

106

MARIO DE SAMPAYO RIBEIRO  
DA ASSOCIAÇÃO DOS ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES

---

Achegas para a História da Música em Portugal

II

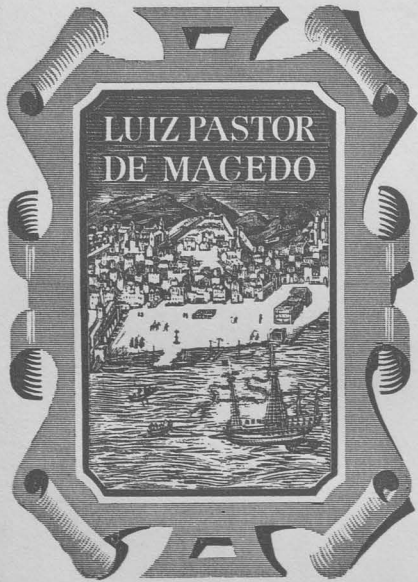
Damião de Goes  
na Livraria Real da Música

Separata do I Volume dos «Trabalhos da Associação  
dos Arqueólogos Portugueses»



LISBOA  
1 9 3 5

(169)





## Damião de Goes na Livraria Real de Música



A Luis Pastor de Macedo

(como autor apreso)

homenaje de

autor

Chile 1935



## DO AUTOR:

ACHEGAS PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL:

I — *A obra musical do Padre António Pereira de Figueiredo*  
— Lisboa — 1932.

II — *Damião de Goes na Livraria Real de Música* — Lisboa  
— 1935.

NO CENTENÁRIO DA MORTE DE MARCOS PORTUGAL. — Coimbra — 1933.

CARLOS DE SEIXAS NAS «FIGURAS HISTÓRICAS DE PORTUGAL» — Lisboa — 1933.

LUÍSA TODI (Conferência) — Lisboa — 1934 (fora do mercado). (Separata dos *Anais das Bibliotecas e Arquivos Municipais*).

MARIO DE SAMPAYO RIBEIRO  
DA ASSOCIAÇÃO DOS ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES

---

Achegas para a História da Música em Portugal

II

Damião de Goes  
na Livraria Real da Música

Separata do I Volume dos «Trabalhos da Associação  
dos Arqueólogos Portugueses»



LISBOA  
1 9 3 5

O famoso guarda-mor da Tôrre do Tombo não se tinha só em grande conta; chegava a nutrir certa devoção por sua pessoa. Em seus escritos, nunca deixa escapar ensejo de se enaltecer e sempre que fala de si, ou de seus actos, fá-lo com manifesto desvanecimento. Essa auto-admiração era tão do imo da alma que ainda hoje lateja.

O berço, todavia, não lhe dera êsse sentir. Tampouco a educação paçã que teve. Deve tê-lo ganho, mais que em suas demoradas viagens, na freqüência e no convívio das gentes das Universidades estranhas, onde pontificavam homens ilustres, muitos dos quais gravitavam em tórno do movimento gerador do individualismo moderno que, levedante havia muito, adregara, por então, de fazer violenta crise. A privança que com êles manteve, deve ter sido a mãe de tal pecha.

Por sua causa alardeia saber descomedido e blasona de conhecimentos invulgares; por isso nunca é sem prosápia que formula



parecer ou expende opinião; por isso é que, sempre que pode, busca amesquinhar os oficiais de seu ofício, em cujas obras desfaz, talvez receioso que pudessem, mesmo de longe, fazer sombra a seus méritos que, aliás, se lhe antolhavam enfunados como velame de caravela com vento de feição.

Damião de Goes, porém, não era mais instruído do que qualquer dos portugueses cultos de seu tempo e é sabido que na côrte «havia muitos varões doutos tanto na língua grega como na latina». (1)

Cuido, contudo, que devia ser, de entre todos, o que mais considerava o saber como privilégio.

A seus olhos a sciência ganhava foros de divindade. E porque sabia, encarava-se de certo modo, como levita de seu culto. Reverenciava em si o escrínio venerável que albergava algumas partículas sacrossantas — o seu cabedal de sciência.

Como os humanistas desprezavam outras línguas que não aquelas a que hoje chamamos mortas, Damião de Goes (alcandorado na tórre de marfim que a sua grande vaidade edificara e tornava inacessível) menoscabava os da sua igualha a quem tinha por menos cultos e aspirava à intimidade dos de mais elevada jerarquia — de sangue ou de intellecto.

A sua pedantaria, aliás comum em seu tempo, impele-o a cultivar com carinho relações amistosas e a deixar transluzir grande familiaridade com os maiores nomes do ambiente intellectual de antanho, o mais affectado e refalsadamente hipócrita de quantos têm havido, por seus componentes arderem no empenho de «de tóda a parte captar fama». (2) Tudo fazia para se lhes meter no coração.

A sua egolatria levava-o a julgar-se o maior de todos. Os demais ficavam a perder de vista. Não têm uma palavra para os que cultivavam as pátrias letras. Só abre excepção para os que mourejaram no amanho das crónicas e isso para indirectamente se lisonjear. À-parte Fernão Lopes todos saem mal feridos da sua pena acerada.

E como agora só podemos entrever sua figura através dos seus escritos e da nota de suas acções, ainda hoje é a sua egolatria que

faz projectar agigantadamente o seu vulto na distância de quási quatro séculos.

Arteiro e oportunista, tendo, como ninguém em seu tempo, a noção exacta do mágico poder da palavra escrita na génese dos conceitos históricos, pois considerava «a escritura mãy de eterna memoria» (3), Goes soube amontoar, pachorrenta e intencionadamente, comparações especiosas, exageros discretos, difamações subtilísimas, auto-elogios disfarçados, malsinações capciosas, tudo embrêchado em seus escritos (com aparente imparcialidade, sábio artificio e ar de quem não quebra um prato) com mira de passar à posteridade não só como o que era, mas com maior grandeza.

Além da cultura de que qualquer bom humanista dispunha, o cronista do «rei que o mundo mandou» também era versado na arte dos sons.

Di-lo, com algumas probabilidades, êle próprio: «na musica compos muitas cousas, na qual foy taõ destro e exercitado que nas terras porque andou lhe chamaraõ o musico dalcunha.» (4)

André de Rêsende (que também pertencia à sociedade quincentista de elogio epistolar mútuo) celebrando seus méritos musicais (e poéticos) no epigrama que Barbosa Machado reproduziu, (5) mentindo com quantos dentes tinha na bôca (6), atribue-lhe o ter introduzido o conhecimento da Música (7) em Portugal — *a quo Musica primum inventa est nobis*.

Contudo, a-pesar-de exímio na prática da arte e de haver composto muitas músicas, foi acusado no Santo Ofício por amor de certos concertos que fazia em casa, donde pode deduzir-se que não era conhecido na côrté como autor de obras musicais. Se tal autoria fôsse notória, Goes não deixaria de ter apresentado em sua defesa o ról das composições que fizera com destino à Igreja e cuja existência, certamente, seria do domínio público.

Teria assim ensejo de reforçar a prova de sua ortodoxia, prova que fizera, entre outras coisas, com a relação das alfaias, etc., que dera ou doára a várias igrejas do reino. (8)

Também é curioso notar que se justificou de cantar coisas «que non eraõ cantigas que qua costumaõ cantar-se» dizendo que por «ser m.<sup>to</sup> Musico e folgar de cantar e ser m.<sup>to</sup> dado aa musica» de-

pois de jantar, com outros «se punhaõ a cantar Missas e Mottettes compostos em canto d'orgão». (9)

Tenho para mim como misterioso o facto de Goes não ter declinado a sua qualidade de compositor musical no Santo Officio, nem no seu espaventoso epitáfio (outro fruto da sua egolatria) ter, sequer de longe, aludido ao assunto.

Foi-o sem dúvida e, por então, corriam impressas lá por fóra composições suas e cuidoo não errar afirmando que de uma delas havia, ao tempo, exemplares em Lisboa. (10)

¿Porque tão prosapientoo varão calou por sistema essa circunstância ?

¿Convir-lhe-ia não falar em tal ao Santo Officio para não emmaranhar mais a teia que a família lhe urdira ? (11)

¿Teria receio que as suas composições pudessem dar ensanchas a que as dúvidas sôbre a sua ortodôxia adquirissem maior consistência aos olhos dos inquisidores ?

É provável, se não certo.

Como veremos, as composições de sua autoria (efectiva ou provável) que ainda subsistem têm tôdas carácter profano, embora o texto seja em latim. Mas tal não revestiria a mínima importância se o texto não houvesse sido arrancado ou haurido da Sagrada Escritura pelo próprio autor da música.

Aqui é que ardia Tróia.

Goes era sagacíssimo e farejava o perigo em que estaria se os inquisidores o suspeitassem, ou até só sonhassem. O caso seria muito mais feio e a sua integridade física talvez não tivesse sido atingida só pelo impertinente usagre de que tanto se lamentava e de que devia padecer menos pela falta de higiene das celas, do que pelo abuso da carne de porco a que se habituara nas lutas comensais do Brabante.

Mas isto é assunto que tenciono versar com maior desenvolvimento quando tratar prôpriamente da obra musical do cronista.

Por agora apenas importa saber o que dela se guardava na Livraria Real de Música.



## II

É com certa comoção que — nesta faina de carrear achegas para a História da Música em Portugal — vou iniciar uma série de estudos sôbre o recheio, ainda hoje identificável, da copiosa livraria ajuntada pelo «Restaurador».

Em verdade vos digo que não pode haver fleuma capaz de resistir ao aquilatar da tremenda responsabilidade que é concomitante de emprêsas como esta a que meto ombros.

Por mais forte, porém, que o abalo seja impõe-se vencer a natural hesitação e entrar decididamente no assunto, embora a tarefa seja dificultada — até por vezes impossibilitada — pela tristíssima circunstância do incêndio causado pelo horrendo cataclismo de 55 ter consumido em curtas horas o que fôra fruto de longos anos de porfiados e dispendiosos esforços.

A-pesar dos trabalhos do sr. Joaquim de Vasconcelos, pode dizer-se que está por fazer um estudo crítico essencialmente objetivo sôbre a Livraria Real de Música.

O benemerente reeditor da *Primeira parte do Index* preocupou-se, sobretudo, com o valôr extrínseco. Os seus estudos quási só fixam exterioridades. Baseiam-se nas aparências. Ressentem-se do autor só conhecer de lombada as obras que lá estavam arrecadadas.

Dai o proclamar a excelência da Livraria pela abundância de autores não mencionados por Fétis em sua volumosa *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la Musique*. (12)

A tarefa que me propús é gigantesca, quer pelo número de obras catalogadas, quer pela escassez de elementos para o fazer de que, a-pesar do moderno desenvolvimento da musicologia, se pode dispor actualmente.

Creio, porém, que só depois de estudar a Livraria miüdamente (quási peça por peça) e de fazer um balanço entre o que lá se guardava e o que lá faltava, se poderá tentar um ensáio crítico de conjunto e concluir avisadamente qualquer coisa a-rêpeito de seu valor intrínseco.

