UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JULIANA LIMA VASQUES

**As canções religiosas de *A Pilgrimes Solace* de John Dowland:
aspectos filosóficos, históricos e retórico-musicais**

São Paulo, 2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JULIANA LIMA VASQUES

**As canções religiosas de *A Pilgrimes Solace* de John Dowland:
aspectos filosóficos, históricos e retórico-musicais**

Versão Corrigida

(Versão original disponível na Biblioteca da ECA-USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas

São Paulo, 2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Lima Vasques, Juliana

As canções religiosas de A Pilgrimes Solace de John
Dowland: aspectos filosóficos, históricos e retórico-musicais
/ Juliana Lima Vasques ; orientadora, Mônica Isabel Lucas. -
- São Paulo, 2018.
236 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. musicologia 2. música renascentista 3. música
elisabetana 4. John Dowland 5. retórica-musical I. Isabel
Lucas, Mônica II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: VASQUES, Juliana Lima

Título: **As canções religiosas de *A Pilgrimes Solace* de John Dowland**: aspectos filosóficos, históricos e retórico-musicais

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Laudo, meu avô (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio e financiamento a este trabalho (processo número 2016/01850-6 e 2017/07019-0);

À Profa. Mônica Isabel Lucas, por quem nutro uma grande admiração, pela orientação a este e outros trabalhos, pelos ensinamentos, pelos momentos de suporte e incentivo;

À Profa. Kirsten Gibson, pela orientação que recebi em Newcastle, generosidade e por compartilhar seu vasto conhecimento para o desenvolvimento desta pesquisa;

À Newcastle University, na Inglaterra, pela disponibilização do acervo para esta pesquisa;

Aos professores e pesquisadores que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho: Carin Zwillig, Edelson Gloeden, Jacomien Prins, Magnus Williamson, Mário Videira, Nathália Domingos, Patrícia Michelini, Paulo Kühn, Stephano Paschoal, Susana Igayara, Yara Casnok;

Aos meus colegas Anne Karoline Moreira, Caitlin Nolan, Carmela Barbaro, Carolina Andrade, Delphin Rezende Porto, Ernesto Ett, Katie King, Marcus Held, Noara Paoliello, pela amizade, companheirismo e apoio;

Aos meus pais e minha irmã, por todo suporte e amor;

Ao Leandro, pelo companheirismo, apoio, paciência e amor.

*If you be remiss or merry, use for your recreation some kind of melody. Albeit
indeed with music, no times are amiss.*
(The Praise of Musicke, 1586)

RESUMO

VASQUES, Juliana Lima. **As Canções Religiosas de A Pilgrimes Solace de John Dowland**: aspectos filosóficos, históricos e retórico-musicais. 2018. 236f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O presente trabalho investiga as seis peças religiosas de *A Pilgrimes Solace* (1612), último livro de *ayres* de John Dowland (1563-1626): *In this trembling shadow, If that a sinners sighes, Thou mightie God, When Davids life by Saul, When the poor cripple e Where sinne sore wounding*. Para isto, usamos uma abordagem intertextual a fim de situar esta coleção no cenário da Inglaterra dos sécs. XVI-XVII, comparando-a com outras coleções de *ayres* e canções polifônicas inglesas que misturam os gêneros religioso e secular. Buscamos entender quais foram os eventos que circundaram a publicação desta coleção; as possíveis conexões entre os textos dessas seis peças com o culto da salmodia neste país; as características musicais em comuns ou diferentes de outras peças da mesma época; as relações entre as canções desta coleção e seu título, assim como com o prefácio ao leitor e as relações de patronagem envolvidas nesta publicação. Diante desta perspectiva, a abordagem musicológica deste trabalho é aquela da nova musicologia, proposta por Vicent Duckles, Joseph Kerman e Jean Nattiez. Sugere-se, assim, uma perspectiva que leva em conta a inter-relação entre aspectos históricos, filosóficos, sociais e retórico-musicais. A conexão entre essas áreas foi utilizada para a análise da obra escolhida e contribuiu para situar esta coleção neste período, de modo que ela pudesse ser investigada através de materiais extramusicais: manuais de cortesia, tratados médicos, diários, livros de salmos, livros de teoria musical, entre outros. Em suma, através dessa abordagem descrevemos o cenário em que as coleções de *ayres* estavam inseridas, a relação entre música e devoção e a função da música nesta sociedade. Com isto, percebemos que *A Pilgrimes Solace* é uma mistura não só de gêneros, mas também de estilos musicais, de ambientes (canções relacionadas à privacidade ou a celebrações públicas) e de funções, já que essa coleção aborda tanto aspectos da música relacionada à função religiosa quanto à recreação do espírito. Em relação às peças religiosas, através da análise retórico-musical, foi possível perceber o lamento como elemento principal representado pela música, assim como os aspectos que se relacionam à jornada do eu-lírico nestas canções: dores, angústias, arrependimento verdadeiro, fé em Deus, paciência ao esperar o conforto divino e a remissão de seus pecados. Por fim, através das análises comparativas com obras de autores como William Byrd, Thomas Campion e John Milton, entre outros, inferimos que Dowland tende a usar lugares-comuns para representar este tipo de texto, convergindo com o estilo musical destes compositores. Contudo, ele infringe com mais frequência as regras do contraponto quando o poema exige, carrega suas peças com cromatismos e se preocupa em criar uma imagem musical mais contundente das situações que as personagens enfrentam.

Palavra-chave: Música Elisabetana; John Dowland; *A Pilgrimes Solace*; Retórica-musical; Música Renascentista.

ABSTRACT

VASQUES, Juliana Lima. **The Religious Songs of John Dowland's *A Pilgrimes Solace***: philosophical, historical and musical-rhetoric aspects. 2018. 236f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This research intends to investigate the six religious songs of John Dowland's *A Pilgrimes Solace*, his last book of airs (1612): In this trembling shadow, If that a sinners sighes, Thou mighty God, When Davids life by Saul, When the poore cripple e Where sinne sore wounding. To this end, we approach this dissertation through an intertextual method in order to place this collection in the England scenario during 16th and 17th centuries, comparing it to other ayres collections and polyphonic English songs which mix religious and secular music genres. Therefore, we seek to understand which events surrounded the publication of this collection, the possible connections between the texts of these six songs and the psalm singing cult in this country, the musical characteristics in common or not with other contemporaneous works and the relation between the songs of this collection and its title and preface to the reader as well as the patronage's relations evolved in this publication. Regarding this perspective, the musicological approach is that from the new musicology proposed by Vicent Duckles, Joseph Kerman e Jean Nattiez, suggesting, thus, an interrelation among historical, philosophical, social, and musical-rhetoric aspects. Therefore, the connection between these areas were chosen for the analysis of this collection and contributed to place it in this period of time, investigating it through extramusical aspects: conducting books, medical treatise, diaries, book of psalms, books of contemporaneous musical theory, among others. To summarize, through this approach we described the scenario in which the ayres collections were inserted, the relation between music and devotion, and the function of music in that society. Having said that, we perceived that *A Pilgrimes Solace* is a mix not only of musical genre, but also of musical style, environment (songs related to privacy or public celebrations) and function, since this collection deals with religious function as well as recreational purposes. Regarding the religious songs, through the musical-rhetoric analysis, we could perceive the lament as the main element to be represented through music as well as the aspects related to the versifier's journey in these songs: sorrows, moans, true repentance, faith in God, patience to wait for his comfort and redemption of sins. Finally, through the comparative analysis with William Byrd, Thomas Campion e John Milton, we inferred that John Dowland tend to use common places to represent this type of text, converging with the musical style of those composers; however, Dowland frequently brakes the counterpoint rules when the poem demands, fills his pieces with cromatism and creates an image of the situation in which the characters are facing.

Keywords: Elizabethan Music; John Dowland; *A Pilgrimes Solace*; Musical-Rhetoric; Renaissance Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Uma página do diário de Lady Margareth Hoby. Fonte adivinda de <i>The Private Life of an Elizabethan Lady: The Diary of Margareth Hoby 1599-1605</i> , 1998.	46
Figura 2: Unquiet thought de <i>The First Booke of Songes or Ayres</i> (1597) de John Dowland. .	51
Figura 3: <i>The Psalmes of David in Meter</i> (1599) de Richard Allison. Livro de salmos métricos em <i>table layout</i>	53
Figura 4: Capa de <i>A Pilgrimes Solace</i> (1612). Fonte: British Library.	58
Figura 5: Prefácio ao leitor de <i>A Pilgrimes Solace</i> . Fonte: British Library.	60
Figura 6: Conteúdo de <i>A Pilgrimes Solace</i> . Fonte: British Library.	64
Figura 7: Tetracorde frígio e tetracorde diminuto de <i>Flow my Tears</i> (1600).	106

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Dissonâncias para representação da “sombra temerosa” de ‘In this Trembling Shadow’ (comp.1-5).....	76
Exemplo 2: Destaque das palavras <i>human troubles</i> de ‘In This Trembling Shadow’ (comp.7-11).	78
Exemplo 3: Estrutura cordal com notas repetidas em ‘In This Trembling Shadow’ (comp.11-13).	79
Exemplo 4: Destaque da palavra <i>Darkness</i> em ‘In this trembling shadow’ (comp.14-17).....	80
Exemplo 5: Repetição de <i>Till they feel thy light</i> de <i>In this trembling shadow</i> (comp.21-24). ...	81
Exemplo 6: Representação do suspiro em ‘If that a sinners sighes’ (comp.1-8).....	85
Exemplo 7: Representação de <i>tears</i> e <i>repentant</i> em ‘If that a sinners sighes’ (comp.11-15). ...	86
Exemplo 8: Uso da exclamação em ‘If that a sinners sighes’ (comp.17-20).	87
Exemplo 9: Prece em ‘If that a sinners sighes’ (comp.24-28).....	88
Exemplo 10: Representação de <i>sinfully</i> em ‘If that a sinners sighes’ (comp.32-34).....	88
Exemplo 11: Representação de <i>weep</i> em ‘If that a sinners sighes’ (comp.37-42).	89
Exemplo 12: Início de ‘Thou Mighty God’	96
Exemplo 13: Representação da frase <i>Listen to Patience</i> de ‘Thou mighty God’ (comp.10-14).97	
Exemplo 14: Representação de <i>dying</i> em ‘Thou mighty God’ (comp.19-22).....	97
Exemplo 15: Repetição de <i>Patience</i> através de intervalos de 4J ‘Thou mighty God’ (comp.33-37).	98
Exemplo 16: Representação de <i>sorrows</i> em ‘Thou mighty God’ (comp.44-49).....	99
Exemplo 17: Representação de <i>hope</i> e <i>comfort</i> em ‘Thou mighty God’ (comp.54-62).....	100
Exemplo 18: Rrepresentação da perseguição sofrida por Davi em ‘When Davids life by Saul’ (comp.68-74).....	101
Exemplo 19: Representação da situação sofrida que Davi estava enfrentando em ‘When Davids life by Saul’ (comp.76-86).	102
Exemplo 20: Representação da pureza de Davi em ‘When Davis life by Saul’ (comp.86-93).103	
Exemplo 21: Representação do conforto de Davi em ‘When Davids life by Saul’ (comp.93-107).	105
Exemplo 22: Representação do lamento através do tetracorde diminuto em ‘When the poore cripple’ (comp.110-118).....	107
Exemplo 23: Representação de <i>many years</i> de ‘When the poore cripple’ (comp.120-126). ...	108
Exemplo 24: Representação de <i>No sooner, he on Christ had set his eye</i> de ‘When the poore cripple’ (comp.127-133).....	109

Exemplo 25: Representação de <i>he was well</i> de ‘When the poore cripple’ (comp.133-138). ...	109
Exemplo 26: Representação da chegada do conforto em ‘When the poore cripple’ (comp.138-146).	110
Exemplo 27: Representação de <i>grief</i> em ‘When the poore cripple’ (comp.152-155).	111
Exemplo 28: Final de ‘When the poore cripple’ (comp.156-165).	112
Exemplo 29: Notas repetidas de ‘Where sinne sore wounding’ (comp.1-14).....	118
Exemplo 30: Representação de <i>abounding</i> em ‘Where sinne sore wounding’ (comp.15-19)..	119
Exemplo 31: Representação do desejo de confessar ao Senhor em ‘Where sinne sore wounding’ (comp.27-31).	119
Exemplo 32: Representação de <i>Father of mercy</i> em ‘Where sinne sore wounding’ (comp.32-35).	121

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: disposição dos humores em KIRCHER, 1650, p.551 citado por DAMMANN, 1995 [1968], p.251. Podemos ver a divisão dos quatro humores conectados a fatores externos após o tratado médico de Galeno.....	16
Tabela 2: Legenda dos exemplos musicais.	73
Tabela 3: Texto e tradução de ‘In this trembling shadow’ (n. 12).	74
Tabela 4: texto de ‘If that a sinne sighes’ (n.13) de <i>A Pilgrimes Solace</i> e <i>Songes of Sadness and Pietie</i> de Byrd com tradução.	82
Tabela 5: texto e tradução das canções 14, 15 e 16.....	91
Tabela 6: Comparação entre as versões de Breton e Dowland.	94
Tabela 7: Texto e tradução da canção 17.	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
Aspectos metodológicos.....	25
CAPÍTULO 1: MÚSICA E DEVOÇÃO NA INGLATERRA REFORMADA	31
1.1 O papel da música na Inglaterra dos séculos XVI-XVII.....	31
1.2 O canto dos salmos.....	38
CAPÍTULO 2: A <i>PILGRIMES SOLACE</i> EM CONTEXTO	49
2.1. As canções de temática religiosa e as <i>Ayres</i>	49
2.2 Material, temática e estrutura	57
CAPÍTULO 3: ANÁLISE TEXTUAL E MUSICAL DE A <i>PILGRIMES SOLACE</i>	
.....	72
3.1 In this trembling shadow	73
3.2 If that a sinners sighes	82
3.3 Thou Mighty God, When Davids life by Saul e When the poore cripple	90
3.4 Where Sinne sore wounding	113
3.5 Outras peças devocionais de Byrd, Campion, Dowland e Milton.....	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140
ANEXOS	147

INTRODUÇÃO

A Inglaterra dos séc. XVI-XVII, em especial a Era Elisabetana, é marcada pelo advento da Reforma Protestante, pela prosperidade artística e pelo estudo de diversas ciências, como a alquimia, astrologia, melancolia (viés médico), e o ocultismo. A ideia de melancolia está, de certa forma, ligada a todos estes estudos. É possível encontrá-la representada na obra de vários artistas ingleses, dentre os quais, John Dee, John Donne, e John Dowland, assim como nos tratadistas Timothy Bright, William Perkins e Robert Burton.

John Dowland (1563-1626) foi um músico inglês que viajou para várias cidades da Europa, como França, Alemanha, Veneza, Pádua, Genova, Ferrara, Florença e Dinamarca, e trabalhou em diferentes cortes até retornar a Inglaterra por volta de 1612 sob a proteção de Lorde Walden. Dentre os principais nobres que foram patronos deste compositor encontravam-se Sir Henry Cobham na França, Landgrave de Hesse na Alemanha, Christian IV na Dinamarca e James I na Inglaterra. Dowland, em suas cartas, enfatizou o fato de almejar um emprego na corte da rainha Elizabeth I, como alaudista, porém ele nunca logrou este feito. Sobre isso, a autora Susanne Rupp comenta que Dowland tornou-se um músico bastante reconhecido na Europa justamente devido à necessidade de buscar outros ofícios fora da Inglaterra (2003, p.117). Vale ressaltar que o autor, embora trabalhando fora da Inglaterra, sempre retornou à sua terra natal para que seus livros de canções fossem publicados naquele país. Contudo, ele foi mais reconhecido nas cortes estrangeiras do que em seu próprio país, sendo este um dos fatos que o autor lamenta no prefácio ao leitor de seu último livro de canções.

Dowland escreveu quatro livros de canções (também conhecidos como *lutebooks*): *The First Booke of Songes or Ayres* (1597), *The Second Booke of Songes or Ayres* (1600), *The Third and Last Booke of Songes or Ayres* (1603) e *A Pilgrimes Solace* (1612). Além dessas publicações impressas, Dowland também foi autor de *Lachrimae or Seven Tears figured in Seven Passionate Pavans* (1604) um livro impresso de música instrumental para alaúde, viola da gamba ou violino, e também contribuiu com salmos métricos harmonizados nos livros de Thomas Est (1592), William Leighton (1613) e Thomas Ravenscroft (1621), além de publicar seu próprio livro de músicas fúnebres intitulado *Lamentatio Henrici Noel* (1597).

Embora Dowland tenha escrito vários salmos métricos (elemento comum da doutrina protestante), a religião deste compositor permanece incerta. Sabemos que aos 16 anos ele vai à França e lá se converte ao catolicismo. Porém, na carta endereçada a Sir Robert Cecil de 1595 (um dos secretários da rainha), ele afirma arrepender-se, dizendo que só se converteu a esta religião porque era jovem e não tinha bom julgamento. Vale ressaltar que Dowland, estando na Alemanha, escreveu esta carta almejando retornar a seu país sem correr o risco de ser perseguido (os católicos eram perseguidos na Inglaterra). Portanto, sabia que sua religião seria um empecilho para tentar novamente obter o cargo de alaudista na corte da rainha. Desse modo, não é possível afirmar se Dowland se converteu novamente ao protestantismo depois disto e nem se ele realmente era um católico disfarçado. Porém, sabemos que ele frequentou as casas de famílias protestantes e compôs peças dentro deste contexto religioso, assim como fez William Byrd, compositor católico a serviço da rainha. Sobre essas questões, Diana Poulton em seu *John Dowland* (1972) descreve detalhadamente este cenário e suas possíveis implicações. No caso desta dissertação, não buscamos provar a religião de Dowland, mas sim como as suas peças estavam inseridas nesta sociedade da música devocional inglesa polifônica impressa.

Em relação aos seus livros de canções, em cada um deles há um prefácio ao leitor, no qual o autor fornece detalhes sobre sua vida e estabelece uma conexão com seu público. De maneira geral, os pontos que Dowland manifesta nesses prefácios são relacionados à sua viagem pela Europa (as cortes em que ele trabalhou), à falta de fortuna em sua vida. Ele tece ainda críticas à falta de conhecimento musical dos novos músicos e ao fato de suas peças terem sido impressas sem seu consentimento, e com vários erros. Além disso, Dowland criou uma persona melancólica, através da inserção de emblemas, assinaturas, além da própria escolha temática de suas peças. Essa conexão de John Dowland com a melancolia foi bastante discutida por vários musicólogos, como Diana Poulton, Anthony Rooley, David Pinto e Susanne Rupp.

Durante os séculos XVI e XVII, a teoria dos quatro humores, sistematizada por Hipócrates (c. 450-430 a.C.), foi utilizada para explicar as disposições mentais e físicas humanas. Os autores deste período acreditavam que nosso corpo era formado por quatro humores: bile amarela, sangue, fleuma e bile negra. Para se possuir um corpo saudável, estes quatro humores deveriam estar em equilíbrio, mas quando um deles era produzido em preponderância, eles geravam os quatro temperamentos humanos: colérico,

sanguíneo, fleumático e melancólico respectivamente. A melancolia era amplamente discutida e vista como algo bom e ruim ao mesmo tempo porque ela poderia produzir efeitos terríveis, como a loucura, mas também poderia dar origem a artistas excepcionais. Neste período, dois tratados se destacam como fonte de estudo para a melancolia: Cláudio Galeno (c.129-217), que circulava durante a Inglaterra Elisabetana, e Robert Burton (1577-1640).

Temperamento:	Sanguíneo	Colérico	Melancólico	Fleumático
Humor:	Sangue	Bile amarela	Bile negra	Fleuma
Órgão:	Coração	Fígado	Baço	Cérebro
Elemento:	Ar	Fogo	Terra	Água
Planeta:	Mercúrio	Marte	Saturno	Netuno
Atributos:	Quente e Úmido	Quente e Seco	Frio e Seco	Frio e Úmido
Estação:	Primavera	Verão	Outono	Inverno
Hora do dia:	Manhã	Tarde	Anoitecer	Noite
Idade:	Juventude	Idade Adulta (jovem)	Idade Adulta (madura)	Velhice
Afecções:	Amor, Alegria	Ira, Fúria	Tristeza, Dor	Tranquilidade, Alegria moderada, Tristeza

Tabela 1: disposição dos humores em KIRCHER, 1650, p.551 citado por DAMMANN, 1995 [1968], p.251. Podemos ver a divisão dos quatro humores conectados a fatores externos após o tratado médico de Galeno.

Sobre a boa influência da melancolia, durante o séc. XV, o filósofo Marsílio Ficino (1433-1499) propagou a corrente neoplatônica na Europa. Nesta corrente, tudo é emanção de Deus: intelecto, alma e mundo corpóreo, isto é, a alma dá vida a este mundo corpóreo, porém ela sofre as dores mundanas e necessita retornar à sua origem.

Para Ficino, o fim último dos homens era libertar sua alma, unindo-a com seu criador através de três caminhos: vida moral, arte ou beleza e filosofia ou contemplação

(caminho mais perfeito). Portanto, para conseguir este estado de contemplação, o homem deveria sair de si mesmo, atingindo o êxtase que é um momento de silêncio interior. Dessa forma, a música, por exemplo, seria um dos elementos que ajudariam colocar a alma em direção a Deus.

Porém, o elemento mais discutido em Ficino na obra *De Vita Libre Tres* (1489) para conseguir elevar a alma seria a própria melancolia. Para o autor, ela é concebida como um dom, pois, apenas os homens melancólicos eram capazes de atingir a contemplação de maneira perfeita. Isso porque eles alcançavam o êxtase através de características corpóreas exclusivas da bile negra: os vapores quentes produzidos por este humor que atingiam o cérebro, retirando o homem de si mesmo.

Assim, a melancolia poderia desenvolver o furor criativo, sendo capaz de converter os homens em grandes filósofos, artistas e poetas, pois esse temperamento era capaz de deixar a alma propensa à inspiração e contemplação divina. Contudo, se esta melancolia não estivesse equilibrada, isto é, se a bile negra estivesse produzindo quantidade a mais ou a menos ou estivesse quente ou fria demais, as doenças deste temperamento seriam geradas (loucura ou depressão) e ele deixaria de ser bom. Por isso, Ficino escreve este livro demonstrando como as pessoas deveriam fazer para manter esta melancolia saudável: hábitos diários, exercícios, alimentação, alquimia, entre outros. As ideias deste autor se espalharam largamente pela Europa e Margot e Rudolf Wittkower comentam que a renascença incorpora as conclusões de Ficino de que somente o homem melancólico seria capaz de atingir uma grande criatividade, sendo excepcional. Desse modo, a onda do comportamento melancólico assolou a Europa no séc. XVI (WITTKOWER, 2007, p.103).

Na Inglaterra, esses pensamentos acerca da melancolia são discutidos por Thimoty Bright (1568), William Perkins (1606) e Robert Burton (1626). Cada um desses autores aborda a melancolia de uma maneira diferente. Bright e Perkins estão preocupados com a divisão entre melancolia natural (considerada uma doença) e a culpa de consciência, geradora da melancolia religiosa, enquanto Burton escreve um tratado médico completo sobre as causas e curas deste temperamento. Para Burton, existem vários tipos de melancolia, entre eles, a verdadeira, amorosa e religiosa e, portanto, procedimentos diferentes para lidar com cada uma delas. De maneira geral, o autor segue a concepção hipocrática de divisão dos humores, sendo que a melancolia seria:

“um humor frio e seco, grosso, preto e azedo. Gerado da mais feculenta parte da alimentação, e expurgado do baço, é uma barreira aos outros dois fluidos quentes (sangue e cólera), preservando-os no sangue, e alimentando os ossos. Esses quatro humores tem alguma analogia com os quatro elementos, e as quatro idades do homem” (BURTON, 2009, p.30).

