

A música de Antonio Tedeschi (1702-70) para a festa de Nossa Senhora das Dores: Contexto litúrgico, fontes, circulação e questões estilísticas

Fernando Miguel Jalôto

INET-md
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
mjaloto@hotmail.com

Resumo

Antonio Tedeschi (1702-70), padre napolitano, foi contratado em 1733 como cantor por D. João V para a Capela Real e Patriarcal de Lisboa. Trabalhou ao serviço desta instituição no Paço da Ribeira e, a partir de 1755, no Paço de Nossa Senhora da Ajuda, até à sua morte, em 1770. Distinguiu-se como poeta, libretista e compositor. Sobrevivem oitenta composições vocais sacras da sua autoria, preservadas maioritariamente no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa, mas também noutras bibliotecas e arquivos nacionais e italianos. Destaca-se um conjunto de onze obras destinadas à festividade de Nossa Senhora das Dores, que incluem um jogo de vésperas, com cinco salmos e *magnificat*, três sequências e dois motetos, compostos aproximadamente na década de 1760. Este artigo procura contextualizar estas composições percorrendo as instruções dos manuais litúrgicos, relatos da época e outras obras contemporâneas escritas para a mesma celebração. Apresenta um levantamento de todas as fontes manuscritas conhecidas e uma breve e resumida análise formal e estilística, focada apenas em alguns dos elementos que parecem ser mais relevantes. O objectivo é revelar detalhes sobre a obra de um compositor praticamente desconhecido actualmente, mas muito conceituado no seu tempo, e contribuir para um conhecimento mais aprofundado da música sacra setecentista em Portugal.

Palavras-chave

Música sacra; Século XVIII; Música barroca; Capela Real e Patriarcal; Antonio Tedeschi; Nossa Senhora das Dores; Salmos de Vésperas; *Stabat Mater*; Moteto.

Abstract

Antonio Tedeschi (1702-70) was a Neapolitan priest employed in 1733 by King John V of Portugal as a singer at the Royal and Patriarchal Chapel in Lisbon. Here Tedeschi was active first at the Ribeira Palace, and later, after the Earthquake of 1755 and until his death in 1770, at the Ajuda Palace. He also worked as a poet, librettist and composer. Eighty sacred vocal works by him survive today, not only in the Lisbon Cathedral Archive but also in some other libraries and archives, both in Portugal and Italy. A group of eleven works stands out among his output. They were written for the feast of Our Lady of Sorrows, and comprise a set of five Vespers psalms with Magnificat, three sequences and two motets, all composed in the 1760s, approximately. This article aims to contextualize these compositions, through researching instructions in liturgical manuals and historical reports, and establishing comparisons with contemporary musical works written for the same feast. It presents a survey of all the known

manuscript sources as well as a summary of a formal and stylistic analysis, focused on what seem to be its most pertinent aspects. The objective is to reveal the work of a composer practically unknown nowadays but treasured in his own time, and to contribute to a better understanding of Portuguese 18th-century sacred music.

Keywords

Sacred music; Eighteenth century; Baroque music; Portuguese Royal and Patriarchal Chapel; Antonio Tedeschi; Our Lady of Sorrows; Vesper Psalms; *Stabat Mater*; Motet.

Introdução

DE ANTONIO TEDESCHI (1702-70) sobrevivem oitenta obras musicais, todas pertencentes a géneros vocais sacros. Deste *corpus* destaca-se um núcleo de onze composições destinadas à celebração litúrgica de Nossa Senhora das Dores, que incluem um jogo de vésperas, com cinco salmos e *magnificat*, três sequências e dois motetos. Ainda que a composição destas obras tenha sido motivada presumivelmente pelas necessidades da instituição ao serviço da qual Tedeschi trabalhou durante trinta e sete anos, devemos também questionar-nos sobre a relação do compositor com esta festividade. O jogo de vésperas é particular, uma vez que os salmos que o constituem são específicos desta festividade, raramente musicados, e organizados especificamente como um ciclo. Estas obras foram, de entre a produção de Tedeschi, as mais valorizadas pelos seus contemporâneos. O elevado número de fontes preservadas e com proveniências muito diversas, verifica-se também no caso moteto *Doleo super te*, igualmente presente em vários manuscritos e também escrito para a mesma festa. São casos algo excepcionais no contexto da circulação da música sacra na segunda metade do século XVIII em Portugal, merecendo ser estudados com pormenor. A diversidade e a criatividade demonstrada neste conjunto de onze obras torna-o um tema quase inesgotável pelo que a abordagem analítica proposta no âmbito deste artigo incidirá apenas numa selecção dos seus elementos mais significativos. Pretende-se, com este estudo, revelar alguns aspectos da obra de um compositor praticamente desconhecido, que permitam redescobrir uma interessante e complexa personalidade artística, bem como contribuir para um conhecimento mais aprofundado da vida e da produção musicais no Portugal setecentista.

Antonio Tedeschi nasceu na diocese de Aversa, no reino de Nápoles em 1702. Era presbítero secular e foi contratado como cantor baixo para a Capela Real e Patriarcal de D. João V, chegando a Lisboa em 1733.¹ Para além das suas funções como cantor exerceu uma bem documentada

Este artigo foi financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), no âmbito da bolsa de doutoramento SFRH/BD/95848/2013.

¹ A vida e obra de Antonio Tedeschi são o objecto da minha dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a concluir em Junho de 2019. Fernando Miguel JALÔTO, «Antonio Tedeschi (1702-1770) – ‘Doutíssimo Professor Músico de Sua Majestade’: Percurso biográfico; perfil artístico; estudo e análise da obra». Para uma visão abrangente sobre o percurso biográfico de Tedeschi e a sua relevância, ver: Fernando Miguel JALÔTO, «Antonio Tedeschi: Sanctæ Patriarchalis Ecclesiæ Regiæ

actividade literária: publicou poesia panegírica em latim e italiano no contexto da sua participação em academias literárias; reviu libretos operáticos importados de Viena, por ordem da rainha D. Maria Ana de Habsburgo; e escreveu novos libretos para óperas e serenatas, musicados por Francisco António d'Almeida.² Jubilou-se em 1758 após vinte e cinco anos de serviço e, na carta de recomendação que escreveu para a primeira edição da *Nova instrução musical ou theorica pratica da musica rythmica* [...] de Francisco Ignacio Solano,³ é apresentado como «Muito Reverendo Senhor D. Antonio Tedeschi, doutissimo Professor Musico de S. Magestade Fidelissima na Capella Real de N. Senhora da Ajuda.» Na mesma obra, Lucas Giovine classifica-o como «[...] sogeito excellentemente instruido na Arte da Musica, [...] dotado da mais cabal, e perfeita intelligencia da Musica» comprovando o reconhecimento que Tedeschi alcançou junto dos seus contemporâneos. Desconhecem-se detalhes sobre a sua formação e actividade antes da chegada a Portugal, ainda que algumas referências a músicos homónimos activos em Nápoles e Roma se possam com ele relacionar.

Não foi ainda possível determinar quando terá começado a compor: a sua obra mais antiga que se conhece data de 1750⁴ e a mais tardia de 1765.⁵ As semelhanças na caligrafia e no tipo de papel utilizado nos vários autógrafos e entre as diversas cópias efectuadas indicam que a maioria das obras deverá datar da década de 60 e serão, seguramente, posteriores ao terramoto de 1755. As oitenta composições, litúrgicas sobreviventes foram escritas, maioritariamente, para um efectivo de quatro vozes com acompanhamento de órgão ou baixo contínuo.⁶ A maioria está conservada no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, que guarda várias partituras autógrafas, sendo um dos compositores mais bem representados nesta colecção.⁷ Outras fontes encontram-se na Biblioteca Nacional, na Biblioteca da Ajuda, na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, no Arquivo das Músicas da Sé de Évora e no Arquivo da Basílica de S. Francisco de Assis, em Itália.

Do seu não muito extenso *corpus*, uma parte muito representativa (mais de 32%) é composta por obras para festividades de Nossa Senhora e devoções marianas: treze exemplares das quatro

Cantor. An Italian Musician at the Court of John V», in *John V of Portugal and his Roman Dream. Portuguese Studies on the First Half of the Eighteenth Century*, editado por Pilar Diez del Corral Corredoira (Oxford, no prelo).

² JALÔTO, «Antonio Tedeschi» (ver nota 1); Gian Giacomo STIFFONI, «La opera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de João V (1728-1740)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8 (1997-8), pp. 163-98; e Fernando Miguel JALÔTO, «L'Ippolito de Francisco António d'Almeida», *Glosas*, 9 (2014), pp. 54-9.

³ Francisco Ignacio SOLANO, *Nova instrução musical ou theorica pratica da musica rythmica*, [...] (Lisboa, Officina de Miguel Manescal da Costa, Impressor do Santo Officio, 1764).

⁴ *Invitatorio Adoremus Dominum & Psalmo Venite exultemus, Hymno de Matines Hymnum dicamus Domino, Hymno de Laudes Denariorum numero, a 4. vozes, dous Tipples, e dous Contraltos, com solos; e accompahamento [sic] de Organ. de D. A. T. anno 1750. P-Ln*, MM 946/1-6.

⁵ *Psalmi Vesperarum, et Magnificat In Festo S. Angeli Custodis Regni Portugaliae Dominica 3 Julij a 4. con concerti. di D. A. T. 1765. P-Lf*224/67.

⁶ As excepções são uma obra com acompanhamento de orquestra de cordas; uma obra sem qualquer acompanhamento; uma obra a cinco vozes e uma obra a seis vozes.

⁷ 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), p. 232.

antífonas marianas, cinco motetos para diversas festas, três sequências e um jogo de vésperas, com cinco salmos e *magnificat*. Destas, o conjunto de vésperas, três sequências e dois motetos destinam-se à Festa de Nossa Senhora das Dores, constituindo um grupo coeso quanto à temática, que é particularmente representativo e emblemático da criação de Tedeschi. Não foi possível determinar o que motivou uma produção tão significativa para uma única solenidade litúrgica. Pode, no entanto, afirmar-se com segurança que terão sido compostas para providenciar repertório necessário à instituição em resposta a solicitações concretas dos seus patronos, não sendo possível excluir a hipótese de alguma inclinação pessoal. A devoção de Tedeschi à Virgem Maria, expectável para a sua condição e época é claramente manifesta no seu testamento, mesmo tratando-se de uma expressão convencional neste tipo de documento.⁸ O facto de pertencer à Ordem Terceira Franciscana,⁹ um procedimento comum no Portugal setecentista, revela uma particular adesão à piedade franciscana, no contexto da qual o culto de Nossa Senhora assume particular relevância. Também alguns traços romanescos da sua biografia poderão ainda ter reforçado uma identificação pessoal com a *Mater Dolorosa*.¹⁰

A festa das Sete Dores de Nossa Senhora – *Septem Doloribus* (ou *Dolorum*) *Beatae Mariae Virginis* – era celebrada no calendário romano com a categoria de *Duplex Majus* na última sexta-feira da semana da Paixão¹¹ – *Feria Sexta Post Dominica Passionis* – a sexta-feira anterior ao Domingo de Ramos, e a uma semana de Sexta-Feira Santa. No tempo de Tedeschi era uma festa recente na Igreja Católica, instituída pelo Papa Bento XIII em 1727. Esta festa manteve-se até 1969, ainda que com graduais diminuições de solenidade. A devoção a Nossa Senhora das Dores – *Beatae Mariae Virginis Perdolentis* – era muito mais antiga e era celebrada com este título no século XVI, na sexta-feira depois do terceiro domingo da Páscoa. Não tendo sido incluída no calendário tridentino de 1570, foi no entanto aprovada pelo papa para a ordem dos servitas em 1667. Posteriormente, esta festa foi alargada a alguns países e finalmente a toda a igreja em 1814, celebrando-se no terceiro domingo de Setembro, e passando assim a coexistir com a festa das Sete Dores, que normalmente ocorria no final de Março. Ambas as festas aparecem em vários livros litúrgicos setecentistas com a mesma nomenclatura – *Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis* –,

⁸ «[...] com o mesmo objecto invoco o eficaz, e poderoso patrocinio da virgem Maij Santissima, para que assistindome sempre, e especialmente na hora da minha morte, me consigua aqueles efficacissimos auxilios, para com eles me dispor, e apartar desta vida em graça [...]». *P-Lant*, Feitos Findos - Inventários Letra A - Maço 245 - n.º 13 Cx. 384.

⁹ «[...] ao meu Paij S. Francisco de Assis, de cuja ordem Terceira sou indigno filho professo [...]» (ver nota 8).

¹⁰ Antonio Tedeschi, apesar de sacerdote secular, teve um filho de uma mulher solteira, Pedro Tomás da Silva; este ficou gravemente ferido e incapacitado no terramoto de 1755. O sofrimento e preocupação de Tedeschi com o futuro deste filho é evidente no seu testamento (ver nota 8). Mas conseguiu, através de um processo delicado e sigiloso, legitimar o filho e torná-lo herdeiro universal dos seus bens. Mais tarde, Pedro Tomás adoptou o nome paterno e conseguiu aceder a algumas mercês após a morte do pai, já no reinado de D. Maria I. Todo o processo é relatado com algum pormenor no seu testamento.

