

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

ELEMENTOS PARA A INTERPRETAÇÃO DA OBRA DE JOHN
DOWLAND PARA ALAÚDE
(COM ÊNFASE NAS PAVANAS E GALHARDAS)

SILVANA SCARINCI

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Silvana Scarinci

e aprovada pela Comissão Julgadora em

04 / Setembro / 1998

Walter Rauh

5292166

CAMPINAS - 1998



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	UNICAMP
	Sca73e
V.	E
TOM	37987
PROJ	229/99
C	D <input checked="" type="checkbox"/>
PREL	R\$.11,00
DATA	18/06/99
N.º CPD	

CM-00125581-7

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PE LA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Sca73e Scarinci, Silvana
Elementos para a interpretação da obra de John Dowland para alaude : (com ênfase nas pavanias e galhardas) / Silvana Scarinci. -- Campinas, SP : [s.n.], 1998.

Orientador : Helena Jank.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dowland, John, 1563?-1626. 2. Música barroca.
3. Alaude. 4. Música para alaude. 5. Música e retórica.
I. Jank, Helena. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**ELEMENTOS PARA A INTERPRETAÇÃO DA OBRA DE JOHN
DOWLAND PARA ALAÚDE
(COM ÊNFASE NAS PAVANAS E GALHARDAS)**

SILVANA SCARINCI

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Artes sob a orientação da Profa. Dra. Helena Jank.

Apoio: FAPESP

CAMPINAS - 1998

Ao Nigel, com amor

A Livia e a Sofia, com amor

A minha orientadora, Helena Jank, pela confiança, apoio intelectual e amizade.

A FAPESP cujo apoio foi fundamental para a realização deste trabalho durante
dois anos e meio.

A FAEP que apoiou-me para a conclusão deste trabalho durante um mês.

Ao Departamento de Pós-Graduação do Instituto de Artes, pela
constante colaboração e eficiência.

Ao meu pai e ao Arthur, pelo gosto das idéias.

A minha mãe, pelo gosto da música.

RESUMO

Esta dissertação pretende discutir a interpretação histórica focalizada na obra de John Dowland para alaúde.

Utilizando exemplos escolhidos entre as Pavanas e Galhardas do autor, a dissertação constitui-se de reflexões sobre performance histórica e dos passos necessários a serem tomados por qualquer intérprete interessado em executar esta música.

Um *quase* manual de interpretação se delinea nestas páginas - a técnica do alaúde é descrita baseada em tratados e manuscritos da época do autor, com comentários necessários para a melhor compreensão do intérprete moderno.

Num terreno mais próximo à chamada "nova musicologia", a obra do autor é apresentada e discutida: Dowland é um profundo conhecedor das artes da retórica e sua música é um poderoso meio de manipulação do ouvinte.

conclusão se dá em aspectos práticos de interpretação: as Pavanas e Galhardas são descritas a partir do tratado de dança do século XVI de Thoinot Arbeau. O conhecimento do universo das danças da corte elizabetana enriquece a interpretação com significados além da dança propriamente dita.

A retórica e a ornamentação são elementos fundamentais para a boa interpretação da música de Dowland e são amplamente discutidos nos dois últimos capítulos da dissertação.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I - Interpretação histórica: contribuições e limites.....	9
Capítulo II - O instrumento:.....	32
1. A Notação	
2. Aspectos Técnicos	
Capítulo III - Os <i>afetos</i> na obra de John Dowland.....	50
Capítulo IV - Pavanais e Galhardas: as danças.....	89
Capítulo V - Elementos de interpretação:.....	112
1. O uso da retórica em Dowland	
2. Ornamentação	
ANEXO	166
Bibliografia	172

INTRODUÇÃO

Executar a obra para alaúde solo de John Dowland não é tarefa fácil. Um dos compositores mais profícuos do período elizabetano, Dowland compunha para seu instrumento sem poupar enormes dificuldades técnicas. Para superá-las e alcançar um nível técnico satisfatório, ou mesmo quando já superadas tais barreiras, o dever do intérprete será o de dominar um universo complexo de questões que se estendem por territórios amplos e muito discutidos na área da interpretação histórica. Este é um terreno acidentado e aberto a ampla discussão. Talvez em nenhum outro momento da história da música, a interpretação tenha refletido tanto sobre si mesma, tornando-se tão autoconsciente. A música antiga não é apenas interpretada, ela é discutida e revista dia após dia, numa constante mudança de conceitos, desde que o movimento de reconstrução histórica ensaiou seus primeiros passos no início deste século. A figura do intérprete de música antiga liga-se ao do arqueólogo escavando as ruínas do passado, mas mesmo consciente desta artificialidade arqueológica, o resultado atingido pelos intérpretes modernos tem sido na maioria dos casos revitalizante, revestindo de frescor e aparente espontaneidade uma música ressuscitada das cinzas do passado.

Esta espontaneidade deverá ser conscientemente construída por cada intérprete que se aventurar por estes campos. Esta foi minha tarefa nesta dissertação de mestrado. Deparar-me com a obra de John Dowland e propor-me

a tocá-la da forma mais *autêntica* possível, colocou-me diante de diversos desafios. Passo a passo dispus-me a enfrentá-los, como numa longa viagem a um lugar desconhecido - com a surpresa e emoção da descoberta de novos universos, e com a disposição de um jovem marinheiro, com a pena e o diário de bordo às mãos para relatar os ricos detalhes de suas experiências ao voltar para casa. Porém a casa nunca mais será a mesma - a viagem é uma odisséia que não leva Ulisses de volta para seu universo familiar: a música antiga é o mundo novo que seduz e fascina os forasteiros, e os faz esquecer o caminho de volta.

Interpretar a obra de John Dowland, revelou-se uma experiência única e apaixonante. O repertório é imenso, profundo e denso - outros autores modernos para instrumentos modernos (em meu caso o violão) tornaram-se pálidas lembranças que pessoalmente perderam grande parte de sua antiga atração. O alaúde é um instrumento timbristicamente muito rico e apresenta uma tessitura bem maior que do violão moderno. O caminho que percorri - do violão ao alaúde - é semelhante ao que a maioria dos alaudistas modernos percorreram (como Nigel North, Paul O'Dette, Hopkinson Smith, etc). Esta dissertação poderá ser lida um pouco como um relato desta viagem, ou um manual de instruções ou reflexões para o instrumentista que desejar aventurar-se pelo mundo do alaúde. No Brasil, com a limitação de informações a este respeito, considero estar colaborando modestamente neste sentido: espero que este trabalho possa ser útil para alguns outros solitários exploradores que

partam à busca de tesouros inimagináveis nas minas profundas da música antiga.

No capítulo I apresento uma descrição de como a performance histórica e a figura do intérprete-musicólogo tiveram início na Europa, no início do século XX. Estudar música antiga passou a ser não só um objeto de prática de interpretação, mas de pesquisa musicológica obrigatória para todos os intérpretes desta área específica. A partir das interpretações românticas do repertório barroco do final do século passado, surgiu um personagem inovador - Arnold Dolmetsch (nascido em 1858) que tentou recriar a antiga música inglesa para violas. De tal estatura e importância no renascimento de instrumentos antigos, devemos lembrar também Wanda Landowska, a primeira intérprete de cravo deste século. Depois deste início revolucionário, o movimento ganhou cada vez maior número de adeptos e a profusão de instrumentos antigos produzidos e intérpretes dispostos a tocá-los tomou conta da Europa e mais tarde dos Estados Unidos (sempre com alguns reflexos mais pálidos em nosso continente). O resultado é que hoje escutar música antiga de forma “autêntica” passou a ser quase obrigação em um mercado exigente de qualidade e novidade. A questão de autenticidade, no entanto, é uma discussão que levanto neste capítulo, tratando a interpretação histórica da mesma forma como a tradução é hoje discutida. A relação do intérprete com um texto musical original pode ser visto como aquela do tradutor com a tradução de um texto que não lhe pertence. Quando um intérprete ou tradutor lê/re-lê/interpreta uma obra, ele se

reapropria deste texto como se fosse seu, e cria um novo texto, uma obra jamais antes ouvida ou executada. Neste plano, o intérprete é também um criador, rebelando-se contra a figura paterna geradora de um texto original, que impregna a peça com seus próprios traços, sua própria concepção. Significado em música é um terreno escorregadio, podendo gerar grandes discussões musicológicas. Susan McClary é uma autora inovadora, fascinante e audaciosa, cuja obra *Feminine Endings: music, gender and sexuality* teve enorme influência em meu trabalho ao desvendar o papel do intérprete como gerador de novos significados na obra de Dowland. A Galharda *The King of Denmark* pode ser lida como uma simples *Battle* a exemplo das peças de Jannequin (*La Guerre* e *La Bataille*), com seus temas imitando trompetes, um elogio ao rei da Dinamarca. Paul O'Dette, reapropriando-se da peça como novo autor, lê na obra uma grande provocação ao rei, zombando de suas mal sucedidas batalhas, ao recriá-la impregnada de uma ornamentação bem humorada e desrespeitosa.

A busca de autenticidade criou um verdadeiro cânone de regras de interpretação. Fugir a ele pode ser visto como desconhecimento, ignorância ou falta de bom senso. Às vezes, porém, toda a pesquisa musicológica em torno da interpretação autêntica pode tornar-se uma camisa de forças e restringir o intérprete ao invés de libertá-lo.

John Dowland foi um autor de extrema importância no desenvolvimento da música na Inglaterra, no século XVI e XVII. Sua vida intelectual e artística girava em torno de autores como Shakespeare, Bacon, Donne, Spencer,

Morley, Gibbons e Bird, entre outros. Foi um período extremamente aberto para a cultura do continente, principalmente a francesa e italiana, e como estas, à redescoberta da cultura clássica. Os mitos gregos eram usados em profusão como meios para interpretar as relações sociais, políticas e culturais do momento. O mito de Orpheu representa a possibilidade do homem de se diferenciar do mundo irracional das bestas. Orpheu, através de seu poder retórico, utilizando o poder da música aliada à palavra, magicamente persuasiva, dá luz à civilização. A retórica clássica era estudo obrigatório para todo músico ou menino que recebe qualquer tipo de educação mais elevada. Dowland dominava a retórica - conhecia seus poderes e utilizava-se conscientemente dela para seduzir e manipular seu público. Sua música ora joga o espectador na mais profunda angústia diante do desespero do exílio ou da morte, ou lança-o na mais obscura melancolia. Os biógrafos tradicionais de John Dowland retratam-no como um profundo melancólico. A música de Dowland, na realidade, é distanciada e irônica - o autor conhecia mais do que ninguém o poder daquilo que faz e era extremamente habilidosos para lidar com os afetos, conscientemente manipulando as emoções de seus ouvintes. Robin Headlam Wells foi neste momento um autor de grande auxílio para compreender Dowland dentro de um contexto mais ideológico. A partir desta leitura, tento demonstrar como através de sua música, Dowland é também um autor que resiste ao poder, capaz de zombar do próprio Rei ou ser sarcástico e ácido com a Rainha.

Para interpretarmos a obra de Dowland, é necessário conhecer um pouco da dança histórica, uma área ainda menos desenvolvida que a performance musical histórica, pois em dança poucos tratados de época sobrevivem - e ainda uma notação precisa dos passos de dança até hoje não se desenvolveu plenamente. Baseei-me neste capítulo na obra mais importante do século XVI sobre dança. Trata-se da *Orcheseographie* de Thoinot Arbeau. A história das Pavanas e Galhardas é descrito pelo autor, e o tratado é extremamente claro em suas descrições de tais danças: com um pouco de paciência, podemos hoje reconstruir com certa facilidade os passos das nobres e pomposas Pavanas e das leves e virtuosísticas Galhardas. O conhecimento destas danças, porém, deve ser feito com certa cautela. As Pavanas e Galhardas de John Dowland estão vários passos além da música simplesmente feita para dançar. Dowland é um autor extremamente sofisticado, plenamente consciente de sua condição - sua música vai além de uma função de simples entretenimento, é a música sobre a música. Os ouvintes da época de Dowland estavam familiarizados com estas formas de danças, e ouvi-las remetia-os a um universo muito familiar.

O último capítulo trata especificamente de interpretação. A tese se conclui com fatores de aplicação prática imediata. Como expliquei em meu primeiro capítulo, o estudo de música antiga transforma o intérprete nesta nova figura: a do intérprete-musicólogo. Normalmente excludentes no mundo da música, os dois aqui se unem em um único personagem. A dissertação conclui-

se com dois fatores fundamentais para a interpretação histórica da música de John Dowland. O uso da retórica em Dowland e a ornamentação de sua obra.

A música de Dowland, mesmo em sua versão puramente instrumental, “fala”, expressa paixões e provoca tantos afetos nos ouvintes quanto Orpheu ao mover montanhas e acalmar as feras. O intérprete moderno deverá entrar em contato com a arte da persuasão (Retórica), e saber como extrair da música todos os significados que “maravilhosamente emocionam, mexem, provocam e inflamam a mente dos ouvintes”.¹

Scott Mitchell Pauley desenvolveu um método para a interpretação retórica das canções de Dowland. Avançando um pouco nesta idéia, sugiro que o intérprete deverá pensar na obra solo como se proveniente de um texto - e este texto deverá ser “cantado” pelo alaudista, provocando os mesmos *affetos* que as canções provocam com suas palavras.

Encerro a dissertação com um elemento de interpretação fundamental para os intérpretes de toda a música do período elizabetano: ornamentação. como pode- Utilizei-me de uma fonte historicamente apropriada para desvendar o uso de ornamentos em Dowland: o *Musick's Monument* de Thomas Mace de 1676. Concluí com a realização da ornamentação desta Pavana (*Lachrimae*) realizada a quatro mãos com o alaudista inglês Nigel North. Em Dowland, grande parte de sua obra constitui-se especificamente das *divisions*: variações advindas de práticas de improvisação muito comuns na época. Tento

¹ Sir Thomas More, *Utopia*; ver capítulo V

apresentar algumas regras de como criar suas próprias *divisions* dentro do estilo de Dowland, apresentando no final uma versão (realizada também a quatro mãos com Nigel North) de *divisions* para a última parte da *Pavana Resolution*.

CAPÍTULO I

INTERPRETAÇÃO HISTÓRICA: CONTRIBUIÇÕES E LIMITES.

A música que costumamos chamar de antiga - da Idade Média ao final do período Barroco - tem ocupado um espaço vasto num terreno comum a duas áreas: a do musicólogo e a do intérprete. O intérprete atual de música antiga tornou-se necessariamente um musicólogo, preocupado com questões como *autenticidade, fidelidade, originalidade*, etc. Ao deparar-se com manuscritos e tratados antigos de música, este intérprete-musicólogo viu-se forçado a se afastar de uma longa tradição de interpretação romântica da música dos mais diversos períodos. Interpretar música barroca, ou renascentista ou medieval, passou a ser uma área específica de interpretação, com um grande repertório de regras e códigos a serem cumpridos, numa tentativa de “fidelidade” ao original, de forma a tornar esta música mais “autêntica” ou “históricamente correta”.

Esta união entre os dois especialistas começou com Arnold Dolmetsch (nascido em 1858), ao tentar reviver a antiga música inglesa para violas. Nesta época o pouco de música barroca conhecida - Bach ou Handel - era executada em grandes pianos e grandes orquestras, ou nas re-criações românticas de Busoni. Surgiram aí também as recriações de Stravinski sobre Pergolesi (*Pulcinella*) e mais tarde as de Benjamin Britten sobre Purcell. Mas neste caso não se trata de uma simples interpretação e sim de uma experiência alterada da

música original, uma nova composição. As interpretações de música antiga de então baseavam-se no pressuposto de que aquela música encontrava-se esteticamente ultrapassada, e tentava seduzir o público com suas versões sinfônicas, versões que hoje seriam pouco aceitas por um público familiarizado com a performance histórica. Usava um artifício historicamente deslocado, não fosse o valor em tentar ressuscitar esta música há tanto tempo esquecida. Dolmetsh teve a “visão profética de que o prazer de escutar Bach desta forma poderia ser magnífico, mas não era Bach - e que a música antiga, familiar ou não, tornava-se ainda mais magnífica em suas sonoridades próprias”.¹ Suas performances por muitos anos eram acompanhadas de discursos exacerbados, por se sentir incompreendido em suas execuções de música em instrumentos originais.

Não podemos esquecer, tampouco, os esforços de Wanda Landowska (Varsóvia, 1879 - Connecticut, 1959), a primeira intérprete do cravo neste século. Em sua formação como pianista já apresentava grande entusiasmo pela obra de Bach. Sob o apoio e influência de seu companheiro Henry Lew, uma autoridade em folclore hebraico, Landowska passou a pesquisar profundamente a música do século 17 e 18. Em 1903 apresentou-se pela primeira vez em público tocando cravo e em 1909 publicou seu livro *Musique ancienne*. Logo após a primeira guerra, tocou contínuo na Paixão segundo São Mateus, executado no cravo pela primeira vez no século XX. Em 1925, instalou-se em

¹ Robert Donington, “Why Early Music?”, em *Early Music*, janeiro 1983.

St-Leu-la-Forêt, ao norte de Paris, onde fundou sua *École de Musique Ancienne* atraindo alunos de todo o mundo. Com a invasão dos nazistas durante a II Guerra, viu-se obrigada a abandonar sua escola, deixando para trás uma biblioteca de 10.000 volumes e sua coleção de instrumentos. Viveu o resto de sua vida nos Estados Unidos, formando grandes cravistas e divulgando com enorme sucesso seu instrumento².

Robert Donigton descreve o início do movimento de música antiga como lento e isolado no período anterior à guerra. O movimento se reduzia a alguns poucos amigos e alunos de Dolmetsch (entre eles Diana Poulton, a pioneira do alaúde e principal copiladora da obra de John Dowland). Após a guerra, a situação mudou rapidamente e novos espaços iam se abrindo para a nova prática da velha música: A rádio BBC de Londres, sob a produção de Denis Stevens, criou, em 1949, um programa de música antiga, beneficiando diversos intérpretes e grupos. Sucede-se a criação de diversas organizações como a *Dolmetsch Foundation* (1929), *Society of Recorder Players* (1937), *Galpin Society* (1946), a *Viola da Gamba Society of Britain* (1948) e americana (1963), *Lute Society* (1956), entre outras. Daí em diante, principalmente flautas doces proliferaram aumentando o número de intérpretes e aficionados. Cravos e alaúdes também ganhavam mais e mais espaço, seguidos muito tardiamente dos avanços técnicos nos instrumentos de cordas e sopros originais. Donington

² Stein and Day, *Landowska on Music*, Nova York, 1964.

cita alguns grandes intérpretes do período, como Safford Cape (música medieval e renascentista), Noah Greenberg (conjunto *New York Pro Musica*), David Munrow e, mais tarde Paul Grümmer (gamba), August Wenzinger, Nikolaus Harnoncourt, e finalmente Gustav Leonhardt. Daí em diante, já estamos falando de intérpretes bem mais recentes, tanto pela idade como pela facilidade de acesso em termos de gravações ou mesmo performances.

O resultado do trabalho destes pioneiros e dos intérpretes que deram continuidade a estas pesquisas foi que hoje ouve-se música antiga de maneira totalmente distinta de como se ouvia nas primeiras décadas deste século - é possível distinguir claramente, mesmo por um leigo, uma interpretação "autêntica" de um "inautêntica". O movimento de música antiga tornou-se amplo e cheio de controvérsias e experimentos, uma grande quantidade de grupos de vários tipos e formações proliferam em todos os continentes onde quer que se cultive a música erudita. A busca de autenticidade anda para a frente e para trás, recuando cada vez mais no passado ou passando a limpo obras cada vez mais próximas de nós. Intérpretes "autênticos" avançam nos períodos Clássico e Romântico, e hoje pode-se ouvir até algumas tentativas de executar Wagner com instrumentos e técnicas de sua época. Ora deparamo-nos com exageros, e ora somos surpreendidos com a música mais antiga soando como a mais nova, vigorosa e cheia de frescor, autêntica em sua mais sincera interpretação.

Para uma reflexão mais profunda sobre a questão da autenticidade, necessitamos recorrer a outros campos do conhecimento, além da musicologia tradicional. Pensar na interpretação histórica de uma obra assim como se pensa na tradução de um texto pode ser muito produtivo e enriquecedor. Nikolaus Harnoncourt aponta nesta direção quando diz:

Devido ao seu distanciamento do presente, e à separação de sua época, a música do passado tornou-se, no decorrer da história e em seu contexto geral, uma língua estrangeira. Certos aspectos particulares podem até possuir valor universal e intemporal, mas sua mensagem particular é ligada à época e não pode ser reencontrada, a não ser que se tente uma espécie de **tradução** para os dias atuais.³

Esta busca de autenticidade, se por um lado criou um corpo fascinante de convenções de interpretação, colorindo esta música com o frescor quase exótico de uma época perdida, levanta questões que vem de encontro ao que a teoria da tradução discute. A relação do intérprete com um texto musical original assemelha-se à relação do tradutor com o texto a ser traduzido. Ao se discutir tradução, sempre surge a mesma questão: O que deve ser mais importante, a versão literária ou a versão literal? E o tradutor, deverá expressar o sentido do original em qualquer estilo que lhe agradar?

³ Nikolaus Harnoncourt, *O discurso dos sons*, Rio de Janeiro, Zahar Editor, 1984.

Segundo George Steiner⁴, a teoria da tradução divide-se, desde o século XVII em três classes: a primeira compreende a tradução como literalidade absoluta, palavra após palavra, elas devem se equivaler no original e no novo texto. Na segunda classe, o tradutor mantém-se fiel, mas compõe um texto que é natural em sua própria língua. A terceira classe é aquela da imitação, recreação, variação, extendendo-se por uma área difusa e mais livre, desde transposições do original a um idioma mais acessível até ecos paródicos ou apenas alusivos.

Nesta última classe poderíamos incluir desde as interpretações românticas de Bach iniciadas por Mendelssohn, passando por Busoni, os intérpretes modernos da música antiga até as paródias de Stravinski sobre Pergolesi. A nós, dentro da interpretação histórica, o que interessará mais é a segunda classe - o intérprete debruça-se sobre o passado e esforça-se por ser natural no presente.

Cada performance musical é uma nova criação, pois nenhuma interpretação pode ser repetida da mesma forma. A linguagem, seja ela musical ou não, é naturalmente criativa, pois torna-se irreproduzível no simples ato de manifestar-se. Não há como repetir algo sem modificar seu conteúdo, as mesmas palavras ditas por pessoas diferentes, terão sentidos diferentes. Intérpretes da mesma obra executarão obras distintas. Ao mesmo tempo que a performance conserva, reproduz o original, modifica-o. A música no papel é um

⁴ George Steiner, *After Babel*, Londres, Oxford University Press, 1976.

corpo sem vida enterrada no passado, o intérprete a ressuscita impregnando-a de nova paternidade, em seu novo tempo e espaço.

Ao intérprete de música antiga - ou qualquer música, enfim - exige-se, comumente, que se mantenha fiel ao autor (texto original) que interpreta. Esta parece ser uma ficção, pois

...seria ingênuo e simplista estabelecermos normas de leitura que contassem com a possibilidade do resgate total dos significados "originais" de um texto, ou das intenções de seu autor. O leitor de um texto não pode proteger os significados originais de um autor porque, a rigor, nem o próprio autor poderia estar plenamente consciente de todas as intenções e de todas as variáveis que permitiriam a produção e a divulgação de seu texto. Da mesma forma, no momento da leitura, o leitor não poderá deixar de lado aquilo que o constitui como sujeito e como leitor - suas circunstâncias, seu momento histórico, sua visão de mundo, seu próprio inconsciente.⁵

A idéia de que um sentido original possa ser simplesmente transposto para a nova língua, sem a interferência do tradutor, tornou-se ultrapassada dentro de uma visão da tradução mais contemporânea. O azul do céu para um inglês é um azul que se contrapõe aos longos meses de nevoeiro e o azul do céu para um brasileiro torna-se o azul brilhante dos trópicos, carregado de

⁵ Rosemary Arrojo, *Tradução, desconstrução e psicanálise*, Rio de Janeiro, Imago editora, 1993.

significados jamais sonhados por um europeu. Quando um tradutor/intérprete entra em contato com um texto e o traz novamente à vida, seja pela tradução, seja pela interpretação, comete um “ato de apropriação do original”. A relação que se estabelece é dupla, de amor e ódio,

...alguma forma de violência, alguma forma de parricídio é inerente à atividade do tradutor que, como qualquer leitor, inevitavelmente ocupa um lugar autoral no momento de acionar sua produção de significados a partir do texto do outro.⁶

Segundo esta visão da tradução, abre-se espaço para uma relação verdadeiramente criativa do tradutor com o original. O intérprete de música antiga depara-se com questões semelhantes. Tradicionalmente, o trabalho de recuperação da música do passado concentra-se na tentativa de encontrar a interpretação mais próxima possível da forma de execução daquela obra na época em que foi escrita. Como ser fiel a um texto escrito há 300 ou 400 anos, do qual não sobrou mais do que a notação extremamente imprecisa (apesar de altamente elaborada) executada dentro de uma tradição tão diferente da nossa? Nikolaus Harnoncourt também analisa a dificuldade de se manter esta fidelidade quando diz:

⁶ ibidem

Quando executamos atualmente música histórica, não podemos fazê-lo como os nossos predecessores das grandes épocas. Perdemos aquela espontaneidade que nos teria permitido recriá-la na época atual; a vontade do compositor é para nós autoridade suprema; encaramos a música antiga como tal, em sua própria época, e nos esforçamos para recriá-la de maneira autêntica, não por motivos históricos, mas porque isso nos parece, hoje, o único caminho verdadeiro para executá-la de forma viva e digna. **Mas uma execução só será fiel se ela traduzir a concepção do compositor no momento da composição.** Sabemos que isto é possível, mas até certo ponto: a idéia original de uma obra deixa-se apenas adivinhar, sobretudo quando se trata de música muito distante de nosso tempo. Os indícios que nos revelam a vontade do compositor se resumem nas indicações referentes à execução, na instrumentação e nas várias práticas de execução, em constante evolução, e que o compositor supunha fossem naturalmente do conhecimento de seus contemporâneos. Tudo isso nos exige um estudo muito aprofundado que pode levar-nos a cometer um sério erro: o de tocarmos a música antiga de acordo apenas com nossos conhecimentos. É assim que nascem estas execuções musicológicas que vemos por aí: quase sempre irreprensíveis historicamente, mas que carecem de vida. É preferível uma execução inteiramente errônea, do ponto de vista histórico, porém viva musicalmente. Os conhecimentos musicológicos não devem constituir-se um fim em si mesmos, mas apenas proporcionar-nos os meios de chegarmos a uma melhor execução que, em última instância, será autêntica se a obra for expressa de forma bela e clara.⁷

⁷ Nikolaus Harnoncourt, *O discurso dos sons*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

Por detrás de toda performance “autenticada” pela pesquisa histórica, existe sempre uma questão de gosto que é pouco mencionada. Edições tidas como as mais fiéis e bem elaboradas nos detalhes, podem também tornar-se limitantes para o intérprete:

Um excelente gambista, que recentemente produziu uma exuberante edição do primeiro livro de peças para viola de Marais, realizou um trabalho de primeira classe, realmente herculeano de comparação textual em averiguar o que ele descreveu como “a versão definitiva” das intenções de Marais com relação aos aspectos secundários do texto: arcadas, ornamentação, dedilhado, etc. Mas o termo não será enganador? Se a segunda edição (1689) do livro mostra que nos três anos desde a primeira impressão, a maneira de Marais de tocar suas peças havia mudado, porque não assumir que três anos mais tarde haveriam ainda mais mudanças em suas performances, e assim por diante até o final de seus dias? Chamar a edição de 1689 de “definitiva” seria impor as atitudes de um crítico de texto do século XX a um músico-executante do século XVIII.⁸

A veneração do manuscrito original, do instrumento original, do rigor histórico, enfim, pode tornar-se limitante ao invés de liberador. O intérprete

⁸ Richard Taruskin, “The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing” em *Early Music*, fevereiro 1984.

restrito a tais questões acabará transformando sua música nos “guinchos de um papagaio, na conversinha de macacos, numa profanação dos mortos”⁹. Tocar numa reprodução exata de um alaúde da época de Dowland, lendo diretamente dos manuscritos do autor, utilizando-se da técnica descrita em manuais antigos, não vai assegurar nem autenticidade, muito menos uma interpretação de qualidade. O estranhamento do instrumento e da técnica particular da época poderá ser um gatilho para novas idéias, para o rompimento com a velha rotina, para o enriquecimento da interpretação. O que se deve buscar é a surpresa da novidade, uma sensação de ter-se encontrado algo de novo, nunca antes visto naquelas velhas paisagens. Então sim, poder tocar esta música com convicção e autenticidade.

Como ser fiel a um autor desaparecido e obedecer seus desejos de significados, expressos num passado já tão remoto? Mesmo ao se tratar de uma obra contemporânea, quando executada por diferentes intérpretes o compositor abre espaço autoral para estes novos intérpretes. Não existe garantia para a autoridade do próprio compositor, pois como foi discutido acima, nem o autor possui o controle dos significados de sua própria obra. Músicos normalmente são treinados com a noção de que o significado em música está restrito a sua organização interna, a sua gramática sem referência. Buscar significado em

⁹ Vladimir Nabokov, em *On translating Eugene Onegin*, em George Steiner, *ibidem*.

música, é quase um território proibido, como se “algo terrivelmente importante estivesse sendo escondido pela profissão”¹⁰ do músico ou musicólogo. No barroco esta questão não era o tabu que se tornou com o passar dos anos - a busca de significado em música era uma preocupação constante, a música passou a “falar”, e sua eloquência era pensada sistematicamente. Um exemplo disto é Mattheson e seus textos sobre a expressão dos afetos (esta baseada em Decartes) nos quais tenta enumerar todos os possíveis efeitos das figuras musicais¹¹.

