte (1747-1835) finalizou um processo iniciado por seu pai, usando o método de modelagem da vara por aquecimento e criando a curvatura côncava característica do modelo de arco que se afirmará como a versão final do mesmo. Este foi um processo longo, desenvolvido em várias etapas e em interacção directa com alguns dos intérpretes mais influentes da época, nomeadamente J. L. Duport (1741-1818) e G. B. Viotti (1745-1824).³⁵

³³ Peças de S. Galeotti são incluídas nos tratados e métodos de John Gunn (c. 1789), Jean-Baptiste Bréval (1804) e do Conservatório de Paris (1805).

³⁴ Carta de 24 de Julho de 1768. *P-Lant*, MNE, livro 93, ofício 18.

³⁵ Ver Valerie WALDEN, *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840* (Cambridge, Cambridge University Press, 2004), pp. 70-4.

Depois de na primeira metade do século terem sido os violoncelistas e o repertório italiano a dominar a escola de violoncelo na Europa, na segunda metade do século é a partir da capital francesa que será ditada a vanguarda do desenvolvimento do violoncelo, tanto pelos intérpretes franceses como pela confluência de música de diferentes contextos europeus naquela cidade. A criação do Conservatório de Paris em 1784, que servirá de modelo para outras instituições de ensino na Europa, pode ser considerada como o culminar do ambiente prolífero que se viveu na cidade durante a segunda metade do século, sendo não só uma consequência natural, mas uma necessidade eminente.

Apesar da importância adquirida pela escola francesa, este não era ainda um destino habitual para os bolseiros portugueses, que continuavam a privilegiar Itália e as escolas italianas para a sua formação. Tanto quanto sabemos, João Baptista André Avondano é o primeiro português a estudar em França como bolseiro real, sendo mais tardia a ida regular de estudantes para Paris, como foi o caso de João Domingos Bomtempo em 1801. João Baptista André chegou a Paris em Julho de 1769 e aí permaneceu até Setembro do ano seguinte, sendo durante este período aluno de Jean-Pierre Duport. Juntamente com seu irmão mais novo, Jean-Louis (1749-1819), de quem foi professor, Jean-Pierre é tido como o fundador da escola francesa de violoncelo. Tendo sido ambos figuras cimeiras e de renome internacional, foi Jean-Louis, o mais novo, quem ficou para a história do violoncelo pela autoria do *Essai sur de doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*,³⁶ onde sistematiza pela primeira vez as bases da técnica moderna da mão esquerda do violoncelo.

A única fonte encontrada com referência a João Baptista André Avondano neste período é, mais uma vez, a correspondência diplomática, onde é clara a continuação do apoio da coroa, sendo o acompanhamento logístico por parte do embaixador constante. No entanto, e depois de uma recepção muito calorosa, na qual o diplomata elogia João Baptista André Avondano de forma inflamada, dizendo que o mesmo «não tem muito que aprender com os dois Professores de Paris, porque várias pessoas que o ouvirão na minha presença o achao já, se não superior, igual ao melhor delles»,³⁷ o seu discurso vai adquirindo um tom progressivamente mais negativo, sendo a última carta para D. Luís bastante depreciativa para com o violoncelista:

Este moço é de curta capacidade, mas todas as pessoas inteligentes de música lhe achao o espírito da sua profissão ainda que seja muito inferior ao do Mestre com que aqui se exercitou sublime naquele instrumento. Antes de partir lhe farei as advertências que S. M. me ordena segurando V. Ex.^{cia} não sei nada contra o seu procedimento.³⁸

³⁶ Jean-Pierre DUPORT, *Essai sur de doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet* (Paris, Imbault, 1806).

³⁷ Carta de 7 de Agosto de 1769. *P-Lant*, MNE, Livro 678, ofício 248.

³⁸ Carta de 13 de Agosto de 1770. *P-Lant*, MNE, Livro 678, ofício 304.

Uma tão drástica mudança de opinião, que vemos ser tanto do foro pessoal como profissional, ainda que o diplomata não aponte os motivos de tal alteração, leva-nos a acreditar que as críticas de natureza musical sejam infundadas, provavelmente fruto de uma antipatia pessoal. Num plano puramente especulativo, visto não termos elementos para formar uma opinião fundamentada, pode suspeitar-se que João Baptista André Avondano, depois de ter contactado com tantos contextos musicais e sociais distintos, nos quais havia uma maior abertura social e onde o estatuto do músico se começava a libertar do mecenato exclusivo que era norma até então, tenha começado a tomar consciência da sua individualidade pessoal e artística, levando a mesma a uma mudança de comportamento, incompreendida pelo diplomata.

Londres

Depois de ter deixado Paris, em Julho de 1769, temos registo da presença de João Baptista André Avondano em Londres a partir do mês de Setembro seguinte, através da correspondência diplomática trocada entre o Ministro Plenipotenciário, D. Francisco de Melo e Carvalho³⁹ e D. Luís da Cunha. Esta mudança foi motivada pela ida de Jean-Pierre Duport para a capital inglesa, tendo João Baptista André Avondano acompanhado o professor para prosseguir os seus estudos.

