

Vicente Férrer de Lyra: cantor e compositor da Sé de Lisboa e mestre de capela da Sé de São Luís do Maranhão

João Berchmans de Carvalho Sobrinho

Introdução

A intenção deste artigo é dar continuidade a pesquisas que venho realizando em torno da prática musical no Maranhão oitocentista. Ao longo deste século São Luís do Maranhão foi palco de um efervescente movimento artístico e cultural, projetando-se uma produção literária com destaque nacional e internacional. No campo da música houve uma produção significativa em pelo menos dois gêneros: o da música religiosa, como prática herdada do catolicismo colonial tão caro aos preceitos da igreja portuguesa, e por conta disso, implantado aqui nos mesmos moldes que Lisboa, e o da música teatral a partir do surgimento das primeiras casas de espetáculo, particularmente na capital da Província, com uma constante presença de companhias de artistas estrangeiros exibindo-se com frequência no Teatro Nacional de São Luiz, posteriormente Teatro União e atual Arthur Azevedo.

Boa parte desta produção encontra-se resguardada no Arquivo Público do Maranhão, Seção Inventário João Mohana, que representa um conjunto expressivo de manuscritos dos mais variados gêneros musicais, nos fazendo crer em um período de intensa atividade musical.

Isto pode ser constatado também, nas fontes históricas que fazem referências a um constante fluxo de compositores, cantores, educadores e instrumentistas estrangeiros e de outras regiões do país, residindo por temporadas na capital maranhense.

Neste artigo debruço-me sobre a figura do primeiro mestre de capela do Maranhão oitocentista, o compositor e cantor português Vicente Férrer de Lyra, que atuou ao longo de trinta anos na capital maranhense, exercendo importante atividade como músico, compositor, educador e diretor musical da Sé de São Luís do Maranhão.

Música Catedralícia no Maranhão: antecedentes históricos

A presença, desde muito cedo, de mestres de capela no Maranhão já foi motivo de referência por parte de alguns musicólogos. Maurício Dottori relaciona dois mestres de capela do século XVII para a Igreja Matriz de São Luís do Maranhão: Manoel da Motta Botelho (carta de apresentação em 18.12.1629); João Ribeiro Lobo (em 15.09.1648).¹ O musicólogo Alberto Dantas, em sua pesquisa, acrescenta quatro *chantres*: Basílio de Almeida (1746); João Duarte da Costa (1763); Francisco Matabosque (?); Agostinho Maciel d’Aranha (1787).²

Em seu *Apontamentos para a História Eclesiástica do Maranhão* D. Francisco de Paula e Silva relata a prática musical catedralícia no tempo do bispado do Frei Timotheo (1700-1714), em que,

A 2 de junho, dava provisão de Escrivão da Camara ecclesiastica ao Padre Agostinho de Couto Pinto...Mestre de Capella a Frei Matheus de Siqueira, Religioso das Mercês. Da provisão deste ultimo depreheende-se que ainda a Sé não tinha Conegos nem Dignidades sendo, porém, preenchido o cargo de Mestre de Capella, por ser indispensável para a organização das cerimonias do culto (Silva, 1922: 95-6).

César Marques (1970: 120-1) refere-se à execução de um “Te Deum cantado pelo cabido na chegada do Frei Francisco de São Tiago a São Luís, em 1740. E de outra festividade executada pelos frades das Mercês”, na chegada, em 1757, do 6º Bispo do Maranhão, D. Frei Antônio de São José. Da mesma forma, descreve a posse do bispo D. Frei Luís da Conceição Saraiva (14 de março de 1862) realizando-se o ato às 10 horas da manhã de 21 de março em que, “foi conduzido processionalmente até a Sé, onde à grande instrumental celebrou-se um solene *Te Deum* em ação de graças” (p.150).

Uma referência importante diz respeito a uma solicitação do bispo D. Candido de Alvarenga, que dirigiu a igreja maranhense entre 1876-1899, para a manutenção do órgão da Sé, que estava a necessitar de reparos. Esta preocupação do mais alto dignitário da igreja maranhense demonstra a importância da prática musical catedralícia em São Luís.

imprescindiveis concertos (sic) reclamados pelo magnifico órgão offertado pela Provincia à Egreja Cathedral, o qual achasse consideravelmente deteriorado pelo cupim. Da Assembléa

¹Cf. Dottori, 1994.

²Cf. Dantas Filho, 2002: xxv.

Legislativa Provincial pende a votação da verba de 500\$000 que, por intermedio da Presidencia, solicitei, para acudir a taes concertos, visto não ter a respectiva Fabrica recursos para o fazer (Silva, 1922: 314).