A música que será abordada neste trabalho, encontra-se num momento de grandes mudanças estéticas. Dowland foi contemporâneo e sofreu influência de duas correntes paralelas e afins em seus objetivos. Na Itália, ao redor de Giovanni Bardi (1534-1592), artistas e intelectuais reuniam-se em Florença, formando a famosa “Camerata Fiorentina” para discutirem os novos destinos da música. Na França, em torno de Pierre de Ronsard (1524-1585) buscava-se uma cooperação mais profunda entre a palavra e a música; que ambas as artes pudessem provocar paixões ou *afetos*, dos quais falará mais tarde Mattheson. Os italianos rompiam com as leis do antigo contraponto, “sem deixar-se levar à

¹⁰ Susan McClary, *Feminine Endings*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991, pg 4.

¹¹ McClary desenvolve profundamente o tema da relação entre música e sexualidade. Ela diz por exemplo: ...a própria música depende fortemente na simulação metafórica da atividade sexual para seus efeitos. Eu defenderei ... que a própria tonalidade - com seu processo de infundir expectativas e subseqüentemente adiar a esperada satisfação até o clímax - é o meio principal durante o período entre 1600 até 1900 para provocar e canalizar o desejo. ... Nunca antes, sexo e gênero se tornam preocupações tão fundamentais na cultura ocidental como no século XVII, e as novas artes públicas todas desenvolvem técnicas de excitar e manipular desejo, de “enganchar” o espectador. Vejam por exemplo, a força da tonalidade que emerge nesta época: um método seguro para incitar e canalizar expectativas que facilmente suplantam os procedimentos menos coercivos da modalidade”.

deriva, como um mau nadador, que se deixa ser carregado para longe de seu caminho, ... pois assim como a alma é mais nobre que o corpo, também as palavras são mais nobres que o contraponto.” Dowland situa-se na passagem da modalidade para a tonalidade, quando a prática antiga torna-se insuficiente na arte de *mover paixões*, de seduzir o ouvinte¹². Suas canções já apresentam algumas preocupações típicas do barroco, como a utilização do *word painting*, a música colocada a serviço do texto e não o contrário, quando as palavras perdiam seu significado nas malhas do contraponto. Baseada na idéia aristotélica de mimesis, o *word painting* foi um dispositivo usado com o intuito específico de criar densidade psicológica para as palavras. Na canção de Dowland, *If my complaint*, que aparece também em forma instrumental de Galharda (*Captain Digorie his Galliard*), pode-se notar a “pintura” da palavra *complaint* (lamento) com as notas mi b - re, expressando um verdadeiro suspiro musical. Esta segunda menor aparece com insistência durante toda a peça, quase induzindo o ouvinte a suspirar permanentemente. Ela não só aparece como expressão do lamento, mas como motivo gerador da obra. Na segunda seção, o intervalo de segunda menor descendente estrutura a configuração harmônica impedindo uma verdadeira modulação para a dominante. O mi b cria uma constante atração para o ré, característica do modo frígio que possui um semiton entre o primeiro e segundo grau da escala. Sob as palavras *O, love /*

¹² ibidem.

live, surge uma uma melodia diatônica ascendente (la-si-do-re), para imediatamente retornar descendentemente (do-si-la) sob as palavras *and die*.

4. IF MY COMPLAINTS COULD PASSIONS MOVE.

[Captain Digorie Piper's Galliard]

VOICE

If my com-plaints could pas - si - ons move, Or make Love
My pas - sions were e - nough to — prove, That my des -

LUTE

see where-in I suf - fer wrong: O Love, I live and die in
- pairs had gov - ern'd me too long. Thy wounds do fresh - ly - bleed in

thee, me, Thy grief in my deep sighs still speaks:
My heart for thy un - kind - ness breaks:

Yet thou dost hope when I des - pair,
Thou say'st thou canst my harms re - pair,

And when I hope, thou mak'st me hope in vain,
Yet for re - dress, thou let'st me still com - plain.

1
If my complaints could passions move,
Or make Love see wherein I suffer wrong:
My passions were enough to prove,
That my despairs had govern'd me too long
O Love, I live and die in thee,
Thy grief in my deep sighs still speaks:
Thy wounds do freshly bleed in me,
My heart for thy unkindness breaks:
Yet thou dost hope when I despair,
And when I hope, thou mak'st me hope in vain
Thou say'st thou canst my harms repair,
Yet for redress, thou let'st me still complain.

2
Can Love be rich, and yet I want?
Is Love my judge, and yet am I condemn'd?
Thou plenty hast, yet me dost scant:
Thou made a God, and yet thy power contemn'd.
That I do live, it is thy power:
That I desire it is thy worth:
If Love doth make men's lives too sour,
Let me not love, nor live henceforth.
Die shall my hopes, but not my faith,
That you that of my fall may hearers be
May here despair, which truly saith,
I was more true to Love than Love to me.

A tonalidade surge como forte instrumento de sedução, de coerção e canalização de expectativas. Seu mecanismo funciona basicamente como um esquema de forças, de atração e repulsão, de sustentação e clímax que podem ser facilmente percebidos (para o ouvinte familiarizado com a gramática musical) como investimento libidinal. A música de Dowland desliga-se da tradição de seus colegas renascentistas, daquela música de pura elevação espiritual. Com ele volta-se ao mundo mais terreno das paixões, a música é um instrumento de catarse dos sofrimentos humanos, através dela já podemos realizar nossos desejos, experimentar nossas próprias emoções. A música passa então a ser percebida como “um meio misterioso dentro do qual parecemos encontrar nossos próprios, recônditos sentimentos”¹³. Sua música já pertence a um novo universo impregnado de significado e não podemos interpretá-la sem reconhecer este fato.

O intérprete desta música torna-se, portanto, um produtor de significados, fazendo com que cada nova interpretação de uma obra crie um novo leque de significados. Mas como poderia um intérprete investir uma obra de significados, novos e distintos, talvez jamais imaginados pelo próprio autor?

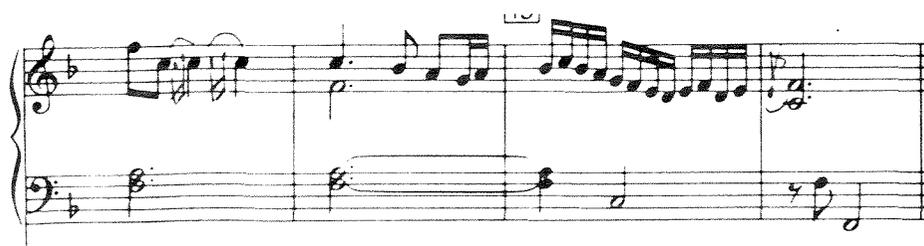
¹³ Susan McClary, *ibidem*.

Tomemos o exemplo de Paul O'Dette interpretando *The King of Denmark's Galliard*.¹⁴ Trata-se de uma longa Galharda que pertence a um tipo de peças conhecidas como *Battles* ou "batalhas". Sua origem está em duas peças de Jannequin, *La Guerre* e *La Bataille* que ganharam enorme popularidade e passaram a ser arranjadas para diversos instrumentos. As peças originais de Jannequin usam artifícios para imitar uma batalha através de sons e palavras onomatopéicas. A Galharda de Dowland não é uma referência direta à obra de Jannequin, mas encontra-se dentro da mesma tradição: pode-se claramente ouvir o som dos trompetes nos quatro lás repetidos do início e recorrentes na peça toda:



¹⁴ Jonh Dowland, *Complete Lute Works, Vol. 3*, Paul O'Dette, alaúde, Harmonia Mundi, 1996.

Segundo Paul O'Dette e Robert Spencer¹⁵, o padrão de Dowland, Christian IV, Rei da Dinamarca, não foi muito bem sucedido em batalha. Este brilhante intérprete/tradutor impregna a peça de impiedosa zombaria (não em relação a Dowland obviamente, mas ao próprio “homenageado” da peça, o Rei). Através de uma elaboradíssima ornamentação, O'Dette cria sua forte versão, pontilhada de “brincadeiras” como:



¹⁵ Robert Spencer, prefácio ao CD de Paul O'Dette; *John Dowland, complete lute works, vol. 3*; Harmonia Mundi, 1996, França.

para encerrar a peça com um quase excêntrico desrespeito:



Numa busca de autenticidade absoluta, o intérprete deveria desaparecer, para servir sem vontade própria aos desígnios de um autor do passado. Mas se este intérprete do século XX pode jurar fidelidade ao autor antigo, ele também é um músico que já ouviu Beethoven, Schoenberg ou mesmo jazz. Seu *inconsciente musical* é um complexo aparato de informações musicais, que estarão presentes em toda sua relação com a música, para trás ou para frente no tempo, deixando um rastro de sua passagem em tudo aquilo que toca/lê/interpreta. Nesta relação dialógica com o texto original, não há como evitar os traços pessoais, as pegadas deste novo leitor - ou desleitor - que toma para si a obra do autor. Ou, como expressa Roland Barthes,

Existe algo inaudível em Beethoven, e o que esta inaudibilidade designa é uma "inteligibilidade tangível"- a qual não pode ser apreendida pela velha estética através da abstração ou interioridade, mas somente através de uma atividade ou "leitura". Esta leitura não consiste em receber, conhecer ou sentir este texto, mas em escrevê-lo novamente. Para que serve a composição se ela for confinada aos precintos dos concertos, ou à solidão da escuta no rádio? Compor, ao menos por propensão, é provocar o fazer, não o ouvir, mas a escrita

A atividade do intérprete é justamente a daquele que reescreve a obra e a impregna de novos significados. Um retorno a uma essência original, a um texto puro, como se esta obra estivesse exaurida, sem suas múltiplas camadas de significados e infinitas possibilidades de leitura, não passa de uma ficção. Todo texto é uma torre de Babel, apresentando uma "irreducibilidade natural de significados", exibindo "uma incompletude, a impossibilidade de se terminar, de se totalizar, de se esgotar, de se completar algo da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquetônica ... há então como um limite interno à formalização, uma incompletude da construtura"¹⁶. Se esta obra original encontra-se sempre incompleta, como poderia um intérprete resgatar seu sentido original? O intérprete forte é aquele que não se esquivava de re-ler e desvendar novos significados na inesgotabilidade das obras.

¹⁶ Jacques Derrida, em: Rosemary Arrojo, *ibidem*.

O trabalho dos musicólogos à busca de autenticidade, contraposta a uma reflexão sobre tradução, não invalida o que hoje se conhece como interpretação histórica. Novos timbres, novos fraseados, articulações, ornamentos - um verdadeiro cânone de interpretação - vieram se contrapor a velhos maneirismos de interpretação. Talvez o que se considera hoje uma interpretação histórica correta, venha a se tornar obsoleta em trinta anos. É importante notar, no entanto, que intérpretes fortes estarão sempre fazendo leituras fortes de obras musicais. Não há como negar o valor de um Glenn Gould tocando Bach, por mais que sua interpretação seja *inautêntica* e idiossincrática. O trabalho de pesquisa é necessário para o intérprete de música antiga, mas não pode ser limitante em sua literaridade. Pausas com durações absolutamente corretas, ataques, fraseados e ornamentos - todos perfeitamente embasados na pesquisa histórica - não podem se transformar numa camisa de forças para o intérprete moderno. Estas pesquisas precisam ser um meio e não um fim em si mesmo - um meio liberador, inspirador de novas possibilidades, de onde emerja o frescor de uma música jamais antes escutada.

É sempre mais fácil escolher o caminho da rigidez, estabelecer uma série de regras e segui-las estritamente. A musicologia deve mostrar opções ao intérprete e jamais restringi-lo. A música é fascinante em sua multiplicidade e transita por territórios sobre os quais manual ou tratado algum jamais poderá desvendar todos os mistérios. Ela jorra das profundezas do inconsciente humano, atravessa muitas e muitas camadas até chegar à elaboração e o

artesanato da consciência; diferentes linguagens se sucedem e se sobrepõem umas às outras, num diálogo infinito, produzindo diversidade no espaço e no tempo mas sem jamais se anular em sua sucessão histórica. Não existe uma evolução histórica no sentido científico em música: Boulez não é melhor que Beethoven que não é melhor que Bach que não é melhor que Palestrina. Respondemos a todas as músicas de forma autônoma: o que vibra dentro de nós é a compreensão de um sentido quase arquetípico da linguagem musical (mesmo se filtrado por uma mediação cultural).

Para uma interpretação tornar-se válida, existem algumas delimitações cujos parâmetros estão ligados ao que se costuma chamar de estilo. Na opinião de Robert Donington, “mais além destes limites, nos falta a experiência genuína da música, e encontramos apenas uma falsificação plausível. Pois nesta escuridão exterior, vale qualquer coisa”¹⁷. Encontra-se aí um certo radicalismo que poderia ser aplicado às primeiras performances de música barroca por grandes orquestras sinfônicas, e nada poderá apagar a luminosidade de se ouvir Bach por Martha Arguerich ou Glenn Gould ou Pablo Cassals, ou mesmo Rubinstein num grande piano. Os intérpretes da música antiga criaram jamais expulsarão de suas praias ensolaradas grandes músicos em seus instrumentos modernos. O conhecimento de estilo é fundamental para o intérprete com seu instrumento original e mesmo para aquele com instrumento moderno, servindo de guia mais rigoroso para a performance autêntica e como fonte de inspiração

¹⁷ Robert Donington, *Of Early Music*, Londres: Faber and Faber, 1977.

para o outro intérprete. Este trabalho pretende levantar o máximo de questões que possibilitem uma boa interpretação histórica. Além de todas as informações que sejam possíveis levantar para a interpretação histórica, existirá sempre um espaço incomensurável, intangível, impossível de ser transmitido - neste espaço misterioso, habita a dimensão do indizível nas artes. Esta dissertação pretende-se modesta, um quase manual de interpretação da obra de Dowland. A pesquisa na interpretação histórica é infundável, mas por mais amplo que um trabalho destes possa ser, haverá sempre as limitações da linguagem para tentar descrever o que não é possível descrever na linguagem misteriosa da música. A estes mistérios ficam reservadas poucas portas de entrada, e a poucos escolhidos as Musas permitirão o acesso.

CAPÍTULO II

O INSTRUMENTO

1. A NOTAÇÃO NO ALAÚDE

Nem mesmo uma partitura com a mais moderna notação, com os detalhes mais minuciosamente apresentados pode refletir as intenções completas de um compositor. Existem sempre aspectos intangíveis que não podem ser expressos através dos meios desenvolvidos pela notação musical, mesmo sendo freqüentemente admirada como “uma das mais altas conquistas do espírito humano”¹. Mais uma vez vamos de encontro à questão de autenticidade - mesmo o mais objetivo, ou o mais treinado dos intérpretes, se encontrará fatalmente em terreno bastante subjetivo. Esta questão fica ainda mais acirrada na medida em que recuamos no tempo e nos deparamos com partituras mais antigas. Um intérprete de música antiga estará sempre obrigado a “decifrar” um código pouco acessível ao intérprete moderno, e bem menos exato nas suas manifestações.

A notação do alaúde é feita tradicionalmente em tablatura. A notação em pentagrama já faz parte de uma tradição moderna de transcrições, sendo na maioria das vezes uma tentativa de tornar o repertório do alaúde acessível a

¹ Frederick Dorian, *The History of Music in Performance*, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1966.

instrumentistas que não conhecem tablatura. Este é o caso da edição de Diana Poulton da obra de John Dowland - todas as peças aparecem em dupla notação: o pentagrama acima, acompanhado da tablatura por baixo.

O sistema de tablatura é conhecido desde o começo do século XIV e em muitos aspectos era mais elaborada do que a notação em pentagrama, apresentando vários símbolos que só serão adotados pelo pentagrama muito tempo depois. As tablaturas de alaúde, por exemplo, já usavam barras regulares de compasso ou ponto de aumento muito antes de serem adotados pela notação tradicional.

Uma tablatura consiste basicamente de uma representação direta da técnica do instrumento. No caso do alaúde, a tablatura constitui-se de 6 linhas representando as seis ordens (conjunto de uma ou duas cordas afinadas na mesma altura ou, no caso dos baixos, em oitavas) superiores. Estas são as ordens que são executadas também com a mão esquerda, ao contrário dos baixos que são tocados normalmente soltos, ou seja, sem a intervenção da mão esquerda. Existem três tipos de tablaturas: a alemã, um sistema extremamente complicado utilizando símbolos diferentes para cada nota; a italiana e a espanhola, utilizando números para representar cada casa do braço do alaúde; e finalmente a francesa, adotada também pelos ingleses, que é a que nos interessa neste trabalho. Esta utiliza letras para cada altura do braço do alaúde, como será melhor explicado a seguir.

O uso de tablatura permite ao intérprete a leitura em qualquer instrumento com afinação semelhante em seus intervalos. Ou seja, era possível executar o mesmo repertório em alaúdes renascentistas em diversas alturas, vihuelas, cistres, orphariums, e outros instrumentos, pois o que está determinado pela tablatura não são as notas mas os intervalos. A afinação era bastante livre, devendo-se afinar a primeira corda "tão aguda quanto agüentar, sem rebentá-la"². Existe documentação que mostra que a afinação mais comumente usada no alaúde usado por Dowland³² era a seguinte:

1ª ordem (corda simples): sol 1

2ª ordem (cordas duplas): ré 1

3ª ordem (cordas duplas): lá -1

4ª ordem (cordas duplas): fá -1

5ª ordem (cordas duplas): dó -1

6ª ordem (cordas duplas): sol -2

7ª ordem (cordas duplas oitavadas): fá -2

8ª ordem (cordas duplas oitavadas): mi (b) -2

9ª ordem (cordas duplas oitavadas): ré -2

Estas cordas também recebiam a seguinte denominação:

1ª: *canto* (Itália), prima ou *Treble*

2ª: *sottanella*, intermediária menor (*Small mean*)

² No início de sua formação e carreira, Dowland usou um alaúde de 7 ordens, como indica a maior parte de suas obras até 1603. A partir de 1604 (surgimento de sua *Lachrimae*), sua obra passa a ser escrita para um alaúde de 9 ordens.

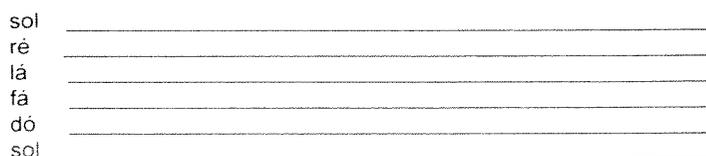
3ª: *mezzanelle*, intermediária maior (*Great mean*)

4ª: *tenori*, contra - tenor

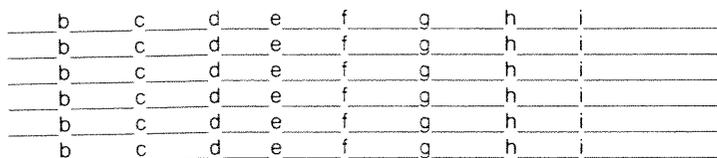
5ª: *bordoni* ou tenor

6ª: *bassi* ou baixo (*Bass*)

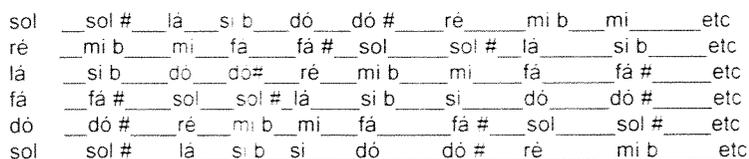
As seis linhas da tablatura representam as seis primeiras ordens do alaúde:



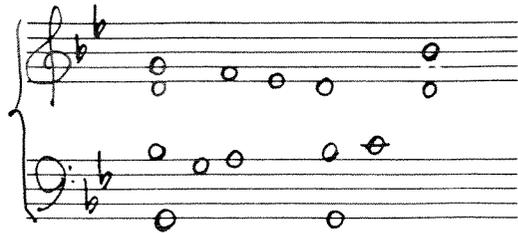
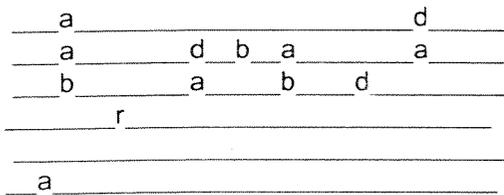
A indicação da altura correta é feita através de letras, ou seja:



Resultando na afinação do alaúde mais comumente usada por Dowland,
 com as seguintes alturas:

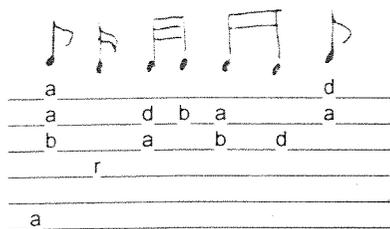


Desta forma, podemos obter as alturas relativas. No seguinte trecho, obteremos as seguintes alturas:

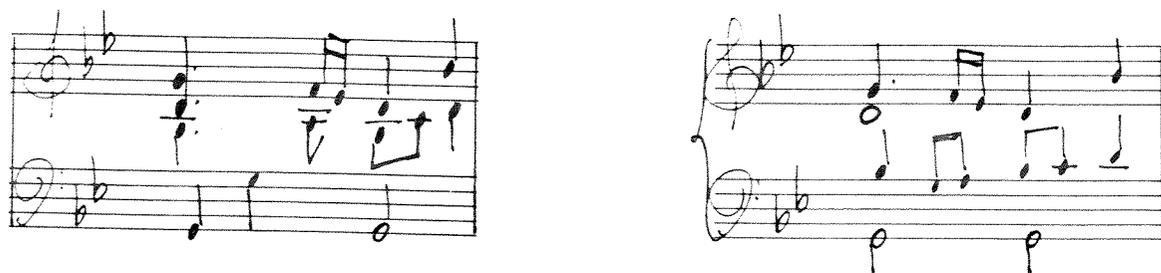


As durações ficam determinadas pelos valores que aparecem acima da tablatura.

Estas durações indicam as notas de valores mais curtos, vendo-se a tablatura num sentido vertical, ou seja, relevando-se num primeiro momento seu aspecto polifônico, no qual aparecem valores distintos em vozes distintas. Para facilidade de leitura, vai-se preenchendo os tempos conforme os valores vão indicando a presença de alguma nota. Cabe ao alaudista a "leitura" das vozes escondidas dentro desta notação apenas esquemática.



É aqui que começa o trabalho de transcrição. O intérprete sensível saberá distinguir as diversas vozes de um trecho; a boa transcrição será aquela que esclarece na partitura estas possibilidades polifônicas. O mesmo trecho acima apresentado poderia ter as seguintes transcrições:



A obra de John Dowland é acessível aos músicos de nosso tempo graças ao trabalho exaustivo de Diana Poulton. Anteriormente, muitos alaudistas da época de Dowland preocuparam-se em registrar obras que o compositor não escrevia. A dificuldade em registrar sua obra, segundo aponta Diana Poulton, parece advir de uma certa relutância em divulgar o melhor de suas composições solo e os segredos do domínio técnico que ele possuía para tocá-las. Isto não

ocorre com suas canções que foram todas publicadas em seus livros de Canções (*Song Books*), onde aparecem apenas três de suas peças solo. Outras nove peças aparecem no *Musicall Banquet*, o livro de alaúde de Robert Dowland, (filho de Jonh Dowland) e outras sete no *Newe Booke of Tabliture* de William Barley, versões consideradas imperfeitas pelo próprio Dowland. No entanto, sua obra está presente em diversos manuscritos e publicações da época. Suas mais famosas peças foram arranjadas para outros instrumentos por vários compositores (Morley, Byrd, Robinson e outros) e suas variações (*divisions*) eram reescritas por seus colegas alaudistas (Bachelier e Cutting). A coleta de todo este material por Diana Poulton deve ter sido extremamente árdua, pois a obra de Dowland encontra-se em manuscritos espalhados por bibliotecas e museus da Inglaterra, Escócia, Irlanda, País de Gales, América do Norte e continente europeu. As transcrições de D. Poulton são aceitas como definitivas por alaudistas. Quanto às diminuições, torna-se uma questão à parte, pois elas vêm de uma tradição de improvisação e era costume mesmo entre grandes compositores, o constante “empréstimo” ou paródias de peças ou trechos de outros autores. As diminuições de Dowland são extremamente elaboradas e em alguns casos ele mesmo desaprovava versões recolhidas por outros músicos, como é o caso das peças que aparecem no *Neue Booke of Tabliture* de William Barley. Para um autor tão cioso de sua própria obra, é de surpreender que ele mesmo não tenha se preocupado em deixar sua própria versão autorizada (coisa que fez com suas canções publicadas em quatro volumes durante sua vida). Diana Poulton fez um trabalho extremamente

cuidadoso na compilação do *The Collected Lute Music of John Dowland*, comparando todos os manuscritos a que teve acesso (provavelmente todos os encontrados até hoje) e pode-se considerar o seu livro como a coletânea mais fiel da obra de Dowland. As *divisions*, parte fundamental nas Galhardas e Pavanas, abriam espaço para a demonstração criativa de outros intérpretes ou compositores, que podiam inventar suas próprias versões. Dentro desta tradição perfeitamente legítima, pode-se citar as gravações de Paul O'Dette, criando suas próprias diminuições para as peças recolhidas por D. Poulton. Desta mesma forma, qualquer intérprete poderia fazer o mesmo, re-escrever suas próprias variações. Em alguns casos, como em *Semper Dowland, semper Dolens, Solus Cum Sola, Resolution, e Galliard to Lachrimae*, o intérprete vê-se naturalmente obrigado a escrever sua própria versão, pois estão faltando algumas *divisions*.

2. ASPECTOS TÉCNICOS DO ALAÚDE

...Dowland to thee is deare; whose heavenly

tuch upon the Lute, doeth ravish humane sense:...

Richard Barnfield, 1598

(Dowland que vos é tão caro, cujo toque celestial sobre o alaúde maravilha os sentidos humanos)

A técnica do alaúde é uma técnica toda reconstruída, pois após o século XVIII, o alaúde caiu em desuso, desaparecendo do mundo da música até o século XX, quando o interesse pela música antiga ressurgiu. Hoje existe novamente uma boa escola de alaúde, com princípios técnicos bem definidos, que permite ao alaudista moderno um rendimento de alta qualidade. O que surpreende é o fato desta técnica hoje tão claramente desenvolvida ter renascido das cinzas de pouquíssimos registros deixados por nossos antepassados alaudistas. As referências a problemas específicos da técnica são praticamente nulos ou explicados de maneira extremamente superficial. Existem poucos métodos de alaúde ou passagens sobre sua técnica em algumas obras didáticas de música no século XVI e XVII³, mas todos são extremamente falhos ao tentar explicar, por exemplo, como extrair uma sonoridade de qualidade do instrumento. Esta parece ser a maior dificuldade do instrumento devido a suas cordas duplas, que facilmente podem se chocar uma com a outra e soar mal. Sob este aspecto, deve-se reconhecer o trabalho não somente arqueológico dos alaudistas deste século, mas principalmente seus esforços de re-criação de uma técnica totalmente perdida. Em 1957, quando ainda começava-se a discutir

³ Métodos de alaúde que de alguma forma sabe-se que tiveram relação direta ou indireta com John Dowland:

Barley, William: *A new booke of tabliture*, London, 1596.

Dowland, Robert: *Vriete of Lute-Lessons*, Londres, 1610.

Bésard, Jean-Baptiste: esta obra só sobreviveu através do método de Robert Dowland, onde se encontra traduzida.

Le Roy, Adrien: *A briefe and easye Instruction*, traduzido para o inglês em 1567 por John Kingston.

Mace, Thomas: *Musick's Monument*, 1676.

Robinson, Thomas: *The Schoole of Musicke*, Londres, 1603 (trad.: Carin Zwilling, tese UNICAMP, 1996)

sobre a técnica do instrumento, Karl Sheit, um dos pioneiros a pesquisar o alaúde, queixava-se num colóquio realizado em Paris, da insuficiência de clareza nos métodos antigos:

Il est à remarquer que tous les traités de l'époque enseignent la technique du luth à l'aide de quelques règles plus ou moins arides accompagnées d'exemples insuffisants. ... on se rend compte qu'il n'était guère aisé d'apprendre ce difficile instrument pour lequel n'existait alors aucune méthode capable de conduire l'élève du premier son jusqu'à la complète maîtrise. Néanmoins, ces règles et ces conseils peuvent nous être d'une grande utilité à nous luthistes d'aujourd'hui, pourvu que nous sachions unir la technique et la science des anciens maîtres à nos connaissances actuelles.⁴

Esta posição naturalmente definiu a pesquisa de uma técnica moderna e ao mesmo tempo histórica do alaúde: Utiliza-se as referências dos tratados de época e cria-se soluções para os problemas que não eram explicados. Além destas fontes que são os tratados históricos, os alaudistas de nossa época serviram-se de obras pictóricas para obter algumas informações adicionais (Estas fontes, como diz Diana Poulton, precisam ser examinadas com reservas, pois os modelos que posavam para o pintor muitas vezes nem tocavam o instrumento, uma vez que era moda posar com um alaúde nas mãos)⁵.

⁴ Karl Sheit, "Les traités de luth des environs de 1600" em *Le luth et sa musique*, Editions du Centre National de la recherche scientifique, Paris, 1980:

É marcante o fato que todos os tratados da época ensinam a técnica do alaúde com a ajuda de algumas regras bastante áridas acompanhadas de exemplos insuficientes. ... damos-nos conta que não era nada fácil aprender este difícil instrumento para o qual não existia então nenhum

Existiam basicamente duas técnicas de utilizar a mão direita no alaúde conhecidas como *Thumb-under* e *thumb-over*. A primeira, consistia em tocar com o polegar cruzando sob o indicador (*figueta castellana*), técnica derivada do alaúde medieval quando se usava o plectro. Esta técnica definia a acentuação *forte-fraco*, *forte-fraco* do renascimento nas longas ornamentações compostas principalmente por graus conjuntos (*runs*). As mudanças estéticas que estavam ocorrendo justamente nesta época, com o aparecimento de linhas de baixos mais definidas e conseqüentemente com o surgimento de alaúdes com maior número de ordens graves, obrigaram também o alaudista a mudar sua técnica. O polegar deveria a partir de então ganhar independência, e passou-se então a utiliza-lo distanciado dos outros dedos, de maneira semelhante à técnica moderna do violão. Sobre isto, já aconselhava Bésard na tradução inglesa de 1610⁶:

stretch out your Thombe with all the force you can, especially if thy Thombe be short, so that the other fingers may be carried in the manner of a fist, and let the Thombe be held higher than them.⁷

método capaz de conduzir o aluno desde o primeiro som até seu completo domínio. No entanto, estas regras e estes conselhos podem ser de grande utilidade a nós, alaudistas modernos, desde que saibamos unir a técnica e a ciência dos antigos mestres aos nossos conhecimentos atuais.