Todavía, seja qual for a conclusão a que se chegue, ela em nada poderá diminuir — ou afectar sequer — o gigantesco vulto de seu egrégio colector, a sua munificência, o seu muito amor pela Música e a justa fama que auréola seu nome ilustre.

Para o meu trabalho estribo-me na *Primeira parte do Index da Livraria do muyto alto e poderoso Rey Dom João o IV Nosso Senhor*, na reedição feita pelo Sr. Joaquim de Vasconcelos.

Porque êste catálogo do século XVII é espécime bibliográfico único, cuido não ser despidiendo dizer o que penso acêrca da sua origem.

A Livraria foi começada a amearhar em Vila Viçosa. Há mesmo quem suponha, e quem o garanta, que o futuro fundador da quarta dinastia se limitou a continuá-la, pois fôra seu bisavô — o 5.º Duque de Bragança, D. Teodósio I — quem a teria iniciado.

Não o creio.

Que em Vila Viçosa já haveria muita música, é natural. A capela era importante e seus serviços tão prezados pelo 7.º Duque que êle em seu testamento a recomendava a seu filho (D. João) «como a melhor coisa que lhe deixava nesta casa». (13)

Por outro lado, o testador (D. Teodósio II) fundara — segundo se julga, em 1609 — o «Colégio dos Moços da Capela» (ao depois chamado dos Santos Reis Magos) a-fim-de educar músicos para a sua capela e não ter que os recrutar fora de seus senhorios e do reino. Foi iniciado com cinco alunos e teve por primeiro reitor o Padre Bartolomeu Couraça. (14)

Era como miniatura dos conservatórios napolitanos.

A iniciativa da Livraria deve ter sido de D. João, talvez ainda Duque de Barcelos, que, porém, fez ingressar nela tôda a música que encontrou em casa. Devia ser essa a origem de grande parte dos manuscritos — a parte mais preciosa da Livraria — que pejavam os Caixões 25.º a 36.º. Esta conjectura é plenamente confirmada pelo facto de quasi não existirem na Livraria exemplares do que, para a época, devia considerar-se como raridades bibliográficas. Impresso, dos dois primeiros quarteis do século XVI, pouquíssimo lá havia.

A 3 de Dezembro de 1640, logo após a Restauração, D. João

sai de Vila Viçosa a caminho de Lisboa. A duquesa demorou-se até fim do mês, pois teve de cuidar do envio de móveis e alfaias para guarnecer os futuros paços reais. É de ver que a livraria, por não ser de necessidade instantânea, deve ter ficado na vila ducal.

Depois de proclamado Rei de Portugal e dos Algarves D. João só voltou duas vezes, que se saiba, à sua terra natal. Uma em Outubro de 1641, outra em 1643. (15)

Estas viagens régias, dadas as hostilidades de que a zona trans-tágana era teatro, devem ter sido feitas sob o maior sigilo, porque eram muito arriscadas. Nada mais natural que os espanhóis, sabendo-o por aquelas paragens, tentarem qualquer golpe de audácia para o haverem às mãos. Tal captura valeria tôdas as campanhas.

Parece que essas deslocações obedeceram a causas de natureza militar — desinteligências, se não desavenças, entre os generais do exército português.

É natural, porém, que as entrevistas não tenham tido lugar no solar dos Braganças, mas antes no ponto em que as tropas tivessem assentado arraiais.

Aplanadas as dificuldades e vendo-se no Alentejo, é crível que o entranhado amor pela sua Livraria tenha actuado no ânimo real.

Atraído por tão potente íman é natural que El-Rei não deixasse de aproveitar estas viagens para ir de longada até Vila Viçosa, a matar saúdaes de seus queridos cartapácios, a recrear os olhos na contemplação gulosa dos motetos predilectos...

Da segunda vez deve ter pensado em acautelar a Livraria dos precalços a que estava sujeita e que podiam ir até a destruição — nada menos inverosímil que um exército espanhol se apoderar do burgo calipolense e o recheio do paço ducal ser pôsto a saque.

Era, pois, prudente e de aconselhar a mudança.

Por isso ordenou a sua remoção para o Paço da Ribeira, onde ficaria a bom recato.

Para o efeito, o almoxarife mandou carpinteirar determinado número de grandes caixas que foram atulhadas de «papéis, livros escritos de mão e cartapácios impressos», e, para que pudesse saber-se que tudo chegára a pôrto de salvamento, fêz-se rôl do re-



cheio de cada caixão — inventário pelo qual se faria conferência em Lisboa, depois de estar em palácio.

Porque todo o dinheiro era pouco para custear a guerra sacrossanta da independência pátria (tanto assim que houve de vincular a Casa de Bragança em morgadio ao herdeiro do trono para se lhe poder assegurar a manutenção de seu estado e de sua casa) os livros devem ter ficado longos anos nas grandes caixas em que tinham vindo. Até mesmo se fizeram mais algumas — a título provisório — para guardar as novas aquisições feitas especialmente em Inglaterra.

Assim se explica — e com verosimilhança — o termo «caixão» que figura no *Index* e que tanto tem dado que pensar.

E porque tudo ficara tal qual viera (por não haver cabedais que pudessem arcar com a construção de armários ou estantes para a definitiva e condigna arrumação de tão prezada livraria cujo limite era, aliás, uma incógnita) os róis dos recheios dos vários caixões subsistiriam, como necessidade de se saber o que nêles estava guardado.

Tal deve ter sido a génese do *Index*.

Cuido que o que veio de Vila Viçosa foi o relacionado até fim dos manuscritos (caixão 36.º).

Com efeito, daí por diante reaparecem os livros impressos e a sua catalogação é mais minuciosa do que para os anteriores, embora mantenha o aspecto de livro de matrícula ou registo de entrada. Isto parece revelar que ia sendo feito à medida que as obras vinham vindo, ao passo que para as primeiras se fizera com relativo atabalhoamento, na lufa-lufa de as acomodar para seguir viagem.

Quando foi iniciada a impressão do *Index* havia quarenta e dois caixões e era tenção resenhá-los todos na sua primeira parte.

Talvez porque, entretanto, aumentassem descomedidamente as aquisições, ou porque o volume já estivesse, por muito grosso, de difícil maneiço, encerrou-se, porém, no quadragésimo.

Havia, com certeza, propósito de publicar a segunda (e última) parte, mas não se chegou a fazê-lo, quiçá porque o número de obras arroladas ainda estivesse longe de emparceirar com o ennu-

merado na primeira, ou porque a morte prematura de El-Rei o fêz por então adiar para oportunidade que nunca chegou.

Tenho para mim, ao contrário do que supôs Sousa Viterbo (16), que a impressão do *Index* foi feita unicamente para serviço e uso da Livraria e conhecimento de uma escassa meia dúzia de entidades a quem poderia ser de utilidade o conhecimento do que lá se continha. Por isso a tiragem deve ter sido reduzidíssima, razão por que hoje só se sabe da existência de dois exemplares: o da Biblioteca Nacional de Paris, de proveniência ignorada, e o do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, que foi pertença da Livraria de Alcobaça.

Porque, finda a guerra, só no reinado de El-Rei D. João V a situação do Tesouro foi desafogada e houve ensejo de fazer obras novas e concluir outras que estavam interrompidas havia muito, só nessa altura devem ter sido feitas as estantes a que Barbosa Machado alude, se é que alguma vez se fizeram, pois creio que o autor da *Bibliotheca Lusitana* nunca pôs os pés na Livraria Real de Música.

Em tôdas as referências que lhe faz ao longo da sua monumental obra ou se reporta ao *Index* impresso por Paulo (a quem, por vezes, chama Pedro) Craesbeck, em 1649, ou aparenta curar por informações.

É tempo, porém, de entrar em matéria.

### III

Diogo Barbosa Machado teve, manifestamente, a preocupação de engrandecer as pessoas cujas biografias traçava com destino à *Bibliotheca Lusitana*.

Nesse labutar incessante, porque se servia do estilo prosopoico que tão apreciado era em seu tempo, o bom do abade de Santo Adrião de Sever havia de enramalhetar as notícias com por-

menores mais ou menos requintados (mas sempre cheios de affectação) que bastas vezes imaginava e vinha a perfilhar por não se lhe antolharem despropositados.

Cuidava que os hábitos, usos e casos que eram moeda corrente em seus dias o haviam sido também em tempos mais recuados.

Este senão é, infelizmente, ainda hoje vulgar...

Por isso, quando abordou a pessoa de Damião de Goes sob prisma musical, disse que muitas das suas obras «que se cantavaõ com summo applauso nos Templos, se conservaõ na Bibliotheca Real de Musica em a Estante 21. n. 592. como consta do seu Cathalogo impresso». (17)

O sr. Joaquim de Vasconcelos, baseado apenas na obra do erudito abade, buscou reproduzir seus dizeres por outras palavras, mas com não menor ênfase. Não logrou, porém, furtar-se ao sestro que o velho adágio atribuí a quem conta um conto...

Por seu intermédio passou a saber-se que as obras de Goes «eram muito apreciadas em Portugal, onde eram executadas nas principaes egrejas do reino». Também se faz éco do local em que estavam guardadas na régia Livraria de Música e, mais minucioso, informa que «consistiam principalmente em *Motetes a 3, 4, 5 e 6 vozes*». (18)

Por seu turno, Ernesto Vieira, mais cauteloso, limita-se a dizer que «sobre as composições musicaes do nosso chronista, temos uma vaga menção d'ellas no catalogo de D. João IV». (19)

Na *Primeira parte do Index* o nome de Damião de Goes figura uma única vez que é efectivamente a referida por Barbosa Machado — caixão 21.º, n.º 592.

Embora a *Segunda parte* nunca tenha vindo a lume impressa, é indubitável que existiu. Ora Barbosa Machado, por exame directo ou por informações, no caso de lá estar registada expressamente mais alguma coisa de Goes, tê-lo-ia dito, porque o primeiro volume da *Bibliotheca Lusitana* foi publicado em 1741, isto é, catorze anos antes que a Livraria fôsse reduzida a cinzas.

Não repugna, pois, acreditar que não havia lá mais obras musicais do cronista, salvo uma, como se verá adiante.



#### IV

Eis o que diz o *Index*: (20)

592 — *Mottettes & Cançoens* — Champion, Ricafort,  
Jusquin, Damião de Goes & outros: a 3. 4. 5.  
& 6.

No caixão 21.º estavam arrecadadas músicas impressas e manuscritas. Estas últimas, porém, são fáceis de identificar visto que na resenha estão seguidas da frase: «escritos de mão». São os números 573, 574, 576 e 577. Logo é de admitir que todos os restantes eram impressos.

Do enunciado do n.º 592 conclui-se que se tratava de uma recolha de obras de vários autores — género de literatura musical que teve muita aceitação nos séculos XVI e XVII. Tal conclusão é plenamente confirmada pelo *Index* — o n.º 592 está compreendido no rol de *Caixoens e numeros em que estão obras de varios autores...* que precede a discriminação da Livraria.