Em suma, uma pessoa melancólica seria dominada por uma personalidade voltada ao desânimo e desespero, à tristeza, depressão e solidão, encontra conforto na escuridão e deseja a morte, muitas vezes para aliviar suas dores. Vale notar que todas essas características poderiam ser tanto a causa quanto o efeito do temperamento melancólico. Exemplos de pessoas propensas a este humor seriam os muito estudiosos, pois gastam calor ao estudar, deixando o cérebro frio e seco (atributos da melancolia), além de procurarem a solidão.

Já para Bright e Perkins, a melancolia religiosa é gerada pelo reconhecimento do pecado, pois isto causaria o temor da punição divina e uma tristeza profunda (elementos que geram melancolia). Para eles, melancolia não é um dom e necessita ser curada de duas maneiras: se for a doença melancólica (aquela que é produzida por fatores corpóreos, como comida, hábitos cotidianos e idade), deve ser tratada por um médico. Por outro lado, se for a melancolia religiosa (aquela desenvolvida diante da consciência de si como pecador), deve ser curada através da confissão e remissão dos pecados. Portanto, essa melancolia religiosa, ao qual Bright chama de “a mão pesada de Deus sobre a consciência aflita” seria um estado inevitável de todos os homens, já que eles teriam que enfrentar seu pecado para conseguir limpar suas almas através de uma vida moral e de práticas religiosas, como a confissão. Caso essa melancolia não fosse curada, ela seria capaz de desenvolver outras doenças graves deste temperamento como a loucura, o que leva pessoas a cometerem pecados, pois o homem perde seu julgamento. Portanto, a visão destes dois autores divergem em relação a de Ficino: para eles a melancolia é um mal, é uma “demência da razão através do medo vão obtido por culpa do humor melancólico”. Vale enfatizar que Bright ainda reconhece que “alguns homens melancólicos são muito espirituosos e diferenciados”, concordando com as ideias ficinianas. Contudo, isto também seria um pecado já que o homem iria desafiar a palavra de Deus para obter o conhecimento divino, o que é uma característica de pessoas melancólicas: a busca constante pelo conhecimento, pelo que não seria deste mundo.

É notável a ligação de Dowland com essas questões da melancolia, principalmente pelo conteúdo temático de suas canções, em especial no seu Segundo Livro. O compositor costuma referir a si mesmo como alguém desafortunado e triste e os temas de suas canções tratam de características relacionadas a pessoas melancólicas: aversão à luz, ou seja, gosto pela escuridão, o desejo pela morte para que as dores acabem e a conexão com as lágrimas e os choros. Exemplos deste tipo de canção são *Flow my Tears* (1600) e *In darkness let me dwell* (1610). De modo geral, Dowland empregou vastamente o emblema das lágrimas, representadas por tetracordes descendentes, em especial o frígio (Lá-Sol-Fá-Mi), que já era um lugar-comum neste período para representação do lamento. Entre outros recursos musicais que podemos encontrar nessas peças e que representam o lamento, segundo tratadistas do período (entre eles Gioseffo Zarlino, Thomas Morley e Joachim Burmeister), estão o uso de semitons, frases cromáticas e saltos de sexta e terça menores. Portanto, é possível afirmar que a maior parte do repertório de Dowland lida com questões relacionadas ao lamento e às lágrimas.

Em relação à persona melancólica de Dowland, autores como Susanne Rupp afirmam que o emblema da melancolia fornece um valor a suas obras, um peso dado a sua capacidade artística e criativa. Essa ideia de usar este temperamento em sua arte condiz com a filosofia ficiniana propagada pela Europa no que diz respeito ao fenômeno do “homem de gênio”, simulacro de Deus, o único capaz de criar obras excepcionais, de se elevar, de ser bem dotado, de compreender os conhecimentos supremos. Portanto, tudo isso estabelece a melancolia como uma premissa necessária tanto para a configuração do grande artista, quanto para seu destaque.

Segundo a autora, Dowland precisou se reinventar como compositor, já que suas tentativas de obter a posição almejada como alaudista da corte da rainha Elizabeth I sempre falhavam. Ele teve que desenvolver outros tipos de estratégia para alcançar um reconhecimento na Europa, como tocar em público, participar de teatros, criar a persona melancólica, o que permitiu a ele alcançar visibilidade e distinção (RUPP, 2003, p.117). Contudo, ao estabelecer uma conexão com as visões acima colocadas, o que se torna significativo nas obras do autor é que ele utilizou de preceptivas melancólicas para escrever suas canções, para escolher as temáticas de suas peças, sempre ciente do que a melancolia significava e de como ela poderia ser representada.

Em *A Pilgrimes Solace*, a melancolia é um assunto implícito, principalmente pelo fato de Dowland continuar representando o lamento e as lágrimas, mas já não é o assunto principal a ser tratado neste trabalho. No decorrer desta dissertação, é possível notar algumas ligações entre a temática das seis peças religiosas dessa coleção com a melancolia religiosa estabelecida por Bright e Perkins. Contudo, tratamos este assunto como um lugar-comum do período (os autores que tratam sobre tema religioso de certa forma estão atrelados a este assunto) e que circunda as obras de Dowland, o que já foi muito debatido por outros autores. Por isso, estabelecemos outros parâmetros principais para analisar esta coleção, resultando em outros *insights* sobre o próprio autor e esta obra. Além disso, embora a melancolia não esteja em primeiro plano nesta dissertação, o estudo da melancolia como um todo através destes autores ingleses foi essencial para a compreensão da sociedade inglesa deste período e suas ligações com a música.

No presente trabalho, primeiramente, discutimos a relação entre música e devoção na Inglaterra dos sécs. XVI-XVII, partindo do entendimento do uso correto e errado da música nesta sociedade. Em suma, vimos que o melhor uso da música é para orar a Deus, já que Ele deu a humanidade essa arte como um presente. Assim, a música deveria ser usada a seu favor e era capaz de fortalecer as preces. Desse modo, podemos notar uma conexão entre essas ideias expostas no capítulo com a filosofia neoplatônica de Ficino: a música ajuda a aplainar o caminho a Deus, elevando as almas humanas e limpando seus pecados. Mais do que isto, todo o entendimento do uso da música descrito no primeiro capítulo advém de veias platônicas e aristotélicas.

Os tratadistas deste período discutem o porquê o ensino da música é importante para os nobres e que tipos de instrumentos e gêneros musicais são ou não mais adequados a este princípio, assim como Platão e Aristóteles discutiram em suas obras se a música deveria ser ensinada ou não e a importância dessa arte na sociedade. Desse modo, grande parte dos autores renascentistas concorda que nobres deveriam aprender música, porém só poderiam executá-la em privado e para seu próprio consolo. Sobre isto, existe uma ligação bem clara entre música e consolo. Esta arte não necessariamente só deveria ser tocada para Deus, ela poderia funcionar como uma recreação para esses cortesãos após longos dias de trabalho ou penitência, além de ser uma poderosa arma contra as doenças da melancolia. Novamente, encontramos a melancolia no escopo das artes, neste caso, a música. Assim como a melancolia poderia ser boa ou ruim, a música também poderia ser benéfica ou maléfica e curar ou gerar melancolia. Dessa forma,

podemos perceber o quanto esses autores se utilizam das ideias platônicas para exemplificar tanto a melancolia quanto a música, sendo que tudo isso era uma questão do uso correto ou não desses fatores.

Em relação ao uso dessas ideias aristotélicas e platônicas, devemos lembrar que o período da renascença é marcado pelo advento do humanismo e da cultura retórica/poética que se volta aos estudos de autores gregos e latinos da antiguidade. Diferentemente dos estudiosos da Idade Média, que tratavam tais autores com um enfoque moralista, na renascença, a perspectiva dada a esses estudos é de natureza retórica. A literatura retórica grega torna-se acessível em toda a Europa através de traduções feitas para o latim e para as línguas vernáculas. Entre as principais obras que circularam no período medieval, estão *De inventione* de Cícero e *Rhetorica ad Herennium* do pseudo-cícero. Entretanto, autores humanistas se preocupam com a pureza da língua latina, tal como praticada em sua época áurea, por autores como Cícero. Desse modo, *Orator* e *De Oratore* deste mesmo autor exerceram grande influência na literatura e no pensamento renascentista. Sobre isto, Paul Oscar Kristeller comenta que “a síntese filosófica e retórica na obra de Cícero proporcionou aos humanistas o ideal perfeito, a combinação de eloquência e sabedoria ideal que imbuíu amplamente à literatura renascentista” (KRISTELLER, 1995, p.26).

Dessa maneira, a retórica se torna a chave do pensamento renascentista e era contemplada nos cinco *studia humanitatis* cultivados pelos humanistas. Esses estudos se estabeleceram mais firmemente no séc. XV e seguiam a divisão: gramática, retórica, história, poesia e filosofia moral (KRISTELLER, 1990, p.229). A influência dos estudos retóricos também é encontrada nas artes, em especial, na música. Esta desenvolveu uma conexão com a poesia vernácula. Através dela, a elegância do estilo ciceroniano da retórica renascentista é transmitida para a música: a música versada e rimada é mais valorizada do que a música puramente instrumental, devido à presença do texto. No século XVI, a música estava a serviço da palavra, comprometendo-se a transmitir seus afetos.

Na Inglaterra, os manuais de retórica mais disseminados nas escolas foram a anônima *Ad Herennium*, *De Inventione* e *De partitione oratoria* de Cícero. De acordo com Skinner (2014, p.26), os estudos ingleses foram moldados de acordo com a visão

romana dos estudos humanistas e este programa pode ser encontrado em *The booke named the governour* (1531) de Thomas Elyot (c.1490-1546):

“Depois do estudo da gramática, o jovem estudante é introduzido à poesia clássica, sobretudo Homero. Por volta dos catorze anos, o futuro ‘governador’ está preparado para a dialética e retórica, e *Institutio oratoria* de Quintiliano é recomendado como uma obra da qual toda a arte última poderá ser aprendida. Posteriormente, o estudante aprende cosmografia e história, começando com Livy e, depois, Caesar, Sallust e Tacitus. Quando ele atinge a idade dos dezessete anos é ‘necessário ler alguns trabalhos de filosofia, especialmente a parte que trata dos costumes virtuosos. Nesta conjuntura, ele é exortado a se concentrar em *Ética* de Aristóteles, *De Officiis* de Cícero e os trabalhos de Platão, acima de todos os outros” (SKINNER, 2014, p.26-27).

Já o currículo da gramática na Era Tudor era, em sua maioria, o escopo linguístico, descrito em mais detalhes em *The Education of Children in Learning* (1588) de William Kempe:

“Kempe recomendava que os primeiros cinco anos na escola deveriam ser devotados ao aprendizado do latim, depois que o pupilo progredisse ao sexto ano, ele poderia, permanecendo por mais três anos, ser introduzido ao estudo da lógica e retórica, mas com uma contínua ênfase no uso do latim para a escrita de “temas” em um estilo retórico adequado” (SKINNER, 2014, p.26).

No séc. XVI, houve um interesse crescente em publicar livros de retórica de autores ingleses. Entre eles, encontramos *The Art or craft of Rhetorica* (1532) de Leonard Cox (c.1495-1550), que defendia a retórica como matéria principal nos ensinamentos escolares após a gramática latina, *The Foundacion of Rhetoric* (1563) de Richard Reynolde (1530-1606), que oferece vários modelos de orações simples e auxilia na organização dos argumentos de cada parte da oração, e *Art of Rhetorique* (1553) de Thomas Wilson (1524-1581), que se tornou o mais popular tratado de retórica vernácula da segunda metade do séc. XVI. Wilson manteve vivo o entendimento da retórica em cinco partes, das quais a principal era a invenção (SKINNER, 2014, p.34-39). Ao contrário de Wilson e Reynolde, circularam na Inglaterra outros autores ingleses, que defendiam a elocução como principal parte, concentrando-se no estudo dos tropos e figuras do discurso, tal como Petrus Ramus (1515-1572) e Charles Butler (c.1560-1647). Outro grande tratado inglês é o de George Puttenham (1529-1580) cujo texto se divide em três partes: (1) prestígio dos poetas e da poesia; (2) aplicação dos preceitos ciceronianos de decoro aos versos ingleses; (3) ornamentação (parte mais longa), parte que trata tanto de retórica quanto de poética (faz uma grande análise dos tropos e figuras) (SKINNER, 2014, p.39).

Dentre os tratadistas ingleses deste período que discorrem sobre a ligação da música com a retórica estão Henry Peacham (1546-1634), o velho, em seu *The Garden of Eloquence* (1593), Henry Peacham (1578-1644), o jovem, em seu *The Compleat Gentleman* (1622), que já se refere à música como irmã da poesia, e o músico Thomas Morley (1557-1602), em seu *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597). Neste tratado, encontram-se descrições de recursos musicais específicos que representam o texto, gerando afecções. Por exemplo, para representar assuntos elevados (céus, ascensão, altura), a melodia deve, igualmente, ascender. Se o significado for de profundidade (inferno, morte), a melodia deve descender. Para representação do lamento, devem-se utilizar intervalos de sexta ou terça menores, movimento acidental ou notas longas, que tornam a música pesada. Sendo assim, esta dissertação utiliza essas fontes para a análise retórica-musical das seis peças religiosas de *A Pilgrimes Solace*, a fim de entender os recursos musicais utilizados por Dowland em peças devocionais, estabelecendo comparações com outros compositores ingleses de peças polifônicas religiosas deste período, como William Byrd, John Milton e Thomas Campion.

Em relação à Reforma Protestante da Inglaterra, este movimento gerou uma nova concepção de música religiosa: a música dentro da Igreja deveria ser entendida por todos, ou seja, ela não poderia ser muito complicada já que toda uma comunidade deveria ser capaz de cantá-la; os instrumentos, exceto o órgão, foram banidos da Igreja; tornou-se comum a prática da salmodia dentro dos ambientes domésticos, principalmente no ambiente cortesão. Com isso, o consumo musical de livros de salmos era enorme, atingindo todas as camadas sociais. Por outro lado, as peças religiosas consumidas dentro da casa desses nobres (que eram pessoas com acesso à educação musical) não se limitavam apenas a monodia dos tons salmódicos: eles tinham livros de salmos escritos para quatro vozes, o que já era mais complicado para pessoas que não possuíam educação musical, e também consumiam madrigais que continham canções devocionais.

Além desses livros religiosos, essas mesmas casas também consumiam as *Ayres*, ou canções polifônicas para voz e alaúde. Esse tipo de coleção não estava no âmbito sacro, porém representavam os assuntos ligados ao mundo cortesão como decepção amorosa, descontentamento político, exílio, entre outros. A associação entre música e poesia nas *ayres* era reconhecida por diversos autores, entre eles, Henry Peacham, o jovem. Portanto, a música era vista como uma ferramenta poderosa de

comunicação, podendo elevar o poder afetivo do texto. Peacham faz uma referência direta às árias apaixonadas como uma *prosopopeia* não somente estabelecendo a base da retórica, mas também, insinuando uma performance persuasiva ou afetiva. A *prosopopeia* é uma figura retórica da personificação, sendo assim, as *ayres* tinham essa capacidade de permitir que a pessoa que as executasse personificasse o eu-lírico, utilizando essas canções para seu próprio lamento em privado. Outro ponto das *ayres* é sua conexão com a privacidade: as *ayres* poderiam ser executadas sozinhas tocando o alaúde e cantando ao mesmo tempo. Desse modo, elas seriam adequadas aos nobres, já que eles não deveriam tocar publicamente.

Em relação aos poemas das *ayres* deste período, a vasta maioria dos versos nos livros de canções era anônima e Walls levanta as seguintes hipóteses para essa prática: os compositores escreviam os próprios versos das canções ou esses poemas eram concedidos aos compositores pelos nobres que não tinham pretensões literárias (WALLS, 1984, p. 239). Entre os poetas britânicos mais arranjados nas canções estão Philip Sidney (c. 1554-1586) e Thomas Campion (1567-1620). Arranjar os poemas nas músicas faziam com que eles fossem largamente transmitidos. Segundo Walls, as primeiras poesias de John Donne só foram impressas porque fizeram parte de livros de canções (1984, p. 239).

Kirsten Gibson ressalta que muitos desses versos arranjados musicalmente por Dowland eram de procedência cortesã e tinham temas ligados ao exílio, banimento pela corte, ou seja, tinham cunho político-social, mas também, falavam de amor e da rainha ou eram escritos para ocasiões específicas. Para ela, Dowland teve acesso a essas poesias através de contatos pessoais com esses cortesãos, tal como Conde Essex (Robert Devereaux) e Sidney, já que Dowland trabalhou em inúmeras cortes e teve uma carreira profissional, mas também, muitos desses versos circulavam pela Inglaterra impressos ou em manuscritos (GIBSON, 2013, p.244-247). Porém, tanto Robert Toft (1984, p.193) quanto Walls (1984, p.245) comentam que Dowland, embora pudesse rearranjar esses poemas anônimos, alterava o sentido das palavras, a previsibilidade dos parâmetros jâmbicos, sublinhava certas palavras e amplificava a estrutura básica da poesia ao criar figuras que não estavam presentes no texto com a finalidade de proporcionar afetos específicos, obtendo uma qualidade persuasiva a esses versos.

Como dissemos, não era comum que essas *ayres* contivessem temas religiosos e, na verdade, apenas dois compositores ingleses deste período escreveram peças religiosas em livros de canções: John Dowland e Thomas Campion. Sendo assim, *A Pilgrimes Solace*, é o único livro de *ayres* de Dowland que mistura canções seculares com devocionais. Para entendermos esta coleção e o impacto dessa mistura de gêneros em um livro de canções (tão atrelado a questões mundanas), abordamos o culto da salmodia na Inglaterra, estabelecendo uma conexão entre esta coleção de Dowland e outras coleções polifônicas (como os madrigais) que também misturaram esses gêneros musicais. Com isso, comparamos tanto os textos de salmos com os textos religiosos recorrentes dessas coleções quanto o estilo musical desses autores para a representação dos mesmos assuntos, a fim de entender as escolhas de Dowland.

Além disso, esta é a única coleção deste compositor que possui um título (O Consolo do Peregrino). Dessa forma, também procuramos a conexão do repertório contido nesta coleção com o este título, procurando destacar os assuntos conectados à peregrinação, que parecem se relacionar com a própria vida de Dowland, quanto à busca pelo consolo. Novamente, ao retratar essa vontade de encontrar consolo, Dowland remete a assuntos conectados ao lamento: praticamente todas as canções são um lamento, uma dor que precisa ser confortada. Ao fazer isso, ele se utiliza da música não apenas para ressaltar momentos específicos do texto, mas principalmente para criar a imagem ou atmosfera dos acontecimentos que o eu-lírico discorre.

Sendo assim, através de toda essa análise, é possível estabelecer pontos semelhantes entre as músicas devocionais de Dowland e a de outros compositores, assim como entender práticas que pertencem somente a Dowland. Com isso, este compositor pode ser visto como um inovador no que diz respeito à mistura de gêneros musicais e o estilo musical usado nas canções religiosas, sem deixar de lado as pontes com a prática comum de seu tempo e com seu próprio carimbo: lamento e lágrimas.

Aspectos metodológicos

Essa dissertação está amparada nos conceitos da nova musicologia e do neohistoricismo. Portanto, leva em consideração os diferentes eventos que circundaram a publicação desta coleção, como os aspectos extramusicais: a recepção dos autores clássicos neste período, a filosofia, os tratados médicos, livros de conduta, livros de

teoria musical contemporâneos, as implicações dos contextos sociais (como a Reforma), diários e outros livros de música impressos.

Vincent Duckles e Pasler relatam a mudança do estudo da música como um produto para a música vista como um processo que envolve tanto o compositor, o artista, quanto o consumidor ou público, isto é, a música não seria algo fechada em si mesma, mas sofreria novas interpretações e construções ocasionadas por cada um daqueles agentes. Para isso foram utilizadas novas abordagens na musicologia, como a antropologia, etnologia, linguística, sociologia e teoria cultural. Essa ideia da música como um processo que envolve outras áreas é também compartilhada por Joseph Kerman quando defende que os musicólogos deveriam se esforçar para a fusão desses conceitos e não para a separação, procurando pontos de intersecção entre eles. Jean-Jackes Nattiez também explica os desmembramentos da musicologia, levando em consideração várias disciplinas vizinhas como a paleografia, literatura, arquivologia, filosofia, religião, entre outros. Desse modo, o autor propõe ao musicólogo examinar as interações entre os saberes de natureza diferentes.

Tendo dito isto, outro conceito que está presente nesta discussão é a intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva, que defende que um texto se relaciona com outros textos e é, portanto, criado a partir de textos pré-existentes. Segundo o que Beard e Gloag definem como intertextualidade, este conceito muda o foco “da interpretação do criador para o receptor”. De maneira geral, a intertextualidade estaria exemplificada no “ato de escutar [música]”, pois isto implicaria “traçar ecos e reflexões de outros textos”, e os autores concluem: “nós sempre estamos inclinados a fazer comparações, sublinhar semelhanças e reconhecer traços familiares da música do passado” (BEARD; GLOAG, 2005, p.71-72). Sendo assim, neste trabalho este conceito estaria ligado ao fato de entender *A Pilgrimes Solace* através de outros textos, colocando esta coleção em comparação com outras coleções de *ayres* ou de peças devocionais polifônicas, para assim, traçar semelhanças nestes textos: textos escritos ou a própria música vista como um texto. Através dessa abordagem, podemos ver o quanto Dowland dialoga com o seu tempo ao mesmo tempo em que mantém seus traços pessoais, seja na questão da melancolia, no seu discurso do prefácio ao leitor quanto nos recursos musicais utilizados em suas canções. Outro aspecto que esta intertextualidade se faz presente é na leitura desta coleção como um objeto material, construído a partir dos

preceitos de sua época (religião, relação música e texto, retórica, livros de conduta, entre outros).

Sobre a visão do livro de canções como um objeto material, Gibson defende que as *ayres* podem ser consideradas “presentes materiais oferecidos, que apresentam visões musico-poéticas de idealismo e problematizam o *eu* masculino no livro impresso”. Assim, esses livros impressos podem ser vistos como “commodities”, utilizados como relações de patronagem, comunicação com o público e também como metáfora para críticas políticas. Para se estudar um livro de música impresso, a autora defende que levemos em consideração os “títulos, patronos, poemas dedicatórios, prefácio ao leitor”. Dessa forma, quando elaboramos este tipo de leitura, veremos o autor como “multifacetado, instável e às vezes contraditório”. A autora defende ainda que o advento do livro musical impresso fez com que a definição de autoria fosse reformulada, pois esta “autoridade” teria que “negociar com o desejo do escritor profissional em disseminar seu livro em um novo mercado de impressão burguês”, além de ter que “apelar para o sistema de patronagem cortês” (GIBSON, 2005). Outra abordagem desta autora em relação às *ayres* são as relações entre o autor e o público, isto é, as relações entre emissor e receptor: quem eram as pessoas que compravam este tipo de livro, qual era seu propósito, como liam o conteúdo das canções e como se projetavam ao executar essas *ayres*. Assim, a autora discorre sobre a questão da privacidade conectada a este repertório, a personificação implícita nas canções e a educação deste público em relação a esta música.

Sendo assim, para se realizar a análise das seis peças religiosas, foi necessário exercer este tipo de leitura proposta por Gibson para conhecer a coleção como um todo antes de abordar apenas essas seis peças devocionais. Através desta abordagem, é possível entender a persona de Dowland, seus esforços para ser reconhecido em sua terra natural, as reclamações que ele faz neste livro e as possíveis projeções de si mesmo nas canções desta coleção. Além disso, entendemos o público que consumia seus livros, a relação entre esse público e a educação musical e o porquê seria inusitado um livro de canções conter peças religiosas. Portanto, no capítulo 2, discorreremos sobre o prefácio ao leitor, a dedicatória, sobre a figura de Lorde Walden (patrono de Dowland) e também sobre as relações entre as músicas e o título desta obra.

