

Carin Zwillling

The Schoole of Musicke, de Thomas Robinson :

tradução comentada e transcrição musical

de um tratado do início do século XVII

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Departamento
de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de
Campinas, sob a orientação do
Prof.Dr. Luiz C. Marques Filho

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em

18 / 10 / 1996.

Banca:

Prof.Dr. Luiz C.Marques Filho

Prof.a. Dr.a. Helena Jank

Prof.Dr. Roberto Saltini

Prof.a. Dr.a. Adriana Giarola

*Marques
Helena Jank
Roberto Saltini*

18/10/1996

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA	T/UNICAMP
V.	Z97s
E.	
PREÇO	29,150
DATA	06/11/96
C	☐
D	☒
PREÇO	29,150
DATA	06/11/96
N.º CPD	

CM-00094821-5

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Z97s

Zwilling, Carin

The Schoole of Musicke, de Thomas Robinson : tradução comentada, e transcrição musical de um tratado do início do século XVII / Carin Zwilling . - - Campinas, SP:[s.n.], 1996.

Orientador: Luiz C. Marques Filho.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Robinson, Thomas. 2. Música para alaude. 3. Alaude- Métodos autodidáticos. 4. Tablatura (Notação musical). 5. Música instrução e estudo. 6. Partituras -Leitura e execução. 7. Compositores. 8. Música-Filosofia e estética. 9. Música de dança. 10. Música -Teoria - Sec XVII. I. Marques Filho, Luiz C. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

a minha mãe, *in memoriam*

a meu pai

a meu marido

Agradecimentos

Quando estive no Conservatório Sweelinck de Amsterdam fazendo um curso de Especialização em Alaúde, como bolsista do Ministério de Educação e Ciência da Holanda, em 1982/83, tive a oportunidade de entrar em contato com uma série de métodos para meu instrumento. Recebi das mãos do Prof. Anthony Bailes o fac-símile de The Schoole of Musicke que de pronto cativou-me pelas belas páginas de música inspiradas na tradição popular inglesa elisabetana. Durante os seminários pedagógicos pude aprofundar-me na investigação do manual à luz de vários autores essenciais para compreensão da técnica do instrumento.

Na volta ao Brasil ficou o desejo de realizar uma tradução comentada do tratado, que aqui concluo, no anseio de que esta possa inspirar novos amantes do alaúde, ou ao menos apreciadores desta arte tão delicada.

Gostaria de agradecer primeiramente à Biblioteca Municipal de Haia por emprestar-me o fac-símile do The Schoole of Musicke e às amáveis bibliotecárias do *Michigan Information Transfer Source* pelo envio da tese de doutorado de W.S.Casey, além de vários artigos concernentes a Thomas Robinson e sua obra. A Raul Perez, caro amigo e *luthier* de San Carlos de Bariloche, manifesto minha gratidão pela manufatura de uma exímia cópia de um alaúde Hans Frei do século XVI, sem a qual seria impossível executar as peças de Thomas Robinson e transcrevê-las para notação moderna. A Nilton Dias, *luthier* paulista, agradeço a colaboração referente à Morfologia dos Instrumentos. A Rosana Moretti Querubin, por presentear-me com um exemplar da versão francesa do tratado.

A Leonel Maciel Filho, revisor da tradução, fico grata pela demonstração de interesse, pelas críticas e sugestões construtivas, que contribuíram para melhorar a qualidade desta dissertação.

A José Luciano Lambert, pela eficiência e profissionalismo na revisão das partituras.

Finalmente a meu marido, Mário Xavier Rabello Junior, incansável colaborador, paciente leitor e revisor técnico, carinhoso companheiro, dedico estas linhas pois sem seu apoio jamais teria levado a cabo esta nobre e interminável tarefa.

Carin Zwilling

São Paulo, 15 de Setembro de 1996.

The Schoole of Musicke, de Thomas Robinson :

tradução comentada e transcrição musical

de um tratado do início do século XVII

ÍNDICE GERAL

Agradecimentos	
Figuras Coloridas e Branco e Preto	
Lista de Tabelas	
Prefácio	1
Nota Biográfica / Thomas Robinson	12
Obras / Thomas Robinson	14
Bibliografia / Thomas Robinson	15
Nota acerca da Tradução	16
<u>The Schoole of Musicke</u> (tradução)	
Índice do Tratado	18
PARTE I	
• Dedicatória	21
• Ao Leitor	23
• Sábio Diálogo entre um Fidalgo e Timotheus	25
• Regras Gerais	33
• Regras para Instruir-vos a Cantar	59

PARTE II

Morfologia dos Instrumentos Musicais citados em <u>The Schoole of Musicke</u>	73
Breve Histórico das Formas	84
Tabela de Formas Musicais, Concordâncias e Referências	102
Nota acerca da Transcrição	109
<u>Peças para Alaúde :</u>	
1. The Queenes Good Night	117
2. Twenty Waies Upon the Bells	120
3. Row Well you Mariners	123
4. A Galliard	125
5. A Galliard	127
6. A Plaine Song for Two Lutes	130
7. A Fantasie for Two Lutes	134
8. Grisse his Delight	140
9. Passamezzo Galliard	142
10. A Toy for Two Lutes	145
11. A Galliard	151
12. Merry Melancholie	153
13. Robinson's Riddle	156
14. Go from my Window	159
15. A Toy	162
16. A Gigue	165
17. An Almaigne	168
18. An Almaigne	171
19. A Toy	174

20. A Toy	177
21. Robin is to Greenwood Gone	180
22. A Toy	182
23. The Queenes Gigue	184
24. UT RE MI FA SOL LA (with nine variations)	186
25. My Lord Willobies Welcome Home	191
26. Bellvedere	196
27. The Spanish Pavan	200
28. A Gigue	205
29. A Gigue	207
30. Walking in a Country Towne	209
31. Bony Sweet Boy	211
32. A Gigue	213
33. Lantero	215
34. Three parts in one upon an old Ground	217
35. Sweet Iesu Who Shall lend mee wings	219
36. A Psalme	221
37. O Lord of Whom I Doe Depend	223
38. O Lord that Art My Righteousness	225

FIGURAS COLORIDAS

I	MELLOZO DA FORLI (1438-1494)	<u>Anjo tocando Alaúde</u>
II	LORENZO COSTA (1459/60 -1535)	<u>O Concerto</u>
III	MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO (1570/71-1610)	<u>O Alaudista</u>
IV	JAN MIENSE MOLENAER (1610-1668)	<u>Reunião Musical</u>
V	EVANGELISTA DE PREDIS (ativo,1438-fal.1490)	<u>Anjo de verde com Vielle</u>
	E AMBROGIO DE PREDIS (c.1455-c.1508)	<u>Anjo de vermelho com Alaúde</u>

FIGURAS EM BRANCO E PRETO

DOWLAND, Robert, <u>Varietie of Lute Lessons</u> , Londres, 1610	(folha de rosto)
MACE, Thomas, <u>Musick's Monument</u> , Londres. 1676	(folha de rosto)
MORLEY, Thomas, <u>A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke</u> , Londres, 1597	(folha de rosto)
DOWLAND, John, <u>The First Booke of Songes or Ayres</u> , Londres, 1597	(folha de rosto)
<u>PHARTENIA</u> , Londres, 1612/13	(folha de rosto)
M.LASNE (1590-1667), <u>O Alaudista</u>	
MICHAEL PRAETORIUS, <u>Syntagma Musicum</u> , vol.II, 1614-1620	pranchas VII, XVI, XVII, XX
MARIN MERSENNE, <u>Harmonie Universelle</u> , Paris, 1635	alaúde - texto explicativo; pandora

Lista de Tabelas

Tabela de Afinação do Alaúde	nota 44, pp.54-55
Tabela de Abreviaturas e Fontes	p.103
Tabela de Formas Musicais, Concordâncias e Referências	pp.104-108

PREFÁCIO

O Alaúde na Inglaterra

A partir de Henrique VIII, uma preferência pelo alaúde surge na Inglaterra, despertando o interesse de compositores, instrumentistas profissionais e amadores. Alaudistas entram a serviço da Casa Real, bem como de nobres, exercendo tanto a função de entretenimento, como didática. Uma demanda de música e de métodos para o instrumento é sentida, atingindo seu apogeu ao redor de 1600, no auge do período elisabetano.

O livro de Baldassare Castiglione, Il Cortegiano, em sua tradução para inglês, por Thomas Hoby, 1561,¹ ajuda a favorecer o gosto do cortesão pelo alaúde, tornando a música uma "graça social aceita".²

O repertório solo de alaúde sobrevivente conta com mais de 2000 peças, além de mais de 30 volumes de canções e *aires*,³ gênero este responsável por algumas das mais belas obras inglesas. Os livros publicados, e mais um grande número de coleções manuscritas datadas de 1580 a 1625, revelam uma música de alta qualidade compostas por John Johnson, Francis Cutting, Richard Allison, Daniel Bacheler, Philip Rosseter, Robert Johnson, Alfonso Ferrabosco e seu mais nobre representante, o célebre alaudista e compositor - John Dowland.

¹ CASTIGLIONE, B., Il Libro del Cortegiano (The Book of the Courtier, traduzido para inglês por Sir Thomas Hoby, Londres, publ.por W. Seres, 1561; ed.moderna, trad. por G. Bull, Penguin Classics, 1967).

² Cf. LUMSDEN, David, Thomas Robinson, The Schoole of Musicke, édition et transcription, C.N.R.S., Paris, 1976 (p.IX).

³ Música solo para alaúde circulava em manuscritos, mas a começar pelo First Booke of Songes, de John Dowland, 1597, uma série de livros de canções para voz e alaúde foram publicados na Inglaterra (cerca de trinta volumes com vinte canções, em média, cada um).



Anjo tocando Alaúde

Mellozo da Forli (1438-1494)

Pinacoteca do Vaticano

afresco, 0,93 X 1,17 cm

Este afresco datado de 1480, contém uma série de anjos músicos. Neste exemplo em especial percebe-se, em detalhe, a técnica de mão direita com a utilização do *plectrum*. O instrumento está apoiado na perna esquerda do anjo, que aparentemente está cruzada sobre a direita. O pequeno alaúde tem a caixa em forma de meia pêra, tampo plano com rosa entalhada ao centro, cavalete no qual as cordas duplas estão atadas, braço com trastes móveis e cravelhame em ângulo.

À parte do virginal, o alaúde renascentista tornou-se o principal instrumento para todo tipo de música de câmara. Seu som era suave, íntimo e raro - o parceiro ideal para acompanhar a voz humana, uma combinação perfeita com outros instrumentos de sonoridade suave, e o instrumento mais eloqüente entre todos os solistas.⁴

Muitos livros de árias receberam arranjos de modo que podiam ser executados como canções solo, com o acompanhamento de alaúde e viola da gamba baixo, ou como parte de um quarteto vocal e acompanhamento de alaúde.

Outro uso do alaúde na Inglaterra foi no *consort* de três instrumentos melódicos (viola soprano, flauta e viola baixo) e três instrumentos de cordas pulsadas (alaúde, cistre e pandora ou orfaron),⁵ um agrupamento concebido

⁴ Cf MUNROW, David, Instruments of the Middle Ages and Renaissance, Oxford, Oxford University Press, 1976, p.75.

⁵ Cf REESE, Gustave, Music in the Renaissance, Nova York, W.W.Norton &Co, 1959 (pp.848-9), "à parte das publicações para alaúde, há vários métodos para cistre, pandora e orfaron. O cistre [cittern], com a caixa harmônica de fundo reto, encordada com quatro cordas de metal, tocada com palheta, pena ou às vezes com os dedos, era o instrumento preferido nas barbearias na Londres do século XVI, um "brinquedo" com o qual os fregueses se entretinham enquanto aguardavam por sua vez. A afinação do instrumento tinha o baixo e tenor revertidos. Os exemplos mais antigos de tablatura estão no Mulliner Book (BM Add.MS 30513, para teclado). Outro manuscrito é o Dd.4.23 (uma peça pr.NaySM, 42), e um livro de solos na Biblioteca da Universidade de Cambridge. Holborne publicou A Citham Schoole, em 1597 (incluindo 33 composições solo) e Robinson lançou seu New Citharen Lessons, em 1609. O cistre era tocado, principalmente, no *broken consort* exercendo função de contínuo."

Já o orfaron, com suas oito cordas de metal duplas, era maior que o cistre. Barley dedica a segunda parte de seu New Booke of Tabliture, 1596, ao instrumento, avisando ao leitor que "a música de alaúde podia também ser tocada no instrumento embora o orfaron



John Dowland, The First Booke of Songes or Ayres,

Londres, ed. por Peter Short, 1597

originalmente como acompanhamento para a voz solo, à maneira das antigas canções para viola. A viola soprano, flauta e viola baixo tocavam a harmonia a três partes que, estando incompleta, era preenchida pelos três instrumentos de cordas pulsadas. O cistre e a pandora (ambos encordoados com cordas de metal) formavam a parte do contralto, tenor e baixo, enquanto o alaúde exercia dupla função. Como a maior parte das músicas era em forma de dança, com seções repetidas, na primeira delas o alaúde tocava simples acordes, já nas repetições, improvisava variações elaboradas - *divisions*, dando rara qualidade à música.⁶ Esta técnica ficou conhecida como "*breaking the ground in division*", donde a expressão "*broken music*" que também deu origem ao tipo de agrupamento - "*broken consort*". A textura leve dos três instrumentos melódicos permitia a proeminência do alaúde, enquanto que o cistre e a pandora grave davam preenchimento e corpo ao som.⁷ Thomas Robinson refere-se provavelmente a este agrupamento, ao dizer que seu método visa o ensino do alaúde, orfalion e viola da gamba.⁸

requisitasse um toque mais delicado e estudado devido a suas cordas de metal." A terceira parte de seu livro é dedicado à pandora.

⁶ Cf. POULTON, Diana, verbete "*lute*" in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. por Stanley Sadie, Macmillan Pub.Ltd, Londres, 1980, p.362b.

⁷ Coleções impressas para "*broken consort*" incluíam o First Booke of Consort Lessons editado por Morley em 1599, reimpressão com mais peças em 1611 (ed.moderna por S.Beck, 1959) e Phillip Rosseter, Lessons for Consort, 1609. Dois manuscritos - Matthew Holmes e Walsingham Consort Books, estão incompletos. Parte do The Teares or Lamentations of a Sorrowful Soule de William Leighton, 1612 é devotado a *consort songs* para quatro vozes e *broken consort* com seus seis instrumentos

⁸ Vide Thomas Robinson, The Schoole of Musicke, folha IV.

Com o desenvolvimento da “*masque*” grandes grupos de instrumentos surgiram. Para o *Oberon* de Ben Johnson, 1611, foram solicitados nada menos que vinte alaúdes; e a descrição do *Love freed from Ignorance*, 1611, fala sobre a entrada de doze músicos prontos a cantar e tocar, além de doze alaudistas. A teorba, instrumento da família do alaúde introduzido na Inglaterra por Inigo Jones em 1605, devido a seu diapasão de cordas soltas e seu grande potencial sonoro, foi tomando lugar do alaúde nestas manifestações artísticas orquestrais e operísticas.

Após a morte de John Dowland, em 1626, a escola inglesa de compositores/alaudistas entra em declínio e a popularidade do alaúde renascentista é ofuscada. A Inglaterra volta seu olhar para os alaudistas franceses, com seu instrumento já na afinação barroca em ré menor, recebendo Jacques Gaultier em 1617, apontado músico da corte em 1619.

Um manuscrito inglês, compilado por Lord Herbert of Cherbury, dá conta da mudança da música composta para alaúde por compositores elisabetanos e jacobinos chegando ao novo estilo francês, introduzido por Gaultier.⁹

A última grande figura do cenário inglês foi Thomas Mace, compositor e tratadista que deixa em seu *Musick's Monument*, 1676,¹⁰ uma rica fonte de informações acerca do alaúde.

⁹ Cf. POULTON, Diana, *op.cit.*, p.363a, este manuscrito contém peças de Dowland, Rosseter, Holborne, além do próprio Gaultier.

¹⁰ Fac-símile editado por C.N.R.S., Paris, 1958.

O método para alaúde de Adrian Le Roy, A Briefe and easye Instruction..., 1568,¹¹ em sua tradução para o inglês, e o Musick's Monument de Thomas Mace, 1676, representam os dois extremos do período em que o alaúde reinou absoluto na Inglaterra.¹² Neste interim é possível estabelecer, com um certo grau de certeza, alguns fatos básicos sobre a maneira com que a música era tocada.

¹¹ Cópia única depositada na Biblioteca Britânica em Londres. Edição moderna sob o título Oeuvres d'Adrian Le Roy, in Corpus des Luthistes Français, C.N.R.S., Paris, 1962 (não inclui as regras, somente as tablaturas e sua transcrição para notação moderna). Anterior ao livro de Le Roy resta apenas o registro da licença para impressão de The Sequence of Lutyngge, por John Alde, 1565, e An Exortation to All Kynde of Men How they shulde Learn to Play of the Lute, por Robert Ballard, 1567 (ambos perdidos).

¹² A última vez a ser ouvido um alaúde na Inglaterra foi na ópera *Dedidamia* de Haendel, em 1741. A corte inglesa manteve o posto oficial de alaudista até 1752, posto este abolido em 1846.



Robert Dowland, Varietie of Lute Lessons,

Londres, ed. por Thomas Adams, 1610

*I did but tell her she mistook her frets
 And bowed her hand to teach her fingering;
 When, with a most impatient, devilish spirit,
 'Frets, call you these? quoth she, 'I'll fume with them.'
 And with that word she struck me on the head,
 And through the instrument my pate made way,
 And there I stood amazed for a while,
 As on a pillory, looking through the lute;
 While she did call me rascal fiddler
 And twangling Jack, with twenty such a vile terms,
 As had she studied to misuse me so.'*

William Shakespeare, The Taming of the Shrew
 (ato II, cena I)

Os Métodos para Alaúde

Adrian Le Roy e Robert Ballard foram as figuras mais influentes no ramo editorial de música durante a segunda metade do século XVI na França. Publicaram uma grande quantidade de livros para música vocal e instrumental, dentre eles, duas dúzias de livros com tablaturas¹³ para instrumentos de cordas pulsadas e alguns métodos para guitarra, cistre, alaúde e pandora. Destes, somente o método para cistre chegou a nós, os outros pereceram. Felizmente, os dois primeiros livros de instrução para alaúde escritos por Le Roy, sobreviveram através de sua tradução e edição inglesa.

De acordo com Ian Harwood,¹⁴ não há uma datação precisa sobre a publicação destes tratados. Possivelmente ambos foram editados num único volume, em 1567, mas sua tradução parcial para inglês veio à luz somente em

¹³ Tablatura - sistema de notação usado no Renascimento e Barroco, para instrumentos de cordas pulsadas, ou arco, e que utilizava letras, números e outros sinais, não para representarem os sons, mas para indicarem ao executante as diversas posições dos dedos da mão esquerda sobre o braço do instrumento. [Sistema equivalente é hoje empregado no ensino do violão como instrumento acompanhador.]

¹⁴ Vide HARWOOD, Ian, On the publication of Adrian Le Roy's Lute Instructions, Lute Society Journal, 1976, pp.30-49.

1574. Quanto a seu conteúdo, o primeiro deles aborda a questão da técnica de alaúde propriamente dita e o segundo estabelece regras para entabulação de música vocal.

O primeiro método foi A Briefe and easye Instruction [sic] to learne the tablature to conduct and dispose thy hand unto the Lute, traduzido por J.Alford Londenor, impresso por Ihon Kyngston e publicado por Iames Rowbothom, em 1568, consistindo de vinte e cinco regras para tocar, seguidas de duas fantasias e vinte e uma danças para alaúde solo. Este livro continha dois prefácios intitulados: “*the Author to the Reader*” (uma tradução do prefácio original em francês) e “*Translatour to the Reader*”.

Rowbothom e Kingston publicaram o segundo volume traduzido para inglês, em 1574. Este tinha, na verdade três livros em um, dos quais o principal recebeu o título de A briefe and plaine instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tablature for the Lute, contendo entabulações de música vocal para alaúde e exemplos extraídos das *chansons* de Orlando di Lassus.¹⁵ O segundo livro - A briefe Instruction how to play on the Lute by Tablature, to conduct and dispose thy hand unto the Lute, with certaine easie lessons for that purpose, é uma reedição das regras de 1568,¹⁶ e o terceiro, ...containing divers new excellent tunes, como diz o título - contendo novas canções para o instrumento. Esta parte compreende vinte *chansons* francesas, oito salmos e uma canção secular inglesa, todas para alaúde solo. A obra completa foi traduzida por F.Ke.Gentleman, trazendo as mesmas regras da obra anterior.

¹⁵ Cópias depositadas em Londres, Biblioteca Britânica [imperfeita]; Oxford, Biblioteca Bodleiana e Paris, Biblioteca Nacional.

¹⁶ Cf. HARWOOD, Ian, *op. cit.*, as regras de 1574 são idênticas, com alguns erros corrigidos.

Um estudo criterioso do método de Le Roy pode ser proveitoso pois, baseando-se na prática musical de seu tempo, serve como base de instrução por mais de quarenta anos, tanto na França como na Inglaterra. Em seu país de origem não teve sucessor, já na Inglaterra, William Barley, New Booke of Tabliture, 1596,¹⁷ incluiu outra versão das regras principais, contendo ainda seções para orfarion e pandora. Porém o primeiro método para alaúde verdadeiramente inglês foi The Schoole of Musicke de Thomas Robinson, 1603, que amplia os princípios de Le Roy, sem no entanto contradizê-los. Sinais de mudança técnica podem ser observados no Thesaurus Harmonicus de Jean-Baptiste Besard (Colônia, 1603), cujo prefácio foi traduzido para inglês e editado na Inglaterra por Robert Dowland, filho de John Dowland, no livro intitulado Varietie of Lute Lessons, 1610,¹⁸ embora ainda remeta-se de quando em vez ao primeiro.

No decorrer do século XVI e início do XVII o instrumento e sua música floresceram como nunca, e mudanças técnicas bem como de afinação e construção foram sentidas. O alaúde do fim da "Golden Age" passa por uma transformação para melhor adequar-se às demandas estéticas do Barroco e o despertar do baixo-contínuo.¹⁹ Para dar conta desta mudança radical Thomas

¹⁷ John Dowland no prefácio a seu First Book of Songs and Aires, 1597, emite uma opinião ácida acerca do livro de Barley, desconsiderando-o por ser um "plágio" do livro de Le Roy, e portanto - ultrapassado.

¹⁸ DOWLAND, Robert, Varietie of Lute Lessons, Londres, ed. por Thomas Adams, 1610; fac-símile, Londres, Schott & Co.Ltd., 1958. Este livro contém o único texto escrito por John Dowland, Other observations on lute playing, além de uma seleção de fantasias, pavanas, galhardas, almains, currants e voltas (de compositores variados), coletadas por John Dowland durante suas viagens pelo Continente europeu.

¹⁹ Vide POULTON, Diana, Some changes in the technique of lute playing from Le Roy to Mace, Lute Society Journal, 1, 1959, pp.7-18.

Musick's Monument;
OR, A
REMEMBRANCE
Of the Best
Practical Musick,
Both *DIVINE*, and *CIVIL*, that has ever
been known, to have been in the World.
Divided into Three Parts.

The First PART,

Shews a *Necessity of Singing Psalms Well, in Parochial Churches*, or not to *Sing* at all; Directing, how They may be *Well Sung*, Certainly; by Two several *Ways*, or *Means*; with an *Assurance* of a *Perpetual National-Quire*; and also shewing, How *Cathedral Musick*, may be much *Improved*, and *Refined*.

The Second PART,

Treats of the *Noble Lute*, (the *Best of Instruments*) now made *Easie*; and all *Its Occult-Lock'd-up-Secrets Plainly laid Open*, never before *Discovered*; whereby It is now become so *Familiarly Easie*, as *Any Instrument of Worth*, known in the *World*; Giving the *True Reasons* of *Its Former Difficulties*; and Proving *Its Present Facility*, by *Undeniable Arguments*; Directing the most *Ample Way*, for the use of the *Theorboe*, from off the *Note, in Consort*, &c. Shewing a *General Way* of *Procuring Invention*, and *Playing Voluntarily*, upon the *Lute, Viol*, or any other *Instrument*; with Two *Pretty Devices*; the One, shewing how to *Translate Lessons*, from one *Tuning*, or *Instrument*, to *Another*; The other, an *Indubitable Way*, to *know the Best Tuning*, upon any *Instrument*; Both done by *Example*.

In the Third PART,

The *Generous Viol*, in *Its Rightest Use*, is *Treated upon*; with some *Curious Observations*, never before *Handled*, concerning *It*, and *Musick in General*.

By Tho. Mace, *one of the Clerks of Trinity Colledge, in the University of Cambridge*.

L O N D O N,

Thomas Mace, Musick's Monument

Londres, 1676

Mace escreve o Musick's Monument, 1676, mostrando as novas afinações francesas, as diferenças nas cordas e na construção, provendo ainda um número significativo de peças de acordo com a nova moda. Mace é o único a dedicar uma seção inteira ao *luthier*, na qual, além dos detalhes de planta e construção, indica as melhores madeiras para cada parte do instrumento.

O Método para Alaúde de Thomas Robinson

The Schoole of Musicke representa o primeiro método para alaúde verdadeiramente inglês, como apontou Diana Poulton.²⁰

Dividido em três partes, a primeira contém (após o Prefácio e Nota ao Leitor) um Sábio Diálogo entre um Fidalgo, que tem filhos a serem instruídos, e Timotheus, que deverá introduzi-los e instruí-los na "arte de tocar alaúde, pandora, orfaron e viola da gamba." Esta instrução será iniciada por uma discussão filosófica acerca da origem dos intervalos musicais, seguida de uma seção com Regras Gerais, na qual o autor abordará os principais pontos da técnica do alaúde, através de exemplos em tablatura e eventualmente em notação musical.

A segunda parte é dedicada à música para alaúde, escrita no sistema de tablatura francesa, também adotada na Inglaterra dos séculos XVI e XVII. Entre as formas escolhidas por Robinson, encontram-se *Galliards*, *Toys*, *Gigues*, *Almaines*, *Fantasies*, um *Passamezzo Galliard*, uma *Spanish Pavan*, e vários *tunes* populares na época, como *Robin is to Greenwood Gone*, *Go from my Window*, etc. Alguns duetos do tipo *treble and ground*, extremamente didáticos e de fácil execução. Contudo, estas peças não obedecem um procedimento gradativo, ficando a cargo

²⁰ *op.cit.*, nota 6, p.362b.

do leitor eleger aquelas que estão de acordo com seu nível, havendo repertório desde um simples *ground*, até obras de grande complexidade técnica como *My Lord Willlobies Welcome Home*, *Ut-re-mi-fa-sol*, ou *The Spanish Pavan*, todas denotando rica textura contrapontística e hábil conhecimento das possibilidades do instrumento.²¹ Suas composições são interessantes quando penetramos no espírito inglês do período, pois Robinson nunca se afasta de suas raízes e das tradições populares.

Já a terceira parte é dotada de Regras para Instruir-vos a Cantar, consagrada não só à arte do canto como também ao acompanhamento à viola da gamba, contendo uma série Salmos, em notação musical e sistema de tablatura. Estas regras obedecem o sistema de solmização de Guido d'Arezzo.

The Schoole of Musicke demonstra estar em consonância com os tratados de música de seu tempo,²² e obras musicais de artistas contemporâneos. Sabe-se, de acordo com a dedicatória ao Rei James I, que Robinson esteve na corte de Christian IV da Dinamarca, ocupando o posto de professor da Princesa Anne, futura Rainha da Inglaterra, quando possivelmente teve o privilégio de conhecer e trabalhar com John Dowland.²³ Esta cumplicidade pode ser percebida na escolha das obras da segunda parte de seu tratado, como por exemplo, *Go From My Window*, *My Lord Willlobies Welcome Home*, ou ainda *Robin is to Greenwood Gone*. Porém não só com este encontramos correspondência, como também com

²¹ Vide na Tabela de Concordâncias, item **Forma Musical**, que traz análise específica de cada peça.

²² Vide, como principal referência, MORLEY, Thomas, A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, 1597.

²³ John Dowland ocupou o posto de alaudista da Corte de Christian IV da Dinamarca, de 1598 a 1606.

William Byrd, em *Twenty waies upon the Bells*, e outras fontes de música como Mynshall Lute Book, Cozens, Dallis, Ballet, Thysius, etc.²⁴

No que tange à técnica, embora em muitos pontos encontremos eco em tratados contemporâneos, especialmente em Le Roy e Besard, Robinson inova, seja por meio de uma exposição detalhada, seja por meio de invenção de recursos extremamente importantes para evolução técnica do instrumento. Ele explica com cuidado os ornamentos a serem usados ao se tocar sua música, embora nas peças contidas na segunda parte estes não venham anotados. Defende o uso do polegar mais consistentemente, em passagens realizadas nas ordens mais graves nas quais, de acordo com métodos anteriores, o polegar era alternado com o indicador. O uso do dedo anular, em notas isoladas nas ordens mais agudas, foi outra inovação significativa introduzida por Robinson, que melhorará o desempenho da mão direita, indo de encontro às exigências do repertório barroco.

²⁴ Vide na Tabela de Concordâncias, item **Concordâncias e Referências**.

THOMAS ROBINSON

NOTA BIOGRÁFICA

Alaudista, compositor e professor inglês, ativo entre 1589-1609.

Pouco se conhece sobre a vida de Thomas Robinson, a não ser por suas publicações.

Da dedicatória de seu livro publicado em 1603, The Schoole of Musicke, à James I, sabemos que foi professor (na Dinamarca, em Elsanure) de Sua Majestade, a Rainha Anne. Ao que parece, este fato se deu antes do casamento de Anne com James, realizado em 1589. Porém não há registros da estadia de Robinson nos arquivos dinamarqueses, nem qualquer relato sobre o possível encontro deste com John Dowland, alaudista da corte por algum tempo. Na dedicatória de sua segunda publicação, New Citharen Lessons (1609), à Sir William Cecil, filho e herdeiro do Conde de Salisburie, Robinson deixou claro que tanto ele como seu pai, usufruíram do patrocínio de vários membros da família Cecil. Relatou que durante um tempo serviu a Thomas Cecil, Conde de Exeter, irmão mais velho de Robert Cecil, Conde de Salisburie, gozando do conforto oferecido e que seu pai foi "servo fiel e obediente" do avô, William Cecil, Lorde Burghley. Também sabemos que Robinson tocou durante o banquete dos "Merchant Taylors" em homenagem ao Rei, Rainha e Príncipe de Gales, em 16 de Julho de 1609, através do comprovante de pagamento : "to them that plaied on the Lute: - to Thomas Robinson 30s..."¹

¹ Cf C.M.Clode, *The Early History of the Guild of Merchant Taylors*, I, Londres, 188, 290, n.

O grande mérito de Robinson reside na exposição clara que faz em seu método para alaúde The Schoole of Musicke. Antes de sua publicação, é provável que a técnica de alaúde na Inglaterra estivesse, por certo tempo, baseada na tradução de J.Alford, do método de Adrian le Roy, A Briefe and Easye Instruction, 1568 (método este escrito originalmente em francês, publicado em Paris, 1567, e logo perdido; sobrevivendo somente sua versão para inglês). O método de Robinson aponta algumas diferenças importantes em relação ao de Le Roy, principalmente quanto ao tratamento da técnica de mão direita. Ele defende o uso do polegar mais consistentemente, em passagem realizadas nas ordens (ou cordas duplas) mais graves onde, de acordo com os livros didáticos anteriores, o polegar e indicador eram usados. O uso do dedo anular, em notas isoladas nas ordens mais agudas, foi outra inovação introduzida por Robinson. Ele explica com cuidado, os ornamentos a serem usados ao se tocar sua música, incluindo ainda seções sobre a execução da viola e do canto.

Existe ainda outra obra de Robinson, Medulla Musicke, cuja entrada nos registros da Stationers Company é de 15 de Outubro de 1603 (Arber, III, 102), porém nenhuma cópia sobreviveu. O título completo da obra indica que continha *intabulaturas* e arranjos para vozes do "*fortie severall waies*" de William Byrd e Alfonso Ferrabosco, sobre "*Miserere*".

OBRAS

1) The Schoole of Musicke,

Londres, editado por Tho. Este para Simon Waterson, sob a égide da coroa em Paules-Church-Yard, 1603.

Original depositado na Inglaterra, British Museum (K.2.d.1.) e Biblioteca da Universidade de Cambridge (Syn.3.60.1).

Fac-símile editado em Amsterdam / Nova York, por Da Capo Press, Theatrum Terrarum Ltd, 1973.

2) New Citharen Lessons, Londres, 1609.

3) Medulla Musicke, licenciada pela Stationers Company em 15 de Outubro de 1603; obra perdida.

Edições modernas :

Ten Easy Pieces for the Lute, Cambridge, 1962.

LUMSDEN, D., The Schoole of Musicke, edition et transcription, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1971 (1ª edição); 1976 (2ª edição revisada).

CASEY, W.S., Printed English Lute Instruction Books 1568-1610, tese de doutorado defendida na Universidade de Michigan, 1960. (Inclui transcrição das peças para violão).

BIBLIOGRAFIA

- CASEY, W.S., Printed English Lute Instruction Books 1568-1610, tese de doutorado defendida na Universidade de Michigan, 1960
- DART, T., The Cittern and its English Music, Galpin Society Journal, i, 1948, 46.
- FROST, M., English and Scottish Psalm Tunes, Londres, 1953.
- GREEK, D., 'What if a Day' an Examination of the Words and Music, Music and Letters, xliii, 1962, 304.
- HARWOOD, I., Thomas Robinson's General Rules, Lute Society Journal, XX, 1978, 78.
- KINKELDEY, O., Thomas Robinson's Schoole of Musicke - a lute book of Shakespeare's time, Bulletin of the American Musicological Society, i, 1936, 7.
- LUMSDEN, D., The Schoole of Musicke by Thomas Robinson, edition et transcription, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1971 (1ª edição); 1976 (2ª edição revisada).
- POULTON, D., La Technique du Jeu du Luth en France et en Angleterre, in Le Luth et sa Musique, Paris, C.N.R.S., 1ª.ed., 1958; 2ª.ed., 1976, pp.107-119.
- POULTON, D., Some changes in the technique of lute playing from Le Roy to Mace, Lute Society Journal, 1959, vol.I (pp.7-18).
- POULTON, D., Notes on the Spanish Pavan, Lute Society Journal, iii, 1961, 5.
- POULTON, D., verbete "Thomas Robinson" in Grove Dictionary of Music and Musicians, Londres, editado por Stanley Sadie, Macmillan Publishers Ltd., 1980.
- SIMPSON, C.M., British Broadside Ballad and its Music, New Brunswick, 1966.
- TRAFICANTE, F., Music for the Lyra Viol: the Printed Sources, Lute Society Journal, viii, 1966, 7.
- WARD, J. A Dowland Miscellany, Journal of the Lute Society of America, 1977, vol.X (Appendix O., *Thomas Robinson*, pp.119-123).

Nota acerca da Tradução

Trazer ao português um método de alaúde do início do século XVII é uma tarefa que exige certos critérios e pressupostos.

A primeira dúvida surge quanto aos tempos verbais e sua colocação no diálogo, na segunda pessoa do plural, distante de nosso uso. Optei não só por manter o texto literário na forma original, como também, pesquisar e levantar as expressões idiomáticas do inglês seiscentista, muitas vezes remontando à Idade Média. Quando me foi impossível encontrar o equivalente português, citei o texto original em nota de rodapé, sugerindo algumas aproximações.

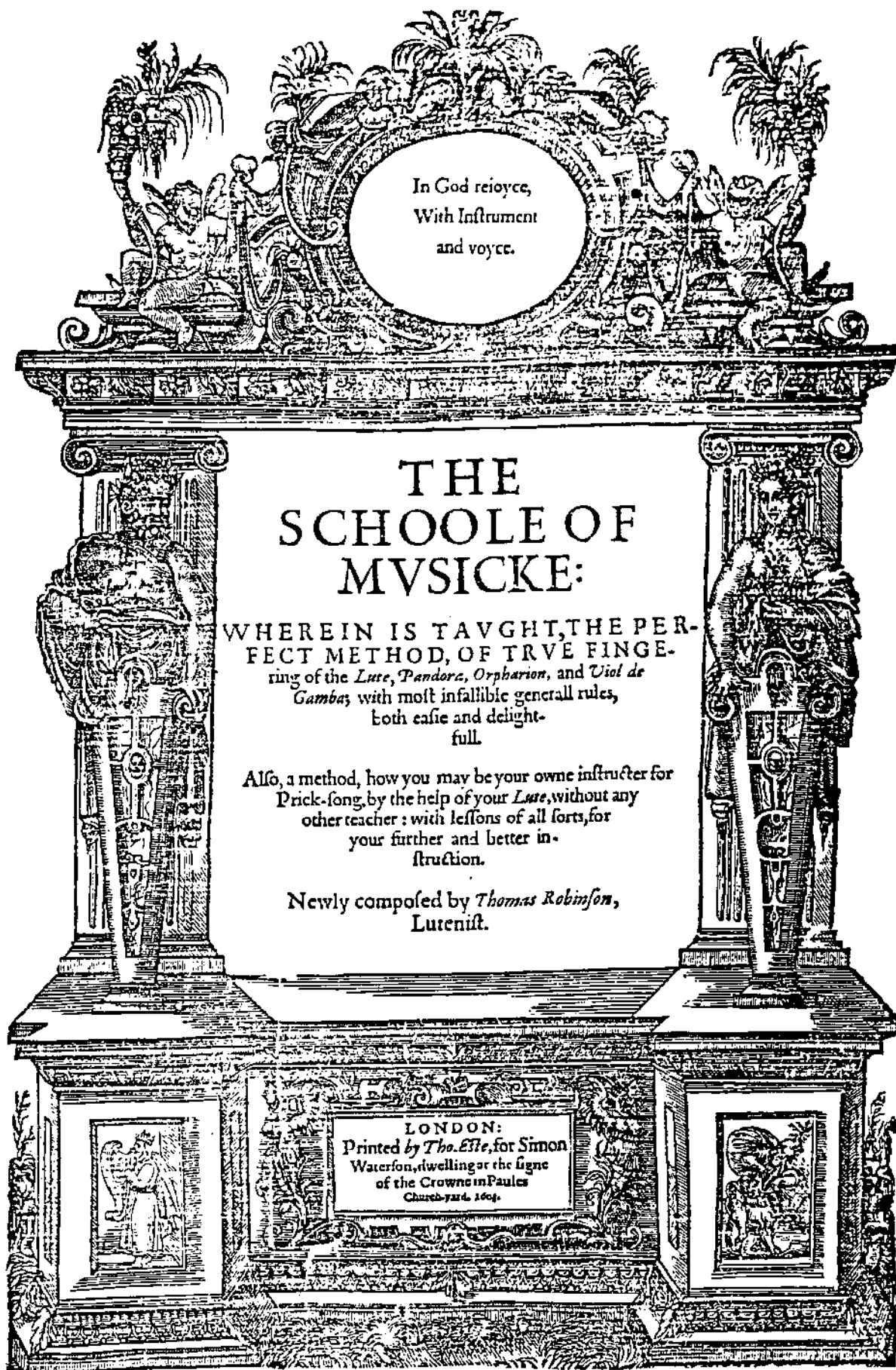
O objetivo desta tradução consiste em resgatar um tratado de música do início do século XVII, à luz de fontes primárias (sempre abordadas em notas de rodapé). Como resultado realizei uma leitura de The Schoole of Musicke, a partir de textos básicos de imensa importância para a compreensão do discurso do alaúde na Inglaterra.

Concebido como manual para instrução da Princesa Anne, ainda durante a estadia do autor na corte dinamarquesa, e dedicado ao Rei James I da Inglaterra, The Schoole of Musicke obedece as normas ditadas por Baldassare Castiglione, em seu Il Cortegiano (conforme a tradução inglesa de Thomas Hoby, Londres, 1561). Robinson dirige-se claramente ao cortesão, como manifesto na seção Ao Leitor.

Os fundamentos da parte teórica de seu livro encontramos nos filósofos gregos, como Pitágoras, Platão e Aristóteles; porém, como Robinson jamais os menciona literalmente, ficou a cargo do tradutor localizá-los, indicando as referências.