Uma descrição da instalação do Cabido, realizada em 17 de abril de 1745 pelo Bispo D. Frei Manoel da Cruz,³ posteriormente 1º Bispo de Mariana, apresenta a estrutura desta organização composta pelas seguintes dignidades:

Arcediago, Arcipreste, Chantre, Mestre Eschola; 12 Conegos, 8 Beneficiados, todos sacerdotes; 18 Capellães, 2 Mestres de Cerimonias; 1 Saachrista, 1 Altareiro, 6 Moços de Côro, 1 Organista, 1 Guarda, 1 Porteiro da Massa, 1 Armador e 1 Sineiro (Silva, 1922: 65).

Este último dado é importante para atestar, pelo menos no período do Bispo Manoel da Cruz, da execução musical na Sé de São Luís com utilização de coro com órgão.

Dessa maneira, pode-se perceber o papel relevante da música nos momentos mais solenes das festividades religiosas em que se exigisse todo o aparato simbólico na interação entre música e religião, e na construção de um imaginário alegórico que reforçasse o poder da Igreja para a sociedade da época.

Esta estrutura musical deveria seguir os preceitos orientados pela Igreja, como no bispado de D. Marcos (1824-1842) em que há uma determinação para a adequada preparação e execução do canto eclesiástico.

A celebração dos officios Divinos exige, que na Caza de Deus hajaõ cantores, que com a harmonia de suas vozes excitem movimentos de compunção, e arrebtem os espiritos para o amor da virtude, e desejo das cousas celestiaes. Haverá lição de muzica, e canto Ecclesiastico nos dias designados pelo Director, e nas horas, que não sirvão de impedimento as outras aulas. Depois de estabelecido este ensino, nenhum ordenado receberá ordens sacras sem exame, e aprovação do canto Gregoriano. Poderão aprender a tocar órgão ou piano, porem não será permitido nas horas de estudo, e silencio: assim

³ Cruz (D. Frei Manuel da). Monge de Cister, doutor em Teologia, que faleceu a 31-I-1764. Em 1738 foi apresentado bispo do Maranhão onde chegou no ano seguinte. Durante o seu govêrno foi inaugurada a Sé Catedral daquela diocese. Em 15-XII-1745 foi transferido para a diocese de Mariana, recentemente criada, e onde sustentou vários conflitos com o cabido. Escreveu: Sermão em acção de graças a N. S.a da Nazaré, prêgado em 1746, Lisboa, 1748. (Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, 1960).

como não he permitido ter outros instrumentos sem licença do Director. (Silva, 1922: 215)

Os emolumentos pagos pela Fábrica da Sé, citados por D. Francisco de Paula e Silva (1922: 414-415), contemplam os responsáveis pela música litúrgica,

- .. Organista e Mestre de Capella, 62\$500;
- .. Sub-Cantor e Mestre de Canto chão, 56\$250;
- .. Moço do Côro, 37\$500.

O mesmo autor reproduz um anexo de 02 de julho de 1827, dando conta da estrutura dignatária da Sé e de seus respectivos proventos:

A Cathedral da Cidade de S. Luiz do Maranhão, de que é Padroeira a Virgem Santíssima N. Senhora debaixo do título da Victoria consta das seguintes Dignidades: Arcediago (em logar de Deão), Arcipreste, Chantre, Mestre Eschola, e doze Conegos: oito Beneficiados (que todos são da Ordem Presbyteral) dezoito Capellães, ou Missionarios dous dos quaes são: um Organista, e Mestre da Capella: outro Subcantor, e Mestre de Canto-chão... (Silva, 1922: 472).

- .. Arcediago 400\$000;
- .. Cada uma das outras trez 320\$000;
- .. Cada Conego 370\$000;
- .. Cada Beneficiado 150\$000;
- .. Cada Capelão 95\$000;
- .. Organista e Mestre da Capella, tem mais 62\$500;
- .. Sub-cantor e Mestre de canto-chão dito 56\$250.

Quero crer que o mestre de capela citado nesta lista já fosse o compositor português Vicente Férrer de Lyra pois a informação é de que ele se ausentou de Lisboa em 1826 seguindo para o Brasil. (Vieira, 1900, p.27, v.II)

A música no contexto Lisboaeta

Pode-se considerar a primeira metade do século XIX em Portugal como o período em que a ópera se consolidou definitivamente no gosto da sociedade lisboeta (Nery, 1991:122). Mesmo assim, era forte a presença da música religiosa, executada com pompa e num estilo que se aproximava da música italiana cultivada nos teatros portugueses, fato esse que por si só foi alvo de críticas de cronistas mais ortodoxos.