⁵ Diana Poulton, "La technique en France et en Angleterre" em *Le luth et sa musique*, etc.

⁶ Jean Baptiste Besard, *Thesaurus Harmonicus* (1603), traduzido em "Necessary Observations Belonging to the Lute Playing" de Robert Dowland.

⁷ Esticai vosso polegar com toda a força que puder, especialmente se vosso polegar for curto, de forma que os outros dedos fiquem com o formato de um punho, e deixai que o polegar se mantenha mais alto que estes.

Este método também era aconselhado por Luys venegas de Henestrosa, no *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela* de 1557.

Em 1592, Matthaeus Weissel considera a nova posição desfavorável e defende a alternância polegar-indicador por desenvolver maior velocidade.

Dowland parece ter conhecido as duas técnicas e usado a segunda já no final de sua carreira. É interessante notar que as peças em que ocorre mais a independência do polegar, o alaúde também utiliza um maior número de baixos, fato que acompanhou a evolução do alaúde até o período barroco, quando o polegar fica totalmente independente dos outros dedos.

Por exemplo, em *Piper's Pavan*, no compasso 17, a digitação é claramente a "antiga" (polegar-indicador; polegar-indicador), pois a passagem é um simples *run* em tessitura grave:

The image shows a musical score for a piece titled "Piper's Pavan". The score is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is written on a five-line staff, and the bass line is written on a four-line staff. The second system consists of three lines of lute tablature. The first line contains the letters 'r', 'a', 'd', 'e', 'r' with a bracketed 'r' below it. The second line contains the letters 'a', 'r', 'd', 'e', 'r'. The third line contains the letters 'a', 'r', 'd', 'e', 'r'. Above the tablature, there are three pairs of vertical lines representing fret positions.

Já na *Pavana Solus cum Sola*, na última seção (compassos 33 à 40), fica mais fácil a utilização do polegar fazendo os baixos e indicador, médio e anular tocando os acordes superiores.



Num pequeno trecho da *Pavana Resolution*, percebe-se a necessidade de uma técnica de polegar independente dos outros dedos, quando a escrita se torna mais polifônica. No compasso 25-6 fica muito difícil utilizar a digitação polegar-índice nas fusas da voz superior que antecedem o Ré do baixo (9ª ordem), obrigando o polegar a saltar uma distância muito grande em muito pouco tempo. O mais indicado neste caso seria utilizar a digitação que começa a entrar em voga neste momento de transição de estilos. O interessante é notar que o restante da *Pavana* utiliza a “velha” digitação, ou seja, não há como determinar um momento preciso em que a velha técnica foi substituída pela nova, assim como não há como determinar quando fechou-se a porta do Renascimento para abrir-se a do período Barroco. Os antigos hábitos vão se transformando pouco à pouco, e por muito tempo, as técnicas e estilos se mesclam, anunciando novidades ou rememorando o passado.

A utilização ou não das unhas é ainda hoje um fator de discordância entre executantes, principalmente devido à exigência que o violão moderno impõe a seus intérpretes de tocarem seu instrumento com unhas. Na época do alaúde havia algumas discordâncias sobre o assunto, mas os intérpretes modernos de alaúde concordam sobre a absoluta impropriedade do uso das unhas. Os instrumentos de cordas duplas como alaúdes, vihuelas e guitarras apresentam todos a mesma dificuldade para a obtenção de um som limpo, onde cada ordem deve soar como se houvesse apenas uma corda, produzindo-se um som cheio e aveludado. As unhas tornariam o som bem mais áspero e ficaria difícil fazer duas cordas soarem como uma, deixando a execução bem mais suja. Um dos poucos autores da época que se refere ao problema de sonoridade é um autor de vihuela, Miguel de Fuenllana⁸:

De los redobles

Tractado hemos de las composturas y fantasias. Cofa razonable fera venir a tractar dela tercera cofa arriba ya dicha, que es lo q toca a los redobles y a tañer con limpieza: lo qual no es menos neceffario que todo lo demas. ... Y puesto que en efta manera de redoble, el dedo quando entra hiere la cuerda con golpe, quãdo fale no fe puede negar el herir cõ la vña, y efta es imperfectiõ, affi por no fer el punto formado, como por no auer golpe entero ni verdadero.Y de aqui es que los que redoblã con la vña hallaraã facilidad en lo que hizierẽ, per no perfectiõ. Y efto daquidigo no es para cõdeñar ninguna manera de tañer,pues tengo por muy bueno lo que los fabios y aufisados en la mufica exerciterẽ, y aprobarẽ por tal. ... pues como dicho es, tiene grã excellencia el herir la cuerda cõ golpe, fin que ètremeta vña ni otra manera de inuecion, pues en solo el dedo, como en cofa biua cõfifteel verdadero fpiritu, que hiriendo la cuerda ele fue le dar.⁹

Thomas Mace em seu *Musick's Monument*, também defende o uso do ataque sem unhas:

⁸ Miguel de Fuenllana, *Orphénica Lyra*, Sevilla, 1554; ed Charles Jacobs, Oxford University Press, 1978.

⁹ Já tratamos das composturas e fantasias. Coisa razoável será tratar da terceira coisa já dita acima, que é o que se refere aos *redobles* e a tocar com limpeza: o qual não é menos necessário que o demais. E pois assim é que nesta maneira de *redoble*, o dedo quando entra fere a corda com golpe e quando sai não se pode negar o ferir com a unha, e isto é imperfeição, assim por não ser o ponto (?) formado, como por não haver golpe inteiro nem verdadeiro. E assim é que aqueles que *redoblam* com a unha acharão facilidade, mas não a perfeição no que fazem, mas não perfeição. E isto aqui digo não para condenar nenhuma maneira de tocar, pois tenho em muita consideração o que os sábios e avisados?? Na música exercitarão, e aprovarei como tal. ... pois como disse, tocar a corda com um ataque sem a inclusão da unha ou algum outro

But in the doing of This, take notice, that you strike not your Strings with your Nails, as some do, who maintain it the Best way of Play, but I do not; and for This Reason; because the Nail cannot draw so sweet a Sound from a Lute, as the nibble end of the Fleth can do.¹⁰

Mesmo quando um autor da época se referia a problemas de sonoridade, não havia uma descrição realmente objetiva de como obter-se um som de qualidade. Thomas Mace refere-se a esta questão, dizendo:

First, observing first, all your former postures carefully, with your Thumb ever resting upon some one of the Baffles, (where you please) put the End of your second Finger, a very little under the Treble String, (about three inches above the Bridge) as if you did intend only to feel your String, having your Fore-finger (at the same time) close adjoining in readiness, (yet not touching your second Finger, or the String with a pretty smart Twitch, (yet gently too) to cause it to speak strong and Loud; the which, try to do several times, so long, till at last you perceive, (by several ways of Tryal) you can draw a sweet, smart, and pleasant Sound from That String; and when that is done, strive to do the like with your

aparato, demonstra grande excelência, pois somente o dedo, como uma coisa viva, consiste no verdadeiro espírito, que ao tocar a corda comunica [a intenção do espírito.

¹⁰ Mas ao fazer isto, notai de não tocar suas cordas com as unhas, como alguns o fazem, alegando ser a melhor maneira de tocar; mas não o faço eu, e por esta razão: por que a unha não é capaz de tirar um som tão doce de um alaúde, como a polpa do dedo pode fazê-lo.

Fore-finger, (your fecond Finger keeping the fame Pofture of
clofenefs and readinefs, as your Fore-finger kept¹¹.

A re-descoberta desta técnica é muito recente e deu-se exclusivamente graças ao trabalho de alaudistas da nova geração. Um bom ataque no alaúde consiste em pressionar as duas cordas (da mesma ordem) *contra* o tampo do instrumento, e jamais atacá-las de baixo para cima, como se faz no violão moderno (no alaúde este tipo de ataque provoca um som de duplo ataque, ficando audível a presença de duas cordas).

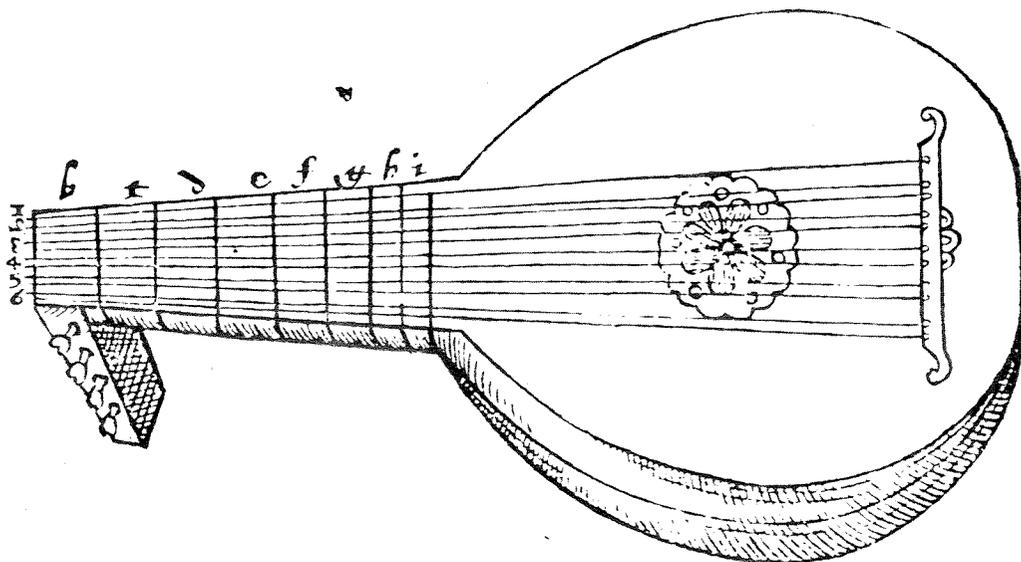
¹¹ Primeiramente, observando todas as vossas posturas anteriores cuidadosamente, com vosso polegar sempre descansando em algum dos Baixos (onde desejai), colocai o final de vosso segundo dedo muito pouco abaixo da primeira corda [Treble] (por volta de três polegadas acima da ponte) como se quisésseis somente sentir vossa corda, mantendo vosso indicador (ao mesmo tempo) pronto a ser usado (ainda assim sem tocar o seu segundo dedo, ou a corda, com um belo toque (mas contudo, delicado) de modo a fazê-lo falar alto e forte; o qual devereis tentar repetir diversas vezes, tantas vezes até que finalmente perceberéis (por várias tentativas) poder tirar um som belo e agradável desta corda, e assim que isto estiver feito, tentai fazer o mesmo com o dedo indicador (o segundo dedo mantendo a mesma posição de proximidade e prontidão como vosso indicador o fez anteriormente).

Um alaúde de seis ordens, como aparece no livro de Adrien Le Roy, *A Briefe
and Easye Instruction* (1568)

AN INSTRUCTION TO THE LVTE.

The first Rule.

Vnderstand this that the Lute is ordinarily strung with six stringes, and although that these six stringes be double except the Treble, and make a leaven in number, yet they must be vnderstood to bee but sixe in all, as thou maiest see them here marked on this Lute figured.



CAPÍTULO III

OS AFFETOS NA OBRA DE JOHN DOWLAND

It was a time when silly bees could speak,
And in that time I was a silly bee,
Who fed on thyme until my heart 'gan to break,
Yet never found the time would favour me,
Of all the swarm I only did not thrive,
Yet brought I was and honey to the hive.

Then thus I buzz'd when thyme not sap would give,
Why should this blessed thyme to me be dry,
Sith by this thyme the lazy drone does live,
The wasp, the worm, the gnat, the butterfly,
Mated with grief, I kneeled on my knees,
And thus complain'd to the King of bees.

'My liege, gods grant thy time may never end,
And yet vouchsafe to hear my plaint of thyme,
Which fruitless flies have found to have a friend,
And I cast down when atomies do climb'.
The King replied but thus, 'Peace, peevish bee.
Thou'rt bound to serve the time, the thyme not thee'.

Uma das últimas canções de Dowland, no *Third Book of Songes*, com letra atribuída a Robert, *Earl of Essex*, descreve sarcasticamente a situação de uma corte corrompida pelas conspirações e golpes de “moscas” ignóbeis, de vermes e vespas rastejando diante de um Rei impiedoso e ingênuo. Este livro de canções publicado pouco tempo após a morte da Rainha Elizabeth, pode ter

¹ Havia um tempo em que abelhas bobas podiam falar. / E neste tempo eu era uma abelha boba, / Que se alimentava de tomilho até que meu coração começou a quebrar, / Ainda assim, nunca o tempo me favoreceu. / De todo o enxame, eu apenas não prosperava. / Ainda assim trazia cera e mel para a colméia. / Então eu chiei quando tomilho nenhuma seiva me oferecia. / Por que este abençoado tomilho estaria seco para mim? / Sentado a seu lado o zangão preguiçoso vive, / As vespas, os vermes, os mosquitos, a borboleta. / Unido ao pesar, Ajoelhei-me, / E então me queixei ao Rei das abelhas. / "Meu Senhor, que Deus não termine jamais vosso tempo. / E ainda garanta que escuteis meu pranto do Tomilho, / Do qual moscas sem frutos descobriram ter amigos, / E eu as derrubo quando ousam subir", / E o Rei responde apenas isto: "Paz, abelha

servido de meio para Dowland expor publicamente seu desgosto com a arbitrariedade de uma rainha déspota que jamais em sua vida lhe oferecera um lugar na corte.

Susan McClary nos diz que “a maneira pela qual se compõe, se executa, se ouve ou se interpreta música é fortemente influenciada pela necessidade de estabelecer ordem ou resistir a ela”². A vida de John Dowland não parece ter sido fácil. Seus biógrafos sempre chamam atenção aos fatos mais trágicos de sua vida para justificar o caráter melancólico de diversas de suas peças. Fatos biográficos podem servir de pista para a compreensão de certas “atitudes” musicais, ou como McClary diz, de estabelecer ordem ou resistir a ela. O objetivo final da apresentação de um autor é o entendimento maior de sua obra. Dowland compôs música para alaúde solo, canções para voz e alaúde, ou peças para *consorts* de violas e alaúde. Além de ser conhecido por toda a Europa como compositor, como intérprete sua fama era ainda maior. Sua reputação era tamanha que comparava-se à do famoso poeta Edmund Spenser:

Dowland to thee is dear, whose heavenly touch

Upon the lute doth ravish human sense;

Spenser, to me, whose deep conceit is such

As, passing all conceit, needs no defence...³

rabujenta, Apesar de Vossa inclinação para o Tempo servir, o tomilho a Vós não vos pertence’. (*It was a time when silly bees* - John Dowland, *Third Book of Songe or Aires*).

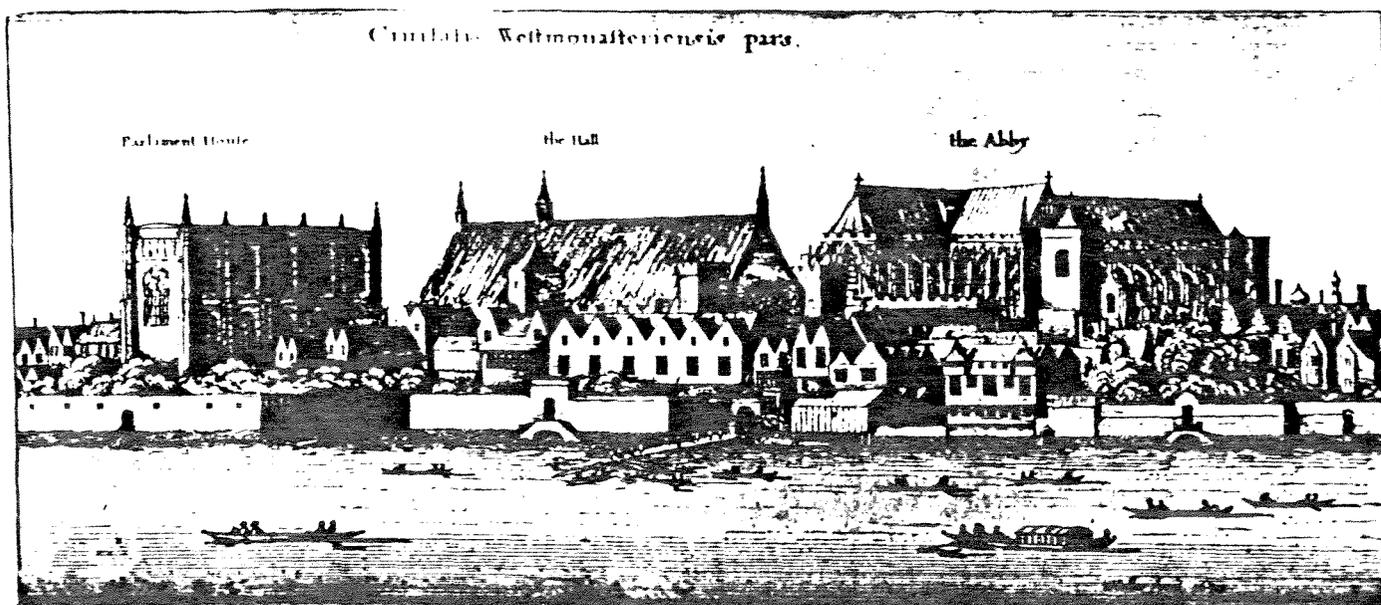
² Susan McClary, *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality*. University of Minnesota Press, 1991.

³ “Dowland vos é querido, cujo toque celestial sobre o alaúde delicia os sentidos humanos; Spenser, para mim, cujo profundo conceito é tal que passando todo conceito, não necessita de defesa alguma”. Richard Barnfield, *In Divers humors*, em Diana Poulton, *Jonh Dowland*, Faber and Faber, Londres, 1972.

Retrato de Elizabeth I, de autor anônimo



Duas gravuras de Londres de 1600 (Wenceslaus Hollar, The British Museum)



A Inglaterra de 1600 era um país que tinha uma vida cultural intensa e extremamente centralizada. Londres concentrava grande parte da população, ultrapassando quase dez vezes suas rivais mais próximas (Bristol e Norwich). A maior parte da riqueza, da vida comercial, artística e intelectual se encontrava na Capital e seus arredores apresentavam uma concentração de cerca de um quinto da população total inglesa (200.000 habitantes). Além disto, Londres também era o centro político, onde tudo girava em torno da família real.

Dowland viveu sob o reinado de duas estirpes: inicialmente da Rainha Elizabeth (o último e mais longo reinado dos Tudor) e no final de James I (parente mais próximo de Elizabeth I, que inaugurou a dinastia dos Stuart uma vez que a Rainha não teve filhos,)⁴. A história do período é repleta de conflitos políticos, conspirações, golpes, complexos tramas envolvendo a corte e pessoas ligadas a ela, resultando em grandes massacres, cabeças cortadas, tortura e forca. Um ambiente sombrio e amedrontador para quem perdia os favores da Rainha ou do Rei. Desobedecê-la ou afrontá-la significava não só a alienação da vida da corte, mas também castigos maiores como, por exemplo, a condenação a anos de escuridão e morte na torre de Londres.

O período imediatamente anterior ao em que Dowland viveu é marcado pela Reforma da Igreja na Inglaterra. Henry VIII, desiludido com sua primeira esposa, Catherine of Aragon, por ter tido apenas filhas mulheres, para poder se casar com Anne Boylen, na esperança de ter um filho homem, decide enfrentar

a autoridade do Papa e cria a Igreja Anglicana, com leis que permitissem o divórcio. Do segundo casamento nasce Elizabeth, e novamente desiludido, perseguido por fantasias de traição e infidelidade, condena a segunda esposa a ser decapitada. O monarca casa-se pela terceira vez com Jane Seymour. Esta finalmente lhe dá o filho tão esperado - e morre algumas semanas após o parto. O rei ainda se casa mais três vezes, e todas as esposas, exceto a última sofrem destino trágico impingido por sua impiedosa tirania. A última, Catherine Parr, sobrevive à morte do Rei e escapa à decapitação ou ao ostracismo do divórcio e expulsão da corte. Com a morte de Henry VIII, seu único filho, Edward, é coroado rei com apenas 9 anos de idade. Seu reinado dura pouco, e aos 15 anos de idade, “finalmente envenenado pelos remédios que inicialmente o tinham estimulado, com pernas e braços grotescamente inchados e pele enegrecida, com os dedos dos pés e das mãos atacados pela gangrena, o cabelo e as unhas caindo e aos 6 de julho de 1553, Edward morre, fraco demais para tossir, murmurando uma prece”⁵. É sucedido por sua irmã mais velha Mary, cujo reinado também é interrompido prematuramente por sua morte. Finalmente Elizabeth é coroada em 1558, cinco anos antes do nascimento de John Dowland.

Como relata Julie Anne Sadie⁶, a corte não era apenas um Palácio, ou um espaço em particular. Era uma instituição de cortesãos, administradores e

⁴ Donna Cooper e Bill Cliftland, *Tudors and Stuarts*, BBC Landmarks, Londres.

⁵ Christopher Hibbert, *The Virgin Queen, Elizabeth I, Genius of the Golden Age*, Addison-Wesley Publishing Company, Inc., California, 1991.

⁶ Julie Anne Sadie, *Companion to Baroque Music*, J.M. Dent & Sons Ltd, Londres, 1990.

serventes domésticos que se deslocavam para onde quer que o monarca fosse, percorrendo vários palácios ou casas de campo em suas mudanças no decorrer do ano. Durante o tempo de trabalho, a corte ficava perto do Centro de Londres, em Whitehall ou em um dos palácios ao logo do Rio Tâmis. A vida musical girava em torno da corte e os mais afortunados eram empregados sob a jurisdição de Lord Chamberlain. Para prover música para a seção da corte conhecida como *Chamber*, eram mantidos vários grupos, dos quais o maior e o mais antigo era o coro real (12 crianças, 32 cantores masculinos, mais dois ou tres organistas). Apesar de reinar durante tão curto período, Edward marcou a história da música inglesa de forma trágica. Continuando a reforma contra a Igreja católica iniciada por seu pai, impôs o uso de livros litúrgicos novos, nos quais existiam muito poucas obras musicais, dissolveu estabelecimentos musicais importantes, restringiu o uso da polifonia, ordenou a destruição de órgãos, extinguiu corais, etc. Suas irmãs e sucessoras na coroa da Inglaterra, Mary e Elizabeth, esforçaram-se para recuperar a situação, mas ainda assim a música sacra inglesa nunca se recompôs totalmente⁷.

A inauguração da casa dos Tudor delineou toda uma nova gama de comportamento social. A figura do Rei ou da Rainha passou a ser vista como personagem divina, endeusada pelas vozes dos poetas, músicos e dramaturgos da época. Em uma sociedade atomizada pelos conflitos religiosos e sociais, somente a presença quasi-divina de um rei ou rainha poderia restaurar a

⁷ F. W. Sternfeld, *Music from the Middle Ages to the Renaissance*. Weidenfeld & Nicolson London, 1973.

harmonia perdida. O Rei ou Rainha passavam a fazer parte da mitologia da época, sendo descritos ou mesmo confundidos com alguns personagens da mitologia grega. Elizabeth I era descrita como a rainha-música, fortemente engajada na produção e manutenção das artes na Inglaterra. A música tornou-se uma constante metáfora da ordem social, apresentando a possibilidade de múltiplas e distintas vozes sociais entrarem em harmonia:

A citie or ciuill company is nothing else but a multitude of men unlike in states or conditions,...that may live the better, & are obidient to the same lawes and magistrates... Of such a dissimilitude an harmonically agreement ariseth by due proportion of one towards another in their diuers order & estates, euen as the harmonie in musicke consisteth ofvnequal voices or sounds agreeing equally together.⁸

Sob o reinado de Elizabeth, o nível musical se desenvolveu de forma nunca antes visto e raramente atingido depois de sua morte. À medida que o país enriquecia e tomava conhecimento dos produtos artísticos do continente com a importação de talentos estrangeiros ou através das visitas de artistas ingleses ao exterior, o isolamento cultural da ilha diminuiu. Com a perseguição religiosa e o consequente enfraquecimento da música sacra, abriu-se maior

⁸ Pierre de La Primaudaye, *French Academie* (1577) em Robin Headlam Wells: Uma cidade ou uma sociedade civil não é outra coisa senão uma multitude de homens diferentes em situação ou condição, de modo que possam viver melhor, e são obedientes às mesmas leis e magistrados... De tal dissimilitude uma concordância surge na proporção de um contra outro em suas ordens e estados distintos; da mesma forma como a harmonia em música consiste de vozes ou sons desiguais concordando equalitariamente juntos.

espaço para a música secular, desenvolvendo-se magnificamente a música para violas e virginais, os madrigais e as ayres. O mundo intelectual e artístico de John Dowland girava ao redor de Shakespeare, Bacon, Donne, Spencer e músicos como Morley, Gibbons e Byrd. Foi um período extremamente aberto e entusiasmado com a cultura francesa, clássica e especialmente italiana. Na poesia e na música, fazia-se muita tradução, adaptação, imitação e mesmo plágio - mas tudo com muita inteligência e humor, e mesclado com a cultura nativa, produzindo um repertório muito particular e distinto de tudo o que se ouvia no resto da Europa. Entre 1560 e 1570, uma enorme quantidade de música italiana circulava em manuscritos ingleses. Em 1588, foi publicada uma coletânea de música italiana, na qual aparecem inúmeras peças de Luca Marenzio, compositor que Dowland admirava profundamente. Apesar da abundância econômica e da grande efervescência cultural da época, a violência política era extrema. O governo autoritário da corte cria, inventa, seus próprios inimigos, de forma a exercer ainda mais tiranicamente seu poder. Esta idéia, originalmente de Nietzsche, é comentada por Robin H. Wells da seguinte maneira:

As Nietzsche observed long before Foucault made the 'other' a fashionable concept, authoritarian governments have more

needs of enemies than friends. ... authority will typically produce its other as a way of justifying its own exercise of power.⁹

A Inglaterra passa a ser comparada com a Grécia antiga, o rei com César, ou a rainha com a esposa virgem do filho único de Deus para governar Sion. As narrativas mitológicas são criadas para articular uma visão da realidade, cada época é representada por sua própria mitologia e através de uma reflexão sobre estes mitos presentes em todas as manifestações intelectuais, compreendemos o lugar que, por exemplo, Dowland ocupava em seu tempo.¹⁰ O movimento anti-essencialista de Francis Bacon, John Donne ou Picco della Mirandola considerava o homem “nem do céu, nem da terra, nem mortal, nem imortal”¹¹, ou seja, vendo o ser humano em sua natureza inerentemente dividida, o homem “expulso”, “caído”, pode ou desenvolver seu lado racional ou seu lado bestial, irracional, próximo dos seres selvagens. Um dos mitos mais usados na época para representar a possibilidade do homem de se diferenciar do mundo animal, é o mito de Orfeu. Este, através de seu poder retórico, encanta e domina o mundo natural, elevando o homem de sua baixa condição. O renascimento adota os mitos clássicos e reconta-os para interpretar e validar a autoridade em sua época. O mito de Orfeu e do nascimento da

⁹ Como Nietzsche observou muito antes de Foucault tornar o seu ‘outro’ um conceito da moda, governos autoritários possuem maior necessidade de inimigos do que de amigos. autoridade produzirá tipicamente seu outro com forma de justificar seu próprio exercício de poder. Robin Headlam Wells, *Elizabethan Mythologies: Studies in Poetry, Drama and Music*, Cambridge University Press, 1994.

¹⁰ Para uma discussão aprofundada do assunto, ler Robin, H. Wells *ibidem*.

civilização através da canção tem raízes na poética clássica. A palavra aliada à música, magicamente persuasiva, dá à luz a civilização. Como o homem teria perdido seu temperamento natural, ele agora necessita harmonizar sua queda através das artes civilizatórias. O Rei ou Rainha desta época terá sua figura ligada ao Rei-músico, pois através da música e sus poderes retóricos (civilizatórios) ele poderá restaurar a harmonia em seu reino. O mito de Orfeu (ou Mercúrio) é utilizado para a interpretação do processo pelo qual a figura da autoridade exerce seu poder,¹² que é baseado nas leis da retórica, induzindo a aceitação inconsciente de seus súditos. Reis e rainhas são vistos como semi-deuses e são freqüentemente louvados na poesia da época incorporando estes personagens. Assim também os próprios poetas e músicos identificam-se com os personagens mitológicos e tornam-se totalmente imbuídos de sua nova tarefa: convencer, seduzir, persuadir, inebriar, encantar o ouvinte com sua música ou poesia. O poeta-músico lê o mundo à sua maneira, interpreta e constrói sua própria imagem do mundo, não o que o mundo é, mas sim o que poderia ser: um reflexo de seu próprio desejo. Muitas vezes seu desejo é conciliatório, outras vezes faz o papel da resistência, da oposição. A relação do músico com a autoridade tem dois aspectos: a de validar uma corte tirânica, atuando como um quase agente da propaganda ou, ao contrário, de subversivamente resistir a ela. Os mitos são manipulados pelo poder, incentivando uma arte política. Shakespeare é apontado pela crítica literária

¹² Robin Headlam Wells, *Elizabethan Mythologies, Studies in Poetry, Drama and Music*, Cambridge University Press, 1994.

como um autor consciente da maneira como os políticos manipulam os mitos com o intuito de assegurar e manter poder. A posição que Dowland ocupa dentro desta circunstância será discutida a seguir.

No sonho neo-platônico de que a música aliada à poesia move a mente em direção à virtude, a ascensão da *escalae naturae* é um objetivo comum desta geração. A crença de que o homem pode ascender através da mente os degraus de uma escada do baixo mundo às mais altas elevações espirituais é comum nesta época, e aparece representada em diversas manifestações artísticas (Veja-se a famosa gravura de Dürer, *Melencolia*, na qual aparece uma escada ao lado do anjo). Dowland nos oferece diversos exemplos musicais de *escalae naturae* (*Shall I sue; Come Again*), no entanto seu tratamento destas figuras liga-se ainda à questão da ironia, como veremos em seguida. Todas estas descobertas criam um ambiente de euforia e produção intensa. O estudo da retórica passa a ser uma preocupação constante e todo menino que recebe uma educação erudita é iniciado nas artes da retórica (ver capítulo V). O período elizabethano é inigualável na história da música e a riqueza das canções, ou das obras solo para os instrumentos da época, oferecem a qualquer intérprete moderno fonte inesgotável de sofisticação e deleite.