As recolhas (*raccolte*) impressas são quasi tão antigas como as edições musicais. Constituem inicialmente (talvez a exemplo do que corria manuscrito) pequenas antologias quer de um mesmo género de música, quer de géneros diferentes.

Tanto podiam ser uma colectânea de madrigais ou de motetos de vários autores com aplicação (no segundo caso) a diversas festividades religiosas, como feixe de trechos litúrgicos de vária índole, musicados por este, aquêle e aqueloutro, mas com aplicação conjunta — por exemplo: salmos, lamentações, etc., para as solenidades da Semana Santa.

Em qualquer dos casos, porém, eram ramilhetes dos trechos que mais agrado haviam alcançado.

Tinham grande procura e, conseqüentemente, muita saída. Por seu intermédio os amadores tinham ensejo de adquirir tais e tais trechos de determinado autor sem haverem mistér de comprar suas obras completas.

Repartido em pequenos fascículos — no geral um para cada voz — podiam ter o que lhes agradava e estava disperso por ajoujantes cartapácios *in-folio* próprios de atril.

Por cómodas e económicas tiveram, como é natural, grande aceitação quer para o género sacro, quer para o profano. Os editores organizavam-nas para medrarem no comércio e aumentarem a frêguesia. Houve-as de tal modo procuradas que tiveram várias edições, algumas delas falsificadas.

Conquanto se encontrem algumas que são autênticas antologias dos mestres mais célebres, em geral as recolhas compilavam obras de vários autores.

Com o andar dos tempos, porém, alguns compositores novos, ou de menores recursos, valiam-se delas para pôrem suas obras à luz do sol. Faziam-no a-coberto de nomes reputados, e, assim, devinham conhecidos. Respigavam na obra dêste ou daquelo outro trechos favoritos no consenso universal (portanto de agrado certo e venda antecipadamente assegurada...), juntavam-lhes uma ou duas composições de sua lavra e com título mais ou menos sugestivo — *Amorosi Ardori, Thesaurus, Giardino novo bellissimo, Harmonia celeste, Laudi d'Amore, Sacri affetti*, etc. — vá de pôr nova recolha a correr mundo.

Até o terceiro quartel do século de seiscentos foram publicadas muitas centenas delas. Só na *Primeira parte do Index* da Livraria que foi incinerada naquele negregado dia de Todos os Santos de 1755 estão mencionadas cêrca de trezentas.

E uma delas é, como vimos, *Mottettes & Cançoens a 3. 4. 5. & 6. vazes*, de que Damião de Goes é um dos autores.

Convém salientar que as recolhas, por via de regra, só compreendiam uma composição (duas quando muito e raras vezes três) do mesmo autor, salvo quando êle era tão apreciado como Orlando Lasso ou Lucas Marenzio, ou tão desconhecido como o «pai» da recolha...

Nestas condições não podem restar dúvidas que «as muitas obras de Goes que vêm mencionadas no catálogo da Livraria de El-Rei D. João IV» são pura fantasia.

Barbosa Machado se, em vez de limitar-se a compulsar o *Index*, tivesse folheado a recolha *Motetes e Canções* (provavelmente repartida em seis fascículos) não teria escrito o que escreveu e, por isso, ninguém, em sua piugada, teria afirmado que as composições goesianas eram muito apreciadas no país e cantadas em suas principais igrejas...

No que a mim toca, creio até que os acordes de sua autoria nunca ressoaram por sob as abóbadas dos templos portugueses enquanto foi vivo. Uma das razões em que me fundamento é o facto de nem uma só composição de Goes figurar no número de obras manuscritas que faziam parte do recheio da Livraria Real de Música e, no entanto, grande número delas eram da autoria de músicos que floresceram na península e que até já haviam passado a melhor vida quando o futuro oitavo duque de Bragança e Rei de Portugal, quarto do nome, veio ao mundo em Vila Viçosa na véspera de S. José do ano de 1604.

Embora sem dados seguros a que apoiar-me incontroversamente, cuido que as obras musicais do famigerado guarda-mor da Torre do Tombo foram escritas com carácter profano. Não obstante o texto ser em latim, verdade é que, a-pesar-de transcrito ou haurido da Sagrada Escritura, nunca tem carácter puramente litúrgico, antes se lhe nota certo sabor madrigalesco.

Barbosa Machado afirma que Damião de Goes compunha «os versos que acomodava à Solfa» (21) e André de Resende e Nicolau Clenardo, cada qual por seu turno, celebraram sua veia poética.

Os textos sobre que foram escritas as obras que chegaram até nós, não são, porém, de sua autoria. Quando não tirados *ipsis verbis* de livros do Antigo Testamento, são evidentemente calçados sobre seu teor.

¿Que motete ou (mais provavelmente) que canção seria a coligida na recolha apontada? Não sei e talvez nunca se saiba...



## V

Existem actualmente três composições identificadas como da autoria de Goes.

De duas — *Ne læteris e Surge, propera* — pode ter-se a certeza.

A terceira — *In die tribulationis* — pode ser-lhe atribuída, embora duvidosamente.

Vejamos:

### § 1.º — NE LÆTERIS

Esta canção — a que por bulas que me são desconhecidas se tem chamado moteto e até hino!... (22) — é a mais vulgarizada das obras de Damião de Goes.

O texto é constituído pelo versículo 8.º do capítulo VII do Livro do profeta Miquêas — *Ne læteris inimica mea super me, quia cecidi: consurgam, cum sedero in tenebris, Dominus lux mea est.*

Foi publicada pela primeira vez a págs. 264 e 265 do célebre Tratado de Música de Glareano (Henrique de Loris), intitulado *Δωδεκαχορδον (Dodecachordon)* que saiu dos prelos de Henrique Petri, de Basileia, no mês de Setembro do ano (*post Virginis partum*) de 1547. Tem sido reproduzida em notação moderna por várias vezes, em diversas obras e com maior ou menor fidelidade. (23)

O texto não tem, nem consta que tivesse tido, aplicação litúrgica ou extra-litúrgica no culto católico, o que é reforçado pela circunstância curiosa de não haver notícia de ter sido musicado por outrem em tempo algum.

A *Ne læteris* é a outra composição que, como atrás disse, existia na Livraria Real de Música, embora não conste expressamente do *Index*.

É bem de ver porquê. No caixão n.º 18, cujo recheio era constituído só por obras teóricas e que também devia ser subsidiário

# GLAREANI

## ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ

Plagij

Authentæ

A Hypodorius

D Dorius

Hypermixolydius Ptolemæi

B Hypophrygius

E Phrygius

Hyperæolius Mar. Cap.

C Hypolydius

F Lydius

Hyperphrygius Mar. Cap.

D Hypomixolyd.

G Mixolydius

Hyperiaftius uel Hyperionicus Mar. Cap.

Hyperlydius Mart. Cap.

E Hypoæolius

A Aeolius

Hyperdorius Mart. Capell.

G Hypoionicus

C Ionicus

Porphyrio

Hypoiaftius Mart. Cap.

Iaftius Apuleius & Mar. Cap.

F Hyperphrygius

B Hyperæolius

Hyperlydius Politia. sed est error

B. A S I L E Æ.

1547

*Frontispicio do Dodecachordon, de Glareano*

*(Preussische Staatsbibliothek — Berlin)*

da livraria ajuntada pelo quinto duque de Bragança, D. Teodósio I, sob o n.º 495, guardava-se o *Dodecachordon*.

Por sinal que o seu enunziado é algo desconcertante, pois não condiz com o frontespício nem com o início de nenhuma das primeiras páginas do tratado, tôdas, aliás, preenchidas por índices, à-parte o *Præfatio* que é constituído por uma carta dedicatória do autor, escrita em *Friburgo Brisgoæ* em 1547 e dirigida ao cardinal-príncipe Otão de Waltpurg.

## § 2.º — SURGE, PROPERA

Entre nós, com pasmosa teimosia, tem-se intercalado sistemàticamente um *s* na segunda palavra, que assim deveiu *prospera*, quando deve ser *propera*.

Trata-se de uma composição a cinco vozes, escrita sôbre palavras em sua quási totalidade extraídas do *Cântico dos Cânticos* (v. 10, 13 e 14 do capítulo II) e dividida em duas partes.

O texto da primeira parte é o seguinte:

«Surge, propera amica mea, anima (24) mea, speciosa mea, formosa mea, et veni: columba mea in foraminibus petræ, in caverna maceriæ.»

Eis agora o da segunda parte:

«Ostende mihi faciem tuam, sonet enim (*sic*) vox tua in auribus meis: Vox enim tua dulcis, et facies tua decora.»

Foi publicada na recolha feita por Segismundo Salminger e impresa por Melchior Kriesstein em Augsburgo (*Augusta Vindilicorum*), em 1545, com o título de *Cantiones septem, sex et quinque vocum. Longe grauissimæ, iuxta ac amœnissimæ, in Germania maxime hactenus Typis non excusæ*. Compõe-se de sete volumezinhos, de formato oblongo, cada um dos quais contém uma das vozes do conjunto. É hoje obra muito rara a-pesar-de, ao que parece, ter tido duas edições, pois há conhecimento de exemplares trun-



cados com a data de 1546. Há exemplares completos em Múnaco de Baviera (Bayerische Staatsbibliothek) e em Viena (National-Bibliothek).

Conquanto Eitner (25) afirme que foi publicada só sob o nome de Goes, tal não é verdade. Embora assim conste do *Index, ordo et summa motetarum* e das partes de *Altus* e *Bassus*, a autoria do trecho na parte de *Discantus* é dada a D. Goes, e nas de *Quinta Vox* e *Tenor* o autor é designado, respectivamente, por D. d. Goes e D. D. Goes. Trata-se, sem dúvida, de D(amião) D(e) Goes.

Embora classificada como motete no *index* da recolha de Sal-minger e, talvez por sua influência, no título de um dos manus-critos de Viena (26), tenho dúvidas sôbre o carácter litúrgico de *Surge, prospera*.

As palavras dos versículos do *Cântico dos Cânticos* que cons-tituem o texto desta composição nunca tiveram aplicação *ipsis verbis* nos actos do culto do século XVI. Então, apenas parte delas eram empregadas na liturgia romana na festa da Visitação. (27)

É curioso notar que o gradual e o trato da missa da festa de Nossa Senhora de Lourdes (século XIX) quâsi coincidem com aquele texto. Em tôda a liturgia católica actual, porém, a frase do ver-sículo 10 — *Surge, prospera amica mea* — só aparece na segunda antífona de laudes da festa do Coração de Maria, festa também de instituição recente.

Contudo, é certo que antes do concílio de Trento reinava con-fusão anárquica no seio da Igreja. Cada qual fazia o que lhe dava na gana, pelo que é de crer que os motetes se houvessem ressen-tido disso, tanto mais que não haviam de obedecer a normas esta-belecidas ou disposições taxativas.

Encontram-se, no século XVI, alguns motetes que seguem *pari passu* o teor dos versículos 10 e 11 do *Cântico dos Cânticos* e que começam pelas palavras *Surge, prospera*.