Os musicólogos portugueses são unânimes em afirmar que o século XVIII lusitano, sob a égide de D. João V, foi acometido de um imenso fervor religioso, impulsionando a produção sacra de forma hegemônica na Corte Portuguesa a partir das implantações da Sé Patriarcal e do Seminário adjacente. A esse respeito, Manoel Carlos de Brito afirma que:

os rendimentos obtidos com o ouro do Brasil foram sobretudo investidos em obras e instituições artísticas relacionadas com a representação religiosa do Poder absoluto, com a “ópera ao divino”, e não com a teatralização laica desse Poder que a **opera seria** italiana começava então a assumir na maioria das cortes europeias (Brito e Cymbrom, 1992: 105, grifo do autor).

Nas primeiras décadas do século XIX, a música religiosa continuou sendo apreciada em Portugal, “cultivada ainda com uma certa pompa herdada da época barroca nas grandes igrejas da capital”. A nível estilístico não se distinguia muito da estética operística italiana, e que,

Durante as primeiras décadas do Oitocentos, as igrejas portuguesas vibrarão pois com uma fértil produção de matinas, novenas e missas inspiradas ou mesmo literalmente decalcadas em Rossini e Donizetti, quando não nos vaudevilles e óperas cómicas francesas introduzidas um pouco mais tarde (Nery e Castro, 1991: 124).

O que se constata nessa produção religiosa é que “a influência operática italiana determinou em larga medida o estilo da música religiosa portuguesa produzida no século XVIII” (Brito e Cymbrom, 1992: 116), e que se caracterizava por

diferentes aspectos do estilo pré-clássico de raiz italiana e especialmente napolitana, desde a relativa leveza e simplicidade do style galant, contrastando com o virtuosismo muito ornamentado de certas passagens vocais solísticas ou com a escrita fugada dos andamentos corais nas obras religiosas, até a expressividade sentimental evocadora da *Empfindsamkeit*”.

Para estes musicólogos, essa relação estilística entre a produção religiosa e o estilo operístico no século XIX tem sido vista de forma negativa por alguns historiadores da música, esquecendo eles de que,

o estilo italiano é comum à grande maioria da música religiosa europeia desde a segunda metade do século XVIII, incluindo as obras dos grandes compositores, pelo que a componente italianizante só por si não pode ser encarada como sinónimo de falta de qualidade (Brito e Cymbrom, 1992: 142).

Ou, ainda para estes autores, que

A íntima ligação do repertório litúrgico com o idioma operático prende-se também com o facto da formação de muitos dos

compositores ser agora feita já não nas antigas escolas de música religiosa entretanto extintas...mas através do contacto empírico com os géneros musicais em voga, a ópera e o teatro musicado (Brito e Cymbrom, 1992: 143).

Outra problemática relativa ao século XIX, presente de uma forma bem ampla na cultura portuguesa, é a afirmação do conceito de “decadência”, ou do “século rejeitado”, que aponta um desinteresse por parte de musicólogos e historiadores sobre a produção referente a este período (Nery e Castro, 1991: 113). Isto tem muito a ver com a regressão econômica, política e cultural ocasionada pelo colapso do império colonial português e pela independência do Brasil, uma fonte básica de produção de riquezas para Portugal, sendo que o interesse dos estudos acadêmicos priorizaram os séculos XVI, XVII e XVIII considerados como a “suposta época de ouro” da cultura portuguesa (Nery e Castro, 1991: 115).

Com relação ao Brasil, o acontecimento que iria dar um impulso artístico e a uma nova ordem ao tecido social, econômico, político e cultural será o estabelecimento, a partir de 1808, da Corte Portuguesa, e, posteriormente, os movimentos de independência e de estabelecimento da República. Segundo Cristina Magaldi,

Por meio-século, o Brasil desfrutou pela primeira vez uma real prosperidade econômica, primeiramente baseada em exportações de café, a sociedade brasileira começou a mostrar sinais de “modernização.” Em contraste com seus vizinhos, a transição de colônia para império no Brasil (e, por extensão, também a mudança para a república em 1889) era caracterizada por um grau notável de continuidade política, econômica, e social. Esta situação estável, junto com a inclinação do monarca para música, tornou possível o desenvolvimento de fortes instituições que por 1850 transformaram a capital de Brasil, Rio de Janeiro, em predominante centro musical da América Latina (Magaldi, 1994: 07-8).⁴

Esse avanço pode ser bem dimensionado por alguns fatores, tais como, o da inserção do Brasil em uma conjuntura artística mundial, dando fim a um

⁴“By mid-century, Brazil for the first time enjoyed real economic prosperity, based primarily on exports of coffee, and Brazilian society now began showing signs of “modernization”. I contrast with its neighbors, the transition from colony to empire in Brazil (and, to an extent, also the change to the republic in 1889) was characterized by a remarkable degree of political, economic, and social continuity. This stable situation, together with the monarch’s appreciation for music, made possible the development of strong institutions which by 1850 transformed the capital of Brazil, Rio de Janeiro, into the paramount musical center of Latin America”.

isolamento próprio do período colonial, também o desenvolvimento de instituições intelectuais como a imprensa, universidades, academias científicas, dentre outras. Inicia-se a atividade operística regular com a construção de casas de ópera, as salas de concerto protegidas pela tradição de mecenato musical dos Braganças.