Além dessas abordagens, também levamos em consideração as definições de discurso, narrativa, valor e significação propostos por Beard e Gloag. Os discursos sobre a música podem vir de diferentes formas (códigos musicais, estilo musical, correspondências, prefácios de livros, entre outros) e serem transmitidos pelo intérprete, público ou pelo próprio compositor. O discurso feito pelo próprio compositor acaba exercendo uma grande influência no entendimento de sua obra, nos valores que serão atribuídos a ela ou até mesmo na sua interpretação. Dowland foi um compositor que discorreu bastante sobre si mesmo e sua obra, especialmente em seus prefácios ao leitor que criam uma comunicação com seu público, contribuindo para a sua persona e para a leitura de suas peças conectadas a elementos da melancolia. Além disso, levamos em consideração para este trabalho o próprio discurso sobre a música na renascença inglesa. Através disto, pudemos compreender qual era o papel da música nesta sociedade e suas funções. Partindo do estudo de fontes primárias do período, descrevemos o cenário onde a música estava inserida no capítulo 1 para, então, fazermos a conexão entre música e devoção. Tendo este cenário descrito, foi possível traçar relações entre as peças religiosas de *A Pilgrimes Solace* com o cenário devocional na Inglaterra.

Em relação à narrativa, segundo Beard e Gloag, ela é uma “tentativa de dar significado para tais eventos ao tratar deles em termos de enredo através do diálogo, ação, caráter, reversão ou clímax” (2005, p.85). Usamos a noção de narrativa neste trabalho para tratar da disposição das peças nesta coleção que aparentam gerar uma narrativa e uma conexão com o título.

Já a atribuição de um valor a uma obra não vem apenas do musicólogo, ela pode vir também de instituições ou do próprio autor. Além disso, a noção do que é mais valioso ou não está atrelada ao seu tempo e recebe diferentes parâmetros para se medir a relevância de uma obra. A definição de valor foi essencial para a compreensão da figura de Dowland, entendendo como ele colocava sua obra e a si mesmo diante de seu público. Sendo assim, ele utilizou alguns recursos nas publicações de seus livros para elevar o valor do seu trabalho, como a criação de uma persona melancólica, incluir seu título acadêmico nos títulos dos livros (queria ser reconhecido como um músico profissional) e fornecer informação sobre a popularidade de sua obra na Europa.

O último elemento bastante presente é a ideia de significação que, segundo Beard e Gloag, tendemos a “cercar a música com diferentes discursos que atrelam

significado à música ou refletem o que a música pode significar” (2005, p.80). Neste caso, podemos dizer que esses discursos utilizados na música que geram significados podem ser a retórica, a metáfora, uma ligação com um título fornecido, aspectos filosóficos (como a melancolia já descrita), entre outros. No caso desta obra, Dowland decidiu especificar um título, provavelmente atribuindo alguma significância a ele. Através dessa ótica, podemos interpretar o peregrino do título como sendo o próprio Dowland por causa de aspectos que ele mesmo descreve no prefácio, como ter viajado por toda Europa e estar agora procurando um lugar para repousar. Por outro lado, podemos analisar o conjunto dessas canções e entendê-lo como aspectos cabíveis na vida de um cortesão e a procura por um consolo nesta jornada.

Outro meio em que a significação se faz presente neste trabalho é na análise das canções religiosas. Para realizá-las utilizamos preceitos retóricos advindos de livros teóricos de música contemporâneos. A retórica em si seria um meio de dar significância à música, ao texto ou palavras específicas, bem como criar imagens de lugares ou de situações que as personagens enfrentam. Com isto, pudemos entender os lugares-comuns na música utilizados por Dowland para a representação de textos religiosos tão conectados à doutrina protestante, ao mesmo tempo estabelecemos comparações com outros compositores de música polifônica devocional contemporâneos ao autor. Através deste tipo de análise conversamos com: (1) a ideia de relação música-texto do período, que é uma linguagem específica das *ayres*; (2) com recursos musicais comuns a vários compositores para este tipo de repertório; (3) com a intertextualidade presente nas canções de Dowland que convergem em grande parte com outros autores; (4) com a ideia de autoria e criação de um *eu* (autoridade), que se faz presente tanto em aspectos específicos da linguagem de Dowland, quanto na criação de sua persona.

Em relação ao contexto da renascença inglesa e seus aspectos sociais, dois autores foram essenciais para a compreensão desta sociedade: Linda Phyllis Austern e Christopher Marsh. Ambos os autores descrevem o cenário da Reforma Protestante neste país e o advento do culto da salmodia. Além disso, entendemos como a sociedade renascentista inglesa recebeu os autores que descreveram sobre a função da música e a importância da educação desta arte para os cortesãos. Outra autora que lançou novos pensamentos sobre Dowland e sua persona foi Susanne Rupp. Através da leitura dos trabalhos desta autora, pudemos estudar a relação entre música e devoção neste período, bem como a função de um livro de *ayres* e as possíveis implicações das peças

devocionais contidas neste tipo de livro. Ademais, a autora também faz um estudo sobre Dowland e a projeção da personalidade melancólica em seus prefácios, cartas e músicas, defendendo o lugar-comum da melancolia nos artistas neste período e a utilização desta persona como uma forma de promover seu trabalho. Por último, a autora Diana Poulton foi a musicóloga que estudou todos os aspectos da vida deste compositor: biográficos, artísticos, publicações, vida pessoal, trabalhos nas cortes, suas cartas, entre outros. Portanto, vários dos trabalhos surgidos após a publicação de seu livro sofrem sua influência, desenvolvendo-se a partir dos dados levantados por esta autora. Dessa forma, para esta dissertação, a leitura de sua obra foi fundamental para entender este compositor.

Por fim, a leitura de diversas fontes primárias da renascença inglesa foi crucial para o desenvolvimento deste trabalho. Vale ressaltar que só pudemos ter acesso a uma grande variedade de fontes primárias devido ao intercâmbio realizado em Newcastle University na Inglaterra sob supervisão da Profa. Dra. Kirsten Gibson, feito através da Bolsa de Estágio em Pesquisa no Exterior (BEPE) da FAPESP. Algumas destas fontes são: Richard Allison (1599, 1606), William Byrd (1588, 1589, 1611), Thomas Campion (1613), Miles Coverdale, Thomas Est (1592), William Hunnis (1592), William Leighton (1614), John Mundy (1594), Thomas Ravenscroft (1609, 1621), Sternhold and Hopkins (1562), Robert Taylor (1615), Thomas Whythorne (1571, 1590), Nicholas Breton (1598, 1602), os diários de Lady Margareth Hoby e Lady Anne Clifford, *The Praise of Musicke* (1586), Philip Stubbes (1583), Richard Mulcaster (1581), Thomas Morley (1597) and Henry Peacham (1622)¹.

¹ Todas as traduções dos trechos de obras estudados foram feitas pela autora.

CAPÍTULO 1: MÚSICA E DEVOÇÃO NA INGLATERRA REFORMADA

Este capítulo irá discutir o papel da música na Inglaterra dos séculos XVI e início do XVII e irá examinar as ideias fomentadas neste período sobre a função da música, incluindo a música para propósitos religiosos, curativos e de deleite. O capítulo, então, foca no uso e na posição da música no contexto da Inglaterra reformada. Por fim, o capítulo aborda a prática da salmodia na Inglaterra. Esta exploração se baseará em muitos exemplos de canções devocionais publicadas durante este período, desde salmos métricos simples até o estilo mais complexo dos livros a mais de uma voz, em que as vozes são publicadas separadamente [part-books] e livros de canção com acompanhamento de alaúde [lutebooks] que também apresentam conteúdo religioso. A parte final dessa seção também aborda exemplos da doutrina e hábitos protestantes descritos no diário de duas damas que viveram neste período.

1.1 O papel da música na Inglaterra dos séculos XVI-XVII

Os autores ingleses dos séculos XVI-XVII argumentaram sobre o contexto correto para se usar a música e alertaram que esta poderia corromper a mente do homem, confundir seu juízo e leva-lo a deleites vãos. Dentre os aspectos positivos da música comumente aceitos por estes autores estão a ideia do uso da música para a recreação ou renovação, para curar e para louvar a Deus. Entretanto, eles também concordavam que este uso da música deveria ser exercitado com cautela e moderação. Além disso, não é sempre claro quando a música seria benéfica, pois havia muitas discrepâncias de opiniões entre estes autores. Alguns deles não admitiam aspectos positivos no uso da música, mesmo que esta tivesse cunho religioso, pois a música poderia distrair os homens de Deus e o insultar ao apelar para emoções humanas.

O uso da música como deleite ou recreação era visto como um escape das tragédias do mundo e também como uma compensação pelo trabalho exaustivo, pelas dificuldades ou após longas rezas. Isto quer dizer que a música poderia remover o peso da mente das pessoas, tornar seu trabalho mais leve e renovar suas almas, podendo então enfrentar mais um dia de trabalho.

Portanto, a música como recreação era um caminho para trazer deleite à mente depois de “dores e preocupações diárias advindas de trabalhos sérios sobre a política da nação” como William Byrd (1543-1623) escreveu na sua dedicação à Sir Christopher Hatton em seu *Psalm and Sonets...*(1588)². Esta ideia de fazer música com o objetivo de repousar ou descansar após um longo dia de trabalho é compartilhada por outros escritores, tal como Henry Peacham (1578-1644), que acreditava que um cavalheiro deveria usar a música para seu próprio consolo em sua “recreação privada em horas prazerosas”, mas eles não deveriam se “provar um mestre na mesma, ou negligenciar seus empregos mais importantes”. Além disso, Peacham também enfatiza que os nobres deveriam praticar música em lugares privados e não públicos como Maurice Langdrave de Hasse que era “seu próprio organista” durante seu momento de recreação (PEACHAM, 1622, p.98-99)³. O autor de *The Praise of Musicke* igualmente observa que a música poderia ajudar as pessoas em diferentes situações: “há um momento para descansar e um momento para os negócios; um momento de alegria e de tristeza (...) se quiser ser remisso ou feliz, use para sua recreação algum tipo de melodia”. Ademais, ao citar Aristóteles, o autor afirma que “a música renova a mente cansada com divertimento honesto” e que todo cavalheiro deveria aprender música “não para prazer ou ostentação vãos, mas para algum uso bom ou proveitoso” e que deveria usá-la mais para seu próprio “consolo privado do que ostentação” (1586, p.67)⁴.

O uso recreacional da música era também uma justificativa de alguns compositores para criar música que não contivessem temas religiosos, como podemos observar no prefácio de Byrd em 1588, no qual ele descreve muitas funções para a música com a finalidade de “contentar humores diferentes”:

² “I hoped that (by this occasion) these poore songs of mine might happely yeeld some sweetnesse, repose, and recreation vnto your Lordships mind, after your dayly paines & cares taken in the high affaires of the Common wealth” (BYRD, 1588).

³ “I desire not that any Noble or Gentleman should (saue his priuate recreation at leasurable houres) prooue a Master in the same, or neglect his more weightie imployments: though I auouch it a skill worthy the knowledge and exercise of the greatest Prince. (...) But aboue others, who carryeth away the Psalme for excellency, not onely in Musicke, but in whatsoeuer is to be wished in a braue Prince, is the yet liuing Maurice Landgrau of Hessen (...); where for the greater honour of some Festiuall, and many times for his recreation onely, he is his own Organist” (PEACHAM, 1622, p. 98-99).

⁴ “If thou be remisse or mery vse for thy recreatiō some kind of melodie. Albeit indeed wt Musick no times are amisse” (The Praise of Musicke, 1586, p.34); “(...) So music refreshes the wearied mind with honest delectation. Thirdly, for that it has great force in the well-ordered and good institution of life. (...) Whereupon Aristotle, in the same place, infers that albeit arts are to be learned not for any vain pleasure or ostentation, but for some good and profitable use. (...) so he counsels noblemen rather to use it for their private solace than public ostentation, and rather be able to judge of other men’s cunning than willing to show their own” (The Praise of Musicke, 1586, p.67).

Se tu estiveres predisposto a rezar, aqui estão os salmos. Se à alegria, aqui estão os sonetos. Se a lamentar pelos teus pecados, aqui estão as canções de tristeza e piedade. Se tu te deleitares na música de grande compasso, aqui estão diversas canções (BYRD, 1588, p.2)⁵.

Byrd, portanto, compartilha a mesma ideia do autor de *The Praise of Musicke* já que ele também estabelece que há um momento para cada coisa e, como consequência, música para cada condição. Outra ideia comumente aceita por estes autores é a necessidade do uso moderado da música. Para Thomas Elyot, o único uso da música que não é condenável é aquele “sem leviandade e gesto dissoluto”. Concordando com os outros autores, Elyot também salienta que a música pode apenas ser usada como recreação “depois de trabalhos laboriosos e tediosos”. Mais que isso, ele enfatiza que a compreensão da música é indispensável para “melhor obter o conhecimento de um bem público”, que seria a “harmonia perfeita” (ELYOT, 1534, p.21 e 23)⁶.

Assim, a maioria desses autores concorda que um nobre não deveria despendar tempo excessivo praticando música nem deveriam tocar em público. Ao invés, eles deveriam saber somente o suficiente para usar a música em sua própria recreação. Música é vista por esses autores como uma ferramenta para alcançar o conforto, já que ela é “o consolo terrestre da alma dos homens” (RAVENSCROFT, 1614), e especialmente como uma recompensa após longas horas de trabalhos pesados da vida pública. Portanto, a música seria crucial para manter suas mentes saudáveis e, como o autor de *The Praise of Musicke* aponta, trazer consolo ao auxiliá-los a recuperar-se da “fadiga de suas jornadas” (1586, p.66). A popularidade dessas ideias sobre o uso apropriado da música para cortesãos advém da grande circulação das coleções impressas das *ayres* e *consort* de violas da gamba nas casas da alta burguesia e na vida da corte. Pois, tal música era adequada à prática musical doméstica e era adaptável à prática solitária em aposentos privadas. O alaúde, instrumento que comumente acompanhava as canções, era considerado digno para cavalheiros. Isto será mais discutido no próximo capítulo.

⁵ “If thou be disposed to pray, heere are Psalms. If to be merry, heere are Sonets. If to lament for thy sinnes, heere are songs of sadnesse & pietie. If thou delight in Musicke of great compasse, heere are divers songs” (BYRD, 1598, p. 2).

⁶ “(...) playeng on instrumentes of musike, whiche moderately vsed, and without diminution of honour, that is to say; without wanton and dissolute gesture, is not to be contemned (...). He [the gentleman] shal commende the perfect vnderstandynge of musyke, declarynge howe necessary it is for the better attaining the knowlege of a publyke weale. which as I before sayd, is made of an ordre of astates and degrees, and by reason thereof conteyneth in it a perfect harmony” (ELYOT, 1534, p.21 e 23).

Embora estes autores defendessem o valor recreacional da música, a ideia mais aceita era de que a música deveria ser utilizada para agradar a Deus, e, como Christopher Marsh indica, “o mistério dos efeitos musicais” era uma lembrança de que “Deus era o autor de tudo” (MARSH, 2010, p.40). Isto quer dizer que a música era considerada um dom de Deus à humanidade.

Estes autores acreditavam que ela tinha muitos efeitos virtuosos, um dos quais era a capacidade de, nas palavras do autor de *The Praise of Musicke*, “colocar-nos na mente do nosso criador” (1586, p.151). Através de seu poder a música poderia “encantar a alma, carrega-la além de si mesma, ajuda-la, elevá-la, e estendê-la” (BURTON, 1621, p.373)⁷. Portanto, “a voz humana”, como Byrd escreveu, “é principalmente para ser empregada neste fim [honrar e servir a Deus]” (1588)⁸. Há vários exemplos desta ideia de colocar a música a serviço de Deus nos escritos ingleses dos séculos XVI-XVII. Thomas Est (1592), por exemplo, afirma que os salmos por si só podem ter a função de reza e regozijo, mas aqueles que desejam “ser seriamente empregados” nessas duas funções têm o “excelente dom de Deus, o Conhecimento da Música” e, portanto, o coração assim como os ouvidos “devem se juntar para louvar a Deus”⁹. Allison, em sua dedicação à Anne, condessa de Warwick, observa que quando a leitura do salmo é muito tediosa, e não um deleite, “nós temos o excelente dom de Deus, A Arte da Música para acompanhá-los” (1599)¹⁰.

Desta maneira, a música feita para louvar a Deus teria diversos efeitos tais como “confortar o coração do homem em Deus” e “exercitá-lo nesta palavra, encorajá-lo no caminho da devoção” (COVERDALE, 1535)¹¹. Vale ressaltar que todos esses pensamentos sobre os efeitos misteriosos da música advêm de ideias platônicas, no qual a “música das esferas” era capaz de conectar céu e terra através de reverberações

⁷ “In a word it is [music] so powerful a thing, that it ravisheth the Soule, and carries it beyond it selfe, helpes, eleuates, extends it” (BURTON, 1621, p.373).

⁸ “The better the voyces is, the meter is to honour & serve God there-with: and the voice of man is chiefly to be imployed to that end” (BYRD, 1588).

⁹ “He that is heavy, hath the Psalmes to help his prayer : He that is merry, hath the Psalms to guide his affections : and he, that hath a desire to be seriously employed in either of these duties, hath this excellent gift of God the Knowledge of Musicke offered him for his further help : that the hart reioyce in the world, and the eares delighting in the Notes and Tunes, both these might ioyn together unto the praise of God” (EST, 1592).

¹⁰ “And that our meditation in the Psalmes may not want their delight, we have that excellent gift of God, The Art of Musick to accompany them” (ALLISON, 1599).

¹¹ “Psalmes shulde be songe: namely, to confort a mans herte in God, to make hym thankfull, to excecyse hym in this worde, to corage hym in the waye of godlynesse, and to provoke other meunto the same” (COVERDALE, 1535).

simpáticas e era o instrumento perfeito que Deus criou. Por isso a música podia tocar a alma humana, conectá-la a Deus (MARSH, 2010, p.48).

Também acreditavam que a música era uma ferramenta essencial para curar “um coração sofredor” (BURTON, 1621, p.372) já que ela produzia efeitos físicos que poderiam impactar no balanço dos quatro humores. Portanto, a música era considerada um “antifármaco para a tristeza, abandonando cogitações pensativas e penosas” (*The Praise of Musicke*, 1586, p.61) e expelindo maus espíritos do corpo¹². A melancolia também era uma das doenças que o poder da música era capaz de curar, como Burton escreve, ela “é o remédio soberano contra o desespero e melancolia”, mas também, a música poderia causar uma “melancolia agradável” ou “tornar alguns homens loucos” (BURTON, 1621, p.375)¹³. Peacham também concordava que a música era “um inimigo para a melancolia”, sugerindo que os homens exercitassem o canto para remover a melancolia de seu corpo, e concluiu:

[Música] é o meio principal de glorificar nosso Criador misericordioso, ela fortalece nossa devoção, ela fornece deleite e facilita nossas jornadas, ela expelle a tristeza e aflição do espírito, preserva pessoas em concordância e amizade, alivia o furor e a raiva; e por último, é o melhor Remédio para muitas doenças melancólicas (PEACHAM, 1622, p.98).

Vale ressaltar que a doença da melancolia era vista como um grande mal na Inglaterra Elisabetana porque poderia levar homens à loucura, ao profundo desespero ou a desejos vãos ao confundir o julgamento humano. É por isso que os autores ingleses protestantes, tais como Bright (1686), Perkins (1606) e Burton (1621), escreveram sobre as causas e curas dessa doença com a finalidade de ajudar as pessoas a encontrar o balanço correto entre os quatro humores. Além disso, para estes autores, a melancolia era um assunto pertencente à religião e à moral. De acordo com os dois primeiros autores, a prática religiosa, tal como a confissão e o seguimento das palavras de Cristo, é a cura perfeita para a melancolia. Por outro lado, Burton afirma que uma das causas dessa doença seria a intensidade da prática religiosa, que leva ao desenvolvimento de paixões e amor extremo por Deus, produzindo um desequilíbrio entre os quatro humores.

¹² “So music is as an Antipharmacoon to sorrow, abandoning pensive and heavy cogitations as the sunbeams do the lightsome vapours” (*The Praise of Musicke*, 1586, p.61).

¹³ “Many men are melancholy by hearing musicke, but it is a pleasant melancholy that it causeth, and therefore to such as are discontent, in woe, feare, sorrow, or dejected, it is a most present remedy, it expells cares, alters their grieued minds, and easeth in an instant (...). Musicke makes some men mad” (BURTON, 1621, p.375).

Outro autor que discutiu o poder da música foi Richard Mulcaster. Música era, de acordo com ele, “um remédio advindo do céu, contra nossas tristezas terrenas” (1581, p.36). Ele também enfatiza que o poder da música sobre o corpo poderia “provar um princípio duplo tanto para a alma, através do aprendizado, quanto para o corpo, através do exercício”. Este “exercício” se refere ao cantar para esticar e abrir as “cavidades e os tubos internos”. Isto seria útil para alma, já que esta tem uma afinidade com a música através da harmonia na qual o mundo é sustentado (MULCASTER, 1581, p.36-37)¹⁴. Além disso, a música também era um meio bem-sucedido para curar outros tipos de deficiências, tais como “uma má pronúncia e discurso distinto” (PEACHAM, 1622, p.98). Byrd também trata do benefício da música para a saúde. Ele concorda que o canto pode “fortalecer as partes do peito e abrir os tubos”, e também é “o melhor meio para obter uma pronúncia perfeita e fazer um bom orador” (BYRD, 1588)¹⁵. Esses efeitos positivos da música eram considerados essenciais para a construção da identidade de um cavalheiro: exercitar o controle e moderação ao manter o equilíbrio humoral e exibir um bom discurso.

A música tinha esses poderes criativos e poderia controlar as paixões humanas, de acordo com os autores neoplatônicos, porque ela “simbolizava a harmonia e consonância universais”, ela era a beleza capaz de abraçar tanto alma quanto o corpo (AUSTERN, 1989, p.422). Portanto, a música poderia apaziguar o caminho até Deus e libertar a alma do corpo, o que deveria ser o principal objetivo da vida humana. Para Marsílio Ficino, ao atingir os ouvidos, a música ajudava a alma humana a ganhar uma memória da divindade da música, que estava presente em Deus e no movimento cósmico (FICINO, 1482).

Entretanto, o poder da música era visto por alguns autores como algo que poderia causar a corrupção da mente, especialmente a música que fosse conectada à dança e às canções amorosas. Phillip Stubbes, em *The Anatomy of Abuses* (1583), afirma que este tipo de música “obscena” (que poderia ser qualquer tipo de música

¹⁴ “For the pleasauntnesse of Musick there is no man that doth doubt, bycause it seemeth in some degree to be a medicine from heauen, against our sorowes vpon earth” (MULCASTER, 1581, p.36); “(...) by the waie of exercise to stretche, and kepe open the hollow passages, and inward pipes of the tender bulke, whereby Musick will proue a double principle both for the soule, by the name of learning, and for the body, by the waye of exercise, as hereafter shall appeare” (MULCASTER, 1581, p.37) .

¹⁵ “2. The exercise of singing is delightful to Nature, and good to preserve the health of man; It doth strengthen all parts of the brest & doth open the pipes; 4. It is a singular good remedie for a stutting & stamaring in the speech; 5. It is the best meanes to procure a perfect pronounciation, and make a good Orator” (BYRD, 1588).

secular) poderia “tornar [os homens] afeminados” e leva-los ao prazer¹⁶. Contudo, outros autores, como o de *The Praise of Musicke*, argumentavam que a “música em si era boa” e que a culpa era da “natureza corrupta e disposição maligna de pessoas fracas”, o que as levava a uma vida viciosa. Mulcaster era também um defensor da música e concordava com aquela afirmação ao argumentar que “a culpa dos homens torna [a música] obscena” e também que “é o mal [no homem] que parece corromper o bom [da música]” (MULCASTER, 1581, p.39)¹⁷.

Havia também autores que não concordavam que a música deveria ser usada nas igrejas ou para propósitos devocionais porque ela poderia levar os homens às sensações prazerosas, desviando-os do propósito divino. Para eles, a única música a ser usada para louvar a Deus era a interna, já que todas as outras formas da música apelariam para os sentidos da comunidade e não da alma. Entretanto, outros autores, como William Perkins, apenas discordavam que instrumentos não deveriam ser utilizados para acompanhar os salmos durante os serviços da igreja porque eles se assemelhavam à polifonia da “música papista” (PERKINS citado por MARSH, 2010, p.393).