¹¹ Há hoje em dia alguma confusão sobre a nomenclatura, até mesmo em literatura especializada, entre esta Semana da Paixão e a Semana Santa.

mas a festa de Setembro possuía uma categoria litúrgica inferior – *Duplex secundæ classis* – e a indicação da sua restrição a apenas certas igrejas locais. A diferenciação entre as duas festas não é fácil;¹² a festa de Setembro, celebrada no dia 15 desse mês desde 1913, acabou por prevalecer, desaparecendo a festa de Março com as mais recentes reformas litúrgicas de 1969.¹³ As obras de Tedeschi destinam-se indubitavelmente à primeira destas festas, mas para esclarecer a celebração e contextualizá-la liturgicamente no seu tempo foram consultados vários livros litúrgicos, usados em Lisboa na Capela Real e/ou Patriarcal na segunda metade do século XVIII: 1750,¹⁴ 1765,¹⁵ 1793A¹⁶ publicados em Veneza, e 1789, 1791¹⁷ e 1793B¹⁸ publicados em Lisboa. Consultou-se também, para comparação, uma edição de 1961 do *Liber Usualis* que ainda inclui o ofício e a missa da festa.¹⁹

Nestas publicações, sendo a de 1750 a mais completa, a festa de Março aparece no índice no final das festas deste mês como *Festum de septem Doloribus B[eatae] M[ariae] V[irginis]* ou outra denominação semelhante. As antífonas dos cinco salmos e do *magnificat* são incluídas integralmente ou indicadas só pelo *incipit*; os salmos, quando indicados, são-no apenas pelo *incipit* musical e/ou textual. O hino de vésperas, *stabat mater*, pode aparecer integralmente em notação ou só o *incipit*; o hino de laudes, que usa parte do mesmo poema e a mesma música normalmente possui a indicação de que deve ser cantado com a mesma melodia do hino de vésperas.²⁰ O manual de 1750 não menciona as matinas da festa, mas inclui várias rubricas relativas às horas menores (de prima a nona). Posteriormente, em 1765, o *Index Psalmorum* confirma que os salmos a serem utilizados nesta festa são os de vésperas de Quinta-Feira Santa,²¹ onde se encontra o elenco

¹² O próprio artigo em *The Catholic Encyclopedia* parece confundir alguns dos atributos das duas festas; ver Frederick HOLWECK «Feasts of the Seven Sorrows of the Blessed Virgin Mary», in *The Catholic Encyclopedia* (Nova Iorque, Robert Appleton Company, 1912), disponível em <<http://www.newadvent.org/cathen/14151b.htm>> (acedido em 9 de Janeiro de 2018).

¹³ A festa de Março foi ainda incluída em edições do *Liber Usualis* de 1961; ver *The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English*, edited by the Benedictines of Solesmes (Tournai - Nova Iorque, Desclee Company, 1961), p. 1422 e ss.

¹⁴ *Manuale chorale ad formam breviarii Romani nuper reformati accommodatum*, [...] (Veneza, Nicolao Pezzana, 1750); P-LfMC/13 M-2=O-1.

¹⁵ *Manuale chorale ad formam breviarii Romani nuper reformati accommodatum*, [...] (Veneza, Nicolao Pezzana, 1765); P-LfMC/11 M-2=O-1.

¹⁶ *Manuale chorale ad formam breviarii Romani nuper reformati accommodatum*, [...] (Veneza, Typographia Balleoniana, 1793); P-Lf MC/14 M-2=O-1. Este manual tem encadernado em anexo: *Officia propria sanctorum à summis pontificibus approbata, et concessa pro regno lusitaniae, et praesertim pro patriarchatu olisiponensi*. [...] (Lisboa, Simão Tadeu Ferreira, 1789); P-Lf [sem cota separada].

¹⁷ *Novum directorium chori novo ordine contextum, et a pluribus mendis expurgatum ad usum basilicae S. Ecclesiae Patriarchalis Lisbonensis, et omnium ecclesiarum lusitano imperio subjectarum*, [...] opera, et studio Josephi de Oliveira Sousa, Presbyteri, & in ipsamet Basilica immeriti cantus pleni Moderatoris. [...] (Lisboa, Typis Patriarchalibus de Francisco Luís Ameno, 1791); P-LfLC/33 M-1.

¹⁸ *Novum manuale chori ad usum Basilicae S. Ecclesiae Patriarchalis Olisiponensis, et omnium Portugaliae ecclesiarum romano utentium ritu*, [...] (Lisboa, Typis Patriarchalibus, 1793); P-LfMC/1 M-2=O-1.

¹⁹ *The Liber Usualis* (ver nota 13).

²⁰ «ut suprâ [sic] in Vesperis».

²¹ «In officio septem Dolorum Beatae Mariae Virginis. In utrisque Vesperis Psalmi ut in Vesperis Ferae Quintae in Coena Domini.»

completo.²² Este manual tem a particularidade de conter o ofício completo da festa de Setembro: *Officium Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis. Duplex. Pro Germania, & alibi* («para a Alemanha [Sacro Império] e outros»). Para esta festa os salmos indicados são os do ofício comum de Nossa Senhora (Vulgata 109, 112, 121, 126 e 147) e os hinos de vésperas, matinas e laudes não têm qualquer relação com o *stabat mater*.²³ No *Officia Propria pro Regno Portugalliae*, incluído em apêndice, constata-se que na festa das Cinco Santas Chagas de Nosso Senhor Jesus Cristo – *Fest[um] Sacrorum quinque Vulnerum Domini nostri Jesu Christi* –, com a categoria de *Duplex secundae classis* e celebrada na primeira sexta-feira da Quaresma – *Prima Feria Sexta Post Cineres* –, se usavam os mesmos salmos que na festa de Março de Nossa Senhora das Dores. Este uso dos mesmos salmos na festa das Sete Dores de Nossa Senhora e na festa das Cinco Chagas é confirmada pelas anotações presentes em várias fontes do jogo de vésperas de Tedeschi, bem como do moteto para a missa e de um dos *stabat mater*. O directório de 1791 oferece informações mais detalhadas sobre o uso do *stabat mater* no ofício, onde é usado como hino de primeiras vésperas, matinas, laudes e segundas vésperas, dividido da seguinte forma:

- nas primeiras e segundas vésperas: de *Stabat Mater* até *Ut sibi complaceam* (estrofes 1 a 10);
- as matinas: de *Sancta Mater* até *In plancto desiderio* (estrofes 11 a 14);
- as laudes: de *Virgo virginum praeclara* até ao final (estrofes 15 a 20).²⁴

Esta divisão é confirmada pelos outros directórios impressos em Lisboa que, por sinal, não contêm nenhuma menção à festa de Setembro, uma vez que esta, na época, ainda não tinha sido estendida a Portugal. Infelizmente, duas importantes fontes para o conhecimento do cerimonial litúrgico em Portugal e especificamente na Capela Real – o *Breve Rezumo*²⁵ e o *Theatro Ecclesiastico*²⁶ – não fazem qualquer menção à festa de Nossa Senhora das Dores.

A festa a Nossa Senhora das Dores – frequentemente evocada em Portugal sob outros títulos como Nossa Senhora da Piedade, da Soledade, ou das Angústias – revestia-se de grande importância no contexto do cerimonial da Capela Real e Patriarcal no século XVIII. Esta devoção era particularmente importante na época, como se conclui pelos inúmeros templos e altares desta invocação que sobrevivem, bem como pelas imagens seis e setecentistas que abundam ainda hoje

²² «Feria V. in Coena Domini. [...] In Vesperis. Crédidi. Ad Dóminum cum tribulärer. Eripe me Dómine. Dómine clamávi ad te. Voce mea. Magnificat.»

²³ São, respectivamente: *O quot undis lacrymarum; Jam toto subitus vesper eat polo; Summae Deus clementiae, Septem dolores Virginis.*

²⁴ Tem ainda apensa a rubrica sobre a deslocação dos hinos, nos casos em que não se celebram as primeiras vésperas, de forma a que as várias estrofes do *stabat mater* sejam escutadas na ordem correcta: «Si ob aliquam causam, vesperae hujus Festi ommittendae sint, tunc Hymnus, Stabat Mater, ponatur ad Matutinum, & Hymnus Matutini ad Laudes, & Hymnus Laudum in II. Vesperis.»

²⁵ *Breve Rezu/me/ de tudo o que se/ canta em canto/chaõ, e canto de/ orgaõ pelos/ cantores na/ santa igre/ja Patriar/chal, P-la Ms. 49-i-59.*

²⁶ (Frei) Domingos do ROSÁRIO, *Theatro ecclesiastico, em que se acham muitos documentos de canto-chaõ, para qualquer pessoa dedicada ao culto divino nos officios do coro, e altar* (Lisboa, Officina de António Vicente da Silva, 1765).

nas igrejas e museus portugueses.²⁷ Em Lisboa conhecem-se pelo menos três igrejas com Nossa Senhora das Dores como orago, sendo duas delas franciscanas.²⁸

	<i>Incipit latino</i>	<i>Vulgata</i>	<i>Numeração actual</i>	<i>Festas principais</i>	<i>Outras festas</i>	<i>Outros usos</i>
Salmo I	<i>Credidi propter quod locutus sum</i>	Ps. 115, 1-10	Sl. 116, 10-19	I - Vésperas das Sete Dores de Nossa Senhora II - Vésperas das Cinco Chagas de Cristo [III - Vésperas de Quinta-Feira Santa]	3º salmo das segundas vésperas dos Apóstolos e Evangelistas	2º salmo de vésperas para segunda-feira (uso secular)
Salmo II	<i>Ad Dominum cum tribularer clamavi</i>	Ps. 119, 1-7	Sl. 120, 1-7		3º salmo de vésperas de <i>Corpus Christi</i>	1º dos «salmos graduais» para defuntos
Salmo III	<i>Eripe me, Domine, ab homine malo</i>	Ps. 139, 1-14	Sl. 140, 1-14			4º salmo de vésperas para segunda-feira
Salmo IV	<i>Domine, clamavi ad te: exaudi me</i>	Ps. 140, 1-10	Sl. 141, 1-10			3º salmo de vésperas para sexta-feira
Salmo V	<i>Voce mea ad Dominum clamavi</i>	Ps. 141, 1-8	Sl. 142, 1-8			4º salmo de vésperas para sexta-feira
Cântico	<i>Magnificat</i>	Lc. 1, 46-55	Lc. 1, 46-55			5º salmo de vésperas para sexta-feira
					Todas as vésperas	

Tabela 1. Salmos das Vésperas das Sete Dores de Nossa Senhora

A devoção, surgida nos finais da Idade Média,²⁹ estava bem enraizada na família real portuguesa e remetia provavelmente para o impulso concedido ao culto das Sete Dores de Nossa Senhora pelos Habsburgos na Flandres, com Filipe o Belo e Margarida de Áustria no início do século XVI, e renovada sob a regência dos Arquiducos Alberto e Isabel Clara Eugénia.³⁰ Já no século XVIII, a importância desta devoção na Capela Real é atestada pelo carácter de

²⁷ Para um breve resumo sobre a iconografia típica em Espanha, mas que seguramente se pode generalizar a Portugal, ver: Fermín LABARGA GARCÍA: «Los dolores de la Virgen», *Scripta de Maria*, 2-1 (2004), pp. 365-408, ver pp. 403-7; Ricardo FIGUEIREDO, «A devoção às Sete Dores de Nossa Senhora: História, piedade e teologia», in *Mafra Sacra* (Sintra, Edições Zéfiro, 2017), pp. 393-407.

²⁸ O extinto convento franciscano conhecido como Convento do Rego, fundado em 1768, e situado onde se ergue hoje o Hospital Curry Cabral; a Igreja de Nossa Senhora das Dores, ou do Patrocínio, à Estrela, actual sede da Comunidade Católica Alemã, e edificada depois de 1779; a Ermida de Nossa Senhora das Dores, em Belém, na Rua do Embaixador, erguida em 1787 pela Irmandade e Caridade de Nossa Senhora das Dores. A estas pode-se acrescentar o extinto convento de Clarissas de Nossa Senhora da Piedade da Esperança, onde se ergue hoje o Regimento Sapadores de Bombeiros, na Avenida D. Carlos I; ver <<http://lxconventos.cm-lisboa.pt/base-de-dados/>> (acedido em 13 de Janeiro de 2018).

²⁹ Para um resumo da história desta devoção e a sua introdução na Península Ibérica e império espanhol ver LABARGA GARCÍA, «Los dolores de la Virgen» (ver nota 27), pp. 365-407.