No Maranhão, a implantação de uma intensa via comercial realizada diretamente com a Corte de Lisboa, intensificou o fluxo migratório, particularmente na segunda metade do século XIX, quando,

uma linha de navegação entre São Luís e Lisboa resultava numa corrente migratória contínua, dando aos filhos de portugueses estabelecidos no Maranhão, a vantagem de poderem completar seus estudos em Coimbra (Lyra, 1989: 37).

É decididamente neste período que se percebe um maior desenvolvimento econômico e cultural do Maranhão, alicerçado em uma base essencialmente agrícola e escravagista para a produção “do algodão, na primeira metade do século, e na de açúcar, no restante da centúria” (*Idem*, p. 38).

O reflexo deste superávit econômico marcará singularmente a capital São Luís, que será imortalizada na faustosa arquitetura dos sobrados e palacetes, nos ornamentos e arabescos dos azulejos portugueses e na singela beleza do espaço urbano e dos logradouros públicos que circundam a “Praia Grande”, num estilo urbanístico próprio e diferenciado. É o desencadeamento de uma prosperidade econômica cujo apogeu será atingido em meados do século XIX (Silva F^o., 1998: 19).

Outro importante fato que contribuiu para desenvolvimento artístico e cultural de São Luís foi a iniciativa de dois prósperos comerciantes portugueses em construir o primeiro teatro maranhense, em 1^o de janeiro de 1817, batizado de Teatro União em homenagem à inclusão do Brasil no Reino de Portugal e Algarves (Bettencourt, 1945: 39). O teatro foi posteriormente rebatizado para Teatro São Luís e por último, na segunda década do século XX, recebe sua denominação atual, Teatro Arthur Azevedo. O musicólogo Alberto Dantas refere-se à representação, na metade do século XIX, de quarenta récitas de três óperas estrangeiras num espaço de dois meses, apesar de não se perceber um desenvolvimento profissional e artístico da música maranhense (Dantas Filho, 1998: 131).

Este período de atividade artística é ressaltado, também, por Gastão de Bettencourt que o descreve conjuntamente com outras regiões do país, considerando São Luís, uma “cidade intelectual por excelência, que mereceu o cognome de “Atenas Brasileira” (Bettencourt, 1945:53).

Vicente Férrer de Lyra

É neste cenário que desembarca em São Luís, na segunda década do século XIX o compositor português Vicente Férrer de Lyra para assumir o cargo de mestre de capela da Sé Catedral. Nascido em Portugal por volta de 1796, em local ainda ignorado, sabe-se que atuou como cantor na Sé de Lisboa. Ernesto Vieira afirma desconhecer as particularidades biográficas do Lyra, mas informa a sua entrada para a Irmandade de Santa Cecília em 22 de dezembro de 1814, “sendo durante esse tempo cantor da Sé, com voz de tenor” (Vieira, 1900: 37, v.II).

Como todo músico pertencente à Sé de Lisboa, deve ter estudado no Seminário da Patriarcal, instituição criada por D. João V e ligada à Capela Real para ser um modelo de escola de música para que, em conjunto com esta, rivalizar com a própria Capela Papal. Por esta escola passaram músicos portugueses de vulto como António Teixeira, Carlos Seixas, além do grande compositor italiano Domenico Scarlatti que residiu em Lisboa por nove anos a partir de 1719.

Um dado fundamental de Vieira é a afirmação de que o compositor “se ausentou de Lisboa em 1826”, data que pode se configurar como a de seu ingresso como mestre de capela da Sé de Nossa Senhora da Vitória de São Luís do Maranhão.

Sobre a atuação de Lyra no Maranhão, pouco se conhece, mas sabe-se que até 1850 era músico atuante da Sé, como esclarece a seguinte informação:

A 15 de maio [1850], o Vigário Capitular envia “requerimento do Professor de Música da Catedral – Vicente Férrer Lyra – pedindo aumento de sua mensalidade de 25 para 53 mil réis. Deliberado o aumento, a 10 de junho o requerente assina um “Termo”, em que “se obriga a compôr as músicas precisas para as festividades da mesma Cathedral, mandá-las copiar à sua custa, fornecer o papel necessário, tanto para estas, como para o ensino dos alumnos, e que ficão pertencendo as dictas músicas à Cathedral, como propriedade sua: obriga-se mais a cantar por música acompanhado por órgão com seus alumnos, e mais músicos, quando houverem na Cathedral as Missas ou festividades de primeira classe, assim como outras mais, que se lhe determinar, ficando igualmente sujeito aos Estatutos da mesma Cathedral (Pachêco, 1963: 176).