¹² ibidem

John Dowland nasceu em 1563 (baseando o cálculo nas informações de seu prefácio ao livro de canções *A Pilgrimes Solace*(1612): *being now entered into the 50th yeare of mine agen*).¹³ Aos dezessete anos viajou a Paris como servo de Sir Henry Cobham, Embaixador do Rei da França. Durante os dois anos em que permaneceu na França, converteu-se ao catolicismo. O movimento intelectual em Paris na época girava ao redor da figura de Pierre Ronsard e outros poetas ligados à *Pléiade*, uma espécie de Academia, como a de Giovanni Bardi na Itália. Seus objetivos eram paralelos, preocupando-se em descobrir os poderes da música antiga grega através da sua assosiação com as palavras. As odes gregas eram supostamente cantadas ao acompanhamento da lira, e esta foi substituída pelo alaúde. Em 1571, Adrien Le Roy publicava uma coleção de canções para voz solo e alaúde, o *Livre d'Airs de Cour*, uma nova forma de canções que refletem a nova estética musical da época. A *air de cours* se desenvolve com crescente liberdade rítmica - não existem barras de compasso, a acentuação da música é ditada estritamente pelo ritmo das palavras, e a linha melódica sublinha com elegância o texto. As canções de Dowland sofrem influência direta da *air de cour* e em alguns casos aproximam-se até do recitativo italiano, como se pode observar em *Sorrow Stay*. Segundo Mitchell, esta canção é uma das peças mais maduras que Dowland escreveu, representando um distanciamento das texturas polifônicas de muitas de suas canções com relação às canções mais simples e

¹³ John Dowland: *A Pilgrimes Solace*.

declamatórias acompanhadas por baixo contínuo, que vão se desenvolver mais tarde.¹⁴ Avançando um pouco mais no tempo, pode-se compreender de quem Henry Purcell recebeu influência - um resultado direto do espírito de Dowland, a expressividade exacerbada, o uso dos afetos mais obscuros e dramáticos como moto gerador da música, que deve dominar totalmente o ouvinte. Sem a influência de Dowland, a música de Henry Purcell não seria o que é, e segundo Robin H. Wells, Spencer e Sidney, juntamente com Thomas Morley e John Dowland foram responsáveis por uma total transformação da poesia e música inglesa de sua época. Segundo este autor, a forma de Soneto Petrarquiano e o madrigal ao chegar à Inglaterra, criaram os meios principais para a realização do ideal *affetivo* tão fundamental na música desta época.

Em 1594, morre John Johnson, alaudista oficial da corte da Rainha Elizabeth. Dowland tenta substituí-lo, mas não é aprovado no concurso, e viaja outra vez para o continente, visitando a corte do duque de Brunswick e Maurice de Hesse. Como sua pretensão não é de se estabelecer em nenhuma destas cortes, apesar de lhe ter sido oferecido um posto, parte para a Itália, com o intuito de conhecer o compositor Luca Marenzio, cuja música tanto respeita. Na Itália, porém, Dowland é contatado por exilados católicos ingleses, e vê-se envolvido numa conspiração contra a Rainha Elizabeth. Assustado, escreve

¹⁴ Scott Mitchell Pauley, *Rhetoric and the Performance of Seventh-Century English Continuo Song*, tese defendida no Departamento de Música da Universidade de Stanford, 1994.l

John Dowland culpa sua opção religiosa como a razão pela qual um posto na corte da Rainha Elizabeth jamais lhe fora oferecido. A perseguição aos católicos na realidade, não era tão intensa, principalmente aos músicos de valor. Um bom exemplo é William Bird, compositor católico, que era favorito da Rainha. Segundo Diana Poulton, Dowland não era um católico tão assumido como faz parecer em sua carta. Muitas evidências neste sentido podem ser enumeradas: Em primeiro lugar, a Universidade de Oxford não oferecia diplomas a alunos católicos (Dowland recebeu seu Bacharelado em 1588, muito após sua suposta conversão ao catolicismo). Seu filho Robert foi batizado protestante; nenhum viajante poderia cruzar as fronteiras sem uma licença do Conselho Privado da Rainha, com o intuito justamente de prevenir a ida e vinda de católicos do continente para a Inglaterra (Dowland só teria viajado com a licença de Sir Robert Cecil, conselheiro muito próximo de Elizabeth). O panorama parece mais tolerante do que Dowland descreve em sua carta. É provável que a razão de não ter sido aceito tivesse sido bem diversa: delatando outros católicos por uma suposta trama contra a Rainha, arrependendo-se de seu catolicismo, e jurando fidelidade à coroa, Dowland talvez estivesse aproveitando a ocasião para receber a simpatia e aceitação para o desejado posto no Palácio. Apesar das tentativas, Dowland enfrentou tremenda frustração, pois o posto de alaudista da corte, depois da morte de John Johnson, ficou vago por quatro anos, sendo preenchido então por Edward Collard. Dowland, decepcionado, partiu para a Dinamarca em 1698, onde recebe 500 *daler* por ano para servir ao Rei Christian IV, recebendo o maior

salário dentre todos os criados da corte. O ambiente na corte da Dinamarca parecia ser bastante diverso do ambiente comedido e asceta da corte da Rainha Elizabeth. Em uma carta da época, encontra-se uma descrição de um banquete oferecido ao Rei da Dinamarca, na qual se percebe a exuberância dionisiaca de uma corte bem mais liberal que aquela à qual Dowland estava familiarizado:

My good friend,

...from the day he (The King of Denmark) did come until this hour, I have been well nigh overwhelmed with carousel and sports of all kinds. The sports began each day in such manner and such sorte, as well nigh persuaded me of mahomet's paradise. We had women, and indeed wine too, of such plenty as would have astonished each sober beholder. Our feasts were magnificent and the two royal guests did most lovingly embrace each other at table, I think the Dane hath strangely wrought on our good English nobles, for those, whom I never could get to taste good liquor, now follow the fashion and wallow in beastly delights. The Ladies abandon their sobriety, and are seen to roll about in intoxication ... but I neer did see such lack of good order, discretion, and sobriety, as I have now done....¹⁵

Retrato de Christian IV, Rei da Dinamarca (Peter Isacsh, 1612)



Rainha Elizabeth em idade mais avançada (Marcus Gheeraerts the Younger)



Dowland passou cinco anos de sua vida na corte da Dinamarca. Sabe-se pouco sobre sua estadia, existem apenas registros de inúmeros adiantamentos salariais, em proporção mais crescente. Desta temporada data a publicação de seus livros de peças para canto e alaúde, cujo sucesso foi tão grande que seu *First Booke of Songes* foi impresso e re-editado cinco vezes entre 1600 e 1613. Em 1603 volta à Inglaterra onde publica *The Third Booke of Songes*, no qual inclui duas canções dedicadas a Rainha Elizabeth. Dowland se vê dividido entre o respeito bajulador e atrevida arrogância - duas canções louvam a Rainha em exageros extremos (*Time stands still with gazing on her face* e *Say loue if euer thou didst finde*) e numa terceira, *It was a time when silly bees*, Dowland ironiza acidamente a vida na corte, e a metáfora da rainha abelha cercada de vermes não poderia ter sido mero descuido de um autor pouco consciente do poder das

palavras e da música. Sua sorte com a Rainha Elizabeth nunca mudou. No mês seguinte ela morreu, sendo sucedida por James I. Durante os anos que se seguiram, Dowland publicou *Lachrimae or Seven Tears*, uma tradução própria do *Micrologus* (um tratado teórico do Século XVI). Seu filho Robert publicou as *Varietie of Lute Lessons* (contendo 9 obras de Dowland entre uma miscelânea de outros autores contemporâneos, uma tradução das *Necessarie Observations belonging to Lute Playing* de Beasardus, e *Other Necessary Observations belonging to the Lutel* de sua própria autoria), e *A Pilgrimes Solace*, seu último volume de canções. No prefácio deste último livro, Dowland ainda encontra espaço para queixar-se de sua sorte dizendo:

Valiosos cavalheiros, e bem-amados Countrymen; ... A verdade é que eu tenho vivido por longo tempo obscurecido de sua vista, porque recebi um posto em clima estrangeiro, e não pude nunca ter um lugar em minha terra natal. ... Mas se eu tivesse mantido minha cabeça dentro destes horizontes, não teria tido sucesso em outras partes. Pois alguns de meus pobres labores receberam favores nas melhores partes das Europas, e foram impressos nas oito mais famosas cidades de Além-mar, ou seja, Paris, Antuérpia, Collein, Nuremberg, Franckfurt, Leipzig, Amsterdam e Hamburg ... ainda assim devo vos dizer, pois tendo sido um estrangeiro, ainda assim outra vez tenho me deparado com estranhos fatos depois de minha volta: especialmente pela oposição de dois tipos de pessoa que colocam a si mesmos sob o título de Músicos. Os primeiros são uma espécie de simples Cantores, os quais apesar de parecerem excelentes em divisão, não passam de ignorantes, mesmo nos primeiros elementos da música. ... Os segundos são jovens, professores de alaúde ... que vangloriam-se que antes de seu tempo não havia ninguém como eles (1603)

Dowland envelhece, lamenta os anos que se foram, lamenta ter sido esquecido e encontra outras vozes cantando consigo seu canto de cisne: *So since (old friend) thy years have made thee white,/ And thou for others, hast consum'd thy spring, / How few regard thee, whom thou didst delight,/ And farre and neere, came once to heere thee singe; / Ingratefull times, and worthles age of ours,/ That let's vs pine, when it hath cropt our flowers*¹⁶

Dowland *being now gray, and like the Swan, but singing towards his end* (estando agora grizalho, e como o cisne cantando seus últimos cantos), recebe finalmente de James I o tão esperado posto na corte, em 1612. Vive seus últimos anos a serviço do Rei e em 1626 morre, sendo sucedido por seu filho Robert no posto tão almejado e que ocupara por tão curto período.

John Dowland representa uma alegoria típica de sua época. É o poeta-músico, com poderes misteriosos, mágicos, capaz de envolver e persuadir o ouvinte. Apesar de suas tentativas em se auto-descrever como um músico injustiçado por um destino pouco favorável, não reconhecido pelo seu indiscutível valor musical, Dowland como autor, pouco tinha de inocente. Sua música, muitas vezes aparentemente submersa no humor melancólico tão em voga na época, é na realidade distanciada e irônica, apresentando muitos comentários perspicazes e audaciosos em relação ao poder vigente. Note-se

Henry Peacham, em *Minerva Britannia* (1612): Assim desde que (velho amigo) vossos anos vos fizeram branco,/e também para outros consumiram suas primaveras,/Quão poucos vos vêem,

sua Galharda em homenagem ao Rei da Dinamarca, uma *Battle Galliard*, na qual Dowland ironiza Christian IV, um rei bêbado e devasso, e um grande fracasso em batalha. Ele usa sua música como resistência, um quase manifesto - de forma sutil, porém irônica. A música é uma piada sobre a batalha de Christian IV, o rei, um palhaço. (Não é surpreendente que Dowland acabe perdendo seu posto na corte dinamarquesa). Os trompetes soam ridiculamente pomposos no decorrer da Galharda, e a ornamentação sugerida destrói qualquer idéia de seriedade, tornando a peça uma grande troça.

Como esclarece Robin H. Wells, o trabalho do crítico não é simplesmente de relações públicas entre a obra e o público, mas o de vigilante cuidadoso que examina a mercadoria ideológica que um texto está tentando nos vender. Dowland por trás de Dowland não é apenas o lamentável e melancólico exilado como tantos biógrafos tentam retratá-lo, ou como aparece em suas canções quase auto-biográficas. *Flow my Tears*, por exemplo, pode ser interpretada como um grande elogio à melancolia, ao exilado. Numa época em que os humanistas se encontravam mais e mais interessados numa escrita *afetiva*, melancolia, desespero e aflição eram sentimentos muito apropriados, como verdadeiro alimento para a expressividade. Dowland é extremamente habilidoso em lidar com os afetos, e sabe melhor do que qualquer outro autor de seu tempo manipular as emoções de seus ouvintes, seja fazendo-os padecer da mais profunda angústia, ou outras vezes maliciosa e sutilmente expressando

aos quais deliciásseis, / E de longe ou de perto, vinham outrora escutar-vos, / Época ingrata, inútil

seu distanciamento da pretensa melancolia. Segundo Robin H. Wells, o neoplatonismo renascentista chegou tardiamente à Inglaterra, e foi então tratado de maneira crítica e cética. *Shall I sue* pode ser vista como uma canção que faz troça de suas próprias idéias. Subindo a *escalae naturae* com os versos *Or a sigh can ascend the clouds*, Dowland insinua sua incredulidade com uma figura melódica descendente no final da frase *to attaine so high*, criando uma perspectiva irônica.

Or a sigh can ascend the clouds To attain so high.

Em outros momentos, a arte do ocultamento é espiritualmente usada para dissimular uma canção de cunho altamente erótico. Sob a inocente aparência de uma queixa, o amante suplica a sua amada: *Come again sweet love doth now invite/ thy graces that refrain / To do me due delight / To see, to*

tempo em que vivemos./ que nos deixam definhar, quando as nossas flores já foram ceifadas.

*heare, to touch, to kisse, to die, With thee againe in sweetest sympathy.*¹⁷ As palavras *come* e *dye* em inglês possuem dois sentidos, um usual, o simples verbo *vir* e *morrer*, e eufemisticamente, atingir o clímax sexual. Musicalmente a melodia ascendente é representada pela figura de retórica conhecida como *auxesis*, e neste caso a ascensão não é da *scala naturae*, mas da *escala da luxúria*.

¹⁷ Venhais novamente doce amor, agora convido, / de vossas graças me abstenho / Que me provocam delícias / Para olhar, ouvir, tocar, beijar, morrer / convosco outra vês namais doce simpatia (*The first Booke of Songes*. 1597).

17. COME AGAIN: SWEET LOVE DOTH NOW INVITE

VOICE

Come a - gain: Sweet love doth now in - vite,

LUTE

Thy grac - es that re - frain, To do me due de - light,

LUTE

To see, to hear, to touch, to kiss, to die,

LUTE

With thee a - gain in sweet - est sym - pa - thy.

1

Come again:

Sweet love doth now invite,
Thy graces that refrain,
To do me due delight,

To see, to hear, to touch, to kiss, to die,
With thee again in sweetest sympathy.

2

Come again

That I may cease to mourn,
Through thy unkind disdain:
For now left and forlorn,

I sit, I sigh, I weep, I faint, I die,
In deadly pain and endless misery.

3

All the day

The sun that lends me shine,
By frowns do cause me pine.
And feeds me with delay,

Her smiles my springs, that makes my joys to grow,
Her frowns the Winters of my woe:

4

All the night

My sleeps are full of dreams,
My eyes are full of streams.
My heart takes no delight,

To see the fruits and joys that some do find,
And mark the storms are me assign'd.

5

Out alas.

My faith is ever true,
Yet will she never rue,
Nor yield me any grace:

Her eyes of fire, her heart of flint is made,
Whom tears, nor truth may once invade.

6

Gentle Love

Draw forth thy wounding dart,
Thou canst not pierce her heart,
For I that to approve,

By sighs and tears more hot than are thy shafts,
Did tempt while she for triumph laughs.

Em seu terceiro livro de canções, quando está já a ponto de perder seu emprego como alaudista real da corte da Dinamarca, Dowland escreve a mais terna canção, elogiando a beleza de uma rainha a quem o tempo não marca com seus golpes impiedosos da decrepitude (*Time stands still*). As frases são compostas por delicadas melodias e do começo ao fim o que se ouve é quase uma *lullaby* que seduziria o ouvinte mais insensível.

VOICE

Time stands still with gaz - ing on her — face,
 When some Love AND TIME AS - SURE ON

LUTE

Stand still and gaze, for min - utes, hours - and years, to her give place:
 her with MY FOR-TUNE LOVE AND TIME I AS - SURE WILL A - LWAYS

All o - ther things shall change; but she - re - mains the same
 If I should say DO IT AS NO DE SEPT

Till hea-vens chang-ed have their course and Time hath lost his name.
DU TY RE PLIES THAT EN VY KNOWS HER-SELF HIS FAITHFUL LOVE

Cu - pid doth hov - er up and down blind ed with her fair eyes.
MY SETTLED VOWS AND SPOTLESS FAITH NO FORTUNE CAN REMOVE

And For-tune cap - tive, at her feet contain'd and con - quer'd lies.
COURAGE SHALL SHOW MY INWARD FAITH, AND FAITH SHALL TRY MY LOVE

C D bass root

Time stands still with gazing on her face,
Stand still and gaze, for minutes, hours and years, to her give place:
All other things shall change, but she remains the same,
Till heavens changed have their course and Time hath lost his name.
Cupid doth hover up and down blinded with her fair eyes,
And Fortune captive at her feet contemn'd and conquer'd lies.

When Fortune, Love, and Time attend on
Her with my fortunes, love, and time I honour will alone,
If bloodless Envy say, Duty hath no desert,
Duty replies that Envy knows herself his faithful heart,
My settled vows and spotless faith no fortune can remove,
Courage shall show my inward faith, and faith shall try my love.

Em outra peça do mesmo volume, Dowland se mostra inescrupulosamente sarcástico com a Rainha e sua corte. *There was a time when Silly bees* é uma canção leve, como se o autor estivesse inocentemente escrevendo uma pequena canção inconseqüente. A letra é feroz, mordaz e agressiva. Dowland brinca com o poder, não esconde sua insolência às convenções da época.

VOICE

It was a time when sil-ly bees could speak, And in that time I

LUTE

was n sil - ly bee Who fed on thyme un - til my heart 'gan break,

Yet nev - er found the time would fa - your me.

Or all the swarm I on - ly did not thrive,

Yet brought I wax and ho - ney - to the hive.

It was a time when silly bees could speak,
 And in that time I was a silly bee,
 Who fed on thyme until my heart gan break,
 Yet never found the time would favour me.
 Of all the swarm I only did not thrive,
 Yet brought I wax and honey to the hive.

Then thus I buzz'd when thyme no sap would give,
 Why should this blessed thyme to me be dry
 Sith by this thyme the lazy drone doth live,
 The wasp, the worm, the gnaj, the butterfly.
 Mated with grief, I kneeled on my knees,
 And thus complain'd unto the King of bees.

'My liege, gods grant thy time may never end,
 And yet vouchsafe to hear my plaint of thyme,
 Which fruitless flies have found to have a friend,
 And I cāst down when atomies do climb;
 The King replied büt thus, 'Peace, peevish bee.
 Thou'rt bound to serve the Time, the thyme not thee!'

Note

The word *Time* is so spelt throughout the lyric in original edition, but the play on the words *Time* and *Thyme* will be obvious. [K.H.F.] H.M. Slocum MS 1303 describes this poem as "The Earl of Essex his Busse, which he made upon some discontentment ... 1598"

Dowland é tão hábil em sua capacidade retórica que não economiza artifícios na criação da *persona* do melancólico¹⁸. *Melancholy Galliard*, *Sorrow stay*, *In Darkness let me Dwell*, são apenas alguns títulos dentre tantos outros ligados ao humor melancólico. Seu aparente compromisso com a melancolia culmina ainda em uma de suas mais belas e comoventes Pavanas para alaúde solo, no qual liga seu próprio nome à dor eterna: *Dowland Semper Dolens*.

¹⁸ Esta idéia de que Dowland teria criado conscientemente uma *persona* melancólica para si mesmo, é discutida por Robin H. Wells no ensaio: *Dowland, Ficino and Elizabethan Melancholy*, em seu livro acima citado.

9. Semper Dowland Semper Dolens

The first system of the musical score consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble clef staff contains a melody with various rhythmic values and accidentals. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. Below the grand staff, there are two lines of tablature: the first line contains rhythmic notation (vertical stems) and the second line contains letter notation (r, e, a, b, d, f, g, c) representing fret positions on a lute or guitar.

5

The second system of the musical score continues the piece. It features the same grand staff and tablature format as the first system. A small box containing the number '5' is positioned at the beginning of the system. The notation includes complex rhythmic patterns and accidentals.

(1)

10

The third system of the musical score continues the piece. It features the same grand staff and tablature format. A small box containing the number '10' is positioned at the beginning of the system. The notation includes complex rhythmic patterns and accidentals.

(2)

(3)

(1) r on 1, d on 2, d on 3 (2) a on 1, b on 2 (3) r on 6 one quaver later.

15

System 1: Measures 15-17. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The guitar part includes chords and single-note lines with tablature. Measure 15 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

(4)

System 2: Measures 18-20. Continuation of the musical piece. The piano part maintains its melodic flow, while the guitar part provides harmonic support with chords and single notes.

(5)

20

System 3: Measures 21-23. Measure 21 begins with a new section marked '20'. The piano part has a more active melodic line with sixteenth notes. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

(6)

(7)

System 4: Measures 24-26. The piano part continues with a melodic line, and the guitar part features a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

(4) ε on 3 for ε on 4 (5) α on 4 added (6) From JP and W (7) Bar line misplaced.

25

(8)

30

(9)

(9)

35

(9)

Ler a obra de John Dowland como um texto complexo e permeado de múltiplas camadas de significados é tarefa complicada e bastante fértil no campo da musicologia moderna, muitas vezes chamada de *nova musicologia*. Descobri-lo como um autor consciente de seu poder manipulador, distanciado ironicamente de sua obra, pode trazer algumas luzes para um melhor entendimento daquilo que produziu. No entanto, pensar por exemplo na canção *Time stand still* como uma peça puramente de manipulação e bajulamento, pode apenas levar o ouvinte/intérprete/leitor a uma relação igualmente irônica com a própria obra. O envolvimento emocional com a música cessa, e o que se ouve são conceitos e especulações teóricas. Descobrir as verdadeiras intenções de Dowland ao escrever uma peça tão doce e enternecida não pode nos acrescentar muito. Em alguns casos, como na Galharda para o Rei da Dinamarca, a descoberta do velado espírito de troça pode influir positivamente uma interpretação, como é o caso da brilhante versão de Paul O'Dette. Compreender o que se passa no inconsciente musical, realizar uma tentativa psicanálise musical pode abrir um campo vasto na leitura da arte dos sons. Mas como toda obra de arte, a música se coloca além de qualquer possível interpretação verbal, onde pensamos agarrá-la, onde pensamos entendê-la, nosso raciocínio cartesiano torna-se insuficiente. Se fosse possível transformar música em palavras, deixaríamos de fazer música, chegaríamos no máximo na poesia. Ler as intenções de John Dowland por trás de sua música é um exercício do intelecto - um jogo de detetives atrás de possibilidades infinitas de

transgressões, novas versões da história do autor e fatos além da música. A obra de Dowland esquiva-se furtivamente de nossas explicações - sua habilidade em mover nossos *afetos* é infinita, inatingível, inexplicável. A nós, ouvintes e intérpretes de Dowland não nos cabe senão a posição passiva de nos deixarmos levar pela mais sedutora das músicas, e nos entregarmos docilmente a este mágico e poderoso Orpheu.

CAPÍTULO IV

PAVANAS E GALHARDAS: AS DANÇAS

Is there any other art as elemental, as central to man's nature, as music? There is one: dance. And it is surely a supreme irony that these two complementary, indeed often inseparable art forms should be often studied and researched and - worse of all - performed in isolation from each other. Even at a time in Western Society when the quest for sophistication has drained dry much of the essential spontaneity and ritual passion which animates dance in other cultures, few of us can avoid dance in some manifestation.¹

Assim escreve Nicholas Kenyon no editorial da revista *Early Music* de fevereiro de 1986. Um número dedicado em grande parte ao estudo da dança histórica. Se para o estudioso de dança, esta ligação e interdependência entre as duas formas de arte é essencial, para o músico que tenta "reconstruir" uma peça, torna-se uma obrigatoriedade investigar da dança propriamente dita, se aproximar de obras com títulos de danças.

¹ Nicholas Kenyon, editorial em *Early Music*. Londres: fevereiro 1986: Existe alguma outra arte tão elementar, tão central na natureza humana quanto à música? Existe uma: a dança. E é certamente uma suprema ironia que estas duas formas de arte, complementares e quase sempre inseparáveis, deveriam ser tão frequentemente estudadas, pensadas, pesquisadas e - ainda pior - realizadas isoladas uma da outra. Mesmo numa época em nossa cultura ocidental em que a busca pela sofisticação têm extinguido a espontaneidade e paixão ritual que anima a dança em outras culturas, poucos entre nós pode evitar a dança em algumas manifestações.

Pesquisa na área da história da dança apresenta problemas maiores do que nas outras áreas de performance. Música e teatro, com seu sistema de notação altamente desenvolvido, reservou para as gerações futuras um cânone de repertório muito mais acessível. A forma de executar com *fidelidade* este repertório é o objeto deste trabalho - porém o rigor nesta pesquisa torna-se quase um preciosismo diante das enormes dificuldades apresentadas para quem se dedica à pesquisa da dança histórica. Segundo Meredith Little², esta dificuldade se deve basicamente a uma enorme limitação de exemplos. Todo o repertório antigo de dança que ficou registrado, limita-se a aproximadamente 800 pequenas peças escritas em sistemas de notação de natureza bastante ambígua. A autora sugere que a dificuldade na reconstrução da dança se assemelharia a tentar encenar Shakespeare se apenas fragmentos de peças houvessem sobrevivido. Para os músicos, uma dificuldade semelhante se encontra na reconstrução de música medieval, em que grande parte da tradição era oral. Existem poucos manuais originais dedicados à dança. O mais conhecido e de mais fácil acesso é o tratado de Thoinot Arbeau, *Orcheseographie*. Neste capítulo, a Pavana e Galharda serão abordadas a partir desta obra. O estudo destas danças um auxílio para o intérprete de música antiga, e não um fim em si mesmo. Dedicar-se a outras fontes originais sobre dança seria exaustivo e talvez um pouco exagerado para os fins a que este capítulo se propõe.

² Meredith Little, "Recent research in European dance, 1400-1800" em *Early Music*. Londres, fevereiro de 1986.

O tratado de Thoinot Arbeau (pseudônimo de Jean Tabourot) está escrito em forma de diálogo entre o autor e um certo Monsieur Capriol que deseja aprender a arte da dança. Thoinot Arbeau, publica sua *Orcheseographie* em 1589 para que *toutes personnes peuvent facilement apprendre e pratiquer l'honnête exercice des dances* (todas as pessoas possam facilmente aprender e praticar o honesto exercício das danças). Trata-se também de um “manual de *savoir-vivre* para o uso de *un jeune-homme à se marier* (um jovem casadoiro) da boa sociedade.³

A dança era vista na época como uma das sete arte liberais, e possuía ela também seus princípios retóricos. A este respeito se manifesta Thoinot Arbeau:

Puis que céft un art, il depend donq de l'vn des sept arts liberaux.⁴

E responde Thoinot Arbeau:

... Mais principalement tous les doctes tiennent que la dance eft vne espece de Rhetorique muette, par laquelle l'Orateur peult par fes mouuements, fans parler vn seul mot, fe faire entendre, & perfuader aux fpectateurs, quil eft gaillard digné d'eftre loué, aymé, & chery. N'eft-ce

³ Bernard Collin, prefácio da edição facsimilada de *Orcheseographie*

pas à vofre aduis vne oraifon qu'il faict pour foy-mefme, par fes pieds propres, en gendres demonftratif? Ne dit il pas tacitement à la maiftresse (qui le regarde dançer honnestement & de bonne grace)aymés moy, defirés moy? Et quát les mafquarades y font jointes, elle ha efficace grade demouuoir les affections, tantoft à cholere, tantoft à pitie & commiferation, tantoft à la hayne, tantoft à l'amour. C'omme nous lifons de la fille d'Herodias, laquelle obtint ce quelle demanda au roy Herode Antipe, après quelle eut dancé au banquet magnifique qu'il fit aux princes de fó royaulme, à mefme jours qu'il estoit né. Comme auffi Rofcius le faifoit bien paroître à Ciceron, quant il adjançoit fes geftes & actions muettes de telles façon, qu'au iugement de ceulx qui en estoient arbitres, il mouuoit autant ou plus les fpectateurs, que Ciceron eut peut faire par fes elocutions oratoires.⁵

⁴Thoinot Arbeau, *Orcheseographie*: Uma vez que é uma arte, ela depende portanto das sete artes liberais.

⁵ Em Thoinot Arbeau (Ibidem): Eu vos disse, como ela depende da música e de suas modulações, pois sem as virtudes rítmicas, a dança seria confusa e obscura, pois é necessário que os gestos dos membros acompanhem as cadências dos instrumentos musicais, e não podem os pés falarem de uma coisa e os instrumentos de outra. Mas principalmente todos os doutores sabem que a dança é uma espécie de Retórica muda, pela qual o orador pode, através de seus movimentos, sem dizer uma única palavra, se fazer compreender e persuadir os espectadores de que ele é galhardo, digno de ser aceito, amado e querido. Não é em vossa opinião uma oração que ele faz para si mesmo, com seus pés corretos, de forma demonstrativa? Não diz ele tacitamente a sua amada (que observa-o dançar honestamente, com boa disposição) amai-me, desejai-me. E quando os mascarados estão juntos, ela tem a grande eficácia de mover afetos, seja à cólera, seja ao ódio, seja ao amor. Como nós lemos sobre a filha de Herodias, a qual obteve o que ela pedia ao rei Herode Antipe, após haver dançado no banquete magnífico que ele ofereceu aos príncipes de seu reino, no mesmo dia em que ele havia nascido. Como também Rofcius se parecia com Cícero, quando ele usava gestos e ações mudas de tal maneira que ao julgamento daqueles que eram árbitros, ele emocionava tanto ou mais que aos espectadores do que Cícero poderia ter feito com suas elocuições oratórias.

As Pavanas e Galhardas tem sua origem na *Basse Dance*. Segundo Arbeau, elas já estavam em desuso nesta época, mas o autor aconselha a sua prática, e que esta seja dançada pelas *matrones faes & modeftes* (senhoras sábias e modestas), pois trata-se de uma dança *pleine d'honneur et modeftie* (plena de honra e modéstia).