Apesar da troca de cartas ser mais frequente neste período, estas não contêm nenhuma indicação sobre a actividade musical desenvolvida por João Baptista André Avondano, não mencionando as aulas com Duport nem qualquer tipo de actividade, quer formativa quer profissional. O teor das cartas restringe-se quase exclusivamente à conduta do violoncelista, num processo que terminará na ordem de regresso a Lisboa por parte de D. José I, a 15 de Abril de 1771.

É explícito na correspondência de D. Luís que alguém, em Lisboa, o estaria a informar sobre o alegado comportamento inapropriado de João Baptista André Avondano, acusando-o de pouca aplicação no estudo, principalmente no referente à teoria e ao contraponto. Em carta de 17 de Novembro de 1771, D. Luís escreve a D. Francisco:

[...] ele há de fazer m.^{to} má figura quando aqui chegar, e vir o Espanhol⁴⁰ que aqui se acha tocando Rabecão na Orquestra de S. Mag.^{de}, o qual sendo insigne no toque do d.^{to} Instrumento, hé um excelente compositor; à vista do qual perderá desvanecim.^{to} q. a S. Mag.^{de} consta elle tem, e q. muito mal lhe faz para o seu adiantamento. V. S.^a lhe diga tudo isto como aqui se acha, porque logo que a S. Mag.^{de} constar, que elle não se applica a saber fundamentalm.^{te} a solfa, lhe não mandará assistir com couza alguma mais [...].⁴¹ (Ver Figura 2)

³⁹ Francisco de Melo e Carvalho foi Ministro Plenipotenciário em Londres entre 1770 e 1773, ver Ana Leal de FARIA, *Os arquitectos da paz - A diplomacia portuguesa de 1640 a 1815* (Lisboa, Tribuna, 2008), p. 247.

⁴⁰ O espanhol a que se refere D. Luís seria Joan Libaud Saintonge, que ficará ao serviço até João Baptista André Avondano ser contratado, em 1771, e cuja nacionalidade não é clara, havendo dúvidas sobre se a sua origem será francesa ou catalã.

⁴¹ *P-Lant*, MNE, caixa 959.

P.^a Fran.^o de Mello e Carvalho
em 17 de Nov. de 1770

Ainda tenho de acudir a V.^o a favor
de vobis oco officio, q.^o veyo pela mala á tem
da q.^o veyo encaregado de seu Ex.^o no, a qual
a firm hum, como veyo foram ymra
Provincia de S. Mag.^o, como a V.^o comraã
pela q.^o responda, que a V.^o Mevã pelo mesmo
Ex.^o no, em terra só remetter a V.^o esta
Carta para o Duque de Brunsuiche
que he a responsa que S. Mag.^o faz á que
Mevã deo d'auo. Recontra da morte do Príncipe
de S. Fillo; como ella não trouxe copia,
tambem era a não leva.

Fico na certeza de estar já chegado
a esta cid.^o Abundano, ao qual V.^o dirã, que
S. Mag.^o não deixa de estar informado por
varias partes da yma applicaçã, que
elle tem ao especial da vida, q.^o voluntaria-
mente qui tomar, da qual o fundamento
he saber s'õta na ultima perfeicã, ymra
seu contrayto ymra q.^o se applicue
ao Instrumento q.^o tra, hade fazer m.^o ma
figura quando aqui chegar, eis d'apanho
que aqui se acha tocando a labeã na
Orquestra de S. Mag.^o, o qual sendo insigni-
no roquedo. Instrumento, he hum esce-
lente Compositor; á vida do qual perdẽra
divaneim.^o q.^o a S. Mag.^o contra elle