Já as Regras Gerais remetem à tradição inglesa de alaúde. A fim de tornar o texto mais elucidativo, recorri a três manuais de períodos distintos. O primeiro, Adrian Le Roy, Briefe and Plaine Instruction, (trad.F.Ke Gentleman, Londres, 1574; edição francesa, 1567 [perdido]), anterior ao presente tratado, adotado como ponto de partida. O segundo, Jean Baptiste Besard, Certain Observations belonging to Lute-playing (in R.Dowland, Varietie of Lute Lessons, Londres, ed. por Thomas Adams, 1610), texto de grande importância, para poder situar o tratado em seu tempo e estabelecer as inovações técnicas concebidas por Robinson. Finalmente, Thomas Mace, Musick's Monument, 1676, o último tratado inglês a ser escrito para o instrumento, para apontar as transformações técnicas e construtivas do instrumento, 73 anos após a edição de The Schoole of Musicke (1603).

Respeitei a numeração das páginas da edição original, inserindo-as no corpo do texto, conforme indicado no Índice Geral do Tratado.



Thomas Robinson, The Schoole of Musicke

Londres, ed. Tho. Este, publ. Simon Waterson,
habitando sob a égide da Coroa em Paules Church-Yard, 1603.

THOMAS ROBINSON

THE SCHOOLE OF MUSICKE , 1603

ÍNDICE DO TRATADO

PARTE I

Método do verdadeiro dedilhado do Alaúde, Pandora, Orfarion e Viola da Gamba.....I

Ao Príncipe e Rei James, soberano Rei da Inglaterra e Irlanda.....II

Ao Leitor.....III

Sábio Diálogo entre um Fidalgo e Timotheus.....IV

Regras Gerais.....V - XI

Regras para instruír-vos a cantar

1. A Psalme / 2. A Psalme.....XII

3. A Psalme / 4. A Psalme.....XIII

5. A Psalme / 6. A Psalme.....XIV

7. For the Viol / 8. A Psalme.....XV

PARTE II

1. The Queenes Good Night
2. Twenty Waies Upon the Bells
3. Row Well you Mariners
4. A Galliard
5. A Galliard
6. A Plaine Song for Two Lutes
7. A Fantasie for Two Lutes
8. Grisse his Delight
9. Passamezo Galliard
10. A Toy for Two Lutes
11. A Galliard
12. Merry Melancholie
13. Robinson's Riddle
14. Go from my Window
15. A Toy
16. A Gigue
17. An Almaigne
18. An Almaigne
19. A Toy
20. A Toy
21. Robin is to Greenwood Gone
22. A Toy
23. The Queenes Gigue
24. UT RE MI FA SOL LA (with nine variations)
25. My Lord Willobies Welcome Home
26. Bellvedere
27. The Spanish Pavan
28. A Gigue
29. A Gigue
30. Walking in a Country Towne
31. Bony Sweet Boy
32. A Gigue
33. Lantero
34. Three parts in one upon an old Ground
35. Sweet Iesu Who Shall lend mee wings
36. A Psalme
37. O Lord of Whom I Doe Depend
38. O Lord that Art My Righteousness

Thomas Robinson

The Schoole of Musicke

parte I

**Método do verdadeiro dedilhado do
Alaúde, Pandora, Orfarion e Viola da Gamba**

Regras Gerais

Regras para Instruir-vos a Cantar

Em Deus exultemos,
com o instrumento
e com a voz

THE SCHOOLE OF MUSICKE¹

A Escola de Música:

Na qual se ensina o perfeito método do verdadeiro dedilhado do Alaúde, Pandora, Orfarion² e Viola da Gamba, com as regras gerais mais infalíveis, não somente fáceis como também adoráveis.

Também um método de como podeis ser vosso próprio instrutor na escrita musical,³ pela ajuda de vosso Alaúde, sem qualquer professor; com lições de todos os tipos, para vossa posterior e melhor instrução.

Recentemente preparado por Thomas Robinson, Alaudista.

Londres. Editado por Tho. Este, para Simon Waterson, habitando sob a égide da Coroa em Paules Church-Yard, 1603.

¹ Original depositado no Museu Britânico de Londres (K.2.d.1.) e na Biblioteca da Universidade de Cambridge (Syn.3.60.1). Tamanho do original: 32,5 X 20,6cm. Fac-símile, editado por Da Capo Press, Theatrum Terrarum Ltd., Amsterdam/Nova York, 1973.

² Cf Henrique de Oliveira Marques (*Dicionário de Termos Musicais*, Ed. Estampa, Lisboa, 1986), **Orfarion** vem do inglês, *orpharion* ou *orphareon* e pode ser traduzido como *orfeóreon*.. Instrumento criado e construído por John Rose, século XVI, nomeado em homenagem a Orfeu e Arion.

³ Robinson nomeia em seu tratado dois sistemas de escrita musical (vide "Regras para Instruir-vos a Cantar"). O primeiro ele chama de "*Prick-Song*", o qual traduzimos como "escrita musical" ou seja, partitura, e o segundo ele chama de "tablatura", a ser posteriormente explicado na nota 28.

AO JUSTO, HONRADO, EXCELSO E PODEROSO PRÍNCIPE, REI JAMES, NOSSO VENERÁVEL SOBERANO, PELA GRAÇA DE DEUS, REI DA INGLATERRA, ESCÓCIA, FRANÇA E IRLANDA, DEFENSOR DA FÉ, E ETC., VIDA LONGA, DIAS FELIZES E O MAIS PRÓSPERO REINADO.⁴

Uma vez que nesse mundo não há nada mais agradável a Deus (o mais gracioso Soberano) que um coração contrito, presumo que não há nada nesse mundo (próximo ao amor de Deus) mais agradável a Vossa Majestade, que um verdadeiro e leal súdito. Desta forma, lançando mão deste arrazoado, na intenção de obter a graciosa aceitação de Vossa Majestade, ousou manifestar-me como vosso mais verdadeiro e leal súdito. Para este fim, reuni a essência de meu tesouro que, na mais humilde e obediente forma, apresento a Vossa Alteza; suplicando-vos que não desgoste de vosso súdito, pois este súdito ajusta-se ao melhor de vossos amados súditos. A Arte é divina, o Instrumento louvável, meu Entendimento bom, minhas Habilidades submersas na profundidade das palavras de Catão (que disse): *"Nec te collaudes, nec te culpaveris ipse"*. E ainda posso dizer de minha parte que uma vez fui considerado (em Elsanure, na Dinamarca) apto a instruir Vossa Majestade a Rainha, nossa mais graciosa Dama e Soberana.⁵

⁴ Este tratado é dedicado a James I da Inglaterra e James VI da Escócia (1566-1625), sucessor de Elizabeth I no trono inglês. Foi sagrado Rei da Inglaterra em 1603, sendo o primeiro monarca Stuart a reinar.

⁵ Robinson afirma ter sido professor da Princesa Anne da Dinamarca, futura esposa de James I, bodas realizadas em 1589. No entanto, nos registros da corte dinamarquesa não consta a presença de Robinson neste país.

Assim prostrando-me aos pés de Vossa Majestade, incessantemente apelando por Vossa indulgência ante minha audaz tentativa, permaneço. Incansável súplice pelo bem-estar de Vossa Graça, agora e sempre.

O mais leal e obediente servo de Vossa Majestade,

Thomas Robinson.



O Concerto

Lorenzo Costa (1459/60 - 1535)

Londres, The National Gallery

óleo sobre painel de álamo, 0,95 x 0,75 cm

Atrás de uma balconada um Concerto é realizado por três músicos retratados em meio corpo, dois que cantam e um, ao centro, que toca alaúde. Sobre a mesa, uma flauta-doce, uma rabeca ferraresa com arco (cf. *Emporium*, 1931) e dois livros de música, um aberto acima do outro, contendo a parte vocal de um madrigal.

O alaúde tem a caixa arredondada (típico do século XV), tampo plano com rosa entalhada ao centro, cavalete no qual cinco ordens de cordas estão atadas (4 cordas duplas e a prima simples), braço com 7 trastes móveis e mais 4 fixos sobre o tampo, cravelhame em ângulo com 5 cravelhas na parte superior e 4 na parte inferior.

O alaudista encosta seu instrumento na balconada, enquanto ampara o alaúde com o corpo. Sua mão direita está em paralelo às cordas, tendo o dedo mínimo apoiado sobre o tampo, na altura da rosa.

AO LEITOR

Justos e corteses cavalheiros e amáveis leitores, vossa favorável aceitação dos primeiros frutos de meu ócio, encorajaram-me a congratular vossos esforços musicais.⁶ E em minha opinião, não posso melhor ajustar-me a vossas boas e

⁶ Ao dirigir-se aos corteses cavalheiros Robinson faz uma referência a Baldassare Castiglione, que em seu Il Libro del Cortegiano, (The Book of the Courtier, traduzido para o inglês por Sir Thomas Hoby, Londres, publicado por William Seres, 1561; ed.moderna traduzida por George Bull, Penguin Classics, 1967) dedica uma parte de seu livro para a prática da música na corte. De acordo com Neville Williams (All the Queen's Men - Elizabeth I and Her Courtiers, Londres, Cardinal, 1974, pp.22-23), "a publicação em italiano do manual de educação do cavalheiro, em 1528, trazendo as experiências de Castiglione na Corte de Urbino, e os ideais que delineou, produziram profundo efeito na Europa. Thomas Hoby, educado dentro dos ideais humanistas em St John, Cambridge, visitou a Itália e quis contribuir com o espírito ali vivificado, traduzindo para o inglês seu livro predileto. Cunhado de Cecil e Bacon, sua tradução logo ganhou o caminho da Whitehall, e por muitos anos a cópia do livro pode ser encontrada na estante de vários cavalheiros, ao lado de Five Hundred Points of Good Husbandry de Tusser, The Book of Martyrs de Foxe, e evidentemente, a Bíblia."

Segue um trecho essencial para entendimento da importância da execução dos instrumentos musicais, em especial o alaúde (livro II):

"Methink," answered Sir Frederick, "pricksong is a fair music, so it be done upon the book surely and after a good sort. But to sing to the lute is much better, because all the sweetness consisteth in one alone... But singing to the lute with the ditty (methink) is more pleasant than the rest, for it addeth the words such a grace and strengeth that it is a great wonder. Also all instruments with frets are full of harmony, because the tunes of them are very perfect, and with ease a man may do many things upon them that fill the mind with the sweetness of music. And the music of a set of viols doth no less delight a man, for it is very sweet and artificial. A man's breast giveth a great ornament and grace to all these instruments, in which I will have it sufficient that our Courtier have in understanding."

(- "Em minha opinião a música escrita é encantadora," respondeu Sir Frederick, "assim sendo, deverá ser executada em bom estilo e com precisão. Mas cantar com o acompanhamento do alaúde é ainda melhor, pois toda doçura harmoniza-se num todo... Todavia, cantar um poema acompanhado pelo alaúde parece-me especialmente aprazível, pois este instrumento acrescenta às palavras tal encanto e efetividade que é realmente maravilhoso. Também todos os instrumentos de traste [*tasto*, no original italiano] são

dispostas mentes que apresentando-vos mui breve e perfeitamente, podereis ser instruídos na arte de tocar à primeira vista qualquer lição (se não for muito complicada), no Alaúde (vosso mais amado instrumento) como também no Orfarión, Pandora e Viola da Gamba. Mas seja qual for a lição, deveis ter regras de bom senso, para dominar desarrazoados e ocasionais contratempos,⁷ fazendo-vos entender que aquilo que está além do verdadeiro curso da Natureza, necessariamente encontra-se em descompasso com a Arte; ademais, nada desvia mais a Natureza do que a Insensatez.

Também (a título de exemplo) reuni algumas lições de todos os tipos; algumas das quais sendo antigas, pediram-me para arranjá-las segundo meu gosto, algumas de fato novas, outras nem tão novas nem tão antigas, no entanto todas arranjadas por mim, e a maioria delas, de minha própria criação.

Mas cavalheiros, uma vez mais prometo-vos que, se estas regras mestras, e lições didáticas não vos satisfizerdes completamente, vos confortarei apresentando lições para um, dois e três alaúdes, e algumas canções, onde empenhar-me-ei (para todo sempre) em ganhar vossa simpatia, ou definhar no pesar de vossa desgraça.

Adeus

Mais por vós, que por ele mesmo,

Thomas Robinson.

harmoniosos porque seus sons são perfeitos e com facilidade pode-se fazer coisas que preenchem a alma com a doçura da música. E a música para o conjunto de violas não é menos encantadora, pois é muito doce e artificiosa. A voz humana acrescenta graça e ornamento a estes instrumentos, dos quais eu penso ser suficiente se nosso Cortesão tiver algum conhecimento.")

⁷ Jogo de palavras: *crotchet* = semínima = contratempos.

A ESCOLA DE MÚSICA, ENSINANDO PERFEITAMENTE O VERDADEIRO DEDILHADO DO ALAÚDE, PANDORA, ORFARION E VIOLA DA GAMBA. SÁBIO DIÁLOGO ENTRE UM FIDALGO (COM FILHOS A SER INSTRUÍDOS) E TIMOTHEUS,⁸ QUE DEVERÁ ENSINÁ-LOS.⁹

FIDALGO. - Sois profundamente bem-vindo a estas terras, e mais ainda bem-vindo, pois viestes a meu primeiro chamado, porque há um velho ditado que diz : "homens astutos são curiosos, principalmente os músicos."

TIMOTHEUS. - Sir, caso pensasse que não fosse bem-vindo, poderias julgar-me tolo por ter tomado todas estas dores. Por outro lado, foi minha promessa instruir vossas crianças, e aqui estou à vossa disposição. Mas pergunto-vos: - por que os músicos são os mais curiosos?

FIDALGO. - Fizestes bem ao manter vossa promessa, e responderei vossa questão da melhor maneira possível. Em minha opinião, somente um homem versado nas sete Ciências Liberais¹⁰ pode ser um bom Músico, pois conheci clérigos notáveis em Teologia, Medicina, Direito, Filosofia, etc., que tinham pouco, ou nenhum conhecimento de Música; não somente isto, quase a

⁸ Talvez uma homenagem a Timotheus, famoso bardo grego, mencionado na "Festa de Alexandre". (Vide Plutarco, De Alex.Fort., 335)

⁹ O diálogo, marco das correntes neoplatônicas do Renascimento, foi a forma preferida dos tratados, estendendo-se até fins do século XVI. Contemporâneos de Robinson, como Thomas Morley, em seu A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, Londres, 1597, confirmam esta preferência.

¹⁰ Robinson refere-se ao TRIVIUM (Gramática, Retórica e Dialética) e ao QUADRIVIUM (Aritmética, Geometria, Astronomia e Música). A Idade Média considerava como cultura as artes do Trivium e do Quadrivium, chamando-as ainda de "liberais", seguindo o conceito grego - as únicas dignas dos "homens livres". Elas constituíram a base e o preâmbulo da cultura medieval, cujo objetivo foi, porém, a preparação do homem a seus deveres religiosos e à vida ultra-terrena. Este conjunto de disciplinas foi introduzido nas universidades inglesas, mais especificamente em Oxford, a partir do século XIII.

rejeitaram por completo. Agora, uma vez que é imperioso que um bom Músico seja versado em todas as Artes, concluo que (perdoem-me as extravagâncias de meu pensamento) esta é a razão pela qual os Músicos são tão curiosos.

TIMOTHEUS. - De fato, Sir, vossa conclusão é concisa e perspicaz. De qualquer modo devo garantir-vos que, para o Músico ser o melhor, é imperioso que seja versado em todas, ou na maior parte das sete Artes Liberais; e tanto quanto puder, mostrar-vos-ei quais e quão necessárias elas são, de modo que um Músico não as desconheçam. Primeiro, ele deve ser divino, ou seja, divinamente dotado, e temer a Deus sobre todas as coisas, a fim de que Deus o abençoe em todos bons esforços. Ele deve ler as Escrituras, pois são a fonte de todo conhecimento e ensinam a divina harmonia da alma humana.¹¹ Pois a Música nada mais é que uma harmonia perfeita, cujos atributos podem ser vistos na perfeição de suas proporções.¹² Assim sendo, o uníssono mostra a unidade, de cuja fonte todas as outras (concordia, discórdia, consonância, ou qualquer outra) se originam;¹³ próximo a unidade, a terça (a mais perfeita concordância que há em toda a Música) representa a Santíssima Trindade; a quinta (a mais perfeita consonância em toda a Música, pois é a verdadeira essência de todas concórdias) representa a perfeição do número cinco, que reconcilia o homem

¹¹ Data do período em que Robinson redige seu tratado, o pedido do Rei James I para a tradução e impressão da Bíblia em inglês. Ao redor de 1604, uma comissão de revisão é instituída em Hampton Court e em 1611 a versão autorizada vem à luz..

¹² Robinson refere-se a proporção dos intervalos musicais, ou seja, a distância entre duas notas, baseando-se na lei da divisão do monocórdio por Pitágoras.

¹³ Cada intervalo, dentro da oitava, pode ser tanto *concordante* como *discordante*. Aos "concordantes" - ou consonantes, pertencem todos os intervalos perfeitos ou justos (oitava, uníssono, quinta e quarta), bem como os maiores e menores (terça e sexta). Aos "discordantes" - ou dissonantes, pertencem todos os intervalos aumentados ou diminutos (oitava, quinta e quarta) bem como a segunda (maior e menor) e a sétima (maior e menor).

frente a Deus; a oitava (como é, exceto o Uníssono) representa Alfa e Ômega;¹⁴ assim como o que está acima da oitava é somente uma repetição,¹⁵ assim como seu uníssono, como se fosse um novo começo, de modo a mostrar nosso retorno de onde viemos, como o foi - em notas musicais,¹⁶ em tempo longo ou curto, numa composição doce ou amarga, e assim (espero, sem ofender ao mais divino Alfa e Ômega) concluo, a necessidade da divindade no Músico. Agora, que um Músico deva ser Médico, não vejo tal necessidade. Mas que a Música é medicinal, isto pode-se comprovar nas doenças por ela curadas. Pois ela cura a melancolia e previne a loucura.¹⁷ Se um homem sofre de gota, ou qualquer

¹⁴ Alfa e Ômega como metáfora de princípio e fim de tudo.

¹⁵ Acima da oitava encontramos os intervalos compostos, desta maneira, a terça por exemplo, torna-se uma décima, etc.

¹⁶ Segundo a doutrina pitagórica, os números constituem o princípio ou elemento primário das coisas. Para os pitagóricos (cf. Aristóteles, Política, VIII, 5, 1340 b, 19) a alma é harmonia, exprimível em números vindos da própria estrutura do Cosmos. Assim a escala musical (como número e proporção exata) é um elemento estrutural no Cosmos. O firmamento é, além disso, idealizado como uma espécie de harmonia - a "harmonia das esferas". Esta doutrina pode ser vista em Platão, República, X, 614b, que propõe, no "Mito de Er", a origem da alma na música. Ao dividir-se o espaço tonal com o auxílio de uma corda tensa (monocórdio), Pitágoras buscou refletir essa harmonia.

¹⁷ O conceito de música como terapia para alma pode ser visto desde a Antiguidade Clássica. Aristóteles, Política, VII, 1342a, diz que "sob a influência de melodias sagradas, vemos a estas mesmas pessoas, uma vez que tenham percorrido às melodias que arrastam a alma para fora de si mesma, assentadas como se houvessem tomado um remédio e uma purgação. Assim, pois, este é o tratamento... e este produz uma certa purificação e um alívio acompanhado de prazer." No Renascimento acreditava-se que a música tinha o dom de curar os males da alma. Esta idéia podia ser vista no círculo dos filósofos neoplatônicos, congregados na Academia de Florença. Pico della Mirandola, por exemplo, afirmava "nada ser mais eficaz, na magia natural, que os Hinos de Orfeu, se a eles for aplicada uma música apropriada e adequadas disposições da alma, além de outras circunstâncias reconhecidamente sábias" (Opera Omnia, Basiléia, 1572, p.106). Ficino costumava cantar os hinos órficos, ao som da *lira da bracio*; tais cantos tinham a vocação de ecoar as notas musicais emitidas das esferas planetárias, para formar aquela "música das esferas" da qual falava Pitágoras. Esta magia musical tinha uma força e poder de

ferimento, ou da cabeça, a Música em muito abrandará esta fúria; e diz-se que a Música tem um bálsamo para cada chaga. Mas necessariamente, um Músico deve ser um perfeito aritmético, pois a Música consiste em seu todo, em verdadeiro número e proporção, e por conseguinte, orientando-me por isto e por uma indispensável ciência aritmética, sustento que os processos fundamentais da Música não devem se afastar dos elementos que apontei como adequados a um bom Músico.

FIDALGO. - Admiro-vos, e ainda mais aprecio vossa Música, por vossa admirável retórica, e meu desejo já foi (de certo modo) satisfeito. Entretanto, ainda resta-me uma pequena centelha de aflição de que algo de mal tenha ocorrido, após todos vossos esforços e favores a mim concedidos.

TIMOTHEUS. - Por que, Sir? Será que temeis que vossos filhos possam morrer, quando bem os criaste, sacrificando-se tanto por eles; ou que eles se provem cruéis doravante; ou que eles mostrem frágil a virtude que a eles tão pouco custa e a vós é tão cara?

FIDALGO. - Dissestes bem, bom Timotheus, tudo isto é para ser questionado, mas nada me preocupa tanto quanto a última, ou seja, que eles sejam descuidados e desatentos em tal primorosa virtude de se tocar o alaúde. E meu temor é maior, pois esta foi a minha culpa. Em minha juventude poderia ter tocado tão bem, e agora tudo está esquecido. Além disso, não tenho uma mente disposta, nem para estudar (para reaver o que perdi) nem para aprender de novo; pois as lições que hoje se toca, são apresentadas de maneira tão refinada, que nós de outra geração nos sentimos como "peixes fora d'água" e a presente geração tem o ouro em suas mãos e brilhantes diamantes de Músicos divinos, o

cura, assim como a magia talismânica atuava por meio de imagens. (Vide a este respeito, Frances Yates, Giordano Bruno e a Tradição Hermética, São Paulo, Ed.Cultrix, 1987, pp.92-93.)

que por meu lado deixa-me contente de dar lugar à juventude e ao tempo, satisfeito de ser somente um ouvinte e amante do que há de melhor.

folha V

TIMOTHEUS. - Sir, é verdade que muitos, tanto homens como mulheres, em sua juventude poderiam ter tocado bem (para este tipo de execução), aproveitando bem sua idade, ou quando por fim casaram-se, esqueceram-se de tudo, como se não soubessem o valor do alaúde. É a razão que encontro para tal procedimento (no começo da aprendizagem) vem da ignorância de seus professores, pois nos velhos tempos empenharam-se (somente) em ter uma mão ágil ao alaúde, executando mais e mais rápido,¹⁸ ora verdadeiro ora falso, para lá e para cá, para frente e para trás, com tão dolorosa execução, escarnecendo, careteando, apertando, zombando, gesticulando, suspirando, sorvendo, movimentando os ombros, padecendo, transpirando como um burro de carga cansado, sem nenhuma habilidade, regra ou razão para tocar uma lição, ou planger o alaúde, ou controlar o corpo, ou dominar qualquer coisa que pertença tanto à destreza como à razão.

FIDALGO. - Agora, sinceramente, Timotheus, convenci-me de que acertastes o alvo quando vejo dificuldades em coisas de natureza tão simples. De fato, fico a imaginar que artifícios usariam para tocar qualquer lição à primeira vista, caso vivessem nos dias de hoje; e rogo-vos que me respondas se podeis tocar qualquer lição à primeira vista e se podeis ensinar aos outros a fazer o mesmo.

TIMOTHEUS. - Sim, Sir, posso fazer isto, ou do contrário não seria digno de ser professor, pois dediquei a maior parte de meus estudos a prover o alaúde, o

¹⁸ Aqui o autor usa a expressão <keeping a Catt in the gutter upon the ground>, traduzível literalmente por "mantendo um gato numa vala." Na verdade, Robinson está aludindo à matéria prima da qual são feitas as cordas do alaúde - tripa animal enrolada ("cat gut") , e ao "ground" - fundamento ou base harmônica sobre o qual elabora-se uma melodia com variações.

cistre¹⁹ (e outros instrumentos musicais) de um método com regras gerais, perfeitas e fáceis, de modo que, com minhas instruções, aquele que não saiba manusear o alaúde ou outro instrumento, possa adquirir mui prontamente este salutar hábito.

FIDALGO. - Bem, Timotheus, a verdade é que já ouvi bem o que dissestes, e portanto, em nome de Deus, começai com meus filhos quando quiserdes, e se Deus quiser serás recompensado por vossos esforços. Mas com uma condição, bom Timotheus: deverás deixar-me fazer algumas perguntas em vossas aulas, pois faz-me bem ouvir vossos argumentos. Então, o que dizeis Timotheus, estais de acordo?

TIMOTHEUS. - Sim, de todo coração Sir, pois assim poderei desfrutar diariamente de vossa boa companhia, e desta maneira, promoverás grandemente o aproveitamento de vossos filhos, e com mais facilidade e conforto superaremos o tédio do ensino.

FIDALGO. - Agradeço-vos Timotheus, mas e se começásseis por escrever todas as regras (como as usa para ensiná-las) de modo que eles possam, desde o começo, (sabendo-as de cor) tê-las na memória e cristalizá-las pelo raciocínio?

¹⁹ Robinson refere-se a seu New Citharen Lessons, editado em 1609. Porém, John Ward (A Dowland Miscellany, Journal of The Lute Society of America, 1977, vol.X, p.120) afirma que em 19/11/1593, houve um registro na Stationers' Company para publicação do New Booke of Citterne Lessons, anônimo, (livro este listado na segunda parte do Catalogue of English printed Bookes de Maunsell, Londres, 1595, p.18) possivelmente uma primeira versão do livro de Robinson, do qual não restaram cópias. Outro tratado de Robinson perdido foi o Medulla Musicke, também de 1603, contendo intabulaturas e arranjos para vozes do *fortie severall waies* de William Byrd e *Miserere* de Alfonso Ferrabosco.

TIMOTHEUS. - Falais bem e assim será, e a vosso prazer pergunte o que quiserdes e mostrarei por completo a razão disso, e espero que isso possa satisfazer-vos inteiramente. Portanto, em nome de Deus, eu assim inicio.

Primeiro é dever do aluno ter um instrumento muito bom e muito bem encordado, belo aos olhos e fácil para se premir qualquer corda, e que soe muito bem.

FIDALGO. - Por que? Penso que não faz diferença o instrumento que o iniciante tenha, considerando que na maioria das vezes, jovens iniciantes logo tomam os instrumentos velhos, assim como jovens estudantes logo tomam os livros velhos.

TIMOTHEUS. - Deveras, ter um bom instrumento depende tanto do recurso dos pais ou amigos, como de vossa boa vontade. Porém penso ser bom (se possível) ter até mesmo o melhor dos instrumentos, pois um bom instrumento agradará o iniciante de toda maneira, ele deleitar-se-á ao olhá-lo e ao contemplá-lo de quando em vez; ademais eles amam instrumentos fáceis e macios, e, embora eles só saibam tocar um pouco, no entanto o instrumento soará bem, e assim encorajá-los-á a aprender com deleite. Enquanto, do contrário, um instrumento ruim e insensível irá mitigar seu entusiasmo, de modo que a longo prazo, ou jamais, eles tirarão proveito de sua árdua tarefa.²⁰

²⁰ J.B.Besard (Certain Observations belonging to Lute-playing, in R.Dowland, Varietie of Lute Lessons, Londres, ed. por Thomas Adams, 1610; fac-símile, Londres, Schott & Co.Ltd., 1958, p.6) aprofunda mais a escolha do instrumento ao indicar: *"first chuse a Lute neither great nor small, but a midling one, such as shall fit thine hand in thine owne judgement."* (Primeiro escolhe um Alaúde nem muito grande, nem muito pequeno, mas um de tamanho médio, de modo a adequar-se à vossa mão de acordo com vosso próprio julgamento).

FIDALGO. - Asseguro-vos que agora parece-me ser uma razão muito boa e assim seja. Além disso há um velho e verdadeiro ditado que “uma coisa boa é mais válida que dez más”; também quando investimos numa coisa boa, ela sempre rende dinheiro com lucro. Bem, eis um alaúde de acordo com vosso desejo em todos os pontos. Segui em frente, bom Timotheus.

TIMOTHEUS. - Agora que tendes um bom alaúde, deveis amá-lo e usá-lo bem, pois pelo uso deveis mostrar vosso amor. Portanto observeis como o alaúde deve ser usado: acima de tudo, mantém-no afastado da umidade, pois a umidade danifica as cordas e descola as costilhas; e quando tiverdes acabado de tocar, coloca-o no estojo, soltando um pouco as cordas mais agudas.²¹ Mas primeiro deveis aprender a manusear o alaúde de maneira graciosa, disposto a tocar com deleite, e com este propósito, em nome de Deus, fazei como eu vos instruir.

²¹ Esta recomendação pertinente, deve-se ao fato das cordas e trastes do alaúde serem de tripa animal, muito sensíveis à variações térmicas. Inovação, no tempo de Robinson, foi a adoção de cordas “*over-spun*” (encapadas) para os baixos, cordas essas mais resistentes. Por isso ele recomenda que somente fossem soltas as cordas mais agudas (de tripa).

REGRAS GERAIS

Primeiro senta com o corpo aprumado, apoia a borda do alaúde na mesa,²² e vosso corpo no alaúde, não muito forte, a fim de não danificar o alaúde, e não muito solto, para não deixá-lo cair - pois a mesa, vosso corpo e vosso braço direito devem servir de apoio para o alaúde. Para que vossa mão esquerda tenha a liberdade de se mover a bel prazer, deixai deslizar a polpa do polegar (que está sob a unha) sobre a parte central posterior do braço do alaúde, para diante e para trás, sustentando o pulso e sempre tendo o polegar contra o indicador, em qualquer casa, assim fazendo a mão deslizar casa a casa, da maneira mais graciosa, livre e ágil.²³ Agora, para a mão direita, chamada de "a mão que pulsa", deixai-a apoiar no tampo do alaúde somente com o dedo

²² Tocar com o alaúde apoiado na mesa é uma das alternativas de postura da época. Podia-se entretanto apoiá-lo sobre a perna esquerda, cruzada sobre a direita, ou ainda, suspender a perna esquerda, com um apoio de pé, e com isso formar um ângulo de sustentação para o instrumento, entre a perna esquerda mais alta e a direita apoiada no chão. Marin Mersenne, Harmonie Universelle (Paris, 1635, ed.moderna, trad.Roger E.Chapman, Martinus Nijhoff, The Hague, 1957, p105) sugere, a fim de sustentar melhor o instrumento, a inserção de dois botões de ébano ou marfim no corpo do instrumento, para que se possa nestes, atar-se uma corda e assim pendurá-lo nas espaldas do executante.

Todas essas maneiras podem ser comprovadas através de exemplos iconográficos. Vide figuras coloridas neste trabalho. (Para maiores detalhes a este respeito vide, Robert Spencer, How to hold a lute: historical evidence from paintings, s.d.).

²³ Sobre a posição da mão esquerda no braço do alaúde, Besard (*op.cit.*, p.6) diz o seguinte: "...carrie your left hand so in holding the necke of the Lute with a good grace, your thumbe must be set upon the middest on the backe of the necke, which must likewise with the other fingers as they goe up and downe upon the Lute be gently moved and follow them the way they goe." (- mantém vossa mão esquerda de modo a segurar o braço do Alaúde com admirável graça; vosso polegar deve estar posicionado no meio do braço, que deve, da mesma maneira, com os outros dedos, subir e descer [o braço do] Alaúde, movendo-se gentilmente e seguindo-os por onde forem).



O Alaudista

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1570/71 - 1610)

São Petersburgo, Museu Hermitage

óleo sobre tela, 0,94 x 1,19 cm

Obra encomendada a Caravaggio pelo Cardeal Del Monte,¹ ao redor de 1595, da qual há outra similar em Nova York, Metropolitan Museum. Esta tela, pintada sobre uma densa superfície de sombras, tem um jogo de luz cuidadosamente arranjado, com uma gradação que vai desde o mais preto até o mais brilhante branco. Ao centro, um jovem alaudista, retratado em meio corpo, está sentado atrás de uma mesa de mármore, sobre a qual repousa um caderno de música aberto,² um violino e seu arco, entre outros objetos decorativos.

O alaúde tem a caixa arredondada (com 7 ripas visíveis), tampo plano com rosa entalhada e cavalete no qual seis ordens de cordas estão atadas, braço com trastes móveis, cravelhame em ângulo com 6 cravelhas na parte superior e 6 na parte inferior.

O alaudista encosta seu instrumento delicadamente sobre a mesa; sua mão direita repousa no canto direito superior do alaúde, mantendo o pulso ligeiramente arqueado, enquanto seu dedo mínimo apoiado no tampo, na altura do cavalete, está em paralelo a este.

¹ "Quattro lenti diversi" figuram no inventário do Cardeal del Monte, de 1627 (cf. C.E. Frommel, *Caravaggio und seine Modelle*, Castrum Peregrini, XCVI, 1971, pp.44f.). Ao que parece um destes serviu de modelo para a tela acima.

² O caderno de música traz a parte vocal do *Bassus*, dos madrigais de Jacques Arcadelt (c.1505-1568): *Chi potrà dir*; *Se la dura durezza*; *Voi sapete ch'io v'amo, anzi v'adoro*; e *Vostra fui*. A autoria destes madrigais foi confirmada por F. Camiz e A. Ziino, in *Caravaggio: Aspetti Musicali e Committenza*, Studio Musicali, 1983, XII (pp.68ff).

mínimo,²⁴ nem muito longe das cordas agudas, nem muito perto, e embora deveis curvá-lo levemente, no entanto mantém a mão firme, não movendo-a do lugar, e também lembrando de repousar o braço no alaúde, pois do contrário doerão os tendões, o que impedirá uma boa execução.

folha VI

Sabei tudo quanto acima mencionado, tanto de memória como na prática (a sustentação do alaúde, o movimento da mão e a posição aprumada do corpo). Então (em nome de Deus), sustentando o alaúde (como acima mencionado) convenientemente com o polegar contra o indicador, com o polegar da mão direita sustentando o resto dos dedos em ângulo reto (em relação ao polegar), nem muito perto das cordas, nem muito longe, começai a pulsar a primeira corda para baixo, somente com o polegar, e da mesma maneira o polegar atrás dos dedos, dizendo: Baixo, Tenor, Contratenor, Intermediária Maior, Intermediária Menor e Prima. Isto feito, iniciai com as Primas e assim continuai para cima e para baixo, pulsando então corda a corda com o indicador na frente do polegar, ou seja, mantendo o polegar atrás dos dedos,²⁵ e nomeia-os em ordem dizendo:

²⁴ Esta posição do dedo mínimo apoiado sobre o tampo pode ser comprovada em outros tratados de alaúde. Adrian Le Roy, Briefve and Plaine Instruction, (trad.F.Ke Gentleman, Londres, 1574; editado originalmente na França, 1567 [perdido]) diz: "... *the little finger serveth but to keepe the hand firm upon the belie of the Lute...*" (o dedo mínimo serve apenas para manter a mão firme sobre o tampo do alaúde).

Besard (*op.cit.*, p.10) confirma: *first set your little finger on the belly of the Lute, not towards the Rose, but a little lower...*. (primeiro coloca vosso dedo mínimo no tampo do alaúde, não em direção à rosa, mas um pouco abaixo).

Já Thomas Mace (Musick's Monument, Londres, 1676; fac-símile, Paris, C.N.R.S., 1958) demonstra a modificação da técnica ao observar que o dedo mínimo deve agora estar apoiado sob o cavalete: "...*set your Little Finger down upon the Belly of the Lute, just under the Bridge, against the Treble and Second String*" (colocai o dedo mínimo sobre o tampo do alaúde, abaixo do cavalete, entre a primeira e a segunda cordas).

²⁵ Esta técnica da mão direita tem como característica o polegar para dentro da mão, chamada de "thumb under", e foi utilizada no alaúde praticamente por um século, até ser

Prima, Intermediária Menor, Intermediária Maior, Contratenor, Tenor, Baixo. Repetindo muitas vezes, pulsando as cordas para cima e para baixo, nomeando-as, e também mantendo o polegar atrás dos dedos. Retereis este movimento perfeito e pronto, tanto na memória como nos dedos. Isto perfeitamente realizado, aprendei a gravar a ordem das casas, e a premi-las de modo correto, claro e forte. A primeira corda, ou prima, premida na primeira casa, na parte superior do braço do alaúde, com o indicador, é b na Prima, e assim premida na Intermediária Maior, Intermediária Menor, etc. A primeira casa é b, a segunda é c, a terceira é d, e assim por diante até j, que é a última casa no braço do alaúde. Mas podeis colar mais trastes, em lugar e espaço adequados (até atingir m).²⁶ Mais uma vez, se tiverdes 14, 16 ou 18 cordas, tais baixos serão chamados de "Diapasões".²⁷

substituída, no século XVII, pela técnica do polegar para fora. Besard (*op.cit.*, p.10) já aponta para a deselegância dessa técnica ao dizer: "*yet they which have a short Thombe may imitate those which strike the strings with the Thombe under the other fingers, which though it be nothing so elegant, yet to them it will be more easie*" (no entanto, aqueles que tem um polegar pequeno, podem imitar aos que pulsam as cordas com o polegar para dentro, que, mesmo não sendo tão elegante, ser-lhes-á mais fácil).

²⁶ Le Roy, (*op.cit.*, f.64', sétima regra) diz a esse respeito: "*As for the letter that come after L,thei have no frettes, not withstanding those that be exercised in the same art, stoppe the strynges justly, where thei should bee stopped, that is, where the letters be marked, which bee even above the number of eight as cunningly as if thei had frettes.*" (Para as letras que vem após L, não há trastes, no entanto devem ser exercitadas na mesma maneira, premir com precisão as cordas onde devem ser, ou seja, onde as letras estão indicadas, que podem até mesmo ser superior ao número de oito [trastes], fazendo-o da mesma maneira como se houvessem trastes). Ou seja, em Le Roy ainda não se usava o sistema de colar pequenos pedaços de madeira no tampo para marcar as casas.

Segundo John Dowland (*Other necessary observations belonging to the Lute*, in *Varietie of Lute Lessons*, 1610, D2) os três trastes de madeira colados sobre o tampo harmônico do alaúde foi invenção de M.Mathias Mason, alaudista e palafrenero da *Privie Chamber* de sua Majestade, Rainha Elizabeth I.

²⁷ Robinson nomeia as cordas do alaúde, mas somente explicará mais adiante que o instrumento possui um sistema de cordas duplas (afinadas em uníssono ou oitavas). Desse

Agora, memorizando os nomes e conhecendo as cordas e as casas, podereis também conhecê-las pelo sistema escrito (chamado de Tablatura).²⁸

modo ao que ele chama de 14^a, 16^a ou 18^a cordas, devia-se dizer, na realidade, 7^a, 8^a ou 9^a ordens. Cf Thomas Mace explica (*op.cit.*, p.41): “*And here you must take notice, that when we say a Lute of 12 strings, there are but 6... for we always tune and strike two strings together as one.*” (E aqui deveis prestar atenção, pois quando dizemos que um alaúde tem 12 cordas, há somente 6... pois sempre afinamos e pulsamos duas cordas juntas, como uma).

Às seis cordas convencionais, agrega-se os baixos chamados de “diapasões”, formando uma seqüência diatônica de notas livres, ou seja, que não são premidas pela mão esquerda, sendo portanto pulsadas somente pela mão direita, com o intuito de aprofundar a sonoridade dos baixos.

Pierre Phalèse (*Des Chansons reduicte en tablature de luc...avec une briefve et familière introduction...*, Louvain, 1545) explica: “*le systema de musique...se comprend en six cordes. Et iacoit qu’il y en ayt aucuns qui usent de sept; et que les anchiens n’en avoient que cincq...*” (o sistema do instrumento compreende seis cordas. Alguns usam sete, e os antigos não usavam mais que cinco).