³⁰ Susie Speakman SUTCH e Anne-Laure VAN BRUAENE, «The Seven Sorrows of the Virgin Mary: Devotional Communication and Politics in the Burgundian-Habsburg Low Countries, c. 1490-1520», *Journal of Ecclesiastical History*, 61-2 (2010), pp. 252-78; em Portugal, D. Leonor encomendou o *Político das Dores da Virgem* (c. 1509/11) da autoria de Quentin Metsys, e destinado ao Convento da Madre de Deus de Xabregas; ver: Dagoberto MARKL e Fernando PEREIRA, «O renascimento», in *História da arte em Portugal* (Lisboa, Publicações Alfa, 1986), vol. 6, p. 97; e Vítor SERRÃO, «O renascimento e o maneirismo», in *História da arte em Portugal* (Lisboa, Editorial Presença, 2003), vol. 3, p.82.

obrigatoriedade de assistência dos capelães cantores à novena (ou, mais provavelmente, septenário) de Nossa Senhora da Piedade no reinado de D. Maria I:

[O Prioste] terá obrigação de averiguar os que assistem às Novenas de S. Joseph, do Santíssimo Coração de Jesus, e de nossa senhora da Piedade, para saber os dias que venceo cada um, e os assentar no rol, que se fizer das mesmas Novenas na forma do costume.³¹

Na Capela Real do Paço da Ribeira existia, no tempo de D. João V, um altar com a invocação de Nossa Senhora da Piedade. Aquele que foi sagrado em 1746, tal como relata João Baptista de Castro, ao recordar a sagração da Real Capela após as grandes obras de renovação, deveria ter substituído um anterior:

[...] No Domingo finalmente, que se contavaõ 20 de Novembro do sobredito anno [1746], o Altar dedicado a Nossa Senhora da Piedade sagrou o Bispo de Coimbra D. Miguel da Annuniação, da Congregação do Cónegos Regrantas de Santa Cruz de Coimbra, e lhe collocou as Reliquias dos Santos Innocentes, e S. Vito Martyres.³²

Após o terramoto, também a nova Basílica Patriarcal edificada na Cotovia (Príncipe Real) possuía um altar da mesma evocação, agora com maior destaque, pois já não se tratava de um retábulo à face da nave, como no Paço da Ribeira, mas de uma capela própria. Era de tal forma vasta que constituía o braço do transepto da nova igreja do lado da epístola, e com destaque comparável à da capela do Santíssimo Sacramento, que lhe era simétrica:

[...] Consta esta nova Igreja Patriarcal de tres naves [...]. O seu Cruzeiro, que he summamente alegre, fôrma a figura, ou zimbório oitavado com oitenta palmos de largura. Nelle ha duas Capellas, que propocionaõ a Cruz da Igreja [...]. Serve a da parte do Evangelho para deposito do Santissimo, e a da Epistola he dedicada à sagrada, e devota Imagem de Nossa Senhora da Piedade.»³³

Infelizmente também já nada subsiste desta capela, destruída pelo fogo com a restante Patriarcal em 1769. Dois relatos da Nunciatura Apostólica, datados de Abril de 1721 e do final de Março de 1733 atestam a devoção da família real a Nossa Senhora das Dores, manifestada na sua presença na novena ou septenário da festa celebrada na Patriarcal:

³¹ Estatutos dos Padres Capelães Cantores, mandados publicar pela Rainha D. Maria I *Estatutos dos Padres Capelães da Santa Basílica Patriarcal de Lisboa nos quaes se estabelece a Forma de sua residência, e obrigações por ordem da Rainha Fidelíssima D. Maria I* (Lisboa, Na Officina Patriarcal, 1788), cit. in FERNANDES, «O sistema produtivo da música sacra» (ver nota 7), cap. VIII, p. 26; Cristina FERNANDES, «As práticas devocionais luso-brasileiras no final do Antigo Regime: O repertório musical das novenas, trezenas e septenários na Capela Real e Patriarcal de Lisboa», *Revista Música Hodie*, 14/2 (2014), pp. 213-31, ver p. 214.

³² João Baptista de CASTRO, *Mappa de Portugal antigo, e moderno* (Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1763), tomo 3, p. 195.

³³ CASTRO, *Mappa de Portugal* (ver nota 32), p. 203.

[...] Principiò Sabato nella detta Chiesa Patriarcale la Novena in honore di N.ra Sig.ra de' sette dolori, con assisterui ogni sera in una Tribuna con grate a lo Mottetto, e Stabat Mater, che ui si cantano di suo ordine da Musici Italiani, e sempre di Composizioni differenti [...].³⁴

[...] Venerdì scorso [27 de Março de 1733, dia de Nossa Senhora das Dores] si fece la solenne Processione da questi RR. PP. Carmelitani, la quale passò avanti il Palazzo Reale, essendone stato spettatori il Rè, la Reina, ed i Serenissimi Principi, che poscia si portarono alla Patriarcale per udire lo Stabat Mater cantato da Musici giunti recentem.^{te} dall Italia.³⁵

Este segundo relato constitui também, curiosamente, a mais antiga menção (ainda que não explícita) à presença de Antonio Tedeschi em Portugal, bem como a descrição da sua primeira apresentação enquanto cantor, diante da corte. A introdução desta celebração paralitúrgica na corte portuguesa, onde a execução do *stabat mater* e de motetos assume uma posição tão preponderante, poderá dever-se à influência de religiosos franciscanos ou servitas.³⁶ É neste contexto que se pode compreender a composição por parte de Tedeschi de um moteto «para a novena de Nossa Senhora das Dores»³⁷ enquanto o moteto *Doleo super te*, tendo sido destinado à missa e cantado imediatamente a seguir ao ofertório,³⁸ poderá igualmente ter sido utilizado em contextos paralitúrgicos. É ainda de realçar no relato da nunciatura a preocupação em apresentar obras de diferentes compositores em cada dia do septenário, o que parece justificar a sobrevivência de tantas composições nos arquivos portugueses ligados à Capela Real. O Arquivo da Sé Patriarcal preserva uma quantidade avultada de *stabat mater* que provavelmente terão sido usados na Capela Real e Patriarcal nos diversos contextos acima descritos.³⁹

Três *stabat mater*:

– Antonio Tedeschi: *Stabat Mater a 4; Stabat Mater [piccola] a 4; Stabat Mater [pro missam] a 4*

Dois *Stabat Mater*:

– José Joaquim dos Santos (1747-1801): *Sequentia a 4; Sequentia [...] breve a 4*; nenhum coincide

³⁴ 01.04.1721/vol. 76, f. 10, cit. in Gerhard DODERER e Cremilde Rosado FERNANDES, «A música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa 1706-1750», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3 (1993), pp. 69-146, ver p. 95.

³⁵ DODERER e FERNANDES, «A música na Sociedade Joanina» (ver nota 35), p. 113.

³⁶ Sobre exercícios de piedade centrados no culto de Nossa Senhora das Dores comuns em Espanha na Idade Moderna, bem como o papel de determinadas ordens religiosas na propagação do culto, ver: LABARGA GARCÍA, «Los dolores de la Virgen» (ver nota 27), pp. 400-1. Sobre música para celebrações paralitúrgicas de Nossa Senhora das Dores em Espanha, ver: Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN, «Recordare Mater Christi. Música litúrgica y devocional para la Pasión en España (siglos XVII y XVIII)», *Actas del V Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa, Zaragoza* (2006), pp. 1-24; ver pp. 15-24.

³⁷ Ainda que a única fonte conhecida seja o manuscrito de Vila Viçosa, aventura-se que também esta obra tenha sido destinada à Capela Real e/ou Patriarcal.

³⁸ Para a execução dos motetos na Missa da Capela Real, ver: *Breve Rezu/me/ de tudo o que se/ canta em canto/chaõ* (ver nota 25).

³⁹ A maior parte destas obras é mencionada em: Ernesto VIEIRA, *Inventário das músicas que existem no arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa* (1893), P-Ln MM 4990.

com o mais conhecido *Stabat Mater* a 3 vozes com instrumentos, publicado em 1792⁴⁰ nem aquele incluído na colecção de obras com orquestra para o septenário;⁴¹ não existe cópia na Sé de nenhuma destas obras;

– José Gomes, que poderá ser Alberto José Gomes da Silva (fl. 1758-95): ambos intitulados *Stabat Mater a 4* em ré menor, mas com *incipits* diferentes.

Um *stabat mater*:

– Gaetano Mossi (primeira metade do século XVIII): *Planctus a 5* (1740);

– João Rodrigues Esteves (1701-52): *Planctus a 4* (1751);

– Giovanni Giorgi (ca. 1700-62): *Sequenza breve a 4* (1757);

– António Leal Moreira (1758-1819): *Sequentia*, a 4 (1771);

– Luciano Xavier dos Santos (1734-1808): a 4 (posterior a 1775?);

– Pasquale Pisari (1725-78): incompleto;

– David Perez (1711-78): *Stabat Mater dolorosa a 4*;

– Joaquim Pecorario (século XVIII): [*Stabat Mater*], a 4;

– Vicente Miguel Louzado (ca. 1750-1831): *Stabat Mater a 4*;

– Luis António Tavares (?): *Sequentia [...] e breve*, a 4;

– Anónimo: *Hymnus Stabat Mater a 4* [sem contínuo]; provavelmente o hino de vésperas.

É de salientar que Tedeschi é o único compositor representado por três obras no arquivo da Sé. Algumas das partituras têm no próprio título a indicação de «breve» (Giorgi, J. Joaquim dos Santos), uma vez que os *stabat mater* especificamente escritos como sequência da missa deviam ser de curta duração. As restantes obras que ostentam no título a classificação «sequentia» deverão ter sido usadas no mesmo contexto litúrgico. Para o único *stabat mater* que tem a indicação de «hymnus» não verificámos se as únicas estrofes musicadas são as dez primeiras, de acordo com a norma litúrgica vigente. As obras mais extensas como os *Planctus* de Rodrigues Esteves⁴² e de Mossi poderão ter sido escritas para a novena ou septenário, destino que poderá ter sido partilhado pelo maior dos *Stabat Mater* de Tedeschi – as três estão escritas na tonalidade de dó menor e possuem múltiplos andamentos, dos quais vários são «números» solísticos.

Na Biblioteca Nacional existe o manuscrito de um *Stabat Mater* de Giovanni Battista Borghi (1738-1796) que menciona no título «Per il Triduo [sic] della Virgine SS.ma de[i] Dolori»⁴³ e, por

⁴⁰ Jozé Joaquim dos SANTOS, *Stabat Mater a tres voces, dois supranos, baxo, com duas violetas e violoncelo [...]* (Francisco Domingos Milcent, Lisboa, 1792)

⁴¹ P-Ln MM 193.

⁴² P-Lf 72/88 A-7; editado em Gerhard DODERER e Cremilde Rosado FERNANDES, *João Rodrigues Esteves. Obras selectas* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980), e em Eugénio Manuel de Amorim RESENDE, «Prática composicional na música sacra em Portugal na primeira metade do século XVIII. Estudo e edição da obra de João Rodrigues Esteves» (Dissertação de doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015), vol. 2, pp. 79-100.

⁴³ P-Ln CN 48/2.

isso, expressamente com função devocional. Com idêntico destino encontram-se um «Invitatorio para as Dores de N[ossa] S[enhor]a» que contém um *Stabat Mater*, o hino *Veni Sancte Spiritus* e a ladainha, e um outro conjunto com música para o septenário de Nossa Senhora das Dores, que também inclui um *Stabat Mater*, uma antífona e três jaculatórias,⁴⁴ para além do já citado septenário com orquestra de José Joaquim dos Santos.⁴⁵

Fontes

Entre as composições de Antonio Tedeschi destinadas à festa litúrgica de Nossa Senhora das Dores encontram-se aquelas que conheceram maior utilização e divulgação, não só no seu tempo como após a sua morte, comprovado pelo grande número de cópias que sobreviveram. Apresentamos de seguida uma lista de todas as fontes identificadas:

Vésperas de Nossa Senhora das Dores

As vésperas das Sete Dores de Nossa Senhora, completas ou extractos, sobrevivem num número elevado e inusual para a época, o que poderá reflectir a popularidade e a ampla circulação da obra.

P-Lf 224/66 E4 – Encontram-se aqui reunidas uma partitura e uma parte de órgão dos cinco salmos e *magnificat*; ambas têm origem na Patriarcal, mas com datas e formatos diversos. A partitura não está datada, mas no acervo da obra de Tedeschi no arquivo da Sé encontram-se outras partituras não-autógrafas com formato e escrita similares e que parecem datar das últimas décadas do século XVIII. Como para algumas destas obras subsiste igualmente a partitura autógrafa de Tedeschi, a cópia poderá ter sido feita porque a partitura original não se encontrava disponível ou estava em mau estado; ou a partitura autógrafa pode ter sido usada na Capela Real da Ajuda, onde Tedeschi exercia o seu cargo, e a cópia ser destinada à Patriarcal. A parte de órgão tem escrito em rodapé «Benavente copiou em 4 de Fev.^{ro} de 1848», atestando a data tardia em que esta obra ainda era interpretada na Sé Patriarcal. Esta parte deve ter sido copiada isoladamente para substituir a parte de órgão de um conjunto anterior, hoje perdido, uma vez que não subsistem mais partes cavas neste Arquivo.

P-Ln CN 31-1 – Trata-se de um conjunto de partes que inclui os cinco salmos e o *magnificat*, mas que se encontra incompleto, faltando a parte de soprano. O manuscrito encadernado é originário do Fundo do Seminário da Patriarcal (como indicado na parte de órgão) mais tarde transferido para o Conservatório Nacional. A indicação «Masso 78», escrita no final do século XVIII ou início do XIX, deve corresponder à catalogação da Biblioteca do Seminário, antecedendo

⁴⁴ *P-Ln* FCR 465 e FCR 508.