Nenhum texto, porém, oferece as particularidades dêste, que mistura parte do versículo 10 com parte do 13 para fazer um todo. Nenhum inclue, também, aquele *anima mea*, que não está na Vul-gata e antes tem forte sabor de madrigal amoroso.

E de que no tempo a frase traduzia sentido claramente pro-

fano e podia polarizar todos os affectos dum coração humano, temos uma prova — e de pêso — no sublime soneto camoneano

Alma minha gentil que te partiste...

Também é de notar um pormenor de singular importância.

Ao passo que a segunda parte do *Surge, propera* de Goes rompe com as palavras *Ostende mihi faciem tuam* (aliás *ipsis verbis* o texto do livro de Salomão), há um moteto de Orlando Lasso em que esta frase aparece pluralizada — *Ostende nobis faciem tuam*. (28)

Enquanto Lasso — dirigindo-se presumivelmente à Virgem — pede para todos (sentido ortodoxo cristão em que nada é pedido individualmente — tôdas as orações são ditas na primeira pessoa do plural), — Goes — ¿dirigindo-se a quem? — pede para si.

Isto, mais que não seja, prova que a ortodoxia goesiana, no tempo em que andou correndo a Europa quasi de lés-a-lés, deixava muito a desejar. A peste luterana, como se dizia, gafara-o.

Seja como for, porém, é de ver que também não era esta a composição que estava na Livraria Real de Música, já porque a recolha de Salminger tem por título só *Canções* e não *Motetes e Canções* (29), já porque compreende trechos só a 5, 6 e 7 (30) vozes, ao passo que os da outra eram a 3, 4, 5 e 6.

Se isto não bastasse, temos ainda que nesta recolha não figura nenhuma composição de Champion.

Importa ainda que era de uso citar apenas os autores das duas ou três primeiras composições contidas nas recolhas, quando não só os das que as abriam. Ora nas *Cantiones septem, sex et quinque vocum* os primeiros autores são: Sixtus Theodoricus (o que é forma latinizada de Xisto Dietrich) e Noe, que Eitner (31) garante ser Noel Bauldewijn, o que é de aceitar mais que não seja pelo facto de só ser conhecido um compositor de nome Noé (Noe Faignient), mas êsse só começou de aparecer mais de vinte anos depois.

Estou convencido de que esta recolha não existia na Livraria Real de Música que, aliás, era muito pobre em edições de prove-niência germânica.



*Frontispicio da parte de tenor da recolha de Seg. Salminger (ou Salblinger)  
Cantiones 7, 6 et 5 vocum*

*(Bayerische Statsbibliothek — de Múnaco de Baviera)*



### § 3.º — IN DIE TRIBULATIONIS

Vai no quinto ano que, como parte integrante da colecção de notas publicada por amor da Exposição Portuguesa em Sevilha, veio a lume a monografia do Sr. Professor Luiz de Freitas Branco intitulada — *A Música em Portugal*.

A pág. 10 dêsse opúsculo pode lêr-se — a respeito da obra musical de Damião de Goes — o seguinte:

«Este último (moteto *In die tribulationis*) foi recentemente identificado na *Tricinia* de Montan & Neuber, publicada em 1559, e é esta a primeira publicação portuguesa, em que é mencionado».

O abalisado Professor deve ter tomado conhecimento da identificação detrávés a undécima edição alemã do *Musiklexicon*, de Riemann, que saiu dos prélos do editor em 1928 (o mesmo ano em que a monografia referida foi escrita) e que é aquela em que pela primeira vez figura o *In die tribulationis* no artigo consagrado a Damião de Goes.

A singular coincidência da noticia aparecer com pequeno intervalo nas duas publicações (em *A Música em Portugal* com todo o cunho de novidade fresca) pode ter dado aso a que alguém tenha supôsto que a identificação fôra feita «recentemente», isto é: pouco tempo antes.

Se alguém assim cuidou, sou obrigado a desenganá-lo — Eitner (32), em 1877, já incluía *In die tribulationis* nas obras de Damião de Goes.

A recolha de composições a três vozes (*tricinia*, plural de *tricinium*) compõe-se de três tomos, cada um dos quais se reparte em três partes — uma para cada voz: *cantus*, *tenor*, *bassus*.

É obra de tão extremada raridade que não me consta que haja em todo o orbe uma só biblioteca que possa gabar-se de possuir um exemplar completo da colectânea dos famosos editores de Nuremberga.

O primeiro tómo não está datado e saiu sob o título *Discantus* (*Bassus*, etc.) *Selectissimorum Triciniorum*. Contém cinqüenta composições religiosas e profanas, de vários autores, em latim,

alemão, francês e italiano. As primeiras composições nela compreendidas intitulam-se *In Domino confido* e *Pater a nullo est factus* e são da autoria, respectivamente, de Thomas Stoltzer e de Sampson.

Dos compositores referidos no enunciado da misteriosa recolha que figurava na Livraria Real de Música só um está representado neste primeiro tomo: Richafort. (33)

B A S S V S  
TRICINIORVM.

IN  
SECUNDO  
TOMO CON-  
TENTORVM.

NORJBERGAE IMPRESSERVNT IOANNES  
Montanus, ET Vlricus Neuberus. M. D. LX.

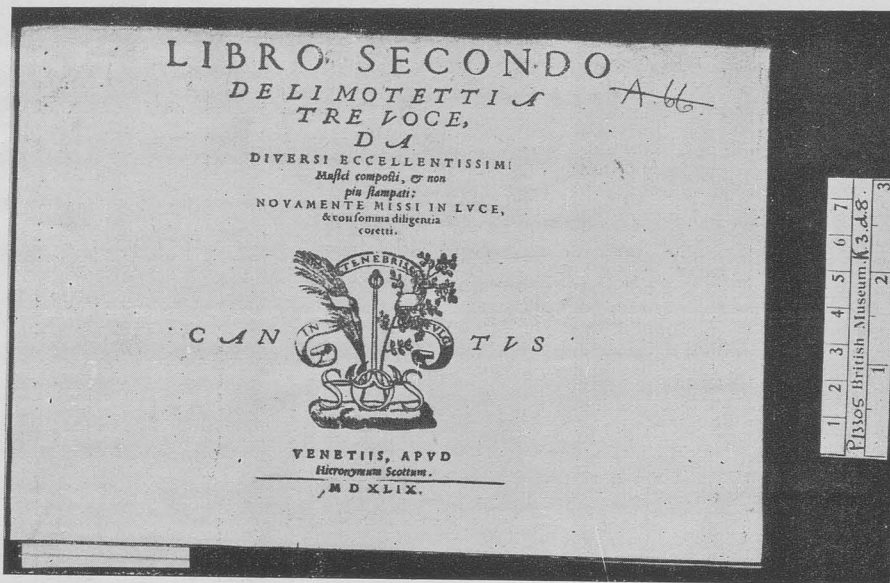
— Frontispício da parte de bassus das Tricinia, de Montan & Neuber  
(Preussische Staatsbibliothek — de Berlim)

O terceiro tomo, tem a data de 1559 e não interessa porque contém apenas composições de Wolfgang Figulus. (34)

O segundo tomo (que é o que insere o *In die tribulationis*) foi publicado em 1560. Contém 52 composições — 14 com texto latino (n.º 1 a 14); 11 sobre palavras alemãs (n.º 15 a 25); 12 em francês (n.º 26 a 37) e 15 em flamengo (n.º 38 a 52).

Os frontispícios das respectivas vozes são diferentes uns dos outros. (35)

*In die tribulationis* é a oitava das obras em latim que este tomo compreende (36) e o seu autor (quer no índice, quer à cabeça



Frontispício da parte de cantus da recolha veneziana em que foi impresso o In die tribulationis, de Damianus, pela primeira vez

(British Museum — Londres)



de cada uma das vozes) é sempre mencionado só pelo nome de baptismo (Damianus) o que, a meu ver, não é bastante para que possamos atribuir *de certeza* a paternidade do trecho a Damião de Goes, o qual, quando a recolha foi publicada na pátria de Dürer, já retirara para Portugal havia um poder de anos.

É certo que os mais célebres compositores (os flamengos de modo especial) se encontram citados a-miúde só pelos nomes de baptismo e êsses mesmo ora latinizados, ora em linguagem, e, para os latinizados, ora no nominativo, ora no genitivo.

Dada a raridade de suas composições, Goes não devia, porém, ter usufruído popularidade que bastasse enunciar-lhe o nome próprio, para logo todos saberem de quem se tratava, tanto mais que nunca pertencera ao côro de igrejas erectas nas cidades onde permanecera, nem tão pouco exercera (que se saiba) qualquer cargo de músico nas côrtes em que demorara.

É curioso que nas publicações anteriores (*Cantiones* — do Salminger — de 1545, e *Dodecachordon*, de 1547, embora feito anteriormente, e em que o autor — Glareano — declara expressamente ter relações de amizade com o fidalgo português — *equus lusitanus*) (37) foi sempre citado com o apelido, ao passo que nesta, que data de 1560, figura apenas como «Damianus».

Recentemente, porém, a fortuna proporcionou-me ensejo de descobrir que o *In die tribulationis* já fôra primeiro publicado numa recolha raríssima, que não foi do conhecimento de Eitner, nem das pessoas que tanto contribuíram para que pudesse levar a efeito a sua preciosa bibliografia de recolhas.

Existe um exemplar dela no Museu Britânico. Intitula-se: *Libro secondo de li motetti a tre voce, da diversi eccellentissimi musici composti, & non piu stampati: novamente missi in lvce, & con somma diligentia corretti* e foi publicado «apud Hieronymum Scottum», em Veneza, no ano de 1549. (38)

Contém várias das composições que figuram no segundo tómo das *Tricinia* e uma delas (a 18.<sup>a</sup>) é o *In die tribulationis*. (39)

O intervalo que vai da repatriação de Goes à publicação do trecho fica assim reduzido a quatro anos. Mas... o assunto complica-se de novo por causa da distância que medeia entre a Flan-

dres e a cidade dos doges. E em 1549 haveria bem dez anos que o futuro cronista não ia à Itália.

A intrincar o caso por completo temos o facto incontestável de ter havido um compositor flamengo, homónimo e contemporâneo de Goes, cujas obras, em latim e francês, figuravam em recolhas da época. Chamava-se êle Damianus Havericq e seu apelido aparece grafado de várias maneiras.

É mencionado uma só vez no *Index* da Livraria Real de Música. (40).

¿ Qual Damianus é o autor de *In die tribulationis*?

¿ Damianus Havericq? ¿ Damianus a Goes?

Nunca se poderá averiguar de certeza o que quer que possa decidir-nos por um ou outro e até pode acontecer que a mesma música apareça, em edição mais antiga atribuída a outro autor.

Apenas um pequenino pormenor, como vamos ver, pode militar a favor da candidatura de Góis à autoria do trecho. E êsse... fá-lo revestir carácter profano...

\*

\* \*

Tenho notícia de cinco composições polifónicas cujas primeiras palavras são: *In die tribulationis meæ*.