Mace (*op.cit.*, p.39) fornece um resumo histórico elucidativo: “*the first and chief reason way it [the Lute] was hard [to play] in former times, was, because they had to their Lutes but few strings; viz. to some 10, some 12, and some 14 strings, which in the beginning of my time were almost altogether in use; (and is this present year 1675. Fifty years since I first began to undertake that instrument). But soon after, they began to adde more strings unto their Lutes, so that we had lutes of 16, 18, and 20 strings; which they finding to be a great convenience, stayed not long till they added more, to number of 24, where we now rest satisfied.*” (A primeira e principal razão de ser difícil tocar [alaúde] em tempos idos, foi, o fato de haver, em seus alaúdes, poucas cordas; ou seja, alguns 10, alguns 12 e alguns 14 cordas, que no começo de meu tempo estavam em uso (e o presente ano é o de 1675. Cinquenta anos desde que comecei a experimentar tal instrumento). Mas logo depois, eles começaram a adicionar mais cordas em seus alaúdes, de modo a ter 16, 18 e 20 cordas; que eles encontraram grande eficiência, não por muito tempo pois logo colocaram mais, chegando ao número de 24, que agora permanece satisfatório).

²⁸ Robinson distingue dois sistemas de aprendizagem, o primeiro ele chama de “orate”, ou sistema oral (de memória), e o segundo ele chama de “by booke”, ou seja, o sistema escrito, o qual nomeia de “sistema de tablatura” [o que se chama hoje em dia de sistema de cifras para violão]. A tablatura é um sistema de notação musical, criado por músicos amadores que desejavam poder grafar rapidamente suas improvisações no instrumento, assim criaram, no século XVI, um sistema, não para representarem os sons, mas para

FIDALGO. - Timotheus, agora aprecio verdadeiramente este método, pois nele percebo grande sensatez. Mas nós, outrora, fomos ensinados com rigor e não com sensatez, e isto nos fazia executar desatentamente. Pois vejo que a sustentação do polegar sempre contra o indicador proporciona, não somente grande facilidade e graça ao executante, mas também determina uma certa limitação à mão, mas a necessidade faz que assim seja. Prossegui bom Timotheus.

TIMOTHEUS. - Sir, com isto vedes quão necessário é saber como segurar o instrumento antes de saber como tocá-lo, e da mesma maneira, quão conveniente é saber (como segurar e como premir), primeiro pela memória, antes de aprender pelo sistema escrito; pois "dominai o espírito, e deleitar-vos-ei"! Agora que sabeis como segurar o alaúde, quais são as cordas e casas, deveis aprender pelo sistema escrito. Vedai como nomear em ordem estas linhas, para cima e para baixo, que por sua denominação são a representação das cordas do alaúde pelo sistema chamado de Tablatura.

Ex. 1

b	c	d	e	f	g	h	i	Prima
b	c	d	e	f	g	h	i	Intermediária Menor
b	c	d	e	f	g	h	i	Intermediária Maior
b	c	d	e	f	g	h	i	Contratenor
b	c	d	e	f	g	h	i	Tenor
b	c	d	e	f	g	h	i	Baixo

Alguns, em vez de i usam y e embora vedes aqui somente seis linhas, e no alaúde cada corda é dupla, deveis entender que duas cordas estão num

indicarem ao executante as diversas posições dos dedos da mão esquerda sobre o braço do instrumento. Esta princípio serviu principalmente aos instrumentos de cordas pulsadas, como alaúde, vihuela; mas também estendeu-se aos instrumentos de arco e traste, como a viola da gamba. No Renascimento haviam três sistemas de tablatura: o francês, que utilizava letras (usado na França e Inglaterra); o italiano, que utilizava números (usado na Itália e Espanha); e o alemão, que mesclava letras e algarismos romanos (sistema este substituído no Barroco, pelo sistema francês, menos complexo).

somente tom,²⁹ e também deveis considerar o nome de somente uma corda - "Baixo" e não "Baixos", "Tenor" e não "Tenores". Agora prossigamos, a fim de aprender a lição pelo sistema escrito. A propósito, aprendais primeiro esta lição: não vos precipiteis em premir ou pulsar, mas certificai-vos com qual dedo premir e com qual pulsar, e para isto reparaí qual algarismo está abaixo da letra, seja 1., 2., 3. ou 4., pois estes algarismos representam os quatro dedos da mão esquerda que tocam as cordas. O número 1., representa o dedo 1, ou indicador; 2., o dedo 2 [dedo médio]; 3., o dedo 3 [anular] ; e 4., o dedo mínimo. Observai também a letra que deve ser pulsada para baixo; pois se houver um ponto abaixo da letra, esta letra deverá ser pulsada para cima.³⁰ Isto bem observado,

²⁹ Cf. nota 44; ou seja, as cordas são afinadas em uníssono. O que Robinson deixa de especificar é quais são afinadas em uníssono e quais em oitava.

³⁰ Esta regra está de acordo com Le Roy (*op.cit.*, f.65) que diz: "*thou shalte strike hym downwards with thy thombe...upon the same line that the letter standeth on, so that there bee under that letter no pointe or pricke...., for if there bee one, it muste bee stricken upwards with one of the fingers, as shall best fit it.*" (Deveis tocar [a nota] com vosso polegar para baixo... na mesma linha em que a letra se encontra, se não houver nela nenhum ponto ou marca; pois se nela houver um [ponto], esta deve então ser tocada para cima com um dos dedos que melhor se adequar.) Besard (*op.cit.*, p.11) observa: "*note that the letters which you shall finde without a pricke added to them, must be strike with the right hand Thombe; those which have a pricke by them or under them, with the fore-finger...*" (Notai que nas letras que encontrardes sem nenhum ponto adicionado a ele, deveis tocá-la com o polegar da mão direita; aquelas que tem um ponto abaixo delas, com o dedo indicador...). Já em Thomas Mace (*Musick's Monument*) pode-se notar a mudança radical nesse procedimento. Onde tocava-se com polegar/indicador, agora usa-se indicador/médio, conforme a explicação abaixo (dentro de um contexto de um compasso quaternário subdividido em quatro semínimas): "*...then try to divide your strokes equally, betwixt your fingers; beginning first with your second finger, and then with your first. And so endeavour to strike the Number of four strokes, equally and evenly; ever observing to begin with your Second Finger; at which stroke you shall count one, then, with your Fore-Finger. count two, your Second Finger again. count three, and the last, with your Fore-Finger, count four.*" ("...então tentai dividir vossas pulsações igualmente entre vossos dedos; iniciando primeiramente com o dedo médio, logo o indicador. Então empenhai-vos em pulsar o número de quatro pulsações, igual e constante; sempre observando para que comeceis

começai a premir estas casas, pulsando-as de 4. em 4., todas numa mesma duração, até que possais tocar em um passo, ou bem mais rápido.

Ex. 2

Fazei isso perfeitamente, não forçando, mas com tal facilidade, como se tivésseis fazendo-o desatentamente, observando, no entanto, a posição da mão e do corpo; e quando estiverdes fatigado, abandonai, e voltai depois, e fazei então com a mente disposta.³¹

FIDALGO. - Como poderei aprender esta lição sem conhecer os valores de duração das notas de antemão? Não seria melhor ensiná-los primeiro?

TIMOTHEUS. - Por enquanto não premireis ou afinareis as cordas. A lição nada mais é senão algo abstrato, e meu objetivo é primeiro ensinar a premir as casas e depois ensinar os valores de duração das notas. Portanto reuni tudo de uma vez, como pudestes ver, até que a lição estivesse perfeita, com a denominação e a natureza da duração bem memorizados. E tendo dado esta lição, posso agora instruir-vos acerca da variedade do tempo, como segue:

folha VII

Um jovem iniciante (embora este fosse o tempo de semicolcheia) deve, contra sua vontade, tomar cada pulsação como uma semibreve, e então multiplicá-la

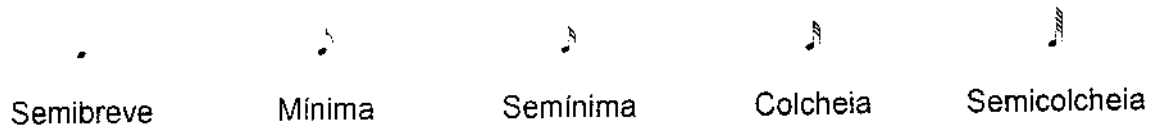
com o dedo médio; e a cada pulsação deveis contar um, então, com o indicador, contar dois, vosso dedo médio de novo, contanto três, e por último, com o indicador, contar quatro).

³¹ Besard (*op.cit.*, p.5) observa a necessidade de tocar-se com moderação, realizando um trabalho contínuo, de modo a evitar-se dores que ocorrem comumente em pessoas que praticam desarrazoadamente.

com exatidão; também pode multiplicá-la em tempo falso, no qual deve-se notar que, a partir de um tempo, todos os outros são multiplicados e dobrados, como por exemplo, esta nota longa aqui, $\uparrow$, na tablatura é uma semibreve, que ao adicionar-se uma bandeirola em cima assim, $\uparrow$, dobra seu tempo, ficando duas vezes mais rápida que antes. E ao adicionar mais uma bandeirola, $\uparrow$ torna-se ainda mais rápida que a segunda; e ao adicionar uma terceira, $\uparrow$, torna-se mais rápida de novo; e ao adicionar uma quarta bandeirola, $\uparrow$, dobra-se o tempo, obedecendo a seguinte nomenclatura :³²

³² Note que os valores de nota apresentados por Robinson não correspondem aos valores usados na notação musical. Estes são, na realidade, sinais gráficos usados somente no sistema de tablatura, que por razões de facilidade na escrita, dá preferência a notas com hastes. Vide tabela comparativa em "Regras para Instruir-vos a Cantar".

Ex. 3



Assim vedes que para duas mínimas, corresponde uma semibreve, desse modo:

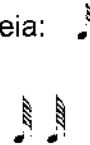
Duas semínimas para uma mínima:



Duas colcheias para uma semínima:



E duas semicolcheias para uma colcheia:



Todos esses, múltiplos da semibreve, podeis ver aqui:



Aqui vedes que duas mínimas formam uma semibreve. Do mesmo modo, quatro semínimas formam uma semibreve. Também oito colcheias formam uma semibreve. E por último, dezesseis semicolcheias formam uma semibreve. Creio ser isto suficiente para conhecer-se o tempo. Somente se houver um pequeno

ponto ao lado [da nota] assim: 1. ♪. ♪̣. ♪̣̣. ♪̣̣̣ , então tal ponto aumentará a nota em metade de seu valor. Dessa maneira, o ponto em uma semibreve valerá uma semibreve e mais meia semibreve; e assim por diante. Decorai isto.

FIDALGO. - Bem, quando for possível executar este ponto ou "prima" (como a chamam) de 4. em 4. em ordem no tempo de uma colcheia ou de uma semicolcheia, o que se poderá perceber ou aprender através disso em prol de uma execução à primeira vista?

TIMOTHEUS. - Esta pergunta que me fazeis é muito necessária, e deveis entender quão necessária, verdadeira e perfeita esta regra é, pois não a sabendo será impossível tocar-se uma lição, seja à primeira vista ou destramente. Pois primeiro, aonde vedes uma letra ou uma casa sem nenhum ponto abaixo dela, deveis - para sempre, na mesma casa, pulsá-la para baixo. Por duas razões: a primeira é que , se estiver sozinha, ou seja, se for uma ♪, e a próxima uma ♪̣, ou a primeira uma ♪̣, e a segunda uma ♪̣̣ ; a primeira uma ♪̣̣, a próxima uma ♪̣̣̣, e assim subsequenteemente, será:

Ex. 4

♪

♪

♪

♪

♪

♪

♪

♪

a

c

d

a

a

c

d

a

qualquer prima. Agora tendes uma regra geral para pulsar para baixo e para cima, e também para deixar ou não um dedo [apoiado numa casa intermediária].³⁵ Agora deveis ter uma regra geral para ornamentar, como numa execução apaixonada. E notai que, quanto mais longo for o tempo de uma única pulsação, maior será a necessidade de ornamentação, pois esta ajudará tanto a embelezar a nota como também preencherá seu tempo por completo. Mas num tempo rápido, um pequeno toque ou impulso [ou seja, um ligado] bastará, e isto somente com o dedo mais forte. Na execução apaixonada corre-se em alguma parte da quadratura na Prima (ou seja, de quatro em quatro), primeiro forte, então fraco, e assim num *decorum*, ora mais forte, ora mais fraco (com equilíbrio), exceto quando acompanhar outros instrumentos, adequando-se a cada ocasião. E para melhor instrução dos estudantes de alaúde, fornecerei (se Deus quiser) no devido lugar em meu livro, alguns “Trebles” que conterão toda espécie e tipo de pontos, e também “Grounds” para acompanhá-los. E agora (se Deus quiser) prosseguirei instruindo a execução de uma lição completa, por mais estranha que pareça a invenção nela contida. Entretanto, conheci alguns (que eram mais curiosos que habilidosos) que se empenharam em descobrir as casas de modo antinatural, desagradável e insólito (certamente pensaram ser muito espertos) mas em toda vida não demonstraram ser capazes de tocar nem mesmo uma lição fácil à primeira vista. Mas esbulhar e executar por adivinhação parece divertido e animado, etc. Mas deixai-os olhar aqui e eles encontrarão o motivo para guiá-los e para crer na Ciência e tomar cuidado com o ditado: “a

³⁵ A este respeito Besard observa (*op.cit.*p.9): “...take this for a rule: the fingers must not be taken from the strings, without it be necessary”. (“Tomai isto como regra: os dedos não devem ser tirados das cordas, a não ser que seja necessário”).

Ciência não tem outro inimigo senão a Ignorância".³⁶ Agora, com o objetivo primeiro, ensinei-vos como comportar-vos numa única nota premida, logo sereis capaz de fazê-lo com todo tipo de notas - pois nisso reside toda a habilidade. Pois uma lição completa contém todo tipo de notas, simples ou múltiplas, velozes ou lentas. Portanto aprendei isto e tudo que mostrarei resumidamente em regras gerais (se Deus quiser) com todo tipo de exemplos que me pareçam adequados. Primeiro deveis entender que consideramos o dedo 1. e o dedo 4. (da mão esquerda) como dois extremos, pois eles estão nas partes mais extremas; e que ao ascendermos em uma nota (a partir do topo do alaúde), a nota sempre começa com o indicador, assim:

Ex. 10



c	e	f	c	e	f	h	e	f	h	[k]	f
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.

1

3

4

1

1

2

4

1

1

3

4

1

Mas do contrário, descendendo, do tampo do alaúde para o topo, a nota deve começar com o outro extremo, como mostra este exemplo:

Ex. 11



[k]	h	f	d	f	d	c	a	f	d	c	a
.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.

4

3

1

2

4

2

1

4

2

1

4

2

1

³⁶ Expressão derivada de *Scientia non habet inimicum nisi ignorantem*, um *motto* favorito de inscrição nos tampos dos virginais e cravos do período. (*apud* D.Lumsdem, *The Schoole of Musicke*, édition et transcription, Paris, C.N.R.S., 1976, p.XXVII, nota 16).

Colocarei estas notas num lugar adequado, mas por este exemplo de dois extremos, podeis ver que o primeiro determina a parte superior dos trastes, e que o outro, a parte inferior, ou próxima à mais grave. E assim, sempre o dedo 1., em qualquer casa onde b estiver de forma completa ou simples; exceto quando haja numa casa dois b e um a (entre eles), nesse caso deve-se ter uma casa b , como mostra o exemplo abaixo:

Ex. 12

b

a

a

c

d

b

a

a

c

d

d

b

a

a

d

a

b

a

a

b

a

b

1

4

3

1

3

1

3

1

3

1

4

1

folha IX

Percebei também que c , em qualquer Baixo, num acorde em que exista um a (e que na maior parte das cordas agudas d está na parte inferior da casa) que este c deve ser sempre tocado com o dedo médio; mas se houver (em lugar de d com c num dos Baixos) um e , então c deve ser tocado com o indicador, como segue:

Ex. 13

d

a

a

d

a

d

c

a

c

c

c

4

2

4

2

4

2

4

1

4

1



O Alaudista

M. Lasne (1590-1667)

Haia, Haags Gemeentemuseum, Coll.Muziekafd

gravura

Um alaudista executa sua música, sentado numa cadeira, apoiando seu pé esquerdo sobre um banquinho, enquanto seu pé direito apoia-se no chão. O alaúde tem a caixa em forma de meia pêra (típico do século XVI), tampo plano com rosa entalhada ao centro, cavalete no qual as cordas estão atadas (prima simples e 8 duplas), braço com 13 trastes móveis, cravelhame em ângulo com 8 cravelhas na parte superior e 8 na parte inferior, mais uma sobressalente, para a prima simples.

Mas em qualquer acorde, onde não existir um a, assentai vosso indicador na parte superior da casa, verticalmente sobre o braço do alaúde, assim:³⁷

Ex. 14

b	c	c	d	i
b	c	d	d	f
d	d	f	f	
			f	
		c		
b	c			f
1	1	1	1	4
3	2	2	3	1
1	1	4	1	
		1		

Aqui se assenta o dedo indicador, na primeira casa, em b na seguinte, em c na seguinte, em d, na seguinte, em f, etc. Sempre observando isto, seja qual for a casa, não erguei nenhum dedo até que se torne necessário. E como antes ensinei-vos como ornamentar uma nota simples com o dedo que for mais forte,

³⁷ Trata-se da técnica de *barré*, ou pestana. A este respeito Le Roy (*op.cit.* f.68) diz: "...the first finger alone...might easily stop all the strings in couching the said finger along overthwart the stop, which is a thing ordinary and common. [When barring] the other fingers next [to the first finger], as the second, third and fourth, shall stop the others [strings] every one in his rank, according to the natural order...". (Apenas o indicador sozinho pode facilmente premir todas as cordas ao assentar-se sobre o traste. [Ao fazer a pestana] os outros dedos próximos [ao dedo 1] como o segundo, terceiro e quarto, poderão premir as outras [cordas], cada qual em seu lugar, de acordo com a ordem natural...). Já Besard (*op.cit.*, p.8) faz uma colocação interessante, incluindo também a meia-pestana: "...keep this rule, that oft soever two bs happen to be on two strings which stand close together, let them be stop together with the toppe of the finger. Yet understand this onely of the first, second or third string: for if two bs stand together in other strings (namelie the Base strings) then they must be stopped not with the toppe of the first finger, but with the same finger laid over the whole fret." (...guardai esta regra que, quando dois bês aparecem juntos em duas cordas que estão próximas, deixai que sejam premidas juntas com a parte superior do dedo [1ª falange]. Contudo isto vale somente para a primeira, segunda ou terceira cordas; pois se dois bês estiverem juntos em outras cordas (a saber, as cordas do Baixo) então elas devem ser premidas, não com a parte superior do dedo indicador [1ª falange], mas com este dedo inteiro assentado sobre o traste).

assim tomai isto como uma regra geral, que ornamentarás um acorde, com o dedo que estiver livre, em qualquer que seja a corda; tanto para um ornamento forte, visando maior volume, quanto para um ornamento suave. visando um tratamento apaixonado.

FIDALGO. - Em minha opinião, dissestes tudo que deveria ser dito para a mão esquerda em todos os casos. Mas vos pergunto se não existem tais regras para a mão direita, chamada de “a mão que pulsa”?

TIMOTHEUS. - Sim, Sir, existem. Pois nunca poder-se-á premir de modo hábil, perfeito e nítido, se os toques ou pulsações forem ruins. Para isso observai as seguintes regras diligentemente, pois, do contrário, toda boa execução ao alaúde será arruinada, e de nada valerá. Prestai atenção para que pulses de modo nítido, simultaneamente, num acorde de muitas notas ou vozes, às vezes forte, às vezes fraco, deixando a mão direita responder à mão esquerda de imediato, não fazendo esforço em nenhuma pulsação. E para concluir, a pulsação de uma mão deve corresponder à nota premida pela outra, na plena harmonia da sincronicidade (chamada de “concordância”). E então para saber quais cordas pulsar e com quais dedos, observai todas estas regras, e não as esquecei.

Ouvistes que cada pulsação é mais natural quando executada para baixo, do que para cima, o que é verdadeiro. Mas acima de tudo, os Baixos devem ser tocados para baixo, e para tal, vede quão apto está o polegar a fazer, e do mesmo modo, os dedos devem estar prontos a pulsar para cima com seu grupo de notas e encontrar o polegar. Pode-se dizer que um está pronto a ajudar o outro, e assim deve ser. Contudo, várias vezes ocorre um antes do outro, sendo que algumas vezes, primeiro o polegar e depois os outros dedos; outras, os dedos primeiro e o polegar depois; e as vezes todos juntos, como vedes abaixo:

Ex. 15

a	d	b	a	d	b
c	d	c	d	a	d
		c		a	e
a		a	d		d
				d	d
2	4	1	3	1	2
		1	3	4	1
		3		2	3
				1	
				3	
				4	1
					3

Aqui o Tenor inicia com a, corda solta, com o polegar pulsando a corda para baixo; e segue com a na Prima, sendo pulsado para cima com o dedo anular,³⁸ logo c no Contratenor, pulsado com o polegar para baixo, e por último d na Intermediária Menor, pulsada com o dedo médio para cima. E agora, o motivo porque a na Prima e d na Intermediária Menor serem pulsadas para cima com os dedos anular e médio é o seguinte: - quanto mais cordas houverem entre o Baixo e a Prima, mais dedos serão usados entre o polegar e o mínimo, e do mesmo modo, quanto menos cordas - menos dedos; como vedes acima mencionado.³⁹

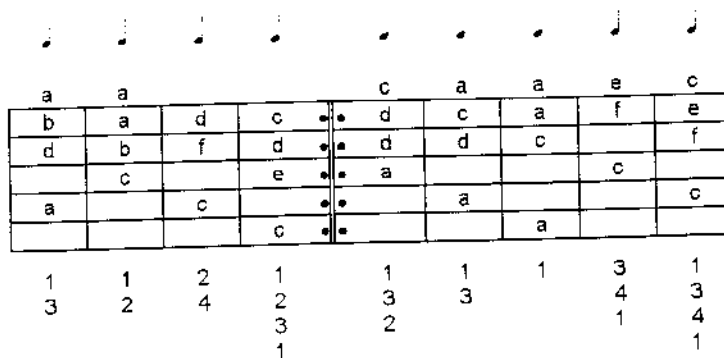
De novo, quando vedes três pontos abaixo de qualquer letra, como neste a, deves pulsá-la para cima com o dedo anular, e do mesmo modo, quando vedes dois pontos, como neste a, pulsai para cima com o dedo médio; e um ponto, com o indicador, como neste a. Não importa qual letra ou corda ela se encontra, mas se uma casa começar com duas letras juntas, embora siga tanto na Prima,

³⁸ A menção sobre a digitação com o dedo anular ocorre em Besard (*op.cit.*, p.10) mas num único caso: "...strike four strings with all other fingers (excepting the little finger)...". (Pulsai quatro cordas com todos os outros dedos (exceto o dedo mínimo). [Ou seja, o anular é usado somente para tocar um acorde].

³⁹ Utiliza-se, portanto, o dedo anular, para evitar-se um estiramento muscular quando houver muita distância entre as cordas a serem pulsadas (por exemplo, entre a Prima e o Baixo).

ornamento e ao ligado sem ornamento,⁴¹ tomai isto como uma regra geral, que todos os ligados que estiverem numa nota plana [i.e. numa segunda menor], devem ser tocados com o dedo mais próximo dos semitons, e numa nota com sustenido [i.e. uma segunda maior], com o dedo mais próximo e mais forte para um acorde. Como aqui vedes exemplificado:

Ex. 17



a	a	d	c	d	c	a	a	e	c
b	a	d	c	d	c	a	a	f	e
d	b	f	d	d	d	c			f
	c		e	a				c	
a		c			a				c
			c			a			
1	1	2	1	1	1	1	3	1	
3	2	4	2	3	3		4	3	
			3	2			1	4	
			1					1	

Aqui as casas onde b é colocado, devem ter o ligado [ascendente] a partir de a ; na mesma corda onde d é colocado (o dedo permanece em c) e deve ter o ligado [ascendente] a partir de c na mesma corda; na próxima corda onde c está na Prima, porque c é uma terça maior, e deve ter o ligado a partir de a , e c , tendo o ligado, deve ser assim mantido quase sem movimento do indicador, e continua (com o dedo mínimo) em d que está um semitom abaixo, e assim vale para todo o resto.

⁴¹ "Fall" no original pode ser traduzido como "ligado", mas também como *appoggiatura*. A primeira tem o sentido técnico de premir a corda somente com a mão esquerda, e a *appoggiatura* tem o sentido musical de ornamentar uma nota, acrescentando a ela, no tempo forte, uma nota estranha localizada numa segunda superior, maior ou menor. Portanto, dentro do contexto especificamente técnico do trecho, optei para melhor compreensão do leitor, pela primeira.

No entanto é necessário observar que os ornamentos, na maior parte dos tratados e tablaturas do período, vinham indicados com os seguintes sinais: ' (ligado descendente); / (ligado ascendente); +. Robinson entretanto não os indica em suas tablaturas, deixando o interprete livre para ornamentar onde bem o desejar.

Agora devei aprender a afinar vosso alaúde, e como regra geral, primeiro afinai a Prima, tão alto quanto agüentar, sem arreventá-la,⁴² afinando a ambas em um [único] tom ou som chamado de uníssonos;⁴³ então, do mesmo modo, afinai a Intermediária Menor, premindo em f, e fazendo com que f corresponda ao a da Prima, que também está em uníssonos. Do mesmo modo, afinai a Intermediária Maior em f, em uníssonos com a Intermediária Menor em a; o Contratenor em e em uníssonos com a Intermediária Maior em a; o Tenor em f com o Contratenor em a, e o mesmo com o Baixo, premindo-o em f para corresponder com o Tenor em a, em uníssonos, como aparece no seguinte esquema:⁴⁴

⁴² Robinson não menciona a altura real da nota, mas sabemos (cf. nota 42) que a Prima podia ser afinada em sol' ou la'.

⁴³ O alaúde mencionado possui as primas duplas. A prática comum neste período é a de ter a prima simples.

⁴⁴ Giovanni Maria Lanfranco, *Scintille de Musica*, Brescia, 1533 (parte IV, *del Liuto*), fornece um esquema elucidativo sobre a afinação do instrumento, mencionando os intervalos que formam entre as cordas:

CORDA	AFINAÇÃO	INTERVALO EM RELAÇÃO À PRÓXIMA CORDA
canto	[simples]	4ª Justa
sottanella	em uníssonos	4ª Justa
mezzanella	em uníssonos	3ª Maior
tenori	em oitava	4ª Justa
bordoni	em oitava	4ª Justa
bassi	em oitava	

O esquema de Robinson difere somente na prima, por serem cordas duplas; porém os intervalos mantêm-se os mesmos em ambos. Este esquema pode ser confirmado também em outros sistemas do século XVI como em Capirola, Francesco da Milano e Petrucci, na Itália; Attaignant, Le Roy e Besard, na França; Wirdung e Judenkünig, na Alemanha.

Ex. 18

a										••	
	f	a								••	
			f	a						••	
					e	a				••	
							f	a		••	
									f	••	

FIDALGO. - Assim sendo, Timotheus, apreciei vossa exposição e agradeço-vos por vosso esforço. Mostrai-nos agora algumas lições, doravante é o que remanesce por revelar-se.

Resta todavia uma questão essencial, não abordada por Robinson, que é a altura das notas do instrumento. A afinação mais comum do alaúde durante o século XVI, foi em sol, com a seguinte seqüência de notas (da prima ao baixo): g', d', a, f, C, G. Porém também havia a possibilidade de afinar-se o alaúde em lá, como demonstrado nas fontes citadas abaixo:

AUTOR	TRATADO	AFINAÇÃO
Martin Agricola	<u>Musica instrumentalis deudsch...</u> , Wittenberg, 1529 et 1549	sol
Melchiore de Barberis	<u>Intabolatura di Lauto</u> , Veneza, 1546 (Libro IV, <i>il nuovo modo de accordare il Liuto per Ragione</i>)	sol
Pierre Phalèse	<u>Livre premier des Chansons reduictz en Tablature de Luy...avec une briefve et familiere Introduction...</u> , Louvain, 1545	sol
Adrian Le Roy	<u>A Brief and Easye Introduction...</u> , Londres, 1568 (trad.J.Alford)	sol
Michael Praetorius	<u>Syntagma Musicum II, De Organographia</u> , 1614-1620	sol
Sebastian Wirdung	<u>Musica Getutsch und ausgezogen ...um alles Gesang aus den Noten in die Tabulaturen</u> , Basiléia, 1511	la
Hans Judenkünig	<u>Ain schöne Kunstliche under weisung in disem buechlein...auff der lauten und gevgen</u> , Viena, 1523	la
Oronce Finé	<u>La Manière d'entoucher des Lutes et Guiterres</u> , Poitiers, 1556	la
Hans Gerle	<u>Musica Teusch...</u> , Nürnberg, 1532 e 1537	la
Hans Newsidler	<u>Ein Newgeordnet Künstlich Lautenbuch</u> , Nürnberg, 1536	la

TIMOTHEUS. - Espero não ter errado muito em minha tarefa, e quanto às lições, tereis de todos os tipos, mas (além das lições) ainda resta algo a ser dito. Quando tiverdes aprendido perfeitamente todas as regras antes expostas, sereis capaz de dar uma boa prova ao executar à primeira vista qualquer lição. Portanto onde houver uma lição a ser tocada à primeira vista, primeiro examinai a peça antes de oferecer-vos a tocá-la, pelos seguintes motivos:

folha XI

- Primeiro examinai de que tipo de lição se trata, se é um *Set Song*, *Innomine*, *Paven*, *Galliard*, *Almaine*, *Jigue*, *La Volta*, *Coranta*, *Country Dance* ou *Toy*,⁴⁵ seja qual for, de acordo com a natureza da lição, para que possais conferir seu brilho com solenidade ou vivacidade. Segundo, verificai o tempo mais rápido contido em toda lição, para que possais, de acordo com ele, começar e seguir sem precisar conferir. Terceiro, ao examiná-la de antemão, verificai se está bem escrita, sem rasuras. Por último, por tê-la antes visto, podereis melhor lembrá-la quando a virdes de novo. Ao levardes em conta tais argumentos, notareis que são indispensáveis, verazes, fáceis, satisfatórios e encantadores, que confessareis que seria impossível tocar bem sem este conhecimento. Pois a verdadeira Ciência torna fácil as coisas difíceis, o trabalho torna perfeito as coisas difíceis, ou (falando sinceramente) preparadas. Agora, quando puderdes tocar alaúde, vos mostrarei (se Deus quiser) como o alaúde vos instruirá a cantar; de tal modo que podereis ser vosso próprio professor, e economizar as despesas de um professor de canto, e então, pela vossa habilidade em tocar o alaúde, e o conhecimento que tendes de uma partitura, podereis mui facilmente conseguir tocar a Viola da Gamba, tanto por tablatura como pela escrita musical. Pois o procedimento de vossa mão

⁴⁵ Sobre as formas acima citadas vide, Breve História das Formas, apêndice na segunda parte deste trabalho.

esquerda no alaúde, é exatamente o mesmo na Viola da Gamba (como será declarado em seu devido lugar, após as lições de alaúde).⁴⁶

E como uma derradeira despedida, dar-vos-ei por ora a tarefa de usardes todos os instrumentos de maneira graciosa, tocando-os adequadamente, sem trejeitos antigos ou movimentos de ombro, exceto aqueles necessários à natureza do instrumento, premindo as casas do alaúde, onde estendeis vosso dedo e esticando vosso dedo mínimo numa distância como de d a h, e quando tocardes na parte aguda da Viola para baixo, quando houver necessidade, afastai um pouco o braço da Viola de vós, e recuai a mão que segura o arco, para bem friccionar a corda. E agora isso me fez ficar tenso para pensar o seguinte:

⁴⁶ É possível usar-se o mesmo método de alaúde para tocar-se a viola, pois, como já o afirmou Thomas Mace (*op.cit.*, p.43) a viola tem seis cordas, com trastes atados ao braço, sendo usada para premir com a mão esquerda", e possui a mesma relação intervalar entre suas cordas.

Talvez algum Sátiro crítico tenha dito:
 (Provido de frivolidades de excelentes vulgares)
 - Procure pelo louvor e diga como isto é ruim.
 Que ele saiba tanto quanto um Jack-a-Lent,⁴⁷
 Tais sabujos, eu digo, quando suas bocas se cansam
 Que prossigam em sua caçada abertamente,
 E que seu brilho possa enforcá-los!

Eu sei, os invejosos, preguiçosos, ignorantes
 Cuspirão em mim o veneno de seu mau humor,
 De novo, sei que o trabalhador habilidoso
 Não desgostará quando vir minhas obras,
 E uma mente honesta logo saberá o que penso.
 Pois o País faz o soldado consumir seu sangue,
 E eu, meu talento para o bem de meu País.

Agora, abri caminho e quebrei o gelo,
 Afastei os obstáculos e deixei a água clara:
 Qualquer um que siga torne-a boa,
 E ainda possam melhorá-la, espero.
 Para eles falo alto para que possam ouvir-me,
 Exceto não queiram, não serão acreditados
 E sendo decidido é difícil ser repreendido.

Não roubo o habilidoso de seu dever,
 Não remendo meu mal com invenções boas de outrem
 Pois se velhos *grounds* arranjados falsamente, os torno
 verdadeiros
 Nesse particular mostro da Arte a verdadeira intenção
 E isso (espero) não mereça repreensão.
 Mas embora saiba quão boas foram minhas intenções
 Alguns logo encontrarão alguma falta para remendar.

Algum *Mandrake Mome* a discordar esteja disposto
 (E que o faça, pois com isso sonho)
 Dirá que falei muito sobre o barrii
 E assim o faço mas ele está vazio,
 E mesmo que esteja, é sobre ele que labuto.
 O sábio, trabalha sua eterna fama,
 O tolo, trabalha sua eterna vergonha.

FIM. T.R.

⁴⁷ Figura do século XVI, Jack-a-Lent era um boneco para ser apedrejado na quaresma. Também metáfora de “sujeito insignificante”.



Reunião Musical

Jan Miense Molenaer (1610-1668)

Haarlem, Frans Halsmuseum

óleo sobre tela

Nesta Reunião Musical, Molenaer retrata um típico *broken consort*, com músicos executando cistre, violino, alaúde e viola da gamba baixo. Do lado esquerdo, ao fundo, vê-se um cravo, enquanto que ao centro uma cantora entoa sua parte, lendo-a de um livro.

O alaúde tem a caixa em forma de meia pêra, tampo plano com rosa entalhada ao centro, cavalete no qual as cordas estão atadas, braço com 6 trastes móveis e mais 4 fixos sobre o tampo, cravelhame em ângulo com uma única cravelha visível, pois está sobressalente (para a prima simples), como era praxe no século XVII.

O alaudista apoia seu instrumento no colo, enquanto mantém sua perna direita cruzada sobre a esquerda. Sua mão direita tem nitidamente o dedo mínimo em paralelo ao cavalete, entre a primeira e segunda cordas, e o pulso ligeiramente arqueado.

Regras para instruir-vos a cantar

Primeiro devei entender que tudo a ser realizado na arte do canto está dentro da extensão de uma oitava, chamada de *Diapason*. O que está além da oitava é somente uma repetição das mesmas notas, como foi antes explicado, dentro da oitava de vosso *Gam-ut*.¹

¹ Para ensinar solfejo à primeira vista, Robinson utiliza a Solmização, sistema criado pelo monge Guido d'Arezzo (século XI). Propondo um conjunto de sílabas - ut, re, mi, fa, sol, la, derivadas do Hino a São João, Ut queam laxis, depois de observar que estas sílabas subiam um grau da escala a cada verso consecutivo, Guido utilizou este artifício para ajudar os cantores a lembrarem o modelo de tons e semitons, nas seis notas iniciadas em G ou C. Neste modelo (por exemplo: C-D-E-F-G-A), o semitom encontra-se entre a 3ª e 4ª notas, sendo as outras tons inteiros.

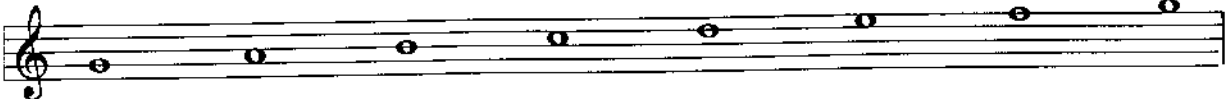
De acordo com Grout e Palisca (*A History of Western Music*, Nova York, W.W.Norton & Co., 5ª ed., 1996, pp.57-59) a Solmização desenvolveu-se em um sistema de hexacordes - uma série de seis notas consecutivas, indo de ut a la; podendo ser encontrado em diferentes lugares da escala, iniciando em C ou G, e, ao bemolizar B, também em F. O hexacorde em G, utiliza si natural, para o qual o sinal é $\square$ "b quadro" (*b quadrum*); o hexacorde F usa si bemol, cujo sinal é b , "b redondo" (*b rotundum*). Embora estes sinais sejam modelos para os nossos $\natural$, $\sharp$, $\flat$, sua proposta original não era a mesma de nossos acidentes modernos. Originalmente eles serviram para indicar as sílabas mi, fa. A forma quadrada de b deu origem ao nome "duro", e a redonda, "mole", disso os hexacordes G e F foram chamados de *durum* e *molle*; já C, por não ter alterações, foi chamado de hexacorde "natural".

O espaço musical inteiro, considerado pelos teóricos medievais e usado pelos compositores, estendia-se desde G (representado pela letra grega Γ , chamada de Gamma) até e". Dentro desta extensão, cada nota era nomeada por sua letra, ou pela posição ocupada no hexacorde. Assim Γ , a primeira nota, foi chamada de *Gamma ut* (donde *Gamut*); e", a nota mais aguda, foi chamada de e la; c' intermediário, pertencente a três hexacordes diferentes, de c sol fa ut. Tanto os nomes em grego quanto os em latim, (atribuídos na Idade Média) foram mantidos pelos teóricos até o fim do século XVI, porém somente os latinos foram usados na prática.

O uso das sílabas para aprender as melodias que excediam a extensão das seis notas requeria uma mudança de um hexacorde a outro. Isto era realizado através do processo de Solmização, no qual uma nota era iniciada como se estivesse em um hexacorde e deixada, como se estivesse em outro (como um acorde *pivot* é usado hoje na Harmonia moderna). Seguidores de Guido desenvolveram um artifício pedagógico chamado de "Mão Guidoniana". Os alunos aprendiam a cantar os intervalos com o professor apontando com o dedo indicador da mão direita, as diferentes falanges da mão esquerda espalmada, cada falange indicando uma das vinte notas do sistema. As outras notas como F# ou Eb, eram consideradas notas "fora da mão". Nenhum livro publicado estava completo sem o desenho da mão. (vide esquema).