A *Basse Dance* compõem-se de três partes:

1. *Basse Dance*;
2. *Retour de la Baffe Dance*;
3. *Tordion*.

A figura rítmica característica de uma *baffe dance* é a seguinte:



Para aprender a *Baffe Dance*, Arbeau sugere um esquema para que seu interlocutor Capriol a memorize:

R b ff d r d r b ff ddd r d r b ff d r b c

E logo explica seu significado:

R: *Reverence* (Reverência)

b: *Branle*

ff: *deux pas simples* (dois passos simples)

d: *double* (duplo)

r: *reprise* (retomada)

c: *congé* (despedida)



Após o par colocar-se no meio da sala e solicitar aos músicos uma *Basse Dance*, eles então fazem uma reverência, como mostra o desenho de Arbeau:⁶

A Pavana e a Galharda derivam-se da “*Basse Dance*” e do “*Tordion*”. Este último nada mais é do que uma Galharda dançada com movimentos menores das pernas. A Pavana será abordada em primeiro lugar para depois tratar do “*Tordion*” e Galharda.

A Pavana é uma simplificação da “*Baffe Dance*”, consistindo apenas de dois passos simples (ff) e um duplo (d). O compasso é binário, com o seguinte ritmo básico:



⁶ As ilustrações que se seguem neste capítulo provêm do volume facsimilado do tratado de dança de Thoinot Arbeau, acima citado.

Ao chegar ao final da sala pode-se recuar com os mesmos passos ou executar uma “*conuerfion*” (conversão). Arbeau aconselha optar por uma conversão, caso contrário a moça poderia tropeçar em seu vestido. Ao chegar ao fim da sala o cavalheiro mantém a mesma sequência de passos, só que para trás e a moça continua andando para a frente de modo que o par faz uma volta. A Pavana é dançada com os pares em fila, percorrendo lentamente a sala. Capriol comenta os seguinte:

“le trouve ces pavaues & baffes-dances belles & graves, & bié feantes aux perffones honorables, principalement aux dames et damoifelles”.⁷

E responde Arbeau, fornecendo ao leitor de hoje um belo quadro do que teria sido um baile daquela época:

“Le Gentil-homme la peult dancier ayant la cappe & lefpee: Et vous aultres vestuz de voz longues robes, marchants honeftement avec vne grauité pofee. Et les damoifelles avec vne contenance humble, les yeulx

⁷ Eu acho estas pavaues e “*basses-dances*” belas e graves, e bem apropriadas para as pessoas honradas, principalmente às damas e moças; em *Orcheseographie*, Thoinot Arbeau.

baiffez regardans quelquefois les affittans avec vne pudeur virginal. Et quant à la pauane, elle fert aux Roys, Princes & Seigneurs graues, pour fe monffrer en quelque iour de feftin folemnel, avec leurs grands manteaux & robes de parade. Et lors les Roynes, Princeffes, & Dames les accompaignentles grands queües de leurs robes abaiffes & traifnans, quelquesfois portees par damoifelles. Et font lefdites pauanes iouees par hautbois & faque bouttes qui l'appellent le grand bal, & la font durer iufques à ce que ceux qui dancent ayent circuit deux ou trois tours la salle: fi mieulx ils n'ayment la dancer par marches & defmarches. On fe fert auffi defdictes pauanes quant on veult faire entrer en vne mafcarade chariotz triumphantz de dieux & deeffes, Empereurs ou Roys plains de maiefté”⁸.

Sempre após a Pavana, costumava-se dançar a Galharda, mais leve que a primeira e assim chamada porque “*il fault estre gaillard et difpos pour la dancer*” (é preciso ser galhardo e disposto para dançá-la). Seu compasso é ternário, e o ritmo básico é o seguinte:

⁸ O cavalheiro pode dançá-la com a capa e a espada: E os outros vestidos com longas roupas, andando honestamente com uma despojada gravidade. E as moças com aparência humilde, os olhos abaixados, olhando às vezes os assistentes com pudor virginal. E quanto à Pavana, ela serve aos reis, Príncipes e Senhores graves, para serem vistos em dias de festins solenes, com seus grandes mantos e vestimentas de desfile. E assim as rainhas, Princesas e Damas são acompanhadas pelas grandes caudas de seus vestidos longos que se arrastam pelo chão, às vezes usados pelas moças. E são as ditas Pavanais tocadas pelos oboés & saqueboutes a que chamamos de grande baile, e elas duram até que aqueles que dançam hajam circulado duas ou três vezes ao redor da sala: se porventura eles não gostarem de dançar para frente e para trás. As Pavanais servem também quando se quer fazer entrar numa *mascarade* (baile ou desfile de travestidos) carruagens triunfantes de deuses e deusas, Imperadores ou Reis cheios de majestade.

3 p p p o p

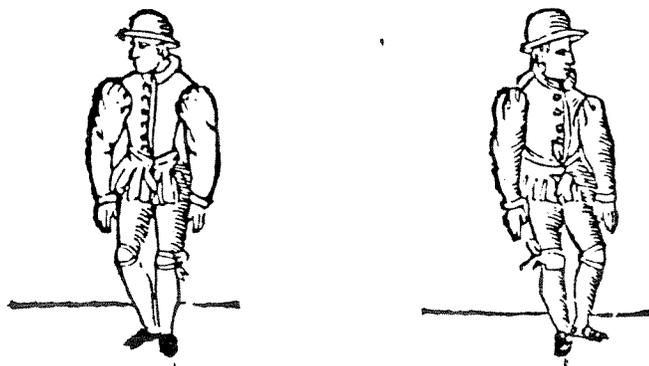
Cada mínima corresponde a um passo e a pausa no quinto tempo corresponde a um “*foufpir*” (suspiro), ou um salto. O passo básico da Galharda é o “*Greue*” (grou) ou “*pied croisé*” (pé cruzado), que consiste num salto sobre um pé, cruzando o outro à frente do joelho oposto. Este passo pode ser usado em todos os tempos da Galharda, menos no quinto que corresponde ao salto (*soufpir*) e no sexto, correspondente à “*posture*” (postura). Sobre este esquema básico, o dançarino aproveita suas habilidades para demonstrar sua *galhardia* e fazer diversas variações, respeitando sempre o que é chamado de “*cadence*” (cadência), ou seja o “*souspir*” mais a “*posture*”.

A riqueza de passos de uma Galharda é enorme e a seguir pode-se examinar os passos e posições a que se refere Arbeau.

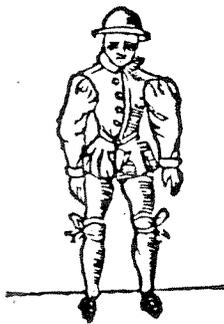
1. *Reverence*: Para iniciar uma Galharda, o cavalheiro toma a moça pela mão, faz uma reverência descrita como na “*Basse Dance*”, tirando o chapéu. Não há

referência à duração de compassos, mas Arbeau diz que os músicos já começaram a tocar.

2. *Pied joint oblique* (pés juntos oblíquos): Após a revêcia, junta-se os pés - "*pieds joints*" - ou deixa-se um ou outro oblíquo⁹.



3. *Pieds largyz* (Pés afastados):

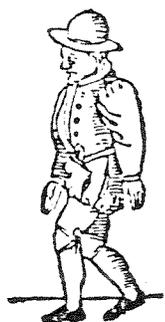


⁹ Todas as ilustrações que seguem são retiradas do livro de Thoinot Arbeau, acima mencionado.

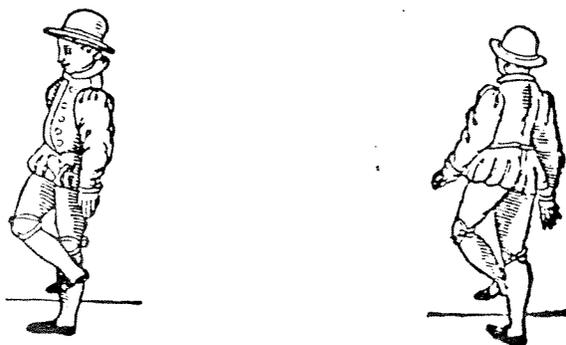
4. *Pieds largys oblique* (Pés afastados oblíquos): Uma variação do anterior:



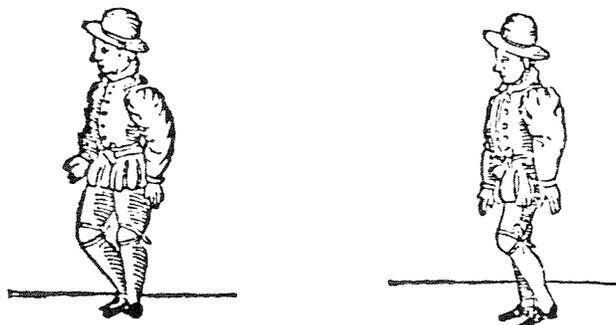
5. *Reuerence Paffagiere* (Reverência passageira): Semelhante à primeira, porém mais breve e sem tirar o chapéu:



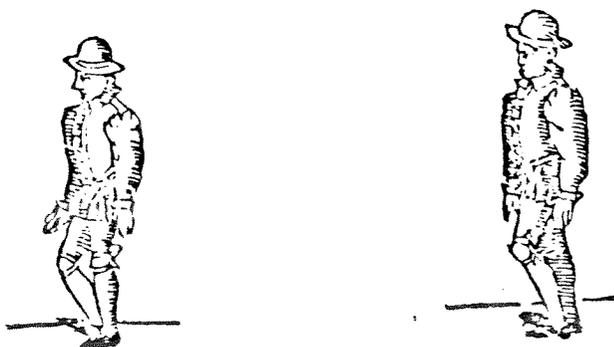
6. *Pied Croifé* (Pé cruzado): Salta-se sobre um pé e cruza-se o outro à frente do joelho como um grou. Este é o passo básico da Galharda.



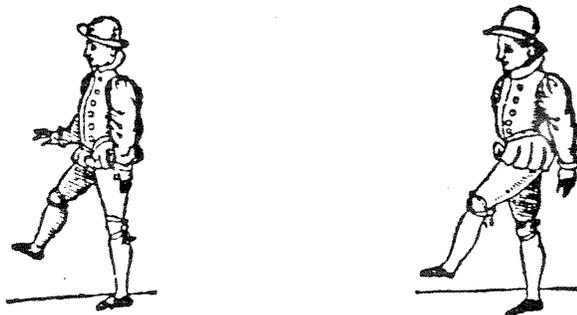
7. *Marque pied* (Marca pé): Com um pé no chão, avança-se com o outro em meia ponta.



8. *Marque talon* (Marca calcanhar): Ao contrário do anterior, avança-se com o calcanhar para a frente.



9. *Greue ou Pied en l'air* (Grou ou Pé no ar): Um cruzamento de pés no ar, substituindo o pé que fica no chão. Também chamado de "*Entretaille*".



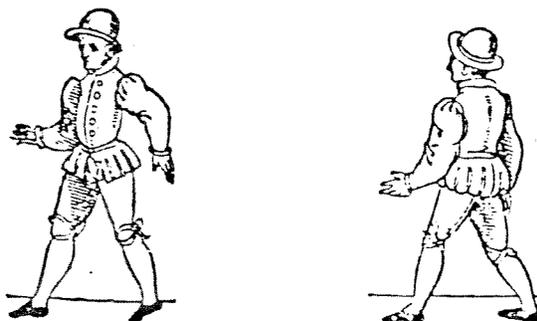
10. *Ruade* (Coice): Com um pé firme no chão, joga-se o pé oposto para trás.



11. *Ru de Vache* (Coice de vaca): Semelhante ao anterior, porém joga-se a perna lateralmente.



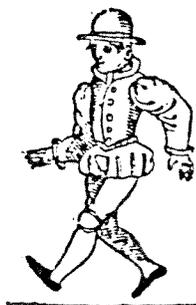
12. *Pofture* (Postura): Para realizar o final da Cadência, ou o sexto tempo da Galharda. Depois do salto ou suspiro do quinto tempo, cai-se na postura, ou seja, com dois pés no chão, um um pouco à frente do outro e o de trás um pouco aberto para o lado.



13. *Capriole ou fault majeur* (salto maior): Feito sempre no quinto tempo. Ambos os pés no ar, cruzando uma vez a mais do que o “*Greue*” e caindo na postura. Este salto maior pode durar um pouco mais, dependendo de uma conjunção entre a música e o dançarino que decidem espontaneamente alargar este tempo, criando uma quebra no ritmo. Diz Arbeau:

Cadence n'est aultre chofe qu'un fault majeur fuiuy d'une pofture; Et comme vous voyez qu'és chãfons muficales, les ioueurs d'instruments ayant ioué l'accord penultime, fe taifent vn peu de temps: Puis iouent le dernier accord pour faire fin douce & harmonieufe, ainfi le fault majeur qui eft quasi comme vn filence des pieds & ceffation de

mouements eft caufe que la pofture qui le fuyt ha
meilleur grace. & fe treuve plus agreable...¹⁰



A seguir pode-se examinar duas tablaturas de Galhardas transcritas em notação moderna. Arbeau aconselha seu interlocutor Capriol a ser modesto, ou seja, iniciar dançando “baixo”, pelo “*Tourdion*” (A música para ambas as danças é a mesma). Ou após dar uma volta inteira pela sala com seu par, deixá-la dançando a parte para só então dançar a Galharda. Nota-se aí uma característica típica desta dança que é de demonstração de virtuosismo. Como pode-se verificar nas tablaturas seguintes, as variações sugeridas dão ênfase à criatividade do dançarino, a sua “galhardia”.

Passos da Galharda

“AIR”

(“*Anthoinette*”)

¹⁰Cadência não é outra coisa que um salto maior seguido de uma postura; E como vedes que são as canções musicais, os tocadores de instrumentos tendo tocado o penúltimo acorde calam-se um pouco: Depois tocam o último acorde para fazer um fim doce e harmonioso, assim o salto maior que é quase como um silêncio dos pés e a cessação de movimentos é a causa pela qual a postura que a segue tenha maior graça e se sinta mais agradável...]

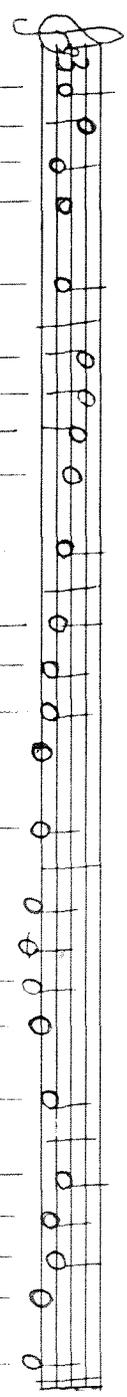
Greue gaulche
 Greue droite
 Greue gaulche
 Greue droicte
 Sault majeure
 Pofiture gaulche

Greue droicte
 Greue gaulche
 Greue droicte
 Greue gaulche
 Sault majeure
 Pofiture droicte

Pied croifé droict
 Pied croifé droict
 Pied croifé gaulche
 Pied croifé gaulche
 Sault majeure
 Pofiture gaulche

Greue droicte
 Pofiture droicte sans petit fault
 Entretaille gaulche caufant greue droicte
 Greue gaulche
 Sault majeure
 Pofiture droicte

Greue gaulche
 Pofiture gaulche fans petit fault
 Entretaille droicte caufant greue gaulche
 Greue droicte
 Sault majeure
 Pofiture gaulche



PASSOS DA GALHARDA

"AIR"

("Baifons nous

belle")

Ruade droicte

Pied croifé ou greue gaulche

Ruade droicte

Entretaille droicte caufant greue gaulche

Sault majeur

Pofture droicte

Ruade gaulche

Pied croifé ou greue droicte

Ruade gaulche

Entretaille gaulche caufant greue droicte

Sault majeur

Pofture gaulche

Piedz ioints

Greue droicte

Ruade droicte

Entretaille droicte caufant greue gaulche

Sault majeur

Pofture droicte

Piedz joint

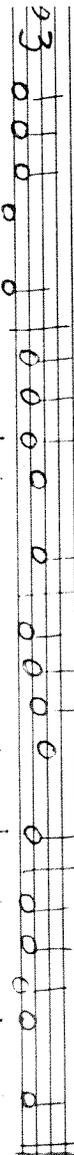
Greue gaulche

Ruade gaulche

Entretaille gaulche causant greue droicte

Sault majeur

Pofture gaulche



Estas descrições das danças podem nos dar uma visão de como elas eram executadas pelos dançarinos: A pavana, em sua majestosa sobriedade e a galharda, leve e virtuosística. Qual a importância do aprendizado destas danças para a interpretação das pavanas e galhardas na obra de John Dowland?

“Dança antiga era estudada como história, não como prática: era como se estudássemos o enredo, personagens e montagem das óperas de Handel mas ‘nenhum de nós tivesse jamais ouvido um compasso de sua música, e ao pensarmos sobre tudo isto, imaginássemos que soasse como Puccini’¹¹. Para um intérprete de música antiga, ocorre normalmente o inverso: conhece-se bem os compassos - e a dança, imagina-se como um trecho do lago dos Cisnes! Dowland, tendo vivido sempre próximo da corte, estava familiarizado com todas estas danças. Seu papel na corte da Dinamarca deve também ter incluído a composição de música para diversos bailes. Ao ouvirmos suas Pavanas e Galhardas, com as variações altamente elaboradas, de imaginação exuberante e generosidade em detalhes, logo nos ocorre uma pergunta: O que esta música tão refinada estaria fazendo ao lado de uma multidão de dançarinos desatentos e ruidosos numa noite de euforia na corte? É muito pouco provável que esta música de alto valor estético fosse destinada a

¹¹ Nicholas Kenyon, editorial em: *Early Music*. Londres: fevereiro, 1986.

um uso tão fora de si mesma. A música de John Dowland é uma música com um fim em si mesma, destinada a intérpretes e ouvintes atentos, capazes de perceber todas suas sutilezas e seu virtuosismo técnico. Por outro lado, após adquirirmos uma certa fluência para dançar as Pavanas e Galhardas, ao tentar encaixar os passos nas danças de Dowland, somos surpreendidos com a lentidão da música em relação aos passos: torna-se praticamente impossível juntar uma com a outra. Surgem então duas possibilidades: ou o andamento é muito lento (e aí a resposta é simples: não há como tocar suas complexas variações em andamento muito mais rápido) ou estas peças não se destinavam à prática da dança. Esta segunda opção torna-se a mais óbvia. No entanto, todo este estudo das danças, num primeiro momento, parece ter sido em vão. Para que serviria estudá-las se afinal as peças não se destinavam mesmo ao uso da dança?

O ouvinte ou intérprete de Chopin jamais ousaria pensar em dançar uma de suas valsas ou mazurcas. Ao referir-se a elas Charles Rosen, em seu livro *The Romantic Generation*¹ diz:

I do not mean that Chopin's waltzes were intended for practical dance use ... but the waltz was a recognizable form for Chopin's audience, who knew the proper steps and understood the conventions of the rhythm. Not so with the

mazurka, which was considerably more ambiguous. As a matter of fact, the mazurka is not a dance but a number of very different kinds of dances. Descriptions tend to be deplorably vague: "The dance has the character of an improvisation, and is remarkable for the liberty and variety in its figures," as we can read in the *New Grove*, which adds that it is characterized by "a certain pride of bearing and sometimes a wildness" and it "can express all kinds of feeling and even shades of mood." This left Chopin with all the freedom he could have wished.¹²

As Pavanas e Galhardas de Dowland quase que profeticamente antecipam a tradição romântica de apoderar-se de elementos folclóricos para a composição altamente sofisticada de suas obras. Chopin não compõe Valsas e Mazurkas para o entretenimento nos bailes de sua época - assim como Dowland não compõe em vão para um divertimento fugaz. Suas danças são obras **sobre** a dança, com o distanciamento irônico de um compositor que tinha perfeita consciência da sofisticação de sua música. Assim como para a audiência de Chopin uma

¹ Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Massachussets University Press, 1995.

¹²

Eu não quero dizer que as Valsas de Chopin fossem feitas para o uso prático da dança ... mas a valsa era uma forma conhecida para a audiência de Chopin, que conhecia os passos próprios e entendia as convenções do ritmo. Não era o mesmo com a Mazurka, considerada mais ambígua. Na realidade, a Mazurka não é uma dança, mas um grande número de diferentes tipos de danças. As descrições tendem a ser deploravelmente vagas: "A dança tem o caráter de uma improvisação, e é remarcável por sua liberdade e variedade de figuras", como podemos ler no *New Grove*, que acrescenta que é caracterizada por "um certo orgulho de ser e às vezes uma

Valsa era parte da cultura da época, para os ouvintes de Dowland, as Pavanas e Galhardas possuíam uma referência óbvia, o que não é verdade para o ouvinte ou intérprete de hoje. Daí a necessidade de se adquirir uma certa intimidade com estas danças - mesmo que elas não se destinassem a este uso, a referência precisa estar clara para o músico. Dentro dela deve estar presente o espírito do nobre cavalheiro dançando com elegância e galhardia, mirando doce e furtivamente sua donzela. Nas variações virtuosísticas das Galhardas devem esconder-se as *Caprioles* de um jovem príncipe. Ao ouvirmos, por exemplo, as complexas mudanças rítmicas de *The Right Honourable Robert, Earl of Essex, His Galliard*, logo percebemos a impossibilidade de encaixar passos pré-determinados nesta música. Não seriam estas brincadeiras rítmicas uma referência clara às "cabriolagens" de um dançarino das galhardas?

Interpretar ou *traduzir* uma peça do passado deve conter em si toda uma rede de significados, verdadeira transfiguração de uma época perdida e reencontrada. Mas a interpretação não deve tampouco limitar-se a um simples jogo de referências, deve manter-se ainda além e acima de tudo isto. A música de Dowland, liberta de caráter funcional, eleva-se à condição de forma instrumental pura, em que as referências podem auxiliar o intérprete mas devem acabar desaparecendo no mistério intraduzível da obra.

certa selvageria" e ela "pode expressar todos os tipos de sentimentos e mesmo nuances de estado de espírito". Chopin aí encontrou toda a liberdade que podia ter desejado].



28. . Orpheus taming the beasts. Woodcut from Luis de Milan, *El maestro*
Valencia, 1530

CAPÍTULO V

ELEMENTOS DE INTERPRETAÇÃO:

1. ELEMENTOS EXPRESSIVOS: O USO DA RETÓRICA EM DOWLAND

Orpheus with his lute made trees,
And the mountains tops that freeze,
Bow themselves, when he did sing.
To his music, plants and flowers
Ever sprung, as sun and showers,
There had made a lasting spring.

Everything that heard him play,
Even the billows of the sea,
Hung their heads, and then lay by.
In sweet music is such art,
Killing care, and grief of heart,
Fall asleep, or hearing die.¹

A retórica é provavelmente um dos fatores mais importantes para a interpretação da obra de Dowland (ou de qualquer outro autor deste período).

¹ William Shakespeare, *King Henry VIII*, III, I; in: Scott Mitchell Pauley, *Rhetoric and the Performance of Seventeenth-Century English Continuo Song*, tese defendida no Departamento de Música da Universidade de Stanford, 1994.

Costuma-se abordar a questão da retórica como um elemento fundamental para a interpretação da música do barroco mais tardio, quando ela aparece bastante sistematizada, como na obra *Der Volkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson. No entanto, sabe-se hoje que para a educação de meninos na Inglaterra do Séc. XVI e XVII, a Retórica era matéria obrigatória virtualmente em todas as escolas². No período elizabetano, a conduta era já comum, como pode-se verificar em William Kempe³ quando diz que toda criança deve aprender a reconhecer “*every trope, every figure, as well of words as of sentences; but also the Rhetorical pronounciation and gesture fit for every word, sentence and affection*”.⁴

Por detrás da necessidade de uma árdua educação para o desenvolvimento da capacidade intelectual dos meninos ingleses em manipular as palavras, existia a convicção sobre o poder civilizatório destas palavras. Thomas Wilson esclarece este ponto quando diz, em 1553, em seu *The Art of Rhetorique*:

whereas men liued brutishly in open fielde, hauing neither house to shroude them in, nor attire to clothe their backes, nor yet any regard to seeke their best auaille: these appointed of God called themaltogether by vtterance of speach, and persuwade

² Scott Mitchell Pauley, *Rhetoric and the Performance of Seventeenth-Century English Continuo Song*, tese defendida no Departamento de Música da Universidade de Stanford, 1994.

³ William Kempe, *The Education of Children in Learning* (London, 1588). Citação em Scott Mitchell Pauley, *Rhetoric...*

⁴ “cada tropos, cada figura, e também todas as palavras das sentenças; mas também as pronúncias retóricas e gestos certos para cada palavra, sentença e afeto”.

withthem what was good, what was badde, & and what was
gainfull for mankind.⁵

Pensa-se muito em retórica quando ligada às palavras, aos textos de canções. É sempre mais fácil trabalhar sobre retórica dentro deste contexto, porém a música instrumental de Dowland, “fala”, expressa tantas “paixões” quanto suas canções, e neste sentido devemos tomá-las como obras providas do mesmo sentido dramático. A idéia que se difundia pela Europa de que a música deveria provocar *afetos*, paixões, grandes reações emocionais no ouvinte (idéias que vem a ser totalmente desenvolvidas e elaboradas pela *Camerata Fiorentina*, dando nascimento à ópera barroca) é já um pensamento constante na vida musical deste período. Encontramos evidência disto na tradução que o próprio Dowland realizou do *Musice Active Micrologus* (1517) de Andreas Vogelsang ou Ornithoparcus, como preferia ser chamado:

Among those things wherwith the mind of man is wont to be delighted, I can find nothing that is more great, more helthfull, more honest, than Musicke: The power whereof is so great, that it refuseth neither any sexe, nor any age, and (as Macrobius, a man of most hidden & profound learning saith) there is no brest so sauage and cruell, which is not moued with the touch of this delight. For it doth driue away cares, perswade men to gentlenesse, represseth and stirreth anger, nourisheth arts, encreaseth concord, inflameth heroicall minds to gallant attempts,

⁵ Citado em Robin Headlam Wells, *Elizabethan Mythologies, Studies in Poetry, Drama and Music*,

curbeth vice, breedeth vertues, and nurseth them when they are borne.
composeth men to good fashion⁶.

Henry Peacham, autor de um importante tratado de Retórica (*The Compleat Gentleman*), em 1612, dedica um poema a Dowland (*Ad amicum fuum Doulandus Mufices peritiffunum, Jochannes Doulandus*)⁷. A relação entre o tratadista de retórica e o compositor torna-se evidência do interesse e conhecimento do segundo com as questões então em voga (É interessante notar que neste mesmo ano, Dowland finalmente é acolhido na corte como *Lutenist to the King's Majestie*, ambição antiga e jamais satisfeita durante o reinado da Rainha Elisabeth. Infelizmente a partir deste período, como aponta R. Spencer, Dowland abandona a composição, talvez em função da segurança obtida com seu novo emprego). A questão da retórica pode ser encontrada em múltiplas fontes, e muitas delas com relação direta ao autor. Thomas Lodge, em 1620, quando Dowland recebe um doutorado de Oxford, celebra o fato com as seguintes palavras:

Cambridge University Press, 1994.

⁶ "Entre as coisas com as quais os homens desejam se deliciar, eu não encontro nada que não seja maior, mais saudável, mais honesto do que a música: seu poder é portanto tão grande, que não recusa nenhum sexo, nenhuma idade, e (como Macrobius, um homem da mais discreta e profunda sabedoria disse) não há besta tão selvagem e cruel que não tenha sido tocada com sua beleza. Pois ela dissolve preocupações, persuade os homens à gentileza, reprime e provoca a fúria, alimenta as artes, aumenta a concórdia, inflama as mentes heróicas a decisões galantes, destrói o vício, cria virtudes, e as alimenta quando nascem, estimulando os homens às boas maneiras.

⁷ Robert Spencer, *Songs from The Third and Last Booke of Songs. A Musically Banquet and A Pilgrimes Solace*, apresentação do Cd com Paul Agnew e Crosopher Wilson, Londres, Metronome.

Musicke, ...ravisheth the minde much more by melody, than either Bacchus by the taste of Wine, or Venus, by the itching pleasures of Lust. This makes me admire Doctor Dowland, an ornament of Oxford;... whose Musically concert (by reason of the aerial nature thereof) being put in motion, moveth the body, and by purified aire, incitetth the aerial spirit of the soule, and the motion of the body: by affect, it attempteth both the sence and soule together; by signification, it acteth on the minde: to conclude, by the very motion of the subtill aire, it pierceth vehemently and by contemplation sucketh sweetly; by conformable qualitie it infuseth a wondrous delight; by the nature thereof both spirituall and materiall, it ravisheth the whole unto it selfe, and maketh a man to be wholly Musiques, and for her cause onely his: Thus much in memory of his excellence...⁸

Do período renascentista ao barroco, a percepção da música como um agente provocador de paixões e afetos no ouvinte vai gradualmente se modificando. Durante a Renascença, a música na Terra era percebida como um reflexo da harmonia superior das esferas, e entre intelectuais e artistas, havia o senso comum de que o céu era feito de “esferas de cristal, que provocavam

⁸ Música... delicia a mente muito mais pela melodia, que o próprio Bacchus pelo gosto do vinho, ou Vênus, pelos prazeres provocados pela Luxúria. Isto me faz admirar Doctor Dowland, um ornamento de Oxford;...cujo conceito musical (por razão de sua natureza aérea), tendo sido colocada em movimento, move o Corpo, e através das puras *airs*, incitam o espírito aéreo da alma, e o movimento do corpo: pelo afeto, ela conjuga ambos os sentidos e a alma juntos; por significado, ela atinge a mente: para concluir, pelo próprio movimento da sutil *air*, ela perfura veementemente e por contemplação sorve docemente; por qualidade da harmonia, difunde deleite maravilhosos; por sua natureza duplamente material e espiritual, ela delicia o todo dentro de si, e transforma o homem em pura música, e por sua causa somente sua: Portanto em memória de sua excelência...”

uma música harmoniosa ao serem movidas pelos anjos”.⁹ Portanto, quando o ouvinte reagia emocionalmente à música, ele estaria vibrando em ressonância a esta música dos céus, “o que provocava a fluência dos vários humores pelo corpo, causando uma variedade de respostas emocionais ou afetivas”. Estes humores, constituíam-se de quatro tipos, cada qual correspondendo a quatro espíritos que deveriam fluir através do corpo: sangüíneo (sangue); fleumático (fleuma); melancólico (bile negra) e colérico (bile amarela). No tratado *The Passions of the Minde*¹⁰, Thomas Wright descreve homens coléricos como tendo tendência à fúria; melancólicos à tristeza; sangüíneos ao prazer; fleumáticos ao ócio e alcoolismo. Na passagem que se faz gradualmente ao barroco, estas idéias vão se modificando e a música não é mais um reflexo da harmonia celeste, a música agora cumpre a função de persuasão, de emocionar o ouvinte.