Ei-las por ordem cronológica:

a) — a cinco vozes, de Jachet (Jacob van Berchem), publicada pela primeira vez in — *Primus Liber cum quinque vocibus — Mottetti del frutto* — Veneza — Antonio Gardane — 1538. (41)

b) — a cinco vozes, de Cipriano de Rore, publicada em *Cipriani musici excellentissimi cum quibusdam aliis doctis auctoribus motectorum nunc primum maxima diligentia in lucem exeuntium. Liber primus quinque vocum*. Veneza — Antonio Gardane — 1544.

c) — a três vozes, de Damianus.

d) — a três vozes, de Cristóvão Morales, publicada no mesmo tomo das *Tricinia* que inseriu a de Damianus. É, pròpriamente, parte integrante do salmo 85.º que já fôra publicado anteriormente pelos mesmos editores. (42)

e) — a cinco vozes, de José Guami, publicada in — *Josephi Guami Lucensis Sacrae Cantiones quæ vulgo moteta appellantur, quinque, sex, septem, octo et decem vocibus. Liber primus. Venæza. Jacome Vincentium & Ricardo Amadino — 1585. (43).*

A não ser a de Morales, tôdas estas obras são escritas sôbre o mesmo texto que é tirado do do salmo 76.º e rematado por frase evidentemente decalcada sôbre uma outra que se encontra no versículo 8, do capítulo 24, do evangelho de S. Mateus.

Porque o julgo interessante — mais que não seja para se aquilatar da liberdade que reinava no culto católico antes do concílio de Trento — vou fazer o confronto do texto dos motetos e do da Vulgata.

## VULGATA

## MOTETOS

*Salmo 76.º*

3) — In die tribulationis meæ Deum exquisivi, manibus meis nocte contra eum: et non sum deceptus.

Renuit consolari anima mea,

4) — memor fui Dei, et delectatus sum, et exercitatur sum: et defecit spiritus meus.

5) — Anticipaverunt vigilias oculi mei: turbatus sum, et non sum locutus.

6) — Cogitavit dies antiquos: et annos æternos in mente habui.

7) — Et meditatus sum nocte cum corde meo, et exercitabar, et scopebam spiritum meum.

In die tribulationis meæ,

renuit consolari anima mea, et

anticipaverunt vigilias oculi mei,  
*præ lachrimis* turbatus sum et non sum locutus,

et meditatus sum nocte cum (44)  
corde meo, et exercitabar, et scopebam spiritum meum.

*S. Mat. loc. cit.*

**Haec** autem omnia initia sunt dolorum.

*Haec omnia initia fuerunt dolorum meorum.*



Quere parecer-me que se amputarmos o texto musicado das frases que lhe podem inculcar cunho penitencial e se referem ao espírito (*et exercitabar, et scopebam spiritum meum*) êle, por pessoal, reveste imediatamente carácter profano, talvez mesmo madrigalesco.

Pois o texto do *In die tribulationis* de Damianus é o único que não comporta tais palavras!...

Há também uma coincidência curiosa que pode fazer pender levemente o prato da balança para o lado de Goes.

Nos dois trechos que, sem dúvida, são de sua autoria, a quarta palavra é o mesmo pronome possessivo:

Ne læteris inimica *mea*...

Surge, propera, amica *mea*...

A mesma circunstância se verifica no trecho em questão:

In die tribulationis *meæ*...

Convém notar que a fragilidade destes argumentos corre paralelas com a das bolas de sabão...

Seja como for, porém, é evidente que esta também não pode ser a obra mencionada no *Index*. Nada condiz: nem o título da recolha, nem o número das vozes, nem os nomes dos autores.

## VI

De tudo o que fica exposto só se pode tirar uma conclusão: deve existir algures uma composição musical impressa de Damião de Goes (pelo menos uma) que não é nenhuma das conhecidas e que ainda, até hoje, não foi identificada.

Faz parte de uma recolha que também compreende obras de Nicolau Champion (45), de Josquin Desprès, de João Richafort e de outros autores. Trata-se de composições a três, a quatro, a cinco e a seis vozes que foram enfeixadas sob um título genérico escrito em língua indeterminada, mas que corresponde em português a *Motetos e Canções*.

Existia um exemplar completo dela na copiosa Livraria que o mui alto e poderoso Rei senhor Dom João IV ajuntara em longos anos. Êsse vai em dois séculos que é cinza e nada.

Mas ¿será possível que a edição só fôsse de um exemplar? ¿Que mais nenhum exista por êsse mundo além?

Pode ser, mas... custa a crer que assim seja.

## NOTAS

(1) Carta de Nicolau Clenardo a João Vaseu, in — Dr. M. Gonçalves Cerejeira — *O Humanismo em Portugal — Clenardo* — pag. 266.

Para se aquilatar facilmente da extensão da cultura portuguesa no século xvi, veja-se a excelente sinopse do sr. Dr. Luiz de Almeida Braga — *Em signo de latim* — que serve de introdução ao livro do sr. Aubrey F. G. Bell — *O Humanista D. Jerónimo Osório* — tradução portuguesa do sr. António Álvaro Dória (Coimbra — 1934). Vejam-se também os dois suculentos capítulos subscritos pelo sr. Prof. Joaquim de Carvalho no 4.º volume da *História de Portugal* (edição de Barcelos) — *Instituições de cultura* (pags. 241 a 277) e *Cultura filosófica e científica* (pags. 475 a 528) e ainda, de certo modo, a introdução a *Pogii Florentini Emanuelis Portugalliæ Regis Elogium*, (Florença, 1934), primeiro volume dos «Documentos para o estudo das relações culturais entre Portugal e Itália» publicados pelos srs. Drs. Henrique Trindade Coelho e Guido Battelli.

(2) Carta de Nicolau Clenardo a Joaquim Polites, in — Dr. M. Gonçalves Cerejeira — *Ob. cit.* — pag. 298.

(3) Prólogo da *Chronica do principe D. Joam*.

(4) Guilherme J. C. Henriques — *Inéditos Goesianos* — 1.º vol. — pag. 8.

(5) *Bibliotheca Lusitana* — 2.ª edição — 1.º vol. pag. 604. col. I.

(6) Porque pedante, Resende, como quási todos de seu tempo, era useiro e vezeiro em atribuir a si e aos seus amigos as coisas mais variadas.

Para tanto, exagerava e mentia, embora exagerasse e mentisse em nome da ciência. Cf. a-propósito da palavra lusiadas os eruditos artigos do sr. Dr. Alfredo Pimenta no «Diário de Notícias» de 24 de Fevereiro de 1933 e no de 21 do mesmo mês de 1934.

(7) Há a notar que a palavra Música tem aqui sentido restritivo. Significa o estilo *a-capella* que era então o suprasumum da arte. Embora seja possível que por intermédio de Goes alguma coisa se tenha sabido, é certo que todo o grande incremento que a prática da música teve entre nós por então se deveu a influência espanhola, especialmente, a meu ver, do fulcro hispalense. Tem-se afirmado que foi graças a Damião de Goes que em Portugal houve, pela primeira vez, conhecimento e notícia do nome de Ockeghem e da sua obra. Não o creio. E não creio porque o famigerado mestre de Josquin Desprès esteve em Castela em 1469. Embora não se tivesse fixado, estava então no fastígio da glória.

Na Biblioteca do Escorial existe um tratado manuscrito, feito em Sevilha em 1480, cujo anónimo autor se mostra familiarizado com as obras dos mestres flamengos e cita Dufay e Ockeghem entre outros. (Cf. H. Collet — *Le mysticisme musical espagnol au XVIème siècle* — pag. 197 e 198, e Rafael Mitjana — *La musique en Espagne* — in — *Encyclopédie de la Musique* (Lavignac) — pag. 1964 — 2.ª col.).

Depois do casamento da futura Joana, a Doida, com Filipe, o Belo, (1496) tóda a parte da península em que reinavam Fernando e Isabel, a Católica, sofreu uma verdadeira invasão de artistas vindos da Flandres (cf. Rafael Mitjana — *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI* — pag. 184).

Ora El-Rei D. Manuel casou por três vezes (a primeira em 1497) e tódas elas em Castela. Por mil e uma razões, prevalecia na cõrte a cultura espanhola, ao invés do que sucedera três séculos antes. O português e o castelhano eram falados indistintamente. Deviam, pois, predominar os músicos súbditos dos Reis Católicos e até flamengos cá devia haver. Assim era com certeza pois só no reinado seguinte se deu vigoroso impulso em todos os campos à cultura portuguesa e dos portugueses.

Não é, portanto, de admitir que estando nós paredes meias (e no seu raio de acção) com um ambiente musical caracterizadamente influenciado pelos grandes mestres flamengos, não houvésemos sofrido o seu influxo e antes tivéssemos que esperar quási sessenta anos que um português fôsse para Flandres, onde, aliás, já tínhamos uma feitoria, para que se abrissem (por via epistolar...) novos horizontes à Música em Portugal.

Quando Damião de Goes nasceu (1502) já o estilo *a-capella* devia ser vulgar entre nós, como o era no resto da península.

Logo, André de Resende exagerou, pelo menos, quando atribuiu a mediação de Goes o seu conhecimento.



(8) Esta forma de, mediante presentes valiosos, manifestar «piedade» parece não ter tido grande pêsno no ânimo dos inquisidores. É natural...

(9) Guilherme J. C. Henriques — *Ineditos Goesianos* — 2.º vol. — pags. 93 e 99.

Destas passagens inferiu o sr. Dr. Afonso Lopes Vieira (*O Canto Coral e o orfeon de Condeixa* — pags. 18 e 19, reeditado in — *Em demanda do Graal* — pags. 157 e 158) que o canto coral era desconhecido entre nós e chega a admitir a hipótese de o orfeão que Damião de Goes fazia em casa com seus amigos ter concorrido para a sentença com que o Santo Ofício o fulminou. Várias pessoas, arrimadas ao parecer do consagrado escritor, têm glosado a nossa ignorância do canto coral no século XVI e a «tenebrosa» influência dos jesuítas tem agüentado com não poucas culpas do caso. Ora a alegação do sr. Dr. Lopes Vieira é insubsistente; cai pela base.

Talvez bastasse citar o *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, que Barbieri comentou e transcreveu, onde as composições musicais a várias vozes se contam por centenas. Cuido, porém, ser conveniente esmiuçar o assunto um poucachinho.

A denúncia das cantorias na casa da Alcáçova data de 1572.

Ora cêrca de 1551 (em pleno predomínio da arte de Morales, dezasseis anos depois de Matheo de Aranda, mestre de capela da Sé de Lisboa, haver publicado o seu pequenino *Tractado de canto mensurable y contrapuncto* e dois anos depois de Fr. Juan Bermudo ter feito imprimir em Ossuna o seu raríssimo volume *Comiença el libro primero de la d'claraciõ de instrumetos* que — à imitação do que fizera D. Luiz de Millan para seu *Libro de musica de vihuela de mano* — dedicou a El-rei D. João III) havia em Lisboa 150 cantores. Cf. Christovão Roiz de Oliveira — *Summario ã que brevemente se contem algvas covsas (assi ecclesiasticas como seculares) que ha na cidade de Lisboa* — apud. Dr. M. Gonçalves Cerejeira — *Ob. cit.* — pag. 202, nota 116).