⁴⁵ Na Biblioteca Nacional de Portugal conservam-se ainda vários outros *stabat mater*, mas provavelmente sem relação com a Capela Real e Patriarcal: três são do coimbrão José Maurício (1752-1815), e muitos dos restantes foram compostos já no século XIX. Existem pelo menos quatro conjuntos diferentes de manuscritos setecentistas com o célebre *Stabat Mater* de Pergolesi, comprovando a ampla circulação desta obra em Portugal no século XVIII. Sobre a circulação desta obra em Espanha ver: GONZÁLEZ MARÍN, «Recordare Mater Christi» (ver nota 36), p. 14.

por isso a encadernação, que foi efectuada na Biblioteca Real em 1835.⁴⁶ Este volume contém, além das obras de Tedeschi, outros jogos de vésperas de Tomás Maria Cecolli e de Giovanni Giorgi, um invitatório de Eleutério Franco Leal, e umas jaculatórias de António Leal Moreira. Todas as obras subsistem como um conjunto de partes, apresentando algum sinal de uso. Tendo sido copiadas especificamente para o Seminário Patriarcal, poderão ter sido utilizadas no final do século, quando a execução da música na novena de Nossa Senhora das Dores já não era confiada ao «coro dos italianos» mas a cantores portugueses e alunos do Seminário da Patriarcal.⁴⁷ Poderão ainda ter sido usadas como modelos compositivos ou como *sofeggi*, material essencial na formação dos alunos.⁴⁸

P-Ln FCR 213-5 – Inclui uma partitura e um conjunto de partes completo, com os cinco salmos e o *magnificat*, oriundos da Colecção do Conde de Redondo – na primeira página, no canto superior direito, é visível a sigla «CR». Encontra-se em óptimo estado de conservação; a utilização prática só poderá ter sido esporádica, uma vez que os materiais não ostentam sinais de uso frequente e rotineiro. Esta fonte ostenta o título «Vesperas a 4 concertadas para a festa de N. Senhora das Dores e para as Chagas de Christo do S.r D. Antonio Tedeschi» o que comprova a dupla utilização deste jogo de salmos, como mencionado anteriormente a propósito da discussão do contexto litúrgico.

P-IV Música Religiosa, Maço XLVI - 5 – Um conjunto de oito partes vocais e duas partes de órgão, com o título «Vesperi di N. S.^{ra} Dei Dolori Del Sig.^{re} D. Antonio Tedeschi». Contém os cinco salmos e o *magnificat*.

I-Ac Ms. 481-12 – Um conjunto completo de partes com título igual ao de Vila Viçosa: «Vesperi di N. S.^{ra} Dei Dolori Del Sig.^f D. Antonio Tedeschi». Contém os cinco salmos e o *magnificat*.

A estas fontes que apresentam o jogo completo há ainda que acrescentar as que apresentam isoladamente só um dos elementos do conjunto, como o primeiro salmo e o *magnificat* que, possuindo ambos um uso litúrgico mais amplo, terão sido copiados para serem usados independentemente.

Salmo 115/116 Credidi

P-Lf 224/51 E4 – São seis partes vocais e duas partes de órgão. Uma das partes de órgão foi escrita por um copista diferente e num papel distinto. Desconhece-se se esta parte era originalmente acompanhada por partes vocais ou se foi copiada para completar o conjunto de sete partes que lhe

⁴⁶ Cristina Isabel Videira FERNANDES, «Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento». *O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834* (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2013), p. 58.

⁴⁷ FERNANDES, «As práticas devocionais luso-brasileiras» (ver nota 31), p. 217.

⁴⁸ Tedeschi está bastante bem representado no espólio do Seminário da Patriarcal, com dez obras. Sobre o provável uso do repertório sacro pelos alunos, ver FERNANDES, «Boa voz de tiple» (ver nota 46), pp. 68-72.

⁴⁹ Desconhece-se quando e como é que esta obra – bem como um moteto, também de Tedeschi, *O Sacrum convivium* – chegaram à Basílica de São Francisco, em Assis (Itália). O manuscrito, ao que tudo indica, poderá ter origem setecentista; contudo, a análise desta fonte foi limitada pela consulta de uma cópia digitalizada.

está agora anexo, constituído por uma parte de órgão, partes duplicadas das vozes canto e baixo, uma parte de alto e outra de tenor.

P-VV Música Religiosa, Maço XLVI - 4 – Um conjunto de oito partes vocais e duas partes de órgão, com a indicação de «a concertatto di Tenore del Sg.^{re} D. Antonio Tedeschi».

Magnificat

P-Lf 224/18 E3 – Sob esta cota estão reunidas pelo menos três fontes diferentes: uma partitura geral da obra; um conjunto completo de seis partes – únicas de soprano, alto, tenor e órgão, e duas partes de baixo; e um segundo conjunto completo constituído por quatro partes vocais e uma de órgão. Estes dois conjuntos de partes devem-se a diferentes copistas, e são igualmente distintos da mão responsável pela partitura. Ambos os conjuntos poderão ter sido copiados para se completarem mutuamente ou terem origens independentes, o que parece ser o mais provável.⁵⁰

P-VV Música Religiosa, Maço XLV - 3 – Trata-se de um conjunto de oito partes vocais e três partes de órgão. Uma das partes de órgão apresenta uma caligrafia diferente e deverá ter sido copiada em ocasião distinta, ainda que talvez destinada a ser utilizada com as restantes partes.

P-EVc Música Mariana 113 – É um conjunto de seis partes: quatro vocais e duas de órgão. Uma das partes de órgão, que actualmente serve de invólucro, não está cifrada e possui o inusual título «Organo a 4 Per la Batuta [sic] Magnificat Del Sig.^{re} D. An.^{to} Tedeschi». Esta inscrição é semelhante às apresentadas noutras partes na Sé de Lisboa, tais como «Orgam ò Guiam» ou só «Guiam», e indicam que estas partes foram usadas para auxiliar o responsável pela direcção musical, que marcava o compasso ou «batuta», substituindo a partitura.

Em resumo, podem contabilizar-se dez fontes para as vésperas de Nossa Senhora das Dores da autoria de Tedeschi: cinco fontes para o jogo completo – contando os vários elementos preservados na Sé de Lisboa como uma única fonte, mesmo sendo mais provável possuírem origens distintas – e mais cinco fontes para elementos individuais. No contexto português setecentista, estes dados evidenciam a alargada circulação e utilização da obra por algumas das principais instituições musicais portuguesas. É também de realçar a sua persistência no repertório da Sé de Lisboa até meados do século XIX, atestada pela cópia de 1848, bem como a sua apreciação em círculos privados, como o do Conde de Redondo. Destaca-se ainda a existência de uma cópia na Basílica de São Francisco em Assis pois, ainda que não permita falar-se propriamente em «internacionalização» da obra sacra de Tedeschi, é inegável que esta atravessou as fronteiras nacionais, facto invulgar para os compositores activos em Portugal neste período.

⁵⁰ No arquivo da Sé, os vários materiais sobreviventes para cada obra foram agrupados em capas; só através de árdua comparação das caligrafias e papéis se consegue reagrupar – de forma nem sempre segura – os conjuntos originais. Estes poderão ter tido origem na Capela Real da Ajuda, na Basílica Patriarcal, na Basílica de Santa Maria (actual Sé) ou mesmo noutras Capelas Reais como a do Palácio das Necessidades, ou mesmo Bemposta e Queluz, bem como noutras instituições, nomeadamente mosteiros e conventos extintos.

Moteto para a missa Doleo super te

Este moteto parece ter sido outro dos grandes «sucessos» de Tedeschi, pois subsistem cinco fontes desta obra.

P-Lf 84/299 B5 – Reúne quatro partes, três vocais e uma de órgão, que contêm o *Stabat Mater* de Giovanni Giorgi. Existem outras partes desta obra de Giorgi, mas que não incluem o moteto de Tedeschi, bem como a partitura autógrafa, com a data de 1757, informação que não deverá ser relevante para a datação do moteto de Tedeschi.⁵¹ Este encontra-se incompleto nesta fonte, uma vez que falta a parte de baixo vocal. É relevante descrever o título da parte de órgão: «Sequentia. Stabat Mater dolorosa. Et Motteto. [sic] D. Ant.º Tedeschi In Missa Septem dolorū B. M. V. Et Quinque Vulnera Xisti. A 4. Concertata. Del Sig.º D. Gio: Giorgi. [sic]». A indicação «D. Ant.º Tedeschi» foi acrescentada posteriormente a lápis, deduzindo-se que originalmente também o moteto foi atribuído a Giovanni Giorgi. Realça-se a enigmática recomendação do uso litúrgico alternativo das duas obras; é verdade que os salmos de vésperas são os mesmos dos da festa das Cinco Chagas de Cristo – *Quinque Vulnera Xisti* – mas não só esta não possui uma sequência como, dado o carácter deliberadamente mariano dos textos do *stabat mater* e do moteto, parece descabido a sua utilização numa festa eminentemente cristológica.

P-Lf 224/71 E4 – Um jogo completo com cinco partes, pela mão de um dos copistas regulares das obras de Tedeschi. O moteto foi também copiado nas mesmas partes que um *stabat mater* em sol menor da autoria de Tedeschi. Ambas as obras foram copiadas na mesma altura, mas o moteto apresenta várias hesitações e correcções. O título da parte de órgão é «Siabat [sic] Mater Ac Mottettum Pro Missa Septem Dolorū B. M. V. Et quinque Vulnera Xsti. à 4. con concerti. Del Sig.º D. Antonio Tedeschi», com a frase referente à festa das Cinco Chagas acrescentada posteriormente, em cursivo e por outra mão. Comprova-se assim a dupla utilização do moteto e também, hipoteticamente, da sequência.

P-Ln CN 35/6 e CN 35/7 – Estas duas fontes encontram-se actualmente encadernadas no mesmo volume que recolhe manuscritos com motetos de vários compositores setecentistas escritos para diferentes festas. O volume tem a indicação «Masso 91», provavelmente escrita no final do século XVIII ou início do XIX, que deve corresponder à catalogação original da Biblioteca do Seminário da Patriarcal. Todas as obras são conservadas em conjuntos de partes, para órgão e

⁵¹ Esta data só seria relevante para a datação do moteto de Tedeschi se fosse possível comprovar que as partes do *Stabat Mater* de Giorgi foram imediatamente copiadas após a chegada do manuscrito a Portugal. Nesse caso, a obra de Tedeschi poderia ser datada de 1757 ou 1758. No Arquivo da Sé de Lisboa (Ms 84/147) preserva-se a partitura autógrafa de Giorgi do *Mot[et]o n:º 48 [per] la festa delli sette dolori di N[ost]ra S[ign]ora nel Venerdì della Settimana di Passione A 4 voci conc[erta]te [...] Partitura Orig[ina]le di D: Giovanni Giorgi In Genova l'anno 1757*, intitulado *Quis tibi nunc sensus dum cernis talia virgo*. Este moteto, igualmente datado de 1757, deverá ter sido composto e enviado juntamente com o *Stabat Mater*. Desconhece-se porque foi o moteto de Tedeschi e não este a ser copiado nas mesmas partes que o *Stabat Mater*, a menos que este fosse preferido por alguma razão litúrgica, prática ou musical.

quatro vozes. Aqui as obras de Tedeschi estão reunidas a três obras de Giorgi, duas de Cecolli, e uma composição isolada de Pecorario.⁵² Ambos os manuscritos conservam vestígios de uma antiga numeração: «Mot. N. 38» em CN 35/6 e apenas «38» em CN 35/7, o que corresponde provavelmente à antiga organização da biblioteca do Seminário da Patriarcal, antes da encadernação dos cartapácios, por volta de 1835.⁵³ Os dois conjuntos de partes foram copiados por diferentes copistas, em papéis diferentes. CN 35/6 é claramente anterior a CN 35/7, que parece já datar do início do século XIX, e apresenta sinais de uso mais intenso, ainda que todas as partes se apresentem em bom estado.

P-Ln MM 709/1-9 – Nesta cota estão reunidas várias partes do moteto: duas partes de órgão, três de soprano, duas de baixo, uma de alto e outra de tenor. Apesar de estarem hoje agrupadas, não parecem ter a mesma origem e foram copiadas por diferentes mãos. As suas características físicas permitem identificar três grupos distintos, agrupados posteriormente.

Moteto para a novena Plange quasi virgo

Trata-se da única obra de Tedeschi que não é estritamente litúrgica, uma vez que se destina a uma devoção, a dita novena ou septenário que antecedia a festa na Capela Real. É uma das raras composições que não se encontram no Arquivo da Sé de Lisboa, sendo a sua única fonte conhecida, a seguinte:

P-VV Música Religiosa, Maço XLV - 2 – Tem o título «Motete a 4 para a Novena das 7 dores de N. Sr.^a Do Sr. D. Antonio Tedeschi» e reúne cinco partes, uma de órgão e quatro vocais.