René Descartes, filósofo francês do Século XVI, descreve bem esta mudança de ponto de vista quanto à função da música neste período.

The OBJECT of his Art is a Sound. The END; to delight, and move various Affections in us. ... Now, concerning those various affections, or Passions, which Musick, by its various Measures can excite in us; we say in Generall that a slow measure doth excite in us gentle, and sluggish motions, such as a kind of Languor, Sadness, Fear, Pride, and other

⁹ Jamie James, *The Music of the Spheres* (London, Little, Brown and Company, 1994), em: S. M. Pauley, *Rethoric and*, 28.

¹⁰ Thomas Wright, *The Passions of the Minde* (London, 1601), em S. M. Pauley, *Rethoric and...*

heavy, and dull Passions: and a more nimble and swift measure doth, proportionately, excite more nimble and sprightly Passions, such as Joy, Anger, Courage, &c.¹¹

Paul O'Dette confirma também a idéia de que apesar da retórica ser comumente vista como a quintessência da interpretação da música barroca, existem numerosas aparições desta questão ainda no século XVI. Ainda mais relevante no caso da obra instrumental de Dowland, é a citação de Ganassi em seu *La Fontegara* de 1535¹², em que diz que a voz é o mais perfeito dos instrumentos, mas os instrumentistas devem se esforçar para imitar a voz de todas as formas possíveis, usando uma grande variedade de articulações, assim como são encontradas em textos vocais, de forma a fazer o ouvinte pensar que está ouvindo palavras.

Assim pode-se imaginar que as Pavanas e Galhardas de Dowland, quando não se referem diretamente a canções por ele criadas (ver capítulo 1, página 5 onde aparece a relação de *If my complaints* em sua versão instrumental ou de canção), funcionem como verdadeiras canções, com suas melodias absolutamente *cantáveis*. Se o próprio Dowland transformava suas

¹¹ O Objeto desta arte é o Som. O objetivo: emocionar, provocar vários afetos em nós. ... Agora, em relação a estes diversos afetos, ou paixões, que a música, através de seus vários compassos podem excitar em nós; digamos, em geral, um compasso lento provoca em nós suaves e lerdos movimentos, como uma espécie de langor, tristeza, medo, orgulho, e outras paixões mais pesadas: e um compasso mais ágil e veloz, proporcionalmente, provoca paixões mais ágeis e vivas, como alegria, fúria, coragem, etc. Renatus Descartes, *Excellent Compendium of Musick* (London: Thomas Harper, 1653), em S.M. Pauley, *Rhetoric*.

¹² Sylvestro Ganassi, *Opera intitulada Fontegara* Veneza, 1581, em Paul O'dette, ensaio não publicado.

Galhardas ou Pavanas em canções, ou se era costume na época poetas colocarem letras em obras de seus colegas músicos, para interpretar esta música, torna-se, portanto, uma necessidade pensá-las como obras potencialmente providas de texto. Não se pode desprover esta música de seu sentido expressivo, de sua função dramática. Dowland, este Orfeu da música elizabetana, sabia que cantando ou não, sua música moveria montanhas e acalmaria as feras. Intérpretes do século XX deverão acreditar novamente neste papel e arrancar lágrimas da platéia, como nos relata Thomas Mace em *Utopia*:

For all their musike bothe that they [the Utopians] playe upon instrumentes. and that they singe with mannes voyce dothe so resemble and exprese naturall affections, the sound and tune is so applied and made agreable to the thinge, that wheter it be a prayer, or else a ditty of gladnes, of patience, of trouble, of mournynge, or of anger: the fassion of the melodye dothe so represente the meaning of the thing, that it doth wonderfullye move, stirre, pearce, and enflame the hearers myndes.¹³

Ganassi também compara a música com a pintura, dizendo que um pintor talentoso pode reproduzir todas as criações da natureza através da variação de suas cores. Um instrumento poderá portanto imitar a expressão da voz humana

¹³ Por todas as músicas que eles (os utópicos) tocam em seus instrumentos, e que cantam com fortes vozes assim se assemelhando e expressando afetos naturais, o som e canção é tão bem aplicado à coisa [à letra, ou significado] e feito tão agradavelmente seja ela uma prece ou a canção de alegria, de paciência, de problema, de pesar, ou de fúria: a forma da melodia então representa o significado da coisa, de maneira que ela maravilhosamente emociona, mexe, provoca e inflama as mentes dos ouvintes". Em: Sir Thomas More, *Utopia* em: Paul O'Dette, *Expression in the Performance of Renaissance Music*, ensaio inédito.

variando a pressão do ar, e colorir o tom por meio de uma digitação apropriada. Ganassi defende ainda que para alguns instrumentistas é possível expressar palavras através de sua música. Pode-se perceber em Dowland e vários outros instrumentistas intenções timbrísticas através de suas digitações. Como as tablaturas expressam inevitavelmente a digitação, fica claro que Dowland tinha intenções conscientes quanto a timbres, que estão diretamente ligados à expressão e, nesta época à retórica.

Como a arte da retórica deveria então ser usada para a interpretação da música de Dowland? O que um intérprete moderno deverá conhecer sobre retórica para fazer esta música soar de forma mais semelhante à que os artistas em 1600 faziam?

Walter Porter em seu prefácio ao *Madrigal and Ayres* (1632)¹⁴, enaltece o trabalho do *performer*, dando a ele metade da responsabilidade para a compleição de uma obra:

A composer, when he hath set a Song with all the art he can, hath done but halfe the worke, the other halfe is the well performing or expressing that in singing or playing which he hath done in composing.¹⁵

O intérprete moderno interessado na performance de obras do período do renascimento e barroco, deverá ter algum contato com esta arte da persuasão,

¹⁴ Walter Porter, *Madrigals and Ayres* (London: William Stansby, 1632) em S. M. Pauley, *Rhetoric*.

uma vez que a retórica era matéria presente na formação de todo estudante ou jovem educado, como também eram, por exemplo, os músicos da época.

As figuras de retórica podem pertencer à textura do discurso (detalhes ou cores locais), ou à sua estrutura.

TROPOS (possuem um efeito de textura)¹⁶:

Metáforas:

Comparação entre dois fenômenos dissimilares. John Donne, poeta contemporâneo e colaborador de Dowland, produz uma metáfora que se torna famosa na história, comparando sua alma e a de sua amada com as pernas de um compasso de geometria.

Simile

Comparação apresentada por *como* ou *assim*.

Hie thee quicly from thy wrong,

So she ends her willing song

Personificação

Atribuição de qualidades humanas à objetos, ou seres inanimados.

*But lift thy low looks from the **humble earth**.*

Ironia

Discrepância entre uma declaração literal de um orador e sua atitude ou intenção. Como em *Nosso governo sempre tão honesto*.

¹⁵ Um compositor, quando faz uma canção com toda a arte que consegue, fez apenas a metade do trabalho. A outra metade é a boa performance ou a expressão no cantar ou tocar daquilo que foi feito ao compor.

Hipérbole

Exagero ou diminuição de importância

Metonímia

Substituindo uma palavra por outra, que de alguma forma se relacionam. Como em *Orpheu* por *Dowland*.

Sinedoche

A parte representando o todo. Como *o italiano* por *italianos*.

Paralelismo

Construção de sentenças ou frases que se parecem umas as outras sintaticamente.

Antíteses

Combinando opostos em uma única afirmação.

What heaven then governs earth,

*O none, but **hell** in **heaven's** stead...*

Congeries

Uma acumulação de afirmações ou frases que dizem essencialmente o mesmo.

Apóstrofe

Mudança de uma audiência para outra, que pode estar presente apenas em imaginação.

Enthymeme

¹⁶ "Rhetoric: Rhetoric in literature: THE NATURE AND SCOPE OF RETHORIC: elements of rethoric.." *Britannica online*. <[Http://www.eb.com:180/cgi-bin/g?docF=macro/5005/51/1.html](http://www.eb.com:180/cgi-bin/g?docF=macro/5005/51/1.html)>

Forma silogística de argumentar na qual o orador assume que algumas premissas serão supridas pela audiência.

Interrogatio

A “questão retórica” que é colocada para efeito argumentativo e não pede resposta.

Shal I sue shall I seek for grace?/Shall I pray shall I prove?/Shall I strive to a heav'nly joy/With an earthly love? ...

Gradatio

uma seqüência de afirmações progressivas até chegar a um clímax.

To see, to hear, to touch, to kiss, to die,...

Scheme (como nas alegorias, um princípio de estrutura)

Uma alegoria clássica é a do autor inglês John Bunyan's em *Pilgrim's Progress*, onde o método para a salvação cristã é comparada com uma estrada na qual se caminha, e tal comparação é de tal forma ampliada, que a alegoria estrutura toda a obra.

As duas categorias, **Schema** e **Tropos** são confundíveis e nem sempre claras na exposição sobre retórica da época. E muitas vezes, isto é inevitável, pois discursos bem construídos apresentam uma fusão da estrutura e da textura. Em geral as duas são indistingüíveis.

Para músicos, as figuras de repetição são as mais importantes, dentro da categoria de **Anaphoras**. Assim se subdividem:

Epanaphora

Quando a mesma palavra é repetida no início de várias frases.

Come ye heavy states of night, /.../**Come** Sorrow come her eyes that sings,/.../**Come** you, virgens of the night.../**Come** Sorrow come her eyes that sings...

....

Epiphora

Quando vários membros de uma frase ou cláusula terminam iguais.

...Silly heart then yield **to die**,/Perish in despair, /Witness yet how fain I **die**,/When I **die** for the fair.¹⁷

Symploce

Diversas frases começando sempre com as mesma palavras causando maior efeito quando o número de palavras vai aumentando gradativamente.

I see my hopes must wither in their bud,/ I see my favours are no lasting flow'rs,/I see that words will breed no better good...¹⁸.

Ploce

Quando um nome próprio sendo repetido vai mudando seu significado.

Diáphora

Quando um substantivo comum é repetido e vai mudando de significado.

¹⁷ John Dowland, *Second Booke of Songs*, 1600

¹⁸ Peacham (The Elder), *Garden of Eloquence* in: S. M. Pauley: *Rhethoric...*

What man is there living, that would not have pitied that case if he had bene a man?¹⁹

Epanalepsis

Quando uma frase começa e termina com a mesma palavra.

Farewell my friendes, a thousande times with bitter teares farewell²⁰.

Anadiplosis

Quando a última palavra de uma cláusula é a primeira da segunda e assim por diante.

With death, death must be recompensed, on mischiefe, mischiefe must be heapte²¹

Epizeuxis

Quando uma palavra é repetida várias vezes para ganhar maior veemência.

But down down down down I fall,/ And arise I never shall²².

Diacope

Quando uma palavra é repetida, mas existe uma palavra diferente entre elas.

...Gold nor pearl, but sounds of sorrow:/ Come Sorrow come her eyes that sings,
By thee are turned into springs²³.

Traductio

Quando uma palavra é repetida diversas vezes durante uma oração.

¹⁹ John Dowland, *Second Booke of Songs*, 1600

²⁰ Peacham (The Elder), *Garden of Eloquence* in: S. M. Pauley: *Rhethoric...*

²¹ Peacham (The Elder), *Garden of Eloquence* in: S. M. Pauley: *Rhethoric...*

²² John Dowland, *Second Booke of Songs*, 1600

One man hath but one soul,/ Which art cannot divide,/ If one soul must love,
Two loves must be denied,/ One soul, one love,...²⁴

Scott Mitchell Pauley desenvolve um método para a interpretação “retórica” de uma obra. Assim o autor sumariza seu método:

Tome um contato com a obra usando o texto primeiramente; observe as “paixões” do poema.

Procure o “afeto” principal e veja como o texto se relaciona a este afeto.

Procure afetos isolados em sentenças individuais, e encontre os tropos e figuras de retórica; considere a pontuação.

Pratique a leitura do texto de maneira a exaltar suas qualidades “afetivas”.

Então observe a colocação da música para ver como o compositor interpreta as qualidades “afetivas” do texto.

Observe cada linha do texto com a música. Veja como a progressão de linha após linha cria um tratamento retórico em geral.

Observe as grandes divisões estruturais do poema e veja se elas correspondem às divisões estruturais musicais.

Robert Spencer²⁵ também sugere seu próprio método para interpretar retoricamente canções da época:

²³ John Dowland, *Second Booke of Songs*, 1600

²⁴ John Dowland, *Second Booke of Songs*, 1600

²⁵ Robert Spencer, *Singing English Lute Song*, “Lute Society of America Quaterly”, august 1993.

1. Enuncie claramente o texto para que possa ser compreendido. Torne o significado do poema claro através da acentuação seletiva, respirando nos locais adequados e variando o tempo e volume.
2. Use gestual do corpo e do rosto, mas somente aqueles que brotam naturalmente e que reforçam as palavras ...
- 3... Provoque "afetos" no público simulando a emoção que você deseja que eles sintam. Colore as palavras - torne passionais o seu sentido auditivo.

Analise então retoricamente a canção *Flow my Tears*. (Esta Pavana em versão solo é a famosa *Lachrimae* - impressa em 1596). A letra foi provavelmente acrescentada pelo próprio Dowland entre em 1597 e 1600, segundo Robert Spencer.

Flow my teares fall from your springs.
 Exiled for ever: Let mee morne
 Where nights black bird hir sad infamy sings,
 there let mee live forlorne,

Downe vaine lights shine you no more,
 No nights are dark enough for those
 that in dispaire their last fortunes deplore,
 light doth but shame disclose.

Never may my woes be relieved,
 since pittie is fled,
 and tears, and sighes, and grones my wearie dayes,
 of all joyes have deprived.

From the highest spire of contentment,
 my fortune is throwne,
 and feare, and grieffe, and paine for my deserts,
 are my hopes since hope is gone.

Harke you shadowes that in darcknesse dwell,
 learne to contemne light,
 Happie, happie they that in hell
 feele not the worlds despite.

A peça oferece várias figuras de retórica a serem analisadas. É uma peça de “celebração à melancolia”, apesar de não ficar exatamente claro de que tipo de melancolia Dowland se trata. O longo lamento de que a peça nos fala, oferece uma única indicação de seu motivo: o exílio. Este pode ter sido um fato real na vida do autor, que parece ter se sentido exilado ao partir para o exterior onde viveu como alaudista da corte do rei da Dinamarca.

A peça apresenta uma repetição constante de quartas descendentes [Flow - tears; fal l- springs; Ex - il'd; night's -her; in(famy) - sings; there - for (lorne)]. E o mesmo intervalo de quarta aparece aumentado, criando maior tensão melódica. A idéia do exílio como afeto principal (pathopeia) é reforçado melodicamente com a pequena surpresa musical - a palavra *exiled* vem sublinhada pela primeira vez por uma quarta descendente sem interrupção dos graus conjuntos, como apareciam até então, e como continuarão a aparecer em seguida.

Em uma abordagem numerológica, familiar ao período, o número 4 simbolizava diversas coisas: 4 estações, 4 elementos, 4 humores, etc. Dizia-se que a quarta também expressava a condição terrestre do homem, sua condição incerta, frágil.

Em Dowland aparece com freqüência a imagem musical da queda do homem. A figura do pássaro negro aparece logo no começo, como metáfora da morte.

Existem dúvidas sobre esta característica melancólica na própria personalidade de Dowland. Alguns autores o consideram uma personalidade melancólica, outros acreditam que ele assumia a persona de melancólico como meio para

atrair atenção para sua obra, já que a melancolia era um “estado” de alma muito em moda na Inglaterra desta época. Descobrir a verdadeira personalidade do autor tem, no entanto, pouca importância para sua obra. Sua música têm a capacidade de nos emocionar refletindo os mais melancólicos sentimentos. Neste sentido, Dowland é um orador por excelência, altamente sofisticado na arte de seduzir e provocar afetos no ouvinte.

2. FLOW MY TEARS

LACRIMAE

VOICE

Flow my tears fall from your springs, Ex-ild for ev-er let me mourn: Where
Down vain lights shine you no more, No nights are dark e-nough for those That

LUTE

night's black bird her sad in-fa-my sings, There let me live for -
in de-spair their last for-tunes de-plore, Light doth but shame dis -

- lorn. Nev-er may my woes be re-liev-ed, Since pi-
- close. From the high-est spire of con-tent-ment, My for-

- ty is fled, And tears, and sighs, and groans my wea - ry
 - tune is thrown, And fear, and grief, and pain for my de -

The first system of music features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. Below the piano part are two rows of chord diagrams for guitar, with letters 'c', 'd', 'a', 'e', 'f', 'g' indicating finger positions on the strings.

days, my wea - ry days Of all joys have de - priv - ed.
 - serts, for my de - serts Are my hopes since hope is gone.

The second system continues the musical piece. It includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and chord diagrams. The piano accompaniment features a prominent right-hand melody with slurs and a steady left-hand bass line. The chord diagrams below show the harmonic structure for guitar.

Hark you sha - dows that in dark - - - ness

The third system of music shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The piano part has a right-hand melody and a left-hand bass line. Chord diagrams are provided below the piano part to guide guitar players.

dwel, Learn to con-tern light, Hap - py, hap - py they

that in hell Feel not the world's do - - - spite.

1
Flow my tears fall from your springs,
Exil'd for ever: let me mourn
Where night's black bird her sad intamy sings,
There let me live forlorn.

2
Down vain lights shine you no more,
No nights are dark enough for those
That in despair their last fortunes deplore,
Light doth but shame disclose.

3
Never may my woes be relieved,
Since pity is fled,
And tears, and sighs, and groans my weary days
Of all joys have deprived.

4
From the highest spire of contentment,
My fortune is thrown,
And fear, and grief, and pain for my deserts
Are my hopes since hope is gone.

5
Hark you shadows that in darkness dwell,
Learn to contemn light.
Happy, happy they that in hell
Feel not the world's despite.

Flow my Tears é uma peça que se tornou um verdadeiro *hit* da época, e é provável que esta seja uma das razões para Dowland explorá-la em tantas versões diferentes - para alaúde solo aparece na versão original de Pavana e Galharda, e também nas *Seven Tears*, para *consort*, e finalmente na versão cantada.

Logo no início podemos encontrar exemplos de *word painting*²⁶ (o que era conhecido como *pragnatopéia*), uma tradição ligada ao madrigalismo, diferente do *word painting* da metade do século que normalmente “pinta” uma só palavra e não possui função estrutural. A idéia de queda, e lágrimas descendo é “desenhada” pela melodia descendente. Mais adiante, as lágrimas aparecem como verdadeiros pingos, com as notas em terças ascendentes (*gradatio*) seguidas de curtas pausas expressivas (*exclamation*), dando à figura grande poder dramático. As palavras ganham maior veemência com a repetição de *And...and...and*, outra figura retórica (*epizeuxis*),

O primeiro verso é construído com melodias descendentes, como já vimos, dando idéia de lágrimas descendo. No segundo verso surgem melodias ascendentes e no terceiro verso, o equilíbrio é atingido, depois de um clímax melódico com a figura retórica de *epizeuxis*, em *Happy, happy*, num passageiro momento de esperança, para uma condenação final ao inferno (*hell*), num

²⁶ ver capítulo 1, página 19.

tritono (*diabolus in musica*), e finalizando em estado de melancólica aceitação da condição de rejeição, de expulso do paraíso (*Feel not the world despite*).

Tratando-se da Pavana em sua versão para alaúde solo, todas as considerações acima deverão ser observadas com extremo cuidado. As peças instrumentais de Dowland devem também ser consideradas como peças retóricas, que falam, que persuadem o ouvinte, que provocam tantos afetos quanto as canções faladas. Portanto ao interpretar esta obra, deve-se pensar no peso do texto e “colorir”, enfatizar todas as figuras retóricas acima mencionadas.

E o que fazer ao tratarmos de uma peça que não existe em versão cantada?

Na Pavana *Resolution*, uma peça para alaúde solo, poderíamos atribuir-lhe uma letra para que ao executá-la possamos sentir todo o peso retórico que a música sem palavras possui.

The image shows handwritten musical notation for the Pavana *Resolution*. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in G minor (one flat) and common time (C). The lyrics are: "come on come away death a-way". The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The bottom staff is a lute accompaniment in G minor and common time. It features a series of chords and melodic lines. The first measure has a G4 chord. The second measure has a G4 chord with a melodic line starting on G4. The third measure has a G4 chord. The fourth measure has a G4 chord. The fifth measure has a G4 chord. The sixth measure has a G4 chord. The seventh measure has a G4 chord. The eighth measure has a G4 chord. The ninth measure has a G4 chord. The tenth measure has a G4 chord. The eleventh measure has a G4 chord. The twelfth measure has a G4 chord. The thirteenth measure has a G4 chord. The fourteenth measure has a G4 chord. The fifteenth measure has a G4 chord. The sixteenth measure has a G4 chord. The seventeenth measure has a G4 chord. The eighteenth measure has a G4 chord. The nineteenth measure has a G4 chord. The twentieth measure has a G4 chord. The notation includes various rhythmic values and accidentals, and is written in a clear, legible hand.

2. ORNAMENTAÇÃO

De acordo com uma anedota, surgida pela primeira vez em 1562, Josquin des Prez não suportava ornamentos. Ao escutar um cantor ornamentando uma de suas canções, dirigiu-se a ele esbravejando: “Asno imbecil! Por que colocais todos estes ornamentos? Se eu os quisesse, os teria escrito eu mesmo. Se desejais aperfeiçoar composições já prontas, escrevei vossas próprias, mas deixai as minhas imperfeitas”.²⁷ Mesmo não sendo verossímil, pouco importa, pois o relato deste episódio reflete uma queixa comum na época em relação à ornamentação. Dowland, por exemplo, ao ver peças suas publicadas por Anthony Barley, considerou-as inapropriadas, ou pouco fiéis ao que ele mesmo tinha composto. Se a ornamentação era uma prática comum aos intérpretes, recomendada por diversos manuais publicados na época²⁸, muitas vezes solistas virtuosos cometiam exageros, destruindo o caráter da música com sua decoração excessiva. Na música de John Dowland, especialmente nas Pavanas e Galhardas, a ornamentação complexa das *divisions* ou diminuições aparece sempre escrita, e apresenta diferenças marcantes de um manuscrito para outro. Poucos destes manuscritos são

²⁷ Howard Mayer Brown, *Embellishing 16th Century Music*, Oxford University Press, 1976.

²⁸ Howard Mayer Brown oferece uma lista de dez livros fundamentais para o estudo da ornamentação:

Silvestro di Ganassi, *Opera intitulata Fontenagara* (Venice 1535); Diego Ortiz, *Tratado de Glosas sobre Clausulas*, Roma 1553; Giovanni Camillo Maffey, *Delle Lettere...Libre Due*, Nápoles 1562; Giovanni Bassano, *Ricercari, Passagi et Cadentie*, Veneza, 1585; Richardo Rogniono, *Passagi per potersi essercitari nel diminuire*, Veneza, 1592; Giovanni Baptista Bovicelli, *Regole, passagi di musica, madrigali e motetti passeggiatti*, Veneza, 1594; Aureliano Virgiliano, *Il Dolcimello*, Bologna, 1600.

autógrafs por Dowland, e mesmo estas modificações sendo uma prática comum na época, nunca saberemos se o autor teria ou não aprovado todas as versões. Vários manuscritos de música para alaúde do século XVI, em sua forma de *intabulatura* (versões de obras corais reduzidas para alaúde) apresentam uma ornamentação na qual não se reconhece a composição original, o que demonstra a extrema liberdade e ousadia com que os intérpretes se relacionavam com as obras. Apesar dos manuais de ornamentação exporem regras e exemplos claros, as tendências de ornamentação de cada período são mescladas com as idiossincrasias de cada autor. Um músico sensível, além de prestar atenção ao estilo pessoal do autor sobre cuja obra está improvisando, desenvolve toda uma gama própria de *divisions* que favorecerá suas próprias qualidades como instrumentista.

Joachim Burmeister²⁹ em 1606, definiu ornamento da seguinte forma:

A musical ornament or figure is a passage, in harmony as well as in melody, which is contained within a definite period that begins from a cadence and ends in a cadence; it departs from the simple method of composition, and with elegance assumes and adopts a more ornate character. There are two types of ornaments: one pertaining to harmony, the other to melody.

²⁹ Joachim Burmeister, *Musical Poetics*, 1606, trad. Benito Rivera, London, Yale U.P., 1993: um ornamento é uma figura de passagem, tanto em harmonia quanto em melodias, contido num determinado período que sai de uma cadência e termina em uma cadência; ele parte de um simples método de composição, e com elegância assume e adota um caráter mais ornamental. Existem dois tipos de ornamentos: um pertencente à harmonia, outro à melodia.

Brincar com melodias, transformar longas notas em diversas notas pequenas, preencher espaços com todo o tipo de escalas, rápidas ou lentas, enfeitar passagens criando novas densidades, parece ter nascido junto com o hábito de cantar. Hoje, na música erudita, este hábito praticamente se esgotou. Em algumas manifestações da música popular, como no jazz com seu lado instintivo e livre, esta tradição continua viva. A música oriental é repleta de ornamentos. Durante a Idade Média ornamentava-se proficuamente. Na renascença os ornamentos passaram a ser melhor sistematizados, e “finalmente, a prática da ornamentação improvisada ajudou a transformar completamente o estilo musical, no fim do renascimento, quando a era Barroca começou”.³⁰ Neste período, a ornamentação alcançou o seu maior desenvolvimento e está ligada ao próprio conceito da música barroca. O próprio nome “barroco” entende-se com derivado das pérolas de formato retorcido, que levam este nome. Por mais equivocado que este conceito possa ser, pois foi adotado por autores do período seguinte ao barroco, este suposto “retorcido” é uma boa referência à exuberância da ornamentação.

Nas artes plásticas a definição de ornamento é mais clara e compreendendo-a visualmente, pode-se transportá-la à música. Um ornamento é geralmente concebido como algo a mais adicionado à estrutura musical. A estrutura é o essencial, aquilo de que a música ou o objeto artístico não pode se desfazer. As colunas de uma catedral são parte essencial de sua

³⁰ Howard Mayer Brown, *ibidem*.

estrutura, sem colunas, a igreja se desfaz. As volutas, e outros ornamentos arquitetônicos correspondem aos trinados, mordentes ou apogiaturas de uma peça musical. Como nos explica Frederick Neumann³¹, a ornamentação possui relação direta com a estrutura, pois ela, ressalta momentos estruturais ou expressivos de maior importância. “Ornamentos ligam notas; tornam-as mais vivas ... dão a elas ênfase e acentuação... produzem maior expressão.”³²

Cantores e instrumentistas da época eram co-autores das peças que executavam, eles deveriam saber onde e como colocar ornamentos, como criar e improvisar suas próprias *divisions*. Tomás de Sancta Maria, por exemplo, recomendava a improvisação de fantasias utilizando material melódico da melhor música vocal da época³³. Grandes alaudistas do Século XVI como Francesco da Milano, Pietro Paolo Borrono e Alberto da Ripa ficaram famosos por sua grande capacidade de tocar a música de outros autores, e improvisar sobre obras pré-determinadas. Em diversos manuais aconselhava-se o instrumentista a imitar a voz, o mais perfeito dos instrumentos, e sobre isto se expressava Ludovico Zacconi:

...Music has always been beautiful and becomes more so each hour because of the diligence and study by which singers enhance it; it is not renewed or changed because of the figures [i.e., notes], which are always of one kind, but by graces and

³¹ Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music*, Princeton University Press, New Jersey, 1983.

³² C.P.E. Bach, *Essays*, Berlin, 1753; em Robert Donington: *The Interpretation of Early Music*, Faber and Faber, 1963.

ornaments it is made to appear always more beautiful. The graces and accents are made by the breaking up of the notes each time that one adds, in a *tactus* or a half, a quantity of figures that are suitable to be uttered with velocity. These render such pleasure and delight that we seem to hear so many trained birds, who with their singing steal our hearts and leave us well contented with their song.³⁴

A maior parte dos musicólogos atuais ou da Renascença está de acordo com a evidência de que os instrumentistas e cantores do século XVI ornamentavam sua música agregando conjuntos de notas chamadas *diminutions* a uma melodia básica. Notas de longa duração, como breves, semibreves ou mínimas eram “quebradas” em fórmulas melódicas de menor duração para produzir o que na realidade mais tarde será chamado de “variação”. Existe uma distinção entre ornamentos aplicados sobre notas individuais, de curta duração, chamadas de *grace-notes*; ao contrário das passagens (*passaggi* ou *divisions*) mais longas e livres, que preenchem o espaço vazio entre as notas de longa duração.

Divisions

³³ Tomás de Sancta Maria, *Libro llamado arte de tañer fantasia*, 1556; em Howard M. Brown.

³⁴ Ludovico Zacconi, *Prattica di musica*, Veneza, 1596; em *Readings in the History of Music in Performance*, ed. Carol MacClintock, Indiana University Press, 1979: A música tem sempre sido bela, e se torna ainda mais a cada hora, graças à diligência e estudo através do qual os cantores a enaltecem; ela não é renovada ou mudada em função das figuras [notas], que são sempre de um só tipo, mas pelas *graças* e ornamentos que a fazem parecer ainda mais bela. As *graças* e acentos são feitos através da quebra das notas, cada vez que são agregadas, num *tactus* ou mínima, uma quantidade de figuras que são apropriadas para serem expressas com velocidade. Estas provocam um tal prazer e deleite que parece que escutamos vários pássaros treinados, cujo canto rouba nossos corações e nos deixa bem contentes com seu canto.