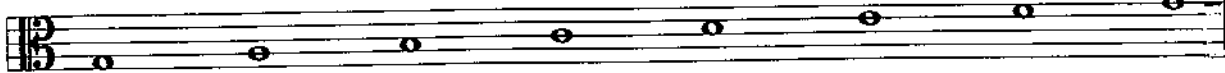
Por exemplo :

G a b c d e f G



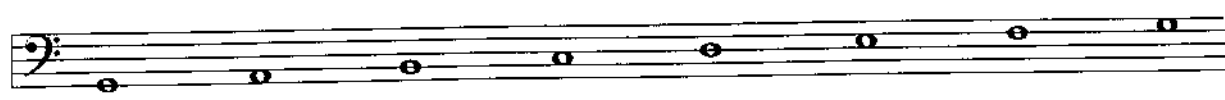
V R M F S L F S
1 2 3 4 5 6 7 8

G a b c d e f G



V R M F S L F S
1 2 3 4 5 6 7 8

G a b c d e f G



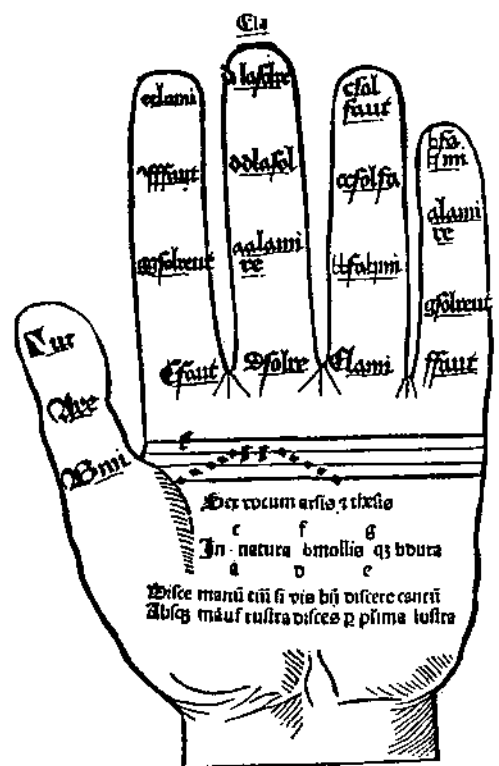
V R M F S L F S
1 2 3 4 5 6 7 8

O Sistema de Hexacordes:

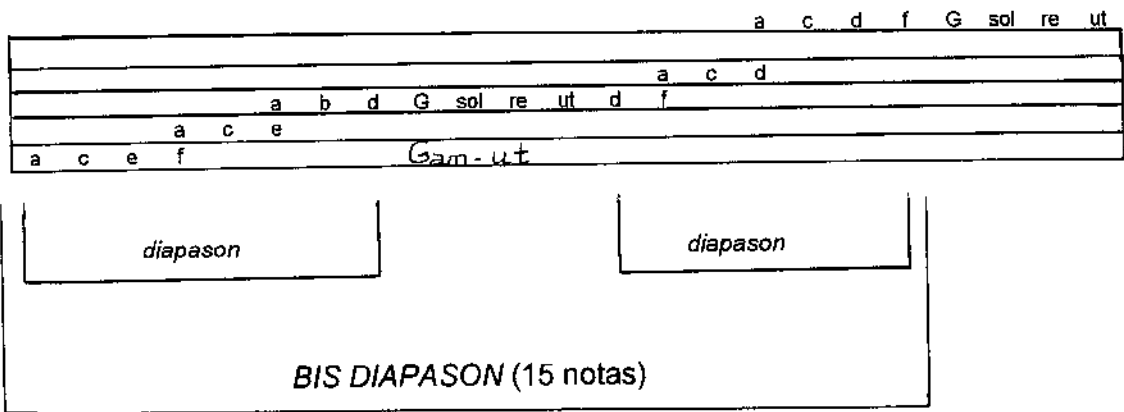
7. ut re mi fa sol la
(b)
6. ut re mi fa sol a
5. ut re mi fa sol la
4. ut re mi fa sol la
3. ut re mi fa sol la
(b)
2. ut re mi fa sol la
1. ut re mi fa sol la
Γ A B c d e f g a b c' d' e' f' g' a' b' c'' d'' e''

“Mão Guidoniana”

Recurso mnemônico usado para localizar as notas da escala diatônica, particularmente os semitons *mi-fa*, ocupando os quatro cantos do polígono, formado pelos quatro dedos. Embora o método de solmização tenha sido criado por Guido d'Arezzo (século XI), a “mão guidoniana” foi provavelmente uma aplicação posterior.



Aqui vedes que de *Gam-ut* a *G-sol-re-ut*, no espaço ou na linha, temos as mesmas notas em número, quantidade e qualidade. Elas obedecem a seguinte ordem, de acordo com o alfabeto: *G.a.b.c.d.e.f.*, chegando novamente a *G*. Tanto na linha como no espaço, estas notas estão dentro do *Diapason*, tendo seis termos, sílabas ou notas: *V* para *ut, re, mi, fa, sol, la*. Se forem para a região aguda, encontraremos: *fa, sol, la, mi, fa, sol, la*, etc. Isto pode ser representado no sistema de tablatura, da seguinte maneira:



Agora que sabeis como afinar a voz, nota por nota com o alaúde, em uníssonos (ou seja, ambos na mesma nota ou tom) ou na oitava, devei fazer o mesmo com a viola. Mas antes conheci os valores de nota e as pausas correspondentes. Para este fim arranjei alguns Salmos, para voz e alaúde ou voz e viola, em uníssonos, para servir de guia. Também adaptei outros Salmos inteiramente para alaúde, para serem tocados quando quiserdes, a bel prazer.

Aprendeis então os valores de duração das notas e das pausas pela notação musical e pelo sistema de tablatura:

Notas:

Pausas:

The image shows a musical staff divided into two sections: 'Notas' (Notes) and 'Pausas' (Pauses). The 'Notas' section contains five notes: a semibreve (half-circle), a mínima (half-note), a semínima (quarter-note), a colcheia (eighth-note), and a semicolcheia (sixteenth-note). The 'Pausas' section contains five rests: a semibreve (horizontal line), a mínima (horizontal line with a vertical tick), a semínima (horizontal line with a vertical tick and a flag), a colcheia (horizontal line with a vertical tick and two flags), and a semicolcheia (horizontal line with a vertical tick and four flags). Below the staff, the names of these values are listed in two rows: semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia.

semibreve mínima semínima colcheia semicolcheia semibreve mínima semínima colcheia semicolcheia

Segurai vossa viola fortemente entre vossas pernas e quando premirdes as cordas, mantende vossa mão esquerda contra ela, do mesmo modo como fazeis no alaúde. Segurai vosso arco firmemente no talão, com o indicador sobre a vareta, vosso dedo médio e anular no espaço do talão, entre a crina e a vareta, e vosso dedo mínimo, abaixo da crina, relaxado sobre ela.

FIM.

Regras para ensinar-vos a cantar

Ut re mi fa sol la la sol fa mi re ut re ut



Ut mi re fa mi sol fa la la fa sol mi fa re mi ut



Ut fa re sol mi la la fa fa fa la mi sol re fa ut



Ut sol re la mi mi fa sol sol fa mi mi la re sol ut



Ut sol re la la re sol ut fa fa la la fa la



1. A Psalm

S L S F S F L S S S F L S =

4 1 2 2 1 4 2 1 2

F F L F S L F L S S F L L S

2 2 1 2 4 1 2 1 4 2 1 1

S S F F S L L S L S F S S F

2 2 1 1 4 1 2 4 4 2

F F F L S S F L F S F L L S

2 4 4 3 4 2 1 2 2 1 1

2. A Psalm

S M L M S L M F

3 1 3 1 3 4

This musical staff system contains five measures. The first measure has a whole rest on the treble staff and a whole note 'C' on the bass staff. The second measure has a half note 'B' on the treble staff and a half note 'C' on the bass staff. The third measure has a half note 'A' on the treble staff and a half note 'C' on the bass staff. The fourth measure has a half note 'G' on the treble staff and a half note 'C' on the bass staff. The fifth measure has a whole note 'F' on the treble staff and a whole note 'C' on the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the bass staff notes. Dynamic markings 'f' and 'fz' are present.

F M L S S L

4 3 2 1

This musical staff system contains four measures. The first measure has a whole rest on the treble staff and a whole note 'C' on the bass staff. The second measure has a half note 'B' on the treble staff and a half note 'C' on the bass staff. The third measure has a half note 'A' on the treble staff and a half note 'C' on the bass staff. The fourth measure has a whole note 'F' on the treble staff and a whole note 'C' on the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the bass staff notes. Dynamic markings 'f' and 'fz' are present.

L L M L S S F S

1 1 3 1 3

This musical staff system contains five measures. The first measure has a whole rest on the treble staff and a whole note 'C' on the bass staff. The second measure has a half note 'B' on the treble staff and a half note 'C' on the bass staff. The third measure has a half note 'A' on the treble staff and a half note 'C' on the bass staff. The fourth measure has a half note 'G' on the treble staff and a half note 'C' on the bass staff. The fifth measure has a whole note 'F' on the treble staff and a whole note 'C' on the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-3 below the bass staff notes. Dynamic markings 'f' and 'fz' are present.

M L S S F S

3 1 3

This musical staff system contains four measures. The first measure has a whole note 'C' on the treble staff and a whole note 'C' on the bass staff. The second measure has a half note 'B' on the treble staff and a half note 'C' on the bass staff. The third measure has a half note 'A' on the treble staff and a half note 'C' on the bass staff. The fourth measure has a whole note 'F' on the treble staff and a whole note 'C' on the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-3 below the bass staff notes. Dynamic markings 'f' and 'fz' are present.

3. A Psalm

⑥ F f f s s l l l

f f f s l f l l

l s s f f s s l

s s s s

⑥ NO ORIGINAL A FÓRMULA DE COMPASSO DADA É C .

4. A Psalm

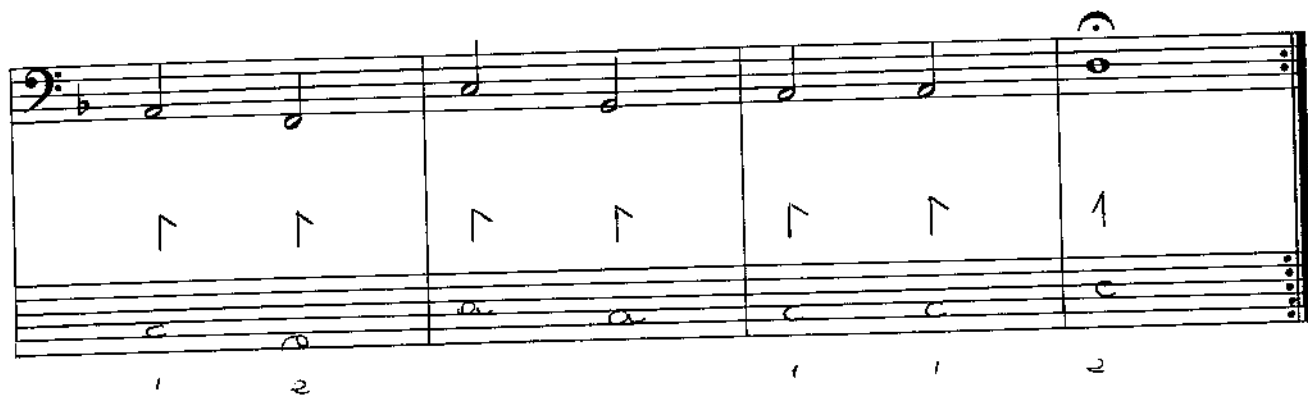
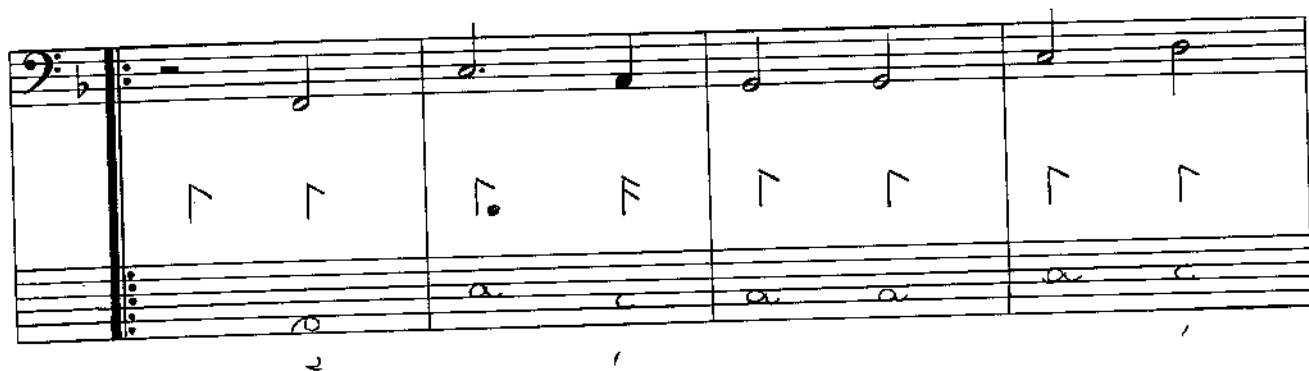
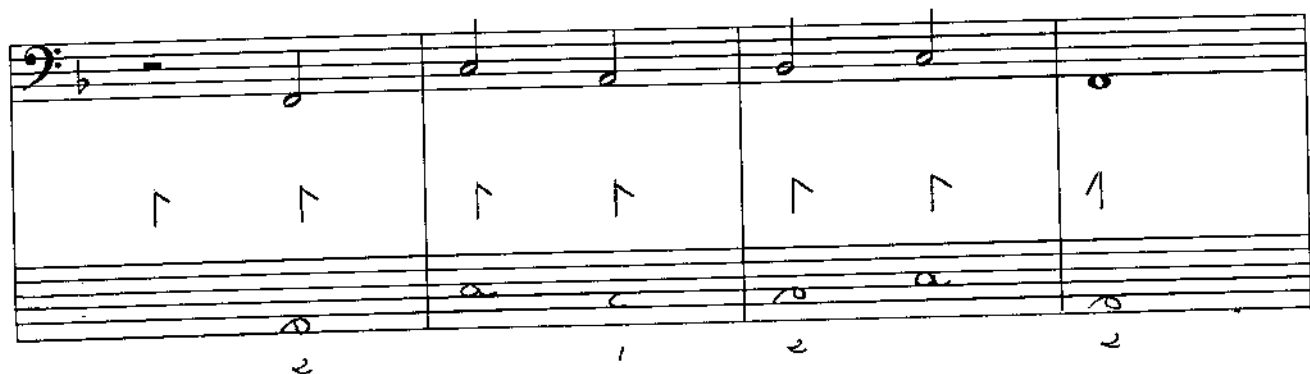
Handwritten musical notation for the first system. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody consists of five measures. Above the staff, the notes are labeled with letters: L, L, L, S, L, F, S, L. Below the staff, there are rhythmic markings: a vertical line with a flag, a vertical line with a flag, a vertical line with a flag, a vertical line with a flag, and a vertical line with a flag. The bass staff contains a single note in the first measure, followed by a whole note in the second measure, and a whole note in the third measure. The fourth and fifth measures are empty.

Handwritten musical notation for the second system. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody consists of four measures. Above the staff, the notes are labeled with letters: L, S, F, F, S, L. Below the staff, there are rhythmic markings: a vertical line with a flag, a vertical line with a flag, a vertical line with a flag, a vertical line with a flag, and a vertical line with a flag. The bass staff contains a single note in the first measure, followed by a whole note in the second measure, and a whole note in the third measure. The fourth measure is empty.

Handwritten musical notation for the third system. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody consists of four measures. Above the staff, the notes are labeled with letters: L, S, L, F, L, S, F. Below the staff, there are rhythmic markings: a vertical line with a flag, a vertical line with a flag, a vertical line with a flag, a vertical line with a flag, and a vertical line with a flag. The bass staff contains a single note in the first measure, followed by a whole note in the second measure, and a whole note in the third measure. The fourth measure is empty.

Handwritten musical notation for the fourth system. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody consists of four measures. Above the staff, the notes are labeled with letters: M, L, S, F, M, 2, M, 2. Below the staff, there are rhythmic markings: a vertical line with a flag, a vertical line with a flag, a vertical line with a flag, a vertical line with a flag, and a vertical line with a flag. The bass staff contains a single note in the first measure, followed by a whole note in the second measure, and a whole note in the third measure. The fourth measure is empty.

5. A Psalm



6. A Psalm

Handwritten musical notation system 1. It consists of two staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of music: a half note G2, a quarter note A2, a half note B-flat2, and a half note C3. The bottom staff contains four measures of music: a half note G2, a quarter note A2, a half note B-flat2, and a half note C3. There are handwritten notes below the staves: '1' under the first measure, '1' under the second measure, '1' under the third measure, and '1.' under the fourth measure.

Handwritten musical notation system 2. It consists of two staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains three measures of music: a half note G2, a quarter note A2, and a half note B-flat2. The bottom staff contains three measures of music: a half note G2, a quarter note A2, and a half note B-flat2. There are handwritten notes below the staves: '1' under the first measure, '1' under the second measure, '1' under the third measure, and '3' under the fourth measure.

Handwritten musical notation system 3. It consists of two staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of music: a half note G2, a quarter note A2, a half note B-flat2, and a half note C3. The bottom staff contains four measures of music: a half note G2, a quarter note A2, a half note B-flat2, and a half note C3. There are handwritten notes below the staves: '1' under the first measure, '1' under the second measure, '1' under the third measure, and '1' under the fourth measure.

Handwritten musical notation system 4. It consists of two staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains three measures of music: a half note G2, a quarter note A2, and a half note B-flat2. The bottom staff contains three measures of music: a half note G2, a quarter note A2, and a half note B-flat2. There are handwritten notes below the staves: '1' under the first measure, '1' under the second measure, '1' under the third measure, and '1' under the fourth measure.

7. For the Viol

by Song

L L S L F S L L R L S S S R S

by Tableture

S L L S F M L S L L S L M M L L S L

L F M M L F F S L S S F

F S S L L S L L L S F M R L L R

SELECTED
BRASSWORKS COMPANY

8. A Psalm

Ⓢ

Ⓢ NO ORIGINAL A ARMADURA DE CLAVE LEVA SIb;

PORÉM TODOS OS FAS DA MÚSICA SÃO SUSTENIDOS; E OS SI NATURAIS.

Thomas Robinson

The Schoole of Musicke

parte II

Transcrição Musical das

Peças para Alaúde

Morfologia dos Instrumentos Musicais

citados em

The Schoole of Musicke :

Alaúde

Cistre

Orfarion

Pandora

Viola da Gamba

Morfologia dos Instrumentos Musicais

citados em *The Schoole of Musicke*

Thomas Robinson devota sua Escola de Música ao ensino do “perfeito método do verdadeiro dedilhado do Alaúde, Pandora, Orfarion e Viola da Gamba”. Na verdade, diríamos que trata-se de um método essencialmente para alaúde, com dois parágrafos devotados à viola da gamba. Das 46 peças contidas, 38 são para alaúde e somente 8 para viola da gamba, sendo que somente uma leva a indicação “*for the viol*”.

O Orfarion é mencionado uma única vez no texto, mas uma vez que este possuía a mesma afinação que o alaúde, o repertório podia ser tocado em ambos, não sendo este o caso da pandora.

Quanto ao cistre, Timotheus (*alias* “Robinson”), afirma ter dedicado a maior parte de seus estudos “a prover o alaúde, o cistre (e outros instrumentos musicais) de um método com regras gerais, perfeitas e fáceis...”¹ De fato, o autor publica alguns anos mais tarde, um método de cistre, com diversas composições para o instrumento, no sistema de tablatura.²

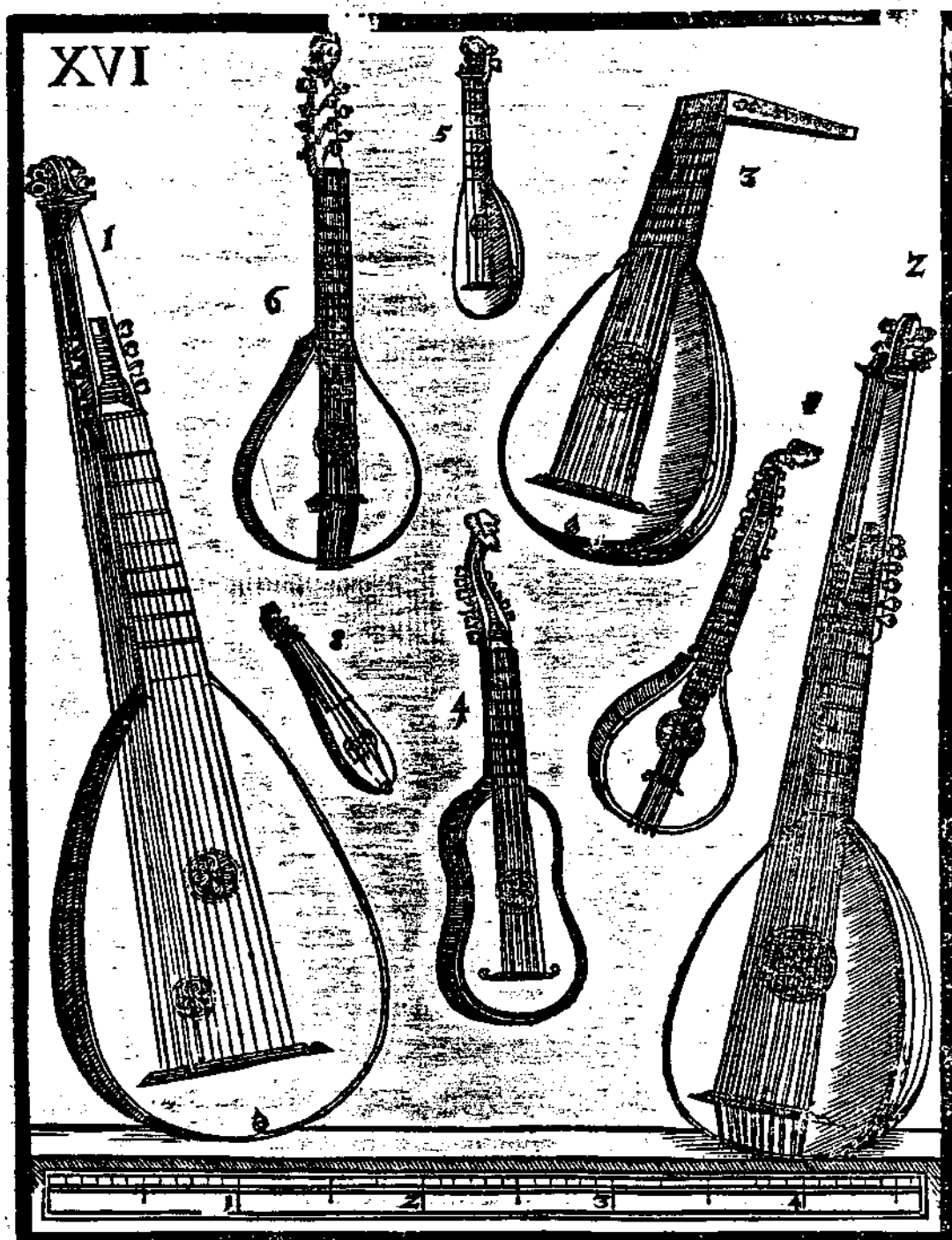
Para dar conta da tarefa de descrever morfologicamente os instrumentos acima citados, busquei, do mesmo modo que tratei a tradução, dotar o texto de fontes primárias próximas à publicação do The Schoole of Musicke, baseando-me principalmente em M.Praetorius, Syntagma Musicum, De Organographia, vol.II (1614-1620), com suas pranchas ilustrativas, e M.Mersenne, Harmonie

¹ The Schoole of Musicke, folha V.

² Como já foi afirmado na nota referente a esta questão no corpo da tradução, Robinson refere-se a seu New Citharen Lessons, editado em 1609, possivelmente havendo uma edição anterior, datada de 19/11/1593, de autor anônimo, listada na segunda parte do Catalogue of English printed Bookes de Maunsell, Londres, 1595, p.18.

Universelle, Traité des Instruments, 1635. Elaborando uma série de notas explicativas, indicando leituras suplementares essenciais.

Uma breve descrição das características básicas do instrumentos é seguida da afinação do mesmo, como encontrada na Inglaterra de Robinson.



XVI) 1. Paduanische Theorba. 2. Laute mit Abzügen: oder Testudo Theorbara. 3. Chorlaute,
4. Quinterna. 5. Mandörge. 6. S. des Thörliche ChorZitter; 7. Klein
Englisch Zitterlein. 8. Klein Geig/ Pöschgenant.

Michael Praetorius, Syntagma Musicum, 1614-1620

XVI) 1. Teorba Padoana; 2. Alaúde Ateorbado; 3. Alaúde; 4. Guitarra;

5. Mandora; 6. Cistre; 7. Cistre Inglês; 8. Pochette

Cantai alegremente a Deus, nossa
 fortaleza: celebrai o Deus de Jacob.
 Tomai o saltério e trazei o adufe,
 a harpa suave e o alaúde...

Salmo 81, 1,2

ALAÚDE

[do árabe, *al-'ud*; ingl., *lute*; fr., *luth*; al., *laute*; it., *liuto*; esp., *laud*]

Instrumento de cordas pulsadas de tripa, levado a Europa durante a Invasão Moura à Península Ibérica (711 d.C.); adquire sua forma europeia a partir do século XIV. Usado até o século XVIII, seu interesse renasce no século XX.

De origem árabe, seu nome deriva de *al'ud* - a madeira [para diferenciá-lo dos instrumentos feitos de cabaça ou carapaça animal, como a tartaruga]. Em solo europeu passou por diversas transformações, para melhor adequar-se à demanda do acompanhamento vocal. Como consequência abandonou-se o uso da palheta (vide figura), substituindo-se pelo uso dos dedos, sem unhas, implementando-se gradativamente o número de cordas duplas.

Características básicas do alaúde ocidental: caixa harmônica sensivelmente abaulada, em forma de meia pêra, com faixas (em formato de gomos) de madeira separadas, moldadas e coladas; faixa de segurança lateral para manter os gomos unidos; tampo harmônico plano com rosa entalhada em estilo árabe;³ cavalete colado sobre o tampo harmônico, no qual as cordas duplas são atadas, sendo

³ Vide WELLS, R.H., Number Symbolism in the Renaissance Lute Rose, Early Music, jan., 1981, pp.31-42.

estas de tripa animal;⁴ braço (encaixado e colado no corpo) com escala dotada de trastes móveis atados; pestana [de marfim ou osso] com pequenas ranhuras nas quais se assentam as cordas; cravelhame, inclinado formando ângulo quase reto em relação ao braço; cravelhas de madeira inseridas lateralmente, em número variável [desde 12 no começo do Renascimento, chegando a 19 no fim do período]. A prima podia ser simples.

Afinação do alaúde tenor: G c f a d' g'.

A partir de 1600, ganha gradativamente quatro pares de cordas baixo extras:

C D E F.

⁴ Acerca da escolha das cordas e trastes bem como afinação do alaúde vide John Dowland, Other observations on lute playing, in Varietie of Lute Lessons, 1610 (fac-símile, Londres, Schott & Co.Ltd., 1958). Já no tempo de Thomas Robinson as cordas de tripa animal, para os baixos, foram substituídas por cordas encapadas, mais resistentes e menos quebradiças.

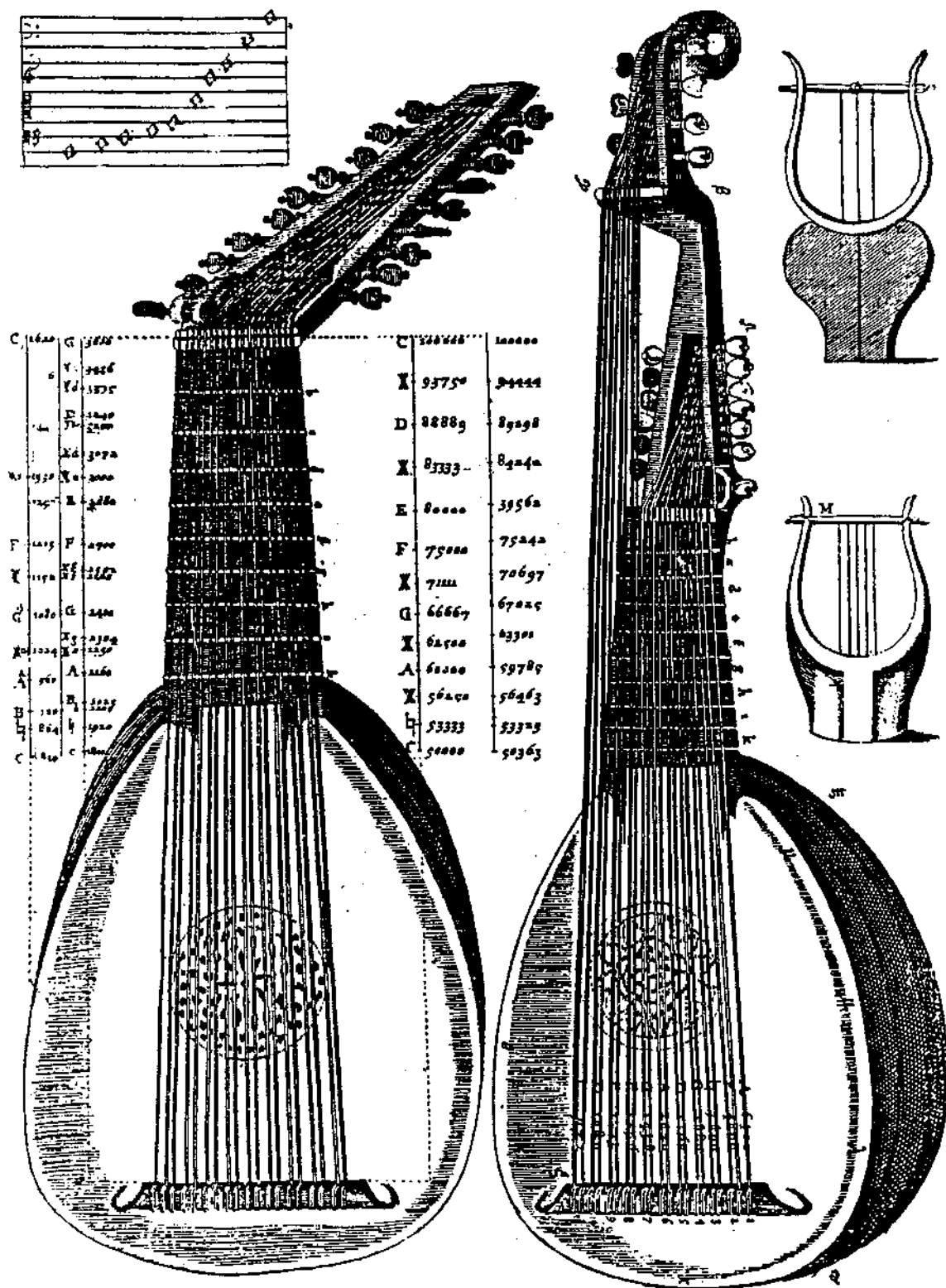


figura 1a. Alaúde

figura 1b. Alaúde de cravelhame duplo

Marin Mersenne, Harmonie Universelle, Paris, 1635

Marin Mersenne, Harmonie Universelle ¹

Explicação da figura, partes, altura ou afinação e temperamentos do Alaúde e da Teorba

As duas figuras acima (1a, 1b) mostram claramente tudo que pertence ao Alaúde e à Teorba... Como podem ser dados a esses instrumentos vários nomes, como $\varphi\iota\pi\mu\iota\nu\chi$, $\chi\iota\lambda\upsilon\varsigma$, Testudo, Cithara, etc., deixo a disputa para os Gramáticos, podendo ser consultados Athenaios,² Pollux,³ Aristides⁴ e outros gregos; uma vez que possuímos os instrumentos e explicamos sua física, os nomes de pouco servem...

A primeira figura à direita (1b) nada mais é que um Alaúde aumentado, com um novo cravelhame α , β , δ , que serve para dar maior tessitura às últimas quatro cordas (8ª, 9ª, 10ª e 11ª) tendo o som mais grave em altura, quanto mais longas forem em extensão. Este Alaúde com dois cravelhames eu chamo de Teorba, que os italianos conhecem por 'Arciliuto', que deveria ser chamado de Alaúde de cravelhame duplo, pois à parte da Teorba ser maior, ela tem uma única corda em cada ordem, e somente faz trinta ou quarenta anos que Bardella inventou-a em Florença. Esta, no entanto, tem todas as ordens duplas, exceto a corda mais aguda, que é simples. O número de cravelhames pode aumentar, embora estes dois sejam suficientes...

O alaúde, entretanto, tem somente seis ordens de cordas, podendo acrescentar-se quatro ou cinco outras, abaixo, ou seja, 7ª, 8ª, 9ª e 10ª ordens, de modo a formar o baixo; embora marquemos a tablatura com somente seis linhas paralelas, como explicarei adiante. Alguns quiseram colocar quinze a vinte ordens de cordas no Alaúde, mas o tampo harmônico ficou tão sobrecarregado, acabando por romper-se, portanto não é adequado usar mais que dez, onze ou doze ordens.

A pestana do alaúde é feita de marfim, embora possa ser de qualquer material duro, de modo a sustentar as cordas que vão para cima [rumo ao cravelhame] e continuamente a pressionam, como pode ser visto na pestana do segundo braço, β , ν , que limita o comprimento das últimas quatro cordas; lembrando que o cravelhame não entra no comprimento do Alaúde ou da Teorba; [este comprimento] estende-se desde o cavalete até a pestana precedendo às quatro cordas sem trastes, ou até a pestana com as sete outras ordens. O número de cravelhas é igual ao número de cordas, como pode ser visto em d e a, onde começam. Este instrumento é composto de três partes, ou seja, tampo harmônico, θ , ν , μ , λ , χ , ι , feito de abeto, cedro ou outra madeira própria para ressonância; corpo, geralmente composto de oito ou mais ripas (similares as três mostradas em ξ , $\omicron$, ω). A espessura destas ripas é de 2,12mm, bem como do tampo, que é colado nas laterais. O anel, no centro do tampo, é chamado de Rosa, e dá entrada e saída do som. Quanto à terceira parte do Alaúde, esta consiste em um braço, com nove trastes feitos de corda de tripa. As letras, nos trastes da Teorba, mostram o lugar onde os dedos devem estar colocados para premir as cordas; cordas estas que, cruzando a escala, determinam os nove diferentes comprimentos de cordas, de modo que a escala dos instrumentos de traste possam servir como um monocórdio.

¹ MERSENNE, Marin, Harmonie Universelle, Paris, 1635 (ed.moderna, trad.Roger E. Chapman, Martinus Nijhoff, The Hague, 1957, pp.73-74).

² ATHENAIOS, The Deipnosophists, Cambridge, Mass., 1937 (trad.C.B.Gulick).

³ POLLUX, Onomasticon, Leipzig, ed. Eric Bettre, 1900-37.

⁴ QUINTILIANO, Aristides, De Musica, trad. Rudolf Schafke, 1937.

*Eccome suono al collo della cetra
Prende sua forma, e sì come al pertugio
Della zampogna vento che penetra;*

*Così, rimosso d'aspettare indugio,
Quel mormorar dell'aquile salissi
Su per collo, come fossi buggio.
Dante, Divina Commedia, Paradiso,
canto XX.*

CISTRE

[derivado do grego, *kithara*; latim, *cithara*, *cetra*; ingl., *cittern*; fr., *cistre*; al., *cister*, *cithren* ou *zither*; it., *cetra* ou *cetera*; port., *cistre* ou *citara*]⁵

Instrumento tocado com auxílio de um *plectrum* (palheta) cuja origem é datada de cerca do século VI; tornou-se popular nos séculos XVI, XVII.⁶ Sua família abrangia desde o pequeno cistre até o imenso *ceterone* (cerca de 1,7 m).

⁵ Emanuel Winternitz, The Survival of the Kithara and the Evolution of the English Cittern: a Study in Morphology, in Musical Instruments and their Symbolism in Western Art, New Haven/Londres, Yale University Press, 1979, pp.57-65, aponta que "estes instrumentos renascentistas, produzidos por uma seleção consciente e deliberada da Antigüidade, não são unicamente uma forma tomada do passado. Há uma fonte de tradição recôndita, jamais rompida desde a Antigüidade Clássica." Para o autor o cistre reviveu a *kithara* propriamente dita, tornando-se um símbolo clássico tanto nas artes visuais quanto na literatura. Michael Praetorius, *op.cit.*, pp.60-1, declara: "nosso *zither* moderno é um instrumento diferente da *cithara* dos antigos - pois o que eles chamavam de "cithara" hoje chamamos de "harpa".

⁶ Cf Gustave Reese, Music in the Renaissance, Nova York, W.W.Norton &Co, 1959 (pp.848-9), "à parte das publicações para alaúde, haviam vários métodos para cistre, pandora e orfaron. Os exemplos mais antigos de tablatura estão no Mulliner Book (BM Add.MS 30513, para teclado). Outro manuscrito é o Dd.4.23 (uma peça pr.NaySM, 42), e um livro de solos na Biblioteca da Universidade de Cambridge. Holborne publicou A Citharn Schoole, em 1597 (incluindo 33 composições solo) e Robinson lançou seu New Citharen Lessons, em 1609. O cistre era tocado, principalmente, no *broken consort* exercendo função de contínuo. Era o instrumento preferido nas barbearias na Londres do

Características básicas do instrumento: caixa harmônica arredondada, porém de fundo reto, com faixas (em formato de gomos) de madeira separadas, moldadas e coladas; tampo harmônico com rosa entalhada, cavalete, com quatro cordas duplas de metal atadas na ponta do tampo; braço com trastes de metal fixos; cravelhame levemente perpendicular ao braço, terminado com cabeça esculpida na forma humana, focinho animal ou caracol; cravelhas inseridas lateralmente; tocado com palheta, pena ou às vezes com os dedos.

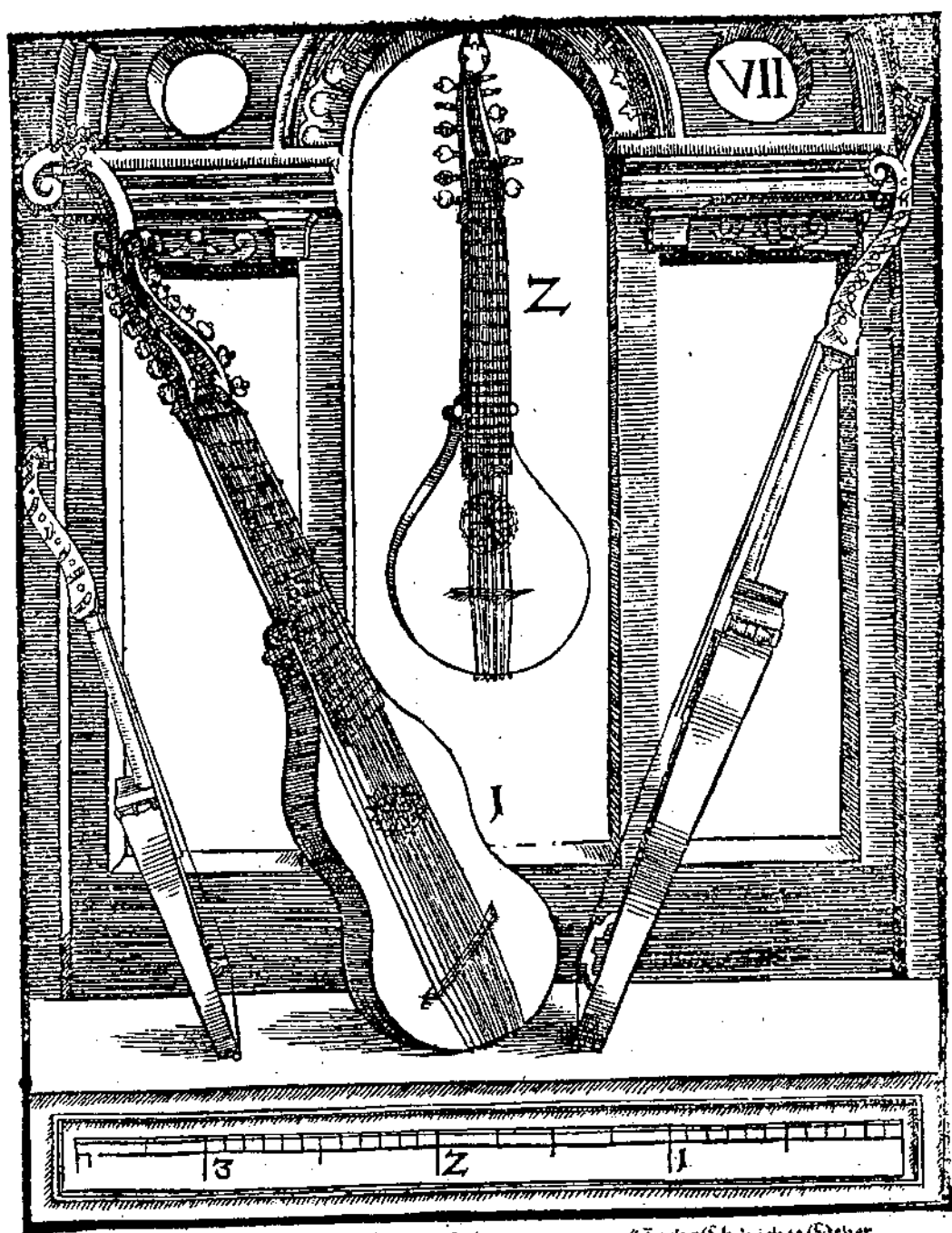
A afinação do instrumento era reentrante, tendo o baixo e tenor revertidos. Em Lanfranco, Scintille di Musica, 1533, encontramos a seguinte afinação: e', d', g'g, b, c, a

De acordo com Michael Praetorius, Syntagma Musicum,⁷ havia cinco tipos de cistre:

- 1.) de 4 ordens, com diferentes afinações: b g d e (italiano); a g d e (francês).
- 2.) de 5 ordens, afinado em: b g d e (ou) F e g a , (às vezes) G f# d a b.
- 3.) de 6 ordens, com diferentes afinações: a c b g d e (entre os italianos de tempos idos);
b G d g d e (por Sixtus Kärger de Strasbourg); G d b g d e .Este último é muito mais fácil para tocar - a digitação é mais confortável.
- 4.) o grande cistre de 6 ordens tem um corpo tão longo quanto o último instrumento nomeado, afinado uma 4ª abaixo: H D A d a b.
- 5.) existe um cistre ainda maior [*ceterone*], com doze ordens, que tem um som rico e poderoso, da mesma qualidade do *clavicymbal* ou *symphonie*. Um famoso

século XVI, um "brinquedo" com o qual os fregueses se entretinham enquanto aguardavam por sua vez.

