Os hinos *Ut queant laxis* e *Fortem virili pectore* do fundo musical da Sé de Évora no contexto da produção musical de Inácio António Ferreira de Lima

Resumo

O objectivo do estudo assenta na abordagem de alguns aspectos patentes no hino, enquanto género sacro, no contexto do fundo musical da Sé de Évora, cuja especificidade do conteúdo neste domínio, é marcada e de por um rol de existências de autoria desconhecida ou atribuída a compositores locais. O autor dos dois hinos em questão, Inácio António Ferreira de Lima, foi um dos derradeiros Mestres de Capela da Claustra da Sé de Évora, em inícios do século XIX. Através de uma panorâmica da sua produção musical e da análise dos hinos *Ut queant laxis* e *Fortem virili pectore* o leitor é confrontado com uma espiritualidade extravasando a sua dimensão sacra e inscrevendo-se simbolicamente no plano dos afectos mundanos, num dos casos, representados pelo drama de D. Pedro e D. Inês, como sucede em *Fortem virili pectore.* Os dois hinos focados, evidenciando grande simplicidade de discurso musical, num estilo declamatório assente numa paleta harmónica básica e numa orquestração elementar, constituem um testemunho da transformação dos padrões musicais que, nos alvores de oitocentos, se fazia sentir nos círculos catedralícios em Portugal, contribuindo assim para a construção da narrativa histórica local em torno da música sacra durante este período.

Palavras-chave:

Hino; Sé de Évora; Inácio Ferreira de Lima; Século XIX.

The hymns *Ut queant laxis* & *Fortem virili pectore* from Évora Cathedral Archivein the context of Inácio António Ferreira de Lima´s music production

Abstract

The main issue of the present paper is the study of certain aspects of the hymn, as a sacred genre, in the context of the Évora Cathdral Music Archive, whose specific content regarding the hymn, includes a series of works of unknown authorship and attributed to local composers. The author of the two hymns focused, Inácio António Ferreira de Lima, was one of the last Chapel Masters in the Évora Cathedral at the beginning of the Nineteenth Century. Through the overview of its music production and the analysis of the hymns *Ut queant laxis* & *Fortem virili pectore* the reader is put in contact with the new spirituality of this period, which has gone beyond its sacred boundaries, testifying new poetic and dramatic affections, such as happens in the hymn *Fortem virili pectore,* precisely based in D. Pedro and D. Inês drama. Through the great simplicity of its music, with a declamatory style supported by a basic harmonic structure and an elementary orchestration, both hymns testify, in local music cathedral circles, the transformations occurred in music language and expression in Portugal at the beginnings of the Nineteenth Century.

Keywords:

Hymn; Évora Cathedral; Inácio Ferreira de Lima; Nineteenth Century.

Os hinos *Ut queant laxis* e *Fortem virili pectore* do fundo musical da Sé de Évora no contexto da produção musical de Inácio António Ferreira de Lima