No geral, a maior parte destes autores realmente concorda que “o uso correto [da música] é para cantar os salmos e fazer melodias para Deus em nosso coração” (MULCASTER citado por AUSTERN, 2011, p.85). O canto dos salmos era visto como uma “quietude da alma” e um “impedidor de perturbações” (Santo Agostinho, citado pelo autor de *The Praise of Musicke*, p.53). Era também um meio de aprendizado dos deveres dos homens. Stubbes também escreve que é “recomendável e tolerável” se a música for utilizada para “louvar e glorificar a Deus” em particular nos aposentos ou em “casa para seu próprio consolo e conforto” (1583)¹⁸. O autor de *The Praise of Musicke* não apenas acreditava que os salmos deveriam ser cantados nos aposentos para consolo, mas também que eles deveriam ser executados nas igrejas porque “Deus é encantado

¹⁶ “[music] beeing vsed as it is [filthy music], it corrupteth good minds, maketh them womannish and inclined to all kinde of whordome and mischief (STUBBS, 1583).

¹⁷ Mans faulte makes the thing seeme filthie. Applie thou it to the best, the choice is before thee. It is the ill in thee, which seemeth to corrupte the good in the thing (...). Musick will not harme thee, if thy behaiour be good (...). It is not Musick alone which thou doest abuse, neither cannest thou auoide that blame, which is in thy person, by casting it on Musick, which thou hast abused and not she thee (MULCASTER, 1581, p.39).

¹⁸ “But if musick openly were vsed (as I haue said) to ye praside and glory of God as our Fathers vsed it, and as was intended by it at the first, or priuatly in a mans secret Chamber or house for his owne solace or comfort to driue away the fantasies of idle thoughts (...) it were very commendable and tolerable” (STUBBES, 1583).

com os hinos da manhã e da noite das igrejas através de uma alma fiel” e ele também concordava com a mesma ideia da música como “uma excelente invenção e um dom de Deus”, assim a música deveria estar mais presente nas igrejas do que fora delas (1586, p.150)¹⁹.

1.2 O canto dos salmos

Após a reforma inglesa, que começou no reinado de Henrique VIII, foi necessário desenvolver novos modelos de ritos e serviços da igreja assim como novos padrões e expressão musical. Uma das medidas para desfazer a reversão ao catolicismo, que aconteceu durante o reinado da rainha Mary, e reestabelecer a reformada na Inglaterra foi o Ato de Uniformidade, passado em 1559 durante o reinado de Elizabeth I, e a adoção do *Book of Common Prayer* de 1552, que foi publicado no reinado de Edward VI. Este livro contém a forma completa dos serviços diários e o culto de Domingo em inglês, incluindo rezas matinais e noturnas, lições e salmos. Dentre as características da Reforma inglesa e a cultura da “oração comum” estavam a “interiorização do singular Eu e o coletivo Nós, e a absoluta preferência pela formalização e não pela voz espontânea” (RUPP, 2002, p.193). Assim, essa formalização também vai fazer parte da música, através da prática da salmodia e das rezas diárias que cada protestante deveria fazer.

Dentro desta cultura, esperava-se que cada homem e mulher participassem não apenas do culto na igreja, mas também cultuassem Deus em suas casas com suas famílias, através de exercícios de meditação, leituras ou canto de salmos, orações e escritas. A respeito disto, mulheres tiveram um papel importante durante a reforma e suas devoções privadas eram uma prática comum. Linda Phyllis Austern afirma que mulheres comumente praticavam a contemplação, paráfrase e tradução de salmos para o inglês (AUSTERN, 2011, p.92). Exemplos desta prática incluem *Salve Deus rex judaeorum* de Amelia Bassano Lanyer (1611), salmos de Lady Mary Sidney Herbert

¹⁹ “God is delighted with the morning and evening hymns of the church by a faithful soul (...). Music is rather to be used in the church than not, because it is the excellent invention and gift of God himself, ordained to the honour and glory of God ” (The Praise of Musicke, 1586, p.150).

(escritos para completar o conjunto de salmos começado pelo seu irmão, Sir Philip Sidney) e *The Lamentation of a sinner* de Catherine Parr (1547)²⁰.

O ponto central da devoção pública e doméstica era o canto dos salmos. Salmos tinham a função de “internalizar gestos específicos, praticando certa linguagem, adquirindo uma atitude apropriada e intensificando a fé” (RUPP, 2002, p.195). Thomas Sternhold escreveu *Certayn Psalmes*, incluindo dezenove salmos métricos em inglês por volta de 1549. Essa coleção foi um sucesso comercial e então, no mesmo ano, ele traduziu trinta e sete salmos para serem cantados em verso, tendo uma edição posterior com mais sete salmos métricos escritos por John Hopkins. Esta última edição foi levada à Genova durante o reinado da rainha Mary I (onde os protestantes ingleses foram exilados) e foram adicionados a esta coleção outros salmos de diversos autores.

Assim, em 1562, John Day publicou a edição completa em inglês com todos os 150 salmos: *The Whole Booke of Psalmes, collected into Englysh metre by T. Starnhold I. Hopkins & others [...]*. A publicação foi feita para atingir um vasto número de leitores e tinha a intenção de, de acordo com seu título, desencorajar as pessoas a cantar “canções e baladas hereges”, que eram consideradas vãs, corruptas e não louvavam a Deus. Além disso, essa edição também tinha o objetivo de ser utilizada “em privado para consolo e conforto [dos leitores]” (STERNHOLD-HOPKINS, 1562). Esta ideia de substituir as baladas por salmos e cantá-los possivelmente vem de Miles Coverdale em seu *Goostly Psalmes* (1535), muitos anos antes da tradução para inglês de todos os salmos de Davi. Coverdale apontou que os salmos deveriam ser cantados para:

Conforto do coração do homem em Deus, fazê-lo grato, exercitá-lo nesta Palavra, encorajá-lo na devoção religiosa, e incentivar outros a seguir o mesmo caminho. Através disto poderás perceber quanta eficiência espiritual vem dos salmos e das canções com palavras divinas: e qual inconveniência se segue às baladas corruptas deste mundo vão (COVERDALE, 1535)²¹.

²⁰ Catherine Parr (1512-1548) foi a sexta mulher do rei Henrique VIII e era uma apoiadora da reforma. Seu livro foi o primeiro a ser publicado em inglês por uma mulher que usou seu próprio nome, e ele aborda temas como pecado, confissão e arrependimento, escrito em primeira pessoa. Amelia Bassano Lanyer (1569-1645) foi a primeira mulher a ser uma poetiza profissional na Inglaterra, e este livro contém diversos poemas curtos dedicados a diferentes mulheres da aristocracia. O poema principal deste livro, que dá título a obra, é sobre a paixão de Cristo, mas contada por uma perspectiva feminina. Lady Mary Sidney Herbert (1561-1621) era a condessa de Pembroke e irmã do famoso poeta, Sir Philip Sidney. Ela foi a primeira mulher inglesa poetisa a receber prestígio. Ela escreveu quarenta e três poemas para completar as traduções de salmos de seu irmão após a morte dele.

²¹ “Confort a mans herte in God, to make hym thankfull, to excecyse hym in this worde, to corage hym in the waye of godlynnesse, and to provoke other meunto the same. By this thou mayest perceave, what spirituall edifieng cometh of dogly psalmes and songes of Gods worde: and what incoventence foloweth the corrupte balletes of this vayne worlde” (COVERDALE, 1535).

Segundo Marsh, com este livro, Coverdale teve “um papel crítico em popularizar as canções de Sternhold-Hopkins no reinado de Elizabeth I”. Além disso, as injunções de 1559 permitiram “hinos e músicas similares” nos serviços da igreja, assim, as canções de salmo “estabeleceram-se como uma característica do culto” (MARSH, 2010, p.407). A importância do canto dos salmos também é ressaltada em *The Praise of Musicke*, pois através da música o “homem poderia facilmente ser levado ao remorso de consciência e dor pelos seus pecados” (1586, p.116)²². Este remorso e dor eram essenciais à doutrina protestante, já que o homem precisava reconhecer seus pecados e se arrepender verdadeiramente para, então, conseguir misericórdia.

Em relação aos propósitos da Reforma, a comunicação universal era o mais importante. Então, os salmos métricos de 1562 tinham a intenção de serem acessíveis ao público e fáceis de serem assimilados por eles (AUSTERN, 2011, p.98). Como uma consequência desta popularização, muitas edições diferentes de Sternhold-Hopkins foram publicadas, incluindo algumas que eram muito pequenas e portáteis, o que significava que elas poderiam ser carregadas facilmente e cabiam em um bolso. Assim, estas edições poderiam caber em diferentes orçamentos alcançando uma larga audiência que seria capaz de cantá-las em lugares privados ou carregá-las para a igreja. Ademais, este livro também era frequentemente impresso (ou ao menos encadernado) junto com o *Book of Common Prayer* e a Bíblia (GREEN, 2000, p.507). Consequentemente, a coleção de Sternhold-Hopkins foi um sucesso comercial durante os séculos XVI e XVII e, como Green aponta, ela também foi tratada como “uma imagem da alma de Cristo” e como uma forma de “ensinamento cristão”, tendo vários usos (2000, p.535)²³.

No prefácio desta coleção de Sternhold-Hopkins, Day salienta vários tópicos abordados pelo livro, tais como o ensinamento da “virtude e fé verdadeira”, pois o livro seria um “mestre divino” e também um caminho para “expressar a imagem do estado e condição da alma” porque, nos salmos, os homens poderiam facilmente encontrar “o movimento e estado de sua própria alma” e “sua própria figura e erudição adequada”

²² “The Psalter of David is therefore accustomed to be song in the church with the melodie of pleasant songs, that men may the more easily thereby be brought to a remorse of conscience and sorrowe for their sinnes” (The Praise of Musicke, 1586, p.116).

²³ Marsh diz que o livro de salmo de Sternhold-Hopkins teve 482 edições entre 1562 e 1640, “vendendo talvez um milhão de cópias e se tornando o livro de oração comum [*Book of Common Prayer*] mais frequente impresso” (2010, p. 408).

(STERNHOLD-HOPKINS, 1562)²⁴. Depois disto, o livro fornece noventa e nove declarações sobre o uso dos salmos: louvar a Deus, arrepender-se, obter misericórdia, agradecer a Deus, receber graça, dentre outros. Em relação ao conteúdo dos salmos, eles criam uma imagem de um Deus misericordioso, protetor, cuidadoso e poderoso. Os salmos lidam com “preocupações mundanas com eficácia, tais como, o conforto dos paroquianos em suas batalhas, seus problemas com vizinhos e seus lapsos morais” (MARSH, 2010, p.443). Além disso, a comunicação dos salmos precisava ser clara, mas também precisavam ensinar o básico em música, para que as pessoas fossem preparadas para cantar as simples melodias salmódicas fornecidas pelo livro, como nós podemos observar na “Introdução à ciência da música” do *The Whole Booke of Psalmes*:

Assim aquele rude e desinformado na canção, poderá, com mais desejo prazeroso e boa vontade: ser movido e submerso no exercício divino da canção dos Salmos, assim como em lugar comum de oração, onde todos juntos com uma voz reproduzem gratidões e orações a Deus, privadamente ou em suas casas. Eu coloco no início desse livro de salmos, uma regra fácil e simples da ordem das notas (...), que é conhecida como escala da Música, ou Gamma ut. Por meio do qual qualquer homem poderá em poucos dias, mais ainda, em poucas horas, facilmente sem nenhuma dor, e sem ajuda de qualquer professor, conquistar um conhecimento suficiente para cantar qualquer salmo contido neste livro, ou qualquer outra canção fácil e simples como estas (STERNHOLD AND HOPKINS, 1562)²⁵.

A característica musical que faz com que estes salmos métricos sejam fáceis de serem aprendidos e entendidos era a exclusão de melismas, o que torna a música mais silábica, e a possibilidade de cantá-las sem a necessidade de se utilizar instrumentos. Este excerto sobre a ciência da música também deixa claro que este livro foi almejado a ser cantado em lugares privados e na igreja.

Além de Sternhold-Hopkins, outras edições de salmos métricos foram publicadas na Inglaterra, como *The Whole Psalter translated into English Metre* (1567)

²⁴ “The whole scripture vniuersally is as it were a diuine Maystres teaching both vertue and true faythe: but the booke of the Psalmes hathe ouer and besydes that, in a maner an expres ymage of the state & condicion of soules. (...) It is easy therefore for euery man to finde out in the Psalmes, the motion and state of his owne soule, and by that meanes, his own figure and proper erudition” (STERNHOLD-HOPKINS, 1562).

²⁵ For that the rude & ignorant in Song, may with more delight desire, and good wyl: be moued and drawen to the godly exercise of singing of Psalmes, aswell in common place of prayer, where altogether with one voyce render thankes & prayes to God, as priuatly by themselues, or at home in their houses: I haue set here in the beginning of this boke of psalmes, an easie and moste playne way and rule, of the order of the Notes and Kayes of singing, whiche commonly is called the scale of Musicke, or the Gamma vt. Werby euerye man may in a fewe dayes: yea, in a few houres, easely without all payne, & that also without ayde or helpe of any other teacher, attayne to a sufficient, knowledg, to singe any Psalme contayned in thys Booke, or any suche other playne and easy Songes as these are” (STERNHOLD-HOPKINS, 1562).

de William Parker, *The Whole Booke of Psalmes* (1592) de Thomas Est, *The Psalmes of David in Meter* (1599) de Richard Allison, *Sacred Hymns* (1615) de Robert Taylor, e *The Whole Booke of Psalmes* (1621) de Thomas Ravenscroft. Diferentemente da edição de Day de Sternhold-Hopkins de 1563, que foi escrita com melodias simples de quatro linhas, movimento melódico por grau conjunto e em uníssono, estas últimas edições são mais elaboradas e incluem seções a quatro vozes. Dessa forma, elas foram almejadas a uma audiência mais sofisticada e com conhecimento musical, tendo diferentes propósitos, o que significa que elas foram feitas para uso privado em aposentos domésticos e não para serviços públicos da igreja. Em algumas dessas edições foram também incluídas a possibilidade de acompanhamento instrumental, tal como a coleção de Allison que pode ser acompanhada por “alaúde, orpharion, cistre ou baixo” e a coleção de Taylor que poderia ser acompanhada por “viola da gamba, alaúde ou orpharion”, instrumentos conectados com a privacidade e não com serviços da igreja.

Ademais, a ideia de usar salmos como materiais de ensino cristão pode também ser observada em alguns desses autores, tal como Est, que acreditava que “Os Salmos de Davi são Paráfrases das Escrituras” e por causa disto eles teriam o poder de ensinar “gratidão, oração e todos os deveres de um Cristão” (EST, 1592). Outra característica comumente aceita encontrada nestes livros é a de utilizar os salmos como substitutos das baladas. Além dessas coleções de salmos a quatro vozes, há outras coleções musicais publicadas que incluem tanto conteúdo religioso quanto secular, misturando os salmos e conteúdos devocionais, também escritos para a música doméstica e para um nível musical mais elevado, tal como *Songs and Psalms* (1594) de John Mundy, *Tears or Lamentation of Sorrowful soul* (1613) de William Leighton, e *Sacred Hymns* (1615) de John Amner.

Conteúdo penitencial, como arrependimento, pecado e confissão, era frequentemente encontrado neste tipo de repertório de canções devocionais, destinadas a serem cantadas por amadores em suas casas (BRAY, 2011, p.70). Os sete salmos penitenciais de Davi, ou parte deles, foram arranjados nas coleções de *Songs of Sundrie Natures* (1589) de William Byrd, *Seven Sobs of A Sorrowfull Soule for Sinne* (1592) de William Hunnis e na de William Leighton (1613)²⁶. Além disso, nós encontramos conteúdo penitencial similar em *Psalmes, sonets & songs of sadnes and pietie* (1588) de

²⁶ A publicação de Hunnis contém salmos métricos e passagens bíblicas e nem todos os textos têm arranjo musical.

Byrd, John Mundy (1594) e *A Pilgrimes Solace* (1612) de John Dowland²⁷. Entretanto, ao contrário das coleções de Hunnis e Leighton, que apresentam melodias relativamente simples, as publicações de Byrd e Dowland (que é um livro de alaúde, formato não usual para canções religiosas neste período) foram destinadas a um público diferente, muito mais sofisticado, com um nível musical bastante elevado, e essas coleções também misturam assuntos cortesãos com religiosos. Vale ressaltar que a maior parte de livros musicais publicados entre os séculos XVI-XVII não misturam esses dois assuntos. Até onde foi possível verificar nesta pesquisa, apenas Mundy, Byrd, Dowland e Campion (e mais alguns a serem discutidos no próximo capítulo) uniram os dois conteúdos em uma publicação.

Algumas canções devocionais escritas depois de Sternhold e Hopkins foram também destinadas a uma audiência mais vasta e essas edições poderiam caber no bolso, sendo portáteis, como *Seven Sobs* de Hunnis, por exemplo. Green aponta que este livro de Hunnis teve quinze edições entre 1583 e 1636 e ele levanta a hipótese de que os versos de Hunnis eram bem simples e fáceis de assimilar a mensagem, o que poderia ser uma razão para todo esse número de edições (GREEN, 2000, p.385). É importante enfatizar que livros de salmos eram destinados a uma audiência quase que universal, mais do que os livros de alaúde impressos. Livros de salmos eram destinados a uma comunidade inteira, mesmo àqueles que não tinham o conhecimento básico em teoria musical, enquanto os livros impressos a quatro vozes ou os livros de alaúde almejavam amadores mais sofisticados, que saberiam mais de música, e músicos profissionais, mas mais do que isso, algum destes livros para alaúde eram musicalmente mais complexos, e nem todos poderiam arcar com a compra dessas publicações nem mesmo se comprometer com elas, ler ou executar as músicas contidas nestes livros.

Além desses livros impressos de conteúdo devocional, há também o conjunto de manuscritos pertencentes a casas aristocráticas, como os manuscritos pertencentes às casas de John Sadler, Edward Paston e John Petre. Embora manuscritos não sejam o objeto desta pesquisa, através deles é possível traçar um crescimento do consumo de canções devocionais em lares privados, que possivelmente aconteceu devido o movimento da Reforma em popularizar canções de salmos e proibir polifonia vocal e instrumental dos serviços da igreja. De acordo com John Milsom, as canções em latim e

²⁷ Muito desses autores não usaram a mesma tradução exata dos salmos métricos de Sternhold-Hopkins, tal como Hunnis e Leighton.

músicas votivas não faziam parte dos serviços religiosos depois do Ato de Uniformidade (1559) e a publicação *do Book of Common Prayer* em inglês, mas essas canções em latim da “Inglaterra pré-Elisabetana continuou a circular após 1559”.

Como consequência, as canções em latim estavam presentes nos manuscritos dessas casas, já que estes cavalheiros começaram a “coleccionais e copiar as riquezas da antiga ordem” e “nova música foi composta, emulando a antiga”. Isto quer dizer que estes manuscritos nos apresentam os tipos de música que a aristocracia consumia, demonstrando-se uma miscelânea na qual nós podemos encontrar canções latinas e inglesas misturadas, assim como diferentes gêneros musicais: salmos métricos, hinos, conjuntos de magnificats, motetos, antífonas votivas e cânticos.

Como Milsom aponta, “a música que tinha sido excluída de suas funções na igreja regularmente encontrou um lugar bem-vindo nos aposentos domésticos”, já que estes *partbooks* continham muitas canções sacras escritas no antigo latim [liturgia católica]. Além disso, Milsom também escreve que essas casas tinham, nos seus manuscritos, canções católicas, partes de missas e serviços da igreja compostas por Byrd, Tallis, Mundy e Taverner porque elas possivelmente soavam bem, além de serem famosas, mas isso não quer dizer que eles fossem necessariamente católicos (MILSOM, 1995, p.168-170). Para resumir, estes manuscritos nos apresentam o tipo de música que a aristocracia apreciava, dando-nos a ideia de como eles executariam essas canções devocionais e seculares.

Nessas casas aristocráticas, mulheres também desempenhavam um papel nas práticas religiosas, sendo um público-alvo para as coleções salmódicas e canções devocionais. Consequentemente, é comum encontrar livros com conteúdo religioso dedicados a mulheres, como *The Psalmes of David in Metre* de Allison, que foi dedicado à Lady Anne Russell, e *The Soules of Harmony* de Nicholas Breton, que foi dedicado à Sarah Hastings.

Neste aspecto, existem dois diários de duas damas deste período através dos quais nós podemos observar suas representações na reforma, hábitos religiosos, incluindo a leitura ou canto de salmos e o uso da música. O diário de Lady Margareth Hoby fornece um registro do dia-a-dia de uma mulher da elite na Era Elisabetana, e descreve sua rotina diária de devoção incluindo orações, meditações, leituras, assim

como outras atividades, tais como anotações de trabalhos religiosos, canto de salmos, e auto-examinação espiritual. No dia 13 de Outubro de 1599, por exemplo, ela ora muitas vezes ao longo do dia:

Depois de orações privadas, eu escrevi uma carta ; depois, eu tomei meu café da manhã, então andei pela casa e, depois, li a bíblia : então eu recebi a minha janta, e depois permaneci com Sr. Ormston : em seguida eu fiquei ocupada na cozinha e com a casa até as 6 ; depois eu orei e me examinei : então eu caminhei até a hora da ceia e, depois da ceia, orei e fui dormir (HOBV citada por MOODY, 1998, p.28)²⁸.

De fato, o registro sobre suas orações privadas é muito frequente em seu diário. Além disso, Hoby faz referência em várias ocasiões à leitura, escuta de excertos de escritos de Timothy Bright, William Perkins, *The Book of Martyrs* de John Foxe, *The Book of Common Prayer* e da Bíblia. Essas leituras aconteciam em diferentes partes de seu dia; por exemplo, ela afirma, em alguns momentos, que antes de ir para a cama ela “leu um trecho de Perkins” (p. 41). Ela também “[leu] a Melancolia de Bright” depois de se auto examinar (p. 28) ou lia a bíblia depois de seu café da manhã (p. 41). Anotar sermões e livros era também uma atividade comum, como quando ela “anotou o sermão” que ela teria ouvido no dia anterior em seu próprio livro (p. 4). Também, ela frequentemente fazia anotações sobre livros de Perkins na sua Bíblia: “depois eu fui para casa e li o testamento, e escrevi algumas notas nele, baseadas em Perkins” (p. 54). Por último, Lady Hoby também escreveu sobre canção de salmos em seu diário; em uma das entradas ela afirma que “recitou e cantou salmos com outras pessoas que estavam [com ela]” (p. 38) e em outra entrada ela afirma ter se acompanhado ao ‘Alpherion’ [Orpharion] enquanto cantava²⁹:

Após orações privadas, eu fui para casa e então eu li a Bíblia até a hora da janta : depois da janta eu me vesti e li, para me renovar estando cansada, eu toquei e cantei ao Alpherion; depois, eu dei a ordem para a ceia do dia seguinte, e então, depois de ter conferido um testamento com Mr. Hoby eu fui me examinar em privado e orar (HOBV citada por MOODY, 1998, p. 55)³⁰.

²⁸ “After priuat prairs, I did writ a Letter : after, I did breake my fast, then I went about the house and, after, read of the bible : then I went to dinne, and after walked abroad with Mrs Ormston : the I was busie in the kitchine and about the house tell 6.; then I praied and examined my selfe : the I walked tell supper time and, after supper, to prairs and so bed” (HOBV apud MOODY, 1998 ,pp. 28).

²⁹ No mesmo ano, Richard Allison publicou seu *The Whole Booke of Psalmes* em *table layout* e fez referência ao *Orpharion*, um instrumento que poderia executar a tablatura. Talvez, Lady Hoby estaria executando as peças deste livro, mas isto não é possível confirmar.

³⁰ “After priuat praers I went about the house and then I read of the bible tell dinner time : after diner I dressed up my Clositte and read an, to refreshe my selfe being dull, I plaied and sunge to the Alpherion: after, I tooke order for supper and the next day, and then, after I hadconferred a whill with Mr Hoby I went to prauat examination and praier” (HOBV apud MOODY, 1998 ,pp. 55).