Outra referência à obra deste compositor encontra-se na descrição de uma pomposa festa de recepção a D. Luiz Raymundo Silva Britto, bispo de Olinda, em que a sua entrada solene na Catedral de São Luís foi descrita por um jornal da época, onde “o organo sagrado desferia cantos harmoniosos, dando os primeiros acordes do Te Deum do finado Lyra” (Jornal dos Artistas, 1901).

Destaco, ainda, o importante estudo do musicólogo Adeílto Bairral sobre duas *Paixões* de Vicente Ferrer de Lyra encontradas por José Maria Neves no Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia, em um livro contendo outras duas obras de Manuel da Silva Rosa (Bairral, 2001: 116-130).⁵ O material referente ao compositor consta de uma *Paixão do Domingo de Ramos*, datada de 20 de janeiro de 1844, e de uma *Paixão de Sexta feira Santa*, datada de 3 de março do mesmo ano.

Padre João Mohana, em *A Grande Música do Maranhão*, o considera como “o mais antigo compositor erudito do Maranhão”, nascido “por volta de 1796 e falecido em 1875” (Mohana, 1995: 10). Evidentemente há um equívoco do intelectual maranhense quanto à data de óbito de Vicente Lyra, pois, como veremos mais adiante, sua restos mortais se encontram depositados na Sala Capitular da Catedral, com lápide erigida por sua esposa confirmando seu falecimento em 1857.

“AQUI JAZEM
OS RESTOS MORTAES
DE
VICENTE FERRER DE LIRA
FALECIDO EM FEVER^o DE 1857
COM 60 ETANTOS ANNOS
EAQUI SEREUNIRAO TAMBEM
OS DE SUA ESPOSA
D. ANNA ADELAIDE
DE BURGOS E LIRA
A QUAL LHE MANDOU ERIGIR
ESTA PEQUENA LAPIDA
EM SIGNAL DE SUA DOR
EVIVA SAUDADE
FOI ORGANISTA
E MESTRE DA CAPELA
DA CATHEDRAL”.
(Cf. Fig. 1)

⁵ Este estudo que está sendo citado é parte da dissertação de mestrado do autor com o mesmo título e defendida no Conservatório Brasileiro de Música, em 1997.



Fig. 1. Lápide de Vicente Férrer de Lyra na Sala Capitular da Sé de São Luís

Obra Musical. Descrições e Comentários

A maior parte da obra deste compositor pertence à Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, existindo outros manuscritos também no arquivo da Biblioteca Nacional de Lisboa. Na maioria, peças sacras a quatro vozes e órgão e uma bem citada *Missa de Réquiem*.

As obras até agora localizadas de Vicente Ferrer de Lyra estão divididas em quatro espólios musicais: Inventário João Mohana do Arquivo Público do Maranhão, Conjunto de Manuscritos da Biblioteca Nacional de Lisboa, Manuscritos da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa e Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia. Apresento abaixo uma descrição destas obras nos quadros que se seguem, com algumas observações e a apresentação de algumas folhas de rosto e primeira página dos manuscritos.

O conjunto de manuscritos que pertencem a Vicente Lyra e que estão catalogados no Inventário João Mohana, consta de uma *Missa a 3 vozes*, uma *Ladainha de Nossa Senhora* para vozes, *harmonium* e orquestra e sete *Motetos* para vozes, *harmonium* e orquestra (Arquivo Público do Estado do Maranhão, 1997). (Cf. Quadro I)

Quadro I – Obras de Vicente Ferrer de Lyra depositadas no Inventário João Mohana

Título	Instrumentação	Cota
Ladainha de Nossa Senhora	vozes (basso, tenor, soprano e alto), harmonium, flauta, 1 ^{os} e 2 ^{os} clarinetes, 1 ^{os} e 2 ^{os} violinos, pistom, cello e c. basso	1688/95
Miserere	vozes: tenor e basso	1686/95
Missa a três vozes	clarinete e c. basso	1687/95
Motetos I a VII	vozes (tenor, baixo, contralto), harmonium, 1 ^{os} e 2 ^{os} violinos, clarino, flauta, cello	1685/95

Os *Motetos* (I-VII) são uma cópia de 1902 (na folha de rosto a data é de fevereiro de 1904), em parte cavas para três vozes (contralto, tenor e baixo), *harmonium* (com a parte de 1^o violino), flauta, clarino, 1^o violino, 2^o violino, violoncelo. As cópias para as vozes estão apresentadas de dois modos: para três vozes (contralto, tenor e baixo) em formato partitura, e para duas vozes (tenor e *basso*) em parte cavas com o acréscimo de um *Miserere* no início. A *Missa a três vozes* está incompleta, existindo apenas duas partes cavas, uma de clarinete e a outra de contrabaixo.