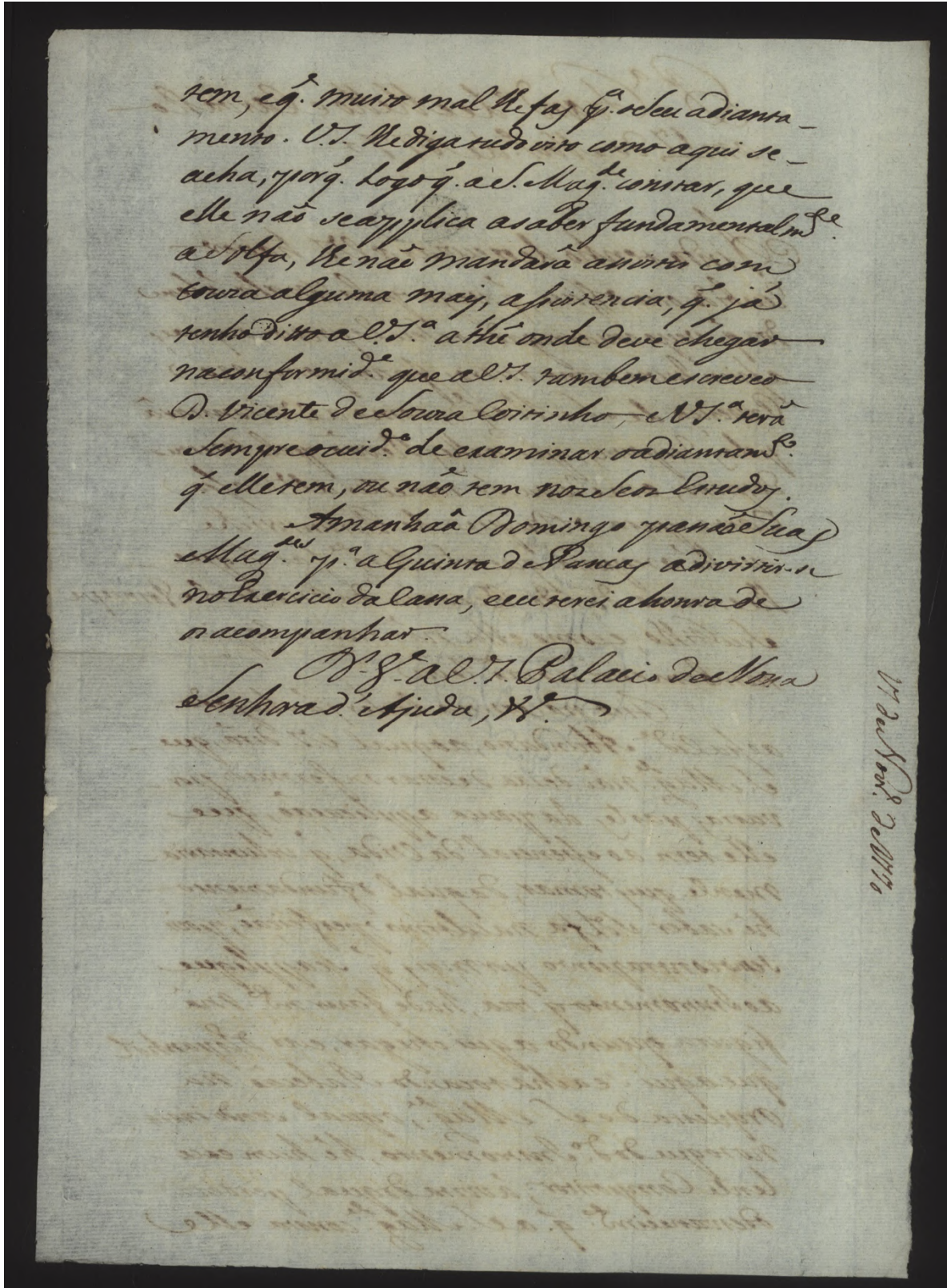


Figura 2. Carta de 17 de Novembro de 1771 de D. Luís da Cunha para D. Francisco de Mello e Carvalho, documento cedido pelo ANTT, cota: Ministério dos Negócio Estrangeiros, caixa 959

Estas suspeitas são não apenas corroboradas mas enfatizadas pelo diplomata, que diz que o violoncelista «em nada se aproveita nesta Terra: a sua malfundada presunção, e vaidade o fará sempre ignorante e medíocre na sua Arte».⁴² Na carta que envia através do próprio João Baptista André Avondano aquando do regresso do mesmo a Lisboa, além de reiterar a acusação de vaidade e arrogância ao violoncelista, estende a crítica a toda a classe dos músicos, quando diz que «esta mesma vaidade o faz hum pouco insolente, defeito geral em todos os da sua profissão».⁴³

À imagem do que tinha acontecido em Paris, o discurso exacerbado do diplomata leva-nos a especular sobre a validade destas críticas. Não pondo de parte a possibilidade de o comportamento de João Baptista André Avondano ter sido desadequado, e imaginando que a situação privilegiada no contexto musical português e o contacto com meios mais cosmopolitas o pudessem envaidecer e originar algum tipo de arrogância juvenil, é provável que a posição de D. Francisco fosse simplesmente uma reacção ao facto de João Baptista André começar a ter consciência dos seus direitos, enquanto indivíduo e músico.

Em Lisboa seria muito difícil para um músico sobreviver unicamente da música sem ter um emprego estável ao serviço da coroa. Ainda que existisse o trabalho como músico independente nos teatros públicos, em igrejas fora do circuito da Patriarcal, ou em capelas particulares da nobreza e da burguesia, este não teria mercado suficiente para ser uma opção laboral estável e viável. E se Paris era já um contexto muito diferente no que respeita a esta circunstância em comparação com Lisboa, proporcionando oportunidades de trabalho muito mais variadas e numerosas, Londres era o centro europeu que oferecia melhores condições e opções a um músico independente, sendo nessa cidade que mais se notava a mudança de paradigma que estava em curso no estatuto social da classe. Segundo Mara Parker, foi precisamente durante a segunda metade do século XVIII que se deu «the transition from working within the confines of the court-sponsored Kapelle to the freelance or free-market setting.»⁴⁴ O factor diferenciador de Londres era, acima de tudo, a grande quantidade de patronos e locais de concertos, tornando não só possível mas muito habitual um músico não depender de um só patrono, trabalhando num modelo de mercado livre. Além desta circunstância, pela falta de um sistema de ensino organizado, havia muita falta de músicos, levando a um aumento dos ordenados. Nesse sentido, era a cidade ideal para um músico que se quisesse libertar do rígido modelo de exclusividade patronal em prática até então.

⁴² Carta de 7 de Maio de 1771. *P-Lant*, MNE, caixa 701, ofício 19.

⁴³ Carta de 22 de Maio de 1771. *P-Lant*, MNE, caixa 701, ofício 21.

⁴⁴ Ver o artigo de Mara Parker sobre Carlo Graziani, um violoncelista contemporâneo de João Baptista André Avondano com um percurso muito similar. Mara PARKER, «*Le plus doux moment de ma vie: Carlo Graziani and the Quest for Ideal Employment*», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 39/1 (2008), pp. 31-56.