Stabat Mater I, dó menor

P-Lf 224/69 E4 – Trata-se de um conjunto formado por uma partitura e um conjunto completo de cinco partes, quatro vocais e uma instrumental, copiados de forma particularmente esmerada. O copista trabalhou frequentemente para Tedeschi, mas esta é a única partitura que lhe pode ser atribuída. Não tem folha de rosto, mas inclui no topo a indicação «Stabat mater dolorosa. a 4. Con concerti Del Sig.^r D. Ant.^o Tedeschi». Este conjunto é diferente das restantes fontes preservadas na Sé de Lisboa, e parece ser uma cópia de apresentação destinada a ser oferecida a um patrono ou usada como prova de habilitação. Como se trata de uma obra com características musicais singulares, pode avançar-se a hipótese de que terá sido composta para responder a uma encomenda excepcional, pela circunstância ou pelo destinatário.

⁵² Conteúdo do «Masso 91»: «1: Motetto a 4.^{to} vozes e Orgão per la 5^a Do.^{ca} dopo la Epiphania do Snr. Giovanni Giorge [sic]; 2: Motetto a 4.^{to} vozes e Orgão per la festa di S^t Antonio do mesmo; 3: Motetto a 4.^{to} vozes e Orgão per la festa di S^t Gabriel do mesmo; 4: Motetto a 5.^o vozes e Orgão in festo Sanctorum do Snr Thomas Maria Ceculli; 5: Motetto a 4.^{to} vozes e Orgão in festo Converteione do mesmo; 6: Motetto a 4.^{to} vozes e Orgão doleo super te do Snr Antonio Tedeschi [CN 35/6]; 7: Motetto a 4.^{to} vozes e Orgão au [ou? sic] mesmo [CN 35/7]; 8: Motetto a 4.^{to} vozes e Orgão Iste est do Snr Joaquim Pecorario».

⁵³ Ver FERNANDES, «Boa voz de tiple» (ver nota 46).

Stabat Mater II, mi menor

P-Lf 224/70 E4 – Inclui uma partitura autógrafa e assinada, bem como um conjunto completo de cinco partes, quatro vocais e uma instrumental. A parte de órgão tem como título «Stabat mater dolorosa. Piccola. A4. Con concerti. Del Sig.^r D. Antonio Tedeschi» sendo a palavra «Piccola» acrescentada por outra mão. Este adjectivo, semelhante à indicação de «breve» encontrada em obras de outros compositores, pode ter sido utilizado para diferenciar esta peça da obra anterior, manifestamente «lunga» ou «grande»; ou ainda para indicar que a duração era apropriada para a missa. A parte de canto apresenta, no entanto, escrita no final e por uma outra mão, a oração «Ora pro nobis Virgo Dolorosissima / Ut digni efficiamur promissionibus Christi», que sucede sempre ao hino em vésperas, matinas e laudes de acordo com as fontes litúrgicas consultadas.⁵⁴ Como esta oração não é usada na missa, é de considerar a possibilidade desta versão do *stabat mater* ter sido utilizada opcionalmente como hino das diferentes horas, dividida nos três blocos prescritos; como se verá adiante, a divisão entre os andamentos permite esta separação. Outra possível explicação é a obra ter sido usada no septenário, que talvez incluísse a mesma oração conclusiva do hino que era utilizada no ofício.

Stabat Mater III, sol menor

P-Lf 224/71 E4 – Esta fonte já foi descrita acima, uma vez que inclui o moteto *Doleo super te*. É o exemplo com duração mais breve, conciso e sem seccionamento em andamentos, e o único dos três *stabat mater* que é expressamente destinado «Pro Missa Septem Dolorū B. M. V.».

Análise

As onze obras aqui em estudo possuem características comuns, fáceis de sumariar: são todas escritas em estilo concertado, o estilo predominantemente usado na Capela Real e na Basílica Patriarcal na segunda metade do século XVIII, e também o mais comum na obra de Tedeschi. O *stile concertato* ou *stile di concerto* pode caracterizar-se, na forma praticada pelo compositor, por: um efectivo de quatro vozes com acompanhamento de órgão (baixo contínuo); alternância entre solos e *tuttis*, explorando múltiplas técnicas de combinação, oposição e alternância dos solistas com a *capella*, ou «repleno» (*ripieno*);⁵⁵ alguma liberdade na condução das vozes e no tratamento da dissonância; âmbito vocal extenso; variedade e profusão de texturas; vocabulário harmónico rico; abundância de contrastes dinâmicos e efeitos expressivos; incorporação, nas obras mais extensas, de secções escritas em qualquer dos outros três estilos da época, tais como andamentos corais

⁵⁴ *Manuale chorale ad formam breviarii* (ver nota 14); e *Novum manuale chori ad usum Basilicae* (ver nota 18).

⁵⁵ Nos manuscritos setecentistas vários termos técnicos originalmente italianos aparecem traduzidos ou «aportuguesados»: *ripieno/repleno*; *pieno/pleno*; *concertato/concertado*; pode ser bastante útil a reintrodução desta nomenclatura na descrição e análise de obras deste período.

polifónicos, em *stile antico* ou em *stile pieno*, e números solísticos como árias, duos ou trios em *stile moderno*.⁵⁶

O *stile antico* ou *vero stile* foi só muito raramente usado por Tedeschi (apenas numa obra) e não aparece aqui representado. Quase todas as obras possuem andamentos em *stile pieno*, numa versão próxima do *stile concertato*, distinguindo-se pela ausência de solistas e uma escrita mais austera e concisa. É o caso dos *Gloria Patri* das vésperas, de vários andamentos do *stabat mater* mais extenso em dó menor, dos segundos andamentos dos motetos, etc. Alguns raros andamentos são escritos *alla breve* como o *Tui nati vulnerati* do *Stabat Mater* em dó menor ou o andamento final do moteto *Plange quasi virgo*. Este último recorre à polifonia imitativa, na forma um tanto simplificada comum aos fugatos empregues pelos compositores portugueses nesta época enquanto o *Tui nati vulnerati*, não sendo propriamente imitativo, combina vários motivos de forma contrapontística. Seguem o *stile moderno* – números exclusivamente solísticos – as várias árias, duetos e trio do *Stabat Mater* em dó menor e os dois duetos centrais do *Stabat Mater* em sol menor.

As vésperas

As vésperas de Nossa Senhora das Dores constituem um ciclo litúrgico, tendo o compositor procurado assegurar a total uniformidade do conjunto. Mas é necessário ter em conta que os seis elementos que as compõem não foram destinados a uma execução sucessiva, mas intercalada com vários outros elementos musicais e rituais, no contexto celebrativo de uma completa «*performance* litúrgica»: antífonas, preces, leituras, responsos, hinos, entre outros. Vários destes elementos são identificados nos livros litúrgicos contemporâneos, mas outros eram variáveis, tais como preces e memórias facultativas. Há ainda a considerar as diversas acções litúrgicas – procissões, bênçãos ou incensações – mas também de intervenções instrumentais improvisadas, que são de mais difícil reconstituição. Trata-se, acima de tudo, de «música funcional» e não de «música pura», estando o compositor condicionado de antemão em vários aspectos, nomeadamente na duração de cada elemento. A duração das vésperas dependia do grau de solenidade da festa e inseria-se na vasta e complexa agenda diária da Capela Real, uma instituição particularmente emblemática do poder régio. Quando Tedeschi compôs o ciclo vespéral estava desde o início limitado por restrições de ordem litúrgica e simbólica, mas também por outras de ordem musical, como o estilo a utilizar, e ainda por questões práticas como o número e qualidade dos cantores disponíveis, a sua localização e as condições acústicas do espaço, entre outras.

⁵⁶ Para uma visão genérica sobre as questões de estilo ver: Federico VIZZACCARO «Tipologie stilistico-compositive della musica sacra a Roma tra XVII e XVIII secolo», in *Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo*, editado por Gaetano Stella (Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2009), pp. 239-81; sobre os estilos usados por Tedeschi ver: JALÔTO, «Antonio Tedeschi» (ver nota 1).

	Tonalidade	Distribuição	Compassos	Secções	Duração
Salmo I 115/116	sol m	tenor solo e coro a 4	67	3	c. 3'30"
Salmo II 119/120	dó m	soprano solo e coro a 4	60	3	c. 3'00"
Salmo III 139/140	mi m	baixo solo e coro a 4	118	3	c. 6'00"
Salmo IV 140/141	fá m	alto solo e coro a 4	105	3	c. 5'30"
Salmo V 141/142	Si ♭ M	solos a 4 e coro a 4	99	3	c. 5'00"
Magnificat	Fá M	solos a 4 e coro a 4	101	3 (4)	c. 4'30"

Tabela 2. Caracterização sucinta dos seis elementos das vésperas das Sete Dores de Nossa Senhora

Cada um dos elementos é extremamente breve e no conjunto a duração da execução é inferior a trinta minutos.⁵⁷ Esta duração corresponde à do outro jogo de vésperas de Tedeschi (Festa do Anjo Custódio do Reino), bem como a, pelo menos, dois jogos de salmos de Giovanni Giorgi.⁵⁸ Para outras celebrações mais solenes os salmos podiam ser bastante mais longos: o *magnificat* para Sábado Santo de Tedeschi dura quase oito minutos e um dos seus *Beatus vir* dura aproximadamente doze minutos. Nos salmos de Nossa Senhora das Dores é usado um estilo predominantemente silábico, com quase total ausência de repetições de texto e com muito raros e curtos melismas, de forma a garantir a sua brevidade. No terceiro salmo, que possui um texto mais longo, a indicação de um andamento mais rápido – *andante spiritoso* em vez de *andante* – parece ter sido empregue para garantir uma duração aproximada aos restantes.

Vejamos agora os três principais recursos utilizados para a unificação do ciclo:

– Os quatro primeiros salmos são todos escritos em tonalidades menores, particularmente adequadas à época litúrgica em que se insere a celebração (Semana da Paixão) e à sua temática geral (o sofrimento da Virgem Maria). Mas, mais especificamente, relacionam-se com o texto poético de cada salmo, pois todos estes são lamentos expressivos, intercalados com súplicas de perdão, auxílio, justiça ou mesmo vingança;

– Cinco das obras são escritas em tonalidades com bemóis e bastante próximas; o terceiro salmo destaca-se por utilizar uma tonalidade com sustenidos, mas inclui uma inesperada modulação a fá maior, bastante distante de mi menor, a tonalidade principal da obra;

⁵⁷ Duração calculada aquando da interpretação da obra em concerto; a duração de outras obras de Tedeschi foi estimada a partir da execução ao cravo das partituras transcritas.

⁵⁸ G. Giorgi frequentemente indica a duração dos salmos em alguns autógrafos: «breve», «brevissimo» ou mesmo indicações mais precisas como «[...] di mediocre durata Min[u]ti 7 in circa di durata». *P-Lf* 84/295 B5 «In Festivitate B.^{ae} M.^{ae} Virginis Ad Vesp. A 4 Concertata» e *P-Lf* 84/294 B5 «Salmi di N. S.^{ra} A 4 Concertato et Pro Sancti Confessoris».

– Cada um dos quatro primeiros salmos emprega de forma sistemática apenas um único solista, na sucessão tenor, soprano, baixo e alto. O quinto salmo e o *magnificat* usam os quatro solistas, a solo e em diferentes combinações de duos e trios.

Este claro desejo de estabelecer uma certa continuidade ao longo de todo o jogo de vésperas parece ser uma preocupação algo excepcional no contexto da música escrita para a Capela Real, mas só a análise de uma amostra significativa de jogos de vésperas contemporâneos poderá revelar a frequência desta prática.⁵⁹

A preocupação com a unificação do ciclo é reforçada por outros detalhes significativos na caracterização do primeiro e último números. O primeiro salmo é o único dos quatro salmos iniciais que principia com um *tutti*, destacando assim a abertura do ciclo de uma forma clara e afirmativa; os outros salmos principiam menos enfaticamente, com uma passagem solística. O quinto salmo, que encerra uma importante secção das vésperas, é o único cujo *Amen* final é tratado num curto fugato, e reforçado por uma cadência plagal. Este salmo diferencia-se também pelo uso simultâneo dos quatro solistas, e pela tonalidade maior, ainda que próxima das restantes tonalidades. Esta alteração do modo não se deve seguramente ao conteúdo poético, que é em tudo muito semelhante aos restantes salmos, e apenas se justifica pela sua posição estrutural destacada, relacionando-o com o número seguinte, o *magnificat*. Ambos são compostos em tonalidades maiores, usam os quatro solistas, recorrem esporadicamente à escrita imitativa em breves fugatos, e terminam com idêntica cadência plagal. O carácter conclusivo, bem como a função litúrgica diferenciada do *magnificat* salientam-se por um tratamento mais aprimorado: uma breve introdução lenta (*Tempo giusto*); uma indicação de andamento mais festiva (*Allegro*); um fugato sobre *Et in saecula saeculorum* mais delineado e estruturado; e a cadência plagal final sublinhada pela indicação *Adagio*. Recorde-se, contudo, que esta não era a conclusão da cerimónia, sucedendo-se ainda várias orações recitadas ou cantadas e números musicais.⁶⁰

⁵⁹ O outro jogo de salmos de Tedeschi, para a festa do Santo Anjo Custódio de Portugal (*P-Lf* 224/67 E4), não apresenta qualquer preocupação de unificação semelhante; apesar de as seis obras terem sido escritas para essa solenidade, foi prevista – desde o início ou logo após a sua composição – a sua utilização individual, como se depreende da anotação do compositor na partitura autógrafa: «S.^r Antonio Gomez. v.[ossa] m[ercê] não faça caderno; translate os salmos separados [...]». Os «Salmos Breves» de João Rodrigues Esteves parecem possuir uma organização coerente ao nível tonal: a maioria usa tonalidades com bemóis; mas é estranho o uso na transcrição do quarto salmo, em lá menor, de um si bemol na armação de clave. Se esta for original talvez se justifique por alguma tradição de notação modal que nos é desconhecida. A distribuição dos solistas é também a de um por cada salmo, mas de uma forma menos sistemática que em Tedeschi (não há um salmo para baixo solo, mas sim um para soprano e baixo solos) e que só é válida quando se seleccionam apenas os cinco salmos do Comum de Nossa Senhora, pois dois dos salmos usam os quatro solistas. Ver RESENDE, «Prática composicional na música sacra» (ver nota 42), vol. 3. Foram também comparados dois jogos de vésperas de Giovanni Giorgi: *P-Lf* 84/295 B5 «In Festivitate B.^{ae} M.^{ae} Virginis Ad Vesp. A 4 Concertata» e *P-Lf* 84/294 B5 «Salmi di N. S.^{ra} A 4 Concertato et Pro Sancti Confessoris». Em nenhum destes jogos se identifica qualquer preocupação de macro-organização: os salmos usam tonalidades bastante diferentes e os quatro solistas são empregues de forma não sistemática nas várias obras.