A arte das *divisions* (ou diminuições; *passagio*, *minuta*, italiano; *glosa*, *diferencia*, *redobles*, espanhol, etc), consiste em embelezar uma melodia (*embelished decoration*) com diversas notas de curta duração. Inclui uma série de ornamentos muito próximos da técnica de variação. Existe evidências de que desde o século XIII e XIV já se praticava este tipo de ornamentação. Esta tradição continuou a desenvolver-se, alcançando o seu auge no final de Século XVI.

Principalmente os italianos desenvolveram esta arte a um ponto extremo de virtuosismo e refinamento. Sua técnica aparece em diversos tratados da época dos quais o mais antigo que se conhece é o *Opera intitulata Fontegara* de Ganassi, datado 1535.³⁵ Trata-se de um método de flauta, no qual o autor desenvolve com extrema metodicidade uma explicação sobre a execução das *divisions*. Seu método difere substancialmente dos de seus colegas pela vasto número de exemplos e pela liberdade rítmica de suas fórmulas. Lodovico Zacconi aconselha o aprendizado das *passagi* através do ouvido, e não por escrito, pois ficaria difícil escrever corretamente o ritmo de tais passagens. Talvez Ganassi tenha tentado expressar graficamente esta liberdade rítmica com mais precisão ao escrever suas complicadas quiálteras de 5:4, 6:4 ou 7:4.

³⁵ Sylvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venice, 1535; tradução para o inglês D. Swainson, em Frederick Neumann, etc



Paul O'Dette coloca a seguinte questão em relação à ornamentação: “Que função a ornamentação cumpria durante a Renascença, e seria esta função a mesma para todos os instrumentos?”³⁶ Segundo ele, umas das funções primordiais para os instrumentos de cordas pinçadas (que possuem um ataque claro e uma rápida queda de volume da nota), seria o de imitar as nuances de dinâmica da voz ou de instrumentos capazes de sustentar notas e os de alta expressividade (como violas, por exemplo). Uma vez que a música vocal era o gênero preferido na renascença, e apresentava longos acordes sustentados, em sua versão para alaúde (as famosas *intabulaturas*), solucionava-se o problema de sustentação com a ornamentação. Preencher longos espaços com notas menores, às vezes repetições da mesma nota (como o trêmulo encontrado na peça de Dowland, *Mounsier's Almaine*), seria portanto uma das funções da ornamentação para os instrumentos da família do alaúde.

No *New Grove Dictionary of Music and musicians* as *divisions* são apresentadas de forma sistematizada, sem no entanto fazer referências às *divisions* da época elizabethana, especificamente. Alguns exemplos da classificação do *Groves Dictionary* eram utilizados por alaudistas da época de Dowland, mas a

³⁶ Paul O'Dette, *Renaissance Ornamentation*, em artigo não publicado.

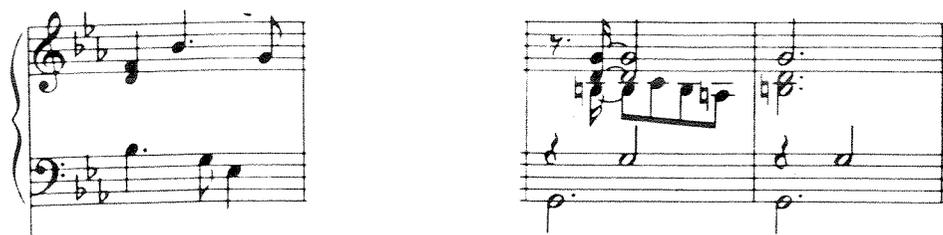
melhor fonte para a criação de *divisions* são os próprios exemplos encontrados na literatura para alaúde. Os tratados de ornamentação da Renascença costumam apresentar fórmulas melódicas para preencher espaços entre as notas, em geral apresentando todos os intervalos melódicos ascendentes e descendentes, e formas de elaborar as cadências. No *Fontenagara* de Ganassi (1535), o autor apresenta 175 variantes em uma única fórmula cadencial³⁷.

Notas de passagem:

São *notas* que fazem a conexão entre duas notas separadas por uma terça ("appoggiatura de passagem") ou *tirata* (em francês *tirade*, *coulade*), quando o intervalo é maior que uma terça. Quando as notas que unem o intervalo apenas preenchem diatônica ou cromaticamente, estas são chamadas de *tirata* estrita. Quando existe um salto da nota escrita para a primeira nota do ornamento, é chamada por muitos autores de *tirata* livre. Giulio Caccini refere-se especificamente a elas com nomes como *cascata doppia* (cascata dupla) ou *cascata per raccorre il fiato* (cascata para juntar o ar nos pulmões)³⁸.

Exemplos:

A Galliard (on a galliard by Daniel Bachelier), compasso 19 e 26



³⁷ Howard Mayer Brown, *Embellishing 16th Century Music*.

³⁸ Giulio Caccini, *Le Nuove Musique*, Florença, 1602.

Lachrimae Pavan compasso 20 e 28



Lachrimae (1 à 9)



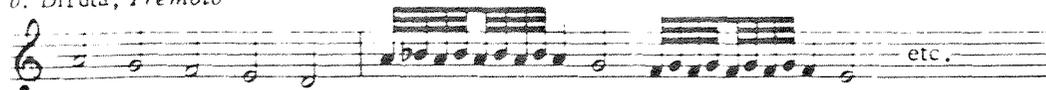
Grupo (*turn, doublé, tour de gosier, groppo, grupetto*):

Diversos autores referem-se a esta figura, como podemos observar abaixo:

a. Diruta (1597), *Tremolo*
[simple] [ornamented]



b. Diruta, *Tremolo*



c. Diruta, *Tremoletto*

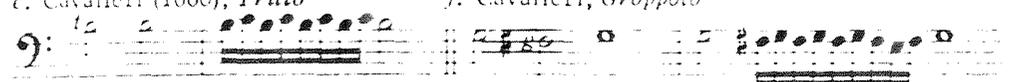


d. Diruta, *Tremoletto*



e. Cavalieri (1600), *Trillo*

f. Cavalieri, *Groppolo*



g. Contorto (1593 or 1603),
Gruppo di sopra

h. Contorto, *Mezzo gruppo*



i. Caccini (1602), *Gruppo*



Em Dowland é uma figura muito presente. Podemos citar um exemplo de grupo em *Captain Digorie Piper's Galliard* no terceiro tempo do compasso 9.



Ou em *Resolution*, compasso 7, terceiro tempo



Pode-se observar nas próprias *divisions* de Dowland, que poucas são as regras a seguir. Examinando bem o que o autor faz, pode-se levantar uma série de procedimentos que surgem freqüentemente, passando a constituir seu estilo próprio e um bom indicador de como construir *divisions* dentro da linguagem própria de John Dowland.

Na categoria dos *grupo*, poderíamos incluir uma forma bem mais livre e bem mais freqüente nas *divisions* de Dowland. São notas que circundam as notas

originais, mas sem nenhuma forma fixa. Estas são provavelmente as figuras de ornamentação mais comuns na obra de Dowland, e para reproduzi-las o melhor seria seguir o conselho de Zarconni e aprender a arte das *divisions* de ouvido, ou seja, familiarizar-se com a linguagem de Dowland e reproduzi-la instintivamente.

Seqüências:

Prática comum no barroco tardio, em Dowland as seqüências aparecem com durações curtas, podendo também ser classificadas(,) em retórica como *gradatio*. Em geral, na passagem das notas originais para as *divisions*, uma das vozes é conservada intacta, normalmente sendo o baixo a ficar igual, mas às vezes pode ser o baixo que se torna ornamentado.

Exemplo: *Galliard (on a galliard by Daniel Bachelier)*, compasso 10

The image displays two musical staves side-by-side. The left staff is labeled with a boxed '1' and shows the original notation for measure 10. It features a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature, and a bass clef with a 3/4 time signature. The right staff is labeled with a boxed '10' and shows the ornamented version of the same measure. The treble clef part remains identical to the original, while the bass clef part is heavily decorated with numerous grace notes and slurs. The word 'para' is written in the center between the two staves.

Imitação:

As imitações servem basicamente para manter a unidade da peça. A recorrência de pequenos fragmentos é muito freqüente.

Exemplo: *Bachelier*, compasso 7 para 11/12



Em muitos casos a voz superior passa para a inferior.

Exemplo:

Solus cum sola 37/38 para 45/46



5. Figuras de cadência:

As figuras de cadência são ilustrativas de como Dowland trabalhava as *divisions* em suas peças. Muitas vezes, na *division* as figuras de cadência aparecem em forma mais simples do que em sua versão original, como na *Galliard (Bachelier)*,

do compasso 9 para o 18.



Mas em geral ela se torna mais complexa,

21 para o 30.



É muito comum a transformação de



para

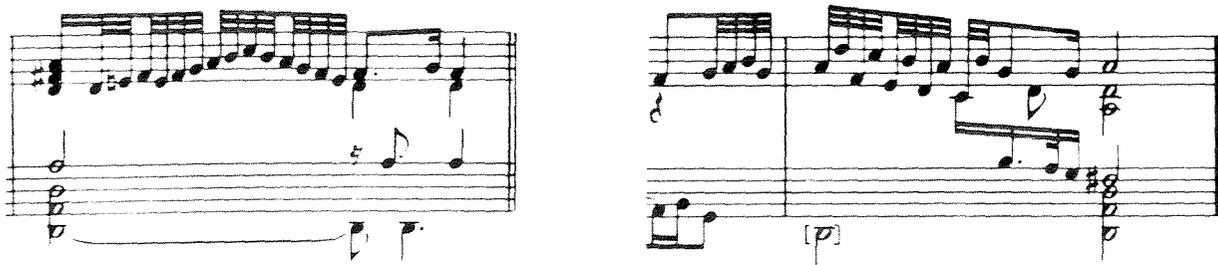


(*Solus cum sola*, compassos 19 para 27).

Ornamentação livre:

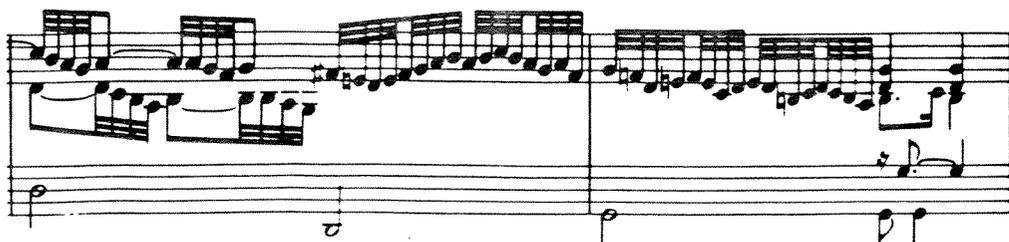
Em geral é difícil estabelecer regras para os procedimentos na obra de Dowland(.). Há momentos em que pouco do original é conservado, mantendo apenas uma relação entre a tessitura dos dois trechos.

Exemplo *Resolution* compasso 19 para 26



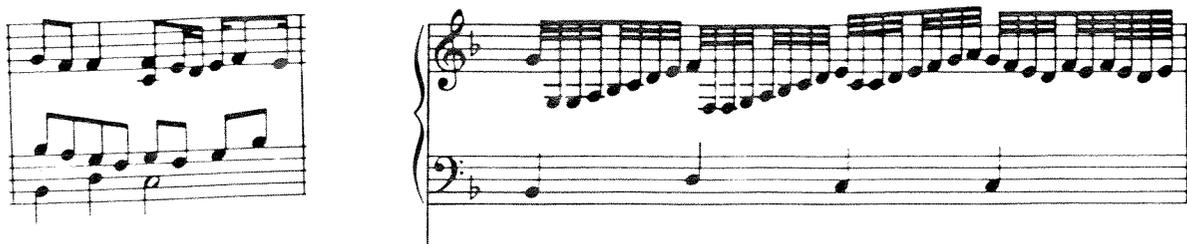
Do compasso 5/6 para 11/12





Na *Pavana Resolution* pode-se observar o uso de imitações entre duas vozes e seqüências na mesma voz. A figura de cadência, já bem ornamentada no original, torna-se ainda mais complexa.

Em *Solus cum sola*, nos compassos 7 a 15



pode-se também observar esta liberdade imaginativa de Dowland. Fica impossível inserir suas *divisions* em regras pré-estabelecidas. Para fazer com que nossas *divisions* modernas soem fiéis ao compositor é necessário um ouvido atento e repetidas tentativas - mesmo assim poderemos estar incorrendo nos mesmos erros dos compositores contemporâneos de Dowland, cujas *divisions* foram tantas vezes condenadas por ele.

A seguir uma *division* da última seção de *Resolution* realizada a quatro mãos com Nigel North:

Handwritten musical notation system 1. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure of the treble staff contains a complex sixteenth-note pattern. The bass staff has a whole rest in the first measure, followed by a sixteenth-note pattern in the second measure. The second measure of the treble staff continues the sixteenth-note pattern. Below the bass staff, there are four dynamic markings, each a lowercase 'p' (piano), positioned under the first, second, third, and fourth measures of the system.

Handwritten musical notation system 2. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats. The treble staff begins with a sixteenth-note pattern. The bass staff has a whole note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, and another whole note chord in the third measure. The second measure of the treble staff features a melodic line with a slur over a group of notes.

Handwritten musical notation system 3. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats. The treble staff has a sixteenth-note pattern in the first measure, followed by a melodic line with a slur. The bass staff has a whole note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, and a whole note chord in the third measure. The second measure of the treble staff has a slur over a group of notes.

Handwritten musical notation system 4. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats. The treble staff has a sixteenth-note pattern in the first measure, followed by a melodic line with a slur. The bass staff has a whole note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second measure, and a whole note chord in the third measure. The second measure of the treble staff has a slur over a group of notes.

ORNAMENTOS CURTOS OU REPERCUSSIVOS

Os manuscritos do período conhecido como *Golden Age* (Período de Ouro, 1550-1625) revelam que o uso de ornamentos era mais profícuo na Inglaterra do que em qualquer outro lugar do continente europeu.

A obra de John Dowland abarca dois períodos do reinado inglês: o período elizabethano (1558-1603) e o jacobeano (1603-1625). Os músicos deste período referiam-se à ornamentação *repercussiva* como *grace notes*, ou seja, notas “graciosas”, que embelezam.³⁹ Existem diversas fontes nas quais pode-se pesquisar a ornamentação da época. David Marriott⁽¹³⁾ cita os seguintes manuscritos: *The William Ballet Lute Book* (1590-95) e *The Mynshall Lute Book* (1597-1600). Do período elizabethano, as únicas referências à ornamentação encontram-se no *Schoole of Musicke* de Thomas Robinson. Em *Observations Belonging to Lute-Playing* de Jean Baptiste Besard, encontram-se as referências à ornamentação são bastante reticentes:

You should have some rules for the sweet relishes and shakes if they could be expressed here, as they are on the Lute: but seeing they cannot by speach or writing be expressed, thou wert best to imitate some cunning player...⁴⁰

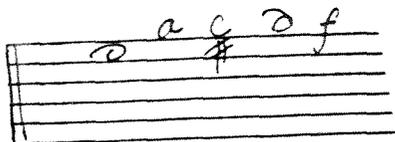
³⁹ David Mariott, *English Lute Ornamentation*, em “Guitar & Lute N. 9” - abril 1979

⁴⁰ “Vós deveríeis conhecer algumas regras para os doces *relishes* e *shakes* se eles pudessem aqui ser expressos da maneira como o são no alaúde: mas vendo-se que eles não podem, nem por palavras nem por escrito serem expressos, a vós caberá melhor imitar algum alaudista especial” Robert Dowland, *Varietie of Lute Lessons*, em David Marriott, etc

Uma fonte muito apropriada para a pesquisa sobre a ornamentação na obra de John Dowland é um manuscrito do século XVII: o *Musick's Monument* de Thomas Mace (1676). Apesar de ter escrito seu tratado bem mais tarde do que o período em que Dowland viveu, Mace conheceu bem sua obra e se refere ao compositor com pesar e saudosismo. Iniciou seus estudos dois anos antes da morte de Dowland e viveu o período da decadência do alaúde renascentista, e do desenvolvimento da teorba. O tratado de Mace tem um clima de nostalgia, mantendo sempre um olhar sobre o passado, e apresenta um capítulo inteiro sobre ornamentação no alaúde, descrevendo cada um dos ornamentos em detalhe. Para este trabalho muitos dos ornamentos devem ser desconsiderados, pois eram aplicados à música de um período posterior, mas seguiremos a ordem de sua sistematização.

I will now, in thefe a Chapter following, lay down, all the other Curiofities, and Nicities, in referenceto the Adorning of your Play: (for your Foundations being furely Laid, and your Building well Rear'd, you may proceed to the Beautifying, and Painting of your Fabrick) And thofe, we call the Graces in your Play.⁴¹

⁴¹ [Eu irei agora, no capítulo que se segue, explicar todas as outras Curiosidades e Belezas em referência a adornar a sua execução (pois seus fundamentos tendo sido expostos, e seu entendimento bem assentado, podereis proceder ao Embelezamento e Pintura de seu Tecido) E a estes chamamos as Ornamentações de vossa Execução]. Thomas Mace, *Musick's Monument*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1958.



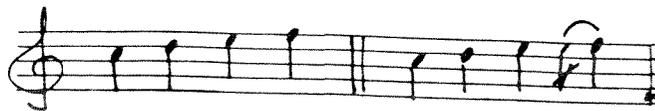
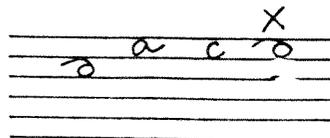
2. *Fall* (appoggiatura inferior): Representado pelo símbolo X , no período Jacobeano por (, aparece com os nomes de *fore-fall*, *half-fall* e *beat*. No período elizabethano, trata-se de um ornamento que começa na nota auxiliar inferior, indo para a nota real. Este ornamento cria uma dissonância acentuada. Thomas Mace descreve o ornamento da seguinte forma:

The Half-fall, is ever from a Half Note beneath, ... and is performed, by striking that Half Note first; but so soon, as that is so struck, you must readily Clap down the true note, (with the proper Finger, standing ready) without any further striking. Suppose I would make a Half-fall to *f*, upon the Treble (or another string) I must place a finger in *e*, as if nothing else were intended; but too soon as *e* has given its perfect Sound, my next

⁴² Thomas Mace, etc

finger, must fall smartly into *f*; so that *f* may sound strongly, only by that Fall; which will cause a Pritty, Neat and Soft Sound, without any other striking, and this is the Half-fall.⁴³

Exemplo:

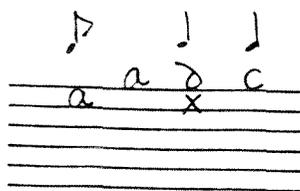


3. *Double-Fall* (ou *whole fall*): Semelhante ao *fall* anterior (com o mesmo símbolo X), aparece em intervalos maiores, normalmente uma terça maior ou menor.

Suppose I would give a Whole -Fall to the letter Letter *d*, upon the fifth string: then I must first stike *a*, upon that string; and then fall my forefinger hard, upon *b*, on the same string, and so

⁴³ "O *Half-fall* começa sempre na nota inferior ... e é executado tocando a nota inferior primeiro; mas assim que esta for tocada, vós deveis rapidamente bater a verdadeira nota (com o dedo apropriado, que já deve estar pronto esperando) sem nenhum outro toque. Suponhamos que eu queira executar um *half-fall* em *f*, na primeira corda (ou outra ordem) eu devo colocar o dedo em *e*, como se nada mais eu pretendesse fazer, mas assim que o *e* tenha dado seu som perfeito, meu próximo dedo deve cair perfeitamente em *f*, de forma que o *f* possa soar forte, somente pelo *Fall*; que deverá provocar um som belo, limpo e suave, sem nenhum outro toque, e este é o *half-fall*." Thomas Mace, *etc.*

closely after, (holding *b* still stopt) fall my third or little finger, as hard into the true intended letter *d* ...⁴⁴



4. *Shake + fall* ou *Fall with a relish*: Este é um ornamento que é comentado também por Thomas Robinson:

Now to your fall with a relish ... where [is in the Treble,

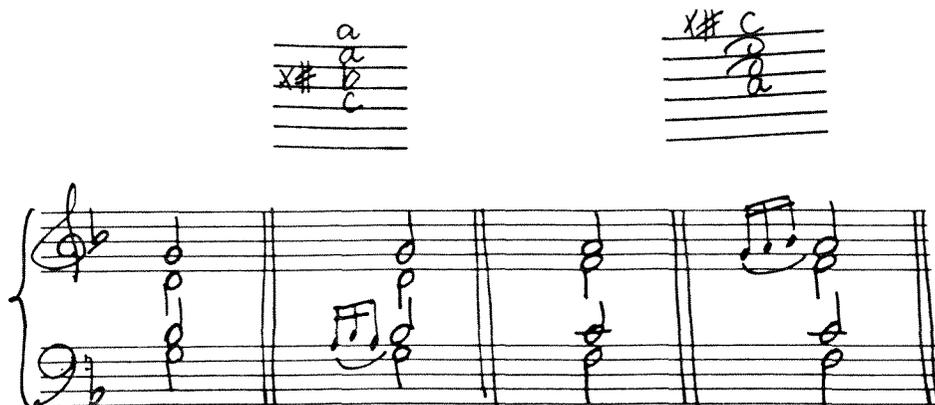
because [is sharp, must have his fall from the full note *a*, and [having had his fall, may so bee held without moving the forefinger, and the relish continued (with the litle finger) in *d* which is under half note...⁴⁵

Este tipo de ornamento ou *relish* (o termo era empregado na época para todos os tipos de ornamentos), hoje seria chamado de **inverted turn**. Segundo David Marriot, os alaudistas desta época provavelmente continuavam seu *shaking* se o tempo assim o permitia, resultando num longo trilo, iniciando na

⁴⁴ Suponhai que eu quisesse dar um *whole fall* à letra *d*, sobre a quinta corda: então eu deverei primeiramente tocar *a*, nesta corda; e então cair com o dedo indicador com força sobre o *b*, na mesma, e assim, logo depois, (segurando *b* ainda parado) cair com o terceiro ou quarto, bem forte sobre a verdadeira nota *d*.

⁴⁵ Agora para vosso *Fall* com *relish* ... onde [fica na primeira corda, pois [é suspenso, deve ter seu *fall* da nota inteira de *a*, e [tendo tido seu *fall*, pode ser mantido sem mover o dedo indicador, e o *relish* continuado (com o dedo mindinho) em *d* que é sob *half note*.

nota auxiliar inferior e alternando com a nota principal e a nota auxiliar superior por muitas repercussões.



Os ornamentos acima são os mais usados na música do período elizabethano. No período que se segue, a escola francesa de alaúde passa a ter grande influência na prática de ornamentação dos alaudistas ingleses. A partir de então, aparecem ornamentos sobre a nota superior auxiliar que modificam seu caráter criando uma ênfase harmônica que contrasta com a estrutura musical subjacente.

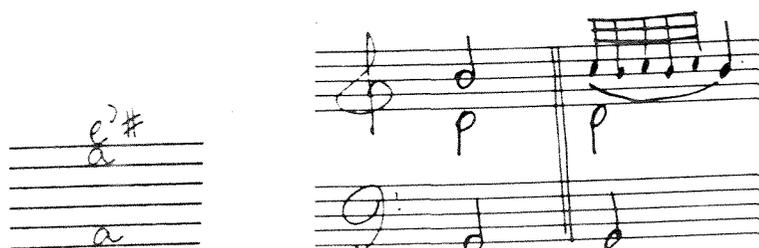
4. *Back-Fall*: É o que hoje conhecemos como appoggiatura superior. O símbolo usado era $\text{)}\text{}$ e era colocado antes da letra da nota (na tablatura). O símbolo começa a aparecer na Inglaterra a partir de 1610.

Suppose I would Back-Fall *a*, upon the Treble string, then I must 1rst. Stop *r*, upon the same string, and strike it, as if I did absolutely intend *r* (only) should sound; yet so soon as I have so struck *r*, I must, with the Stopping Finger, (only) cause the *a*, to found, by taking it off, in a kind of a Twitch, so that the letter *a*,

may sound, (by reason of that twich, or falling back) presently after the letter *r* is struck.⁴⁶

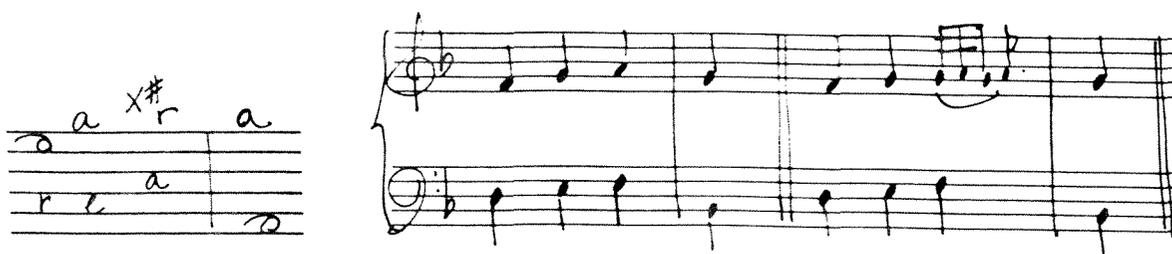


5. *Back-fall shake*: É uma combinação do *back-fall* que passa a ser *shaked*, isto é, “tremido”, repetido várias vezes. Resulta num trilo partindo da nota auxiliar superior para a nota real. Hoje chamamos este ornamento de *trilo preparado*. Os símbolos contém a combinação do *back-fall*) e o *shake* # um ao lado do outro, à frente e acima da letra da tablatura)b#



⁴⁶ Suponhai que eu queira fazer um *back-fall* sobre *a*, na primeira corda, então eu necessito primeiramente apertar *r*, na mesma corda, e toca-la, como se minha única intenção fosse fazer *r* (somente) soar; assim logo que eu tiver tocado *r*, eu devo, com o dedo que apertava a nota

6. *Beat-Shake*: Trata-se da combinação do *beat* (appoggiatura inferior) que passa a ser *shaked* (repetida), conhecida hoje em dia como trilo auxiliar inferior. O símbolo usado era **X** ou (mais um um sinal de *shake* ao lado e acima de uma letra.



A seguir, apresento a realização da ornamentação da Pavana *Lachrimae*, segundo o manuscrito original e as sugestões de Nigel North.

(somente) fazer soar *a*, ao puxar esta corda, com uma espécie de beliscão, de modo que a letra *a* soe (por causa deste beliscão ou *falling back*) em seguida que a letra *r* é tocada.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is written in a cursive, handwritten style. At the bottom of the page, the text "Fins Lachrame in Dowland" is written in a decorative, cursive font.

Handwritten musical notation for the first system, measures 1-4. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sixteenth-note triplet in measure 3. The left hand provides a bass line with quarter and eighth notes. Measure 4 ends with a sharp sign (#) above the staff.

Handwritten musical notation for the second system, measures 5-8. The right hand continues the melodic line with eighth notes and rests. The left hand has a steady bass line. Measure 8 concludes with a sharp sign (#) above the staff.

Handwritten musical notation for the third system, measures 9-12. A measure rest of 5 measures is indicated at the beginning. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests. The left hand has a bass line with quarter notes. Measure 12 ends with a sharp sign (#) above the staff.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 13-16. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests. The left hand has a bass line with quarter notes. Measure 16 ends with a sharp sign (#) above the staff.

Handwritten musical notation for the fifth system, measures 17-20. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests. The left hand has a bass line with quarter notes. Measure 20 ends with a sharp sign (#) above the staff.

Handwritten musical score, first system. The music is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure is marked with the number 10. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment.

Handwritten musical score, second system. The notation continues on the grand staff. The treble clef features more complex rhythmic patterns, including some beamed sixteenth notes. The bass clef continues with a steady accompaniment.

Handwritten musical score, third system. The music progresses to the measure marked 15. The treble clef has a prominent melodic line with some slurs. The bass clef accompaniment remains consistent.

Handwritten musical score, fourth system. The notation continues on the grand staff. The treble clef shows a mix of eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment is simple and rhythmic.

Handwritten musical score, fifth system. The music concludes with the measure marked 20. The treble clef has a final melodic phrase. The bass clef accompaniment ends with a few chords.

Handwritten musical notation for the first system, measures 1-4. The music is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The bass clef accompaniment consists of quarter and eighth notes.

Handwritten musical notation for the second system, measures 5-8. Measure 5 is marked with the number '25'. The notation continues with similar rhythmic patterns and melodic lines in both staves.

Handwritten musical notation for the third system, measures 9-12. The musical notation shows a continuation of the piece with various note values and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 13-16. Measure 13 is marked with the number '30'. The notation includes a variety of rhythmic figures and melodic phrases.

Handwritten musical notation for the fifth system, measures 17-20. The notation concludes with a series of notes and rests, ending with a fermata-like structure in the final measure.