É natural que o contacto com esta nova realidade tenha surtido algum efeito na postura de João Baptista André Avondano e que consequentemente possa ter havido algum choque com D. Francisco de Mello e Carvalho. Mas não tendo acesso a mais fontes, não podemos senão especular sobre este assunto, que resultou no regresso a Lisboa de João Baptista André Avondano, a 21 de Maio de 1771, sendo portador de uma carta enviada pelo diplomata a D. Luís, à qual vem anexado um recibo assinado pelo violoncelista, comprovativo do apoio financeiro que lhe tinha sido concedido. (Ver Figuras 2 e 3)

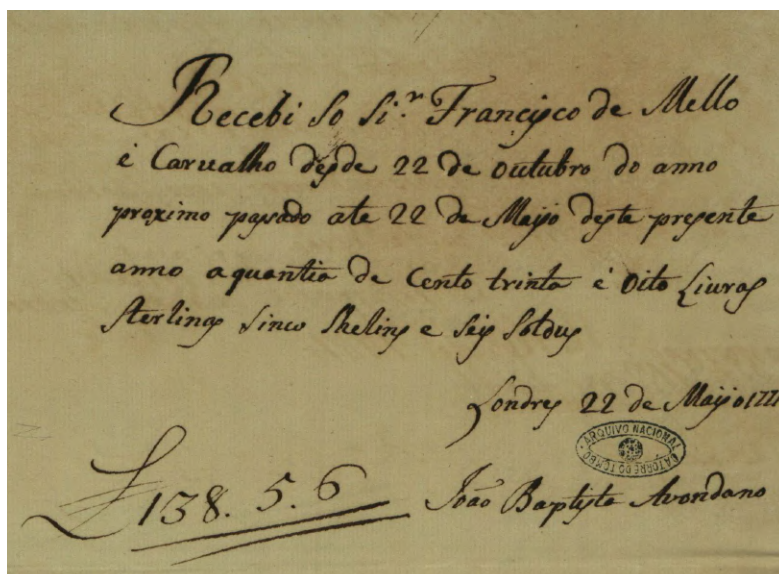


Figura 3. Recibo de João Baptista André Avondano, passado em Londres a 22 de Maio de 1771, documento cedido pelo ANTT, cota: Ministério dos Negócio Estrangeiros, caixa 701

Lisboa

Apesar do processo conturbado que esteve na base do regresso a Lisboa de João Baptista André Avondano, e do facto do próprio D. Luís da Cunha ter referido, um ano antes, que «S. Mg. nenhuma necessidade tem na sua orquestra do dito instrumento, pois que nela há bastantes pessoas peritas nele»,⁴⁵ pouco tempo depois do seu regresso, o violoncelista é admitido ao serviço da Real Câmara. Pela documentação do Erário Régio divulgada por Scherpereel,⁴⁶ sabemos que, por decreto de 10 de Julho de 1771, João Baptista André Avondano tinha entrado ao serviço no dia 1 desse mesmo mês. No mesmo documento está especificado o seu vencimento, de 345\$600 réis anuais, bastante acima do valor auferido pela grande maioria dos músicos da orquestra, 260\$450 réis.⁴⁷ Este facto indicia

⁴⁵ Carta de 24 de Julho de 1770. *P-Lant*, MNE, livro 93.

⁴⁶ SCHERPEREEL, *A orquestra e os instrumentistas* (ver nota 2), p. 19.

⁴⁷ Este seria precisamente o valor do vencimento de Joan Libaud Saintonge, que João Baptista André terá substituído; ver SCHERPEREEL, *A orquestra e os instrumentistas* (ver nota 2), p. 32.

que, apesar de toda a controvérsia, o prestígio musical de João Baptista André Avondano saiu ileso de toda a situação, sendo as ameaças de D. Luís da Cunha apenas uma forma de coagir o violoncelista a refrear a sua alegada má conduta.

Enquanto músico da orquestra da Real Câmara, tinha por obrigação participar em todas as funções musicais da formação, que incluíam a execução de música dramática (óperas, serenatas e oratórias) e da música sacra em dias de especial aparato, nos quais era utilizada a orquestra, assim como «música da câmara», quase sempre em dias de gala, dominada pela música vocal.⁴⁸ Mas enquanto violoncelista e instrumentista do baixo contínuo, as funções de João Baptista André Avondano eram acrescidas, à semelhança do que acontecia com alguns dos seus colegas de naipe, sendo frequentemente convocado para tocar na Patriarcal, participando deste modo em grande parte do repertório sacro executado no contexto da corte. Seguramente também devido a esta circunstância, João Baptista André Avondano, à semelhança de alguns dos seus colegas de naipe com os quais partilharia a função de primeiro violoncelo, tinha um estatuto especial na Real Câmara, circunstância comprovada pelo seu salário, bastante acima da média dos restantes músicos. Como refere Scherpereel: «[...] os violoncelistas e metais mencionados [clarim] parece terem antes beneficiado de um ordenado mais elevado tendo em vista a natureza do seu instrumento.»⁴⁹ Scherpereel refere-se à importância histórica do papel do violoncelo, enquanto elemento central do baixo contínuo, e à sua função na música vocal, em acompanhamento de árias e recitativos. E apesar de a diferenciação nos ordenados dos violoncelistas ser uma consequência dessa circunstância, será também sinal de que a excelência de João Baptista André Avondano e dos seus colegas terá sido reconhecida ao longo de toda a sua carreira.