*Oliveira, Filipe*

Universidade de Évora/CESEM-Pólo Évora*, fsmo@uevora.pt*

O objectivo do presente estudo assenta na abordagem de alguns aspectos patentes no hino, enquanto género sacro, no contexto do fundo musical da Sé de Évora. Tendo em conta trabalhos anteriores que publicámos, nomeadamente, em torno do compositor Inácio António Ferreira de Lima, um dos derradeiros Mestres de Capela da Claustra da Sé de Évora, em inícios do século XIX, orientámos este novo estudo para o conjunto de hinos da sua autoria e a si atribuídos, que constam no respectivo fundo musical. Relembramos que o interesse global no estudo da produção musical de Ferreira de Lima neste espólio, resulta, antes de mais, de um dado de ordem quantitativa, isto é, trata-se do compositor com maior número de obras aí constante. Para além deste, há também outros factores que justificam o interesse no estudo musicológico da sua obra, como, entre outros, o facto da muitas partituras se encontrarem datadas, o que constitui a excepção no conjunto da globalidade dos manuscritos, e, para este caso em particular, nos ajudará a compreender toda a problemática do balizamento cronológico das suas obras. Importa ainda referir, como ficou patente em estudo anterior que publicámos[[1]](#footnote-1), que a produção de Ferreira de Lima neste contexto constitui um testemunho da utilização da orquestra no âmbito coral sacro, permitindo que tomemos contacto com as características da sua orquestração, com a utilização de um determinado conjunto instrumental alargado e das diferenças de texto musical existentes entre partituras e partes cavas e partituras de uma mesma obra com datas diferentes. Finalmente, chamamos a atenção para a necessidade do estudo da questão da autoria de todas as obras que José Augusto Alegria atribuiu a Ferreira de Lima[[2]](#footnote-2), uma vez que, se bem que há aquelas que não deixam dúvidas porque vêm identificadas com o nome do compositor, outras há que possuem uma mera atribuição resultante de contexto dos manuscritos musicais do fundo e portanto merecem uma confirmação futura. Tal não é, todavia, o propósito do presente trabalho.

Antes de focarmos as obras do compositor que são objecto deste estudo, importa mencionar alguns dados gerais referentes aos hinos no contexto do fundo da Sé. Em primeiro lugar, o estudo da circulação deste repertório, em particular a sua disseminação e as influências sofridas, que iremos abordar em estudos futuros. Para já, concentramo-nos nas existências e do que delas podemos alvitrar. Em segundo lugar, a constatação de que, em termos quantitativos, o fundo contem menos hinos quando comparados com, por exemplo, os Salmos ou os *Te Deum*. Mesmo assim, o conjunto de hinos é apreciável quantitativamente, permitindo-nos ficar com uma ideia do seu tratamento pelos sucessivos compositores. Estes são, na sua maioria, compositores locais, dos séculos XVIII e XIX, em conjunto com figuras de maior relevo como, a título de exemplo, Diogo Dias Melgás (*Sequentia Defunctorum* *a 4* a 8 vozes e órgão), David Perez e ainda uma cópia de uma *Sequentia Defunctorum* a 4 e órgão de Niccolò Jommelli.[[3]](#footnote-3) Grande parte destes compositores não foi identificada, nem por Joaquim de Vasconcellos[[4]](#footnote-4), nem por Ernesto Vieira[[5]](#footnote-5) (ver Quadro 1 em anexo)**.**

**Inserir Quadro 1 em anexo e não no texto, dada a sua extensão alargada**

De resto, surgem ainda algumas dezenas de hinos cuja autoria, por sua vez, não foi identificada. Em matéria textual, os hinos compostos constituem outro dos aspectos a ter em conta na análise do fundo. No quadro seguinte (ver Quadro 2) podemos ver os textos mais solicitados, com destaque para o *Pange Lingua*, que é o texto com mais existências, 20 ao todo, seguido do *Veni Creator Spiritus* e *Tantum Ergo*, ambos com 10 existências cada. Interessante também o facto de haver um hino do Padre Francisco Manuel Ignácio Moreira, que foi Mestre de Capela em Évora nos finais do século XVIII e princípios do XIX, entre 1812 e 1816, e que pode ser considerado, neste contexto, um compositor local. O hino intitula-se *Quid Lusitania deferens*, e, segundo Alegria[[6]](#footnote-6), servia para as Trezenas de S. António. A música foi adaptada de um terceto de Giovanni Paisiello para dois sopranos e tenor, cujo estudo futuro nos permitirá tomar contacto, porventura, com as influências exercidas pela música teatral dramática italiana no repertório sacro local.