⁶⁰ Era prática comum na Capela Real sucederem às vésperas, sem interrupção, as completas, em que era executada a antífona mariana do tempo.

De acordo com as partes cavas, os solistas cantam todos os replenos, uma prática comum na Capela Real.⁶¹ Assim, torna-se exequível a interpretação de todas as obras por apenas quatro cantores, sem recurso a um grupo de repleto. Tedeschi poderá ter tido este cuidado, tendo em conta que a Capela Real da Ajuda dispunha ocasionalmente de um efectivo reduzido de intérpretes, principalmente nos anos a seguir ao terramoto de 1755.⁶² Esta prática é indiciada pelo facto dos grupos de manuscritos sobreviventes da Capela Real incluírem, habitualmente, apenas uma parte para cada voz, contrariamente aos originários de outras colecções. É sistematicamente evitada a sobreposição entre solo e *tutti*, através da demarcação das respectivas secções por cadências, pequenos motivos instrumentais no acompanhamento que não excedem o meio compasso, ou adiando o *tutti* na voz anteriormente usada a solo para depois da entrada das restantes vozes, de forma ao solista ter tempo de terminar correctamente a cadência e respirar, antes de se unir aos restantes cantores. Estas divisões têm ainda a vantagem de evidenciar a clareza estrutural das obras, pois a alternância entre solos e replenos obedece assim rigorosamente à separação entre os versículos do texto bíblico. Esta alternância sistemática entre solista e coro é seguramente influenciada pela prática litúrgica de alternar os versículos dos salmos entre dois coros. Os momentos em que a alternância entre solo e *tutti* não corresponde a uma mudança de versículo, mas acontece no seu meio, são atípicos e só ocorrem quando o texto remete para afectos diferentes que sugerem um tratamento musical contrastante dos dois hemistíquios. Em casos mais raros, podem ser confiados dois versículos consecutivos ao mesmo solista ou ao coro, ou em alternância a dois solistas diferentes ou a dois grupos de solistas.

Cada elemento das vésperas é estruturado em três secções claramente diferenciadas e de duração desigual. A primeira secção é a mais extensa, corresponde ao texto integral do salmo (ou cântico, no caso do *magnificat*) e é composta invariavelmente em estilo concertado. A segunda secção corresponde à primeira parte da doxologia menor e é escrita em estilo pleno, sem solos, normalmente numa tonalidade contrastante e num andamento mais lento, com carácter solene e contemplativo. A terceira secção, que conclui a doxologia, restaura a tonalidade, andamento e carácter da primeira secção. O compositor joga assim com o duplo sentido de *sicut erat in principio* segundo uma tradição bem estabelecida, mas que só é aplicada literalmente no terceiro salmo; este é, recorde-se, o mais extenso do conjunto, e a reexposição exacta do tema inicial confere-lhe a necessária coerência formal. Esta estruturação sistemática em três secções manifesta grande sensibilidade à organização formal do discurso musical, e é decalcada sobre os princípios clássicos

⁶¹ Tedeschi escreveu, excepcionalmente, obras em que o(s) solista(s) não canta(m) os *tuttis*. Tal poderá dever-se, provavelmente, a condições contractuais negociadas com alguns cantores da corte que exigiam não cantar no coro da capela, ou, eventualmente, a uma separação espacial entre solista(s) e os replenos (cada grupo talvez com o seu próprio baixo contínuo) que dificultasse a dobragem sincronizada das vozes.

⁶² Ver Fernando Miguel JALÔTO, «D. Antonio Tedeschi, cantor da Real Capela de Nossa Senhora da Ajuda», in *Da Real Barraca ao Paço da Ajuda: A música em torno da família real*, editado por Cristina Fernandes (no prelo).

de estruturação do discurso retórico, numa adaptação comum do modelo apresentado por Cícero.⁶³ Esta correspondência é claramente não aleatória, sobretudo tendo em conta que Tedeschi possuía uma sólida formação literária e sensibilidade poética, revelando múltiplas influências clássicas nas suas obras poéticas e dramáticas. A sua educação e estatuto eclesiásticos obrigavam-no, ainda, a um contacto assíduo com exemplos antigos e contemporâneos da arte retórica.⁶⁴

Secções	I		II	III
Texto	1º versículo (<i>incipit</i>)	Versículos 2 a N	<i>Gloria Patri...</i>	<i>Sicut erat...</i>
Características	- subsecção; - estabelece a tonalidade, o tempo e o carácter do andamento; - conclui sempre com cadência perfeita.	- cada versículo (ocasionalmente cada hemistíquio) é individualmente caracterizado: tonalidade diferente ou modulação; alternância entre solo e <i>tutti</i> , ou entre solistas diferentes; mudança de textura - homofonia ou polifonia, esta imitativa ou não; - separação clara entre solos e <i>tuttis</i> ; - ocasionalmente breves interligações instrumentais no acompanhamento; - predominância de cadências perfeitas.	- andamento, tempo e carácter contratante, invariavelmente mais lento e solene; - <i>tutti</i> sem solos; - textura homofónica mas ocasionalmente animada pela movimentação de pequenas células rítmicas; - cadência perfeita ou suspensiva.	- retorno à tonalidade, andamento e carácter iniciais; - retoma da alternância entre solo e <i>tutti</i> ; - recurso esporádico à polifonia imitativa; - menos modulatório, vincando a tonalidade principal; - cadência final perfeita, ocasionalmente enfatizada por cadência plagal.
Estrutura Tonal	Tónica	Modulações sucessivas a tonalidades próximas: relativa maior, dominante menor ou maior, etc.	Tonalidade contrastante, mais ou menos próxima: V, v, iii, iv, vi	Tónica
Estrutura Retórica	<i>Exordium</i>	<i>Narratio / Propositio</i>	<i>Confutatio</i>	<i>Confirmatio & Conclusio</i>

Tabela 3. Estrutura dos salmos das vésperas das Sete Dores de Nossa Senhora

A reacção detalhista aos afectos e imagens suscitados pelo texto poético revela uma sensibilidade extrema que gera continuamente novos motivos musicais, texturas e efeitos expressivos, frequentemente contrastantes e que nunca reaparecem. A imitação é usada muito esporadicamente e nunca com uma função estruturante, e as sequências melódicas são raras e curtas. A unidade do discurso musical é pontualmente sacrificada pela segmentação em unidades

⁶³ Esta busca de uma correspondência directa entre estrutura poética e estrutura musical, bem como entre palavra/afecto e representação musical, é típica da chamada «música poética» que, de uma forma geral, apenas foi sistematizada teoricamente nas áreas de cultura germânica dos séculos XVII e XVIII. No entanto, a preponderância da retórica nos currículos escolares e na comunicação diária faziam com que este tipo de pensamento e de prática estivessem na ordem do dia, encontrando adesão, mesmo inconsciente, por parte de qualquer compositor de música vocal neste período.

⁶⁴ Sobre os modelos literários de Tedeschi ver: JALÔTO, «Antonio Tedeschi» (ver nota 1).

demasiado breves, vincadamente caracterizadas e sem uma perceptível inter-relação, conferindo às obras um carácter caleidoscópico muito peculiar. No entanto, a continuidade é garantida pela grande destreza nas modulações, um ritmo harmónico animado e uma condução harmónica segura e bem orientada. Percebe-se assim que Tedeschi tenha sentido a necessidade de recorrer à estrutura formal tripartida descrita anteriormente que, através da sua clareza e sistematização, concede coerência a cada obra e, pela sua repetição, a todo o conjunto. Esta estruturação é usada em todos os seus salmos de vésperas «breves» de ambos os jogos mencionados, mas não é tão evidente nos salmos «avulsos», mais longos e divididos num maior número de secções. A configuração menos metódica dificulta o exercício de estabelecer um paralelismo entre as obras, que aqui surge de forma tão clara. Será ainda necessário proceder a um levantamento mais exaustivo do repertório para perceber se esse esquema formal foi usado por outros compositores.

Salmo I 115/116	secção I [Salmo] cc. 1-49 (49 cc.)		secção II [Gloria] cc. 50-56 (7 cc.)		secção III [Sicut] cc. 57-67 (11 cc.)	
versículo	<i>C, Andante</i>		<i>C, Adagio</i>		<i>C, Andante</i>	
1	<i>Tutti</i> : sol m	1-5	<i>Tutti</i> : dó m > Si b M	50-56	Solo: sol m > Ré M	57-61
2	Solo: sol m > lá m	5-10			<i>Tutti</i> : Ré M	61-63
3	<i>Tutti</i> : lá m > Dó M	10-13			Solo: Ré M - sol m	63-65
4	Solo: Dó M > (Fá M) > Si b M	13-17			<i>Tutti</i> : sol m	65-67
5-6	<i>Tutti</i> : Si b M > sol m	17-25				
7a	Solo: sol m > dó m	25-33				
7b-8	<i>Tutti</i> : dó m > fá m	33-41				
9-10	Solo: fá m > (Si b M) > Mi b M	41-49				

Salmo II 119/120	secção I [Salmo] cc. 1-44 (44 comp.)		secção II [Gloria] cc. 45-52 (8 comp.)		secção III [Sicut] cc. 53-60 (8 comp.)	
versículo	<i>C, Andante</i>		<i>C, Larghetto</i>		<i>C, Andante</i>	
1	Solo: dó m	1-6	<i>Tutti</i> : Mi b M	45-52	Solo: dó m	53-56
2	<i>Tutti</i> : dó m > Mi b M	6-12			<i>Tutti</i> : dó m	56-58
3	Solo: Mi b M > (Si b M) > sol m	12-19			Solo: dó m	58-59
4	<i>Tutti</i> : sol m > Si b M	19-25			<i>Tutti</i> : dó m	59-60
5-6	Solo: Si b M > (Sol M) > dó m -	25-34				
7	<i>Tutti</i> + Solo: dó m	34-44				

Salmo III 139/140	secção I [Salmo] cc. 1-101 (101 cc.)		secção II [Gloria] cc. 102-107 (6 cc.)		secção III [Sicut] cc. 108-118 (11 cc.)	
versículo	<i>C, Andante spiritoso</i>		<i>C, Adagio</i>		<i>C, Andante [spiritoso]</i>	
2	Solo: mi m	1-7	<i>Tutti: si m</i>	102-107	Solo: mi m > si m	108-111
3a	<i>Tutti: mi m</i>	7-10			Solo + <i>Tutti:</i> si m > (lá m) > mi m	111-114
3b	Solo: Sol M	11-15			Solo: mi m	114-116
4	<i>Tutti: Sol M > lá m</i>	15-19			<i>Tutti: mi m</i>	116-118
5a	Solo: lá m > Dó M	19-24				
5b	<i>Tutti: Dó M > Sol M</i>	24-27				
6a	Solo: Sol M > si m	27-30				
6b	<i>Tutti: si m > Ré M</i>	30-36				
7	Solo: ré m	36-44				
8a,b	<i>Tutti: ré m > (Si b M) > Fá M</i>	44-53				
8c	Solo (duo B + T): Fá M	53-57				
	<i>Tutti: Fá M</i>	57-58				
9	Solo: Fá M > (Mi M) > lá m	58-68				
10	<i>Tutti: lá m > mi m</i>	68-73				
11	Solo: mi m > si m	73-81				
12-13	<i>Tutti: si m > (Ré M) > Sol M</i>	81-94				
14	Solo: Sol M > mi m	94-101				