O elevado domínio técnico destes violoncelistas terá estado também na origem do aparecimento dum tipo de repertório especificamente português no último quartel do século XVIII, desenvolvido por compositores ligados à Casa Real e interpretado principalmente na Capela Real da Ajuda (a qual foi sede da Patriarcal a partir de 1792, regressando assim ao modelo idealizado por D. João V)⁵⁰ e na Capela Real de Queluz. Este repertório, utilizando os instrumentos do baixo contínuo, vai atribuir aos mesmos novos papéis: o baixo continua a cargo do órgão e do contrabaixo, enquanto são criadas linhas *obbligate* para dois violoncelos e dois fagotes.⁵¹ Sendo

⁴⁸ Cristina FERNANDES, «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)», in *Música instrumental no final do antigo regime - Contextos, circulação e repertórios*, editado por Cristina Fernandes e Vanda de Sá (Lisboa, Edições Colibri, 2014).

⁴⁹ SCHERPEREEL, *A orquestra e os instrumentistas* (ver nota 2), p. 56.

⁵⁰ Sobre a logística e as diferentes sedes da Capela Real e da Patriarcal na segunda metade do século XVIII, ver Cristina FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra em Portugal no final do antigo regime: A Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807» (Dissertação de doutoramento, Universidade de Évora, 2010), pp. 21-45.

⁵¹ O presente trabalho insere-se no contexto duma tese de doutoramento em preparação sobre o papel do violoncelo na música sacra em Portugal no período entre 1750 e 1834, na qual este repertório é abordado em detalhe.

algumas destas obras de grande exigência técnica para o violoncelo, tal só foi possível pelo facto de haver instrumentistas capazes de interpretar esta música. As convocatórias para a execução deste repertório específico eram recorrentes, sobrevivendo vários documentos comprovativos das mesmas no fundo da Casa Real na Torre do Tombo.⁵² Os outros violoncelistas que gozavam de uma condição semelhante à de Avondano eram Fernando Biancardi (fl. 1808) e Francisco Xavier Pietragrua (fl. 1802).

Além da sua actividade na Real Câmara, João Baptista André Avondano desenvolvia também uma actividade como profissional independente, prática habitual entre os seus colegas. Na Irmandade de Santa Cecília, instituição à qual teriam de estar vinculados os músicos profissionais activos em Lisboa e na área circundante, sobrevive documentação relativa a «funções musicais» sacras e profanas, provas de entrada, e outros assuntos de foro pessoal e logístico, decorrentes da função social da própria instituição. No conjunto deste arquivo, destaca-se a importância dos manifestos, documentos que eram entregues anualmente com a listagem das actuações musicais organizadas pelos músicos que obtinham a patente de director para o efeito. A informação contida nestes documentos é variável, mas geralmente refere apenas os intérpretes, a data e a festa correspondente, contendo muito raramente a informação do repertório executado. Estas ocasiões eram quase sempre de cariz religioso, sendo muito residual o trabalho ocasional de teor profano.⁵³ Além da sua participação em muitas «funções musicais» organizadas por outros músicos, incluindo concertos inseridos em festividades nos quais actuava como solista,⁵⁴ João Baptista André Avondano obtém a patente de Director entre 1781 e 1800. No arquivo da Irmandade só sobrevivem os seus manifestos entre 1784 e 1787, tendo todos os eventos referidos tido lugar na Igreja de Nossa Senhora da Lapa, que era a sua paróquia. Não há indicação do repertório, mas a instrumentação era quase sempre composta por violinos, violoncelo e vozes, e as ocasiões maioritariamente a Semana Santa, o Dia de Santo António, o Dia do Sagrado Coração de Jesus e o Dia de São José.

⁵² Para detalhes sobre este repertório ver FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra em Portugal» (ver nota 50), pp. 455-62.

⁵³ Sobre a documentação do arquivo da Irmandade de Santa Cecília, Vanda de Sá fez um trabalho muito exaustivo, apresentado na sua Tese de Doutoramento, ver Vanda de Sá Martins SILVA, «Circuitos de produção e circulação da música instrumental em Portugal entre 1750-1820» (Dissertação de doutoramento, Universidade de Évora, 2008).

⁵⁴ Segundo a listagem das funções sacras com música instrumental a partir dos Manifestos da Irmandade de Santa Cecília apresentada por Vanda de Sá na sua tese de Doutoramento, João Baptista André apresentou-se como solista em duas ocasiões: a 8 de Setembro de 1775, no Convento de S. Eloy, e a 4 de Dezembro de 1779, na Freguesia do Castelo. Sendo frequente nestes documentos não haver referência ao nome do músico em causa, indicando-se apenas o instrumento, é provável que João Baptista André tenha sido solista noutras funções. Além do descrito nestas fontes, é natural que o violoncelista tivesse outro tipo de trabalho independente. Apesar de não haver documentação, é provável que tomasse parte das Assembleias, que neste período cresciam em número em Lisboa, alargando as possibilidades de interpretação de música instrumental fora do circuito religioso. Uma das mais antigas e populares, a Assembleia das Nações Estrangeiras, foi fundada por um membro da sua família, Pedro António Avondano, parecendo expectável que João Baptista André tenha tocado nestas ocasiões. SILVA, «Circuitos de produção e circulação» (ver nota 53), anexo A.