O rotundo Garcia de Resende em sua *Miscellanea ã trouas*, publicada em 1554 mas escrita cêrca de vinte anos antes, dizia que vira chegar a Música «aa mais alta perfeiçam» (Est. 184 — Edição Mendes dos Remédios — Coimbra — 1917 — pag. 65). Essa perfeição era o canto de órgão, assim chamado pelo facto do processo de escrita ser semelhante ao adoptado para êste instrumento, o que permitia a interdependência das vozes e, por conseguinte, obrigava implicitamente à adopção de uma medida fundamental de tempo, que foi o como embrião de tãda a Música de hoje que é estruturalmente métrica, pois se baseia no compasso.

Convém notar que se chamava indistintamente canto de órgão à música em que êste instrumento tocava para servir de apoio às vozes e àquela que era só cantada, mas em que o conjunto polifónico vocal produzia efeito semelhante ao ressoar dos tubos do rei dos instrumentos.

Eram famosas, por então, as capelas de Évora (que em seu início deve

ter gravitado em tórno da de Sevilha e sido sua tributária sob o ponto de vista artístico), de Lisboa e de Santa Cruz de Coimbra (cujos livros de côro atestam florescimento invulgar).

Logo, a arraia miuda conhecia — embora talvez não o praticasse — o canto coral, designação moderna do canto de órgão.

Uma prova irrefragável foi publicada há poucos anos no *Jornal de Elvas*, (n.ºs 53 e 55, da série VI) pelo actual tenente sr. Manuel Joaquim, apaixonado cultor da musicologia portuguesa, de mérito verdadeiramente invulgar, mas que tem em si próprio um inimigo implacável — uma modéstia que, por exagerada, é censurável.

Trata-se do *Regimento do M.º da capp.ª* da Sé de Elvas, promulgado pelo primeiro bispo da diocese — D. António Mendes de Carvalho — e que deve datar de 1572 — ou seja o próprio ano da denúncia. Entre outras coisas o mestre de capela era obrigado «a emsinar aos mossos do coro cantochaõ, canto de orgaõ, contraponto e compor e bem assim atodos os q quizerem aprender» para cujo efeito daria duas lições diárias — «huma pella manhã, de cantochaõ e contraponto, outra a tarde, de canto de orgaõ e conpozizaõ». E o regimento prescrevia que tais lições eram «de graça».

Para se aquilatar da importância que a música de canto de órgão tinha basta dizer-se que era de obrigação:

Em tôdas as festas «de capas de Conigos», às 1.<sup>as</sup> vésperas — salmos, hino e magnificat — e às 2.<sup>as</sup> vésperas, só o hino e a magnificat, com excepção dos dias de Natal, Ressurreição, Pentecostes, Corpo de Deus, Assunção da Virgem e de S. Pedro e S. Paulo, porque nestes dias havia lugar aos salmos, em ambas as vésperas, e mais as missas «dos proprios dias e todos os mais q anos (*a nós*) ou ao nosso Cabb.º parecer que convem.» Em todos os domingos de quaresma havia completas desse género de música e em todos os dias de Apóstolos, Evangelistas, Doutores da Igreja «e mais dias de goarda» — hino, magnificat (nas primeiras vésperas) e mais as missas que também se ouviriam nos domingos e dias santos de guarda. Na noite de Natal: «o Himno de Matinas, e os responsórios ethedeu Laudamos» afora os vilancicos para a festa, «assim da noite como do dia.» Etc..

Ora isto era numa diocese de segunda ordem, sufragânea da de Évora, e de criação recentíssima, onde, lógicamente, devia haver grandes deficiências, o que não se verificava em outras cidades do reino e, sobretudo, em Lisboa, como vimos.

Na Sé e na Capela Real havia bons coros. Não é crível, pois, que homens do povo e, para mais, vizinhos do Castelo — ali a dois passos da Catedral — acusassem Goes de cantar em sua casa cantigas diversas das que soiam cantar-se por cá, se elas fôsem — como o cronista asseverou ao Santo Officio — missas e motetes (portanto: peças de canto de órgão) géneros com que tôda a gente estava familiarizada pelos ouvir a-miude nas solenidades litúrgicas de antanho.

Do exposto conclue-se que o sr. Dr. Lopes Vieira se equivocou e conclue-se também que Damião de Goes não falou verdade.

Em minha opinião, as cantigas que João Carvalho, provedor mór das obras de El-Rei e o almoxarife dos paços de Almeirim, António Gomes, não entendiam, seriam, em vez de Missas e Motetes, madrigais escritos sôbre texto flamengo (ou quejandas linguas estranhas, em cujo número não é de contar o latim, porque, nêsses tempos, era ensinado quási desde as primeiras letras) ou então — para recordar velhos tempos em que as cantava com Polites — simples cantigas populares da Flandres. (Cf. Carta de Nicolau Cle-nardo a Joaquim Polites — in — Dr. M. Gonçalves Cerejeira — *Ob. cit.* — pag. 301).

(10) A que foi publicada no *Δωδεκαχορδον*, de Glareano. Na Biblioteca Nacional ( Res. 295 azul) existe um exemplar incompleto que pertenceu à Livraria do Convento da Graça de Lisboa e que tem várias anotações manuscritas, algumas das quais em letra do século xvi. Este célebre tratado teve grande aceitação e é de supôr que tenha vindo logo para cá. Dois anos depois de publicado em Basileia já é citado por Fr. Juan Bermudo em sua obra *Comiença el libro primero*, referida na nota anterior. Além disso, é natural que o autor — que declara ter travado conhecimento com Damião de Goes e com êle ter contraído amizade «que nunca mais esmorecerá enquanto vivo fôr» em casa de Erasmo, em Friburgo (hic ad Hercyniæ Sylvæ caput D. ERASMUM Roterodamum invisit..... hinc inter nos noticia orta, hinc amicitia facta, quæ nunq. quo ad vixero evanescet — *Dodec.* pag. 264) — tenha mandado um exemplar ao cronista do Venturoso, que é o único dos compositores de quem insere produções que, talvez por pouco conhecido, apresenta encomiásticamente.

Note-se que Damião de Goes foi pouco grato à memória de Henrique de Loris (chamado Glareano, por ser oriundo do cantão de Glaris — + 1563) pois nem se lhe refere no decurso do processo. Isto prova que a morte pusera ponto na amizade que os unira, se é que, por parte de Goes, sobrevivera à separação de Friburgo.

No entanto, Glareano fôra homem de real valor e que deu grandes provas de consideração pelo nosso cronista. Há dêle, impressa algures, uma extensa carta que lhe é dirigida.

(11) Tenho para comigo que o reatamento do processo foi obra de questiúncula familiar, hipótese que vislumbrou no espirito de Guilherme J. C. Henriques (*Ob. cit.* — 2.º vol. — pag. X) e que teve a aceitação de Sousa Viterbo (*Damião de Goes e D. António Pinheiro*, pag. 9, e *Estudos sobre Damião de Goes*, 2.ª série, pag. 82).

Se se atentar em que os testemunhos da parte decisiva do processo são de pessoas de casa (parentes, afins e visitas) e que é manifesta a sua má fé,



a-pontos dos inquisidores não terem ligado importância a seus depoimentos, esta hipótese adquire mais consistência do que qualquer das outras que têm sido postas. Há, porém, uma circunstância a que ligo grande importância e em que ninguém se tem estribado: o epitáfio que o cronista redigira com tanto amor, e que tão querido lhe devia ser, ficou por acabar.

É de ver que se as relações fôsem normais e a sua morte pranteada, um dos primeiros cuidados da família — que não ficou a pedir esmola e devia saber bem quanto Goes prezava a escritura (mãe de eterna memória...) — devia ser o completar a data que ficara em aberto depois de 1560. Mas não senhores: a data ficou como estava havia talvez dez anos e ainda hoje da leitura da lápide se depreende que Damião de Goes passou a melhor vida em 1560.

Dêste pormenor deduzo que havia certo ressentimento contra a memória de seu maior (que uma tradição diz morto violentamente por mão misteriosa...) se não que às relações familiares presidia certo sentimento vizinho do ódio, o que não é raro, mórmente quando se trate de pessoas interesseiras e haja questões de dinheiro em jôgo.

(12) Deslumbrado com o encontro de tantos nomes desconhecidos e confiando em demasia na grafia anárquica do index (aliás muitas vezes filha da das próprias obras) o sr. Joaquim de Vasconcelos foi, por vezes, longe de mais na paciente elaboração do «Index dos nomes de artistas do catalogo de El-rey D. João IV», o qual conclui pela seguinte inscrição triunfal: «Nomes não citados em Fétis, cerca de 420.» (cf. *Ensaio critico sobre o catalogo d'El-rey D. João IV*, fascículo III, volume I, 1.º ano, de *Archeologia Artistica* — Pôrto, 1873 — pags. 81 a 102).

A «Lista de nomes de artistas do Catalogo d'El-Rei, reformada sôbre a de 1873» (in — *El-Rey D. João o 4.º* — Pôrto, 1900 — pags. 203 a 234), embora, como é óbvio, progressiva, ainda se ressent da mesma preocupação e ainda, entre muitos outros lapsos somenos, deixa escapar «Veo de Braga» como o nome do autor de certo salmo *Dixit Dominus* do primeiro tom accidental (a 8 vozes) — pag. 430 do *Index* — quando se trata claramente de obra de autor desconhecido que era diferenciada das outras 16 composições sôbre o mesmo texto contidas no caixão n.º 35 pelo epíteto «Veo de Braga», quer dizer: que provinha da cidade primaz. (Veo por veio, ou veiu).

(13) Apud. Ernesto Vieira — *Diccionario biographico de Musicos Portuguezes* — 1.º vol., pag. 502.

(14) P.º Joaquim José da Rocha Espanca — *Compendio de noticias de Vila Viçosa, etc.* — Redondo — 1892 — pags. 187 e 364.

(15) P.º Joaquim José da Rocha Espanca — *Ob. cit.*, pags. 202 e 203.

- (16) *A Livraria de Musica de D. João IV e o seu Index* — pag. 4.
- (17) *Bibliotheca Lusitana* — 2.<sup>a</sup> edição — 1.<sup>o</sup> vol., pags. 603 e 604.
- (18) *Os Musicos Portuguezes* — 1.<sup>o</sup> vol., pag. 123.
- (19) *Diccionario biographico de Musicos Portuguezes* — 1.<sup>o</sup> vol., pag. 465.
- (20) pag. 144, da reedição.
- (21) *Ob. cit.* — 2.<sup>a</sup> ed. — 1.<sup>o</sup> vol. — pag. 603 — 2.<sup>a</sup> col..

(22) Glareano (in-*Dodecachordon*) chamou-lhe *cantilena* (isto é: cantiga, canção).

Hawkins crismou-a de hino e na sua esteira foram Busby, o seu tradutor alemão e o Professor Luiz de Freitas Branco.

Féris classificou-a de moteto e o sr. Joaquim de Vasconcelos e Ernesto Vieira fazem côro com êle.