Salmo IV 140/141	secção I [Salmo] cc. 1 - 88 (88 cc.)		secção II [Gloria] cc. 89 - 94 (6 cc.)		secção III [Sicut] cc. 95 - 105 (11 cc.)	
versículo	<i>C, Andante</i>		<i>C, Largo</i>		<i>C, Andante</i>	
1	Solo: fá m	1-7	<i>Tutti: fá m</i>	89-94	Solo: fá m > Lá b M	95-98
2	<i>Tutti: fá m > Lá b M</i>	7-16			<i>Tutti: Lá b M</i>	98-100
34a	Solo: Lá b M > Mi b M	16-21			Solo: Lá b M > fá m	100-104
	<i>Tutti: Mi b M > dó m</i>	21-26			<i>Tutti: fá m</i>	104-105
4b	<i>Tutti: Mi b M > dó m</i>	26-32				
5a	Solo: dó m > (Ré M) > sol m	32-42				
5b-6a	<i>Tutti: sol m > Si b M</i>	42-50				
6b-7a	Solo: Si b M > (si b m) > fá m	50-58				
7b-8	<i>Tutti: fá m > (Si b M) > Mi b M</i>	58-72				
9	Solo: dó m > (Mi b M) > dó m	72-79				
10	<i>Tutti: dó m > sol m</i>	79-88				
	Solo: sol m > (Ré M > Sol M > Dó M > Fá M) > fá m					

Salmo V 141/142	secção I [Salmo] cc. 1 - 80 (80 cc.)		secção II [Gloria] cc. 81 - 87 (8 cc.)		secção III [Sicut] cc. 88 - 99 (11 cc.)	
versículo	<i>C, Andante</i>		<i>C, Andante</i>		<i>C, Allegro</i>	
2	<i>Tutti:</i> Si b M	1-7	<i>Tutti:</i> Sol M – Si b M	81-87	<i>Tutti:</i> Si b M	88-92
3	Solo S: Si b M > sol m	7-14			<i>Tutti:</i> Si b M [fugato]	92-97
4a	<i>Tutti:</i> sol m > ré m	14-19			<i>Tutti:</i> Si b M [c. plagal]	97-99
4b	Solo A: ré m > (Fá M) > Si b M	19-25				
5a	Solo duo T + B: Si b M > sol m	25-33				
5b	<i>Tutti:</i> sol m > dó m [fugato]	33-41				
6	Solo S: dó m > (Fá M) > Si b M	41-52				
7a	<i>Tutti:</i> Si b M > fá m	52-60				
7b	Solo trio A + T + B: fá m > Fá M	60-68				
8	Solo S: Fá M > Si b M	68-80				

Magnificat Lc 1, 46 - 55	secção I [Cântico] cc. 1 - 81 (81 cc.)		secção II [Gloria] cc. 82 - 88 (6 cc.)		secção III [Sicut] cc. 89 - 101 (13 cc.)	
versículo	<i>C, Tempo giusto</i> (1 - 8) <i>C, Allegro</i> (8 a 81)		<i>C, Adagio</i>		<i>C, Allegro</i> (89 -100) <i>C, Adagio</i> (100 - 101)	
46	<i>Tutti:</i> Fá M	1-8	<i>Tutti:</i> ré m - Ré M	82-88	<i>Tutti:</i> Fá M	89-92
47	Solo duo S + A: Fá M > Dó M	8-13			<i>Tutti:</i> Fá M [fugato]	92-100 –
48a	<i>Tutti:</i> Dó M > ré m	13-18			<i>Tutti:</i> Fá M [c. plagal]	100-101
48b	<i>Tutti:</i> ré m (> Fá M) > ré m	19-25				
49	Solo T: ré m > lá m	25-34 34-41				
50	<i>Tutti:</i> lá m > Fá M	41-51				
51	Solo B: ré m	51-58				
52	<i>Tutti:</i> ré m > Fá M	58-62				
53a	Solo duo S + A: Fá M > sol m	62-66				
53b	<i>Tutti:</i> sol m	66-74				
54	Solo S: Si b M	74-81				
55	<i>Tutti:</i> Si b M > Fá M					

Tabelas 4 a 9. Relação entre texto, forma e percurso tonal de cada um dos elementos das vésperas das Sete Dores de Nossa Senhora

As sequências

As três sequências possuem características muito diferentes, provavelmente suscitadas pelo objectivo e contexto litúrgico de cada uma delas. As tabelas seguintes sumarizam as características formais das três obras:

<i>Incipit</i>	Extensão (n.º cc.)	Andamento	Compasso	Tonalidade	Estilo	Orgânico e texturas
<i>Stabat Mater dolorosa</i>	13	<i>Largo</i>	C	dó m	Moderno	<i>Soli</i> a 2 (C, T)
<i>Cujus animam gementem</i>	18	<i>Largo</i>	C	dó m > fá m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4; texturas variadas
<i>O quam tristis et afflicta</i>	40	<i>Un poco andante</i>	3/4	fá m	Moderno	Solo a 1 (A)
<i>Quae maerebat et dolebat</i>	23	<i>Un poco andante</i>	3/4	dó m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4; predominantemente homofónico
<i>Quis est homo [C] / Quis non posset [T]</i>	34	<i>Andante</i>	C	Si b M	Moderno	<i>Soli</i> a 2 (C, T) dois tercetos poéticos em simultâneo, um em cada voz
<i>Pro peccatis suae gentis</i>	32	<i>Spiritoso ma non presto</i>	C	Mi b M > dó m	Moderno	Solo a 1 (B)
<i>Vidit suum dulcem natum</i>	24	<i>Larghetto</i>	♩	dó m > Mi b M	Moderno	Solo a 1 (A)
<i>Eja Mater fons amoris</i>	14	<i>Andante con moto</i>	C	sol m > ré m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4; predominantemente homofónico
<i>Fac ut ardeat cor meum</i>	33	<i>Con spirito ma non presto</i>	C	Si b M	Moderno	Solo a 1 (C)
<i>Sancta Mater istud agas</i>	30	<i>Grave</i>	C	Mi b M	Moderno	Solo a 1 (T)
<i>Tui nati vulnerati</i>	58	<i>Andante</i>	♩	dó m	<i>Pieno</i> com sugestão de <i>Antico o Osservato</i>	<i>Tutti</i> a 4; polifonia, imitação livre «alla breve»
<i>Fac me vere tecum flere [C] / Juxta crucem tecum stare [T] / Virgo virginum praeclara [B]</i>	104	<i>Andante con moto</i>	3/4	sol m	Moderno	<i>Soli</i> a 3 (C, T, B) três tercetos poéticos em simultâneo, um em cada voz
<i>Fac ut portem Christi mortem</i>	24	<i>Andante con moto</i>	C	Mi b M > dó m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4; texturas variadas
<i>Fac me plagis vulnerari</i>	17	<i>Un poco Allegro</i>	C	dó m	Moderno	Solo a 1 (A)
<i>Inflammatu et accensus</i>	25	<i>Spiritoso</i>	C	sol m	Moderno	Solo a 1 (B); típico solo para baixo de Tedeschi, muito virtuoso
<i>Christe cum sit hinc exire</i>	58	<i>Allegro</i>	3/4	sol m	Moderno	<i>Soli</i> a 2 (C, A); rico em cromatismos e retardos
<i>Quando corpus morietur</i>	5	<i>Largo</i>	C	dó m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4; com cadência interrompida na dominante; este andamento e o próximo constituem uma unidade; pausas expressivas em «morietur»

<i>Fac ut animae donetur</i>	40	<i>Andante spiritoso; Largo nos 3 últimos compassos (cadência plagal)</i>	C	dó m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4; fugato desenvolvido mas com uma só exposição completa do sujeito por voz; mais duas exposições incompletas em cada voz que lembram <i>stretti</i> ; a figuração inicial em semicolcheias dá lugar a uma escrita sincopada à colcheia e com imitação livre; o andamento assemelha-se no seu todo à resolução escrita de uma fuga em partimento napolitano
------------------------------	----	---	---	------	--------------	--

Tabela 10. Resumo do *Stabat Mater* em dó menor

<i>Incipit</i>	Extensão (n.º cc.)	Andamento	Compasso	Tonalidade	Estilo	Orgânico e texturas
<i>Stabat Mater</i>	86	<i>Andante moderato</i>	C	mi m	<i>Concertato</i>	<i>Soli</i> a 1 (A; C); <i>Soli</i> a 2 (C, T); <i>tutti</i> a 4; texturas variadas; muito expressivo em « <i>morientur desolatum</i> » (pausas, soluços...)
<i>Eja Mater fons amoris</i>	64	<i>Andante com moto</i>	3/4	Sol M > Dó M	<i>Concertato</i>	<i>Tutti</i> a 4 seguido de <i>Soli</i> a 1 (T); texturas variadas
<i>Sancta Mater istud agas</i>	41	<i>Andante moderato</i>	C	lá m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4; fugato com 1 exposição completa e 1 incompleta do sujeito por voz; tema anguloso e complexo; final com acumulação de efeitos expressivos: contrastes dinâmicos, pausas, cromatismo...
<i>Fac me vere tecum flere / Juxta crucem tecum stare /</i>	30	<i>Andante com moto</i>	C	Dó M	Moderno	<i>Soli</i> a 2 (C, A)
<i>Virgo virginum praeclara</i>	38	<i>Andante giusto</i>	C	Sol M	Moderno	<i>Soli</i> a 2 (T, B); imitação: cânon ao uníssono muito consistente; cromatismo, sextas aumentadas
<i>Fac me plagis vulnerari</i>	94	<i>Andante spiritoso</i>	3/4	mi m	<i>Concertato</i>	<i>Soli</i> a 1 (B); <i>soli</i> a 3 (C, A, T); <i>tutti</i> a 4 predominantemente homofónico
<i>Quando corpus morietur</i>	4	<i>Largo, e piano</i>	C	mi m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4; curto e homofónico; cadência à dominante
<i>Fac ut animae donetur</i>	19	<i>Allegro, ma non molto presto</i>	C	Sol M > mi m	<i>Concertato</i>	<i>Soli</i> a 2 (C, T; C, A); <i>soli</i> a 3 (C, A, T); escrita imitativa e melismática nos solos; <i>tutti</i> a 4, homofónico excepto no final, em que há a sugestão de polifonia

Tabela 11. Resumo do *Stabat Mater* em mi menor

<i>Incipit</i>	Extensão (n.º cc.)	Andamento	Compasso	Tonalidade	Estilo	Orgânico e Texturas
<i>Stabat Mater</i>		<i>Andante moderato</i>	♩ - 4 mínimas por compasso, (4/2)	sol m	<i>Concertato</i>	<i>Soli e tutti</i> a 4; numa só secção; os <i>tuttis</i> são, com excepção do final, absolutamente homofónicos, como uma melodia harmonizada em nota contra nota;
<i>Stabat Mater</i>	6 + 6	A – A'		sol m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4
<i>O quam tristis</i>	6	B		sol m	Moderno	<i>Soli</i> a 1 (C)
<i>Quae maerebat</i>	6	C		sol m	Moderno	<i>Soli</i> a 1 (A)
<i>Qui est homo</i>	6	A		sol m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4
<i>Quis non posset</i>	7	D		sol m > Si b M	Moderno	<i>Soli</i> a 1 (T)
<i>Pro peccatis</i>	9	E		Si b M > dó m	Moderno	<i>Soli</i> a 1 (B)
<i>Vidit suum</i>	7	F		dó m > sol m	Moderno	<i>Soli</i> a 2 (C, A)
<i>Eia Mater</i>	6	A'		sol m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4
<i>Fac ut ardeat</i>	6	G		sol m > Si b M	Moderno	<i>Soli</i> a 1 (T)
<i>Sancta Mater</i>	6	H		Si b M > Mi b M	Moderno	<i>Soli</i> a 1 (B)
<i>Tui nati vulnerasti</i>	8	I		Mi b M > sol m	Moderno	<i>Soli</i> a 2 (T, B)
<i>Fac me tecum</i>	6	A		sol m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4
<i>Juxta cruce[m]</i>	8	J		sol m > dó m	Moderno - imitação livre	<i>Soli</i> a 4
<i>Virgo virginum</i>	8	K		dó m > sol m	Moderno	<i>Soli</i> a 1 (A)
<i>Fac ut portem</i>	6	A'		sol m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4
<i>Fac me plagis</i>	8	L		sol m > Fá M	Moderno	<i>Soli</i> a 1 (B)
<i>Inflammatu[s]</i>	6	M	Fá M > ré m	Moderno	<i>Soli</i> a 1 (C)	
<i>Christe cum sit</i>	9	N	ré m > sol m	Moderno	<i>Soli</i> a 3 (A, T, B)	
<i>Quando corpus</i>	11	O	sol m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4; único <i>tutti</i> que não recorre a A ou A'; menos homofónico; cadência plagal no final	

Tabela 12. Resumo do *Stabat Mater* em sol menor

O *Stabat Mater* em dó menor é a mais extensa de todas as composições conhecidas de Tedeschi, que nele parece ter-se libertado dos constrangimentos funcionais que enformam a sua restante produção. Contudo, a interpretação da obra dura menos de trinta minutos. Subdivide-se em dezoito andamentos, todos bastante curtos, na sua maioria solísticos (sete árias, três duetos e um trio) e escritos em diferentes estilos. Todos os andamentos são «fechados», mas alguns organizam-se em pares sucessivos, partilhando uma ou várias características como tonalidade, métrica, tempo ou carácter, proporcionando a continuidade entre um solo e um *tutti*, ou entre dois solos. Nestes

predomina a forma de ária sacra setecentista do tipo «cavatina» ou «ária sem da capo» com duas apresentações do texto (A – A') correspondendo cada uma a uma frase musical com distintos períodos e durações, mas em que A' é normalmente uma variação de A.⁶⁵ No entanto, a fértil imaginação do compositor e grande sensibilidade ao texto poético criam múltiplas possibilidades formais que reflectem de forma mais imediata a tríplice divisão de cada estrofe (terceto), e resultando em esquemas do tipo A – A' – B, A – B – B', ou A – B – C, entre outros. O afecto dominante de cada número é fortemente caracterizado, sendo possível identificar vários tipos de árias, por exemplo, de bravura, lamentosas, líricas, danças estilizadas ou diálogos galantes de sabor operático. Os coros são também muito variados: silábicos e declamatórios, em contraponto severo *alla breve*, patéticos e entrecortados de pausas, ou em polifonia imitativa. Várias e claras semelhanças com o célebre (e ao que tudo indica já popular em Portugal) *Stabat Mater* de Pergolesi poderão dever-se não só a um estilo – e formação – comum, mas talvez também a uma emulação intencional de uma obra tão prestigiosa e modelar.⁶⁶

A organização formal do *Stabat Mater* em mi menor não é muito clara. A divisão dos andamentos permite a divisão nas três secções necessárias para poder ser utilizado como hino de vésperas, matinas e laudes. Mas tal seccionamento é meramente especulativo, de ocorrência pouco provável e as secções resultantes são pouco satisfatórias do ponto de vista formal. A obra só tem sete andamentos, mas vários podem ser subdivididos em segmentos mais curtos, com maior coerência ao nível tonal, de distribuição vocal e de textura.