**Inserir Quadro 2**

Numa definição aproximativa um hino sacro é um poema lírico concebido de uma forma reverencial para ser cantado, exprimindo a devoção do sujeito perante os propósitos divinos na vida terrena. Musicalmente, de um modo transversal em termos históricos, possui uma métrica simples, num discurso muito expressivo, quer do ponto de vista musical, quer poético, com o objectivo de estabelecer a cumplicidade devocional entre a congregação que o canta. Mas mais importante talvez é o facto dos hinos, dada a sua natureza lírica, serem particularmente destinados ao louvor divino. Mais do que qualquer outro género sacro, marcam, em cada hora canónica, a especificidade da celebração, movendo e animando as almas para a celebração piedosa. Esta eficácia é acrescida com frequência pela beleza literária. Os hinos são assim, no contexto do Ofício, o elemento poético mais importante de criação eclesiástica.[[7]](#footnote-7) Tal constatação é tanto mais relevante quanto o estudo dos hinos do fundo da Sé a que procedemos testemunha precisamente essas qualidades poético-literárias e sobretudo a preocupação, por parte do compositor, em servir-se do hino para alcançar uma nova projecção deste género musical, de acordo com a nova ambiência literária e dramática que emergia em Portugal nos alvores de oitocentos. É precisamente essa nova feição espiritual do hino e o seu aggiornamento expressivo que iremos focar no presente estudo, através da apresentação e análise de dois hinos, um deles da autoria de Ferreira de Lima, o outro com autoria a si atribuída por Alegria.[[8]](#footnote-8) Trata-se apenas de dois hinos extraídos do conjunto dos que se associam ao seu nome, como se pode observar no Quadro nº 3 (ver Quadro 3). Pertencem ao grupo dos que têm acompanhamento de um conjunto instrumental, na prática uma pequena orquestra. São quatro ao todo, contrastando com os dez hinos acompanhados apenas por órgão.

**Inserir Quadro 3**

O primeiro que iremos focar é o hino *Ut queant laxis*, que ficou sobretudo conhecido na história como o trecho vocal sacro que, pela mão de Guido d´Arezzo na sua produção teórico-didáctica, deu o nome que conhecemos às notas musicais, ut, ré, mi, fá, sol, lá, si, através de um processo de memorização da primeira sílaba de cada um dos seus versos iniciais. Na verdade, o Hino *Ut queant laxis* é cantado no dia da celebração de S. João Baptista, que é o dia 24 de Junho. O hino tem três partes, sendo a sua primeira parte a mais conhecida e constituída por cinco estrofes. As suas segunda e terceira resulta, antes de mais, num dadopartes são cantadas, respectivamente, no Ofício de Matinas (*Antra deserti*), e no Ofício de Laudes (*O nimis, felix*). No Quadro 4 podemos ver o texto das cinco estrofes que constituem a sua primeira parte (ver Quadro 4).

**Inserir Quadro 4**

Através da análise do hino, verificamos que apenas são musicadas as estrofes 1 e 3, cujo conteúdo semântico do respectivo texto alude à música e ao canto. Por razões da prática de canto em *alternatim*, a estrofe 5 seria também cantada, embora o texto não venha escrito na partitura, apenas sim a menção «*ao princípio*» (ver Figura 1), no canto inferior direito do respectivo fólio, o que pressupõe a execução repetida da primeira parte do hino com a doxologia, que é a quinta estrofe.[[9]](#footnote-9)

**Inserir Figura 1**

Por sua vez, as duas estrofes pares 2 e 4 seriam cantadas em cantochão ou apenas, por hipótese, tocadas num verso para órgão. Todavia, o fundo não regista existências específicas a esse propósito. Na primeira estrofe temos uma alusão clara às vozes que cantam, as quais, através do seu sopro divino, ajudarão a redimir a culpa. Por sua vez, na terceira estrofe temos, na sua sentença final, a alusão à «organa vocis», isto é, à voz essencial que regressa e que se extingue. Nas restantes estrofes 2, 4 e 5 não há alusões directas, nem indirectas, à voz humana enquanto instrumento musical.

Quanto às características da linguagem musical, o estilo coral é essencialmente declamado, com um carácter homorítmico notório, como se constata no único fólio em partitura desta peça (ver Figura 2).