Como já referido, a maioria do trabalho desenvolvido fora da corte era sacro, sendo patrocinado tanto a nível individual, pela nobreza e famílias ilustres e abastadas, ou detentores de cargos importantes, como membros do clero ou do corpo diplomático, como colectivo, através de confrarias, irmandades e conventos, entre outros.⁵⁵ A prática instrumental não tinha ainda adquirido um palco independente na dinâmica performativa, desenvolvendo-se no seio de outros contextos musicais, como as funções sacras, a ópera e o teatro, assim como, a partir das últimas décadas do século XVIII, nos novos espaços de sociabilidade, como as assembleias. Este carácter mais volúvel e menos formal do repertório instrumental, assim como o facto das partituras circularem em mãos particulares e não integrarem um arquivo institucional, fez com que pouca música portuguesa do período tenha chegado até nós. Ainda que provavelmente o volume de repertório não fosse tão expressivo como noutros contextos europeus em que a tradição de música instrumental estava já solidificada, as fontes documentais levam-nos a acreditar que circularia mais repertório português do que o que hoje conhecemos.

Os já mencionados manifestos da Irmandade de Santa Cecília são provavelmente a fonte sobrevivente mais relevante relativa à prática de música instrumental no contexto sacro e, ainda que raramente haja detalhes sobre o repertório executado, fornecem informação sobre a instrumentação, os intérpretes, a ocasião e o local das funções. Segundo o já mencionado estudo feito por Vanda de Sá, o violoncelo seria o segundo instrumento utilizado mais frequentemente enquanto solista depois da flauta que, devido à fama de António Rodil, ocupava um lugar de grande destaque.⁵⁶ Nos manifestos entre 1771 e 1814, de entre um total de 1058 prestações solísticas instrumentais, 405 são concertos de flauta, seguindo-se o violoncelo com 75. Os violoncelistas referidos mais frequentemente são Francisco Xavier Pietragrua, que tocou 29 vezes, e Fernando Biancardi, com 11 menções. Na leitura desta informação deve ser tido em conta que muitos dos manifestos não mencionam nomes de intérpretes ou instrumentos, tendo estas conclusões um carácter referencial e não absoluto. De qualquer forma, vemos que o violoncelo gozava de popularidade enquanto instrumento solista, sendo preferido a outros aos quais atribuímos mais frequentemente este papel, como o violino. Será natural que esta tendência se transpusesse para os outros espaços de execução de música instrumental, como teatros e assembleias. Mas, uma vez mais, as referências ao repertório executado são quase inexistentes.

Muito provavelmente as obras para violoncelo de João Baptista André Avondano seriam executadas nestas ocasiões, assim como repertório estrangeiro, mas relativamente à interpretação de

⁵⁵ Para informação mais detalhada sobre o assunto, ver Joseph SCHERPEREEL, «Patrocínio e 'Performance practice' em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 9 (1999), pp. 37-52.

⁵⁶ SILVA, «Circuitos de produção e circulação» (ver nota 53), p. 124.

repertório solístico português não temos referências.⁵⁷ Na verdade, conhecemos apenas uma outra obra que se tenha conservado na sua totalidade, o *Concerto para violoncelo obrigato com acompanhamento de 3 violinos e baixo continuo* de Policarpo José de Faria (c. 1779-1832?). Esta obra, cujo manuscrito está na Real Biblioteca de Copenhaga (mu 7501.2432), não é comparável às sonatas e duetos de Avondano, tanto a nível técnico, como musical, revestindo-se de características de uma obra para amadores ou iniciantes. Não obstante a possibilidade de ser uma obra de juventude, uma vez que não é possível apurar a data de composição, revela um intérprete com recursos claramente mais limitados do que os de João Baptista André. O facto de Policarpo de Faria, que também esteve ao serviço da Real Câmara, não auferir o mesmo salário que o grupo de violoncelistas mencionados anteriormente, pode corroborar a hipótese da sua inferioridade técnica. Existe apenas uma obra coeva em que o papel do violoncelo assume características solísticas com o mesmo nível de dificuldade da de João Baptista André Avondano: os dois *Quartetos para violino, flauta e violoncelo com acompanhamento de baixo*, de Pedro António Avondano. Existe uma terceira obra que se insere neste conjunto, um *Concerto para violoncelo*,⁵⁸ mas que não está completa, sobrevivendo apenas a parte solo e o baixo. Estas obras poderão mesmo ter sido escritas para o próprio João Baptista André Avondano e, apesar de revelarem um conhecimento menos intrínseco do violoncelo, que resulta numa parte menos elaborada e idiomática que as *Quattro sonate e due duetti...* de João Baptista André, a sua execução exige um grande domínio do instrumento. Apesar desta lista reduzida de repertório, as fontes documentais existentes indiciam que haveria circulação de mais música escrita pelos próprios intérpretes ou por outros compositores portugueses, mas que, pela natureza mais circunstancial deste repertório, que se mantinha nas mãos particulares dos intérpretes e não em arquivos institucionais, se perdeu com o tempo.