Esse é o maior conjunto de obras de Vicente Lyra reunidas em um só arquivo, o da Sé Patriarcal de Lisboa, o que indica uma atuação especificamente voltada para o campo da música litúrgica. Grande parte destas obras foi composta para quatro vozes, algumas com baixo cifrado e órgão. A exceção é a *Noa*, cuja partitura foi escrita para 4 vozes concertadas (soprano, alto, tenor, baixo) e órgão (b. realizado) com partes separadas de soprano, alto, tenor, basso, basso ripieno, flauta, clarinete, corni 1^o, corni 2^o, trombone, violino 1^o, violino 2^o, e violoncelos. Não tenho a informação da autoria desta instrumentação, provavelmente pelo próprio autor ou outro compositor da Sé.

Quadro 2. Obras da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa

Títulos	Cotas	Observações
Magnificat em 8º. Tom	115/1 C-1	Para os Domingos do Advento e Quaresma em 09 de dezembro de 1820
Rerum Deus Tenax ad novam Hymnus	115/2 in: 115/30	[Re maior]
Missa de Requiem a 4 vozes c/ cantochão	115/3 C-1	S. Indicação
Sanctus, Benedictus e Agnus Dei	115/4 in: 115/24	[modal]
Moteto Amen dico vobis	115/5 in: 115/23	In Dominica Prima Adventus [Lá menor]
Moteto Angelis suis	115/6 in: 115/22	In Dominica Prima Quadras
Mottetto Benedicamus Patrem a 4 concertatto	115/7 C-1	Para o dia da SSma. Trindade em 10 de junho de 1824
Moteto cum aidusset	115/8 in: 115/23	In Dominica secunda Adventus
Moteto cum jejunatis a 4 concertato	115/9 in: 115/24	In Feria Quinta Cinerum
Moteto Domine bonum est	115/10 in: 115/22	In Dominica 2ª Quadras
Moteto Domini tu mihi	115/11 in: 115/22	In Feria Quinta coenam Domini [Fá menor]
Moteto Erat Jesus	115/12 in: 115/22	In Dominica 3ª Quadras [Si b maior]
Motetto das Stas. Innocentes [Herodes Iratus]	115/13 C-1	Do Srn. Vicente Ferrer de Lyra
Moteto Ipse est qui	115/14 in: 115/23	In Dominica tertia Adventus
Moteto Omnis Vallis	115/15 in: 115/23	In Dominica Quarta Adventus
Moteto Paradise Portas a 4 concertato	115/16 in: 115/24	[Sol menor]
Moteto Quicumque Valuerit a 4 concertato	115/17 in: 115/24	[Mi b maior]
Moteto Scindite corda a 4 concertato	115/18 in: 115/24	S. indicação
Moteto Tulerunt Lapidis	115/19 in: 115/22	In Dominica Passionis [Fá maior]
Motetto Turbae quae precederant a 4 concertatto	115/20 C-1	Para Domingo de Ramos Por Vicente Ferrer de Lyra/Em 16 de março de 1825
Moteto Turbae quae precederant	115/21 in: 115/22	In Dominica Palmarum [Re menor]
Mottetos para as domingos de Quaresma e Quinta Feira Sta.	115/22 C-1	Por Vicente Ferrer de Lyra
Mottetos a 4 . Para os Domingos do Advento	115/23 C-1	Por Vicente Ferrer de Lyra/Em 29 de novembro de 1820
Mottetos para as Quartas e Sextas Feiras de Quaresma a 4 concertattos	115/24 C-1	Por Vicente Ferrer de Lyra/1821
Psalmo Clamavi in Toto Carde a 4	115/25 in: 115/30	[Re maior]
Psalmo Milabilia Testimonia a 4	115/26 in: 115/30	[Re maior]

Quadro 2. Obras da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa (cont.)

Títulos	Cotas	Observações
Psalmo Príncipes Persecuti sunt a 4	115/27 in: 115/30	[Re maior]
Stabat Mater	115/28 C-1	Sequentia para a Festividade das Dores de N. Sra. Do Sm. Vicente Ferrer de Lyra [Mib maior]
Tantum Ergo	115/29 in: 115/30	[Re maior]
Noa a 4 concertada para a solenidade das Ascensão de Nosso Senhor Jesus Cristo, oferecida à Irmandade do Santíssimo Sacramento da Basílica de Santa Maria Maior	115/30 C-1	Por Vicente Ferrer de Lyra/Em 8 de maio de 1820 Com: Tantum Ergo [Re maior] Ad nonam Hymnus Rerum Deus Tenax [Re maior] Psalmo 1º. Mirabilis Testimonis [Re maior] Psalmo 2º Clamavi in Toto Corde [Re maior] Psalmo 3º Príncipes Presenti sunt [Re maior]