1599

Friday
 the 16: After privat prayer I did busie my selfe
 till dinner time after I kept company with my
 mother and other strangers till supper time after
 supper I had publike prayers and because I
 was not well I went straight to bed

Saturday
 the 17: After privat prayers I did eat my breakfast
 and I went to church after dinner and then
 went againe to church then till almost supper
 time I kept company with strangers and then
 by it pleased the Lord to restore my health I
 returned to examination and privat prayers
 then went to supper and then had prayers and repetition
 of both the summons and after I had brought all to the
 chambers and taken order for dinner the next day
 went to privat prayers and so to bed

The Lords
 day 18: After privat prayer I went to church and when I came
 home I praised god for his mercies then offered me the
 I dined I went to church againe and heard Cates
 singing and sermon then I talked and song psalms
 with dinner that was with me and after that I
 praised privately and examined my selfe with what
 Fatherlye I had spent the day and then went
 to supper after that to examination and prayers and
 so to bed

Sunday
 the 19: After privat prayers I had a sermon then I dined
 all the afternoon I did little being in paine after
 supper I had Prayer and so some after that
 I went to bed

Tuesday
 the 20: After privat prayers I did break my fast and then
 went to church and after to dinner after I took my
 coat and went abroad then I came home and
 examined my selfe and prayed then went to
 supper after to the Lector and so to bed

A page from Lady Margaret Hoby's diary, f. 15v ms Egerton 2614.

Figura 1: Uma página do diário de Lady Margareth Hoby. Fonte adivinda de *The Private Life of an Elizabethan Lady: The Diary of Margareth Hoby 1599-1605*, 1998.

Outro diário que fornece informações sobre práticas devocionais pessoais é o de Lady Anne Clifford (1590-1676), escrito entre 1616 e 1619. Seu diário é escrito em um estilo diferente do de Lady Hoby: esta escreveu o diário como um tipo de registro sobre suas práticas religiosas enquanto que aquela usou o diário para escrever sobre sua vida em geral e, nele, podemos observar seu estado mental, mais do que seus hábitos religiosos.

Às vezes, Lady Clifford afirma que sentiu uma “grande vontade de chorar” em seus aposentos ou que não pensou que estivesse pronta para “receber a comunhão” durante a páscoa, às vezes se considerava “triste e melancólica” (p. 75-76). Dentre as atividades contidas em seu diário, Lady Clifford leu, tocou e escreveu, mas não discutiu auto-examinação espiritual em seus relatos biográficos. Dentre os livros referenciados estão as *Crônicas* (p. 50), que ela comumente lia, *In Praise of Solitary Life* e *Of The Supplication of the Saints* (p. 70), no qual ela “fez um final”, e *Metamorfoses*, de Ovídio (p. 76). Em outros momentos, ela deixa claro suas aflições e necessidade da misericórdia divina: ela olhava seu “livro de oração” para “suplicar misericórdia a Deus” e sua ajuda (CLIFFORD, 1990, p. 32). Ou ela ouvia “Mr. Rose ler a Bíblia” e sabia que sua fé “ainda estava em Deus” quando sua “Alma estava muito aflita e atormentada”, mas para “comparar coisas do passado com o presente”, ela “[lia] as Crônicas” (CLIFFORD, 1990, p. 50).

Como podemos observar, a doutrina protestante de devoção pessoal estava presente na vida das duas damas. Enquanto elas liam diferentes autores e escreviam anotações em diferentes livros, ambas estavam engajadas em exercícios de reflexão e oração em diferentes momentos de seus dias assim como participavam da vida comunitária dentro da igreja. Portanto, através desses diários é possível entender a reforma na Inglaterra como um e também ter ideia sobre qual era a função da música nessas casas devotas.

Conclusão

A doutrina protestante estava atrelada à leitura de salmos e passagens bíblicas, assim como a leitura de textos divinos ou de caráter moral em seus lares domésticos, o que significa que a Reforma desempenhou um papel público, através dos serviços da

igreja, mas principalmente, através da prática diária dentro de casa. Assim, assim os hábitos dos protestantes eram praticar a interiorização das escrituras bíblicas e também usar a música para este fim. O canto dos salmos era visto como o meio principal de se chegar a Deus, já que a música para louvar a Deus era a mais perfeita.

Contudo, não era só música devocional que as casas protestantes consumiam. Dessa forma, havia outras coleções que possuíam tanto música religiosa quanto secular, pois diversos autores acreditavam que a música também pudesse ser usada para muitos fins, como o de renovação. Muitas dessas coleções eram destinadas a um público seletivo, que possuía um maior conhecimento musical, tal como os *partbooks* (alguns escritos no estilo dos madrigais) e os livros de alaúde e voz. Vale lembrar que o público com maior conhecimento musical eram os nobres, pois receber uma educação musical era adequado e necessário a sua educação como um todo. Sendo assim, estes livros que misturavam esses gêneros de canções eram consumidos nessas mesmas casas protestantes, que tinham o hábito de praticar canções salmódicas, e que, portanto, usavam a música para diferentes propósitos: devocional e recreacional.

CAPÍTULO 2: A *PILGRIMES SOLACE* EM CONTEXTO

A pilgrimes solace wherein is contained musicall harmonie of 3. 4. and 5. parts, to be sung and plaid with the lute and viols. By Iohn Douland, Batchelor of Musicke in both the vniuersities: and lutenist to the Right Honourable the Lord Walden (1612) foi o ultimo livro de canções de Dowland a ser publicado e o único ao qual ele concedeu um título, “O Consolo do Peregrino” (os anteriores foram chamados de Primeiro, Segundo e Terceiro Livros de Canções). Dowland misturou canções seculares e religiosas nesta coleção e ele afirma que esta obra contém “tais coisas que são [em sua opinião] fornecidas com uma variedade de assunto tanto de julgamento quanto deleite” e que ele espera “que isto seja agradável a todos”. Este capítulo irá contextualizar esta publicação entre outras publicações polifônicas seculares que contêm temas religiosos durante o fim do século XVI e o início do XVII. Além disso, este capítulo fornecerá um panorama desta coleção, abordando seu material, título e conteúdo, assim como organizando a estrutura temática da obra como um todo.

2.1. As canções de temática religiosa e as *Ayres*

As canções religiosas não formam o âmago das produções de canções de Dowland, porém as canções devocionais de *A Pilgrimes Solace* não foram seu primeiro trabalho com conteúdo religioso. Dowland já tinha contribuído com *The Whole Booke of Psalmes* de Thomas Est em 1592 e escreveu salmos fúnebres sob o título *Lamentatio Henrici Noel* (1596), para o funeral de um cortesão elisabetano, e seu patrono naquela época, Sir Henry Noel. Após 1612, ele harmonizou salmos para *The Tears or Lamentations of a Sorrowfull Soule* (1613) de William Leighton e *The Whole Book of Psalmes* (1621) de Thomas Ravenscroft.

Como vimos, o mercado da música impressa era dominado pelos salmos métricos com melodias simples. Os livros de canções com acompanhamento de alaúde [*lutebooks*], que eram livros seculares, também eram um sucesso comercial durante a vida de Dowland, embora em uma escala bem menor que as edições de salmos métricos, que almejavam uma maior audiência. Estas coleções para alaúde eram muito populares na Inglaterra e, de acordo com Gibson, elas compartilhavam algumas características

com os madrigais no que diz respeito ao fato de serem publicações populares e esteticamente similares, mas também as *ayres* (como são chamadas as canções contidas nesses livros) “incluíam a antiga tradição inglesa da canção homofônica para mais de uma voz e as canções para *consort*” (GIBSON, 2005, p.55-57). Além disso, a autora também afirma que tocar alaúde e cantar simultaneamente era uma prática comum na Inglaterra, associada com a corte e com “os membros da alta sociedade”, e o alaúde em si era também considerado um instrumento nobre, adequado aos cavalheiros, assim como às damas. Muitas dessas *ayres* eram de natureza cortês e atuavam como uma recreação privada para a aristocracia, “cultivando um senso”, escreve Gibson, “não apenas de exclusividade social e doméstica, mas também de interioridade e um retorno a si mesmo”. Entretanto, ela aponta que as *ayres* de Dowland poderiam possuir menos este sentido de privacidade que a maioria das *ayres*, já que algumas dessas canções parecem ter sido originalmente executadas em celebrações públicas, tal como as três últimas canções de *A Pilgrimes Solace*, a serem discutidas mais adiante (GIBSON, 2005, p.61-80)³¹.

A respeito do *table layout* [formato de mesa] (formato no qual as *ayres* ou canções para alaúde eram impressos normalmente), ele foi pela primeira vez utilizado na impressão na Inglaterra com o *The First Booke of Songes* de Dowland em 1597 (publicado por Peter Short) e estabeleceu um formato a ser seguido por outros compositores ingleses. Ademais, *The First Booke* foi um sucesso comercial, sendo impresso “pelo menos quatro vezes até 1613”. Este foi o primeiro livro na Inglaterra, juntamente com *Canzonets* de Morley (também publicado por Peter Short em 1597), a incluir uma tablatura junto com a música polifônica vocal e todos os outros livros de Dowland foram publicados neste formato assim como outras publicações inglesas de *ayres* até c.1622 (HOLMAN, 1999, p.2). O *table layout* consiste em ter a parte do *Cantus* e a tablatura do alaúde na página esquerda do livro e as outras três partes direcionadas a três lados diferentes na página direita. Deste modo, os músicos sentavam-se em volta da mesa para executar a peça apenas com um livro. Vale ressaltar que antes deste formato, a música polifônica era impressa em quatro livros diferentes [*partbooks*], cada um com uma parte de instrumento ou de extensão vocal. Desse modo, para se executar uma peça dos *partbooks*, era necessário mais que uma cópia.

³¹ As *ayres* estavam conectadas a este senso de privacidade, pois poderiam ser executadas sozinhas (ao tocar e se acompanhar com o alaúde). Dessa forma, a pessoa que executasse essas *ayres* poderia personificar o eu-lírico dessas canções, passando a usar a temáticas das *ayres* como seu próprio lamento.

I. CANTVS.

Vnquiet thoughts your ciuill slaughter flint, & wrap your wrongs within a penfue hart: And you my tongue that makes my mouth a minne, & stamps my thoughts to coine them words by art: Be still for if you euer doo the like, Ile cut the string, ii. that makes the hammer strike.

SALV

BASSVS.

Vnquiet thoughts your ciuill slaughter flint, and wrap your wrongs within a penfue hart, wrongs within a penfue hart, that makes my mouth a minne to coine them words by art, be still for if you euer do the like, Ile cut the string, ii. that makes the hammer strike.

TENOR.

Vnquiet thoughts, your ciuill slaughter flint, and wrap your wrongs within a penfue hart, and you my tongue, my tongue that makes my mouth a minne, and stamps my thoughts, my thoughts, to coine them words by art, be still for if you euer do the like Ile cut the string, ii. that makes the hammer strike. A'

But what can flie my thoughts they may not flart, How shall I then gaze on my mistresse eyes? Or put my tongue in durance for to dye? My thoughts muft haue fome vñ els hart wil break, When as the eyes the keyes of mouth and hartte My tongue would trutt as in my mouth it lies Open the locke where all my loue doth lye, If eyes and thoughts were free and that not fpeake, Ile feale them vp within their lids for euer, Speake then and tell the paffions of desire, Which turns mine eyes to floods, my thoughts to fire So thoughts & words and looks fhall dye together, Which turns mine eyes to floods, my thoughts to fire

Figura 2: Unquiet thought de The First Booke of Songes or Ayres (1597) de John Dowland.

Portanto, o *table layout* foi um sucesso devido a estas razões: fornecia uma solução melhor para as canções impressas com uma tablatura de alaúde e notação vocal polifônica (nas edições anteriores mais papel era necessário para esta combinação); era necessária apenas uma cópia do livro para executar a música e não quatro; era mais flexível, já que ele tornou possível diferentes combinações: cantar e tocar alaúde ao mesmo tempo sem os outros cantores, a quatro vozes com ou sem a parte de alaúde, e substituindo algumas vozes por outros instrumentos, tais como as violas da gamba (HOLMAN, 1999, p.8)³². De certa maneira, é possível argumentar que este formato

³² Peter Holman, em *Dowland: Lachrimae (1604)*, afirma que este formato não foi uma invenção de Dowland já que ele aparece em outros manuscritos datados antes da publicação de Dowland. Contudo, Dowland foi o primeiro a colocar este formato em todas as peças de um livro de canções com acompanhamento de alaúde (HOLMAN, 1999, p.8).

também contribuiu com a popularidade dos *lutebooks*, já que eles eram agora impressos de uma maneira mais econômica e, com isso, tiveram uma maior circulação.

Contudo, quando abordamos o tema religioso dentro destes *lutebooks*, podemos afirmar que havia apenas um de conteúdo devocional no mercado antes de Dowland, *The Psalmes of David in Meter* (1599) de Richard Allison, apenas dois anos antes de Dowland estabelecer mais firmemente o *table layout* na impressão com o seu primeiro livro. Vale ressaltar que os *lutebooks* eram, em geral, para ser executados por amadores com conhecimento musical mais complexo e estavam inseridos na cultura cortesã, ou seja, a devoção privada não era o objetivo deste tipo de livro (diferente do propósito das edições de salmos métricos). Portanto, *lutebooks* continham principalmente assuntos cortesãos, tal como amor, política, descontentamento, reclamações, e raramente incluíam temática devocional.

Susanne Rupp observa que durante os séculos XVI-XVII apenas os *lutebooks* de Dowland (*A Pilgrimes Solace*) e Thomas Campion (*Two Bookes of Ayres*) continham canções devocionais (RUPP, 2002, p.205). De fato, a obra de Allison é um livro de salmos métricos que foi publicado para ser acompanhado por alaúde em *table layout*, o mesmo formato das publicações das *ayres*. No entanto, seu estilo musical é semelhante aos livros de salmos e não aos *lutebooks*, principalmente porque a melodia é simples e a textura é *cordal*, como os salmos, e não têm as complexidades polifônicas musicais das *ayres*. Como resultado, com esta publicação, Allison reuniu as duas características comerciais que tinham maior popularidade: os livros a quatro vozes em *table layout* das *ayres* acompanhados pelo alaúde e o estilo do salmo métrico.

Levando isso em consideração, as seis canções religiosas - ‘In this trembling shadow’, ‘If that a Sinners sighes be Angels food’, ‘Though Mighty God’, ‘When Davids life by Saul’, ‘When the poore Cripple’ and ‘Where Sinne sore wounding’ – de *A Pilgrimes Solace* estão inseridas no contexto cortesão dos *lutebooks*. Em suma, os textos dessas peças advêm da poesia devocional, mas sua música está escrita no estilo dos *lutebooks*. Desta forma, elas são feitas para serem executadas por amadores educados musicalmente e músicos profissionais, exigindo um conhecimento profundo e maior habilidade musical do que as salmodias. Além disso, as canções religiosas de *A Pilgrimes Solace* dividem o livro com assuntos cortesãos, uma forte característica dos *lutebooks*.

Figura 3: *The Psalmes of David in Meter* (1599) de Richard Allison. Livro de salmos métricos em *table layout*.

Além dos *lutebooks*, podemos encontrar outros livros musicais polifônicos que misturam tanto canções religiosas quanto seculares, tal como *Psalmes, sonets, & songs of sadnes and pietie* (1588), *Songs of sundrie natures* (1589) e *Psalms, songs and sonnets* (1611) de William Byrd³³. Em cada uma dessas publicações, Byrd ressalta que espera agradar humores diferentes, como já apontamos no capítulo anterior. Dessa forma, essas obras contêm canções de amor, melancolia e piedade, assim como salmos ou canções devocionais. Vale ressaltar que às vezes as canções devocionais ou salmos são colocados em sequência na mesma coleção, como *A Pilgrimes Solace* ou as *ayres* de Campion, mas outras vezes elas são misturadas, intermeando-se com canções amorosas, como as coleções de Byrd³⁴. Estas coleções são também direcionadas à audiência

³³ Esses livros de canções de Byrd são, em alguns casos, adaptações de *consort* instrumentais, aos quais Byrd adicionou textos. Além disso, há canções escritas no estilo dos salmos métricos ou madrigal.

³⁴ William Byrd costuma organizar as canções em seus livros por vozes e não por temática.

cortesã e ao deleite dos cavalheiros, possibilitando aos aristocratas a sua recreação privada com amigos ou família, ocasiões nas quais executavam canções de amor ou religiosas.

A conexão entre o conhecimento musical e a educação de nobres foi discutida no capítulo anterior, no qual apontamos que muitos autores concordavam quanto ao fato de que um cavalheiro deveria aprender música para seu próprio consolo de forma privada. Desta maneira, estas peças também estão relacionadas ao ideal da privacidade e interioridade do cortesão. Portanto, as canções religiosas destes livros não foram feitas para os serviços da igreja e este tipo de coleção também tem, como os *lutebook*, um público mais seletivo.

As coleções de Byrd almejavam não apenas um público com conhecimento musical, mas também a aristocracia em si para “gratificar sua disposição cortês” (1589). Mesmo em *Sundrie Natures*, no qual Byrd afirma que “serve a todas as companhias e vozes: dentre as quais, algumas são fáceis e simples de se cantar, outras mais difíceis”, a peça fácil a ser cantada é mais complexa que os salmos métricos de John Day. A respeito disto, embora as coleções de Byrd que misturam tais assuntos compartilhem uma semelhança com os *lutebooks* impressos, as *ayres* estão conectadas com um maior senso de privacidade, pois era possível executá-las sozinho, sem a necessidade de outras partes vocais. Isto é, as coleções de Byrd são para ser executadas a mais de uma voz, não havendo tanta flexibilidade nesses livros de madrigais como se tem nas *ayres*.

Durante o século XVI, havia outros livros que misturavam canções seculares e religiosas além das coleções impressas de Byrd. *Triplex, of songes, for three, fower, and fiue voyces* (1571) e *Cantus. Of duos, or songs for tvvo voices* (1590) de Thomas Whythorne (1528-1595) contêm canções a mais de uma voz com melodias simples a serem executadas nas câmaras com ou sem instrumentos, por adultos ou crianças. Elas contêm canções religiosas, tal como salmos, e seculares com conteúdo moral, o que as torna mais próximas das obras exclusivamente devocionais, como os salmos de Allison.

No século XVII, *A Book of Ayres* (1606) de John Barlet (fl. 1606-1610), *An howres recreation in muscike* (1606) de Allison e *Pammelia. Mysicks Miscellanie* (1609) de Ravenscroft também misturaram esses conteúdos. O livro de Barlet abarca quase que exclusivamente conteúdo cortesão das *ayres* e apenas a primeira canção é de natureza religiosa, louvando a Deus. Os livros de Allison e Ravenscroft são para mais

de uma voz, sendo que o último apresenta melodias simples que podem ser executadas em cânone e o primeiro inclui apenas três canções religiosas, que são uma oração “para a preservação do rei e sua prosperidade e um agradecimento para a libertação de um estado das últimas conspirações”. Além disso, Allison aponta que seu livro é “moldado para o deleite do cavaleiro” e que algumas das canções apresentam dois sopranos que são “necessários para o ensino nos lares privados familiares”, ou seja, novamente vemos a conexão da educação musical com os nobres. Com isso, podemos notar que o propósito religioso dessas coleções não é a devoção privada do cavaleiro, como as obras de Byrd, mas uma oração para seu país no caso de Allison, apenas um louvor a Deus no caso de Barlet e um divertimento no caso de Ravenscroft.

A Pilgrimes Solace, como uma coleção que mistura canções religiosas e seculares, está mais relacionada em estrutura ao estilo das coleções citadas de Byrd do que com estes últimos livros (Whythorne, Barlet, Allison and Ravenscroft), já que tanto Dowland quanto Byrd apresentam um estilo polifônico mais complexo, incluem conteúdo cortês e têm muito mais variedade temática, com um número maior de canções devocionais do que estas últimas coleções apresentadas. Em *A Pilgrimes Solace*, portanto, Dowland está apenas reunindo o sucesso das *ayres* dos *lutebooks*, estruturadas principalmente em temas cortesãos, e as canções religiosas dos livros a quatro vozes, que eram já praticados nos lares domésticos onde as *ayres* também circulavam.

Desse modo, Dowland está oferecendo a estes mesmos nobres, que já tinham o hábito de consumir este tipo de livro de canções que demandavam maior nível musical, a oportunidade de ter ambos: as famosas *ayres* dos *lutebooks* e a prática devocional advinda do âmagô da salmodia em uma mesma coleção. Além disso, o alaúde era considerado um instrumento privado e nobre e, portanto, seria adequado executar essas canções devocionais com este instrumento.

Dowland não foi um inovador ao reunir canções religiosas e seculares em um mesmo livro: Byrd já havia feito o mesmo. Entretanto, ele foi, de certa maneira, um inovador no que se diz respeito à junção delas em um *lutebook*, que tinha seu conteúdo largamente conectado com a privacidade e a vida pública cortesã naquele período. Sobre isto, vale ressaltar que a união de temas diferentes não se confina a mistura entre canções amorosas e devocionais, mas também a mistura entre peças com finalidades

diferentes, isto é, diversos modos de usar a música: a música de caráter privado (como as canções amorosas e de lamento), o uso interior da música como consolo (as peças de temática religiosa) e canções para celebração pública, como as três últimas canções da coleção. Mais do que isto, quando comparamos as canções religiosas, que são consideradas a forma mais pura de música, com a canção de conteúdo erótico (canção n.2) e as três últimas canções desta coleção (que tratam sobre a noite de núpcias e canção de marinheiro), que são o tipo mais secular de música e não adequados às damas (que também consumiam canções devocionais em privacidade), é possível observar que há um imenso contraste na relação entre o uso considerado correto e errado da música em uma mesma obra. Desta forma, as canções contidas nesta coleção estão mais conectadas pelo estilo composicional sofisticado do que pela sua função.

Além disso, é possível argumentar que a inovação de Dowland foi seguida por Thomas Campion, que publicou seu *Two Bookes of Ayres* no ano seguinte (1613). O livro de Campion também mistura assunto cortês e religioso em um *lutebook*, como dissemos antes. Porém, ele separa sua publicação em dois volumes: um volume contém canções “divinas e morais” e o outro “conteúdo leve dos amantes”, o que pode ser considerado uma mistura muito menos indecorosa que a de Dowland, já que não se “corrompe” as canções feitas para louvar a Deus ao misturá-las com as canções amorosas em um mesmo volume.

Depois da publicação de Campion, não surgiram mais publicações de canções para alaúde com conteúdo religioso e, como Rupp identificou, o culto das *ayres* declinou depois de 1620. Portanto, não houve tempo suficiente para que os *lutebooks* se estabelecessem como parte da prática devocional nas casas protestantes, assim como ocorreu com os salmos. Além disso, as canções para alaúde estavam intrinsecamente ligadas aos assuntos seculares da vida cortesã, sendo que “canções para alaúde eram executadas em privado ou em público em ocasiões sociais”, e, diz Rupp, “os participantes de uma ocasião social não iriam estar interessados em executar canções solenes”. Outra questão que Rupp levanta é que o mercado musical das canções religiosas já estava saturado, considerando que havia à disposição muitos motetos, um gênero considerado superior às *ayres*, e ela conclui:

“No reino da música privada e congregacional, os livros de salmos já estavam fazendo um ótimo trabalho e não poderia ser melhor. Muitas casas possuíam os livros de salmos e eles serviriam como entretenimento e também como devoção familiar ou privada” (RUPP, 2002, p.204-205).

2.2 Material, temática e estrutura

A Pilgrimes Solace contém vinte e uma canções, que é o número usual dessas coleções, e ainda uma peça escrita para alaúde solo. Dentre o conteúdo temático dessas canções estão os textos sobre amor, religião, entretenimento e possivelmente canções de casamento usadas em uma *Masque*. Além disso, esta é a única coleção de Dowland conhecida publicamente que mistura canções seculares e religiosas, sendo que estas últimas estão dispostas consecutivamente entre as canções 12 e 17.

Figura 4: Capa de *A Pilgrimes Solace* (1612). Fonte: British Library.