Peter Bohn que verteu do latim para alemão a obra de Glareano, traduziu *cantilena* por *Gesang* — canção.

(23) Eis a bibliografia das reproduções:

a) — Sir John Hawkins — *A General History of the Science and Practice of Music* — London, 1776 — 2.<sup>o</sup> vol. pags. 438 a 440.

Idem (2.<sup>a</sup> edição) — London — 1853 — 1.<sup>o</sup> vol. — pags. 326 e 327.

Idem (3.<sup>a</sup> edição) — London — 1875 — 1.<sup>o</sup> vol. — pags. 326 e 327.

b) — Thomas Busby — *A General History of Music* — London — 1819 — 1.<sup>o</sup> vol. — pags. 535 a 545.

c) — Thomas Busby, doctor der Musik — *Allgemeine Geschichte der Musik... Aus dem Englischen übersetzt... von Christian Friedrich Michaelis* — Leipzig — 1821 — 1.<sup>o</sup> vol. — pags. 539 a 549.

A transcrição tem erros importantes sôbre a edição inglesa.

d) — Peter Bohn — *Glareani Dodecachordon, Basileæ MDXLVII übersetzt und übertragen von...* (16.<sup>o</sup> volume da publicação de obras práticas e teóricas musicais antigas levada a efeito pela Gesellschaft für Musikforschung) — Leipzig — 1888 — pags. 211 a 213.

e) — Guilherme J. C. Henriques — *A Bibliographia Goesiana* — Lisboa — 1911. (Reprodução zincogravada das duas páginas do *Dodecachordon* a pags. 65 e 66.)

Este opúsculo é separata de 50 exemplares do *Boletim da Sociedade de Bibliophilos Barbosa Machado*, 1.<sup>o</sup> volume, n.<sup>os</sup> 2 e 3. No *Boletim* a reprodução encontra-se no fascículo n.<sup>o</sup> 3, a pags. 210 e 211.

f) — Luiz de Freitas Branco — *Musica e instrumentos* — in — *A Questão Ibérica* — Lisboa 1916.

A pag. 131 começa a reprodução em zincogravura da redução autógrafa para piano, feita pelo conferente, o qual deve ter-se servido da transcrição feita na versão alemã da história de Busby. Atesta-o insofismavelmente o facto de reproduzir todos os erros que a caracterizam e que começam logo no primeiro compasso (*dó* no tenor e *fá* no baixo, quando deve ser um *lá* — unísono — em cada um deles). A reprodução vai até pag. 136.

A transcrição feita pelo Professor Freitas Branco é lamentável não só pelos erros de notas como, sobretudo, pela forma arbitrária usada na grafia, a qual origina a confusão no seguimento da marcha de cada uma das vozes, se não a impossibilita.

Agravando o caso, alguém, cingindo-se com rigor a esta reprodução da *Ne læteris*, transcreveu-a para orquestra de arco, de modo que é freqüente os contrabaixos estarem a tocar a *media vox* ao mesmo tempo que as violas fazem ouvir a *basis*, etc....

g) — Na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* — 3.º vol. — pag. 55, vem publicada uma nova reprodução fac-similada das páginas do *Dodekachordon*, feita sobre a de Guilherme J. C. Henriques, mas ligeiramente ampliada.

Tem, por baixo, um dístico que está errado e não está rectificado na *corrigenda*. Aproveito o ensejo para fazer a rectificação. Assim: onde se lê — «A única composição musical que se conhece de Damião de Góis», deve ler-se: «A única composição musical que eu (o autor do dístico) conheço de Damião de Goes»...

A-respeito dos manuscritos da Biblioteca de Viena (National-Bibliothek), vêr a nota n.º 26.

(24) Esta invocação (*anima mea*) não pertence ao texto sagrado. Também só é empregada na parte de *quinta vox* que é, aliás, a mais extensa e a que mais texto tem.

Pode haver quem atribua esta circunstância a lapso tipográfico e julgue que se trataria de *amica* (invocação antecedente) palavra que se escreve com o mesmo número de letras e em cuja grafia entram as mesmas vogais em disposição igual.

Contudo, não o creio e uma das razões em que me estribo é a prosódia. *Anima* é palavra proparoxitona, *amica*, não.

Ora ao desenho musical serve melhor a palavra esdrúxula.

(25) *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts* — Berlim — 1877 — pag. 596.

(26) Porque sempre se tem dito que *Ne læteris* e *Surge, propera* exis-



Namiam a Góis Ne læteris inimica mea. B. Góis  
Ris. Tarcami Dooe Adoborom. pag. 264-265.

No lae le ris in  
No lae le ris me lae se  
No lae le ris me lae se  
i mi ca me a in i mi ca mea in i  
ris in i mi ca mea in i mi ca mea in i mi ca mea in  
ris in i mi ca mea in i mi ca mea a

Primera página da partitura da *Ne læteris inimica mea*, de  
Damião de Góis, no manuscrito (do século XIX) n.º 19.311, da  
National Bibliothek, de Viena

tem em manuscrito na Biblioteca de Viena (National-Bibliothek) e nenhum esclarecimento se tem acrescentado, é lícito que haja quem suponha que esses manuscritos tenham qualquer interesse ou até mesmo grande valor histórico pelos julgar coevos do autor.

Nada mais errôneo.

Com efeito guardam-se na biblioteca referida dois exemplares manuscritos dos trechos em questão, mas são ambos do segundo quartel do século XIX e um deles foi posto em partitura por António Schmid (1787-1857) que foi conservador da secção musical da Biblioteca Imperial e autor de valiosas monografias, uma das quais — sobre Gluck — lhe grangeou reputação mundial.

Para arrumar o assunto de vez vou fazer a sua descrição segundo a cópia dos respectivos verbetes da biblioteca, cópia que me foi gentilmente obtida pela Ex.<sup>ma</sup> Senhora Dona Isolda Lino (hoje, Senhora de Norton de Matos) na sua última viagem à capital da Áustria (1932).

19.301 — Ch. XIX — 8 f. obl. GOËS, DAMIANUS A — *Duo opera musica, quæ sunt*:

1) — 1a-2b — *Ne læteris, inimica mea* — 3 voc. Ex. Glareani Dodecchorde de prompta cantilena et in partituras redacta ab Antonio Schmid.

2) — 3a-8a — *Surge, propera amica mea* — 5 voc. In partituras redigit Antonius Schmid. 8b. vacat.

19.311 — Ch. XIX — 8f. obl. GOËS, DAMIANUS A — *Duo cantica ecclesiastica, quæ sunt*:

1) — 1a-2b — *Ne læteris, inimica mea* — 3 voc.

2) — 3a-8a — *Surge, propera amica mea* — 5 voc.

8b. vacat. Partit. (cf. n.º 19.301).

(27) Informação obtida, por amável mediação do M.<sup>to</sup> Rev.<sup>do</sup> Abade de Tibães, sr. D. António Coelho, do douto monge beneditino, da Abadia de Mont-César (Lovaina), D. Bernardo Botte.

Julgo, todavia, que por antanho também teria aplicação (pelo menos irregular) noutra festa, talvez a da Natividade da Virgem, pois há um motete de autor anónimo, a 4 vozes, que começa por *Surge, propera amica mea* e cuja segunda parte é iniciada pelas palavras *Hodie nata est*. Foi publicado in *Liber secundus sacrarum cantionum, quinque vocum, vulgo moteta vocant...* Antverpiæ, apud Tilemannum Susato. Ano M.D.XLVI. (Esta recolha existia na Livraria Real de Música no Caixão 2.º, Maço n.º 34. Vem descrita no *Index* — pag. 8 da reedição — assim: Mottetes, ou Sacrarum Cantionum — Joannes Lupi (o primeiro moteto é, *Beata es Maria*, deste autor, o célebre Hellinck) & outros myto (*sic*) bons musicos de nossos tempos. a 5. lib. 2.).

(28) Devo esta informação à muita amabilidade do ilustre bibliotecário do Conservatório Real de Música, de Bruxelas, M. Charles van den Borren.

(29) A circunstância do *Index* enunciar o título da recolha em português, não quer dizer que fôsse impresso na nossa linguagem. Em todo o volume são frequentes as versões de títulos franceses, ingleses, latinos, italianos e até alemães e flamengos.

(30) Eis o *Index, ordo et summa motettarum* da recolha de Salminger:  
 A 7 VOZES — *Sex sunt, quæ odit Dominus*, de Sixtus Theodoricus (Dietrich);  
 A 6 VOZES — *Tu Domine universorum*, de Noé (Bauldwijn); *Soror mea Lucia virgo, Deo devota*, de autor desconhecido; *Benedicat te Dominus in virtute sua*, de M. Ian (J. Ghero); *Venator Lepores, mittet tibi*, de Adrianus Willart (Willaert); *Obsecro Domine, mitte quem missurus es*, do mesmo; *Responsum: Acceperat Simeon a spirita*, de Josquin (Desprès); *Cæli Deus omnipotens, benedicat tibi*, de M. Ian (Ghero);  
 A 5 VOZES — *Dum fabricator Mundi*, de Lupi (Hellinck); *Quis est iste, qui progreditur quasi aurora*, de Claudin (Sermisy); *Cursu festa dies sydereo*, de Lupus (Hellinck); *Cæciliam cantate piæ, cantate pudici*, de N. Gombert; *Non turbetur cor vestrum*, de Richafort; *In Dedicatione Templi*, de Petrus Jordan; *In illo tempore: Cum audissent Apostoli*, de Thilmannus Susato; *Ego flos campi et Lilium convallium*, de N. Gombert; *Si dereliqui te Domine, ignosce mihi*, de M. Ian (J. Ghero); *Ne projicias me in tempore*, de Lupus (Hellinck); *Ego sum qui sum*, de Concilium; *Benedic Domine domum istam*, de Benedictus (Ducis); *In illo tempore: Intravit Jesus*, de N. Gombert; *Nesciens mater virgo virum*, de Josquin (Desprès); *Surge, propera amica mea*, de Goes; *En quem honesta et jucunda res est*, de Johan Hengel; *Tu Deus noster suavis et verus*, de Lupi (Hellinck); *Laudate Dominum omnes Gentes*, de Lupus (o mesmo); *Corde et animo, Christo canimus*, de Benedictus (Ducis); *Tu es Petrus et super hanc petram*, de Morales; *Assumpta est Maria in cælum*, de Jorius Vender; *Signum salutis, pone Domine Jesu*, de T. Crequilon (Crecquillon); *Parasti in dulcedine tua, pauperi*, de Hesdin e *In nomine Jesu, omne genuflectant*, de Jachet (Berchem).

(31) *Ob. cit.* — pag. 395.

(32) *Ob. cit.* — pag. 596.

(33) A 37.<sup>a</sup> das cinquenta composições é a canção *N'avez point veu mal* de sua autoria.

(34) Compositor e teórico quinhentista alemão de merecimento. *Igno-*



ra-se quando nasceu mas sabe-se que era oriundo de Naumburgo-sôbre o Saale (Saxe) e que morreu em 1588.