Quattro sonate e due duetti per due violoncelli

A obra de João Baptista André Avondano foi publicada na capital francesa em 1700, enquanto o violoncelista ainda se encontrava em Londres, e parece pouco provável que não tenha escrito mais a partir daí. Principalmente estando em início de carreira, motivado para se afirmar e mostrar o seu valor na vida musical portuguesa. O facto da publicação ter tido lugar quando Avondano já tinha saído de França indica que o violoncelista manteve contacto com o círculo musical parisiense mesmo após a sua partida, contacto este que se poderá ter continuado após o seu regresso a Lisboa.

⁵⁷ Através de alguns catálogos de livreiros, sabemos que em Lisboa estava disponível a maior parte do repertório solo que se produzia noutros contextos europeus, também no que se refere a obras de natureza pedagógica, como tratados, pouco depois da sua edição no país de origem.

⁵⁸ Os dois quartetos, em si ♭ maior e lá maior, encontram-se na Biblioteca Estadual de Berlim com as cotas Ms. 935/16 e Ms. 935/17, respectivamente, assim como o Concerto para violoncelo, com a cota Ms. 935/15.

Estranhamente não sobrevive em Portugal nenhum exemplar desta obra, de elevada dificuldade técnica, com utilização frequente do registo agudo do instrumento. Está escrita num estilo galante, com grande equilíbrio formal e denota um conhecimento sólido das técnicas de composição. O seu nível de dificuldade está muito além de qualquer outro exemplo do repertório solo para o instrumento em Portugal na época, e dá-nos a conhecer, sem margem para dúvida, um violoncelista de grande qualidade e com grande domínio do instrumento, cuja influência na prática performativa e nível técnico dos violoncelistas em Portugal terá provavelmente sido muito relevante. A influência da escola francesa e de Duport é muito clara, através dum estilo que privilegia a elegância e a natureza melódica do instrumento e apoiando nesta o seu virtuosismo, com uma grande destreza da mão esquerda sempre ao serviço da beleza sonora. Ao contrário do que observamos em compositores oriundos de outras escolas, não é explorado o dramatismo resultante de efeitos instrumentais pouco habituais ou extremos, de um virtuosismo gratuito, como o recurso a tessituras extremas, harmónicos, ou golpes de arco complexos. A maturidade desta obra indicia a existência de um consistente percurso anterior à mesma, tanto a nível instrumental como de composição, sendo quase certo que João Baptista André Avondano tenha sido autor de outras obras, hoje desconhecidas ou perdidas. Numa das cartas de Nápoles enviadas a D. Luís da Cunha, D. José de Sá Pereira refere que o violoncelista se tem «aplicado com fructo, tanto ao ditto instrumento, como ao uso do contraponto»,⁵⁹ o que sugere que o diplomata conhecia já os resultados dessa aplicação. A existência desta obra torna também difícil acreditar que não tenham existido obras similares no repertório português para outros instrumentos.

Torna-se difícil retirar ilações sobre o nível geral dos violoncelistas em Lisboa no período dada a existência de apenas duas obras solo, muito díspares tanto a nível técnico como estilístico. Podemos supor que os violoncelistas da Real Câmara que possuíam o estatuto equiparado ao de João Baptista André Avondano, os já citado Fernando Biancardi e Francisco Xavier Pietragrua possuísem um alto nível técnico, tendo em conta também o exigente repertório sacro que interpretavam mas, uma vez que não existem fontes relativas às práticas de interpretação e a informação que conseguimos reunir até à data sobre estes intérpretes, assim como de outros contemporâneos, se limita a alguns dados biográficos, não podemos determinar qual seria o estado geral em que se encontrava o domínio do instrumento neste período. No entanto, encontramos um intérprete, fora do círculo da corte, Joaquim José Felner (?-1802?), cujo percurso tem algum interesse, uma vez que esteve também como bolseiro em Nápoles, no Conservatório do Santa Maria do Loreto. Joaquim José Felner era oriundo de uma família de músicos, de origem alemã, com vários elementos ao serviço da Real Câmara. Não conseguimos apurar a data de início dos seus

⁵⁹ *P-Lant*, MNE, caixa 779, ofício 33.

estudos, mas regressou a Lisboa entre Setembro e Novembro de 1779, tendo feito a sua prova de admissão à Irmandade de Santa Cecília a 3 de Dezembro desse ano, sendo aprovado com catorze votos afirmativos e um negativo. Ao contrário do que era habitual, não integrou a Real Câmara aquando do seu regresso, talvez pelo facto de o naipe não ter necessidade de ser reforçado. Felner terá estado activo na capital como músico independente até à data da sua morte precoce, em 1802. Ainda que aparentemente pouco relevante, esta é uma informação bastante significativa dada a raridade de instrumentistas bolseiros, sendo um assunto pertinente para uma investigação futura.

João Baptista André Avondano ficará ao serviço da orquestra da Real Câmara até à sua morte. Sobre a sua vida pessoal não temos muita informação além do seu casamento a 4 de Abril de 1774, com Maria Inês do Carmo de Oliveira, não tendo tido filhos. Terá vivido toda a sua vida na casa da Rua da Bela Vista, propriedade de seu tio, onde veio a falecer a 9 de Outubro de 1800, deixando viúva a sua mulher.