⁷ Michael Praetorius, *op.cit.*, pp.60-1.



1. Dominici Zwölff Störichre Cithar.

2. Sechs Störichre Cithar.

Michael Praetorius, Syntagma Musicum, 1614-1620

VII) 1. Cistre de 12 ordens de Dominici 2. Cistre de 6 ordens

músico da corte de Praga, chamado Dominicus, tem um destes: é tão longo quanto um violino baixo. [vide prancha VII].

ORFARION

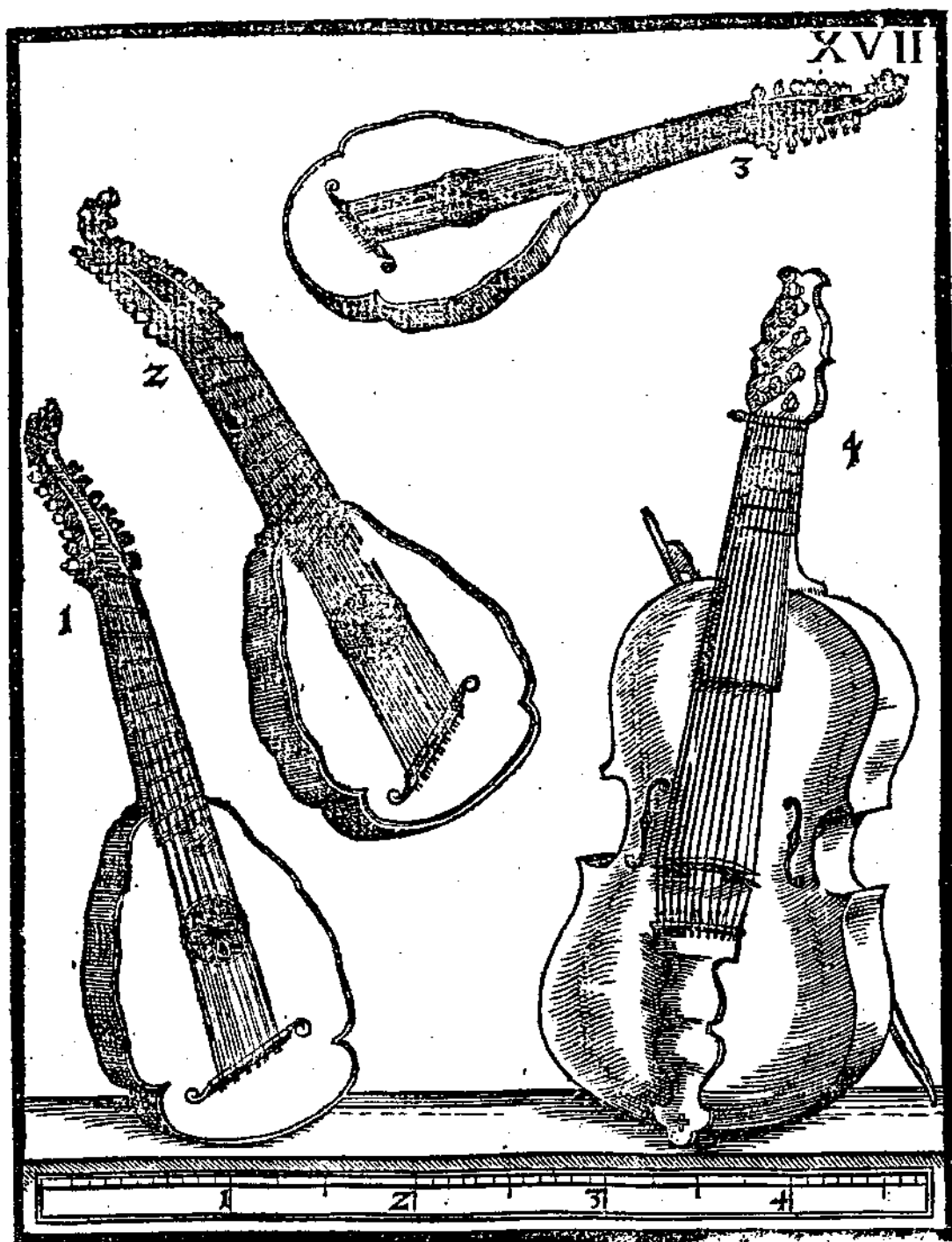
[ingl., *orpharion*; fr. *orpheóreon*]

Instrumento de cordas pulsadas de metal, do século XVI, de origem inglesa.⁸

Características básicas do instrumento: caixa harmônica em forma de concha (*scalloped shell*), laterais acompanhando o motivo ondulado; tampo harmônico plano com rosa entalhada; cavalete inclinado (encurtando rumo a primeira corda), braço com escala dotada de trastes de metal fixos, também levemente inclinados; cravelhame frontal com cravelhas de metal ou madeira inseridas, terminando com uma cabeça esculpida na forma humana, animal ou caracol; cordas de metal em número e afinação idênticas ao alaúde, ou seja: C F G c f a d' g'.⁹

⁸ Cf. Robin Headlam Wells (The Orpharion, symbol of a humanist ideal, *Early Music*, vol.X, n.4., oct., 1982, pp.427-440) : "sabe-se que, como a lira *da braccio*, o orfarion é um produto da vontade humanista de reviver a prática musical da Antigüidade Clássica. Em contraste com o alaúde, com sua longa e bem documentada história, chegando em última instância aos primitivos instrumentos feitos com cabaças cuja forma original ainda mantém, o orfarion tem somente uma genealogia mítica, e foi criado por John Rose, no último quartel do século XVI (vide D.Gill, The Orpharion and Bandora, *Galpin Society Journal*, n.13, 1960, pp.14-25). Ao nomear seu novo instrumento em homenagem a duas figuras legendárias da arte do acompanhamento musical - Orfeu e Arion, Rose claramente desejou evocar o ideal clássico da eloquência."

⁹ Cf M.Praetorius afirma (Syntagma Musicum, De Organographia, vol.II, 1614-1620, trad.e ed.moderna, David Z.Crookes, Oxford, Claredon Press, 1986, p.60): "uma vez que a afinação é a mesma, pode-se executar o mesmo repertório em ambos instrumentos."



1. Baudoer. 2. Orpheorcon. 3. Penorcon. 4. Italianische Lyrade Gamba.
C I

Michael Praetorius, Syntagma Musicum, 1614-1620

XVII) 1. Pandora; 2. Orfarion; 3. Penorcon; 4. Lyra da Gamba Italiana

PANDORA

[do gr., *pandoûra*; lat., *pandura*; ingl., *pandora*, *pandore*, *mandore*; fr., *pandore*; esp., *bandurra*] ¹⁰

Instrumento de cordas pulsadas de metal, do fim do século XVI, início do século XVII, de origem inglesa. ¹¹

Trata-se de um instrumento baixo, como um grande cistre (porém tocado com os dedos), com caixa harmônica em forma de concha, dividida em três curvas. Cravelhame frontal como o da viola; encordado com cordas de metal. Tampo harmônico com rosa entalhada (sem no entanto obedecer o modelo clássico árabe, característico do alaúde). As primeiras pandoras tinham as cordas simples, com o tempo ganharam cordas duplas, nunca em número superior a seis pares. Afinação podia ser: G C D G c e a , ou, C D G c f a d'.

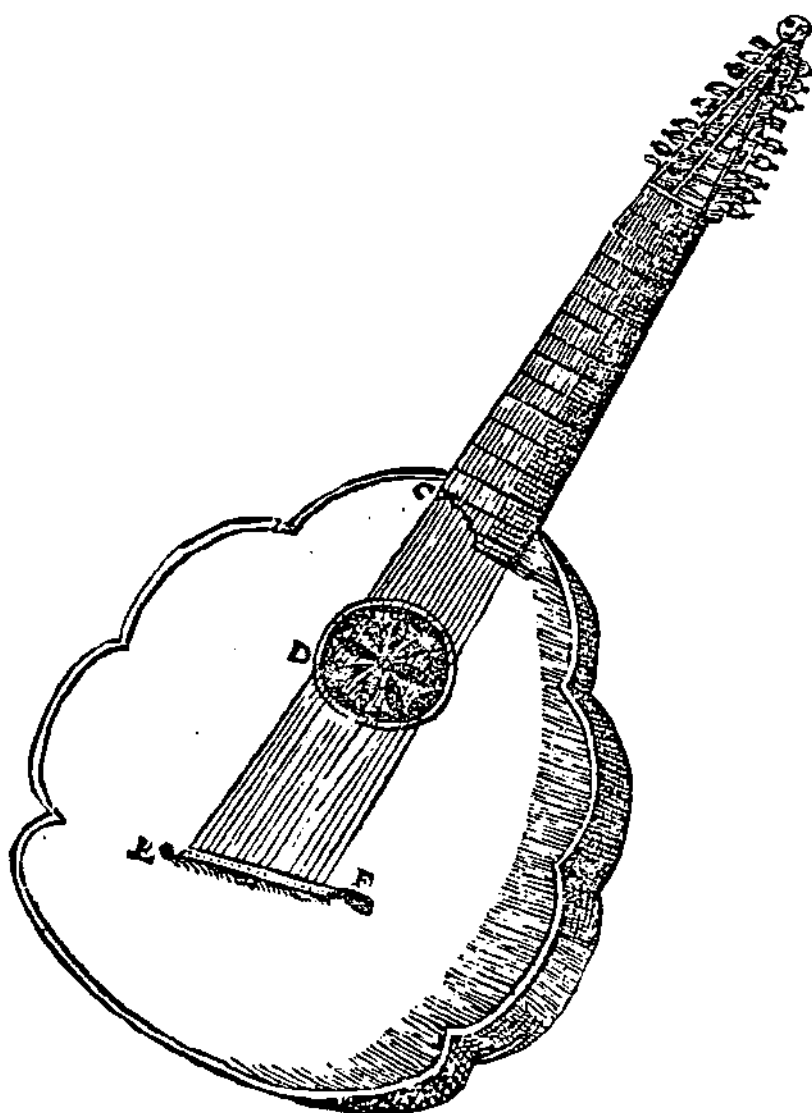
(O orfalion é bem parecido embora seja menor). ¹²

¹⁰ A origem do nome é incerta. Donald Gill (*ibid.* p.121) sugere que deve ter o nome derivado da *bandurria* espanhola, um instrumento de fundo plano mencionado a partir do século XIV (também como *mandurria*). Juan Bermudo, Declaración de Instrumentos Musicales, 1555, descreve uma *bandurria* com cinco cordas e quinze trastes. Este pode ter sido o ponto de partida para o instrumento inglês.

¹¹ De acordo com J.Stow, Annales or A General Chronicle of England (Londres, 1631, p.969), "no quarto ano do reinado da Rainha Elizabeth I [1561], John Rose, trabalhando em Dridewell, criou e construiu um instrumento dotado de cordas de metal, chamado de Bandora, e deixou um filho que o superou em excelência na construção de Bandores, Voyall de Gamboes e outros instrumentos".

O instrumento apareceu em cena pela primeira vez, na tragédia Jocasta de Gascoigne, 1566; e pela última vez, cem anos depois, no inventário da orquestra da corte de Berlim, 1667. (*apud*, Curt Sachs, The History of Musical Instruments, Nova York, W.W.Norton & Company Publishers, s.d., p.373).

M.Praetorius afirma (*op.cit.*, p.60): "a pandora (talvez similar senão a mesma dos gregos) é uma invenção inglesa do tipo do alaúde. Porém é mais parecida com o cistre, e encordada com cordas de metal e aço. Tem seis e às vezes sete ordens de cordas como o alaúde, porém é afinada diferentemente e não possui a primeira corda [aguda], como encontramos no alaúde."



Pandora

Marin Mersenne, Harmonie Universelle, Paris, 1635

VIOLA DA GAMBA

[ingl., *viol de gamba*]¹³

Instrumento de arco do início do século XVI em diante.

A família da viola abrangia desde a viola sopranino (*pardessus de viole*) até o violone (ou *contrabasso da gamba*).

Existiam basicamente três tamanhos de viola baixo: *consort bass viol* (grande); *division viol* (menor; inglesa) e viola bastarda ou *lyra viol* (a menor de todas).

Usada tanto para solo como para baixo-contínuo, o tipo mais comum de viola foi a baixo barroca, francesa ou alemã, de sete cordas.

Afinação da viola baixo: D G c e a d' (4^{as} justas e uma 3^a central entre a terceira e quarta cordas).

A família da viola "da gamba" diferenciou-se da família da viola "da braccio", tendo as seguintes características: caixa harmônica com fundo plano; faixas altas e profundas (na região dos ombros inclinada à 82° graus); furos de ressonância na forma de **C** ou de flama; estandarte longo; braço largo com espelho dotado de trastes móveis amarrados; caixa de cravelhas frontal, terminando com uma cabeça esculpida na forma humana, animal ou caracol; e por fim 5 a 7 cordas

¹² De acordo com Marin Mersenne, Harmonie Universelle, Paris, 1635 (ed.moderna, trad.Roger E.Chapman, Martinus Nijhoff, The Hague, 1957, p.81, fig.9): "a 'Pandore' tem o mesmo número de cordas, a mesma tessitura e afinação do alaúde, mas não está mais em uso, embora seja muito agradável e seu som ressoe por mais tempo que o alaúde devido a suas cordas serem de metal...Mas fere-se os dedos das mãos direita e esquerda mais facilmente dado a dureza das cordas. Este fato talvez tenha feito com que o instrumento fosse rejeitado; e então, as cordas de tripa possuem um som mais suave e encantador, contudo estas não mantêm a afinação por muito tempo."

¹³ "Gamba", pernas em italiano, devido ao fato do instrumento se apoiar nas pernas do executante e não no chão por meio de um espigão, como o violoncelo.

(comprimento da corda vibrante 69 a 70cm.). O tampo harmônico, como o do violoncelo, é dotado de barra harmônica e alma; porém, ao contrário deste, a viola da gamba é segurada entre as pernas, portanto sem espigão.



1. 2. 3. Viola de Gamba. 4. Viol Bastarda. 5. Itallianische Lyra de braccio.

Michael Praetorius, Syntagma Musicum, 1614-1620

XX) 1.2.3. Viola da Gamba; 4. Viola Bastarda; 5. Lyra de Braccio Italiana

BREVE HISTÓRICO

DAS FORMAS

Almain

Gigue

Pavan

Galliard

Passamezzo

Toy

Fantasie

Música de Dança

Durante o Renascimento, a dança como entretenimento social veio a ocupar um lugar de destaque em quase todos os círculos da nobreza e alta burguesia inglesa. De fato, uma parte considerável da música instrumental escrita para o alaúde, virginal ou grupos instrumentais no século XVI, consiste justamente em peças de dança.

Estas peças, trazendo ainda um forte caráter de improvisação característico da Idade Média, começaram, nesta época, a ser escritas em sistema de tablatura ou em notação musical, em livros com partes separadas, aparecendo em coleções editadas por Petrucci, Attaignant e outros.

As danças eram divididas em seções distintas, geralmente com fórmulas rítmicas regulares, bem marcadas. Embora tivessem pouca elaboração contrapontística nas linhas apresentavam, por vezes, a melodia principal altamente ornamentada.

Ao escreverem peças de dança os compositores do princípio do século XVI desenvolveram um estilo instrumental bastante característico. Havia exemplos de obras estilizadas que, embora retivessem o padrão rítmico próprio da música de dança, já não eram compostas para este fim.

No final do século XVI, houve uma grande demanda e edição de músicas de dança, algumas delas simples arranjos de canções populares. A maioria, entretanto, parece ter sido escrita para ocasiões sociais seja nos círculos aristocráticos ou nas casas da alta burguesia. O *ballet* floresceu nas cortes italianas e burgundianas e logo a moda conquistou a França. Na Inglaterra Elizabetana haviam bailes acompanhados por verdadeiras orquestras.

Sempre houve a tendência de algumas danças camponesas popularizarem-se, tornando os passos mais sofisticados. Alguns exemplos típicos incluem a

Almain, Bergamasca, Bourrée, Branle, Canário, Chaconne e Passacaglia, Courante, Dump, Gavotte, Hay, Jig, Minueto, Passamezzo, Passepied, Pavana, Galharda, Rigaudon, Sarabanda e Volta.; dando origem a modelos convencionais de composição instrumental, formando posteriormente a Suíte.¹

As danças eram agrupadas em pares ou em trios. A combinação preferida incluía uma dança lenta em compasso binário simples, seguida de uma dança rápida em compasso ternário, na mesma tonalidade. A pavana e galharda, foi o par favorito na França durante o século XVI. Na Itália foi o passamezzo e saltarello. Em ambos, a primeira dança era lenta e cerimoniosa e a segunda leve e saltada.

Os ingleses transcenderam a escrita de música de dança instrumental, destacando-se John Dowland, em peças para alaúde, Orlando Gibbons, John Bull e William Byrd, para virginal.

Thomas Robinson escolhe para suas composições formas de dança e *country tunes*, porém algumas fantasias instrumentais são elaboradas em fino gosto contrapontístico, demonstrando estar em contato com os avanços da técnica polifônica. Suas músicas são bem estruturadas formalmente, tendendo a um caráter leve, nunca se afastando das raízes e das tradições populares inglesas.

Segue um breve histórico das formas utilizadas em The Schoole of Musicke, baseado principalmente em fontes contemporâneas a Robinson como: Thomas Morley, A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, 1597; e Thoinot Arbeau, Orchesography, 1588.

¹ Cf. The Concise Oxford Dictionary of Music, Oxford, ed. Michael Kennedy, Oxford University Press, 3ª ed., 1980, p.165



Thomas Morley, A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke,

Londres, ed. por Peter Short, 1597 (original depositado no Museu Britânico)

Thomas Morley (1537-1602), um discípulo de William Byrd, foi um dos autores mais representativos da Escola de Madrigal Elizabetana. Este livro de teoria musical, que permaneceu popular por mais de 200 anos, contém muitos exemplos de canções à várias vozes. A representação astronômica da capa foi usada pela primeira vez em The Cosmographicaall Glasse, de William Cuninghame, publicada por John Day (1559), e figurou em outros livros, como em John Dowland. The First Booke of Songes or Ayres (1597).

ALMAIN [almayn]

(fr., allemande; it., allemanda)

Originou-se na Alemanha no princípio à metade do século XVI, sob o nome de *Teutschertanz* ou *Deutschertantz* ou ainda simplesmente *Dantz*. Em 1480, dois tratados italianos, G.Ebreo, De práticha seu arte tripudii e G.Ambrosio, sob o mesmo título, referem-se a algumas variedades da dança baixa a derivarem-se por proporções impostas num único tenor, citando o *Saltarello Tedesco*, em compasso binário composto em 6/4. Num manual devotado à *Basse Danse*, publicado em Londres, 1521,² há uma coreografia intitulada "La Allemande", consistindo numa pequena *basse danse*, com vinte longas em vez das trinta e duas comuns.

Dança em compasso binário, tempo moderado, com duas a três seções.

Thomas Morley, A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke,³ diz: "a Almain é uma dança mais pesada que a Galharda representando adequadamente a natureza do povo cujo nome ela carrega [Alman, Alemã], de modo que não se usa movimentos extraordinários ao dança-la. É feita de seções, as vezes duas, as vezes três, e cada seção é feita de quatro [semibreves] mas deve-se notar que os quatro do compasso da Pavana está em Dupla Proporção, assim a Pavana tem o tempo de dezesseis semibreves, e a Alman o tempo de oito, e mais comumente em notas curtas."

² "Here followeth the manner of dancing base dances after the use of France and other places translated out of French in English by Robert Coplande, an appendix to Alexander Barclay's The Introductory to Write and to Pronounce French", Londres, 1521, repr.1947.

³ MORLEY, Thomas, A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, 1597, reedição R.A.Harman, 1952, p.297.

Arbeau, Orchésographie, 1588,⁴ diz a Almain ter um caráter grave e fornece uma coreografia como dança de par, com homem e mulher lado a lado. Os dançarinos seguem numa fila de casais de um lado a outro do salão, cada um girando em torno de seu par, revertendo a fila e indo de volta ao ponto de partida. Le Roy, 1551, diz que nela “o passo um representa a unidade básica, repetida sobre quatro mínimas, consistindo de três passos seguidos de um *grève*, ou elevação do pé livre no ar. Ocasionalmente as quatro mínimas podiam ser tomadas como o seguinte modelo: passo-*grève*- passo-*grève*.” Muito em moda nos salões ingleses do século XVI a Almain, ao contrário de sua contrapartida alemã solene e grave, teve um efeito de dança leve devido ao tempo mais rápido adotado e pela introdução de saltos entre os passos.

A escola inglesa de virginalistas do século XVII parece ter apreciado a Almain, e Mohr⁵ afirmou esta ter sido uma contribuição significativa para seu desenvolvimento como uma forma independente da real dança. Cerca de vinte quatro Almain's aparecem no Fitzwilliam Virginal Book,⁶ menos em outras fontes como o Parthenia⁷ e o Dublin Virginal Manuscript⁸ (c.1583), bem como em outros manuscritos, compostas por William Byrd⁹ e Orlando Gibbons. Quase metade delas apresentam um plano motivico tonal com duas seções não relacionadas,

⁴ ARBEAU, Thoinot, Orchesography, 1588, ed.moderna, trad. inglês Mary Stewart Evans, Nova York, Dover Publications, 1^a ed., 1967.

⁵ MOHR, E., Die Allemande, Leipzig, 1932.

⁶ The Fitzwilliam Virginal Book, 2 vols., ed.moderna por J.A.Fuller Maitland e W.Barclay Squire, Dover Publications Inc., Nova York, 1979/80.

⁷ Parthenia, primeira coleção de obras para virginal impressa em Londres, 1611, fac-símile ed. por O.E.Deutsch, 1942.

⁸ The Dublin Virginal Manuscripts, c.1570; ed.moderna por J.Ward, Wellesley, Wellesley College, 1954.

⁹ BYRD, William, Forty-five Pieces for Keyboard Instruments, ed.Stephen D.Tuttle, s.d.

cada uma construída numa unidade de dois compassos seguidas de uma *reprise* ou variação com alguns aspectos de virtuosismo tecladístico.

O principal fator de organização parece ser a harmonia, pois as frases melódicas são freqüentemente irregulares e ofuscadas por *arpeggi*, com vozes livres.

A tendência para ser um veículo para exploração motivico harmônico, dentro de uma forma binária, continuou nas obras barrocas, culminando com sua integração à Suíte instrumental, [sob o título de Allemande] juntamente com a Courante, Sarabande e Gigue.

PARTHENIA
OR
THE MAYDENHEAD
of the first musicke that
ever was printed for the VIRGINALS.

COMPOSED

*By Iosephus Musters, William Byrd, D. Goun, Bull, & Orlando Gibbons.
Gentlemen of his Ma^{ties} most Illustrous Chappell.
Dedicated to all the Maides and Ladies of Honor.*

Imprauent
by William Hole.
for
DOROTHIE ELIANS
Cum
Præuilegio.



Printed in LONDON by G. Lowe and are to be sold
at his house in Loathberrys

Parthenia

Londres, impresso por G.Lowe, 1612/13

(original depositado no Museu Britânico)

Este é a primeira coleção inglesa de música para virginal a ser publicada. A coleção inclui obras de William Byrd, John Bull e Orlando Gibbons. A gravura foi realizada por William Hole (ativo entre 1607 e 1624).

"A homely country hornpipe we will dance
A sheperds pretty jigg to make him sport"
William Shakespeare

GIGUE [jig]

(fr., Jig; It., giga, gighe)

Uma das danças instrumentais barrocas mais populares, junto com a Allemande, Courante e Sarabande, parte da Suíte.

Original das Ilhas Britânicas, onde a dança popular e a melodia chamada de "Jig" era conhecida desde o século XV.

Dança viva e rústica, composta, na maior parte, em compasso binário composto, em forma binária, .

Embora não tenham sobrevivido coreografias do século XVI, referências literárias sugerem que a Gigue era uma dança pantomímica rápida, para um ou mais solistas, com ritmo vivo, criado para o virtuosismo. No século XVII foi usada para entretenimento no palco, com improvisações burlescas cômicas para dois a cinco atores. Desenvolvida na Inglaterra Elizabetana, Cotgrave (Dictionary of the French and English Tongues, 1611) associa a Gigue ao *stramboto*, uma forma de *frotolla* poética italiana, adaptada pelos franceses para versos satíricos, referidos nas peças teatrais.¹⁰

Pouco se sabe sobre a música ou as danças usadas nas Gigues. No entanto haviam versos sobre as canções populares, algumas das quais permaneceram

¹⁰ O mais famoso comediante do teatro shakespeariano, Will Kempe, dançava vigorosamente a Jig. Sabe-se que em 1600, para ganhar uma aposta, Kemp dançou a Jig de Londres a Norwich. Em sua homenagem há a famosa composição para alaúde, intitulada *Kemp's Jig*.

conhecidos em versões puramente instrumentais como, *As I Went to Walsingham*, *Goe from my Window* e *Watkins Ale*.

As Giges apareceram em coleções inglesas de música instrumental do século XVII, como peças independentes, em forma binária, como tema com variações, e ocasionalmente como movimento ou parte de obras maiores. Sua forma contém frases de quatro compassos, textura homofônica, compasso binário simples e mais comumente binário composto.

Thomas Mace, Musick's Monument, 1676 diz: "toys e jiggs são coisas leves, só adequadas a pessoas com a cabeça fácil, leve e fantasiosa, e tem qualquer tipo de tempo"). Apesar de sua opinião, as Giges continuaram a ser compostas para música instrumental solo, *consort* e *ensemble*, e também como música incidental para teatro.

Exemplos:

Anthony Holborne, The Citharn Schoole, 1597; Thomas Robinson, The Schoole of Musicke, 1603; Thomas Ford, Musicke of Sundrie Kindes, 1607; Fitwilliam Virginal Book.

PAVAN [pavane, paven, pavin]

(lt.,pavana, padovana; fr.,pavane; al.,paduana)

Dança lenta de corte do século XVI e início do século XVII, acompanhada por seu par rápido - a Galharda.

Centenas de exemplos de fontes do período, incluem-na para alaúde, teclado e também para *consort*. Entre elas algumas das composições instrumentais mais criativas e profundas do fim do Renascimento.

De origem italiana, a mais antiga está em J.A.Dalza, *Intabolatura di lauto*, Veneza, 1508, contendo uma *Pavane alla venetiana* e quatro *Pavane alla ferrarese*, chamadas na integra de *Padoane diverse*. Tanto a Pavana como a Padoana são adjetivos significando "de Pádua", cidade de origem que deu o nome à dança. Alguns teóricos sugerem, ao contrário, ser uma derivação do espanhol *pavón* (pavão), baseando-se na suposição da semelhança entre os movimentos dignos da dança associados à abertura da cauda do pavão.

A coreografia no século XVI era semelhante à *bassa danza*, de caráter lento e era usada como introdução ao baile, ou ainda como dança processional.

Arbeau, *Orchésographie*, 1588, diz: "a pavana é fácil de dançar, consistindo meramente em dois passos simples e um passo duplo para frente [seguido de] dois simples e um duplo para trás. É tocada em compasso binário. Note que os passos para frente começam com o pé esquerdo e os para trás com o direito." Consistindo em dois, três ou quatro seções de estrutura métrica regular repetidas, Arbeau cita como exemplo *Belle qui tiens ma vie*.

Thomas Morley¹¹ descreve a pavana como "um tipo de música estável para uma dança grave, mais comumente com três seções, onde cada uma delas é

¹¹ Thomas Morley, *op.cit.*, p.296.

tocada ou cantada duas vezes; podendo conter cada seção oito, doze ou dezesseis semibreves."

Nos livros e fontes de dança do século XVI, a pavana é a primeira nos grupos de dança, logo seguida de danças rápidas, em compasso ternário, baseadas no material temático melódico/harmônico da primeira. Estas danças rápidas podiam ser chamadas de *Saltarello* ou *Ballo*, na Itália; *Gaillarda* ou *Galliard*, na França e Inglaterra.

Na metade do século XVI, na Itália, a pavana deu lugar ao **Passamezzo**, uma dança parecida, porém com passos mais vivos (cf. Arbeau, *Orchésographie*), com música construída sobre um *Ground*, havendo o *Passamezzo Antico* e o *Passamezzo Moderno*.¹²

No Norte da Europa a Pavana permaneceu popular e sua música foi adaptada de muitas fontes.

Os primeiros exemplos ingleses de PAVANAS estão no GB-Lbm Roy.App.58 (c.1540) *The Emperorse Pavyn* (em compasso ternário) e *King Harry the VIIIth Pavyn*. O GB-Lbm Roy.App.746 contém várias pAVANAS em estilo simples, homofônicas, semelhantes às coleções impressas no Continente. No final do século XVI, quando a Pavana já havia caído no esquecimento, compositores ingleses deram um novo impulso, havendo exemplos até 1625.

Peças chamadas de **Passamezzo Pavan** e **Quadran Pavan** são variações dos *grounds* italianos sem a estrutura tripartida usual.

Thomas Mace, *Musick's Monument*, 1676, diz: "Pavines são lições de duas, três ou quatro seções, muito graves e sóbrias; repletas de arte e profundidade, mas raramente em uso nesses nossos Dias de Luz."

¹² A este respeito vide item à p.

GALLIARD

[do it. *gagliardo*, vigoroso, robusto]

(it., *gagliarda*, *gagiarda*, *gaiarda*; fr., *gaillarde*; esp., *gallarda*; port., *galharda*)

Dança de corte dos séculos XVI, XVII, viva, em compasso ternário, associada à Pavana.

Segundo Arbeau, *Orchésographie*, 1588, é uma variação do *cinque-pas* (um modelo de passos com cinco movimentos feitos dentro de seis mínimas) e sua coreografia consiste em : "4 *grues* (salto para dentro do salão em um pé só, enquanto se move para frente no ar como se fosse "chutar alguém) e 1 *saut majeur* (ornamentado com saltos no meio do ar) e *posture* (o dançarino descansa com um pé só em frente do outro).

Como a Pavana, a Galharda originou-se na Itália. Boiardo menciona-a no épico *Orlando Innamorato*, 1490, onde sugere que a dança era conhecida na Lombardia (como variante local do saltarello):

*"Sopra quegli a ballare incominciorno
Ed a saltare all'usanza lombarda
Che, chi piace, è un moto molto adorno
E chiamasi ballare alla gagliarda"*

O primeiro exemplo da Galharda encontra-se em Attaignant, *Dixhuit basses dances, six gaillardes et six pavaues...à quatre parties*, para alaúde, publicadas em 1529/30.

Thomas Morley¹³ descreve-a dizendo: "após cada Pavana nós normalmente colocamos uma Galharda (que é um tipo de música feita a partir da outra), fazendo-a num compasso que os eruditos chamam de *trochaicam rationem*,

¹³ Thomas Morley, *op.cit.*, p.296.

consistindo num tempo longo e logo num curto sucessivamente...o primeiro sendo uma semibreve e o último sendo uma mínima. Esta é uma dança mais leve e envolvente que a Pavana, consistindo de algum número de seções; e veja que quantas semibreves em grupo de quatro colocas na seção de tua Pavana, o mesmo número de vezes deves colocar na seção de tua Galharda."

Em compasso ternário, com estrutura de frase regular (8, 12 ou 16 compassos) , com três seções, tem, como a Pavana, um estilo simples e homofônico, com a melodia na voz superior.

As primeiras Galhardas inglesas estão no manuscrito GB-LbM Roy.App.58 (c.1540), mas só a partir de 1590 há mais exemplos em fontes. As Galhardas deste período têm substancia musical além da necessidade da música funcional de dança, sendo de grande valor artístico. Encontra-se exemplos ingleses até 1625.

PASSAMEZZO

[do it., passo e meio]

Dança italiana em compasso ternário, muito popular da metade do século XVI a 1650. Seu esquema musical consiste em variações instrumentais.

Diferentes tipos de música porém duas formas destacam-se: o **Passamezzo Antico** (ou *Passamezzo per B Molle*; em inglês, *Passing measures Pavan*) e o **Passamezzo Moderno**, (ou *Passamezzo per B Quadro*; em inglês, *Quadro* ou *Quadran Pavan*).

A estrutura de acompanhamento [*ground*] obedece o seguinte esquema harmônico:

1. Passamezzo Antico: I - VII - I - V - III - VII - I - (V) - I

I (nas fontes mais antigas)

2. Passamezzo Moderno: I - IV - I - V - I - IV - I - (V) - I

Uma base de oito acordes aparece em intervalos iguais, entre estes acordes podem surgir outros ou alguma figuração melódica.

O esquema musical básico é repetido em um número variável de vezes sucessivas durante a dança. Após sua execução pode-se seguir então com outra dança de compasso ternário, como o Saltarello ou a Galharda.

A dança ternária, ou mesmo o Passamezzo tinha, as vezes, pequenas seções chamadas de *riprese* (*rèprise* ou *ritornello*).

Exemplos de Passamezzo apareceram por toda Europa, na Alemanha (Newsidler, Gerle, Wolff Heckel, M.Waiseel, Kargel, Reymann), Países Baixos (Adriansen, Denss), França (Le Roy, Besard), Inglaterra (Alison, Holborne, Robinson); Itália (Abondante, Bianchini, Antonio Rotta, Gorzanis, Terzi, Simone Molinaro, etc.).

Ao redor de 1560, os *passamezzi* mostram o esquema cordal familiar e a grande popularidade da dança, o que sem dúvida ajudou a consolidar o sistema dual de modalidade na música popular italiana, assim como o desenvolvimento da técnica de variações melódicas e cordais.

TOY [toye]

Peça instrumental inglesa do século XVI, para alaúde ou virginal, despretensiosa, simples na forma e leve na textura. No estilo, quase todos os Toys são muito simples, com melodias regulares na estrutura da frase e um mínimo de elaboração contrapontística, podendo ser ainda simples arranjos de melodias populares. Muitos Toys têm o caráter de uma pequena dança, como a *Almain*, *Coranto* ou *Gigue*. De fato, uma peça para teclado de Gibbons (MB, XX, nº 34) é chamada em quatro fontes diferentes de *Toy*, *Aire*, *Maske* e *Almain*, e ainda *The Duchess of Brunswick's Toy*, *Coranto* e *Most Sweet and Fair*.

Mais de cinquenta exemplos do período de c.1590 a1660, sobreviveram na Inglaterra. Compositores famosos incluíram Toys em suas coleções. Bull, Gibbons e Tomkins, compuseram para teclado; Dowland e Francis Cutting, para alaúde. A maior parte, entretanto, vem de fontes anônimas. Há mais de uma dezena no Jane Pickering's Lute Book (1616; GB-Lbm Eg.2046) e dos cinco Toys no Fitzwilliam Virginal Book, três são anônimos. Outro grande manuscrito para teclado (US-NYp Drexel 5612; c.1620-60) inclui doze Toys, oito deles anônimos.

Thomas Mace, Musick's Monument (1676) escreveu: “toys e jiggs são coisas leves, só adequadas a pessoas com a cabeça fácil, leve e fantasiosa, e tem qualquer tipo de tempo”. Mas por aquela época não foram mais encontrados toys em fontes para teclado ou para alaúde, e o próprio Mace não compôs nenhum.

BIBLIOGRAFIA

- The Fitzwilliam Virginal Book, ed.moderna por J.A.Fuller Maitland e W.Barclay Squire, Nova York, Dover Publications Inc., 1979/80.
- Lumsden, D., The Sources of English Lute Music, 1540-1620, diss. Universidade de Cambridge, 1957.

FANTASIE

[do it., fantasia]

Termo adotado no Renascimento para composição instrumental cuja forma e invenção aflora “somente da fantasia e habilidade do autor que a cria” (cf. Luís Milán, El Maestro, 1535). Do século XVI ao XIX a Fantasia reteve este caráter subjetivo, e conseqüentemente sua forma e característica estilística tendeu à liberdade, com tipos de improvisação contrapontísticos. Podendo ter várias seções, muitas vezes com tema em comum, consistia assim numa espécie de tema com variações.

A primeira “fansye” inglesa (possivelmente uma paródia a *Salve Virgo* de M.A.Cavazzoni) foi composta por Newman, Mulliner Book, da qual sobreviveu algumas versões para alaúde (EIRE-Dm Z.3.2.13). Fantasias de Francesco da Milano apareceram em fontes inglesas, confirmando uma influencia italiana, sentida entre 1572 a 1578, através de Ferrabosco, que fez muito para estabelecer a fantasia na Inglaterra. Uma das fantasias para alaúde compostas por Ferrabosco foi publicada em Varietie of Lute Lessons, 1610; quatro fantasias para pandora (GB-Lbm Add.31392) são provavelmente de sua autoria, também havendo duas fantasias para teclado (Lbm Add.30485). A segunda influencia veio da França, com as edições traduzidas para inglesas de Le Roy (1568 e 1574), incluindo um prelúdio improvisatório intitulado *Petite fantasie dessus l'accord du Leut*.

Entre os compositores elisabetanos nativos, Anthony Holborne está representado em duas fantasias em The Cittham Schoole, 1597, para trio dobrado pelo cistre; duas para solo de cistre; duas para pandora, uma delas à maneira de Byrd, terminando em ritmo binário composto, em galope, seguida de uma coda; três para alaúde (HPM, i e v). O mestre supremo da fantasia inglesa foi John

Dowland¹⁴. Uma “fantasie” publicada em Varietie of Lute Lessons, Robert Dowland, 1610, começa em estilo imitativo e termina em ritmo binário composto, em galope.

Há um grupo interessante de fantasias para três *lyra viols* por Ferrabosco (Musica Britânica, ix, 129), Coprario (GB-Ob Mus.Sch.D.245-7) e William Lowes (Musica Britânica, xxi, 7).

Foi William Byrd que elevou a fantasia a um lugar de evidência na música para teclado elizabetano. No Fitzwilliam Virginal Book encontramos composições prefaciadas por um pequeno prelúdio; logo um tratamento imitativo com uma série de pontos é seguido de passagens mais rapsódicas, com ritmos cruzados, mudanças de proporção e passagens rápidas.

O amor dos virginalistas pela variação é demonstrado nas repetições elaboradas e ornamentadas.

Do período jacobino citamos Orlando Gibbons, mestre da fantasia para teclado. Suas obras distinguem-se pela expressão, poderoso contraponto, e seções de dança com mudanças de proporção e grande virtuosismo.

Acerca da Fantasia, Thomas Morley disse:¹⁵ “o principal e mais importante tipo de música feito sem palavras é a Fantasia, que ocorre quando um músico toma um tema a seu prazer e luta com ele e vira-o, fazendo muito ou pouco como parecer melhor em seu conceito. Nele deve-se mostrar mais arte que em qualquer outro tipo de música pois o compositor não está ligado a nada, mas deve adicionar, diminuir e alterar a bel prazer. E este tipo terá qualquer permissão, desde que tolerável na música, exceto mudança de caráter e alteração de tonalidade, mudanças estas que a Fantasia nunca deverá sofrer. Outras coisas

¹⁴ Vide The Complete Work of John Dowland, Londres, ed.D.Poulton e Lam, Faber and Faber, 1974.

¹⁵ Thomas Morley, *op.cit.*, p.296.

podes usar a vosso gosto, como ligaduras com dissonâncias, movimentos rápidos, movimentos lentos, proporções, etc. Do mesmo modo, este tipo de música está, para quem pratica instrumentos que tocam partes, em grande uso, mas para as vozes raramente é usada."