(1) A) — *Discantus Selectissimorum Triciniorum, in secundo tomo contentorum.*

Exemplares no Museu Britânico e na Rathsbibliothek de Zwickau (êste incompleto e falho precisamente das páginas em que foi impressa a composição que pode interessar-nos).

B) — *Tenor Variarum Linguarum Tricinia a praestantissimi musicis, ad voces fere aequales composita. Tomi secundi.*

Este frontispício é impresso a vermelho e preto. Só é conhecido um exemplar, o qual pertence à biblioteca de Lípsia (Stadtbibliothek).

C) — *Bassus Selectiossimorum Triciniorum, in secundo tomo contentorum.*

Exemplares no Museu Britânico e na Preussische Staatsbibliothek, em Berlim.

(36) Eis a relação das catorze obras sôbre texto latino que lá vêm: *Ecce enim Deus*, de Verdelot; *Contristatus sum*, de Clemens non Papa; *In die tribulationis*, de Morales; *Memor fui*, de Phinot; *Deduc me Domine*, de Jacotin (Jacob Godebrye); *Ecce Dominus veniet*, de Certon; *Viderunt omnes termini*, de Claudin (Sermisy); *In die tribulationis*, de Damianus; *Universæ viæ tuæ*, de Claudin; *Ave Maria*, de Certon; *Ave Maria*, de Claudin; *Spes mea*, do mesmo; *Tu es Petrus*, de Morales e *Domine non secundum*, de L. Paminger.

Conquanto no *Index da Livraria Real de Musica* figurem algumas recolhas cujo autor da peça de abertura é Filipe Verdelot (pag. 93, n.º 397; pag. 142, n.ºs 587 e 588 e pag. 143, n.º 590), nenhuma delas era o segundo tomo das *Tricinia*, porque são tôdas para quatro ou cinco vozes.

(37) O sr. Dr. António Baião (in-*História da Literatura Portuguesa Ilustrada* — 3.º vol. — pag. 38) vê na designação *eques lusitanus* alusão ao facto de Goes ser cavaleiro da Ordem de Cristo e fundamenta-se no VIII dos documentos publicados por Sousa Viterbo in-*Damião de Goes e D. Antonio Pinheiro* (pags. 23-24).

Esse documento, que tem a data de 1566, prova que o cronista de D. Manuel já tinha o hábito de Cristo e faz-lhe mercê novamente da tença de vinte mil réis que já tivera e que, com licença régia, renunciara em seu genro Luiz de Castro.

Salva melhor opinião, o referido documento, cujo original se guarda no Arquivo da Torre do Tombo (Chancelaria da Ordem de Cristo, L.º 1.º, fl. 9) não foi reproduzido com fidelidade por Sousa Viterbo. A certa altura resulta confuso. Se não veja-se «*Dom Sebastião &c..... ey por bem e me praz que elle (Damiam de Guoes) tenha e aja de minha fazenda..... vinte mill rs de tença*

*em cada hum anno com mim meu serviço e as partes seu direito. E ey por bem que este alluaraa ho abito da dita ordem, os quaes, etc.»*

Ora isto não se entende e produz a impressão de ter havido salto na cópia, ou na composição tipográfica.

Fica omissa, porém, uma circunstância que pode ter algum pêso para explicar (ou corroborar) a presumida tensão de relações com seu genro Luiz de Castro.

Damião de Goes renunciara a favor dêle apenas a tença de vinte mil réis que tinha, mas não o hábito de Cristo. Por êste alvará torna a recebê-la, mas não se diz se o genro a perdia. É, porém, de crer que assim fôsse, pois não é natural que a real fazenda pagasse duas tenças relativamente avultadas pelo mesmo hábito de Cristo. ¿Não será assim?

Sendo-o ¿será ousado supôr que estaria, por ventura, aqui o germe das discórdias com o genro, as quais viriam a ter tão lamentável desfecho cinco anos depois no Santo Officio?

Voltando, porém, à interpretação do sr. Dr. António Baião, creio que ela não é aceitável. Embora não se saiba a data em que Goes foi feito cavaleiro de Cristo, cuido que teria sido depois de regressar definitivamente a penates.

Ora Damião de Goes, conquanto nos alvarás régios só seja tratado por «fidalgo de minha casa» a partir de 1565, é certo que fôra tomado por fidalgo cavaleiro, com dois mil réis de moradia e um alqueire de cevada diário, por El-rei D. Manuel, em 1511, tinha nove anos de idade. (Cf. Guilherme J. C. Henriques — *Inéditos Goesianos* — 1.º vol. — pag. 29).

Devia ser por esta razão que êle se intitulava *eques lusitanus*. (Cf. a primeira edição de *Fides, religio*, datada de 1540).

Por isto traduzi a locução latina por fidalgo português.

(38) A sua cota é: K. 3. d. 8. Cf. W. Barclay-Squire — *Catalogue of printed music published between 1487 and 1800 now in the British Museum* — 2.º vol. — pag. 155 — 2.ª col. — *in finem*.

(39) A *Tavola de Motetti de diversi Autori a tre Voce, Libro secondo*, acusa as seguintes obras:

*Ave sanctissima*, de Claudin (Sermisy); *Ecce Maria*, de Certon; *Ego autem*, de Claudin; *Sancta Maria*, de Certon; *Beatus vir e Non sic impij*, de H. Scotus (o editor); \* *Viderunt*, de Claudin; \* *Ecce Dominus*, de Certon; \* *Spes mea, Euntes ibant e Tunc repletum est*, de Claudin; \* *Deduc me Domine*, de Jacotin (J. Godebrye); *Sancta Maria*, de Gosse (Goossens?); \* *Ave Maria*, de Claudin; \* *Ave Maria*, de Certon; \* *Universæ viæ*, de Claudin; \* *Memor fui*, de Phinot; *At illi dixerunt*, de Morales; \* *In die tribulationis*, de Damianus; *Patrem immensæ*, de M. Jehan (Ghero); *Domine Deus*, de Morales; *Jam Pascha e Tu septiformis*, de Adriano (Willaert); *Crucifixus e Domine Deus* (sem indicação de autores); *Sicut fidus*, Adriano; *Crucifixus* (s. i. a.); *Æqualis eterno*,

de Adriano; *Benedictum*, de Claudin; *Quorum precepto e Ceduntur gladijs*, de Adriano.

Os \* indicam que as composições dêsse título foram reproduzidas no segundo tomo das *Tricinia*, de Montan & Neuber.

(40) No caixão 6.º, maço ou cartapácio 205, (pag. 40 da reedição) lê-se: «Trinta, & duas Cançoens — Damianus Hauericq & outros, a 4. lib. 8.».

Tratava-se da seguinte recolha que começa realmente por uma canção francesa de D. Havericq («Ayez pitié de vostr'amant»):

*Le huitiesme livre des chansons a quatre parties auquel sont contenues trente et deux chansons convenables tant a la Voix comme aux Instrumentz, Imprimées en Anvers, par Tylman Susato, etc., 1545.*

A-pesar-do título, parece que só inclue 31 canções que são: 2 de Havericq; 9 de Clemens non papa; 4 de Cornélio Canis; 8 de T. Crécquillon (Crequillon); 1 de Richafort; 1 de Baston; 1 de Cipriano de Rore e 5 sem indicação de autores.

(41) Foi depois publicada em:

— a) — *Cantiones quinque vocum selectissimæ a primarijs (Germaniæ inferioris, Galliæ & Italiæ) musices magistris editæ. Ante hac typis nondum divulgatæ. Numero vigintiocto. Mutetarum liber primus. Argentorati (Strasburgo). Pedro Schoeffer — 1539.*

— b) — *Excelentiss, Autorum diverse modulationes que sub Titulo Fructus vagantur per Orbem, ab Antonio Gardane nuper recognito. Liber primus cum quinque vocibus. Veneza — Antonio Gardane — 1549.*

Parece haver uma outra edição desta recolha, também feita em Veneza no mesmo ano, mas publicada por H. Scottum.

Trata-se, em qualquer caso, da segunda edição da de 1538, mencionada no texto.

Na Livraria Real de Música, caixão 14.º, maço 397 (pag. 93 do *Index*) vem mencionada uma recolha com êste título mas a 4 vozes. Deve ser lapso do copista, ou gralha tipográfica pois não se conhece outra recolha com o nome de *Fructus vagantur per Orbem* e que, para mais, comece também, como esta, por uma composição de Jachet.

— c) — *Quintus tomus Evangeliorum et piarum sententiarum: quinque vocum. Continens historias & doctrinam, quæ in Ecclesia porponi solet: De Poenitentia. Nuremberga — Montan & Neuber — 1556.*

(42) O salmo é dividido em três partes: a primeira (*Inclina Domine aurem tuam*) e a última (*Confitebor tibi Domine*) são a quatro vozes; a intermédia (*In die tribulationis*) a três. O título da recolha em que já fôra publicada é o seguinte: *Tomus secundus psalmorum selectorum, quatuor et plurium vocum. Nuremberga — Montan & Neuber — 1553.*



(43) Devo esta noticia a M. Charles van den Borren, que também teve a amabilidade de me informar que êste motete de Guami foi publicado a pag. 52, do tomo 17.º, da antologia *Musica Sacra*, dirigida por Franz Commer. (Berlim — Bahn — 1876).

(44) No de Cipriano de Rore, *in* em vez de *cum*.

(45) No século xvi houve dois compositores de apelido Champion. Ambos eram franceses e não se sabe se parentes.

Nicolau era a graça do mais antigo que começou por brilhar na côrte marouvez de Francisco I e deveiu, mais tarde, mestre da capela real de Madrid.

O mais moderno chamava-se Tomaz, ou Tomé, mas era só conhecido pela alcunha de Mithou, nome sob que aparecem tôdas as suas composições conhecidas hoje.

Como o *Index* menciona só o apelido Champion, cuido, pois, que se trata do velho Nicolau.

Ora dêste compositor até hoje só se encontrou impressa uma composição — o salmo 127 — *Beati omnes, qui timent Dominum* — a 6 vezes, que foi publicado duas vezes, ambas em Nuremberga. A primeira por Petrejus (*Tomus tertius psalmorum selectorum quatuor & quinque & quidam plurium vocum*) em 1542; a segunda por Ulrico Neuber (*Beati omnes. Psalmus CXXXVIII Davidis: sex, quinque et quatuor vocum, a variis, iisdemque praestantissimis musicæ artificibus harmonicis numeris adornatus, & modus septendecim concinnatus, hinc inde autem collectus, atque in unum volumen redactus, & in lucem editus, per Clementem Stephani Buchaviensen et Egranorum incolam.*) em 1569.

É o que se sabia em 1877, quando Eitner publicou a sua *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. E é o que ainda hoje se sabe segundo me informam duas das maiores autoridades mundiais no assunto — o Professor Dr. Johannes Wolf, de Berlim, e M. Charles van den Borren, de Bruxelas — a quem tenho o prazer de públicamente renovar os meus agradecimentos por todos os favores com que me têm honrado.

————— 1935 —————  
IMPRESA BELEZA  
RUA DA ROSA, 99 A 107  
————— LISBOA —————

E  
7  
R  
d