**Inserir Figura 2**

O maço que inclui este hino, cotado com o nº 21, na secção «Hinos» do Fundo Musical da Sé, inclui a partitura, num fólio único, as partes de Soprano, Alto, Tenor e Baixo e as partes cavas de Violino 1, Violino 2, Oboés 1 & 2, Trompas 1 & 2 e Fagote. Partitura e partes parecem, para já, ser copiadas por uma única mão, embora o espaçamento gráfico difira entre todas as partes, sobretudo entre as partes separadas e a partitura, o que resulta numa imagem gráfica com diferenças notórias (ver Figura 3).

**Inserir Figura 3 (atenção que a figura 3 é composta de duas digitalizações conforme ficheiro de Figuras)**

A reforçar este facto, salientamos que a partitura possui muitos borrões de tinta e correcções feitas pelo próprio copista, sobretudo nas partes de Violino 2 e Tenor (ver Figura 2). De qualquer modo, o estudo da génese e realização destes fólios manuscritos e a sua inclusão num maço que inclui ainda outros hinos de Ferreira de Lima, ou supostamente a si atribuídos, ficará para trabalhos posteriores, na medida em que só o estudo integrado da totalidade dos fólios que constituem o referido maço nos poderá desvendar novos dados a esse propósito.

Em termos de estrutura formal, o hino possui duas partes A e B, respectivamente com as estrofes 1 e 5 na parte A, e 3 na parte B (ver Quadro 5).

**Inserir Quadro 5**

A parte A, com coro a quatro partes, é instrumentada com orquestra, cuja distribuição conta, como atrás referido, com Trompas 1 & 2, Oboés 1 & 2, Fagote, Violinos 1 & 2 e acompanhamento, sendo este último ainda cifrado e pressupondo, segundo a prática interpretativa comum, os violoncelos, contrabaixos, as violetas à oitava superior e, porventura, ainda um instrumento de tecla. Curiosamente, o maço não inclui nenhuma parte separada de «Acompanhamento», podendo esta ter-se perdido. No que respeita aos instrumentos de sopro, as trompas são em Fá, uma vez que o trecho se encontra na tonalidade de Fá menor, e o fagote, não sendo um instrumento transpositor, encontra-se todavia afinado meio-tom abaixo, pelo que a armação de clave é a de Fá sustenido menor. No que se refere à estrutura do discurso musical, as frases musicais são curtas e incisivas em ambas as partes A e B (ver Figura 2), sendo que o tratamento harmónico é muito básico, sempre em Fá menor, sem modulações. Por sua vez, a paleta orquestral é também muito simples, com alguma articulação dos violinos 1 & 2 em semínimas, as trompas e oboés em notas pedais de suporte harmónico, em valores rítmicos de mínima, e o fagote a dobrar o baixo instrumental. A partitura indica ainda, no canto inferior direito, «*ao princípio*», ou seja uma indicação de repetição, que, como atrás foi referido, pressupõe a repetição da parte A com a quinta estrofe. Por sua vez, a parte B, com a terceira estrofe, não é orquestrada, possuindo apenas acompanhamento do baixo instrumental (ver Figura 2), não estando este cifrado, como sucede na parte A.

Finalmente, importa referir que, quer a partitura, quer as partes cavas, não notam qualquer nome de compositor. Julgamos pois que Alegria atribuiu a sua autoria a Ferreira de Lima por uma questão de contexto de fontes, ou seja, esta peça pertence ao maço nº 21 dos hinos do fundo musical da Sé, sendo portanto necessário, para já, proceder-se ao estudo da formação do próprio fundo, da sua proveniência e da respectiva circulação. Mais uma vez, tal não é o propósito deste estudo, ficando para já o repto lançado para o futuro. Para já, assumimos assim apenas a atribuição a Ferreira de Lima, conforme Alegria ditou, a confirmar posteriormente.