Tabela de Formas Musicais, Concordâncias e Referências

Esta tabela (pp.104-108), com 5 colunas, consiste em três itens essenciais para a compreensão e execução das peças musicais contidas no tratado de Robinson, The Schoole of Music:

- forma musical - com números de compasso correspondentes - coluna 4.
- concordâncias das peças - com outras fontes contemporâneas ao autor e referências básicas às obras do autor ou a outras concordantes - coluna 5.
- afinação da sétima corda do alaúde - coluna 3 (essencial para programação da afinação dos baixos do instrumento, uma vez que não há indicações na tablatura).

Para maior clareza incluí o número da peça (coluna 1), conforme edição neste trabalho e seu título original (coluna 2).

Uma outra tabela (p.103) com abreviaturas e fontes foi providenciada a fim de esclarecer os dados contidos na Tabela de Formas Musicais, Concordâncias e Referências.

Gostaria ainda de esclarecer que estas tabelas foram idealizadas a partir do exemplo de D.Lumnsdem em The Schoole of Musicke, edition et transcription, Paris, C.N.R.S., 1976 (2ª ed.), pp.xxxv -xxxix, sem o qual teria sido impossível realizá-las.

Para a coluna 5, devo também a J.Ward, A Dowland Miscellany, appendix O., *Thomas Robinson*, J.L.S.A., 1977, vol.X, pp.119-123, a comparação das fontes com a tabela acima, a correção dos dados e sugestão de novas fontes. E a Diana Poulton, The Collected Lute Music of John Dowland, Londres, Faber Music Ltd., 3ª ed., 1981, que em sua Introdução fornece dados relevantes para levantamento das fontes abordadas por Ward.

Abreviaturas	Fontes
Ba	BARLEY, William, <u>New Book of Tabliture</u> , 1596.
BL	British Library
BM	British Museum
Byrd	BYRD, William, <u>The Collected Works</u> (Stainer and Bell).
Chappell	CHAPPELL, W., <u>Popular Music of Olden Time</u> , 2 vols., Londres, 1855-1859, (ed.moderna por F.W.Sternfeld).
CUL	Cambridge University Library
Florida	Joachim van den Hove, Utrecht, 1601
FL	Washington D.C.Folger Shakespeare Library
Grove	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Londres, ed.Stanley Sadie, Macmillan Publishers Ltda., 1980.
GUL	Glasgow University Library
GW	WILLIAMS, Gwyn, <u>The Mynshall Lute Book</u> , Liangollen, N.Wales, 1597-1599
Frost	FROST, <u>English and Scottish Psalm and Hymn Tunes</u> , 1953
FVB	<u>The Fitzwilliam Virginal Book</u> , 2 vols. (ed. moderna por J.A.Fuller Maitland e W.Barclay Squire, Dover Publications, Inc., Nova York, 1979/80)
JLSA	Journal of the Lute Society of America
LSJ	Lute Society Journal
MB	Musica Britannica
MMN	Monumenta Musica Neerlandica
NCL	ROBINSON, Thomas, <u>New Citharen Lessons</u> , 1609
Paris 85	Paris, Bibl.do Conservatório, Ms.Rés. 1185 (olim 18548); para teclado.
Paris 86	<i>ibid.</i> Ms.Rés. 1186 (olim 18546); para teclado.
Simpson	SIMPSON, C.M., <u>The British Broadside Ballad and its Music</u> , New Brunswick, N.J., Rutgers University, 1966.
Sternfeld	STERNFELD, F.W., <u>Music in Shakespearean Tragedy</u> , 1963.
TCD	Trinity College, Dublin
Thysius	<u>Thysius Lute Book</u> , Biblioteca da Universidade de Leyden
Land	LAND, J.P.N., <u>Het Luitboek van Thysius</u> , 1884.
TOL	<u>The Tollemache Lute Book</u>
YU	Yale University

PEÇA N.º	TÍTULO	Afina- ção 7ª corda	FORMA MUSICAL [n.º de compassos]	CONCORDÂNCIAS E REFERÊNCIAS
1	THE QUEEN'S GOOD NIGHT	D	I : A A ¹ A ² A ³ 8 II : A 8	De acordo com J.Ward, <i>The Dublin Virginal Manuscripts</i> , 2.ed., Wellesley, Wellesley College, 1964, pp.44-45, este é um dos grounds elisabetanos mais populares. J.Ward, <i>A Dowland Miscellany</i> , JLSA, 1977, vol.X (p.121), 1, indica CUL Ms.Dd.4.23, para cittern, f.22v, n.t., (anônimo) para uma lista de <i>divisions to the ground</i> (havendo ainda duas <i>divisions</i> para cittern). As palavras do poema dizem: "Good night, good rest ah neither be my share," atribuídas a Shakespeare, podem ser cantadas contra o <i>ground</i> , porém não recomenda-se cantá-la como uma canção em si.
2	TWENTY WAIES UPON THE BELLS	-	I : A A ¹⁻¹⁹ 2 II : A 2	"The Bells" é uma canção (um mero tocar dos sinos está por trás do nome da canção). De acordo com Chappell, II, 516, o tema aparece nas seguintes fontes: (a) Robinson, <i>The Schoole</i> ; (b) Byrd, "The Bells", FVB, n.69; (c) Byrd, "The Medley" (em outros arranjos chamado de "Primer"), quinta variação, FVB, n.173; (d) Byrd, "The burying of the dead", BL Add. Ms.10337, f.18 (publ. <i>My Ladye Nevells Book</i> , ed.H.Andrews, London, 1926], p.38) e <i>Priscilla Bunbury's Ms.</i> , f.27, "The Bells"; (e) anon., "Pavane Prymera", quinta variação, BL Add.Ms.29485 (ed.Curtis, MMN, III, 55); (f) Anon., "Prymiero", para consort, quinta variação, CUL Ms.Dd.4.23, a. f.33, b., f.36, c. f.5v, d. f.2v; a parte para <i>treble viol</i> está no NLS Ms. 5.2.14, f.24; (g) uma forma um pouco variada da parte de baixo está em CUL Ms.Dd.4.23, d. f.2v, concorda com o baixo de "A Medley" de Byrd, está no Beverley consort "Base Viole" part book, n.28; Munday, <i>A Banquet of Daintie Conceits</i> , n.2., diz: "is sung after a very prettie set note, which is called <i>Primer</i> ." Vide ed. de Park, pp.224-25. (h) Anon., "Primer", quinta variação, CUL Ms.Dd.4.23 e, f.19v; (i) Anon., "Ye bells of Osney", <i>Paris 86</i> , f.92v (duas versões); (j) <i>Paris 86</i> , f.41, n.t., "R: Cr:", uma série de variações para teclado; (l) "The Bells of Osney", Ms.add. a cópia de <i>New Citharen Lessons</i> de Robinson; (m) Anon., "A Battle, and no Battle", a seção nomeada "Bells of Osney", <i>Paris 85</i> , p.29 (publ.MB, XIX, 117); (n) T.Vautor, "Sweet Suffolk Owl", seção com palavras, "And sings a dirge for dying souls", 1619 (publ.Fellowes, English Madrigal School, XXXIV, 100-01); (o) Anon., "The Epitaph", começa "Under this Stone lies one, who writ his <i>Finis</i> ", canta-se "To the Tune of, Turn again Whittington, &c.", "Wit and Mirth", ed. T.D'Urfe (Londres, 1719-20), IV, 328-29 (a primeira referência a esta canção com este título está em Constant Maid de Shirley, 1640, II, ii: "Six bells in every steple, And let them go to the city tune, Turn again, Whittington"; vide Grove, 5a.ed., II, 218)

PEÇA Nº.	TÍTULO	Afina- ção 7ª corda	FORMA MUSICAL [nº de compassos]	CONCORDÂNCIAS E REFERÊNCIAS
3	ROW WELL YOU MARINERS	D	AA ¹ B C C ¹ 5 4 8 4 4	sobre esta canção vide Simpson, pp.618-19.
4	A GALLIARD	D	A B C 8	
5	A GALLIARD	-	AA ¹ B B ¹ C 8	
6	A PLAINE SONG FOR 2 LUTES	-	A B A ¹ B ¹ 3 ^{1/2} 4 3 ^{1/2} 4	
7	A FANTASIE FOR 2 LUTES	F	A B C coda 12 8 16 2 aprox.	
8	GRISSE HIS DELIGHT	-	AA ¹ B B ¹ C C ¹ 8	
9	PASSAMEZZO GALLIARD (a 2)	D	I: A A ¹ 16 II: A 16	Não é uma versão em menor do "Quadro" cf Lumsden, mas sim uma formula diferente, cf. J.Ward. (in <i>A Dowland Miscellany</i> , p.122). Vide LSJ, XI (1969), p.42.
10	A TOY FOR 2 LUTES	D	A B A ¹ B ¹ 4	Tol, f.12v, "bo peep / an allmane for 2 lutes, " (só a parte do segundo alaúde) ed.facs..
11	A GALLIARD	-	A B C 8	
12	MERRY MELANCHOLIE	D	AA ¹ B B ¹ 16	
13	ROBINSON'S RIDDLE	D	AA ¹ B B ¹ C C ¹ 8	NCL, n.25.
14	GOE FROM MY WINDOW	D	AA ¹⁻³ 16	Sobre esta canção vide Simpson, pp.257-59; BM, Add.Ms 31392, c.1595, 26 ¹ -27; Pilkington, GUL, 48 ¹ -49; GUL, 17 ¹ -18; CUL, Dd.2.11, c.1595, 3/1; CUL, Dd.9.33, 1600, 31 ¹ -32 : Collarde, CUL, Dd.5.78.3, 1600, 39 ¹ -40: John Dowland, FL, <i>Dowland Lute Book</i> , Ms 1610.1; CUL, Dd.3.18, c.1595, 34 ¹ -35 [consort] Florida, f.107 ¹ Land, p.215; Vide Chappell, p.141; Thysius f.395; FVB/ I / 42, 153 .

PEÇA N ^o .	TÍTULO	Afina- ção 7 ^a corda	FORMA MUSICAL [n ^o de compassos]	CONCORDÂNCIAS E REFERÊNCIAS
15	A TOY	-	A A ¹ B A ² B ¹ 4 20 4 20	CUL, Ms.Dd.4.23, f.21v, n.t., T.R., para cittern; BD, p.100, "Robinson's toye."; CUL, Dd.5.78.3, 1600, 11/1; TCD, Ms D.1.21, <i>Ballet Lute Book</i> , c.1590, 100/1; : "Robinson's toye."
16	A GIGUE	D	A B A ¹ B ¹ A ² B ² 8	Rosalis : Farnaby; <i>FVB</i> / II / 148 ; <i>NCL</i> , n.44, n.t., (somente a primeira parte para cittern).
17	AN ALMAIGNE	D	A B A ¹ B ¹ 8	<i>Thysius</i> , f.487v, "Robinson's Allemande" (vide <i>Land</i> , p.285-86; e 294); <i>NCL</i> , n.19 A canção provavelmente serviu para baladas; vide R.Newton, "Thomas Robinson and the Ballad Writers", <i>LSJ</i> , I (1958), 82-87; também Simpson, pp.611-12.
18	AN ALMAIGNE	D	A B A ¹ B ¹ 8	<i>NCL</i> , n.32, "Whetelies wheat-sheafe."
19	A TOY	-	A B A ¹ B ¹ 8	
20	A TOY	-	A A ¹ B B ¹ C C ¹ 4 8	GUL, Ms R.d.43, <i>Euing Lute Book</i> , c.1600, 29 ¹ / 2
21	ROBIN IS TO THE GRENNWOOD GONE	D	A A ¹ B B ¹ 4 8	GUL, Ms R.d.43, <i>Euing Lute Book</i> , c.1600, 31/1 e 46 ¹ -47; ; CUL, Add.Ms 3056, <i>Cozens Lute Book</i> , c.1595, 32 ¹ /1 ; CUL, Dd.2.11, c.1595, 66/2; BM, Add.Ms 31392, c.1595, 25/1; CUL, Dd.2.11, c.1595, 53/2; GW, <i>Mynshall Book</i> , 8/4; CUL, Dd.3.18, c.1595, 11/1; BM Egerton 2046, <i>Jane Pickering Lute Book</i> , 22 ¹ /1 e 35/1 ; TCD, Ms D.1.21, <i>Ballet Lute Book</i> , c.1590, 113/1 e 27/1 ; FL, <i>Dowland Lute Book</i> , 16 ¹ /1; CUL, Dd.9.33, 1600, 29 ¹ -30; Vide <i>Chappell</i> , I, p.234; <i>Sternfeld</i> , pp.68-78; <i>FVB</i> I / 66 e II/77; <i>MB IX</i> , n ^o 106.
22	A TOY	D	A B 8 14	
23	THE QUEENES GIGUE	F	A A ¹ B 8 22	
24	UT RE MI FA SOL LA: nine sundry ways	D	A A ¹⁻⁸ 14 (aprox.)	

PEÇA N.º	TÍTULO	Afina- ção 7ª corda	FORMA MUSICAL [n.º de compassos]	CONCORDÂNCIAS E REFERÊNCIAS
25	MY LORD WILLOBIES WELCOME HOME	D	AA ¹ B B ¹ A ² A ³ B ² B ³ 4 8 4 8 A ⁴ A ⁵ B ⁴ B ⁵ 4 8	CUL, Dd.2.11, c.1595, 58 ¹ /2 ; GUL, Ms R.d.43, <i>Euing Lute Book</i> , c.1590, 38/1; YU, <i>Wickhambrook Lute Book</i> , c.1590, 12/2 ; BM Egerton 2046, <i>Jane Pickering Lute Book</i> , 25/2 e 33 ¹ /1 ; FL, <i>Dowland Lute Book</i> , 9 ¹ /1 ; GW, <i>Mynshall Lute Book</i> 1/2 ; CUL, Dd.5.78.3, 1600, 28 ¹ /1; <i>Florida</i> , f.107 ¹ ; CUL, Dd.5.78.3, 1600, 28 ¹ /1; FC[?utting] ;Vide Chappell I, p.155 <i>Thysius</i> f.389 <i>Land</i> , p.223 <i>FVB</i> / II / 190 e <i>Byrd</i> XXI 45
26	BELL VEDERE	D	A B C D E E ¹ 16 10 12 8	De acordo com J.Ward (<i>A Dowland Miscellany</i> , p.122) "Bell Vedere" é um medley (2/4 A em d; B em F ¾; C D em A; E E' em d) ou seja, uma suíte de pequenos movimentos contrastantes.
27	THE SPANISH PAVAN	F	A A ¹ A ² A ³ 16	CUL, Dd.2.11, c.1595, 66 ¹ /2 ; CUL, Dd.4.22, c.1600, 3/1 ; CUL, Dd.9.33., 1600, 82 ¹ -83 ; CUL, Nn.6.36, c.1615, 23 ¹ /1 ; YU, <i>Wickhambrook Lute Book</i> , 14 ¹ -15 ; GW, <i>Mynshall Lute Book</i> , 1-5 ¹ ; TCD, Ms D.3.30, <i>Dallis Lute Book</i> , 1583, 162/1; TCD, Ms D.1.21, <i>Ballet Lute Book</i> , c.1590, 112/1; BM, Add.Ms 31392, c.1595, 25 ¹ /1; Francis Pilkington; Vide Chappell I, p.241; <i>FVB</i> / II / 131; cf.L.6; CUL, Add.Ms 3056, <i>Cozens Lute Book</i> , 20 ¹ -21; versão em maior com a menção : Tho[mas] Robins[on]. Sobre a canção vide Simpson, pp.678-81; Poulton, <i>Notes on the Spanish Pavan</i> (LSJ, III, 1961, 5-16).
28	A GIGUE	-	A A ¹ B 8	
29	A GIGUE	-	A B B ¹ C 8 4 8	
30	WALKING IN A COUNTRY TOWN	D	AA ¹ BB ¹ 4 8	Sobre a canção vide Simpson, pp.739-40; JAMS, XX (1967), 78; CUL, Dd.2.11, c.1595, 66/1 : (A B C) 4 8 Vide Sternfeld, pp.68-78
31	BONY SWEET BOY	D	AA ¹ BB ¹ 4	
32	A GIGUE	-	A 18	

PEÇA Nº.	TÍTULO	Afina- ção 7ª corda	FORMA MUSICAL [nº de compassos]	CONCORDÂNCIAS E REFERÊNCIAS
33	LANTERO	D	A B 4	"Lantero" existe em outras fontes com nomes distintos: e.g., "The Hay," in TCD Ms. D.3.30/1, p.77; "The Boores Daunce," D5, f.44v; "Boeren Dans van Jan Bull Docti" in BL Add.Ms.23623, f. 93 (publ. MB, XIX, 121-23). A primeira variação é quase idêntica à Allman, Myn, f.7., e uma peça anônima sem título in D9, f.87v. Duas peças teatrais incluem menção à canção, em ambas tratam-na como acompanhamento para dança: (1) <i>Every Man Out of His Humour</i>, Ben Johnson, 1599, V.v.: <i>Carlo. What, George, Lomtero, Lomtero, & C. (He danceth.)</i> <i>George. Did you call, master Carlo?</i> <i>Carlo. More nectar, George : Lomtero, &c.</i> (2) <i>North-Ward Hoe</i>, Dekker and Webster, 1605, II: <i>Hans. ...O mine scho(l)men vro, wee sall dance=lanterra, teera, and sing Ick brincks to you min here, van...</i>
34	THREE PARTS IN ONE UPON A GROUND	F	A 12	
35	SWEET JESU WHO SHALL LEND ME WINGS	D	A B 4 ^{1/2} 4	
36	A PSALME	-	A A ¹ B 4 3 6	NCL, n.28. Uma forma variada da base harmônica de a "folia", similar a "Tobias om sterven gheneghen" in <i>Susanne van Soldt's Ms</i> (publ.Curtis, MMN, III, 36-37).
37	O LORD WHOM I DO DEPEND	D	A 18	Ps.35 The humble suit of the sinner. Sternhold and Hopkins, 1562; (Vide <i>Frost</i> , nºs 8 e 57); NCL, n.15.
38	O LORD THAT ART MY RIGHTEOUSNESS	-	A 9	= L.737 : O God that art my righteousness (YU, <i>James Marshall Osborn</i> , c.1575, 9/1); NCL, n.10, "A Psalm."

Nota acerca da Transcrição Musical

Thomas Robinson na segunda parte do tratado The Schoole of Musicke, 1603, compõe, em sistema de tablatura francesa, 38 peças para alaúde. Destas, 6 são para dueto (no estilo *treble and ground*) e as restantes para instrumento solo. As quatro últimas: *Sweet lesu who shall lend mee wings*, *A Psalme*, *O Lord of Whom I Doe Depend* e *O Lord that Art My Righteousness*, são exemplos de cantos litúrgicos entabulados para o instrumento.

Trazer as peças para notação moderna envolveu uma série de considerações.

O principal objetivo das edições de música para alaúde feitas em nosso século é transcrever as tablaturas para notação moderna, de modo que a música possa ser executada, preferivelmente no alaúde (ou então no violão), mas também, se possível, nos instrumentos de teclado (virginal, cravo), ou ainda na harpa. Como aponta William Sherman Casey,¹ somente o alaúde ou algum instrumento similar pode obter os resultados mais satisfatórios na performance desta música. E entre os instrumentistas modernos, o violonista é o mais qualificado a executar a música para alaúde, devido a sua experiência na técnica de cordas pulsadas. A consideração destes fatos levam à decisão do método a ser adotado na transcrição das peças, havendo algumas possibilidades:

- transcrição moderna para violão (em clave de sol oitavada)
- transcrição moderna para alaúde (em duas claves - sol e fá)
- transcrição moderna concomitante com a tablatura, em dois sistemas (um abaixo do outro).

Cada um destes procedimentos oferecem vantagens e desvantagens.

¹ CASEY, W.S., Printed English Lute Instruction Books 1568-1610, tese de doutorado defendida na Universidade de Michigan, 1960, p.6.

Robinson compõe suas peças para alaúde, levando em consideração a construção do instrumento, quantidade de cordas (seis duplas, mais dois baixos em diapasão), qualidade timbrística e possibilidades técnicas. Assim sendo julguei inadequado transcrever as peças para o violão, instrumento com outra construção, outra quantidade de cordas (6 simples, sem baixos), outro timbre e principalmente outra técnica (de mão direita). Outro ponto relevante é a existência de uma transcrição para violão das peças de Robinson, realizadas por W.S.Casey, em Printed English Lute Instruction Books, 1568-1610² (incluindo abaixo da mesma a tablatura original).

Portanto, minha opção foi a de conservar a altura real das notas do instrumento ao qual Robinson compôs sua música, ou seja, o alaúde em Sol.

A respeito da transcrição moderna concomitante com a tablatura, em dois sistemas (um abaixo do outro), embora tenha um lado interessante pois o executante pode sempre compará-las, todavia este tipo de realização quebra o fluxo do discurso musical, deixando a partitura sobrecarregada. Foi este o caso de David Lumsden, The Schoole of Musicke by Thomas Robinson,³ que em sua versão para o francês do tratado realiza, na segunda parte, uma transcrição das peças para alaúde (em clave de sol e fá), dotando a partitura da notação moderna e da tablatura, abaixo de cada sistema. Embora sua transcrição seja primorosa, o resultado final, a meu ver, fica comprometido pelo excesso de informações.

² CASEY, W.S., *op.cit.*, transcreve somente as 38 peças, deixando de trabalhar as 8 peças contidas nas Regras para Instruיר-vos a Cantar.

³ LUMSDEN, D., The Schoole of Musicke by Thomas Robinson, edition et transcription, Paris, C.N.R.S., 1971 (1ª edição); 1976 (2ª edição revisada). Nesta edição o autor transcreve somente as 38 peças, deixando de trabalhar as 8 peças contidas nas Regras para Instruיר-vos a Cantar.

Tendo esses dados em mente, decidi-me por manter o texto tal como foi concebido pelo autor, editando a tablatura separadamente. Dessa maneira o instrumentista que desejar executar o repertório no original terá o texto de Robinson na íntegra, sem alterações. Já aquele que desejar usar da transcrição terá uma partitura separada (em clave de sol e fá), que servirá não somente ao alaudista, mas também ao cravista ou ainda ao harpista.

Considerações e questões técnicas

A tablatura francesa para alaúde, adotada por Robinson, é um sistema de notação que utiliza letras, não para representar os sons, mas para indicar ao executante as diversas posições dos dedos da mão esquerda sobre o braço do instrumento. As letras vem inseridas em um sistema de seis linhas que equivalem às seis cordas do alaúde. Assim, *a* equivale à corda solta; *b* - primeira casa premida; *c* - segunda casa premida, etc. Quanto aos baixos em diapasão a indicação é *a* (para a 7ª ordem); *a* (para a 8ª ordem).⁴

As peças entabuladas não trazem fórmula de compasso. Entretanto, como trazem barras de compasso, deduz-se através da análise dos tempos de cada compasso, a fórmula da peça.

Outra questão é a tonalidade. Dentro do sistema de tablatura não há como inserir armadura de clave. Neste caso, fica a cargo do transcritor analisar a peça e indicar a tonalidade a que pertence.

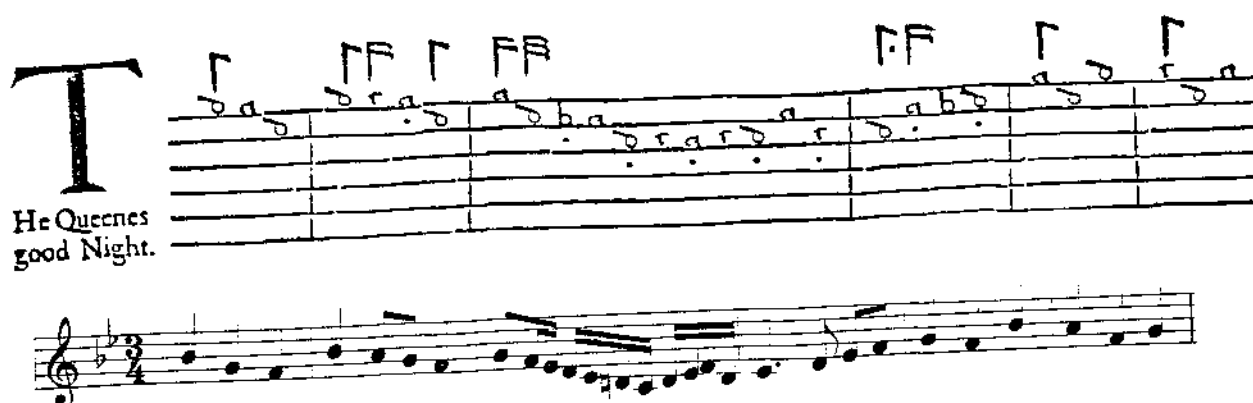
Em relação ao ritmo, como não se trata de uma partitura representando a altura das notas, faz-se necessário colocar acima de cada representação gráfica, o

⁴ Para saber-se a afinação específica destas cordas em cada peça, vide Tabela de Formas Musicais, Concordâncias e Referências, coluna 3.

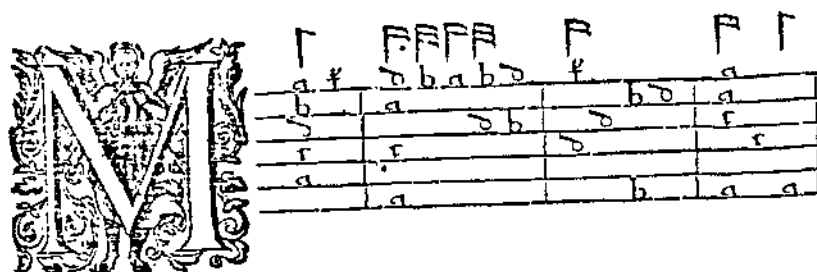
ritmo correspondente. A tabela de equivalência dos ritmos da tablatura com a notação moderna foi fornecida por Robinson em Regras para Instruir-vos a Cantar, no seguinte esquema:



Observa-se porém uma diferença essencial entre os dois sistemas de notação. Enquanto a notação moderna dota cada nota de seu valor rítmico, na tablatura indica-se somente as mudanças de ritmo. Dessa maneira temos sinais de duração pressupostos, como por exemplo os primeiros 6 compassos de *The Queen's Goodnight*:



Este tipo de notação incorre em dois problemas. Primeiro, somente dá conta da entrada das vozes, ou seja, indica a nota no momento de ser premida, sem considerar sua duração ao longo do compasso. Portanto é necessário avaliar a partitura nota a nota, ou melhor, letra a letra, para saber-se, dentro do contexto polifônico ou cordal, a duração de cada uma. Como por exemplo, os primeiros 4 compassos de *My Lord Willlobies Welcome Home*, peça a várias vozes:



Y Lord Willlobies
welcome home.



O segundo problema é o fato da tablatura não ter sinais para pausas. Estas acontecem tecnicamente, quando o dedo é liberado da corda, ou musicalmente, quando há ausência de som. Cada caso necessita ser ponderado de acordo com a circunstância.

Gostaria de citar alguns casos polêmicos, comparando a transcrição de Lumsden com a por mim realizada.

A Gigue de nº 28 tem ausência de pausa no último tempo do primeiro compasso. Lumsden indica-a no primeiro tempo. Já J.Ward⁵ diz que “Lumsden suprimiu uma pausa de colcheia editorial; $\overset{\frown}{g \ a \ b \ g}$ faz mais sentido musical, como pode ser visto nas variações de Giles Farnaby, da mesma peça, in Fitzwilliam Virginal Book, nº 267.”

Vide abaixo uma comparação entre a transcrição de Lumsden, a por mim realizada e a tablatura original de Robinson:

transcrição D.Lumsden



transcrição C.Zwilling



tablatura original T.Robinson



⁵ WARD, J., A Dowland Miscellany, Journal of the Lute Society of America, 1977, vol.X (Appendix O., *Thomas Robinson*, pp.122). O autor indica W.Danckert, Geschichte der Gigue, Leipzig, 1924, p.11, como referência para a Gigue n.28 de Robinson.

Ut re mi fa sol la (nº 24), tem ausência de pausas no tempo forte da voz inferior, nos compassos 29 a 32. Lumsden considera-as como pausas, já a meu ver considero-as como retardos, conforme exemplos abaixo:

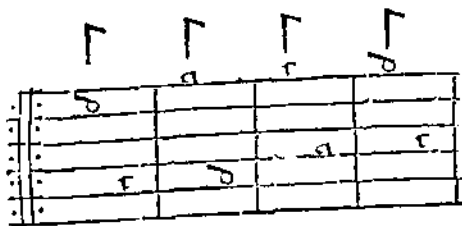
transcrição D.Lumsden
compasso 29
III



transcrição C.Zwilling
compasso 29
III



tablatura original T.Robinson
compasso 29
III



Como última observação gostaria de esclarecer que Robinson altera a fórmula de compasso no íterim de algumas peças, sem no entanto indicar a mudança. Este é o caso dos compassos 17 a 24 de Passamezzo Galliard (nº 9). De 1 a 16 o compasso é ternário simples (3/4), de 17 a 24 transforma-se em compasso binário composto (6/8), voltando a ternário simples de 25 ao fim. Em Bell Vedere (nº 26), do início até o compasso 32, está em compasso binário simples (2/4), do compasso 33 ao fim, em ternário simples (3/4).



Anjo de verde com Vielle

Evangelista de Predis (ativo-1483-fal.1490)

associado a Leonardo

Londres, National Gallery

painel esquerdo lateral da Virgem das Rochas

óleo sobre madeira, 116 X 61 cm



Anjo de vermelho com Alaúde

Ambrogio de Predis (c.1455-c.1508)

associado a Leonardo

Londres, National Gallery

painel direito lateral da Virgem das Rochas

óleo sobre madeira, 118 X 61 cm

Dois painéis laterais com anjos músicos complementam o retábulo da Virgem das Rochas de Leonardo da Vinci., originalmente pintados para a Irmandade da Imaculada Conceição (iniciado em c.1486-90 e concluído em c.1506-8), hoje em Londres, na National Gallery.

The Schoole of Musicke.

T Hee Queenes
good Night.

Heere followeth the Ground.

1. The Queen's Goodnight

Lute I

Musical score for "The Queen's Goodnight" on Lute I. The score is written in treble clef, key of B-flat major (two flats), and 3/4 time. It consists of 32 measures, divided into eight staves of four measures each. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated above the staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

1. The Queen's Goodnight

Here follows the Ground

Lute II

First system of musical notation (measures 1-4) for Lute II. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The notation is in a grand staff with a treble and bass clef. Measure 1: Treble clef has a half note B-flat; Bass clef has a half note B-flat. Measure 2: Treble clef has a quarter note B-flat, quarter note A, and quarter note G; Bass clef has a half note B-flat and a half note A. Measure 3: Treble clef has a quarter note G, quarter note F, and quarter note E; Bass clef has a half note G and a half note F. Measure 4: Treble clef has a half note D; Bass clef has a half note D. A repeat sign is at the end of the system.

Second system of musical notation (measures 5-8) for Lute II. Measure 5: Treble clef has a quarter note E, quarter note D, quarter note C, and quarter note B; Bass clef has a half note B and a half note A. Measure 6: Treble clef has a quarter note B, quarter note A, quarter note G, and quarter note F; Bass clef has a half note G and a half note F. Measure 7: Treble clef has a quarter note E, quarter note D, quarter note C, and quarter note B; Bass clef has a half note B and a half note A. Measure 8: Treble clef has a quarter note B, quarter note A, quarter note G, and quarter note F; Bass clef has a half note G and a half note F. A repeat sign is at the end of the system.

The Schoole of Musicke.

T

Wenty waies
vpon the bells

The musical score consists of ten staves, each containing a line of music with various rhythmic notations (such as 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g', 'h', 'i', 'k', 'l', 'm', 'n', 'o', 'p', 'q', 'r', 's', 't', 'u', 'v', 'w', 'x', 'y', 'z') and fingerings (such as '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20'). The notation is written in a historical style, with some notes having stems and flags. The staves are numbered 1 through 10, corresponding to the measures of the piece.

Heere followeth the ground.

The musical score for 'Heere followeth the ground' consists of a single staff of music. It contains rhythmic notations (such as 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', 'g', 'h', 'i', 'k', 'l', 'm', 'n', 'o', 'p', 'q', 'r', 's', 't', 'u', 'v', 'w', 'x', 'y', 'z') and fingerings (such as '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20'). The notation is written in a historical style, with some notes having stems and flags. The staff is numbered 1 through 20, corresponding to the measures of the piece.

2. Twenty ways upon the bells

Lute I

The musical score is written for a single melodic line on a lute, indicated by the 'Lute I' instruction. It is in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The piece consists of 40 measures, organized into eight systems of five measures each. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are placed above the staff to mark the beginning of each system. The piece concludes with a double bar line at the end of the 40th measure.

2. Twenty ways upon the bells

Here follows the ground
Lute II



The Schoole of Musicke.



Ow well you Marriners.
Heere keepe your fore-finger
along in r

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are written in a historical style with stems and flags. Below the staff, there are two rows of lute tablature numbers: 3 1 3 2, 3 4 1 4, 4 4 3 1 1, 2 1 4 1 2, and 1 1 1 2 4.

Handwritten musical notation on a five-line staff. Below the staff, there are two rows of lute tablature numbers: 2 1 2, 3 1 1, 1 1 1 4, 4 4 3 1 1, and 1 2 4 2.

Handwritten musical notation on a five-line staff. Below the staff, there are two rows of lute tablature numbers: 1 4 3 1, 4 4 1 2 4, 4 2 4 3 2 3, 4 4 3 2 4, and 4 4 3.

Handwritten musical notation on a five-line staff. Below the staff, there are two rows of lute tablature numbers: 3 3 4 1, 1 4 1 2, 2 1 3 4 2 4, and 2 1 4 1 2.

Handwritten musical notation on a five-line staff. Below the staff, there are two rows of lute tablature numbers: 4 1, 4 1, 3 4 3 4 1, 3 1 1, 4 3 2, and 4 1 2.

Handwritten musical notation on a five-line staff. Below the staff, there are two rows of lute tablature numbers: 1 3 4 4, 4 1 2 1, and 2.

3. Row well, you mariners

Here keep your fore finger along in C

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of 28 measures, organized into five systems of two staves each (treble and bass clef). The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system contains measures 1 through 5, with a measure rest in measure 4. The second system contains measures 6 through 10, with a measure rest in measure 9. The third system contains measures 11 through 15, with a measure rest in measure 14. The fourth system contains measures 16 through 20, with a measure rest in measure 19. The fifth system contains measures 21 through 25, with a measure rest in measure 24. The piece concludes with a double bar line in measure 28. The tempo and mood are indicated by the title 'Row well, you mariners', suggesting a steady, rhythmic pace.

A

Galliard.

4. A Galliard

The musical score for "4. A Galliard" is written in 3/4 time and consists of six systems of piano accompaniment. Each system contains a treble staff and a bass staff, both in the key of B-flat major (two flats). The piece begins with a treble staff and a bass staff. The first system shows the initial melody in the treble and a supporting bass line. The second system continues the melody, with a measure number '5' above the treble staff. The third system features a more complex bass line with chords, with a measure number '10' above the treble staff. The fourth system continues the melody, with a measure number '15' above the treble staff. The fifth system shows the melody continuing, with a measure number '20' above the treble staff. The sixth system concludes the piece with a final chord in the bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

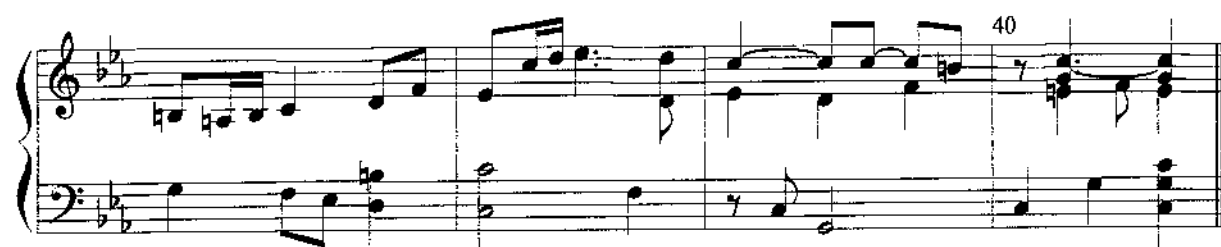
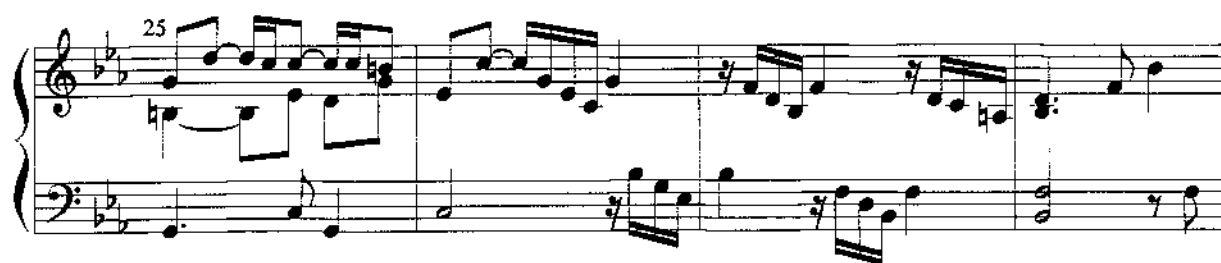
A

Galliard

The musical score for 'A Galliard' is presented on ten staves. Each staff consists of a treble and a bass line. The notation is a form of musical shorthand, likely derived from lute tablature, where letters (a, b, c, d, e, f, g) represent specific frets on the strings. The piece begins with a large 'A' and the title 'Galliard' below it. The music is characterized by frequent beaming of notes, indicating a fast tempo. The score includes various musical symbols such as clefs, bar lines, and accidentals (sharps and flats). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

5. A Galliard





The Schoole of Musicke.



Plainsong for two
Lutes.

A

Plainsong for two Lutes.

The image displays a musical score for a piece titled "Plainsong for two Lutes." It begins with a large, ornate initial letter "A" in a decorative frame. Below the initial, the title "Plainsong for two Lutes." is written. The score consists of five systems of music. Each system includes a lute tablature line (letters a, b, c, d, e, f, g) and a corresponding musical notation line (staves with notes and clefs). The tablature is written in a style typical of early printed music, with letters placed on a line of six spaces. The musical notation is in a simple, early printed style, with notes on staves and a single clef. The score is arranged in a single column, with the tablature and musical notation lines aligned horizontally. The first system is the most complete, showing the initial "A" and the first few measures of the piece. The subsequent systems show the continuation of the piece, with the tablature and musical notation lines aligned horizontally. The score is a single page from a larger manuscript, as indicated by the "A" in the top left corner.



Plaine song for two Lutes.

First system of musical notation for two lutes. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. Below the staves are lute tablature numbers: 3 4 1 2 2 1 4 3 2 4 1 3.

Second system of musical notation for two lutes. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation includes various note values and rests. Below the staves are lute tablature numbers: 4 1 2 1 2 1 1 3 3 1 3 1 3 4 1 4 3 4 1 3 3 4 1.

Third system of musical notation for two lutes. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation includes various note values and rests. Below the staves are lute tablature numbers: 2 2 1 4 3 2 4 1 3 1 3 2 1 1 3 1 3 1 3 3 2 3.

Fourth system of musical notation for two lutes. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation includes various note values and rests. Below the staves are lute tablature numbers: 1 4 2 4 1 3 1 4 1 2 1 2 1 3 1 3 1 3 1 3.

Fifth system of musical notation for two lutes. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The notation includes various note values and rests. Below the staves are lute tablature numbers: 3 1 3 1 3 4 1 4 3 4 1 3.

6. A Plaine song for two lutes

Lute I

5

10

15

20

25

30

The musical score for Lute I consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score is numbered 1 through 30. The first system (measures 1-5) shows the beginning of the piece. The second system (measures 6-10) continues the melody. The third system (measures 11-15) features a more complex melodic line. The fourth system (measures 16-20) shows a continuation of the melody. The fifth system (measures 21-30) concludes the piece with a final cadence.