Quadro 3. Obras da Biblioteca Nacional de Lisboa

Títulos	Fundos Musicais	Cotas	Observações
Missa de Réquiem 17 de 8 ^{vo} de 1819. fecit. / Missa / de Requiem. / de Vicente de Lyra. / M. J. F ^{do} e Silva / copiou. 30 de Nov ^a / de 1859	Fundo do Conde de Redondo – Biblioteca Nacional de Lisboa	F.C.R. ms 118.1	Ms cópia, 1859, sscore, 33p S, A, T, B; vl I, vl II, vla, vlc+cb; org-bc, fig; [entoação em cantochão]
Missa de Réquiem	Coleção Pavia de Magalhães – Biblioteca Nacional de Lisboa		em 17 de outubro anno de 1819 original de Vicente de Lyra
Missa de Réquiem e Libera-me	Coleção Valério Pires Franco – Biblioteca Nacional de Lisboa	Maço 35 – No 12	manuscrito de 1917, 77p. 4 vezes com entoação em cantochão
Responsórios Para a Festividade de N. Sr ^a . Dos Martyres .Por Vicente Ferr ^a . De Lyra Fadigo	Fundo do Conde de Redondo – Biblioteca Nacional de Lisboa	F.C.R. ms 118.2	ms cópia score enc. 158p 4 vezes, coro, órgão e vc-bc

A *Missa de Réquiem* de Vicente Férrer de Lyra parece ser a sua obra mais conhecida e apreciada, pois dela encontrei nada menos que quatro versões e reproduções, originalmente ao que parece, composta para quatro vozes. O primeiro manuscrito, a 4 vozes, com intercalações de melodia gregoriana, pertence à Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa. Um outro manuscrito pertence à Biblioteca Nacional de Lisboa, Fundo Conde do Redondo, e foi arranjada para quatro vozes e quarteto de cordas (violinos, violela e violoncelo/contrabaixo). O terceiro manuscrito, para soprano, alto, tenor e baixo, está catalogado junto à Coleção Pavia de Magalhães e possui um

elemento gráfico considerável, o provável autógrafo do compositor que reproduzimos na Figura 2.



Fig. 2. Provável Autógrafo do Compositor

O quarto manuscrito é uma cópia do século XIX, de 1917, também pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa, Coleção Valério Pires Franco. Esta peculiaridade de pertencer a vários arquivos públicos e particulares em épocas diferentes pode sugerir o grau de admiração e gosto que a *Missa de Réquiem* exerceu em Lisboa, ultrapassando a sua função litúrgica, pois foi arranjada para um conjunto de vozes e cordas objetivando ao que parece uma execução mais secular. O próprio Ernesto Vieira assim se pronuncia sobre esta obra:

Autor de uma bellissima missa de requiem a quatro vozes sem acompanhamento, em estylo semelhante ao de fabordão, que se canta muito frequentemente e desde muitos annos em Lisboa, com especialidade na Sé. É muito notável esta missa, não só pela severidade do estylo, belleza de idéas e correção de harmonia, mas também pela circumstancia especial de serem as suas differentes partes cantadas alternadamente pelo côro e por uma voz a solo em cantochão”...No archivo desta cathedral existem algumas outras obras de Vicente Ferrer de Lyra, mas nenhuma é tão notável como a missa de requiem (Vieira, 1900: 37).

Como o manuscrito pertence ao espólio do Conde do Redondo, não pode ser descartada a hipótese de ter acontecido semelhantemente ao ocorrido com as Matinas⁶ de Vicente Férrer de Lyra, também citadas por Vieira.

Há tambem d'elle umas matinas de Nossa Senhora dos Martyres, que ainda se cantam todos os annos na egreja d'esta invocação; essas matinas, escriptas pelo auctor a quatro vozes e órgão, pertenciam ao conde Redondo, que as mandou instrumentar pelo Pinto e as offereceu á irmandade dos Martyres; no primeiro anno em que ali se cantaram foram dirigidas pelo proprio conde, que, assim como seu filho o sr.

⁶ Ver os Responsórios descritos anteriormente no **Quadro 3**.

D. Fernando de Sousa Coutinho, era dotado de notável disposição para reger (Vieira, 1900: 38).

O acesso a estes acervos documentais tem permitido o avanço da pesquisa sobre a história da música no Brasil. Infelizmente ainda não foi possível tornar público a execução destas obras, tarefa que requer políticas de edição musical, ainda raras na musicologia brasileira. A esse respeito estou desenvolvendo um projeto de iniciação científica no Curso de Música na Universidade Federal do Piauí, cujo objetivo é a edição musical dos *Responsórios para a Festividade de Nossa Senhora dos Mártires* do compositor, com a intenção de executá-lo com o Madrigal da UFPI.