No terceiro *Stabat Mater* em sol menor destaca-se, sobretudo, a única e sofisticada organização formal, que obedece a uma extensa e desenvolvida forma *rondeau* sintetizada da seguinte forma:

A – A' | B – C | A | D – E – F | A' | G – H – I | A | J – K | A' | L – M – N | O

A e A' são os dois membros do refrão e só aparecem unidos no início da obra. Em tudo muito semelhantes, são dois *tuttis* rigorosamente homofónicos, em «nota contra nota», e que recordam vagamente a harmonização de um coral protestante ou de uma melodia popular. Ambas as secções são em sol menor e têm a duração de seis compassos, uma unidade métrica que reaparece em várias das secções solísticas. As secções B a N são solos a 1, 2, 3 e 4 vezes, com texturas e efectivos vocais muito variados e contrastantes; na sua maioria são modulantes, com excepção dos primeiros solos, que reiteram a tonalidade da tónica. A secção conclusiva (O) é também um *tutti* mas bastante

⁶⁵ Para as formas de ária no período ver: Charles ROSEN, *Sonata Forms - Revised Edition* (Londres - Nova Iorque, Norton, 1988), pp. 28-70; para a sua aplicação em música sacra portuguesa setecentista, ver: Cristina FERNANDES, *Devoção e teatralidade. As vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal pomalino* (Lisboa, Colibri - FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2005), pp. 128-38.

⁶⁶ Ver nota 45. Poderia ser muito interessante e proveitoso desenvolver no futuro uma análise comparativa do *Stabat Mater* de Pergolesi com as obras mais extensas e elaboradas do repertório português: Tedeschi, Esteves, Mossi, etc.

diferente do refrão, de maneira a enfatizar a sua função conclusiva. Nesta obra Tedeschi parece experimentar organizações formais mais complexas e com maior autonomia em relação ao texto poético, mesmo que sempre com ele relacionadas. A estrutura em *rondeau* – que recorda, ainda que de forma provavelmente accidental os *rondeaux* para cravo da escola francesa setecentista, nomeadamente de François Couperin – combinada com a textura estritamente homofónica e o contorno melódico distintamente austero, fazem desta obra uma das mais originais e cosmopolitas de Tedeschi. A combinação de características arcaizantes com outras muito modernas resulta particularmente eficaz, sublinhando uma vez mais a preocupação do compositor com a estruturação retórica do discurso musical.

Os motetos

Para ambos os motetos, Tedeschi recorreu a textos de responsórios. *Doleo super te* é um responsório do terceiro nocturno das matinas para a festa de Nossa Senhora das Dores, onde sucede à sétima lição. O uso deste texto para o moteto da missa desta festa é curiosamente atestado por um manuscrito espanhol de 1769 com motetos do Pe. António Soler e preservado na Biblioteca do Mosteiro do Escorial: «Responso [Doleo super te, fili mi Jesu] a N[os]tra. Señora do los Dolores del P. M[ae]stro. Fr. Antonio Soler. 1769. Se suele cantar el viernes de Dolores al ofertorio de la misa.»⁶⁷ À semelhança da maior parte dos seus motetos que usam o texto de um responsório, Tedeschi mantém intacta a estrutura original do mesmo, A – B – C – B. *Plange quasi virgo* é o terceiro responsório do primeiro nocturno das matinas de Sábado Santo. A estrutura do responsório original é mais complexa, envolvendo não só a repetição da presa, mas também a do responso, na forma A – B – C – A – B. Tedeschi utiliza, contudo, apenas a primeira e segunda secções do texto, sem qualquer repetição, na forma A – B e descartando assim o verso *Accingite vos, sacerdotes, et plangite, ministri altaris, aspergite vos cinere*.

É frequentemente nos motetos que o estilo de Tedeschi se revela mais atraente e, talvez, mais pessoal. A característica mais atractiva é a sua extraordinária capacidade para responder aos afectos suscitados pelo texto com representações musicais de grande acuidade e efeito, ora imediatas e pictóricas ao estilo dos madrigalismos da tradição italiana, ora mais subtis e intelectualizadas, como se de figuras germânicas de retórica se tratasse. Nos melhores exemplos transcende a mera função ilustrativa e consegue aprofundar a dimensão emocional. Ainda que os seus motetos adiram formal e estilisticamente aos cânones vigentes para a música sacra, não deixam de evocar uma dimensão expressiva mais correntemente associada à música profana, revelando a requintada sensibilidade do poeta e do libretista para lá da figura do compositor. A concisão dos textos, os esquemas formais

⁶⁷ Higiní ANGLÈS, *Antonio Soler, Sis Quintets per a Instruments D'arc i Orgue o Clave Obligate* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya - Institut d'Estudis Catalans, 1933), p. XL.

pré-existentes, como o do responsório, bem como certas tradições litúrgico-musicais, como a de musicar a segunda parte do moteto (normalmente correspondente à presa do responsório) em polifonia imitativa, sob a forma de um fugato mais ou menos desenvolvido, conferem aos motetos uma coerência formal por vezes ausente das suas composições sobre textos mais longos. Uma análise do sofisticado léxico expressivo usado nestes dois motetos transcende largamente o objectivo deste artigo. Inclui vários procedimentos como: a pormenorização do contorno melódico e a manipulação do ritmo, particularmente adaptados à prosódia do texto poético; o eloquente uso de pausas; a alternância de texturas e contrastes dinâmicos; o recurso frequente a cromatismos; e um leque de harmonias, que apesar de não tão vasto ou inovador como o dos seus conterrâneos napolitanos, não deixa de ser muito rico. Neste campo particular as dissonâncias são tradicionalmente o resultado de retardos de quarta, sétima e, muito especialmente, nona; os duplos retardos de nona e quarta, ou nona e sétima evocam muitas vezes o gosto por um vocabulário harmónico hoje mais associado à música francesa do que à italiana; as diferentes inversões do acorde de sétima da dominante são usadas não só em processos modulatórios mas também expressivamente, sobretudo as segunda e terceira inversões; a sétima diminuta é comumente explorada, ao contrário da sexta aumentada, que é muito mais rara; já a sexta napolitana é-lhe praticamente desconhecida.

Uma forma bastante elucidativa de caracterização das peculiaridades do estilo de Tedeschi é a pontual comparação das suas obras com as dos seus contemporâneos. O seu moteto *Doleo super te* suscita um cotejo com a composição sobre o mesmo texto de David Perez, incluída nos seus responsórios para Sábado Santo.⁶⁸ Dificilmente dois compositores poderiam reagir de forma mais antagónica ao mesmo texto, mesmo sendo os dois autores de origem napolitana, quase contemporâneos (Perez era nove anos mais novo que Tedeschi e apenas lhe sobreviveu oito anos) e ambos activos na mesma corte, compondo para a mesma instituição e patronos. Não sendo possível negar os méritos que certamente a obra de Perez possuiu aos olhos dos seus contemporâneos – os seus responsórios para Sábado Santo foram das obras que alcançaram maior prestígio e circulação, sobrevivendo em vinte e três fontes espalhadas em Portugal e no Brasil, tendo sido sujeita às mais diferentes adaptações (orquestrações, *contrafacta*, etc.)⁶⁹ – o moteto de Tedeschi sobressai claramente, sobretudo pela muito maior densidade harmónica, a riqueza das dissonâncias, a variedade das texturas, o requinte do recorte melódico dos solos, a intensidade emocional, a abundância de «figuras retóricas» (se nos é permitido este anacronismo analítico) e mesmo a correcção do contraponto.

⁶⁸ Carlos Alberto FIGUEIREDO, *Os responsórios do sábado santo de David Perez (1711-1778). Estudo e edição crítica* (Rio de Janeiro, 2017), disponível em <http://musicasacrabrasileira.com.br/ebooks/responsorios_do_sabado_santo_de_david_perez.pdf>.

⁶⁹ FIGUEIREDO, *Os responsórios do sábado* (ver nota 68), pp. 15-30.

Obra		Incipit	Andamento (n.º cc.)	Compasso	Tonalidade	Estilo	Orgânico e texturas
<i>Doleo super te In Missa Septem Dolorum B. M. V. et Quinque Vulnera Christi</i>	mi m	<i>Doleo super te (A ou Responso)</i>	<i>Larghetto</i> 17	C	mi m > lá m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4 - texturas várias
		<i>Nam sicut mater (B ou Presa)</i>	<i>Andante</i> 20	C	mi m	<i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4 - texturas várias, com alguns pontos de imitação
		<i>Defecit in dolore vita mea (C ou Verso)</i>	<i>Adagio</i> 23	C	lá m	Moderno	<i>Soli</i> a 4
<i>Plange quasi virgo Moteto para a Novena de N. Sra. das Dores</i>	lá m	<i>Plange quasi virgo (A ou Responso)</i>	<i>Largo</i> 4 - <i>Andante</i> 20	C	lá m > Mi M	<i>Pieno</i> <i>Concertato</i>	Canto solo e <i>tutti</i> a 4, homofónico; antecedida de uma «introdução» com a palavra «plange» e duração de 4 compassos, em estilo <i>pieno</i>
		<i>Quia venit dies Domini (B ou Presa)</i>	<i>Andante</i> 40	♯	lá m	«Antico» / <i>Pieno</i>	<i>Tutti</i> a 4; imitativo «alla breve»; uma única exposição do sujeito em cada voz; termina com um longo cromatismo sobre uma nota pedal de 10 compassos

Tabela 13. Resumo dos motetos para Nossa Senhora das Dores

Neste artigo procurou-se apresentar e descrever uma parte relevante da produção musical de Antonio Tedeschi, ainda que de forma não exaustiva, bem como enquadrar o autor e a obra no seu contexto histórico e cultural. O propósito principal foi o de despertar o interesse dos investigadores e intérpretes para este compositor, ainda bastante desconhecido. Espera-se que o futuro trabalho sobre o seu perfil biográfico e a totalidade da sua obra possa contribuir para um maior conhecimento da música sacra portuguesa setecentista. Com a exceção do *Stabat Mater* em mi menor, todas as obras abordadas neste artigo foram já apresentadas publicamente em concerto.⁷⁰ Mas, para a reabilitação desta figura, outrora reconhecida pelos seus empregadores e pelos seus pares, mas depois votada ao completo esquecimento (destino comum a vários outros compositores da época), é essencial prosseguir com a redescoberta das suas composições e devolvê-las ao público, através da edição, da interpretação e da gravação.

⁷⁰ As vésperas, o *Stabat Mater* em dó menor e os motetos (juntamente com o *Salve Regina* em dó menor para soprano solo) foram apresentados pelo Ludovice Ensemble em Lisboa, no programa *Mater Dolorosa* no contexto do «Festival Música em São Roque» da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, a 31 de Outubro de 2014 na Igreja de S. Roque; este foi o primeiro – e até agora único – programa dedicado exclusivamente à obra de Antonio Tedeschi; o *Stabat Mater* em sol menor foi apresentado pelo Ludovice Ensemble no Porto, no programa *Fulgores do Barroco Português*, no contexto do «Festival In Spiritum» a 12 de Maio de 2017 na Igreja de São Francisco.

Fernando Miguel Jalôto é master of music pelo Departamento de Música Antiga e Práticas Históricas de Interpretação do Conservatório Real da Haia, e mestre em música pela Universidade de Aveiro. É director artístico do Ludovice Ensemble e músico *freelancer*, colaborando com vários grupos nacionais e estrangeiros. É doutorando em Ciências Musicais na NOVA FCSH, sob orientação de Rui Vieira Nery e Cristina Fernandes. Os seus interesses de investigação são a história da música portuguesa e as práticas históricas de interpretação. É membro do grupo de investigação «Música erudita na perspectiva dos estudos culturais» do INET-md.

Recebido em | *Received* 02/02/2018

Aceite em | *Accepted* 19/10/2018