6. A Plaine song for two lutes

Lute II

5

10

15

20

25

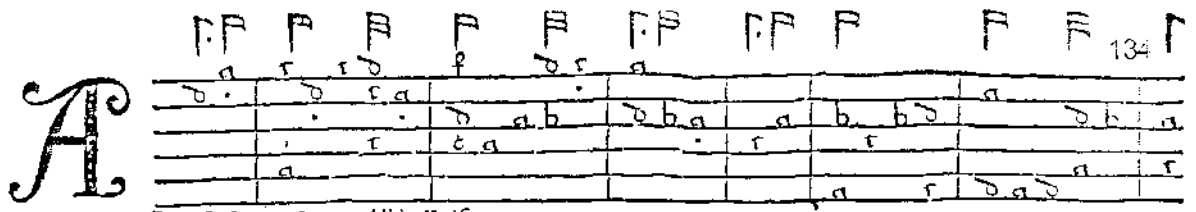
30

The musical score for Lute II is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece consists of 32 measures. The notation is as follows:

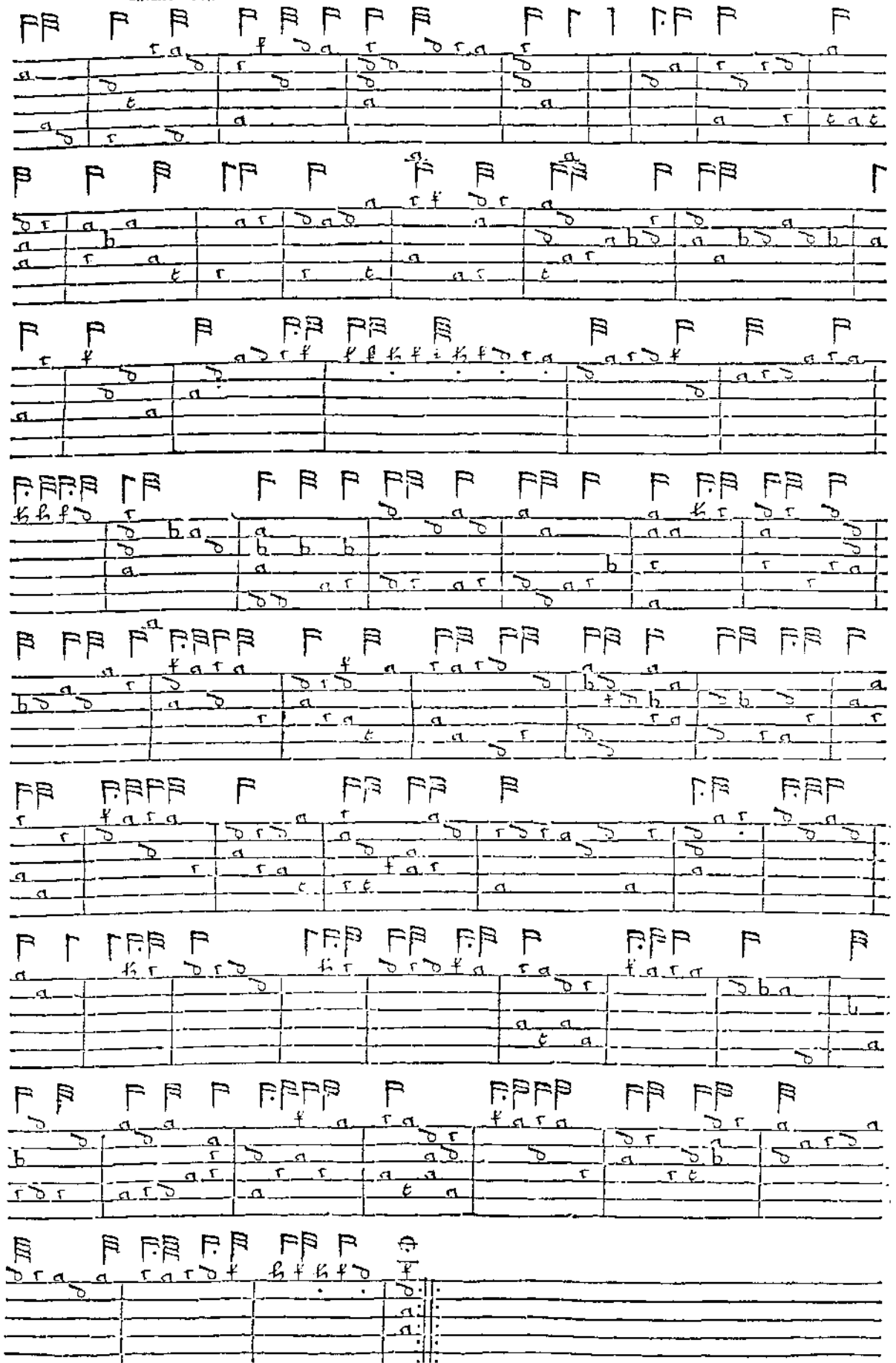
- Measures 1-5:** The right hand plays a melody starting on G4, moving up stepwise to D5, then down to C5, B4, and A4. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.
- Measures 6-10:** The right hand continues the melody with eighth-note patterns. The left hand accompaniment remains consistent.
- Measures 11-15:** The right hand features a more complex eighth-note pattern. The left hand accompaniment continues.
- Measures 16-20:** The right hand melody continues with eighth-note runs. The left hand accompaniment continues.
- Measures 21-25:** The right hand melody continues with eighth-note runs. The left hand accompaniment continues.
- Measures 26-30:** The right hand melody continues with eighth-note runs. The left hand accompaniment continues.
- Measures 31-32:** The piece concludes with a final cadence in the right hand and a sustained note in the left hand.

134

A



Fantasia for two Lutes. All in Unisons.





1 1 1. F F F F F F F F F

a r r d a d r a a a r d e
a a a a r a r r r e
a r e a e r r r e

Fantasia for two Lutes. All in Violons.

F F F F F 1 1. F F F F F F F F F
r f d r a f a r r d f d r a
a a a b b a a a a b d b a r a b
a r r a r a a a r e a r e a

F F F F F F F F F F F F F F F F F
b d a d b a a d r f d a d r a d r a
r d a a a r a d r a a a a a

F F F F F F F F F F F F F F F F F
f a r r f f f f i b f r a a r f a r a a
d a a a a a a a a a a a a a a

F F F F F F F F F F F F F F F F F
a r d a a a b r d r d r d r a r a
b a r a a a a a a a a a a a a

F F F F F F F F F F F F F F F F F
f a r a a a a a a a a a a a a a a
a a a a a a a a a a a a a a

F F F F F F F F F F F F F F F F F
d r a a a a a a a a a a a a a a
a a a a a a a a a a a a a a

F F F F F F F F F F F F F F F F F
a b r r r a a a a a a a a a a a
b r r a a a a a a a a a a a a

F F F F F F F F F F F F F F F F F
b a a a a a a a a a a a a a a a
d r a a a a a a a a a a a a

F F F F F F F F F F F F F F F F F
r a d r d b a a a r d a a a a a
a a a a a a a a a a a a a a

7. A Fantasy for two lutes

all in unisons

Lute I

5

10

15

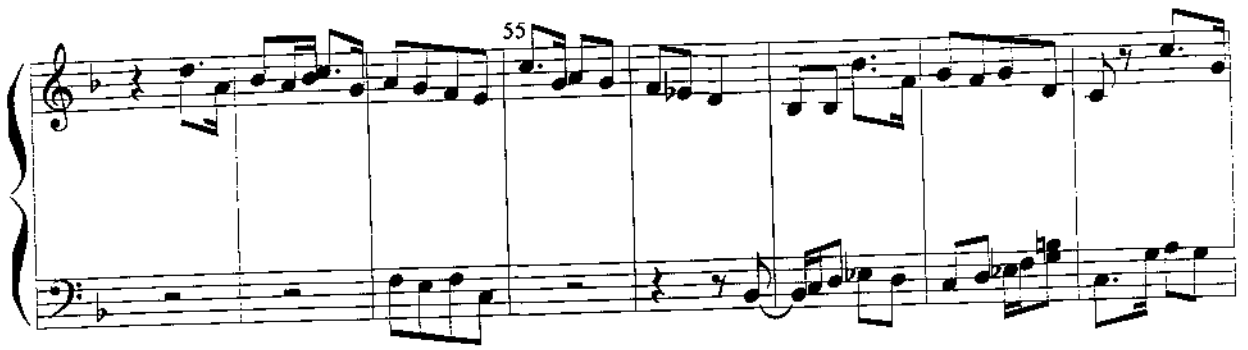
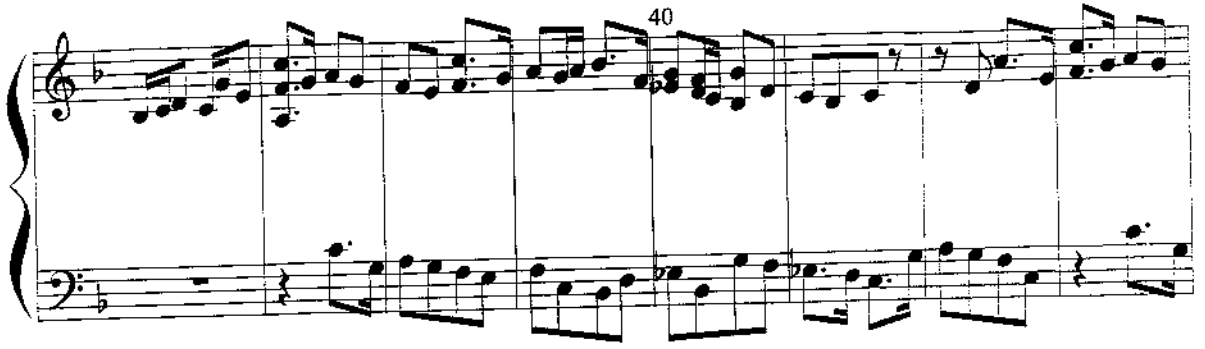
20

25

30

35

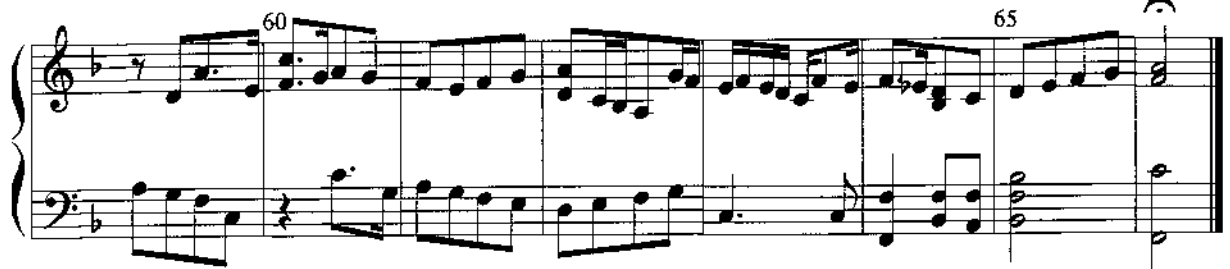
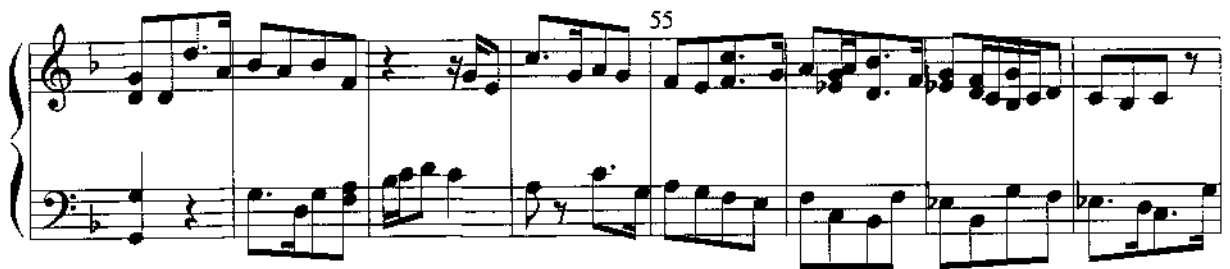
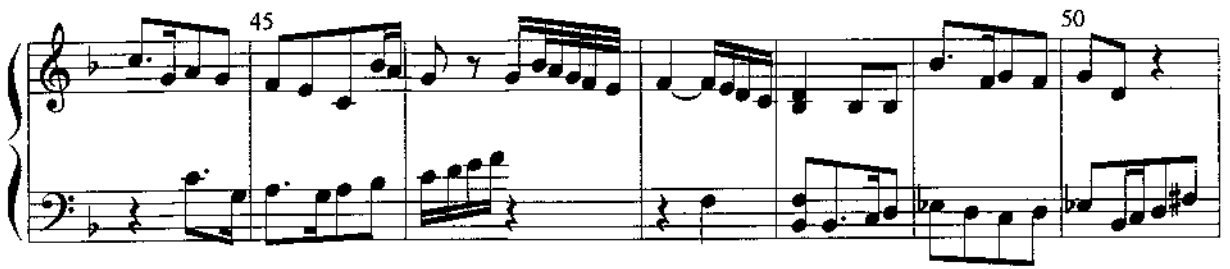
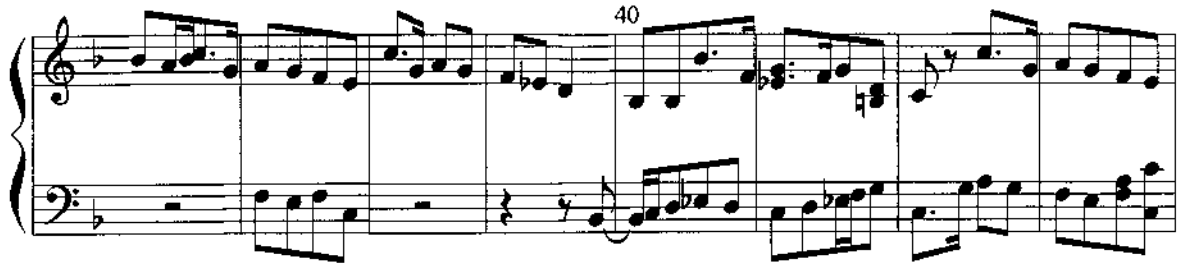
The musical score for Lute I is presented in five systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the 35th measure.



7. A Fantasy for two lutes
all in unisons

Lute II

The musical score for Lute II is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 are indicated at the start of their respective measures. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and slurs. The piece concludes with a final cadence in the 35th measure.





Risse his delight.

Handwritten musical notation on six systems of staves. The notation includes various rhythmic symbols (such as 'f', 'r', 'a', 'b', 'd', 'h') and melodic lines. The first system is preceded by the page number '140' and a series of 'F' and 'P' symbols. The notation is dense and fills the page, with some systems showing repeat signs (double dots) and other musical markings.

8. Grisse his delight

5

10 15

20

25 30

35 40

45

This musical score is for a piece titled "8. Grisse his delight". It is written for piano in 3/8 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is organized into six systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 are indicated at the beginning of their respective lines. The melody in the treble staff is characterized by frequent sixteenth-note runs and eighth-note patterns, while the bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.



First system of musical notation with a treble clef. The staff contains a series of notes and rests, with a large 'P' above the first measure. The notes are written in a medieval style with square neumes on a four-line staff.

Allegretto galyard.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef and a series of notes and rests, with a large 'P' above the first measure.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef and a series of notes and rests, with a large 'P' above the first measure.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef and a series of notes and rests, with a large 'P' above the first measure.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef and a series of notes and rests, with a large 'P' above the first measure.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef and a series of notes and rests, with a large 'P' above the first measure.

Seventh system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef and a series of notes and rests, with a large 'P' above the first measure.

Eighth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef and a series of notes and rests, with a large 'P' above the first measure.

Here followeth the ground
to this Treble.

Ninth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef and a series of notes and rests, with a large 'P' above the first measure.

Tenth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef and a series of notes and rests, with a large 'P' above the first measure.

9. Passamezzo Galliard

Lute I

The musical score is written for Lute I and consists of eight staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is a single melodic line. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

9. Passamezzo Galliard

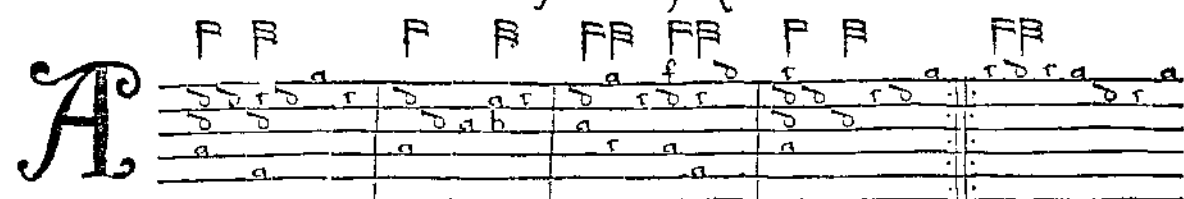
Here follows the Ground
Lute II

The musical score is written for piano and is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system contains five measures. The second system contains five measures, with a measure rest in the first measure and a measure rest in the fifth measure. The third system contains five measures, with a measure rest in the first measure and a measure rest in the fifth measure. The score is marked with measure numbers 5, 10, and 15. The title '9. Passamezzo Galliard' is centered at the top. Below the title, the text 'Here follows the Ground' and 'Lute II' is written. The page number '144' is in the top right corner.

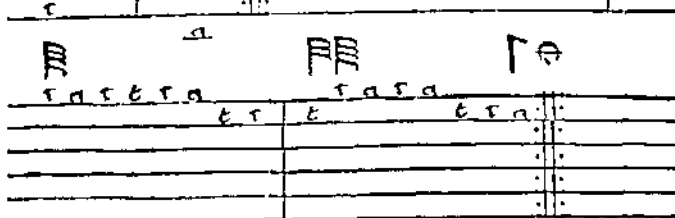
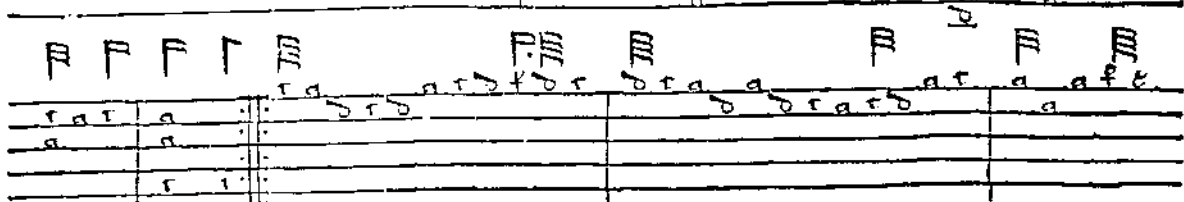
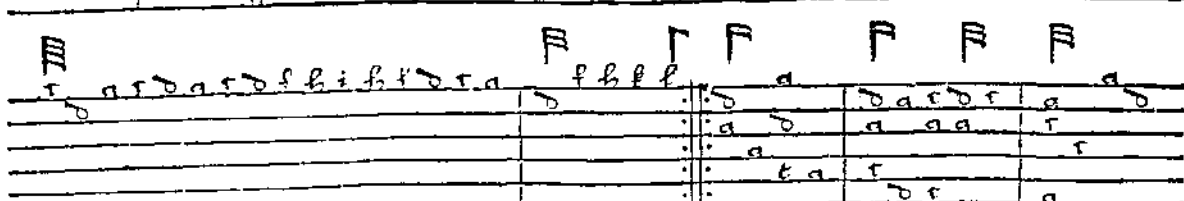
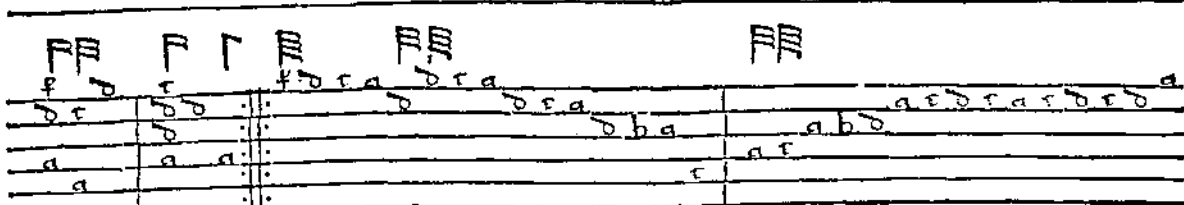
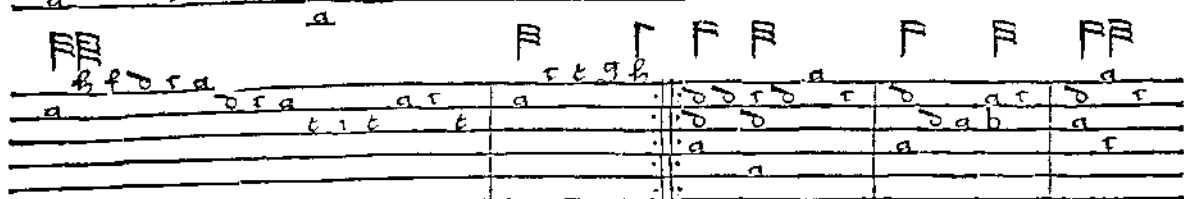
A

Toy for two Lutes.

D

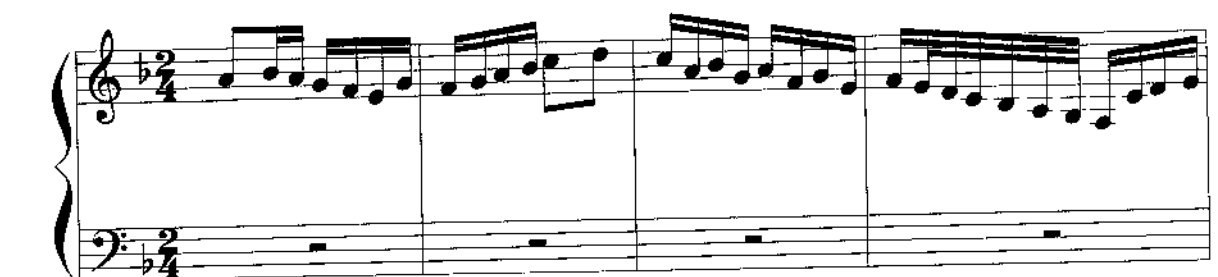
*The Schoole of Musicke.***A**

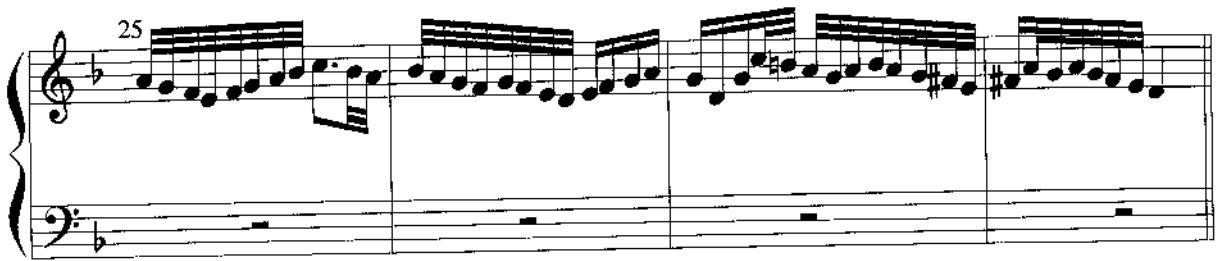
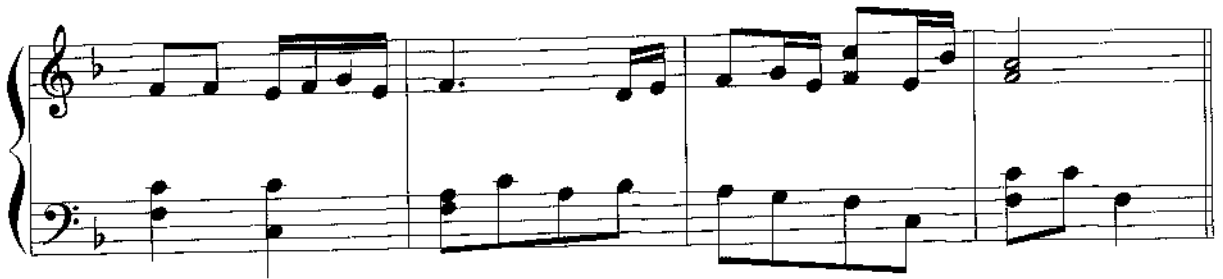
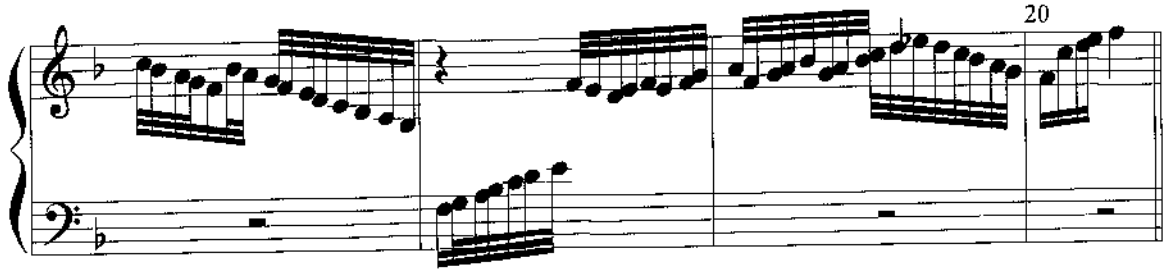
Toy for two Lutes.



10. A Toy for two lutes

Lute I

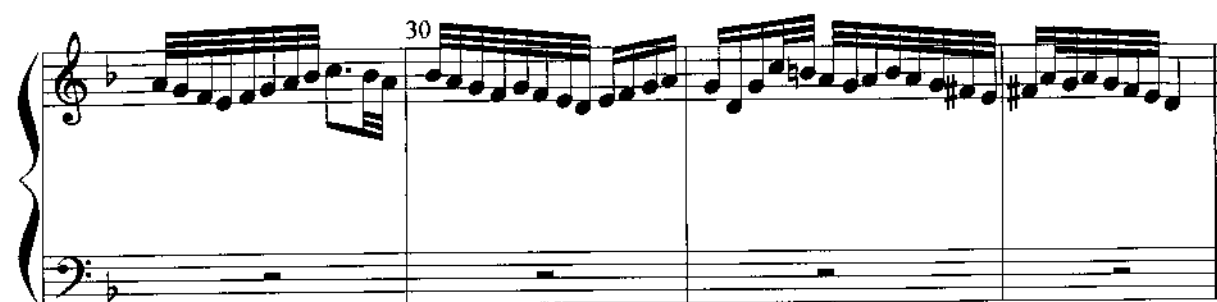
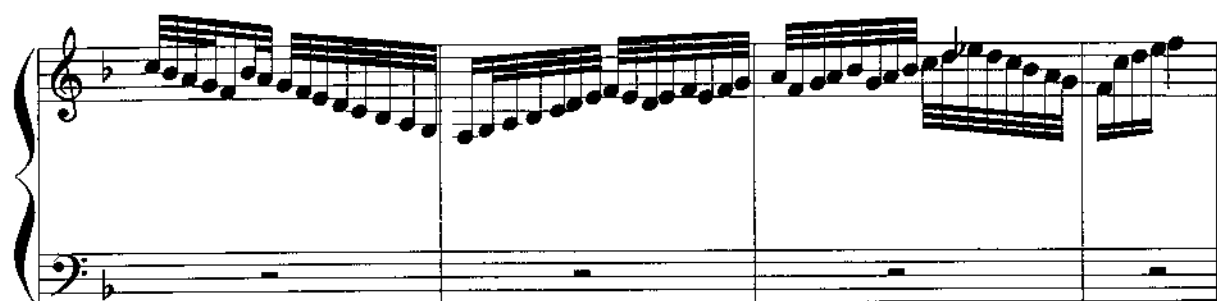
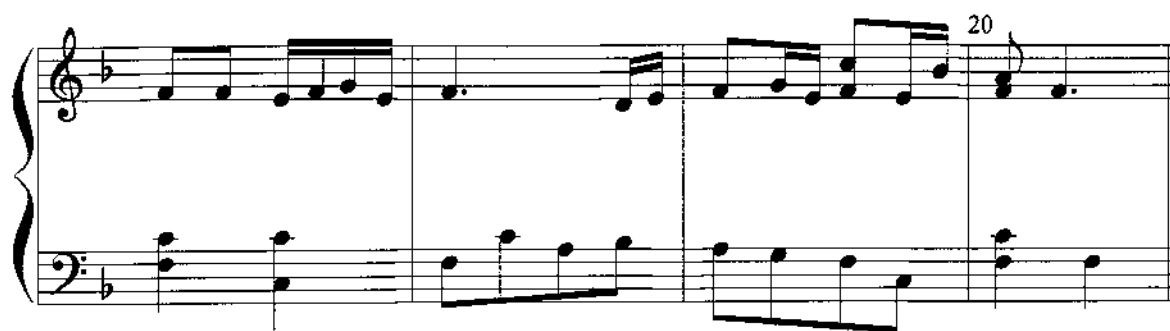




10. A Toy for two lutes

Lute II

The musical score for Lute II, titled "10. A Toy for two lutes", is presented in four systems. The first system shows the initial measures in 2/4 time with a key signature of one flat. The second system begins at measure 5, the third at measure 10, and the fourth at measure 15. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and rests.





GALLIARD.

Handwritten musical notation for the Galliard, consisting of five systems of three staves each. The notation includes various rhythmic symbols (vertical strokes with flags) and letter-based notes (a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z) placed on and between the staves. The first system begins with a large 'A' above the first staff. The notation is arranged in a structured, repeating pattern across the systems.

11. A Galliard

The musical score for "11. A Galliard" is written in 3/4 time and the key of D major (one sharp). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system shows the initial melody in the treble and a supporting bass line. The second system includes a measure rest in the treble, marked with a '5' above the staff. The third system starts with a measure rest in the treble, marked with a '10' above the staff. The fourth system continues the melody, marked with a '15' above the staff. The fifth system features a measure rest in the treble, marked with a '20' above the staff. The final system concludes the piece with a double bar line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, typical of a standard musical score.

The Schoole of Musicke.

M 153

Erry Melancholic.

The first system of the piece 'Erry Melancholic' is written on a five-line staff. It begins with a large, ornate initial 'M'. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests, with some notes beamed together. The key signature has one flat (B-flat). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The second system of the piece continues the melody. It features a variety of note values and rests, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The third system of the piece continues the melody. It features a variety of note values and rests, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The fourth system of the piece continues the melody. It features a variety of note values and rests, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The fifth system of the piece continues the melody. It features a variety of note values and rests, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The sixth system of the piece continues the melody. It features a variety of note values and rests, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The seventh system of the piece continues the melody. It features a variety of note values and rests, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The eighth system of the piece continues the melody. It features a variety of note values and rests, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

12. Merry Melancholy

The musical score for "12. Merry Melancholy" is written in 2/4 time and consists of 32 measures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into five systems, each with a measure number (5, 10, 15, 20, 25, 30) indicating the start of a new system. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a steady accompaniment. The piece concludes with a final chord in the 32nd measure.

5

10

15

20

25

30

This page contains five systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The systems are numbered as follows:

- System 1:** Measures 35 to 40. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.
- System 2:** Measures 40 to 45. The treble clef melody continues with eighth notes, and the bass clef accompaniment remains consistent.
- System 3:** Measures 45 to 50. The treble clef melody includes some rests, and the bass clef accompaniment features a mix of quarter and eighth notes.
- System 4:** Measures 50 to 55. The treble clef melody becomes more active with sixteenth notes, and the bass clef accompaniment includes some rests.
- System 5:** Measures 55 to 60. The treble clef melody features a series of sixteenth-note runs, and the bass clef accompaniment includes some rests.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a continuous piece of music.

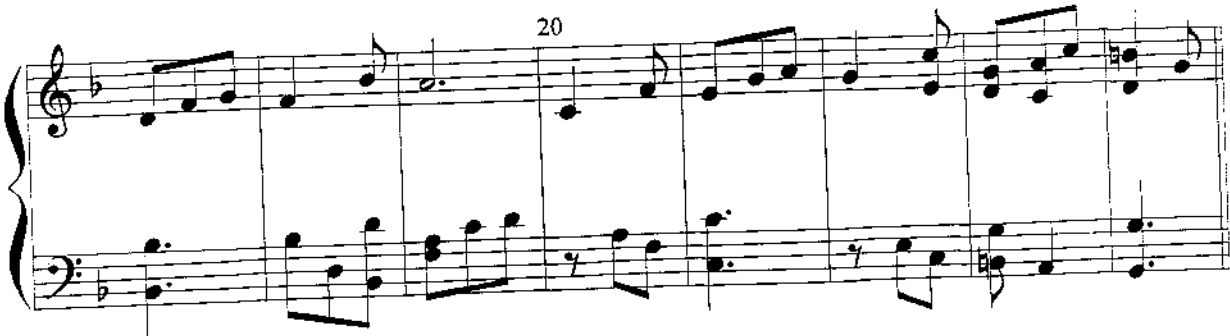
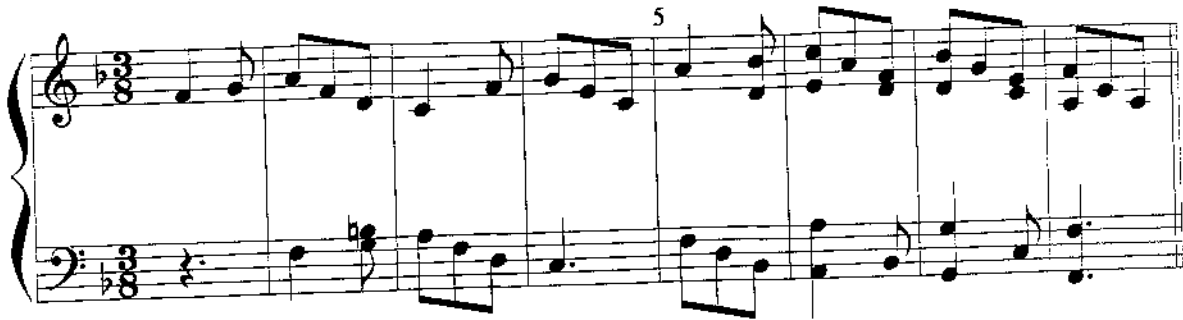


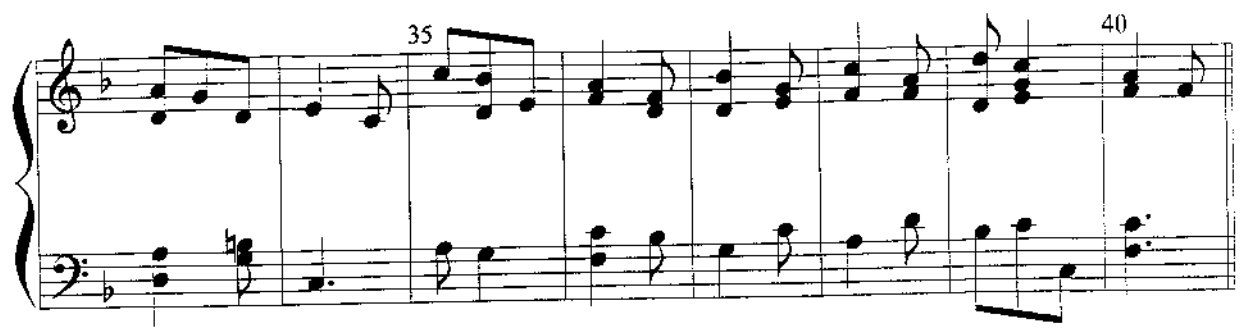
Obinfons Riddle.

Musical score for 'Obinfons Riddle' featuring six systems of staves with notes and rests.

The score consists of six systems of staves. Each system contains three staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests, with some notes marked with 'f' (forte) or 'p' (piano). The music is written in a style typical of 19th-century musical notation.

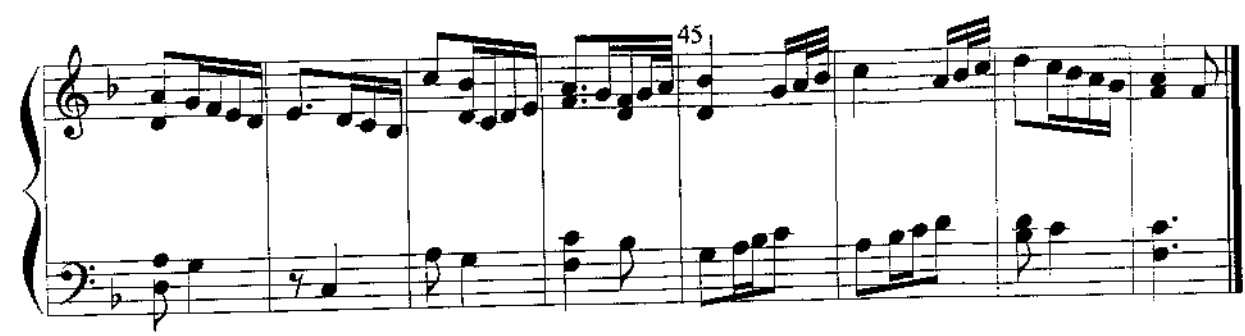
13. Robinson's Riddle





35 40

This system of a musical score consists of two staves, treble and bass, joined by a brace on the left. The key signature has one flat (B-flat). The system contains measures 35 through 40. Measure 35 begins with a treble staff note on G4 and a bass staff note on F3. The melody in the treble staff moves stepwise upwards, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure 40 ends with a treble staff note on A4 and a bass staff note on G2.



45

This system of a musical score continues from the previous system, consisting of two staves, treble and bass, joined by a brace on the left. The key signature remains one flat. The system contains measures 45 through 50. Measure 45 begins with a treble staff note on B4 and a bass staff note on F3. The treble staff features more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, while the bass staff continues with a steady accompaniment. Measure 50 ends with a treble staff note on G4 and a bass staff note on F2.

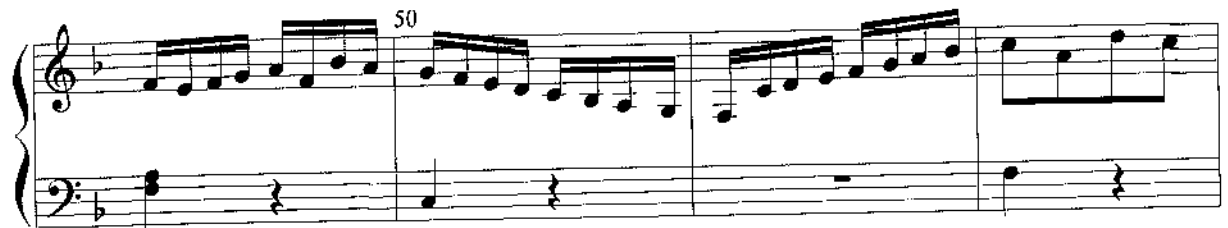
G

Of from my
Window.

Handwritten musical score for a piece titled "Of from my Window." The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is in a historical style, featuring various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. The music is organized into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a large "G" time signature. The score includes various musical symbols such as accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (p, f). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

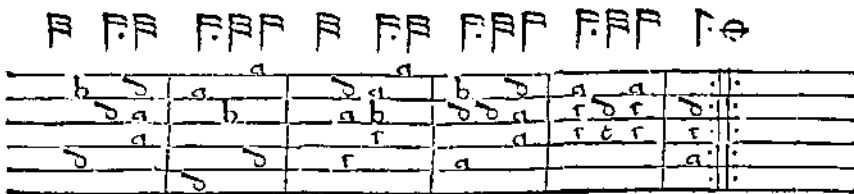
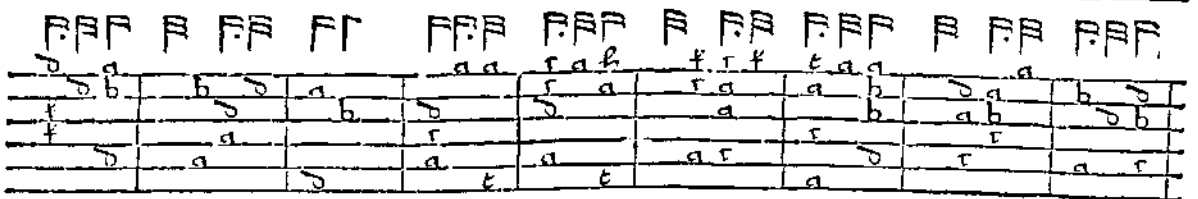
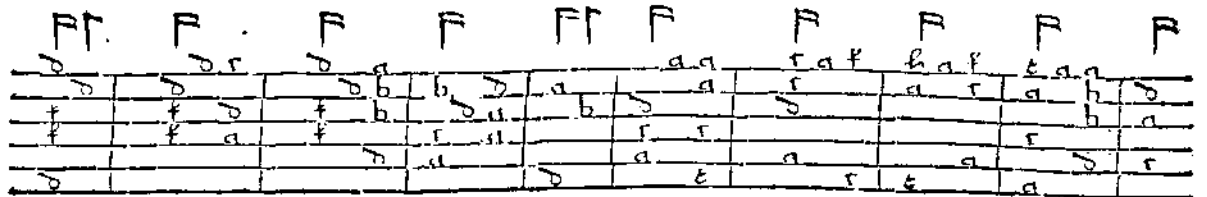
14. Go from my window

This musical score is for a piano piece titled "14. Go from my window". It is written in 2/4 time and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are indicated above the treble staves. The piece begins with a treble staff melody and a bass staff accompaniment of chords. Between measures 10 and 15, the treble staff has a more active melody while the bass staff continues with chords. At measure 20, the bass staff features a more active eighth-note accompaniment. From measure 25 to 40, both staves have more complex, active patterns, including sixteenth-note runs in the bass staff and eighth-note patterns in the treble staff. The piece concludes with a final chord in the treble staff and a sustained bass note in the bass staff.