Este livro foi impresso em 1612, pela designação de William Barley, e dedicada ao Lorde Walden (1584-1640) (Theophilus Howard, segundo Conde de Suffolk). No período desta publicação, Dowland estava empregado por Lorde Walden, que tinha diversas nomeações sob a coroa: era membro do Parlamento e foi participante regular em eventos esportivos na corte, estando presente em várias celebrações da corte (POULTON, 1972, p.412). Ademais, o pai de Howard, Thomas Howard (1561-1626),

seguiu a carreira naval e lutou contra a Armada Espanhola, derrotando-a, tornando-se um cidadão honrado em seu país.

Em *A Pilgrimes Solace*, é provável que, como Edward Doughtie sugere, Dowland tenha escrito três canções nesta coleção (*Up merry mates*, *Welcome black night*, *Cease these false sportes*) para o casamento de Lorde Walden com Elizabeth Home em março daquele mesmo ano (DOUGHTIE, 1970, p.618). Na dedicação de Dowland à Lorde Walden, é possível perceber tais conexões com as ideias de Doughtie, já que Dowland demonstra sua gratidão em ser um “serviçal honroso” e que *A Pilgrime Solace* seria um “símbolo público de um coração verdadeiro e devoto”, o que demonstra gratidão a seu patrono³⁵. Além dessas canções de casamento, ‘Up merry mates’ é, na verdade, uma canção de marinheiro, o que pode significar que ela tenha sido feita em honra ao pai de seu patrono. Deste modo, as canções de casamento e de marinheiro seriam uma maneira de agradar seu mestre. Além disso, há também uma conexão com a temática religiosa desta coleção, pois Dowland termina sua dedicatória prometendo “orações de um pobre homem” a Lorde Walden.

O prefácio ao leitor desta coleção também é marcado por um tom frustrado no qual Dowland se queixa acerca de “ser um estranho” em seu próprio país depois de muitos anos longe da Inglaterra, embora suas peças tivessem “encontrado favor em grandes partes da Europa”³⁶. Ele também se queixa sobre a nova geração de músicos que “se escondem sob o título de Músicos” e desconhecem a teoria musical, como os primeiros elementos da música e regras de mutação dos hexacordes, e que ainda criticavam Dowland dizendo que ele compunha à “maneira antiga”. Além disso, ele escreve em defesa do alaúde, pedindo que estes instrumentistas assumissem “a defesa de sua profissão como alaudista”³⁷. Depois disto, justifica o porquê ele mesmo não defende sua profissão nesse momento: “eu quero talento, estando agora com 50 anos: segundo, eu quero tanto recursos, tranquilidade, quanto apoio”³⁸.

³⁵ Uma das maneiras de se mostrar gratidão ao patrono era, além de dedicar um livro a ele, escrever peças musicais para ele. Dowland já tinha feito isso anteriormente, em seu primeiro livro, dedicando a última peça da coleção a seu patrono.

³⁶ A tradução do prefácio está nos anexos.

³⁷ Dowland escreve em defesa de seu instrumento, pois Thobias Hume publicou um livro em defesa da viola da gamba (1605), rebaixando todos os outros instrumentos, principalmente o alaúde, e nenhum alaudista inglês rebateu as críticas.

³⁸ “I answere that I want abilitie, being I am now entered into the fiftieth yeare of my age: secondly because I want both means, leasure, and encouragement” (DOWLAND, 1612).

Figura 5: Prefácio ao leitor de *A Pilgrimes Solace*. Fonte: British Library.

Outro ponto que pode ser discutido é a ideia de peregrinação e consolo, elementos contidos no título desta coleção. Depois da reforma, a ideia de peregrinação conectada com a doutrina romana passou a ser vista como uma jornada impura,

principalmente porque este tipo de peregrinação era terrestre: o caminho dos peregrinos até altares e imagens de santos e a realização de adorações nestes lugares era compreendido pelos protestantes como uma jornada carnal e não espiritual. A razão disto é que este tipo de peregrinação estava associado com a ideia romântica de encontros amorosos ou a busca de falsos milagres através do recebimento de partes destes lugares sagrados, como areia, ossos e sangue.

De fato, em ambas as visões, a peregrinação lida com a intenção de atingir consolo, conforto e graça divina no fim de uma jornada árdua. No entanto, depois da proibição de peregrinos e imagens na igreja, além do ato de 1559, que banuiu os altares e relíquias durante o século XVI, a ideia de peregrinação passou por uma transformação protestante (TIFANNY, 2006, p.23-24)³⁹. Esta nova noção de peregrinação lida com a internalização desta jornada, ou seja, a necessidade de encontrar um lugar sagrado dentro de si unicamente através de uma jornada espiritual e não terrestre. Desta maneira, os peregrinos usaram a Bíblia como seu mapa e a jornada difícil seria a de aplicar as Escrituras em suas vidas: só assim eles atingiriam o paraíso (TIFANNY, 2006, p.34).

Muitos autores escreveram sobre a ideia de peregrinação, como Geoffrey Chaucer em seu *Canterbury Tales* (1476) e John Heywood em seu *The Four PP* (1545). Ambos os livros abordam a ideia da jornada espiritual e sua virtude. Nicholas Breton, o autor de três textos das canções de Dowland nesta coleção, também escreveu *The Pilgrimage to Paradise* (1592) no qual a peregrinação é vista como ato espiritual, a fim de atingir um lugar no céu: “deixe o pobre peregrino, que procura o Paraíso, encontrar o céu”.

Esta obra é sobre cinco pessoas que irão tomar o caminho da peregrinação - uma peregrinação que não é “um tipo de caminhada” no qual o diabo “realmente engana o mundo”, mas é um “caminho unicamente de virtudes, a ser encontrado somente pelas habilidades espirituais”. Cada uma destas pessoas recebeu das Musas um desafio para “encontrar o caminho para o paraíso”. O primeiro tinha que decidir o que “pode agradar e o que pode ofender mais”. O segundo teria que ouvir os sons mais doces e decidir “qual era o mais doce de todos os sons”. O terceiro precisava ver qual flor e erva poderiam crescer e “qual sabor poderia gerar o efeito mais doce” e qual poderia

³⁹ Depois da destruição dos monastérios e a proibição dos altares, um movimento chamado “A Peregrinação da Graça” [Pilgrimage of Grace] ergueu-se contra essas proibições.

machucar o corpo. O quarto tinha que provar toda fruta que “poderia se tornar suas comidas”. Por último, o quinto teria que sentir “os cascalhos da entrada do solo sagrado”. Depois disto tudo, eles encontrariam tranquilidade “onde se situa docemente o caminho adorável que leva ao paraíso”.

Dessa forma, as ideias de Breton sobre peregrinação é a mesma dos protestantes. Uma viagem, não para encontrar altares materiais, mas uma jornada interna, na qual o peregrino deve passar por tarefas espirituais difíceis para se chegar ao paraíso.

Outro ponto a ser discutido é a estrutura e narrativa desta coleção. A obra abre com as canções de amor e desejo de diferentes maneiras. As primeiras quatro canções, ‘Disdaine me still’, ‘Sweet stay a while’, ‘To aske for all thy love’, ‘Love those beames that breed’, abordam diferentes tipos de amor.

‘Disdaine me still’ (n.1) é uma reclamação, possivelmente sobre a própria terra de Dowland, uma terra que ele ainda ama, mas sabe que ele deveria “desprezar”. Vale ressaltar que é característico das *ayres* usar o amor como metáfora para fazer críticas políticas. Neste caso, o eu-lírico está batalhando contra um amor não correspondido (que pode ser sua terra que o trata como um estranho) e, por causa disso, possivelmente “nunca mais” conseguirá amar porque ainda demonstra lealdade a este amor. Este poema, de acordo com Doughtie, foi impresso em “Poem, Written by the Right Honorable William Earl of Pembroke” (1600), mas não é uma evidência conclusiva sobre a autoria deste texto (DOUGHTIE, 1970, p.607).

A segunda canção, ‘Sweet stay a while’, é dedicada ao “meu amigo [de Dowland] admirável Mr. William Iewel do Colledge Exceter em Oxford” e apresenta um conteúdo erótico: ela lida com a forma de amor carnal. Esta é a única canção de amor desta coleção em que o amor ou desejo já foi consumado. Seu autor permanece desconhecido. Alguns acreditam que este poema é da pena de John Donne, mas há muitas configurações diversas deste texto feitas por outros autores (POULTON, 1982, p.294).

‘To aske for all thy love’ (n.3) é sobre o amor entre duas pessoas, assim como a segunda canção, mas sem o conteúdo carnal. Ela lida com o desejo de “ser um e um do outro” e de ter o amor de sua amada. A autoria deste poema é desconhecida, porém

Doughtie aponta que este texto parece ser uma imitação de “Love infiniteness” de John Donne, embora ele retenha apenas “algumas palavras do original” (DOUGHTIE, 1970, p.612).

‘Love those beames that breed’ (n.4) é sobre a busca do amor como um consolo e o poder do Amor: “seja amigável comigo, Amor, e não me deixe suportar esta miséria [sozinho]”. Mais que isto, ele aborda a relação de dependência que o eu-lírico tem com este poder do amor e luta contra isto, mas quanto mais ele “sacia [este amor], mais ele permanece”. Assim, o eu-lírico cede à “força opressora do amor”.

THE TABLE.

D Ifdaine me still, that I may euer loue.	I
Sweete stay a while, why will you?	II
To aske for all thy loue.	III
Loue those beames that breede;	IIII
Shall I striue with wordes to moue.	V
VVere euery thought an eye.	VI
Stay time a while thy flying.	VII
Tell me true Loue.	VIII
Goe nightly, cares the enemy to rest.	IX
From silent night, true register of moanes.	X
<i>Lasso pitea mia, mi fa morire.</i>	XI
In this trembling shadow.	XII
If that a Sinners sighes be Angels food.	XIII
Thou mighty God	1. part. XIIII
VVhen <i>Dauids</i> life by <i>Saul</i> .	2. part. XV
VVhen the poore Cripple.	3. part. XVI
VVhere Sinne sore wounding.	XVII
My heart and tongue were twinnes.	XVIII
Vp merry Mates, to <i>Neptunes</i> praille.	XIX
VVelcome blacke night.	XX
Cease these false sports.	XXI
A Galliard to <i>Lacryme</i> .	XXII

F f N f S.

Figura 6: Conteúdo de *A Pilgrimes Solace*. Fonte: British Library.

As canções 5 e 7, ‘Shall I striue with words’ e ‘Stay a while thy flying’, são queixas. A canção 5 lamenta a situação de nunca “ser livremente ouvido” ou “falar e nunca agradar”, mas é também sobre um amor não correspondido do passado, por uma senhora, e o desprezo desta, que nunca “desfranze sua face”. O narrador a “desejou,

amou, e a ninguém mais admirou”. Esta canção é também uma peça solo de alaúde em *Lachrimae* (Galliard N. 14), chamada “M. Henry Noel his Galliard”.

A canção 7 é sobre uma pessoa que deseja fazer algumas queixas à alguém, já que “destino e amigos o abandonaram” e “conforto o desproveu”, mas não há ninguém para escutá-la e é por isso que é “melhor morrer abençoado, do que viver miserável”. Portanto, é possível interpretar este texto como a falta de amor na vida do eu-lírico, amor não correspondido e o desejo de terminar este sofrimento através da morte. Assim, podemos traçar comparações dessas duas canções com o prefácio ao leitor. Neste, Dowland enfatiza o fato de ser um estranho em sua terra, ou seja, não ser reconhecido, não ter amigos. Enquanto as canções 5 e 7 são queixas, a canção 6, ‘Were every thought na eye’, não é um lamento, mas, ao invés de abordar o poder do amor em si, discorre sobre o poder da amada sobre o eu-lírico, seus “olhares” e encantamentos.

Depois das queixas sobre o amor, a falta de amor e o abuso deste poder, a próxima canção, ‘Tell me true love’ (n.8), lida com a falta de amor no geral. Não há verdadeiro amor no mundo devido a “pensamentos fracos, falsas palavras e promessas, e votos quebrados”. Deste modo, o eu lírico está buscando o amor verdadeiro, tentando evitar toda a falsidade do mundo. De acordo com Sebastian Klotz, esta canção “soa como um apelo para uma resposta última, que aparentemente não pode ser encontrada nos reinos da arte e natureza” (KLOTZ, 2002, p.184).

Depois de todas as canções sobre amor, desejo por amor e sua ausência, as próximas três canções lidam com o sofrimento e o desejo, não do amor, mas da morte, pois, como a canção 8 insinua, não há mais conforto neste mundo através do amor verdadeiro. ‘Goe nightly cares’ (n.9) e ‘From silent night’ (n.10), ambas escritas para uma voz e violas da gamba, abordam a falta de esperança, dores, desesperos e o desejo do sofrimento e da morte. Em ‘Goe nightly cares’ (autoria desconhecida) o eu-lírico explicitamente diz que “deseja a morte” já que ele vive em um “mundo falso”, e dá boas vindas à “doce morte”. Vale ressaltar que a morte poderia ser vista, neste período, principalmente ligada às questões da melancolia, como um consolo àqueles que vivem em profundo desespero.

‘From silent night’ é dedicada ao “amado conterrâneo Mr. Foster, o jovem, mercador de Dublin na Irlanda” e aparece em um poema de 63 estrofes intitulado *The Passion of a Discontented Mind*, impresso em 1601 (ele é reeditado em 1602 e 1621),

no qual Dowland escolhe arranjar as estrofes 1, 2 e 11. Segundo Doughtie, embora sua autoria seja desconhecida, há algumas evidências que apontam para Breton, já que a edição de 1602 aparece entre outros poemas de Breton intitulados “obras de N. Breton”, mas há dúvidas sobre o estilo deste poema e não há as iniciais deste autor.

Outra forte suposição é que este poema poderia pertencer ao Conde de Essex, que estava aprisionado na Torre em 1601, pois uma cópia deste poema apresenta o título “Es[sex] made...the Tower” (BM MS Sloeane 1779, fol. 208v). Doughtie menciona outras fontes deste poema que se conectam com a autoria de Essex: Folger MS V.a.163, fols. 134-143 “um poema de arrependimento feito por Robert Conde de Essex enquanto era prisioneiro na Torre, 1601”, e em fol. 138v apresenta a seguinte nota “aqui o Conde de Essex pausou uma hora ou duas, e depois de algumas lágrimas, pegou novamente sua caneta e escreveu o seguinte: Jo: Aggs relatório”, que era um guarda da Torre; Bodleian Library MS Tanner 76, fol. 114-116v, com a nota “um penitencial que eu encontrei com outros papéis conectados aos crimes do Conde de Essex” (DOUGHTIE, 1970, p.614)⁴⁰.

Contudo, Poulton aponta que é improvável que “Essex, em um curto período de tempo antes de sua execução, tenha composto trezentos e setenta e oito linhas de versos superficiais” (POULTON, 1982, p.304). Este poema lida com a questão da alma pecadora, da dor e da mágoa como uma forma do narrador encontrar refúgio nestes sentimentos, e pode ser lido como um profundo descontentamento de alguém que está aprisionado.

‘Lasso vita mia, mi fa morire’ (n.11) é escrito em estilo italiano declamatório e usa o recurso de colocar as sílabas ‘mi, fa’ juntas com as notas ‘Mi, Fá’ e ‘Lasso’ com as notas ‘Lá, sol’. De acordo com Doughtie, esta canção poderia ser uma lição sobre mutação de hexacorde (DOUGHTIE, 1970, p.615). Entretanto, de acordo com Rooley, esta canção pode ser considerada uma sátira às pessoas que não sabem cantar o hexacorde corretamente, já que esta canção coloca o ‘mi fa morire’ nas “notas erradas do hexacorde” (ROOLEY, 2013, p.273). Assim, nós podemos considerar que esta canção lida com assuntos apontados no prefácio ao leitor desta peça, atacando àqueles que praticam o novo estilo musical. Além disso, o conteúdo desta canção é também

⁴⁰ “a repentant Poem made by Robert Earle of Essex while he was Prisonner in the Tower, 1601”; “Heere the Earle of Essex paused an howre or twaine, and after some teares, took againe his pen & wrott as followeth: Jo: Aggs report”; A Penitential which I found with other Papers concerning the Earl of Essex’s Crimes, and Arrignment in a MS. of that time” (DOUGHTIE, 1970, p.614).

sobre sofrimento e morte, embora não seja um texto muito bem elaborado como os das canções anteriores.

A próxima seção contém as canções religiosas e podem ser consideradas como canções de amor por Deus e desejo pela redenção. Três dos textos de *A Pilgrimes Solace* ‘Though Mighty God’ (n. 14), ‘When Davids life by Saul’ (n. 15), ‘When the poore Cripple’ (n. 16) pertencem ao último soneto de Nicholas Breton em *The Soules of Harmony* (1602), que é uma coleção de poemas devocionais. Contudo, Dowland dividiu este soneto em três canções consecutivas, modificando alguns destes versos e criando um novo início em ‘Though Mighty God’.

O autor do texto de ‘If that a Sinners Sighes be Angels food’ (n.13) é desconhecido, porém Byrd arranhou uma versão mais longa deste texto anteriormente em *Psalmes, sonets, & songs of sadnes and pietie* (1588). Dowland arranhou somente a primeira estrofe com uma pequena alteração em relação à versão de Byrd. Até onde foi possível encontrar, não há nenhuma outra cópia deste poema além das arrançadas por Byrd e Dowland, mas não é possível afirmar se Dowland utilizou como base a versão de Byrd. Mais tarde, outra canção com o mesmo título é encontrada entre as obras de John Milton publicadas por William Leighton em *Tears or Lamentations of a Sorrowful Soul* (1613). Entretanto, apesar de compartilharem o mesmo título, o corpo do texto é completamente diferente.

O autor dos textos das outras canções ‘In this trembling shadow’ (n.12) e ‘Where Sinne sore wounding’ (n.17), também é desconhecido e até onde foi possível verificar não há outras canções com este mesmo texto. Abordaremos o conteúdo em detalhe destas seis peças no próximo capítulo juntamente com a análise musical.

Após esta seção de peças devocionais, a próxima canção, ‘My heart and tongue were twinnes’ (n.18), é sobre o desejo de falar livremente e verdadeiramente, ou seja, ser capaz de falar o que o coração deseja: “o que a língua realmente fala é pelo coração abraçado e ambos são um para encontrar um novo Amor”. Este “novo amor” pode ser entendido como a lealdade a Deus e aos reis, pois o narrador afirma que “o amor é somente encontrado em Deuses e Reis, cujas palavras são cumpridas, mas palavras, não são devidamente obedecidas”. Doughtie afirma que este poema foi impresso em *Speeches Delivered to Her Maiestie This Last Progresse...* (1592) e então reimpresso no inglês *Helicon* (1600). Nesta edição, há uma nota: “esta peça foi cantada antes [em um

cortejo], porém o autor é desconhecido”. De acordo com Doughtie, há evidência para sugerir que foi Dowland quem escreveu a música deste texto para o cortejo (DOUGHTIE, 1970, p.617)⁴¹.

As últimas três canções, ‘Up merry mates’ (n.19), ‘Welcome black night’ (n.20) e ‘Cease these false sports’ (n.21) podem ser canções de *Masque* ou entretenimento dramático. A primeira é uma canção de marinheiro, como apontamos anteriormente, e, como Doughtie afirma, marinheiros eram frequentemente personagens em *Masques*. As duas últimas canções lidam com temas matrimoniais – a noite de núpcias e a virgindade da noiva. Além disso, seus estilos musicais são diferentes das outras canções, elas são escritas para vozes solos e conjunto vocal.

‘A galliard to Lachrimae’ é a última peça desta coleção, escrita para alaúde solo, e é um arranjo em tempo ternário de *Lachrimae Pavan* do autor (peça de alaúde solo de 1597). De certa maneira, podemos afirmar que Dowland incluiu uma versão de *Lachrimae Pavan*, como galharda, neste último livro de canções para fechar esta coleção com seu emblema, as lágrimas, fazendo um final simbólico para todas as suas obras musicais impressas como se fosse um fim de uma jornada. Além disso, a coleção *Lachrimae or Seven Tears* (1604) pode ser considerada uma união de elementos seculares e religiosos, abordando a queda e a ascensão da alma (simbolizada através das lágrimas) e seus sofrimentos terrestres (esta peça vem recebendo vários estudos e interpretações diversas)⁴². Sendo assim, *Lachrimae or Seven tears* poderia fazer parte do cânone de peças religiosas de Dowland e, conseqüentemente, ‘A galliard to Lachrimae’ poderia também estar contido neste cânone, já que faz alusão a estas peças.

Conclusão

Esta coleção lida com diversos tipos de temas e gêneros. O livro abre com uma queixa nos moldes do prefácio ao leitor, mas em sequência, aborda outros tipos de amor e desejo. Há o amor concreto e carnal (n.2), a luta contra o poder do amor até o momento em que a persona implora ao Amor um consolo (n.4). Posteriormente, há a falta de amor e consolo na vida do eu-lírico, terminando esta seção de amor com o

⁴¹ Ver *John Dowland* de Diana Poulton, página 311.

⁴² *Seven Tears* foi publicada em 1604 e apresenta sete pavanais, cada uma simbolizando um tipo de lágrima, sendo todas derivações de *Lachrimae Pavan*, porém escritas para um *consort* de viola da gamba.

completo desaparecimento do amor verdadeiro neste mundo, e assim, a impossibilidade de qualquer consolo ou conforto.

Não existindo o amor como consolo, sofrimento e morte são os próximos elementos a serem evocados. Vale ressaltar que as canções n.9 e n.º 10 têm muito em comum com as canções de temática melancólica do *Second Booke of Songes* de Dowland, como *Flow my Tears*, e *In darkness let me dwell* de *A Musicall Banquet* de Robert Dowland (1610), onde a morte é vista como um consolo contra o desespero mundano, neste caso, a solidão e perda do amor.

O próximo passo para atingir algum consolo é conjurar o poder de Deus, assim, a sequência das seis canções religiosas possui um poder narrativo próprio a ser discutido posteriormente, mas elas também lidam com amor e desejo: amor por Deus e desejo de sua misericórdia. Consequentemente, a canção 18 apresenta um caráter de fechamento, pois afirma que o amor verdadeiro (ou seja, consolo) pode ser encontrado em Deus e Reis. Portanto, depois da jornada da busca pelo amor e consolo, esta canção demonstra o caminho certo, como se isto fosse uma afirmação de lealdade aos reis.

Entretanto, esta canção não encerra a coleção: as últimas canções são as de casamento, que representam a felicidade mundana, lidando com assuntos carnavais, como sexo e virgindade. Ao mesmo tempo, elas encerram a coleção como uma forma de agradar seu patrono, que recentemente havia se casado. Desse modo, juntamente com a canção 18, essa coleção se encerraria como uma maneira de demonstrar sua lealdade tanto para seu patrono quanto para com seu país. Além disso, as canções de casamento podem representar um fechamento à busca pelo desejo do amor e amor não correspondido.

Contudo, ‘A galliard to Lachrimae’ é a peça que de fato finaliza esta coleção. Ela não é uma canção, porém retorna à longa associação com as lágrimas que Dowland possui. De certa maneira, esta última peça pode ser considerada como o momento final desta obra, em que não há mais nada a ser dito, e em que nada permanece, além das lágrimas. Por outro lado, é também uma convenção típica de Dowland terminar *lutebooks* com uma peça de alaúde solo.

De maneira geral, podemos perceber que esta coleção é um resumo de sofrimentos e desejos de um cortesão, assim como de um músico itinerante, que não se

sente pertencente a lugar nenhum. É importante enfatizar que esta coleção apresenta elementos narrativos, porém eles não são consistentes.

Embora as canções de 1 a 17 sejam mais conectadas entre si, as quatro últimas canções não parecem dialogar umas com as outras. Assim, podemos argumentar que elas estão mais ligadas à ideia de agradar o patrono de Dowland e demonstrar sua lealdade a seu rei. Não sabemos também o quanto dos poemas de *A Pilgrimes Solace* foram de fato escritos ou modificados por Dowland, mas ele escolheu os temas das canções, relacionando-os com seus próprios lamentos (feitos no prefácio) e escolhendo a disposição destes assuntos nesta coleção.