A segunda peça que iremos focar é o hino *Fortem virili pectore*, dos dois o que suscita maior interesse no âmbito do presente estudo. Este hino, da autoria do Cardeal Silvio Antoniano, destinado à liturgia de Nossa Senhora, foi incluído no Breviário Romano (Veneza, 1603, f. 37b)[[10]](#footnote-10) pelo Papa Clemente VIII. É cantado no primeiro e segundo Ofícios de Vésperas e no Ofício de Laudes do *Commune non Virginum*. De resto, tornou-se muito popular durante o século XIX e nas primeiras décadas do século XX, surgindo em várias edições de hinos que então foram publicadas entre os anos de 1840 e 1925. O seu autor, o Cardeal Silvio Antoniano, nasceu em Roma, tendo vivido entre os anos de 1540 e 1603. Fez parte da Comissão, nomeada pelo Papa Clemente VIII, para proceder à revisão do Breviário.

A estrutura formal deste hino conta com cinco estrofes, sendo habitualmente cantadas as estrofes 1, 3 e 5, atendendo à prática litúrgica de *alternatim*, sendo as estrofes ímpares musicadas e as estrofes pares cantadas em cantochão ou substituídas por secções instrumentais como, por hipótese, versos para órgão (ver Quadro 6).

**Inserir Quadro 6**

Sendo em louvor do elemento feminino no sentido bíblico, levantamos a hipótese de haver, na composição de Ferreira de Lima, uma parábola em torno do drama de D. Pedro e de D. Inês de Castro, servindo esses propósitos o conteúdo poético do seu texto. Adiante veremos com mais detalhe essa questão. Para já, importa referir que, obedecendo à sua estrutura comum, o compositor apenas põe em música as estrofes 1, 3 e 5, atendendo de novo à prática de *alternatim*, que incluiria as estrofes pares 2 e 4 em cantochão ou em versos para órgão. Analisemos então a semântica poética. Na primeira estrofe, é louvada essa mulher forte de coração generoso, cuja glória e santidade a tornará ilustre em todas as partes. Na terceira estrofe é narrado que as doces preces espirituais, num corpo deprimido e abstinente, lhe permitem saborear noutros mundos as alegrias que neste deixou. Finalmente, a quinta estrofe, a estrofe final, a doxologia que corresponde à glorificação do Senhor, do Filho e do Espírito Santo.

Como referido, levantamos a hipótese da peça se reportar ao drama de D. Pedro e de D. Inês, surgindo este hino como a sua metáfora poética. Na verdade, tal hipótese é sustentável, uma vez que nas duas partes vocais, surgem os nome de *D. Agnes* (D. Inês) e *D. Pietro* (D. Pedro). Ora, tratando-se de um hino, por inerência com um texto espiritual de celebração, não é vulgar surgir a necessidade de uma dramatização, «personificando» as duas partes vocais de tenor e de baixo, precisamente com duas personagens. Para além do mais, os nomes surgem em italiano, não sendo em Latim, a língua oficial do Catolicismo Apostólico Romano. Ora a italianização dos dois nomes D. Pedro e D. Inês, os quais, como já de seguida veremos, têm uma simbologia particular na tradição literária e teatral portuguesa desde o tempo de Fernão Lopes, sugere a tradição vocal dramática de feição italianizante que imperava em Portugal desde a ascensão ao trono de D. João V e que, em inícios de oitocentos, ainda se fazia sentir. Dito isto, parece-nos evidente a associação imediata deste hino ao drama literário de Pedro e Inês se atendermos ainda aos aspectos semânticos do seu texto. José Augusto Alegria não viria, todavia, a identificar esta questão.[[11]](#footnote-11) Na parte superior do primeiro fólio da partitura surge um verso, iniciado pelas palavras «Feixes de merecimento…», que, infelizmente, ainda não conseguimos nem decifrar, nem identificar. Porventura será retirado de um dos tantos dramas que se escreveram sobre este tema. Por agora, importa sim salientar que a história de Pedro e Inês ocupou a criação literária portuguesa, desde os tempos de Fernão Lopes, precisamente na sua Crónica de D. Pedro[[12]](#footnote-12), na qual o drama é narrado de forma impressionante. Ficam também, como monumentos literários as *Trovas à morte de D. Inês* de Garcia de Resende[[13]](#footnote-13) e, também durante o Renascimento, as muitas páginas sobre o mesmo tema da autoria de Rui de Pina, Cristóvão Acenheiro e Anrique da Mota. Na época e posteriormente consagrado no tempo surge o drama *A Castro* de António Ferreira, levado à estampa em 1587.[[14]](#footnote-14)