TOY.



15. A Toy

The musical score for '15. A Toy' is presented in six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The piece is marked with measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25. The melody in the treble clef is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef accompaniment features chords and single notes, providing a harmonic foundation. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

5

10

15

20

25

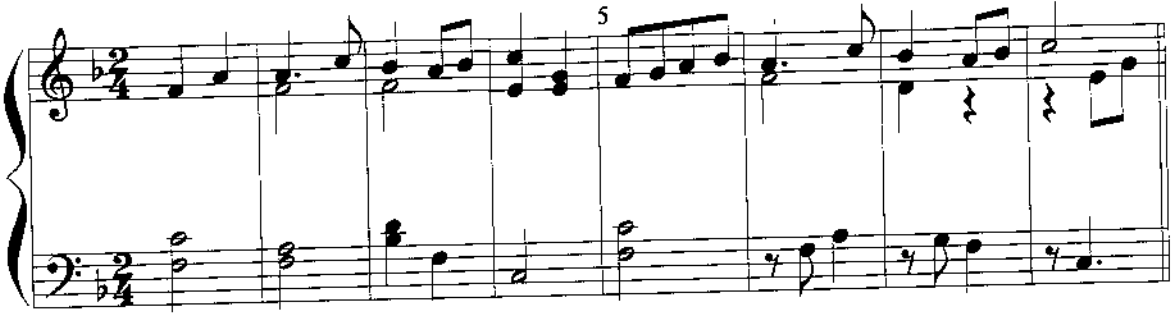




GIGVE.

Handwritten musical score for a piece titled "GIGVE." The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. The music is written in a single system, with no key signature or time signature explicitly shown. The notation includes many beamed notes and rests, suggesting a fast or rhythmic piece. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

16. A Gigue

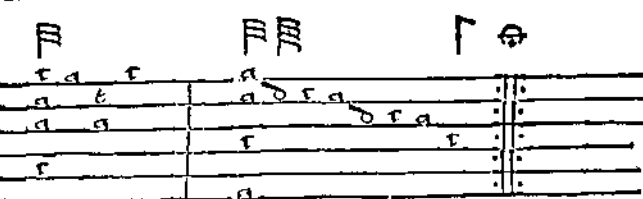
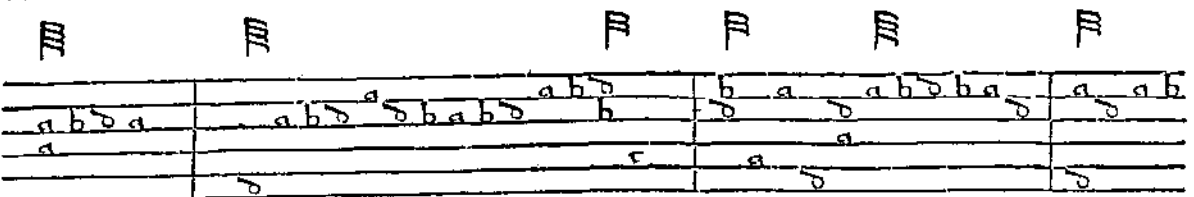
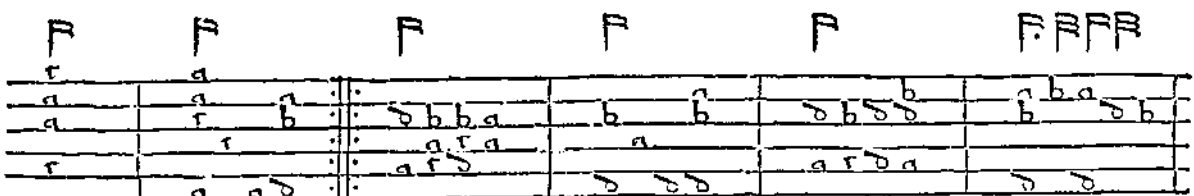
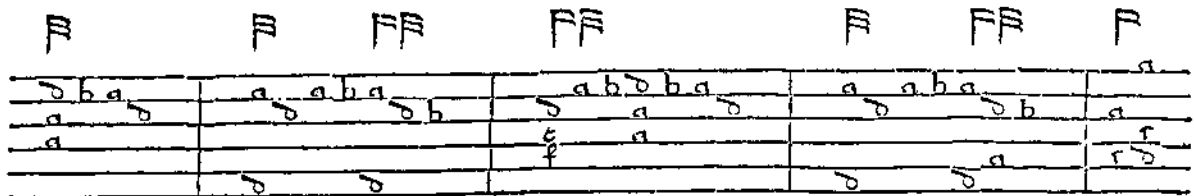
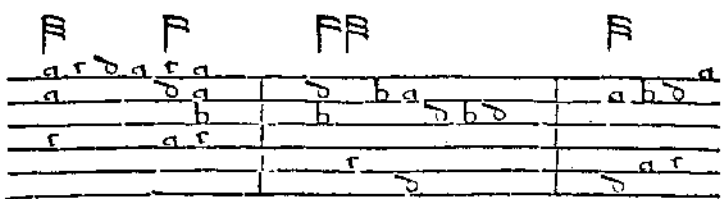
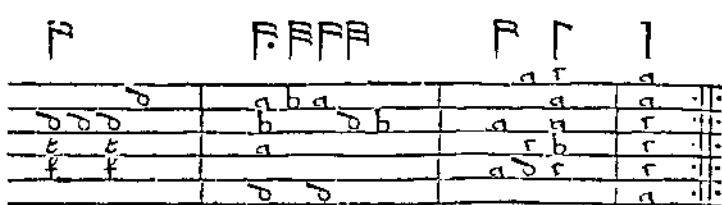
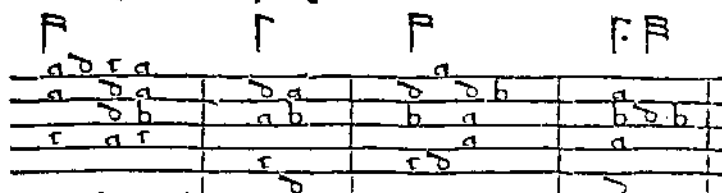




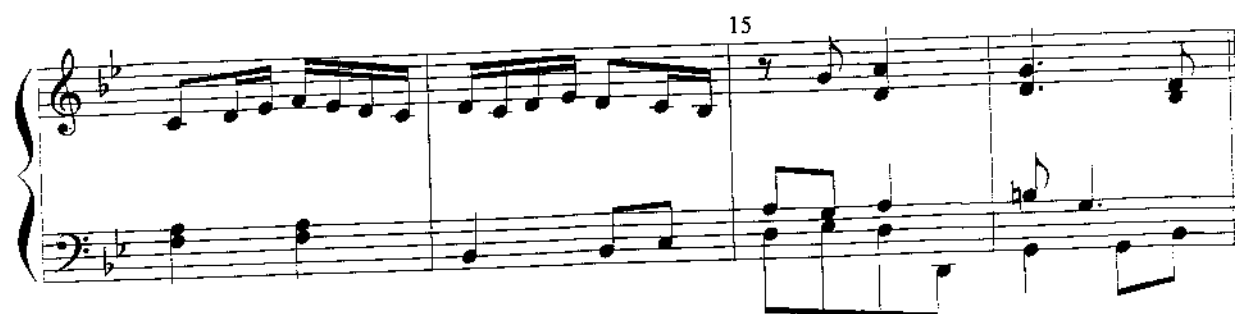
The Schoole of Musicke.



N ALMAIGNE.



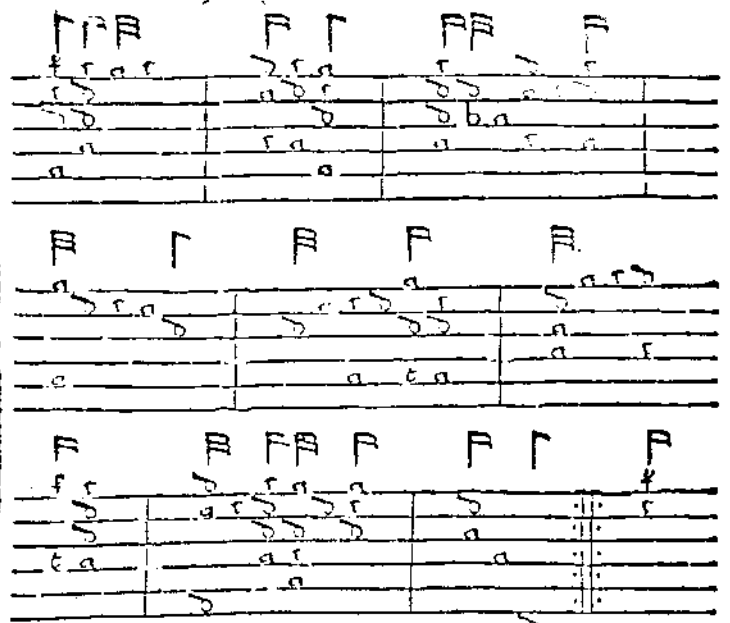
17. An Almayne







N ALMAIGNE.



18. An Almayne

The musical score for "18. An Almayne" is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of 16 measures, organized into four systems of four measures each. The notation is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system (measures 1-4) begins with a treble staff containing eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a simple accompaniment of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 5-8) continues the melody in the treble staff, with measure 5 starting at a higher pitch level. The third system (measures 9-12) shows the treble staff with a more complex melodic line, while the bass staff provides a steady accompaniment. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece, with the treble staff ending on a half note and the bass staff providing a final accompaniment. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated above the treble staff to mark the beginning of their respective measures.





TOY.

Handwritten musical notation for a piece titled 'TOY.' The notation is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex melodic and harmonic structure. The piece is written in a historical style, likely from the 16th or 17th century.

19. A Toy

The musical score for "A Toy" is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece consists of 15 measures, organized into four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-4) features a simple melody in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff. The second system (measures 5-8) introduces a more active treble line with a five-measure rest at the beginning. The third system (measures 9-12) continues the melody and accompaniment. The fourth system (measures 13-15) concludes the piece with a final cadence. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings.

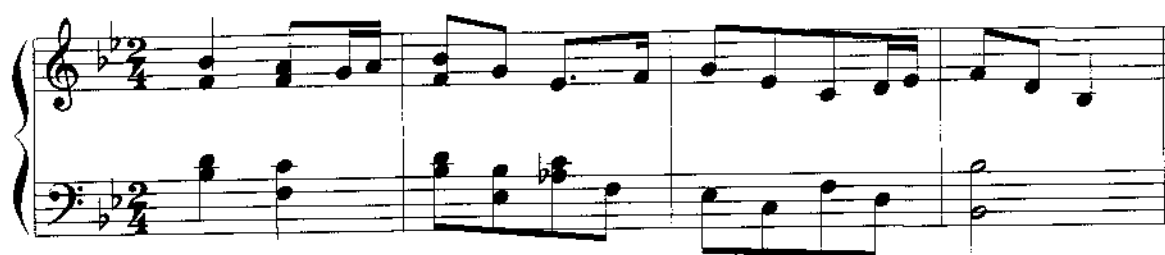




TOY.

Handwritten musical notation on ten staves, featuring various notes, rests, and bar lines. The notation is written in a historical style, likely from a 16th-century manuscript. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, as well as rests and bar lines. The music is written in a single system, with each staff containing a single line of music. The notation is written in a historical style, likely from a 16th-century manuscript.

20. A Toy



This page contains four systems of musical notation for piano, written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation is arranged in two columns, with each system consisting of a treble staff and a bass staff joined by a brace. Measure numbers 20, 25, and 30 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as chords and rests. The final system concludes with a double bar line.

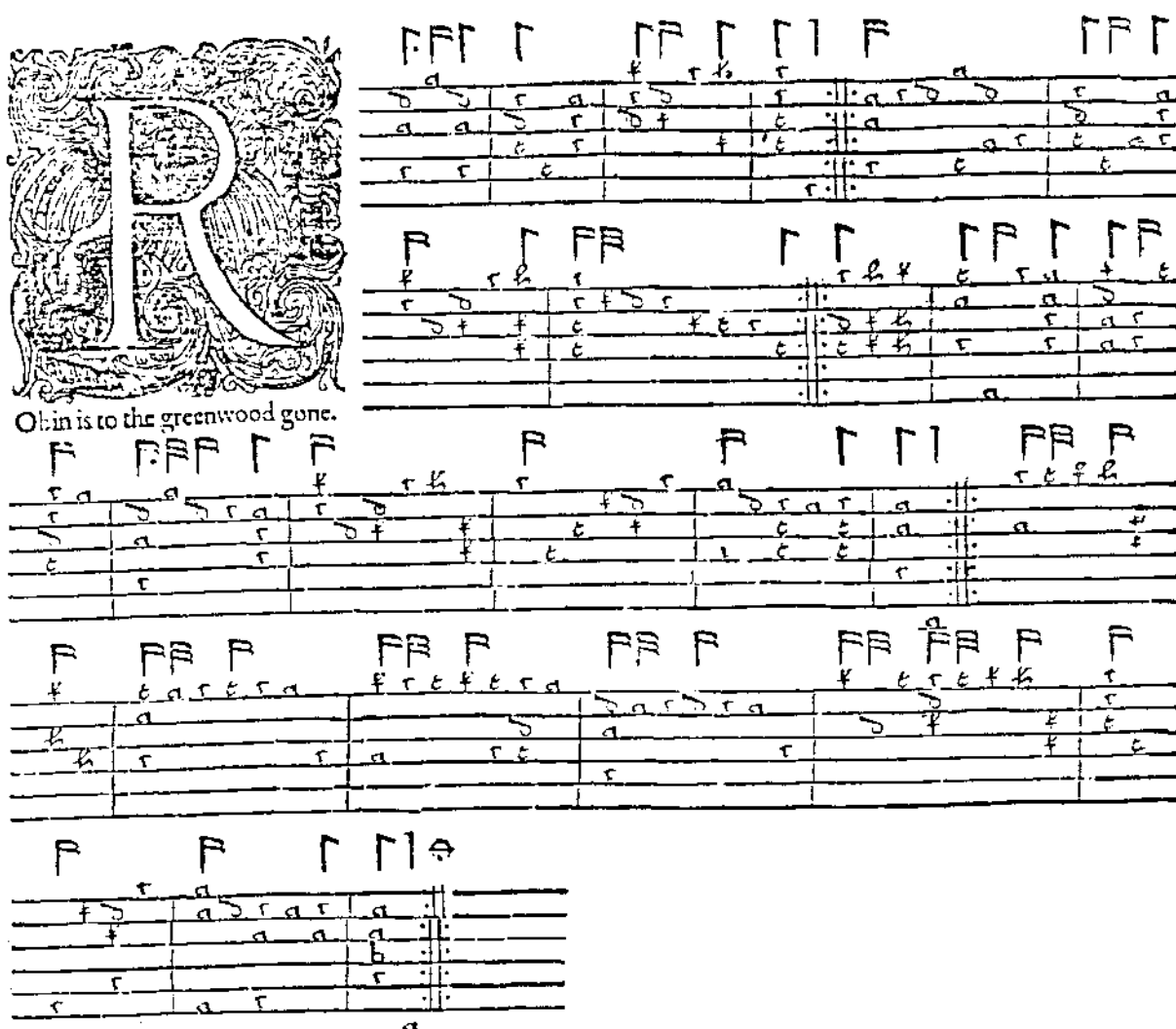
20

25

30

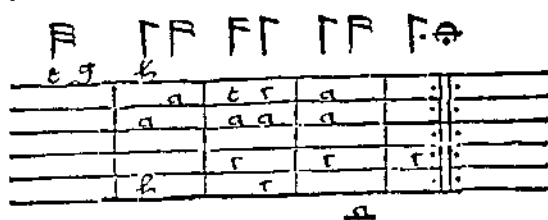
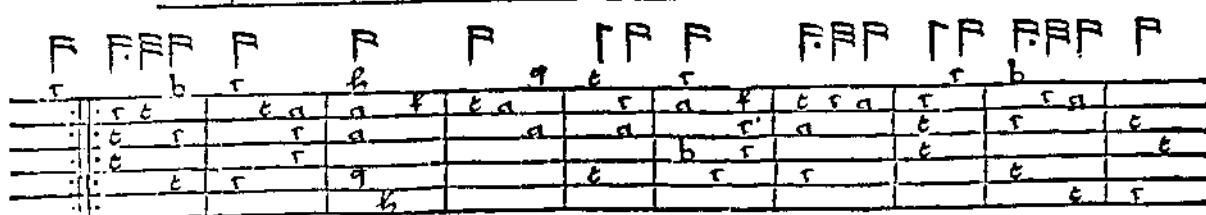
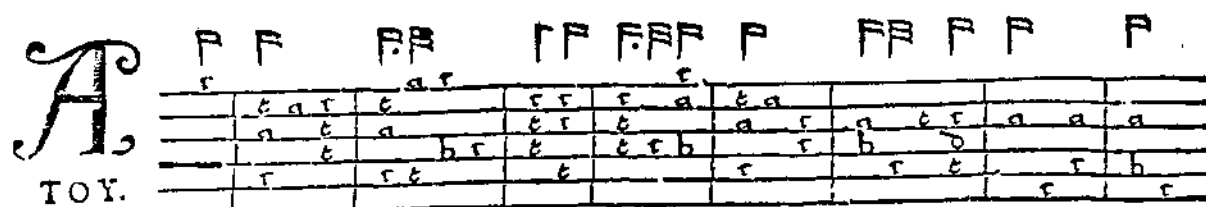


Obin is to the greenwood gone.



21. Robin is to greenwood gone

The musical score is written for piano in 3/4 time, featuring a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into six systems, each containing four measures. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems. The melody in the treble staff is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final double bar line at the end of the sixth system.



22. A Toy

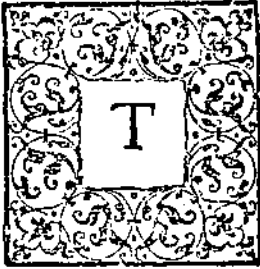
5

10

15

20

The musical score for 'A Toy' is written in 3/8 time and the key of D major (two sharps). It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system begins with a treble staff chord of D4, F#4, and A4, and a bass staff chord of D3, F#3, and A3. The melody in the treble staff starts with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F#4, and G4. The bass line starts with a quarter rest, followed by eighth notes D3, F#3, and A3. The second system continues the melody with eighth notes A4, B4, and C5, while the bass line has eighth notes D3, F#3, and A3. The third system features a treble staff melody of eighth notes D5, C5, B4, and A4, with a bass line of eighth notes D3, F#3, and A3. The fourth system shows the treble staff with eighth notes G4, F#4, E4, and D4, and the bass line with eighth notes D3, F#3, and A3. The fifth system concludes with a treble staff melody of eighth notes C4, B3, and A3, and a bass line of eighth notes D3, F#3, and A3. The piece ends with a double bar line.



He Queenes Gigue.

T

He Quènes Gigue.

He Quènes Gigue.

23. The Queen's Gigue

The musical score for "The Queen's Gigue" is presented in a single system with five staves. Each staff consists of a treble and a bass clef, with a brace on the left. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 indicated above the treble staff. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.

The Schoole of Musicke.



T Re Mi Fa Sol La
9 sundry waies: for one
Lute.

186

Handwritten musical notation for a lute, consisting of nine staves. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The music is written in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The notation is in a historical style, typical of early printed music books.

This image shows a page of handwritten musical notation from a historical manuscript. The page is titled 'The Schoole of Musicke.' and is numbered '187'. The notation is written on ten staves, each consisting of a five-line staff with a single clef (likely a soprano or alto clef) and a key signature of one flat (B-flat). The notes are written in a historical style, with many beamed notes and rests. The music is organized into measures by vertical bar lines. Some measures contain repeat signs (double dots). The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, as well as rests. The handwriting is in a cursive script, typical of the 16th or 17th century. The page is numbered '187' in the top right corner.

24. Ut re mi fa sol la
nine sundry ways : for one lute

I

1

5

10

II

15

20

25

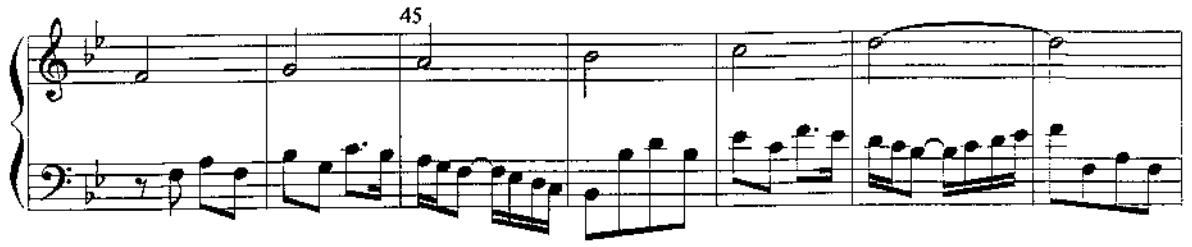
III

30

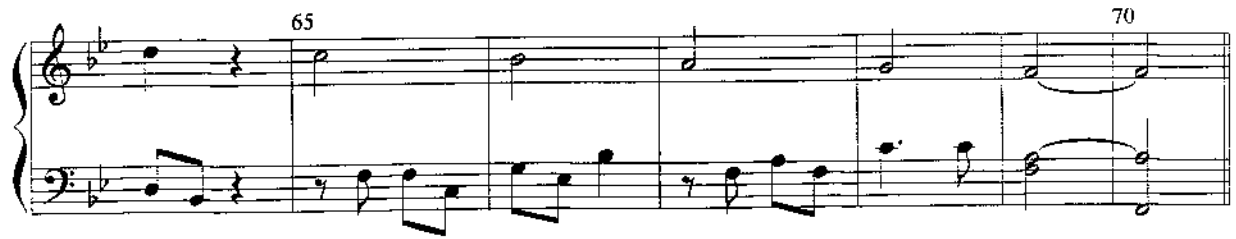
35

40

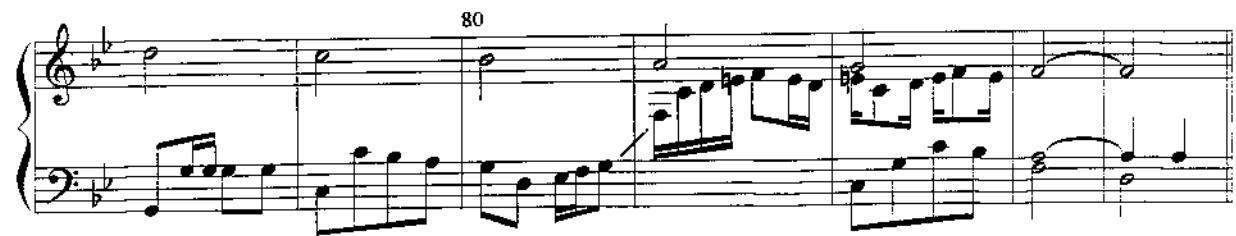
IV



V



VI



VII

Musical score for section VII, measures 85-95. The score is written for piano in G minor (three flats). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Measure 90 includes a fermata over a half note in the right hand.

Musical score for section VIII, measures 100-110. The right hand continues the melodic development with flowing eighth-note passages. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 105 features a fermata over a half note in the right hand.

Musical score for section IX, measures 115-125. This section is characterized by more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in both hands. Measure 115 has a fermata over a half note in the right hand. The section concludes with a double bar line at measure 125.



Y Lord Willobies
welcome home.

Handwritten musical score for a piece titled "Y Lord Willobies welcome home." The score is written on ten systems of three staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, along with a large decorative initial 'M' at the top left. The text "Y Lord Willobies welcome home." is written below the first system. The score is written in a historical style, likely from a manuscript.

Handwritten musical score consisting of ten systems of staves. Each system contains two staves with musical notation, including notes, rests, and bar lines. The notation is written in a cursive, handwritten style. The score is organized into ten systems, each with two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex musical composition. The handwriting is consistent throughout the page.

25. My Lord Willoughby's Welcome Home

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece is divided into six systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the start of their respective systems. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a final cadence in the last system.

This page contains six systems of musical notation for piano, written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation is arranged in two columns of three systems each. The measures are numbered as follows:

- System 1: Measure 25
- System 2: Measure 30
- System 3: Measure 35
- System 4: Measure 40
- System 5: Measure 45

The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line often provides a steady accompaniment, while the treble line contains more complex melodic and harmonic figures. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

This page contains six systems of musical notation for piano, written in a key with two flats (B-flat and E-flat). The notation includes treble and bass staves joined by a brace. The music features various rhythmic patterns, including triplets and slurs, and dynamic markings such as *mf* and *f*. Measure numbers 50, 55, 60, 65, and 70 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

50

55

60

65

70



ELL VEDERE.

Handwritten musical notation on a page titled "The Schoole of Musicke." The page number "190" is in the top right. The notation is written on a four-line staff. The first system of music is preceded by a large, ornate square frame containing the letter "B". Below the first system, the text "ELL VEDERE." is written. The notation consists of various notes, rests, and bar lines, with some notes marked with "f" (forte) and "p" (piano). The notation is written in a historical style, with some notes having a "c" (crescendo) or "d" (diminuendo) marking. The notation is written in a historical style, with some notes having a "c" (crescendo) or "d" (diminuendo) marking. The notation is written in a historical style, with some notes having a "c" (crescendo) or "d" (diminuendo) marking.

The Schoole of Musicke.

The image displays a handwritten musical score for a lute or similar fretted instrument. It consists of six systems, each with a single staff. The notation is a combination of standard musical notes (treble clef, various note values) and lute tablature (letters a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, v, x, y, z). The score is organized into measures by vertical bar lines. Some measures contain repeat signs (double dots). The handwriting is in a historical style, likely from the 16th or 17th century. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

26. Bellvedere

5

10

15

20

25

30

The musical score for '26. Bellvedere' is presented in six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides harmonic support with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

35

40

45

50

55

60

65

70

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The measures are numbered as follows: System 1 (measures 35-38), System 2 (measures 39-42), System 3 (measures 43-46), System 4 (measures 47-50), System 5 (measures 51-54), and System 6 (measures 55-58). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 70.

The Schoole of Musicke.



He Spanish Pavin.

Handwritten musical notation for the piece "He Spanish Pavin." The notation is written on five-line staves, featuring various musical symbols including notes, rests, and clefs. The piece is organized into measures, with some measures containing multiple notes or rests. The notation is characteristic of early printed music from the 16th or 17th century.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs, arranged in measures across five-line staves. The piece is titled "He Spanish Pavin." and is part of "The Schoole of Musicke."

The musical score is written in a form of early modern musical shorthand, likely from a 16th-century manuscript. It consists of seven systems, each containing three staves. The notation is a single melodic line written across the three staves of each system. The notes are represented by various symbols, including minims, crotchets, and quavers, often with accidentals (sharps, flats, naturals). The systems are separated by double bar lines. The final system ends with a double bar line and a repeat sign.

27. The Spanish Pavan

The musical score for "The Spanish Pavan" is presented in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The score includes measure numbers 5, 10, 15, and 20. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

5

10

15

20

This page contains five systems of musical notation for piano, written in a key signature of one flat (B-flat). The notation is arranged in two columns, with the right column containing the first three systems and the left column containing the last two. Each system consists of a treble staff and a bass staff, connected by a brace on the left. The music includes various note values, rests, and dynamic markings. The systems are numbered 25, 30, 35, 40, and 45, indicating the starting measure of each system. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and slurs. The page number 203 is located in the top right corner.

25

30

35

40

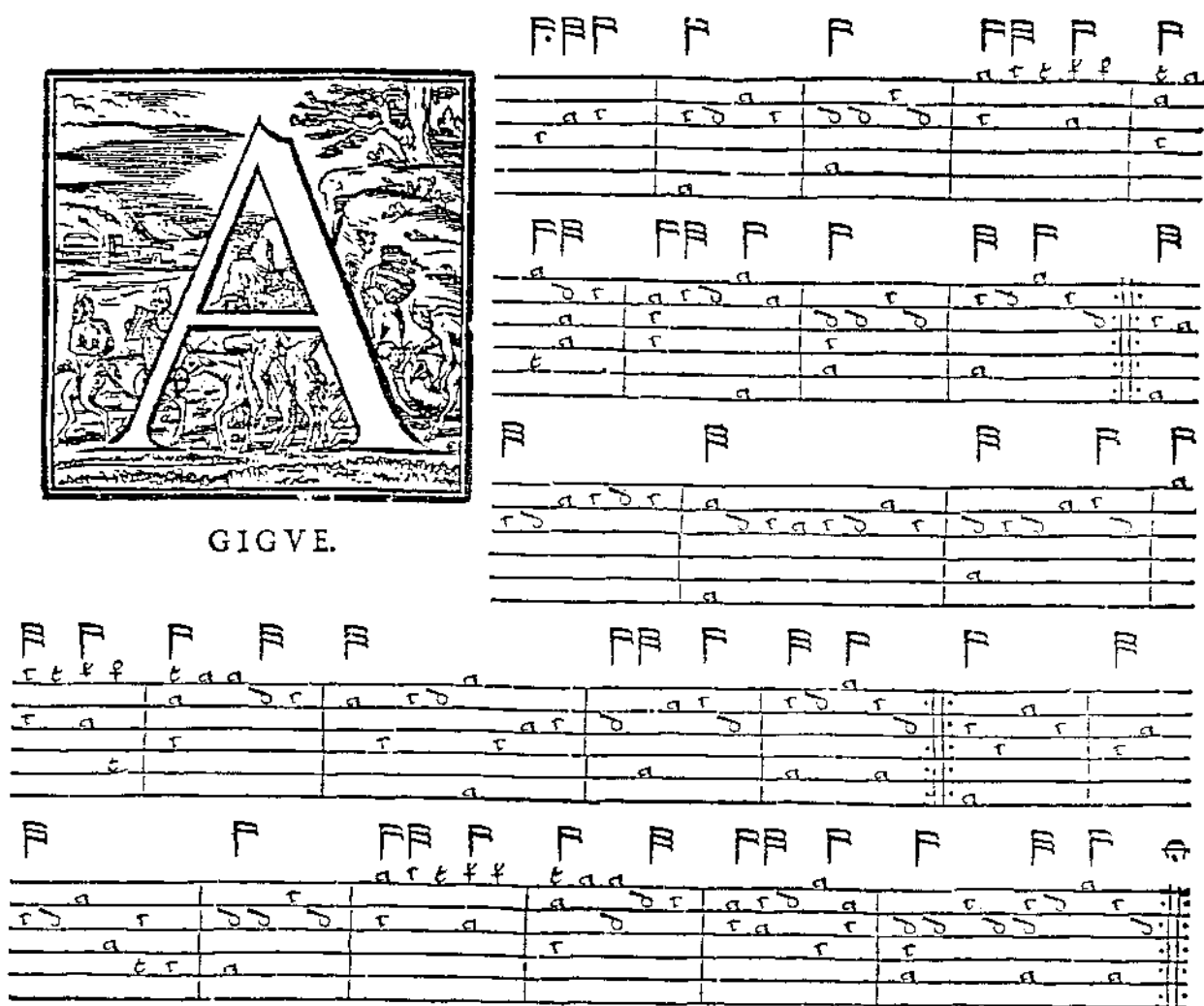
45

This page of musical notation consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key signature of one flat (B-flat). Measure numbers 45, 50, 55, and 60 are indicated at the beginning of their respective systems.

- System 1 (Measures 45-49):** The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.
- System 2 (Measures 50-54):** This system introduces triplets in both hands. The right hand has a triplet of eighth notes, while the left hand has a triplet of sixteenth notes.
- System 3 (Measures 55-59):** The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a triplet of sixteenth notes.
- System 4 (Measures 60-64):** The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand has a triplet of sixteenth notes.
- System 5 (Measures 65-69):** The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a triplet of sixteenth notes.



GIGVE.



28. A Gigue

The musical score for "28. A Gigue" is presented in six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 2/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated above the treble staff in the second, third, fourth, and fifth systems respectively. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth system.



GIGVE.

Handwritten musical notation for a piece titled "GIGVE." The notation is arranged in three systems, each consisting of a single staff with notes and rests. The notes are written in a stylized, handwritten style, and the rests are indicated by horizontal lines. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The second system has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The third system has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The notation is written in a single staff, and the notes are connected by a continuous line.

29. A Gigue

The musical score for "29. A Gigue" is written in 3/8 time and consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-8) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. A finger number '5' is indicated above the fifth measure of the treble staff. The second system (measures 9-16) continues the melodic and harmonic development, with measure numbers '10' and '15' marking specific points. The third system (measures 17-24) concludes the piece, with measure number '20' marking a point. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, all in black ink on a white background.



Alking in a country towne.

Musical notation for the song "Alking in a country towne." The notation is arranged in three systems, each with three staves. The first system contains the first three measures of the melody. The second system contains the next three measures. The third system contains the final three measures, ending with a double bar line and repeat dots. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

30. Walking in a Country Town

The musical score for "Walking in a Country Town" is written in 2/4 time and features a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is organized into six systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated above the treble staff. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.



Ony sweet boy.

Handwritten musical notation on three systems of staves. The notation includes various notes, rests, and bar lines, with some notes marked with 'f' (forte) and 'p' (piano). The first system consists of two staves, the second of two staves, and the third of two staves. The notation is written in a historical style, likely from a 16th or 17th-century manuscript.

Mij

31. Bonny sweet boy

The musical score for "Bonny sweet boy" is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of piano accompaniment, each spanning four measures. The notation is as follows:

- System 1 (Measures 1-4):** The right hand begins with a half note chord (B-flat, E-flat) followed by a quarter note G. The left hand starts with a half note chord (B-flat, E-flat) and continues with a descending eighth-note line: F, E, D, C.
- System 2 (Measures 5-8):** The right hand features a quarter-note melody: D, E, F, G. The left hand continues its descending eighth-note line: B, A, G, F.
- System 3 (Measures 9-12):** The right hand plays a half-note melody: G, A, B, A, G. The left hand continues with its descending eighth-note line: E, D, C, B.
- System 4 (Measures 13-16):** The right hand plays a half-note melody: A, B, C, B, A. The left hand continues with its descending eighth-note line: A, G, F, E, concluding with a final half-note chord (B-flat, E-flat).



GIGVE.

Handwritten musical notation on two systems of staves. The notation includes various rhythmic values (e.g., minims, crotchets) and note heads, with some letters (a, b, c, r, f) written below the notes, possibly indicating fingerings or specific notes. The first system consists of three staves, and the second system also consists of three staves.

32. A Gigue

The musical score for "32. A Gigue" is presented in three systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) in 3/8 time. The key signature is one flat (B-flat).

System 1 (Measures 1-6): The treble staff begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The bass staff starts with a half rest, followed by quarter notes G3, A3, and Bb3, then a half note G3. A measure rest appears in the fifth measure. The system concludes with a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass.

System 2 (Measures 7-12): The treble staff continues with quarter notes A4, Bb4, and A4, followed by a half note G4. The bass staff features a half note G3, quarter notes A3 and Bb3, and a half note G3. The system ends with a half rest in the treble and a half note G3 in the bass.

System 3 (Measures 13-18): The treble staff begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The bass staff starts with a half rest, followed by quarter notes G3, A3, and Bb3, then a half note G3. The system concludes with a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass.



ANTERO.

h e a	f r e a	h e a	r a
e f a	r e a	a f a	r e a
a f	f	a f	d a r
r	e r	r	r
a e	r a	a e	r a
a r e a	f r e a	a r e a	r a
a	e	a a a	r e a
d r	a f d r a	r a	d a r
		r a r	r
		r a	r a

33. Lantero

The image displays a musical score for a piece titled "33. Lantero". The score is written for piano and consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system contains four measures of music. The second system begins with a repeat sign and a finger number '5' above the first note in the treble clef, followed by four measures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte).



Three parts in one vpon
an old ground.

The musical score is written in three systems. Each system consists of two staves (treble and bass) with a shared middle staff. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The third system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

34. Three parts in one upon an old ground

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8, with a measure rest at the beginning of measure 5. The third system contains measures 9 through 12, with a measure rest at the beginning of measure 9. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 12.



Weet I E S V who shall lend mee wings.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle staff has a bass clef. The bottom staff has a bass clef. The notes are written in a historical style with square neumes. Below the staves are two lines of lute tablature, consisting of numbers 1 through 4.

Second system of musical notation. It consists of three staves with the same clefs and key signature as the first system. Below the staves are two lines of lute tablature, consisting of numbers 1 through 4.

Third system of musical notation. It consists of three staves with the same clefs and key signature as the first system. Below the staves are two lines of lute tablature, consisting of numbers 1 through 4.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves with the same clefs and key signature as the first system. Below the staves are two lines of lute tablature, consisting of numbers 1 through 4.

35. Sweet Jesu who shall lend me wings



The image shows a page from a historical music manuscript. At the top left is a large, ornate initial 'A' in a Gothic script, decorated with floral and foliate patterns. To the right of the initial is a musical score for a piece titled 'Psalm.' The score consists of two staves of music. The upper staff contains square notes, and the lower staff contains a figured bass line with numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The music is written in a single system, with the first staff starting with a large 'A' and the second staff starting with a 'P'. The notes are square and the figures are numbers. The page is numbered '134' in the top right corner.

36. A Psalm

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score consists of four measures, with the final measure ending with a double bar line and repeat dots.

[illegible]

10

Musical score for 'The Rose Tree'. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score consists of four measures. The first measure has a treble staff note of G4 and a bass staff chord of F4, Bb4, and D5. The second measure has a treble staff note of A4 and a bass staff chord of G4, Bb4, and D5. The third measure has a treble staff note of Bb4 and a bass staff chord of A4, Bb4, and D5. The fourth measure has a treble staff note of C5 and a bass staff chord of Bb4, D5, and F5. The score ends with a double bar line.



Lord of whom I doe
depend.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests. Below the staff is a sequence of numbers: 1 4 1 4 3 4 3 4 1 1 4 1 3 1 1 4 4 4 1 3 4 1. A small '3' is written below the first '4'.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests. Below the staff is a sequence of numbers: 3 4 3 1 4 4 3 3 1 1 1 1 4 1 4 3 3 4 1 4 1 4 4 4 1 1 4 4 3 1. A small '2' is written below the first '3'.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various note values and rests. Below the staff is a sequence of numbers: 4 4 3 4 2 1 4 3 3 4 3. A small '2' is written below the first '4'.

37. O Lord of whom I do depend

Handwritten musical score for the hymn "O Lord of whom I do depend". The score is written for piano (p) and consists of four systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The first system contains 4 measures. The second system is marked with a "5" above the first measure and contains 4 measures. The third system is marked with a "10" above the first measure and contains 4 measures. The fourth system is marked with a "15" above the first measure and contains 4 measures, ending with a double bar line. The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides harmonic support with chords and moving lines.



Lord that art my
righteousnesse.

Handwritten musical notation on four staves. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. Below the staves are numerical figures: 1 4 3, 1 2, 4 3 1 1 4 2, 3 1, 4 4, 1 1, 2 2, 4 3 3, 1 4, 3.

Handwritten musical notation on four staves, continuing the piece. The notation includes various note values and rests. Below the staves are numerical figures: 1 3, 3 4, 3 1, 2 3, 1 4 2 1, 2 1, 4 1 1, 1 2 3, 1 4 3, 2 1 2, 1.

38. O Lord that art my righteousness