Neste sentido, os elementos que conectam as canções com os tópicos escritos no prefácio e dedicatória são os temas de queixa sobre o abandono de seus amigos (canção 1, 5 e 7), o oferecimento de oração ao Lorde Walden (canções religiosas) e a queixa sobre os músicos falsos (canção 11). Ademais, há uma provável ligação dessas canções com o próprio título, já que podemos identificar o assunto sobre consolo: consolo através do amor, da morte, da religião e de aspectos carnavais durante a jornada do peregrino. Entretanto, é possível enxergar o consolo do peregrino de uma forma mais ampla.

A Pilgrimes Solace pode ser entendida como uma jornada, que mostra cada aspecto do caminho de um peregrino (descontentamento, amor, dores, morte, religião, dúvida, conforto e até mesmo felicidade através de casamento) e finaliza com uma peça sem texto, que representa as lágrimas tão presentes nas obras de Dowland. ‘A galliard to Lachrimae’ representa não apenas o motivo das lágrimas, mas o fim de uma carreira musical. Mais ainda, muito disto é demonstrado no prefácio ao leitor através de um discurso descontente.

Portanto, o peregrino pode ser interpretado como o próprio Dowland, cansado de sua jornada fatigante e de estar tanto tempo longe de sua terra natal, buscando consolo na sua própria velhice. Dowland espera encontrar alívio entre seus conterrâneos, porém ele se encontra como um estranho em seu próprio país. Vale ressaltar que o consolo do peregrino desta coleção não apenas é atingido através da fé religiosa, demonstrada pelas canções devocionais, mas também através de outros aspectos da vida humana.

Assim, uma das possíveis ideias da peregrinação aqui é a peregrinação religiosa como uma jornada espiritual dentro de si em direção ao céu (a peregrinação acreditada pelos protestantes), e também como uma jornada física para diferentes trabalhos em cortes, que fez com que Dowland atingisse prestígio em sua vida. Outro caminho possível de enxergar esta peregrinação é entender esta como uma jornada através de preocupações mundanas, na qual o amor é o principal assunto a ser abordado. Portanto, o fim desta coleção, que lida com palavras de reis e casamento, pode ser visto como um retorno de Dowland a assuntos sobre patronagem e lealdade aos reis.

Vale ressaltar que a música, como se afirma no capítulo anterior, tem um importante papel para se atingir o consolo. Como o autor de *The Praise of Musicke* observou, a música é “uma fonte maravilhosa de consolo” para trabalhadores, como mecânicos, agricultores, etc. Dessa maneira, a música pode trazer conforto para aqueles que gastam seu tempo em uma jornada árdua. Portanto, é possível comparar esta coleção inteira com a conquista de um alívio através da música: assim como os trabalhadores cantam para aliviar suas dores, Dowland usa a música para diminuir suas angústias descritas em seu prefácio.

CAPÍTULO 3: ANÁLISE TEXTUAL E MUSICAL DE *A PILGRIMES SOLACE*

Este último capítulo lida com a análise dos textos devocionais de *A Pilgrimes Solace* e seu arranjo musical. Os textos religiosos aqui presentes serão comparados com outros textos religiosos ingleses do séc. XVI e início do XVII, estabelecendo uma conexão de elementos comuns entre os temas abordados por Dowland e a literatura religiosa protestante. Além disso, junto com a análise musical discutiremos as figuras de repetição dos textos e a maneira como Dowland enfatiza esses elementos em sua música. Por último, apresentaremos, ainda, uma análise retórico-musical, apontando recursos que enfatizam a letra e seu conteúdo. Através desta análise pretendemos responder às seguintes questões: há uma conexão entre os elementos musicais explorados em cada uma das seis peças? Estas seis canções são um ciclo textual e musical? Como o estilo musical de Dowland difere de seus contemporâneos que também escreveram canções religiosas em coleções que misturam estes temas com seculares? Como os textos desta peça dialogam com as letras e estilos de outros autores ingleses de obras religiosas?

Para a análise dessas seis peças religiosas utilizamos a transcrição de David Greer (2000), porém os exemplos musicais foram escritos pela autora, não utilizando as imagens da partitura desta edição. Desse modo, os destaques feitos através de figuras geométricas nos exemplos estão descritos na legenda abaixo (Tab. 2), porém nem todos os aspectos comentados durante o texto estão destacados com estas figuras. Vale ressaltar que, para essa análise, levamos em consideração, predominantemente, o texto do Cantus e suas repetições, considerando os textos das outras vozes em momentos pontuais, onde os recursos textuais e musicais se complementam. Por fim, optamos por não transcrever os exemplos do subcapítulo 3.5 (análise comparativa), estando presentes em anexo. Uma tabela envolvendo todas as obras consultadas para este trabalho também está nos anexos⁴³.

⁴³ Todos os seis poemas foram traduzidos pela autora, sendo resultados da disciplina ‘Tradução Literária em Música’ do Prof. Dr. Stéfano Paschoal na Escola de Comunicações e Artes da USP.

Figuras	Função
Círculo	Realçar: notas dissonantes; lugar das pausas.
Quadrado	Realçar: acontecimentos em mais de uma voz; acontecimentos apresentados no texto.
Colchetes	Realçar: os comentários analíticos do texto, como repetição textual, saltos, etc.

Tabela 2: Legenda dos exemplos musicais.

3.1 In this trembling shadow

Texto do Cantus em <i>A Pilgrimes Solace</i>:	Nesta sombra temerosa
In this trembling shadow, cast from those boughes which thy winds shake, Farre from humane troubles plac'd, Songs to the Lord would I make, Darknesse from my minde then take, For thy rites none may begin, Till they feelee thy light within.	Nesta sombra temerosa que se origina dos galhos que teus ventos balançam; Afastado de todos os tormentos mundanos; Canções ao Senhor eu entoaria; Retire, então, a escuridão de minha mente; Pois o louvor não pode começar; Até que recebamos a tua luz.
As I sing, sweete flowers Ile strow, from the fruitfull vallies brought: Praising him by whom they grow, him that heaven and earth hath wrought, him that all things framde of nought, Him that all for man did make, But made man for his owne sake.	Ao cantar, espalharei doces flores; Colhidas nos férteis vales; Louvando àquele por quem desabrocham; Ele, que forjou os céus e a terra; Ele, que do nada forjou todas as coisas; Ele, que tudo fez para o homem; E que fez o homem por sua própria graça.
Musicke all thy sweetnesse lend,	Ó, Música, empresta toda a toda doçura;

while of his high power I speake, On whom all powers else depend, but my brest is now too weake, trumpets shrill the ayre should breake, All in vaine my sounds I raise, Boundlesse power askes boundlesse praise.	Enquanto falo de sua grande força; Enquanto falo daquele de quem todas as forças dependem; Mas meu peito está agora muito fraco; Trompetes deveriam irromper o ar; Pois em vão levanto minha voz; Já que um poder infindável exige um louvor também infindável.
--	--

Tabela 3: Texto e tradução de ‘In this trembling shadow’ (n. 12).

Esta canção inicia a seção religiosa desta obra com o tema de louvor a Deus através do uso da música. Com isso, ela apresenta muitos elementos em comum com outros salmos e canções devocionais que também atestam o poder de Deus ao utilizar a música e os instrumentos para fazer-Lhe um louvor. O eu-lírico introduz um lugar para fazer cânticos ao Senhor, o qual seria “afastado de todos os tormentos mundanos” e sem nenhuma escuridão em sua mente: “retire, então, a escuridão de minha mente” (a mente pode significar a alma, portanto, a alma deve estar na luz e não na escuridão para que louvores sejam feitos ao Senhor). A segunda estrofe é sobre o louvor a Deus através do canto – “ao cantar, espalharei doces flores” – e então atesta o poder de Deus e tudo de sagrado que o Senhor já criou: “Ele, que forjou os céus e a terra; Ele, que do nada forjou todas as coisas”, os quais são versos comuns deste tipo de poema.

Estes elementos, por exemplo, estão presentes em John Mundy (1594) que diz que deveríamos “ser gratos e cantar ao Senhor, com voz agradável e doce” e também “cantar graças ao nosso Deus”, especialmente “orações de agradecimento”. Nicholas Breton (1602) também afirma esta mesma ideia: “Seu louvor é mais do que eu possa falar”. É por isso que ele acredita que todas as almas deveriam cantar “enquanto todas as cordas do coração são quebradas” já que “a Terra tem o poder de cantar”. O salmo 71 em Sternhold e Hopkins (1562) menciona os instrumentos (alaúde e harpa) e também a ideia de que um louvor precisa soar o mais alto possível para se atingir a Deus: “sons deveriam ser altos, O Israel sagrado rei”. Além disso, este salmo também propaga a ideia de cantar a Deus com “voz agradável”.

Dessa maneira, ‘In this trembling shadow’ concorda com aquela ideia de que a música deveria ser usada para louvar a Deus, já que música poderia fortalecer o poder das orações e que sua existência nada mais é do que um dom divino, portanto, deveria ser utilizada em favor de Deus. Allison, em sua dedicatória (1599), apresenta a mesma ideia de louvar a Deus, atestando também a importância do uso de instrumentos: o autor escreve que Davi “exortou-nos a fazer melodias com o coração e harpa, com trompete e com um címbalo alto”. Para Allison, Davi quis dizer com esta passagem que humanos não têm meios “suficiente para que qualquer homem na Terra louve o Deus do Céu”, portanto deveríamos recorrer à música e aos instrumentos.

Dowland provavelmente teve contato com a publicação de Allison, pois ele escreveu versos comendatórios para esta, mas mais do que isto, esta passagem de Davi era bastante conhecida e a interpretação de Allison era um lugar comum entre estes autores. Assim, o narrador desta canção 12 está muito ciente de sua incapacidade de utilizar seu cantar para louvar a Deus e, portanto, pede que a música “empreste toda a sua doçura”, pois seu “peito está agora muito fraco”. Deste modo, ele pede para que trompetes irrompam o ar a fim de proporcionar um louvar adequado a Deus, pois este possui um “poder infindável” e, portanto, o louvor precisa ser “também infindável”. Com esta passagem, é notável o quanto a música era o elemento capaz de criar uma aproximação com o Deus, ou seja, ela era entendida como algo que ia além da vida mundana, algo sobre-humano.

Ao analisar a música, podemos encontrar alguns elementos textuais e ideias que são enfatizados através de recursos retórico-musicais. Logo no início da peça, notamos que a palavra *trembling* [temorosa] é acompanhada de dissonâncias na música. A peça se inicia apenas com o Tenor seguido do Altus, que formam o intervalo harmônico de segunda maior (algo extremamente difícil de ser afinado no início de uma música). Os outros pontos de dissonância nessa palavra são no comp.2 entre o Lá e o Sol (Tenor e Cantus) e comp.4 entre o Eb e o B natural, ambos no tempo forte do compasso, algo proibido pelas regras musicais do período.

Nota-se também que a sonoridade da quarta diminuta aparece no Tenor nesses compassos não só harmonicamente com as outras vozes, mas também melodicamente através da linha descendente de Eb até o B natural.

1

Cantus

In this

Altus

In this trem - bling, trem - bling sha - dow

Tenor

In this trem - bling, trem - bling sha - dow, in this

Bassus

In this

Detailed description: This is the first system of a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The music is in 4/2 time and B-flat major. The Cantus part has a whole rest followed by a half note G4. The Altus part has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a half note G4. The Tenor part has a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, a quarter note Bb3, a quarter note A3, and a half note G3. The Bassus part has a whole rest followed by a half note G2. The lyrics are 'In this' for Cantus and Bassus, and 'In this trem - bling, trem - bling sha - dow' for Altus and Tenor. The word 'In' in the Altus and Tenor parts is circled.

4

Repetição Textual

trem - bling, trem - bling sha - dow, cast From those boughs

in this trem - bling, trem - bling sha - dow, cas From those boughs

4

Quarta Diminuta

trem - bling, trem - bling sha - dow, cast From those boughs

trem - bling, trem - bling sha - dow, cast From those boughs

Detailed description: This is the second system of the musical score. It contains two systems of music. The first system is labeled 'Repetição Textual' and shows the Altus and Tenor parts. The Altus part has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a half note G4. The Tenor part has a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, a quarter note Bb3, a quarter note A3, and a half note G3. The lyrics are 'trem - bling, trem - bling sha - dow, cast From those boughs' for Altus and 'in this trem - bling, trem - bling sha - dow, cas From those boughs' for Tenor. The word 'trem' in the Altus part is circled. The second system is labeled 'Quarta Diminuta' and shows the Cantus and Bassus parts. The Cantus part has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a half note G4. The Bassus part has a half note G2, a quarter note A2, a quarter note Bb2, a quarter note C3, a quarter note Bb2, a quarter note A2, and a half note G2. The lyrics are 'trem - bling, trem - bling sha - dow, cast From those boughs' for both parts. The word 'trem' in the Cantus part is circled.

Exemplo 1: Dissonâncias para representação da “sombra temerosa” de ‘In this Trembling Shadow’ (comp.1-5).

Sendo assim, nestes cinco primeiros compassos que lidam com as palavras *In this trembling shadow* [nesta sombra temerosa] estão presentes vários pontos de dissonância. Assim, Dowland escolheu infringir as regras de contraponto possivelmente para enfatizar a imagem da sombra temerosa, deste lugar que não está em paz e nem é luminoso.

Segundo Thomas Morley, um dos autores ingleses que discorreram sobre a representação do texto através da música, a presença de trechos cromáticos serve para representar assuntos “enlanguescidos”, isto é, fraco, lânguido ou mesmo escuro. Assim,

esse tipo de recurso musical poderia representar “tristeza, choro, suspiro e soluçar” (MORLEY, 1597, p.177). Vale notar que Morley não utiliza a palavra ‘cromático’ e sim ‘movimento acidental’ [accidentall motions] para se referir a peças que utilizam os símbolos: $\sharp$ e $\flat$ ⁴⁴.

Neste caso, é justamente isto que Dowland está fazendo: usando os acidentes para ocasionar dissonâncias e representar a languira deste lugar onde o eu-lírico está se manifestando. Ainda sobre a representação de uma imagem, Henry Peacham, o velho, discorre sobre a figura de amplificação, *hypotyposis*, que seria usada para criar uma ilusão da realidade. Quintiliano também comenta sobre essa figura, dizendo que esta “expressa uma oração de uma maneira que ela é vista e não ouvida” (QUINTILIANO citado por BARTEL, 1997, p.309). Levando isso em consideração, podemos afirmar que Dowland está criando uma imagem do lugar onde se fala através da música.

Outro recurso que Dowland usa em *trembling* [temerosa] é a repetição imediata dessa palavra. Este recurso da repetição do texto (às vezes com o mesmo motivo musical, às vezes com um diferente) é algo comum nessas seis peças de Dowland. Mais do que isso, encontramos o uso de repetições em outras peças do autor que tratam de temas semelhantes a estes: escuridão, lamento, tristeza, soluçar.

A imediata repetição de uma palavra é conhecida como a figura *epizeuxis*. Henry Peacham, o velho, em seu *The Garden of Eloquence* (1577), define algumas figuras retóricas que também são usadas na música, dentre elas, *epizeuxis* está na lista. Para este autor, esta figura é a “repetição veemente de uma palavra imediatamente” e que é semelhante ao recurso de tremer na música, pois ambas são usadas para enfatizar algo com veemência (BUTLER, 1997, p. 55). Sendo assim, *trembling* [temerosa] é uma palavra em destaque nesta canção.

Após este trecho, as próximas palavras a serem enfatizada são *human troubles* [problemas humanos] através da repetição. Primeiramente, essas duas palavras são repetidas de imediato com diferentes frases musicais, porém *troubles* [problemas] é repetido novamente sozinho através de uma semibreve. Usar uma nota longa também é um recurso para realçar uma palavra, como sugere Morley ao dizer que assuntos

⁴⁴ Optamos por usar o termo ‘movimento acidental’ quando houver presença de muitos acidentes em uma linha melódica.

lamentosos devem ser representados através de “movimentos pesados e lentos, tal como a semibreve ou breve” (MORLEY, 1597, p.178).

Repetição Textual

Cantus 7 Far from hu-man trou - bles hu - man

Altus 7 Far from hu - man trou - bles, far from

Tenor 8 From those boughs which thy winds shake, thy winds shake, far from hu - man

Bassus 7 winds shake, Far from hu - man

Repetição Textual

Cantus 10 trou - bles, trou - bles plac'd Songs

Altus 10 hu - man trou - bles plac'd

Tenor 8 trou - bles hu - man trou - bles plac'd

Bassus 10 trou - bles hu - man trou - bles plac'd

Exemplo 2: Destaque das palavras *human troubles* de ‘In This Trembling Shadow’ (comp.7-11).

Também podemos notar que os comp.10-11 que repetem a palavra *troubles* são permeados de linhas melódicas com semitom: temos a bordadura do comp.9 finalizando em Sol no Cantus; a bordadura no Altus (Ré-Dó#-Ré) e o semitom (Mi-Fá-Mi) no Bassus no comp.10. Morley também comenta sobre expressar paixões lamentosas. Para

ele, devemos usar os semitons, sextas e terças menores, pois eles são “doces por natureza, especialmente se estiverem no ar natural com discrição e julgamento”.

No próximo trecho que diz *Songs to the Lord would I make* [canções ao Senhor eu entoaria], as vozes estão em textura *cordal* com notas repetidas (comp.11-13). Essas notas repetidas são um recurso muito utilizado nos salmos métricos. Podemos dizer que, ao utilizar este recurso aqui, Dowland está fazendo referência a este estilo e também reforçando a ideia de prece, oração. Além disso, o Cantus inicia sozinho e é seguido no próximo compasso pelas outras três vozes. Este elemento também é encontrado em outras peças de caráter religioso de Tallis, Byrd e do próprio Dowland, como veremos na próxima seção deste capítulo.

Notas Repetidas

Linha Ascendente

Cantus
Songs to the Lord, to the Lord would I make.

Altus
Songs to the, to the Lord would I make, Songs to the Lord

Tenor
plac'd, Songs to the Lord, to the Lord would I make, to the Lord would I

Bassus
plac'd Songs to the Lord, to the Lord, songs would I

Exemplo 3: Estrutura cordal com notas repetidas em ‘In This Trembling Shadow’ (comp.11-13).

A próxima palavra a ser enfatizada é *darkness* [escuridão] através de três recursos. No comp.14, O Cantus entoa esta palavra através de várias semibreves até o comp.15 (o que se relaciona com aquilo que Morley comenta sobre o uso de notas longas) feitas em linhas descendentes. Sobre isso, Morley comenta que: “se [o] assunto significa ascensão, céu (...), você deve fazer sua música ascender: e ao contrário, quando você fala de assuntos relacionados às profundezas (...) sua música deve descender” (MORLEY, 1597, p.178). O último recurso para representar a escuridão é o

uso de suspensões entre o Cantus e o Bassus. Depois da frase completa *Darkness from my mind then take* [Retire, então, a escuridão de minha mente], o Cantus segue em uma longa pausa, enquanto há intervenções instrumentais, ou vocais (depende da interpretação), até iniciar novamente em *For thy rites none may begin* [pois o louvor não pode começar].

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The score is in 4/2 time and features long notes and descending lines for emphasis. The lyrics are: "Dark - ness, dar - ness from my mind then take". The Cantus part starts with a long note on "Dark" and a descending line. The Altus part starts with a long note on "Dark" and a descending line. The Tenor part starts with a long note on "Dark" and a descending line. The Bassus part starts with a long note on "Dark" and a descending line. The score is labeled "Linha Descendente + Notas Longas" for the Cantus part and "Notas Longas" for the Altus part. The Tenor and Bassus parts are also labeled "Linha Descendente".

Exemplo 4: Destaque da palavra *Darkness* em 'In this trembling shadow' (comp.14-17).

A última frase desta música, *Till they feel thy light within* [Até que recebamos a tua luz], é repetida em sequência. Neste trecho, não só o Cantus repete o texto, como o Bassus e o Tenor, no comp.22, repetem as primeiras notas do Cantus (Sol), e o Altus faz a mesma sequência no comp.21. Dessa forma, a frase final é enfatizada tanto pela repetição textual quanto musical em todas as vozes.

Repetição Textual

21
Cantus gin Till they feel thy light, till they feel thy light with - in.

21
Altus — none may be - gin Till they feel, they feel thy light with - in.

21
8
Tenor none, none may be - gin Till they feel thy light, thy light with - in.

21
Bassus rites none may be - gin Till they feel, they feel thy light with - in.

Exemplo 5: Repetição de *Till they feel thy light* de *In this trembling shadow* (comp.21-24).

Em suma, podemos perceber que os elementos mais importantes desta primeira estrofe, enfatizados por Dowland foram: “Sombra temerosa”, “problemas humanos”, “louvores ao Senhor”, “escuridão” e “até que recebamos a tua luz”. É possível notar que apenas estes cinco elementos destacados da primeira estrofe são representativos tanto do lugar em que se faz a prece quanto da necessidade de lavar a alma e o próprio ambiente antes de começar um louvor ao Senhor.

Ao analisar a última estrofe desse texto (não colocada na partitura por Dowland, mas escrita no final da peça), percebe-se que as palavras enfatizadas seriam: ‘música’, ‘todos os poderes’, ‘mas meu peito’, ‘trompete’, ‘poder infindável’. Dessa forma, esta parte musical também se relacionaria com o fato de este ser um texto religioso que trata da prece através da música e a importância do uso de instrumentos. Em suma, esses elementos destacados são capazes de carregar o sentido deste texto, isto é, a importância da música no contexto religioso.

3.2 If that a sinners sighes

Texto do Cantus de <i>A Pilgrimes Solace</i>	Primeira estrofe da canção de Byrd (1588)	Se aquilo [for] o lamento de um pecador
<p>If that a sinner sighes be Angels foode,</p> <p>Or that repentant tears be Angels wine,</p> <p>Accept O Lord in this most pensive moode, these hearty sighes and dolefull plaints of mine</p> <p>That went with Peter forth most sinfully</p> <p>But not as Peter did, weepe, weepe, weepe, weepe bitterly.</p>	<p>If that a sinners sighes, bee Angels food,</p> <p>Or that repentaunt teares bee Angels wine,</p> <p>Accept O Lord in this most pensive moode, these hartie sighes and faithfull teares of mine:</p> <p>That went with Peter forth most sinfullie,</p> <p>but not with Peter wept most bitterlie.</p>	<p>Se aquilo [for] o suspiro de um pecador, [que] seja alimento dos anjos,</p> <p>Ou lágrimas arrependidas, [que] seja vinho dos anjos,</p> <p>Aceite Ó Senhor nesta disposição mais pensativa,</p> <p>Esses meus suspiros genuínos e meus lamentos dolorosos:</p> <p>Aquele que foi com Pedro adiante pecaminosamente,</p> <p>Mas não com Pedro chorou amargamente.</p>

Tabela 4: texto de ‘If that a sinne sighes’ (n.13) de *A Pilgrimes Solace* e *Songes of Sadness and Pietie* de Byrd com tradução.

A segunda canção religiosa é a única que lida com o tema das lágrimas, mas neste caso, Dowland selecionou um texto que contém as lágrimas religiosas mais emblemáticas. Elas são representadas tanto em “lágrimas arrependidas” que deveriam se tornar “vinho dos Anjos”, quanto na alusão das lágrimas de Pedro que “chorou amargamente” pelos seus pecados. Dessa forma, esta estrofe pode ser vista como o choro de Pedro quando se arrependeu de sua traição a Jesus.

Em *Telling Tears in the English Renaissance*, Marjory E. Lange aponta que as lágrimas de penitência ou arrependimento eram frequentemente presentes em sermões elisabetanos, que fizeram o choro amargo de Pedro um símbolo do verdadeiro arrependimento e amor a Deus: “Pedro se tornou uma figura, uma metáfora; seu choro se tornou o sinal simples da conversão, em essência, é um modelo para os ouvintes” (LANGE, 1996, p.139). Ademais, a ideia das lágrimas como vinho dos anjos também está conectada com as lágrimas arrependidas em Lewis Thomas, um pregador, em seu

The Seven Sermons, em que ele escreve que os “olhos arrependidos são o porão dos Anjos, e lágrimas arrependidas seu vinho mais doce”, e por causa desta transformação “o cheiro da vida”, o “gosto da grama” e as “cores mais puras” são mais perfumadas, adocicadas e embelezadas respectivamente (THOMAS citado por LANGE, 1996, p.146).