35

40

45

ANEXO

Carta citada e corrigida para ortografia moderna por Diana Poulton, em seu livro:

John Dowland, Londres, Faber and Faber, 1972:

To the Right honourable Sir Robert Cecil knight, one of the Queen's Majesty's most honourable Privy Councillors, these

Right honourable: as I have been bound unto your honour so I most humbly desire your honour to pardon my boldness and and make my choice of your honour to let you understand my bounden duty and desire of God's preservation of my most dear Sovereign Queen and Country: whom I beseech God ever to bless & to confound all their enemies what & whom soever. Fifteen years since I was in France servant to Sir Henry Cobham who was ambassador of the Queen's Majesty, and lay in Paris where I fell acquainted with one Smith a priest, and one Morgan sometime of her Majesty's Chapel, one Verstigan who brake out of England being apprehended & one Morris a Welshman that was our porter, who is at Rome; these men thrust many iddle toys into my head of religion, saying that the papist' was the truth & ours in England all false, and I being but young their fair words overreached me & elieved with them. Within two years after I came into England where I saw men of that faction condemn & executed which I thought was great injustice taking religion for the only cause, and when my best friends would persuade me I would not believe them. Then in

time passing one Mr Johnson died & became an humbler suitor for his place (thinking myself most worthiest) wherein I found many good and honourable friends that spake for me, but I saw that I was like to go without it, and that any may have preferment but I, whereby I began to sound the the cause, and guessed that my religion was my hindrance. Whereupon my mind being troubled I desired to get beyond the seas which I durst not attempt without licence from some of the Privy Council, for fear of being taken and so haave extreme punishment. And according as I desired there came a letter to me out of Germany from the Duke of Brunswick, whereupon I spake to your honour & to my Lord of Essex who willingly gave me both your hands (for which I would be glad if there were any service in me that your honours could command). When I came to the Duke of Brunswick he used me kindly & gave me a rich chain of gold, \$ 23 in money with velvet and satin and gold lace to make me apparel, with promisse that I would serve him he would give me as much as any prince in the world. From thence I went to Lantgrave of Hessen, who gave me the greatest welcome that might be for one of my quality who sent a ring to my wife value at \$ 20 sterlings, and gave me a great standing cup with a cover gilt, full of dollars with many great offers for my service. From thence I had great desire to see Italy & came to Venice and from thence to Florence where I played before the Duke & got great favours, & one evening I was walking upon he piazza in Florence a gentleman told me that he spied an English priest & that his name was Skidmore & son and heir to Sir John Skidmore of the Court. So I being intended to go to Rome to study with a famous musician named Luca Marenzio: stepped to this Mr

Skidmore the priest and asked him if he were an English man, & he told me: & whose son he was, & telling him my name he was very glad to see me, so I told him I would go to Rome & desired his help for my safety, for said I, if they should mistake me there my fortune were hard, for I have been thrust off of all good fortune because I am a Catholic at home. For I heard that her Majesty being spoke to for me, said I was a man to serve any prince in the world, but I was an obstinate papist. He answered Mr Dowland if it be not so make her words true. So in further talk we spake of priests, & told him I did not think it true that any priests (as we said in England) would kill the Queen or once go about to touch her finger, and said I whatsoever my religion be I would neither meddle nor make with anything here done, so that they do not anything against the Queen. Where unto he answered that I spake as a good subject to her Majesty, but said he in Rome you shall hear Englishmen your own countrymen speak most hardly of her and wholly seek to overthrow her & all England. And those be the Jesuits said he who are of the Spanish faction. Moreover said he we have many jars with them & withall wished to God the Queen were a Catholic, & said he, to defend my Country against the Spaniards I would come into England & bear a pike on my shoulders. Among our talk he told me that he had orders to attach divers English gentlemen, & that he had been 3 years [out of?] England, so I brought him to his lodging door, where he told me that there was 9 priests come from Rome to go for England. He came but the day before to Florence, & I think they came altogether, he told me that he would stay there in the town and study in an abbey called Sancta Maria Novella, & that must

be in for one month, and that he would write letters of me to Rome, which I should receive very shortly, but I heard not of him in a month after, and then there came two friars to my lodging the one was an Englishman named Bailey, a Yorkshireman. The next day after my speech with Skidmore I dined with my Lord Gray and Divers other gentlemen, whom I told of my speech with Skidmore giving them warning. Whereupon my Lord Gray went to Sienna, and the rest dispersed themselves. Moreover I told my Lord Gray Howsoever I was for religion, if I did perceive anything in Rome that either touched her Majesty or the state of England I would give notice of it though it were the loss of my life, which he liked well & bade me keep that secret. This friar Bailey before named delivered me a letter which I have here sent your Honour, which letter I breack open before Mr Josias Bodley, & showed what was written in it to him & divers other, after this, this friar Bailey told me he had received letters from Rome to hasten me forward, & told me that my discontentment was known at Rome, and that I should have a large pension of the Pope, & that his Holiness & all the cardinals would make wondrous much of me, thereupon I told him of my wife and children how to get them to me, wherunto he told me that I should have acquaintance with such as should bring them over to me if she had any willingness or else they would loose their lives for there came those into England for such purposes, for quoth he Mr Skidmore brought out of England at his last being there 17 persons both men and women, for which the bishop weeps when he sees him for joy. After my departure I called to mind our conference & got me by myself & wept heartily, to see my fortune so hard that I should become

servant to the greatest enemy of my prince:country: wife: children: and friends: for want, & to make me like themselves. God knoweth I never loved treason nor treachery nor never knew any, nor never heard any mass in England, which I find is great abuse ofth people for on my sole I understand it not. Wherefore I have reformed myself to live according to her majesty's laws as I was born under her Highness,& that most humbly I do crave pardon, protesting if there were any habilityin me, I would be most ready to make amend. At Bologne I met with two men, the one named Pierce and Irishman, the other named Dracot. They are gone both to Rome. In Venice I heard an italian say, that he marvelled that King Philip had never a good friend in England that with his dagger would dispatch the Queen's Majesty, but said he, God suffers her, in the end to give her the greater overthrow. Right honourable this have I written that her Majesty may know the villainy of this most wicked priests and Jesuits, & to beware of them. I thank God I have both forsaken them and their religion which tendeth the Queen's Majesty, & to confound all her enemies & to preserve your honour & all the rest of her Majesty, & the other priests are all in England for he stayed not he said he would to me, & friar Bailey told me that he was gone into France to study the law. At Venice & along as I came in Germany say that the King of Spain is making great preparation to come for England this next summer, where if it pleased your Honour to advise me by my poor wife I would most willingly lose my life against them. Most humbly beseeching your Honour to pardon my ill writing & worse inditing, & to think that I desire to serve my country & hope to hear of your good opinion of me.

From Nurnberg thisd 10th of November 1595.

Your Honour's most bounden

for ever

Jo:Doulande

BIBLIOGRAFIA

Arrojo, Rosemary, *Tradução, desconstrução e psicanálise*, Imago Editora, Rio de Janeiro, 1993.

Barthes, Roland, *The Pleasure of the text*, Noonday Press, Nova Iorque, 1989.

Brown, Howard Mayer, *Embellishing 16th Century Music*, Oxford University Press, 1976.

Colin, Bernard, prefácio da edição facsimilada de *Orcheseographie* de Thoinot Arbeau.

Britannica online, *The Nature and Scope of Rethoric*,
<<http://www.eb.com:180/cgi-bin/g?docF+macro/5005/51/1.html>>

Cooper, Donna and Bill Cliftland, *Tudors and Stuarts*. BBC Landmarks, Londres.

Donnington, Robert, *Why Early Music?* em *Early Music*, janeiro 1983.

Donnington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, Faber and Faber, Londres, 1977.

Dorian, Frederick, *The History of Music in Performance*, W.W.Norton & Company Inc., New Iork, 1966.

Grove, Sir George, *Dictionary of Music and Musicians*, Wanda Landowska.

Harnoncourt, Nikolaus, *Odiscurso dos Sons*, Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1984.

Hibbert, Cristopher, *The Virgin Queen, Elizabeth I, Genius of the Golden Age*, Addison-Weley Publishing Company, Inc., California, 1991.

Jacobs, Charles, ed., Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lirica*, Oxford University Press, 1978.

Kenyon, Nicholas, editorial em *Early Music*, Londres, fevereiro 1986.

Little, Meredith, Recent research in European Dance, 1400-1800, em *Early Music*, Londres, fevereiro de 1986.

MacClintock, Carol, ed., *Readings in the History of Music in Performance*, Indiana University Press, 1979.

McClary, Susan, *Feminine Endings*; Minnesota University Press, 1991.

Marriot, David, English Lute Ornamentation, em *Guitar & Lute N° 9*, abril 1979.

Nabokov, Vladimir, On translating Eugene Onegin, em *After Babel*.

Neumann, Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music*, Princeton University Press, New Jersey, 1983.

Paul O'Dette, *Complete Lute Works*, CD Harmonia Mundi, 1995-8.

Paul O'Dette, *Expression in the Performance of Renaissance Music*, ensaio inédito.

Paul O'Dette, *Renaissance Ornamentation*, ensaio inédito.

Pauley, Scott Mitchell, *Rethoric and the Performance of the Seventeenth-Century English Continuo Song*, tese, University of Stanford, 1994.

Poulton, Diana, *John Dowland*, Faber and Faber, Londres, 1972.

Poulton, Diana, La technique en France et en Angleterre, em *Le luth et sa Musique*, Editions de Centre National de la Recherche Cientifique, Paris, 1980.

Sadie, Julie Anne, *Companion to Baroque Music*. J. M. Dent & Sons Ltd., Londres 1990.

Spencer, Robert, *Songs from the Third and Last Booke of Songes, A Musically Banquet and A Pilgrimes Solace*, apresentação do CD com Paul Agnew e Cristhopher Wilson, Londres, Metronome.

Rosen, Charles, *The Romantic Generation*, Massachussets University Press, 1995,

Sheit, Karl, Les traités de luth des environs de 1600, em *Le luth et sa musique*, Editions de Centre National de la Recherche Cientifique, Paris, 1980.

Steiner, George, *After Babel*, Oxford University Press, Londres, 1976.

Sternfeld, F. W., *Music from the Middle Ages to the Renaissance*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1973.

Strunk, Oliver, *Source Readings in Music History, The Renaissance/The Baroque Era*, Norton, Londres, 1952.

Taruskin, Richard, The authenticity movement can become a positivistic purgatory, em *Early Music*, janeiro 1984.

Wells, Robin Headlam, *Elizabethan Mythologies: Studies in Poetry, Drama and Music*, Cambridge University Press, 1994.

Zwilling, Carin, *Thomas Robinson, The School of Musicke*, tradução comentada e transcrição musical de um tratado do início do século XVII, tese de mestrado, UNICAMP, 1996.

FONTES PRIMÁRIAS

Arbeau, Thoinot, *Orcheseographie*, Lengres, 1588.

Barley, William, *A New Booke of Tabliture*, Londres, 1596.

Bassano, Giovanni, *Ricercari, Passagi et Cadentie*, Veneza, 1585.

Bataille, Gabriel, *Airs de Differentes Autheurs* (Paris, 1608-18)

Besardus, Johannes Baptista, *Thesaurus Harmonicus* (Cologne, 1603)

Bovicelli, Giovanni Baptista, *Regole, passagi di Musica e motetti passeggiati*, Veneza, 1594.

Burmeister, Joachim, *Musical Poetics*, 1606, trad. Benito Rivera, Yale University Press, Londres, 1993.

C.P.E. Bach, *Essays*, Berlim, 1753.

Caccini, Giulio, *Le Nuove Musique*, Florença, 1602.

Castiglioni, Baldassare, *Libro del Cortegiano*, Veneza, 1528.

Descartes, Renné, *Excellent Compendium of Musick*, Thomas Harper, Londres 1653.

Dowland, Jonh, *The First Booke of Songes*, Londres, 1597, 1600, 1603, 1606, 1608, 1613.

The Second Booke of Songes, Londres, 1600.

The Third Booke of Songes, Londres, 1603.

A Pilgrames Solace, Londres, 1612

Lachrimae or seven Tears, Londres, 1604.

Dowland, Robert, *Variety of Lute Lessons*, Londres, 1610.

A Musical Banquet, Londres, 1610.

Ganassi, Sylvestro, *Opra Intitulada Fontenagara*, Veneza, 1581.

Le Roy, Adrien, *A brief and Plaine Instruction*, Londres, 1574.

Maffey, Giovanni Camilo, *Delle Lettere...Libre Due* (Nápoles, 1562)

Mace, Thomas, *Musick's Monument*, Londres, 1676.

More, Sir Thomas, *Utopia*

Morley, Thomas, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, Londres, 1597.

Ortiz, Diego, *Tratado de Glosas sobre Clausulas*, Roma 1553.

Ornithoparcus, Andreas, *Micrologus*, trad. de John Dowland, Londres, 1609.

Peacham, Henry, *The Complete Gentleman*, Londres, 1612.

Rogniono, Richardo, *Passagi per potersi essercitari nel diminuire*, Veneza, 1592.

Thomás de Sancta Maria, *Libro chamado arte de tañer Fantasia*, 1556.

Virgiliano, Aureliano, *Il Dolcimello*, Bologne, 1600.

Zacconi, Ludovico, *Prattica di musica*, Veneza, 1596.

3. SORROW, STAY

VOICE. Sor - row, sor - row, stay, lend true re - pentant

LUTE.

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The voice part begins with the lyrics 'Sor - row, sor - row, stay, lend true re - pentant'. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The lute part is shown as a six-line staff with letters 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f' indicating fret positions. The key signature has one flat (B-flat).

tears, To a woe - ful, woe - ful wretch - ed wight,

Detailed description: This system contains measures 4-6. The voice part continues with 'tears, To a woe - ful, woe - ful wretch - ed wight,'. The piano accompaniment continues with the same two-staff format. The lute part continues with its six-line staff and letter-based notation. The key signature remains one flat.

Hence, hence, des - pair with thy tor - ment - ing fears:

Detailed description: This system contains the final three measures of the piece. The voice part concludes with 'Hence, hence, des - pair with thy tor - ment - ing fears:'. The piano accompaniment and lute part conclude the piece. The key signature remains one flat.

do not, O do— not my heart, poor heart af-fright,

The first system of music features a vocal line in treble clef with lyrics "do not, O do— not my heart, poor heart af-fright,". Below it is a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs) and a figured bass line. The figured bass line consists of three staves with letters 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f' and accidentals indicating fingerings and notes.

Pi - ty, pi-ty, pi - ty, Pi - ty, pi-ty, pi - ty, help now or nev - er,

The second system of music features a vocal line in treble clef with lyrics "Pi - ty, pi-ty, pi - ty, Pi - ty, pi-ty, pi - ty, help now or nev - er,". Below it is a piano accompaniment with two staves and a figured bass line. The piano accompaniment includes some chords with a 'p' dynamic marking.

Mark me not to end - less pain, mark me not to end - less pain, A -

The third system of music features a vocal line in treble clef with lyrics "Mark me not to end - less pain, mark me not to end - less pain, A -". Below it is a piano accompaniment with two staves and a figured bass line. The piano accompaniment includes some chords with a 'p' dynamic marking.

- las I am con - demn'd, A - las I am con

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "- las I am con - demn'd, A - las I am con". The middle two staves are the piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a figured bass line with letters 'a', 'b', 'c', 'd' and some accidentals. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some notes beamed together.

- demn'd, I am con-demn-ed ev - er, No hope, no help there doth re -

The second system of the musical score continues the previous system. The vocal line has the lyrics "- demn'd, I am con-demn-ed ev - er, No hope, no help there doth re -". The piano accompaniment and figured bass continue with similar notation, including various note values and rests.

- main, But down, down, down, down I fall, but down, down, down, down I fall, down.

The third system of the musical score concludes the piece. The vocal line has the lyrics "- main, But down, down, down, down I fall, but down, down, down, down I fall, down.". The piano accompaniment and figured bass continue, ending with a final cadence. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some notes beamed together.

and a - rise, down, and a - rise I nev - er

Figured bass notation for the first system:

a	a	d	c	a	d	a	d	a	d	e	a	c	d	a	a	e
b	c			b	d	d	b	a	c	b	c	d	a	b	b	c
c				c	d	a	c	e	b	c	c	d	b	c	c	c

shall, But down, down, down, down I fall, but down, down, down, down I fall, down, and a - rise, down and a -

Figured bass notation for the second system:

a	a	d	c	a	d	b	a	a	d	c	a	a	b	b	a	a	a	d	c	a	a	a	
c	b			c	d	a	b	a	b	d	b	d	b	a	d	a	b	a	b	c	a	b	d
a		d	c	a	d	c	a	d	c	a	d	c	a	d	c	a	d	c	a	d	c	a	d

- rise I nev - er shall.

Figured bass notation for the third system:

a	d	c	a	a	c	d	c	a	d	a	c	d	a	a	c	d	b	a	a	a	a	a	a
d	b	a	c	b	c	d	b	c	c	a	c	a	b	d	a	a	c	e	d	c	c	c	a
d	a	c	e	b	c	d	b	c	c	a	c	a	d	d	a	d	a	a	d	a	d	a	d

Sorrow, stay, lend true repentant tears,
 To a woeful wretched wight,
 Hence, Despair with thy tormenting fears:
 O do not my poor heart affright.
 Pity, help now or never,
 Mark me not to endless pain,
 Alas I am condemned ever,
 No hope, no help there doth remain,
 But down, down, down, down I fall,
 And arise I never shall.

19. SHALL I SUE

VOICE

Shall I sue shall I seek for graco? Shall I pray

LUTE

3

a c d a a a e a c d a c

c c b c a d c

shall I prove? Shall I strive to a heav'n - ly joy,

a a c a b c a d a c u

c c c c d u a d c a d d

With an earth - ly love? Shall I think that a

d c b e a a d a f d

a a c c d c b a c

bleed - ing — heart Or a wound - ed eye,

Or a sigh can as - cend the clouds To at - tain so high.

1
 Shall I sue shall I seek for grace?
 Shall I pray shall I prove?
 Shall I strive to a heav'nly joy,
 With an earthly love?
 Shall I think that a bleeding heart
 Or a wounded eye,
 Or a sigh can ascend the clouds
 To attain so high.

3
 Pity is but a poor defence,
 For a dying heart,
 Ladies' eyes respect no moan,
 In a mean desert.
 She is too worthy far,
 For a worth so base,
 Cruel and but just is she,
 In my just disgrace.

2
 Silly wretch forsake these dreams,
 Of a vain desire,
 O bethink what high regard,
 Holy hopes do require.
 Favour is as fair as things are,
 Treasure is not bought,
 Favour is not won with words,
 Nor the wish of a thought.

4
 Justice gives each man his own,
 Though my love be just,
 Yet will not she pity my grief,
 Therefore die I must,
 Silly heart then yield to die,
 Perish in despair,
 Witness yet how fain I die,
 When I die for the fair.

8. Piper's Pavan

The first system of musical notation for 'Piper's Pavan' consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a figured bass line with letters (a, b, c, d, e, f, g) and rhythmic flags indicating fingerings and accents. The music is in a pavan style, characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass.

The second system of musical notation continues the piece. It begins with a measure marked with a circled '5'. The notation follows the same three-staff format as the first system, with treble and bass staves and a figured bass line. The melody in the treble staff shows some chromatic movement, and the bass staff continues with its characteristic accompaniment.

The third system of musical notation continues the piece. It begins with a measure marked with a circled '10'. The notation follows the same three-staff format. The treble staff features a more complex melodic line with some sixteenth-note passages, while the bass staff maintains the steady accompaniment. The figured bass line provides the harmonic foundation for the piece.

Musical score for the first system. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Below the staves, there are two lines of lyrics:

a dra b r d f f b f dra r a a r b a b a r a r
 r b r a b d f i a a a e a a b a b r a r

25

Musical score for the second system, starting at measure 25. The treble staff continues the melodic line. The bass staff accompaniment includes some rests and chordal textures. Below the staves, there are two lines of lyrics:

d r a d r a a b b a a g f d f g f b d d f b f f
 a r a r f r r r r b b r b b r r f d f b f f

Musical score for the third system. The treble staff features a more active melodic line with sixteenth-note patterns. The bass staff accompaniment is more rhythmic. Below the staves, there are two lines of lyrics:

a r e a r d f b i b f i b f r r r r b r f e r f e r e r a a a r d a r b a r d r a
 a r d a r a b d a r a a a a r d a r d a r a r

30

Musical score for the fourth system, starting at measure 30. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff accompaniment includes some rests and chordal textures. Below the staves, there are two lines of lyrics:

a a r d f d r a b r d f f b f d r d f d r a r a a r d r a r a r a r
 a a b d a r d f i i k a a a r e f a a a r a r



First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Below the grand staff are three staves of guitar tablature, with numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

45

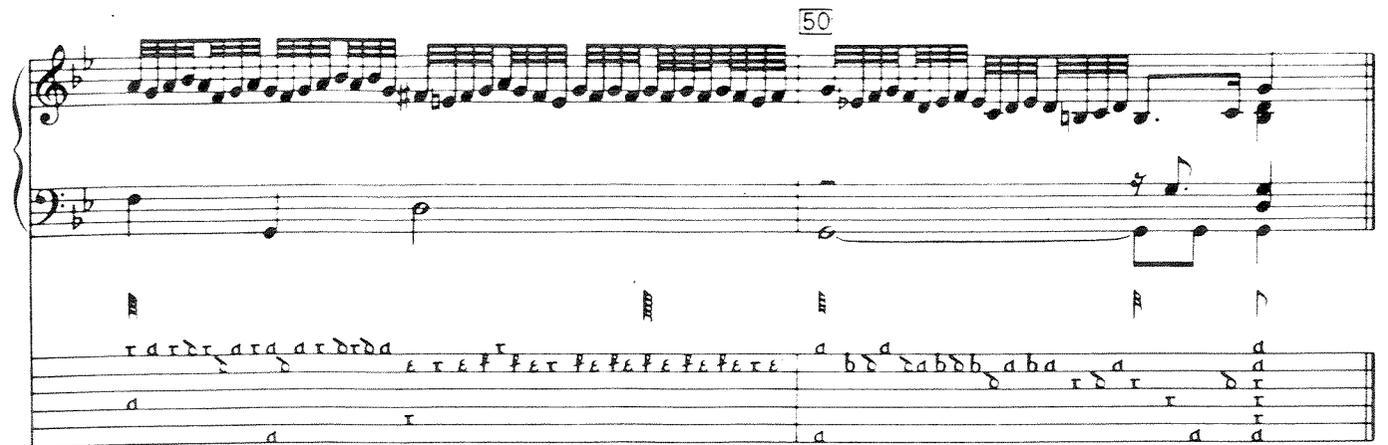


Second system of musical notation, starting at measure 45. It features a grand staff with treble and bass clefs. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a bass line with quarter and eighth notes. Below the grand staff are three staves of guitar tablature with numbers 1 through 100.



Third system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Below the grand staff are three staves of guitar tablature with numbers 1 through 100.

50



Fourth system of musical notation, starting at measure 50. It features a grand staff with treble and bass clefs. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a bass line with quarter and eighth notes. Below the grand staff are three staves of guitar tablature with numbers 1 through 100.

System 1: Treble clef staff with notes and tablature. Bass clef staff with notes and tablature. The tablature consists of six lines with letters (a, b, r) and numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating fret positions.

30

System 2: Treble clef staff with notes and tablature. Bass clef staff with notes and tablature. The tablature consists of six lines with letters (a, b, r) and numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating fret positions.

35

System 3: Treble clef staff with notes and tablature. Bass clef staff with notes and tablature. The tablature consists of six lines with letters (a, b, r) and numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating fret positions.

System 4: Treble clef staff with notes and tablature. Bass clef staff with notes and tablature. The tablature consists of six lines with letters (a, b, r) and numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating fret positions.

2. r on 2 for r on 3 (s). This and the following three notes have been written one string higher. The correction has been made but without enclosure of the higher notes. (b). An extra bar, filled with a decorative flourish, is added. See Notes.

System 1: Musical notation with treble and bass staves. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The bass staff contains a simpler accompaniment. Below the staves are three lines of rhythmic notation consisting of vertical stems and flags.

15

System 2: Musical notation with treble and bass staves. Similar to system 1, it features a complex treble staff and a simpler bass staff. Below the staves are three lines of rhythmic notation.

System 3: Musical notation with treble and bass staves. The treble staff continues with intricate melodic patterns. The bass staff provides harmonic support. Below the staves are three lines of rhythmic notation.

20

System 4: Musical notation with treble and bass staves. The treble staff shows a continuation of the melodic theme. The bass staff has some rests. Below the staves are three lines of rhythmic notation.

(2) d on a ... r ... a ... a ... added ... a on a for a on a ...

Musical score for the first system, measures 1-14. The piano accompaniment consists of a treble staff with a melody and a bass staff with a bass line. The vocal line is written on a single staff with lyrics: "ar da f d ra ar da".

(5)

Musical score for the second system, measures 15-19. The piano accompaniment continues with treble and bass staves. The vocal line has lyrics: "r a a r e f r d r f e f e f e r e a b b a b b a d r a".

Musical score for the third system, measures 20-24. The piano accompaniment continues with treble and bass staves. The vocal line has lyrics: "a a".

Musical score for the fourth system, measures 25-29. The piano accompaniment continues with treble and bass staves. The vocal line has lyrics: "a a".

(c) d on 3 added (6) r on 4 = b on 2.

System 1: Treble and bass staves with piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics written below it.

System 2: Treble and bass staves with piano accompaniment and a vocal line. A box containing the number "30" is located above the treble staff. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The vocal line includes lyrics.

System 3: Treble and bass staves with piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a more complex rhythmic accompaniment with sixteenth notes. The vocal line includes lyrics.

System 4: Treble and bass staves with piano accompaniment and a vocal line. A box containing the number "35" is located above the treble staff. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The vocal line includes lyrics.

* b in 2 added to r on 4 for r on 3.

Measures 37-39. Treble clef, bass clef, and a three-staff system with rhythmic notation.

Measures 40-42. Treble clef, bass clef, and a three-staff system with rhythmic notation.

(10)

Measures 43-44. Treble clef, bass clef, and a three-staff system with rhythmic notation.

Measures 45-47. Treble clef, bass clef, and a three-staff system with rhythmic notation.

(10) τ on 2 for τ on 3 : τ on 1 added.

19. Captain Digorie Piper's Galliard

5

Musical notation for measures 5-9. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the bass line. Below the bass line is a line of rhythmic notation consisting of letters and symbols: a, a, a, b, b, r, a, a, a, a, r, b, a, b, a, b, b.

10

Musical notation for measures 10-14. The score continues in 3/4 time with two flats. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the bass line. Below the bass line is a line of rhythmic notation: a, a, r, r, r, r, r, a, a, a, f, b, i, f, f, f, f, f, a, b, r, a.

15

Musical notation for measures 15-19. The score continues in 3/4 time with two flats. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the bass line. Below the bass line is a line of rhythmic notation: e, r, e, f, i, a, a, r, r, d, f, r, d, f, a, r, a, d, a, r, a, r, a, d, r, a, d, r, a, r, a, r, a, a.

Musical score for measures 15-20. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate staff for figured bass notation. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

(3)

Musical score for measures 21-25. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate staff for figured bass notation. The music continues in the same minor key and 3/4 time signature. The bass line has a more active eighth-note pattern.

Musical score for measures 26-30. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate staff for figured bass notation. The music continues in the same minor key and 3/4 time signature. The bass line features a complex eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 31-35. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate staff for figured bass notation. The music continues in the same minor key and 3/4 time signature. The bass line features a complex eighth-note accompaniment.

(3) a on a 1/4 e changed to d.

First system of musical notation. The top staff is the treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is the bass clef. Below the staves is a guitar chord diagram with six strings and a capo on the first fret. The diagram shows the following fret positions: 1st string (open), 2nd string (1st fret), 3rd string (1st fret), 4th string (1st fret), 5th string (1st fret), and 6th string (1st fret).

Second system of musical notation, starting with a measure number 45 in a box. The notation continues with piano accompaniment and a guitar chord diagram below. The diagram shows fret positions for the six strings: 1st (open), 2nd (1st), 3rd (1st), 4th (1st), 5th (1st), and 6th (1st).

♮ on 6 adds:

20. Dowland's Galliard

Third system of musical notation. The top staff is the treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The bottom staff is the bass clef. Below the staves is a guitar chord diagram with six strings and a capo on the first fret. The diagram shows the following fret positions: 1st string (open), 2nd string (1st), 3rd string (1st), 4th string (1st), 5th string (1st), and 6th string (1st).

28. A Galliard

(on a galliard by Daniel Bachelier)

Musical score for measures 1-14. The score is written for piano and includes a vocal line with lyrics. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics written below it.

Lyrics: a r b a a b b a b d a b d f a b b e a r e e a r a i f g i f g i f b g d

15

Musical score for measures 15-19. The score continues from the previous system. The piano part maintains its intricate rhythmic texture. The vocal line continues with the same melodic line and lyrics.

Lyrics: f g i f g a b a a a b b b a r d a f b b a b a b a b r a

20

Musical score for measures 20-24. The piano part continues with its complex rhythmic accompaniment. The vocal line continues with the same melodic line and lyrics.

Lyrics: r a e a r b b b r a r d a r a r f g i f b b a b a b b b a b a

25

Musical score for measures 25-28. The piano part continues with its complex rhythmic accompaniment. The vocal line continues with the same melodic line and lyrics.

Lyrics: b a a a a b b b a b a f b b a b b a b b a b a

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff is a bass clef. The piano accompaniment consists of a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simpler accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics below it. The lyrics are:
bradbrbrar
fgfdba
bba ab b ba ab bf dbaba a a

35

Second system of musical notation, starting at measure 35. The piano accompaniment continues with similar complexity. The vocal line includes the following lyrics:
a b r a b a a b a a
a r e f f f b b a r a f b b a
r r b r a r a a r a r f g f b b

35

Third system of musical notation, starting at measure 35. The piano accompaniment features more intricate patterns. The vocal line includes the following lyrics:
b a b b a a b a b a b a a a a b a b a
r a a b b a b b a b a r r a r f f b b g b a b a b b r f d a

50

Fourth system of musical notation, starting at measure 50. The piano accompaniment continues with its characteristic style. The vocal line includes the following lyrics:
b b a a d b a b b b a b a a d b b a
r d r r b a r b a b a a b b a r d r b f f r
b b a b r a r a r a a b a b a

40. *The Most High and Mighty
Christianus the Fourth, King of Denmark,
His Galliard*

5

3

This system contains the first five measures of the piece. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The right hand plays a series of eighth-note patterns. A measure rest is indicated by a '3' in a box at the beginning of the system.

10

This system contains measures 6 through 10. The treble clef changes to a key signature of two sharps (F# and C#). The bass line continues with eighth-note accompaniment. The right hand features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs.

15

This system contains measures 11 through 15. The key signature changes to one flat (Bb). The bass line continues with eighth-note accompaniment. The right hand features a prominent sixteenth-note run in measure 12. The system concludes with a double bar line.

20

Musical score for measures 20-24. The piano accompaniment consists of a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The vocal line is written below the piano part with lyrics: a b r a r a a r f f e b g b b e a b a r a a a.

25

30

Musical score for measures 25-34. The piano accompaniment consists of a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The vocal line is written below the piano part with lyrics: m b r r b r a a m b b r r b b r r r r a a a a a a a a a a a a a a a.

35

Musical score for measures 35-40. The piano accompaniment consists of a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The vocal line is written below the piano part with lyrics: e f f f f r d f d r a r a r d r a d r a r d r d r a r d r d r a r.

40

45

Musical score for measures 40-45. The piano accompaniment consists of a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The vocal line is written below the piano part with lyrics: d r a a r d a r a a r f f e b g b b r r a b r a d r a a r e f r e f b i g b b g.