Posteriormente, já no século passado, é digno de menção o estudo de Carolina Michaelis de Vasconcellos sobre o drama de D. Inês, publicado na revista Lusitânia em 1925[[15]](#footnote-15), e intitulado *Pedro, Inês e a fonte dos amores*, e que sucede, enquanto tese literária, a uma tendência observada em oitocentos para a celebração recorrente do drama de Pedro e Inês sob os mais diversos fundos literários. Outra estudiosa, Ester de Lemos, viria a sintetizar esta dramaturgia do seguinte modo:

«O Romantismo aproximava-se: por toda a parte o tema de Inês triunfava, vulgarizava-se, era arremedado em paródias, idealizado em ballets, cantado em óperas. O conteúdo humano, a grandeza artística do tema sofriam com esta vulgarização. E a tendência ambiente para o sentimental familiar e aburguesado, para o frouxo, o piegas, o romanesco, fizeram de Inês, mais do que uma grande amorosa, uma digna e infeliz mãe de família, esposa legítima (porque o pormenor do casamento secreto está em todas as obras do século XVIII aceite como verdade irrefutável), rodeada de crianças indefesas, vítima, muitas vezes, do ciúme duma rival ou do despeito de um amante repelido; a sua tragédia simples e terrível perde em grandeza; o sentido mítico do amor fatal, o valor lendário especificamente português parecem esquecidos…»[[16]](#footnote-16)

Fica portanto a constatação de que este hino de Ferreira de Lima se inscreveria nessa tradição cultural, até porque estamos nos alvores do Romantismo como se constata pela data de 1812 que surge na frente do primeiro fólio da partitura (ver Figura 4) e que, decerto, se refere à data da apresentação da obra.

**Inserir Figura 4**

No que respeita a questões de ordem musical, focamos em primeiro lugar a sua estrutura formal. O hino possui assim duas partes A e B (ver Quadro 7).

**Inserir Quadro 7**

A parte A é destinada apenas a duas vozes solistas, concretamente, D. Agnes (D. Inês), Tenor, e D. Pietro (D. Pedro), Baixo (ver Quadro 7). Apenas é orquestrada a parte A da seguinte forma: duas trompas; violinos 1º e 2º; oboés 1º e 2º (o 2º deveria ter sido anteriormente um clarinete mas depois foi riscado); violetas (notadas em clave c1); fagotes (notados em clave c3); Basso; De referir que houve um engano por parte do copista na identificação dos instrumentos no início da partitura, tendo trocado a posição dos violinos 1º & 2º com os oboés 1º & 2º (ver Figura 5).

**Inserir Figura 5**

Ainda na partitura, as trompas (*Corni*) vêm notadas em clave de Fá (F4). Porém, na parte cava em clave de Sol (g2), sem armação de clave, lêem-se como se fosse em clave F4, pressupondo portanto a utilização de trompas em Mi b. Quanto à parte B, ela é destinada apenas a coro, a capella, a quatro partes (S, A, T, B), em franco contraste com a parte anterior ao nível dos meios musicais.