Considerações Finais

A respeito do estilo composicional de Vicente Férrer de Lyra parece oportuno, neste momento, aproximá-lo a algumas das características que o musicólogo Paulo Castagna definiu como “estilo antigo”, significando “a música que continuou a utilizar os recursos técnicos e estéticos do Renascimento (especialmente aqueles derivados da música de Giovanni Pierluigi da Palestrina)” (Castagna: 2001:172). Essas características estão resumidas nos tópicos abaixo, e que sumariamente apresento abaixo com um breve comentário acompanhado de um exemplo musical (Castagna, 2001:193-194).

Nesta obra de Vicente Férrer de Lyra, percebe-se claramente a presença de alguns dos elementos que podem caracterizá-la com de “estilo antigo” definido por Castagna.

- a) Predomínio da formação coral a quatro vozes.
- b) Movimento melódico normalmente por graus conjuntos.
- c) Extensão (registro ou âmbito) reduzida das partes vocais, à exceção do baixo (vocal e/ou instrumental) que, muitas vezes, excede uma oitava.
- d) Utilização de valores largos com base em semibreves e mínimas e ocorrência pouco freqüente de semínimas e raras de colcheias.
- e) Pouca variedade rítmica.
- f) Estilo predominantemente silábico.
- g) Sujeição do ritmo musical ao ritmo do texto latino.
- h) Movimento melódico normalmente por graus conjuntos.
- i) Emprego opcional de um instrumento grave dobrando o baixo vocal.
- j) Raras passagens a solo, duo ou trio por movimentos paralelos.
- k) Utilização do *cantus firmus* baseado em cantochão pré-existente.

l) Especificidade cerimonial restrita (Advento, Quaresma, Liturgias dos Defuntos, etc.).

m) Textura homofônica ou acordal com poucas passagens contrapontísticas.

O objetivo, por enquanto, não é o de caracterizar estritamente a totalidade da obra de Lyra, até porque ainda não foi realizado um estudo de profundidade neste sentido, mas de chamar a atenção para a possibilidade de existência de “estilos híbridos” ou a coexistência de estilos diferenciados (“estilo antigo” e “estilo moderno”) para a música religiosa brasileira nos séculos XVIII e XIX, perspectiva também já levantada pelo musicólogo Paulo Castagna (2001, p.173).

Bibliografia

- Bairral, Adeilton. 2001. As Quatro *Paixões* do Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador (BA). *Anais do IV Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, p.116-130.
- Brito, Manoel Carlos de e Cymbron, Luísa. 1992. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Carvalho, João Berchmans. 2002. Compositores Portugueses no Maranhão do Século XIX. In: *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural pró-Música, p.215-246;
- Carvalho, João Berchmans. 2004. *A Música no Maranhão Imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do Inventário João Mohana*. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Música. Revista em Pauta, v.15, nº. 25, p.05-37;
- Carvalho, João Berchmans. 2005 António Luiz Miró: um compositor lusitano no Maranhão Imperial. *Anais do XV Encontro da ANPPOM*. Rio de Janeiro.
- Dantas Filho, Alberto. 2002. In *Música no Brasil. Pernambuco. Maranhão Imperial*. Bernardes, Marcelo (Org.). Rio de Janeiro, FUNARTE, p. XXV.
- Dottori, Maurício. 1994. Achegas para a História dos Mestres da Capela no Rio de Janeiro Colonial. In: *Anais do I Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural pró-Música, p.90-96.
- Lyra, Paulo (editor).1989. *Maranhão 1908*. Rio de Janeiro: Spala Editores.
- Magaldi, Cristina. 1994. *Concert Life at Rio de Janeiro, 1837-1900*. Tese de doutorado, University of California, Los Angeles.

- Mohana, João. 1995. *A Grande Música do Maranhão*. São Luís: Edições SECMA, 2ª ed.
- Marques, César Augusto. 1970. *Dicionário Histórico-Geográfico da Província do Maranhão*. Rio de Janeiro: Cia. Editôra Fon-Fon e Seleta.
- Nery, Rui Vieira e Castro, Paulo Ferreira de. 1991. *História da Música. Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Casa da Moeda.
- Pachêco, D. Felipe Condurú. 1968. *História Eclesiástica do Maranhão*. São Luís: Departamento de Cultura do Estado.
- Silva, D. Francisco de Paula e. 1922. *Apontamentos para a História Eclesiástica do Maranhão*. Bahia: Typographia de S. Francisco.
- Silva Filho, Olavo Pereira da. 1998. *Arquitetura Luso-Brasileira no Maranhão*. Belo Horizonte: Formato.
- Vieira, Ernesto. 1900. *Dicionario Biographico de Musicos Portuguezes. Historia e Bibliografia da Musica em Portugal*. Lisboa: Lambertini.