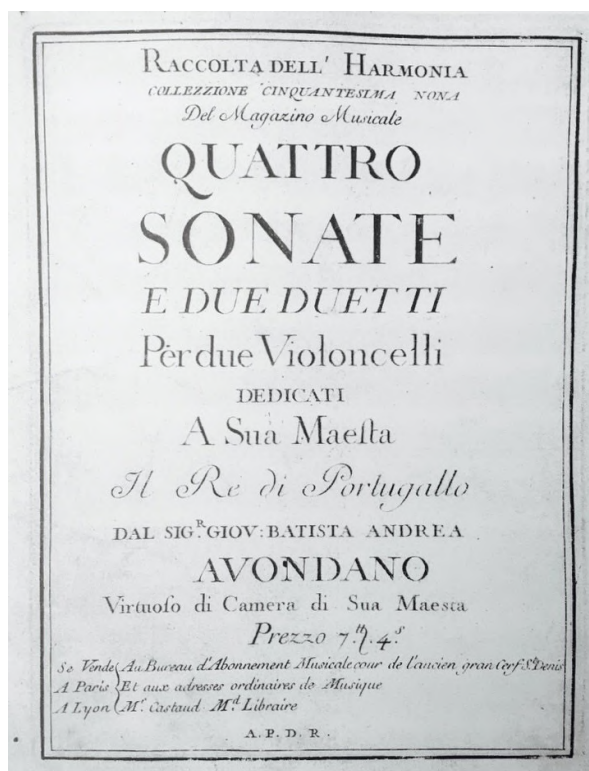


Figura 4. Frontispício das *Quattro sonate e due duetti per due violoncelli dedicati a Sua Maestà Il Rè di Portugallo dal Sig. Gio. Batista Andrea Avondano*

Conclusão

O percurso de João Baptista André Avondano é, sem dúvida, único no contexto da época, não só no que respeita aos violoncelistas, mas aos instrumentistas em geral. As bolsas atribuídas a instrumentistas eram, em si mesmas, muito raras, mas o percurso do violoncelista é sobretudo

atípico pela diversidade geográfica e pelo facto de ser o primeiro caso em que há um afastamento da ligação quase exclusiva ao contexto italiano da música portuguesa. Na segunda metade do século XVIII assistimos a uma gradual transferência dos centros musicais para o norte da Europa, sendo provavelmente Paris o ponto nevrálgico no que concerne a música instrumental, o que terá aliciado o violoncelista.

Apesar de acreditarmos que o percurso de João Baptista André Avondano se reveste de contornos muito particulares, e que um percurso de estudo similar não seja provável, o conhecimento desta viagem leva-nos a intuir que a circulação de músicos, nomeadamente instrumentistas, foi mais habitual do que hoje possamos imaginar. Seria da maior importância que outros intérpretes e compositores fossem alvo de estudos biográficos que clarificassem o contexto, repertório e práticas da música instrumental portuguesa no período, assim como as suas relações com outros contextos musicais e culturais europeus. Pelo exemplo da obra e do percurso de João Baptista André Avondano, e acreditando ser difícil que este seja um caso tão isolado como agora aparenta, esperamos encontrar novos dados no futuro. O estudo vem confirmar também a importância dos agentes diplomáticos como suporte da formação fora do reino dos jovens músicos financiados pela coroa, para além do seu habitual papel de mediadores na contratação de músicos estrangeiros, da aquisição de repertórios e dos usos que faziam da música como forma de representação.⁶⁰

O objectivo deste artigo foi apresentar alguns dados que poderão permitir no futuro uma compreensão mais profunda da prática interpretativa do violoncelo em Portugal no século XVIII, uma tarefa que requer um inquérito sistemático que não era compatível com o teor e a dimensão deste artigo. Tencionamos abordar estas questões numa próxima etapa do nosso trabalho, que dará seguimento a esta primeira investigação.

⁶⁰ As fontes diplomáticas trabalhadas foram estruturantes neste trabalho, revelando-se extremamente ricas, não só pelos dados biográficos mas pelo caminho que estes abrem para um melhor conhecimento do contexto musical e das práticas interpretativas. O estudo deste tipo de documentação tem vindo a adquirir uma importância crescente e apresenta-se como uma área na qual é pertinente um maior investimento. Ver Rebekah AHRENDT, Mark FERRAGUTO e Damien MAHIET (ed.), *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present* (New York, Palgrave Macmillan, 2014).

Diana Vinagre é violoncelista, dedicada às práticas históricas de interpretação, e investigadora do INET-md. Estudou no Departamento de Música Antiga do Conservatório Real da Haia, na classe de Jaap ter Linden, onde obteve os diplomas de Licenciatura e Mestrado, com distinção. Desenvolve uma intensa actividade como *freelancer* em diversos agrupamentos por toda a Europa. Neste momento encontra-se a desenvolver a dissertação de doutoramento em Ciências Musicais sobre o violoncelo na música sacra em Portugal no período c. 1750-1834, na NOVA FCSH, sob orientação de Rui Vieira Nery e co-orientação de Cristina Fernandes. É bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Recebido em | *Received* 14/01/2018

Aceite em | *Accepted* 22/03/2019