Na estrutura litúrgica do Hino *Fortem virile pectore* cantam-se habitualmente as estrofes 1, 3 e 5, conforme atrás exposto. Assim, no contexto da articulação formal deste hino em particular, na primeira parte A, cantam-se as estrofes 1 e 5, sobre o mesmo trecho musical que assim é repetido duas vezes. A segunda parte B, é cantada apenas uma vez com a estrofe 3 (ver Quadro 7). Finalmente, com uma métrica em compasso 2/2 – C cortado, a parte A encontra-se em Mi bemol maior e a parte B, em compasso 3 / 4, na sua relativa menor, isto é, Dó menor. Em termos harmónicos, o discurso é bastante simples, com uma pequena incursão a Dó menor na primeira parte A, que todavia regressa à tónica no seu final, e sem modulações na parte B, mantendo-se esta assim sempre na tonalidade de Dó menor. Quanto à configuração estilística do discurso musical, estamos perante uma homoritmia declamatória, com as duas vozes solistas com o mesmo tipo de identidade musical dos sopros e dos baixos. Nesse sentido, o discurso surpreende, na medida em que as duas vozes não têm propriamente um carácter solístico (ver Figura 5). Seriam como linhas vocais integradas no discurso orquestral, afastadas de qualquer tipo de teatralidade e portanto mantendo as qualidades de celebração espiritual que caracterizam o hino enquanto tal. O único contraste estilístico do discurso musical surge nos violinos 1 & 2, cuja figuração consiste em arpejos e escalas em semínimas, portanto num balanço rítmico mais rápido que as restantes vozes (ver Figura 5).

Em conclusão sublinhamos então que, pelo que ficou exposto, a questão do tratamento textual em ambos os hinos reveste-se de uma dimensão interpretativa de pendor semântico, que confere um novo alento à espiritualidade sacra da música. Se em *Ut queant laxis* o compositor se fica apenas pelas referências textuais à voz enquanto sopro divino em louvor de S. João Baptista, já em *Fortem virili pectore* a espiritualidade extravasa a sua dimensão sacra, inscrevendo-se simbolicamente no plano dos afectos mundanos, representados pelo drama de D. Pedro e D. Inês. Se nos dois hinos a música mantém características de grande simplicidade de discurso, com um estilo declamatório assente numa paleta harmónica básica e uma utilização da orquestra nas partes iniciais que não revela qualquer tipo de inventividade de orquestração, não podemos ignorar que, pelo contrário, o tratamento textual se inscreve no espírito da época. Nesse sentido, mais do que a música e os juízos qualitativos que sobre ela se possam tecer, o simbolismo do drama de D. Pedro e D. Inês, veiculado por um hino no contexto da actividade litúrgica, levanta uma série de hipóteses interessantes no que respeita ao seu enquadramento. Na verdade, como atrás foi referido na breve síntese do contexto literário deste drama no âmbito da literatura portuguesa, o Romantismo viria, como que, a «vulgarizar» o tema que «era arremedado em paródias, idealizado em ballets, cantado em óperas»[[17]](#footnote-17). Ora, no caso do hino *Fortem virili pectore*, sublinhamos o facto de ser notório o afastamento relativo a propósitos espirituais, resultante da utilização do simbolismo da dramaturgia inesiana. Por conseguinte, deve levantar-se a hipótese, a confirmar em futuros estudos, de haver uma vontade explícita, por parte do compositor, em ultrapassar os objectivos funcionais de um texto sacro. Para além desta, ainda outras hipóteses poderiam ser levantadas, sobretudo as que são directamente relativas às circunstâncias do contexto da composição deste hino por parte de Ferreira de Lima. Todavia, tais propósitos estão, por agora, para lá deste trabalho, sendo necessário proceder, de futuro, ao levantamento de todo o tipo de dados possíveis sobre o compositor e a obra em questão. Assim, sugerimos, desde já, a continuidade do estudo desta temática que, pelo seu relevo, irá decerto contribuir para a construção da narrativa histórica em torno actividade musical sacra em Portugal durante as primeiras décadas do século XIX.

Referências bibliográficas

ALEGRIA, José Augusto (1973). *Arquivo das Músicas da Sé de Évora: Catálogo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

APEL, Willi (1958), *Gregorian Chant*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

*Breviarium Romanum ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum et Clementis VIII auctoritate recognitum*, Venetia, MDCIII

*Cancioneiro geral : cum preuilegio / [Foy ordenado e eme[n]dado por Garcia de Reesende fidalguo da casa del Rey nosso senhor e escriuam da fazenda do principe]. - Almeyrym e acabouse na muyto nobre e sempre leall cidade de Lixboa : per Hermã de Cãmpos, 28 Sete[m]bro 1516.*

*Chronica del rey D.Pedro I deste nome […] que a escreveo Fernão Lopes […] LISBOA OCCIDENTAL na Officina de Manoel Fernandes da Costa […] Anno de MDCCXXXV*

FERREIRA, António (1587). *Tragédia mui sentida eelegante de Dona Inês de Castro*, Manuel da Lira.

LEMOS, Ester de (1978). «Inês de Castro» In Dicionário de Literatura, 2º Vol., Figueirinhas: Porto.

OLIVEIRA, Filipe Mesquita de (2014). «A formação orquestral durante o período final do Antigo Regime no contexto dos fundos musicais da Sé de Évora – o testemunho da obra de Ignácio António Ferreira de Lima († 1818)» In SILVA, Vanda de Sá; FERNANDES, Cristina (eds.). In *Música Instrumental no Final do Antigo Regime - Contextos, Circulação e Repertórios*, Lisboa: Edições Colibri, ISBN 978-989-689-343-9, pp. 251-278.

PIMONT, L´Abbé S.- G. (1874). *Les Hymnes du Bréviaire Romain – Études critiques, littéraires et mystiques*, Paris: Librairie Poussielgue Fréres.

VASCONCELLOS, Carolina Micahelis (1925) - Pedro, Inês e a fonte dos amores. *Lusitânia.* Lisboa. Vol. V e VI, p. 159- 182.

VASCONCELLOS, Joaquim de (1870). *Os Musicos Portuguezes, Biographia – Bibliographia*, 2 vols., Porto: Imprensa Portugueza.

VIEIRA, Ernesto (1900). *Diccionario Biographico de musicos portuguezes: História e Bibliographia da Musica em Portugal*, 2 vols., Lisboa: Lambertini.

1. Oliveira, 2014, 251-278 [↑](#footnote-ref-1)
2. Alegria, 1973.

   [↑](#footnote-ref-2)
3. Alegria, 1973, 63-67. [↑](#footnote-ref-3)
4. Vasconcellos, 1870. [↑](#footnote-ref-4)
5. Vieira, 1900. [↑](#footnote-ref-5)
6. Alegria, 1973, 64. [↑](#footnote-ref-6)
7. Pimont, 1874. [↑](#footnote-ref-7)
8. Alegria, 1973, 64. [↑](#footnote-ref-8)
9. Willi Apel expõe sobre a estrutura formal do hino e a sua prática interpretativa na sua obra *Gregorian Chant*. – Cf. Apel, 1958, 426 e seguintes. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Breviarium Romanum ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum et Clementis VIII auctoritate recognitum*, Venetia, MDCIII [↑](#footnote-ref-10)
11. Alegria, 1973, 64. [↑](#footnote-ref-11)
12. Consultámos o impresso de 1735, já muito posterior ao manuscrito quinhentista - *Chronica del rey D.Pedro I deste nome […] que a escreveo Fernão Lopes […] LISBOA OCCIDENTAL na Officina de Manoel Fernandes da Costa […] Anno de MDCCXXXV*  [↑](#footnote-ref-12)
13. *Cancioneiro geral : cum preuilegio / [Foy ordenado e eme[n]dado por Garcia de Reesende fidalguo da casa del Rey nosso senhor e escriuam da fazenda do principe]. - Almeyrym e acabouse na muyto nobre e sempre leall cidade de Lixboa : per Hermã de Cãmpos, 28 Sete[m]bro 1516.* [↑](#footnote-ref-13)
14. Ferreira, 1587. [↑](#footnote-ref-14)
15. Vasconcellos, 1925, 159- 182. [↑](#footnote-ref-15)
16. Lemos, 1978. [↑](#footnote-ref-16)
17. Cf. nota 16 [↑](#footnote-ref-17)