Outro aspecto da compreensão dos autores deste período sobre lágrimas religiosas é a conexão entre lágrimas, choro e melancolia, encontrada em alguns tratados renascentistas sobre melancolia, como *A Treatise of Melancholie* de Bright (1586). Nele, Bright escreve que “de todas as ações da melancolia nenhuma é tão múltipla e diversa em partes quanto o choro”. O autor, então, descreve os motivos físicos das lágrimas serem tão comuns em melancólicos:

Melancholia causa medo e dor no coração, através da falsa imaginação, advinda através dos vapores temerosos do cérebro, e passam pelo coração, mesmo antes da imaginação ser movida, causando uma contração: que é uma ação do medo: este medo gera a dor; a dor e o medo acompanham um ao outro, causando aquela contração que foi dita antes como sendo a causa das lágrimas; a matéria sendo em parte fornecida pelos excrementos ordinários do cérebro, e em parte através daqueles vapores que surgem do coração sobrecarregado com a confluência dos humores, que são retratados pelos espíritos (...). As partes do olho sendo porosas e rarefeitas, o cérebro úmido, e a parte apta a chorar, sobre essa disposição melancólica, origina essa questão das lágrimas advindas dos olhos melancólicos: e isto eu suponho que seja as causas, porque pessoas melancólicas sem nenhuma ocasião externa, caem em choro e lamentação (BRIGHT, 1586, p.161-162)⁴⁵.

Dessa forma, as lágrimas seriam nada mais do que o vazamento do humor através dos olhos causado pela contração, sendo que esta só existe devido ao sentimento de medo e dor, que são causados pela melancolia. Além disso, o autor afirma que os homens só choram por dor ou pena: “nós não vemos homens chorando a não ser na dor”⁴⁶. Segundo Gibson, os olhos porosos e rarefeitos “se tornam um ponto de ruptura entre o mundo externo e interno através do qual o excesso de fluidos corporais pode ser

⁴⁵ Melancholy causeth feare and sorowe of hart, by false imagination, raised through fearefull vapours rising to the braine, and passing by the hart, euen before the imagination be moued, causeth a contraction thereof: which is the action of feare: this feare breedeth sorowe; the sorow and feare accompanying ech other, make such contractio as before hath bene sayde to be cause of teares; the matter being partly supplied by the ordinary excrements of the braine, and partly through those vapours which arise from the hart ouerchaged with concourse of humours, which are retracted by the spirites (...). The partes about the eyes being porous and rare, the braine moyst, and the partie apt to weepe, vpon this melancholie disposition springeth that issue of teares out of melancholicke eyes: and these I suppose to be the causes, why melancholicke persons without anie outward occasion, fall into weeping and lamentation (BRIGHT, 1586, p.161-162).

⁴⁶ Vale ressaltar que neste período a causa do choro feminino é devido a fatores próprios da natureza feminina e não exatamente à melancolia. Sobre isso, ver mais em Gibson e Burton.

evacuado”. A autora conclui dizendo que o choro, então, “se torna um significante da melancolia tanto para a poesia quanto para medicina” (GIBSON, 2005, p.343).

Outra conexão desta passagem com elementos da melancolia seriam as próprias lágrimas arrependidas de Pedro. Bright afirma que o único caminho para o verdadeiro arrependimento e perdão divino seria o reconhecimento dos pecados. Dessa forma, ao ter consciência dos pecados, o homem desenvolve o sentimento de medo, por temer a punição divina, e este sentimento leva à melancolia. Este é o caso de Pedro nesta passagem, ele reconhece seus pecados, sente medo e dor, o que ocasionam as lágrimas da melancolia, porém, dessa forma ele atinge o verdadeiro arrependimento.

Vale notar que a melancolia é uma das formas através da qual o tema das lágrimas religiosas pode ser lido, mas esta não é a única maneira de compreensão. Dowland também tem uma forte conexão com a imagem das lágrimas em geral e não somente com as lágrimas advindas do arrependimento. Dowland construiu uma persona muito atrelada à questão das lágrimas. Em uma das edições impressas de seu Segundo Livro, ele assina como ‘Jo: dolandi de Lachrimae’. Também manifestou sua personalidade com o título de uma de suas canções, ‘sempre Dowland sempre triste’ [Semper Dowland semper dolens], por exemplo.

Já em relação aos emblemas, podemos ver o quanto emitia a imagem de uma pessoa desafortunada na coleção de 1604, que diz “aquele que a fortuna não abençoou, ele enfurece ou chora” [Aut furit, aut Lachrimat, quem non Fortuna beault]. Outra ligação sua com as lágrimas é a própria coleção *Lachrimae* (1604) que contém sete pavanais todas com o título de um tipo de lágrima. No caso da canção 13, Dowland pode ter optado por utilizar apenas a primeira estrofe deste texto (antes arranjado por Byrd em uma versão mais longa) para enfatizar essas lágrimas emblemáticas, já que elas são sua assinatura.

Levando tudo isso em consideração, as lágrimas e o choro se demonstram um elemento importante, pois eles são enfatizados através de figuras retórico-musicais. A palavra *sigh* [suspiro] é representada logo no começo da peça através de salto de terça menor, pausa antes da nota ou salto de oitava. Os intervalos de terça menor e sexta menor, segundo Morley, são os que representam as paixões lamentosas, principalmente se eles estiverem no baixo. Já o uso de pausas curtas é um lugar-comum para a representação do suspiro ou soluço. Morley também discute sobre a representação do

suspiro, para ele, o compositor “deve usar um intervalo de mínima ou semínima” e não mais do que isto, pois “pareceria uma respiração e não um suspiro”⁴⁷.

O Cantus, no comp.7, entoa um intervalo de terça menor para a palavra *sigh*, enquanto o Altus faz um salto de oitava e o Tenor tem uma pausa de semínima antes desta palavra. Este mesmo recurso do Tenor é feito pelo Bassus no próximo compasso, em que se segue um salto de sexta menor descendente. Vale notar que, no começo desta peça, o Bassus (comp.3-4), ao entoar a palavra *sinner* [pecador], executa um tetracorde frígio descendente. Este tetracorde é o símbolo do lamento, sendo utilizado por vários compositores, inclusive por Dowland em sua peça ‘Flow my Tears’ e ‘Seven Tears’, ou seja, é o tetracorde emblemático das lágrimas nas peças deste compositor.

The musical score is for a piece titled 'If that a sinners sighs' (comp. 1-8). It is written for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: 'If that a sinners sighs, be an angels' food, a sinners sighs be an angels' food, a sinners sighs be an angels' food, a sinners sighs be an angels' food'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and accidentals. Specific features are highlighted: a 'Melisma' in the Tenor part and 'Salto' (leaps) in the Altus and Bassus parts. The Cantus part has a rest in the first measure. The Tenor part has a rest in the first measure and a semibreve in the second measure. The Bassus part has a rest in the first measure and a semibreve in the second measure.

Exemplo 6: Representação do suspiro em ‘If that a sinners sighs’ (comp.1-8).

⁴⁷ Devemos lembrar que, nas transcrições modernas, as figuras de mínima normalmente são as semínima e as de semínima, as colcheias.

As próximas palavras a serem enfatizadas são *tears* [lágrimas] e *repentant* [arrependidas]. Para *tears*, o Cantus novamente faz um intervalo de terça menor no comp.13. Já no comp.15, há a formação de trítone no tempo forte entre o Altus e o Cantus nesta mesma palavra. Por outro lado, as outras vozes estão enfatizando a palavra *repentant*: o Bassus entoia essa palavra por três compassos em notas longas e repetidas; no comp.13, o Tenor executa um salto de sexta menor entre *tears* e *repentant* seguido de uma linha melódica descendente.

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are "Or that re-pen-tant tears be an-gels". The score is divided into four staves, each with a double bar line at the beginning. The Cantus staff is marked with a double bar line and a circle around the first measure. The Altus staff is marked with a double bar line and a circle around the first measure. The Tenor staff is marked with a double bar line and a circle around the first measure. The Bassus staff is marked with a double bar line and a circle around the first measure. The score includes annotations: "Salto" above the Cantus staff, "Notas Repetidas" above the Altus and Bassus staves, and "Salto + Linha Descendente" above the Tenor staff.

Exemplo 7: Representação de *tears* e *repentant* em ‘If that a sinners sighes’ (comp.11-15).

O próximo recurso a ser utilizado por Dowland é a *Exclamatio* ou *Ecphonesis*, um lugar comum que representa o ‘Ó’ em diversas músicas. Sobre esta figura, Henry Peacham (velho) escreve que ela serve para se soltar uma exclamação quando não há mais voz, isto é, é uma exclamação que vem de dentro, movendo nossos afetos:

“Quando através da afecção da raiva, dor, alegria, admiração, medo (...), nós interrompemos nossa voz com uma exclamação e comoção para expressar as paixões de nossa mente, desta maneira: Ó estado lamentável, Ó maldição miserável, Ó imprudência perversa, Ó alegria incomparável, Ó beleza singular e rara” (PEACHAM, 1577, citado por GIBSON, 2005, p.327)⁴⁸.

⁴⁸ “When through affection either of anger, sorrow, gladnesse, marveyling feare, or any such lyke, we break out in voice with an exclamation and outcry to expresse the passions of our minde, after this manner. O lamentable estate, O cursed misery, O wicked impudency, O joy incomparable, O rare and singular bewty...” (PEACHAM, 1577, citado por GIBSON, 2005, p.327).

Sendo assim, a exclamação ‘Ó’ é bastante utilizada em textos religiosos ao se referir ao senhor tanto como admiração ou prece. Neste caso, a partir do comp.17, as vozes clamam ao senhor *Accept O Lord* [aceite, Ó Senhor]. Na música, um recurso comum para representar a exclamação são os saltos e isto pode ser percebido na linha do Bassus e do Altus. Já o Cantus faz uma linha ascendente para se referir ao senhor. Como vimos, Morley comenta que para representar assuntos ascendentes, como o céu, a música deve ascender.

17

Linha Ascendente

Cantus Ac - cept, O Lord, in

17

Linha Ascendente

Altus wine, be an - gels' wine, Ac - cept, O Lord, O

17

8

Tenor wine, Ac - cept O Lord, ac-cept, O Lord, in this most

Melisma + Salto

Salto

17

Bassus Ac - cept, O Lord, O Lord, ac - cept, O Lord, in

Exemplo 8: Uso da exclamação em ‘If that a sinners sighes’ (comp.17-20).

A parte da prece, em que o narrador pede que Deus aceite seus ‘suspiros genuínos e lamentos dolorosos’, é representada por todas as vozes juntas em textura *cordal*. Dessa maneira, Dowland consegue simbolizar a ideia de prece, de alguém que realmente precisa que Deus o escute, assim como acontece em seus salmos métricos (ver subcapítulo 3.5).

Além disso, a palavra *sigh* aqui também é representada com uma pausa de semínima por todas as vozes. Em *Doleful* [dolorosos], é feito um trítono em tempo forte entre o Altus e o Cantus (Eb-A) e entre o Bassus e o Tenor (Eb-A). Por último, após a prece ser feita, todas as vozes fazem uma cadência juntas pela primeira vez nessa música na palavra *mine* [meus], seguido de uma longa pausa no Cantus.

Considerando que esta peça pode ser cantada apenas com o Cantus, tendo as outras vozes instrumentais, podemos dizer que esta pausa representaria o silêncio, a disposição pensativa e o estado contemplativo do eu-lírico que está conversando com Deus. Vale notar, também, que nesta parte da prece a propriedade do hexacorde muda: antes Dowland estava usando apenas um bemol e agora passa a usar dois, no Si e no Mi.

Outra palavra que tem um destaque é *sinfully* [pecaminosamente]: o Cantus entoia um melisma para essa palavra, estendendo-a por dois compassos (comp.33-34), enquanto o Bassus e o Tenor entoam juntos essa palavra (comp.33-34).

24
Cantus These hear - ty sighs and dole - ful plaints of mine; *Salto 3m*
24
Altus mood, These hear - ty sighs and dole - ful plaints of mine; That
24
Tenor - sive, mood, These hear - ty sighs and dole - ful, dole - ful plaints of mine; That
24
Bassus — These hear - ty sighs and dole - ful plaints of mine; That

Exemplo 9: Prece em 'If that a sinners sighes' (comp.24-28).

32
Cantus Pe - ter forth most sin - ful - ly, *Semitom + Melisma*
32
Altus Pe - ter forth most sin - ful - ly, But
32
Tenor ter forth most sin - ful - ly, sin - ful ly But not, as
32
Bassus Pe - ter forth most sin - ful - ly But

Exemplo 10: Representação de *sinfully* em 'If that a sinners sighes' (comp.32-34).

Por último, a palavra *weep* [choro] ganha grande destaque no fim desta peça. Entre o comp.37 e comp.39, todas as vozes pronunciam esta palavra alternadamente através de síncopas, ocasionando um som de ‘pingo’ derivado da pronúncia fonética de *weep* feita por várias vezes consecutivas. Assim, Dowland está novamente criando a imagem do choro e não apenas entoando o texto. Por outro lado, olhando apenas o Cantus como voz principal (outras vozes instrumentais), conseguimos ver a síncopa feita pelo uso de pausas, representando o soluço, e o salto de terça menor descendente no comp.38. A peça se encerra com a palavra *bitterly* [amargamente] que também é feita através de notas longas no Bassus e suspensão no Altus.

37
Cantus Pe - ter did, weep, weep, weep, weep bit - ter - ly.

37
Altus did, Pe - ter did, weep, did, weep, weep, weep, weep bit - ter - ly.

37
8 Tenor ter did, weep, Pe - ter did, weep, weep bit - ter - ly. weep bit - ter - ly.

37
Bassus weep, did, weep, did, weep, weep, bit - ter - ly.

Notas Longas

Exemplo 11: Representação de *weep* em ‘If that a sinners sighes’ (comp.37-42).

Sendo assim, percebemos que essa peça se foca nos sentimentos derivados do lamento e nas lágrimas que isso ocasiona, gerando um desespero feito através da prece a Deus. Todos esses elementos são condizentes com o que discorremos sobre a produção de lágrimas, reconhecimento do pecado e arrependimento verdadeiro. Por fim, podemos dizer que o medo em si de reconhecer o pecado está representado no trecho da prece, já que aqui o eu-lírico faz súplicas ao Senhor antes de proferir seus pecados.

Já em relação à temática deste texto, é possível perceber que as lágrimas e choro são largamente encontrados em salmos e canções devocionais a fim de se atingir a misericórdia de Deus e demonstrar verdadeiro arrependimento. Por exemplo, Breton,

em seu terceiro soneto de *The Soules of Harmony* (1602), usa o símbolo do choro para pedir por salvação quando o narrador reconhece suas ofensas constantes em relação a Deus e a sua fraqueza por sempre cair em tentação, culminando em: “o que eu posso fazer a não ser chorar, doce Jesus, salva-me”. Assim, há um desespero implícito nesse pedido de salvação que o faz chorar ao suplicar ao Senhor. Esta ideia está também presente na versão de Allison (1599) do salmo 22, no qual o choro é usado para clamar por alívio: “Ó Senhor meu Deus a Ti eu chorei, em toda minha dor e mágoa: Tu me deste Teu ouvido para me acalmar com alívio”. Novamente está presente a ideia de que, se as lágrimas e o arrependimento forem verdadeiros, Deus aliviará o desespero do homem, fornecendo consolo.

3.3 Thou Mighty God, When Davids life by Saul e When the poore cripple

<p>Texto do Cantus em <i>A Pilgrimes Solace</i></p>	<p>Tu, Deus poderoso</p> <p>Quando a vida de Davi por Saul</p> <p>Quando o aleijado jazia perto do tanque</p>
<p>Thou Mighty God</p> <p>Thou mighty God, that rightest every wrong, Listen to patience, Listen to patience, Listen to Patience, patience in a dying, in a dying, song.</p> <p>When <i>Iob</i> had lost his Children, Lands and goods, Patience, patience asswaged his excessive paine,</p> <p>And when his sorrowes, his sorrowes, sorrowes came as fast as flouds, as flouds, hope kept his hart, his hart, his hart, till comfort, till comfort came again, came again.</p>	<p>Primeira Parte:</p> <p>Tu [oh], Deus poderoso, que corriges todos os erros;</p> <p>Escute a Paciência numa canção morimbunda;</p> <p>Quando Jó perdeu seus filhos, terras e bens; A paciência suavizou sua dor pungente.</p> <p>E quando seus lamentos vieram rápido como a inundá-lo;</p> <p>A esperança manteve seu coração até o conforto chegar novamente.</p>

<p>When Davis life by Saul</p> <p>When Davids life by <i>Saul</i> was often sought, <i>Davids</i> life by <i>Saul</i>, by <i>Saul</i> was often sought,</p> <p>And words of woes, worlds of woes, of woes did compasse, compasse him about, about, On dire revenge he nerver, nerver had a thought, a thought,</p> <p>But in his griefes, but in his griefes, his griefes, his griefes, Hope still did helpe him out, Hope still didi help him, help him out.</p>	<p>Segunda Parte:</p> <p>Quando a vida de Davi foi perseguida por Saul;</p> <p>E mundos de desgostos o cercaram;</p> <p>Vingança terrível nunca foi seu pensamento;</p> <p>Mas a esperança o ajudou a livrar-se de seus tormentos.</p>
<p>When the poore cripple</p> <p>When the poore Cripple by the Poole did lye, Full of many, many yeeres in misery and paine, No sooner hee on Christ had set his eye,</p> <p>But he was well, hee was well, was well and comfort, comfort came againe, againe.</p> <p>No <i>David</i>, <i>Iob</i>, nor Cripple in more griefe, im more griefe, Christ give mee patience, patience, and my Hopes reliefe.</p>	<p>Terceira Parte:</p> <p>Quando aleijado jazia perto do tanque de Betesda;</p> <p>Há muitos anos na miséria e na dor;</p> <p>Bastou que visse Jesus;</p> <p>Para que o conforto e o bem estar retornassem;</p> <p>Nem Davi, nem Jó ou nem o aleijado sofriam mais tormentos [do que eu];</p> <p>[Mas] Cristo dá a mim paciência e fortalece minhas esperanças;</p>

Tabela 5: texto e tradução das canções 14, 15 e 16.

‘Thou Mighty God’, ‘When Davids Life by Saul’ e ‘When the poore cripple’ são as três canções consecutivas arranjadas de um único soneto de Nicholas Breton: *The Soules of Harmony* (1602). A coleção de Breton foi dedicada a Lady Sara Hastings e é uma obra devocional, explorando os temas da misericórdia de Deus, orações ao Senhor para aliviar as dores e mágoas, o uso da música para louvar a Deus, virtude, entre outros. Além disso, estes textos são os únicos a fazerem referências às histórias bíblicas neste livro de canções. *The Soules of Harmony* foi uma publicação popular, tendo onze

edições entre 1602 e 1676, e antes desta coleção. Breton também teve outro sucesso comercial com *A Solemne passion of the soules* (1598), que contou com cinco edições entre 1598 e 1625 (GREEN, 2000, p.385). Ademais, na dedicatória epistolar de *The Soules of Harmony* à Sarah Hastings, Breton fala sobre o fim de uma peregrinação que tem como recompensa a “felicidade eterna”:

“Harmonia da alma, que nos pensamentos graciosos da benção de Deus, e humildemente fala com Sua misericórdia, pensa em si como metade no céu enquanto caminha até lá: onde depois de tu ter passado uma peregrinação feliz nesta Terra, Deus te envia a felicidade eterna da fé (BRETON, 1602)”⁴⁹.

Tendo dito isto, é possível que Dowland tenha tido acesso aos sonetos de Breton, já que esta coleção foi um sucesso comercial. Também talvez o tenha escolhido não só pelo fato de Breton ter muitos trabalhos famosos sobre religião, mas também por causa do elemento em comum com a peregrinação (presente no título deste livro de canções).

Como dito anteriormente, Dowland, então, divide este poema em três canções, e não é a primeira vez que ele faz isso. Dowland fez o mesmo em seu *The Second Booke of Songes* com a canção ‘Tymes eldest son’ com texto de Sir Henry Lee, que se tornou essas três canções: (1) Tymes eldest sonne, old age the heire of ease; (2) Then fit thee downe, & lay thy Nunc deminittis; (3) When other sings Venite exultemus. Dowland dividiu em canções tanto o texto de Lee quanto o de Breton de acordo com as estrofes do poema (cada estrofe é uma nova canção).

Entretanto, é possível que Dowland não tenha unido todo o poema de Breton em uma canção a fim de enfatizar alguns elementos importantes, que seriam perdidos se ele tivesse mantido a mesma melodia e apenas trocado o texto. Com esta divisão, Dowland pôde enfatizar os principais elementos de cada história bíblica, como a paciência na primeira canção, os sofrimentos de Davi e a esperança como algo que traz consolo na segunda canção e o conforto na terceira. Esse destaque dado a esses elementos é feito, principalmente, através da repetição de palavras ou frases. Vale notar que estas três peças são as canções religiosas desta coleção que mais usam esse recurso da repetição textual. Observando a disposição dessas palavras ou frases no texto, podemos perceber que eles estão colocados em momentos diferentes do texto, o que

⁴⁹ “Harmony of the Soule, who in the gracious thoughts of Gods blessing, and humble talke with his mercy, thinkes her selfe halfe in heauen ere shee come there: where, after that you haue passed a happy pilgrimage on this earth, God send you the eternall felicitie of the faithfull” (BRETON, 1602).

significa que o arranjo musical precisaria ser diferente para caber as repetições textuais e colaborar com a ênfase desses elementos em cada canção.

Dowland começa a primeira canção com uma sentença introdutória que não é encontrada no texto de Breton: “Thou mighty God, that rightest every wrong, Listen to patience in a dying song”. Segundo Doughtie, uma sentença similar é encontrada em *The Third and Last Booke of Songes or Ayres* de Dowland na canção ‘It was a time when silly Bees could speake’: “Greate Kinge of Bees, that rightest every wronge, Listen to patience in her dying songe” (BM MS harl.6947, fol. 230v).

Doughtie afirma que há uma forte evidência que este poema tenha sido escrito pelo Conde de Essex, Robert Devereux, durante o seu período de exílio da Corte (DOUGHTIE, 1970, p.616). Dessa forma, é possível conectar esta condição de exílio com a situação de Dowland quando ele trabalhava em outras cortes, sendo um estrangeiro, longe de sua terra natal, tal qual um exilado.

Sendo assim, esta poderia ser uma das razões pela qual Dowland escolheu a primeira estrofe de uma canção que representa uma condição de exílio para iniciar estas três canções sobre a busca por consolo. Além disso, o texto tem muitas sentenças diferentes em relação ao soneto de Breton. Dowland pôde, ele mesmo, ter escrito estas alterações textuais ou ter encontrado outro arranjo deste texto em outras edições não impressas, as quais desconhecemos:

Verses	Breton	Dowland
	Thou Mightie God	
2º	Patience did kill the poyson of his payne which became	Patience asswaged his excessive paine
	When Davids life by Saul	
2º	And worlds of crosses compast him about	And worlds of woes did compasse him about
3º	Yet was his spirit neuer ouer-	On dire revenge he never had a thought

	wrought	
4°	But in his woes, hope still did helpe him out	But in his griefes, Hope still did help him out
	When the poore cripple	
1°	When the sore Cripple by the poole did lye	When the poore Crippe by the Poole did lye
3°	His heart on Christ no sooner set his eye	No sooner hee on Christ had set his eye
4°	But teares mou'd grace, and he was well agayne	But hee was well, and comfort came again
	Final Verses	
1°	No Iob, nor Daud, Cripple more in griefe	No David, Job, nor Crippe in more griefe

Tabela 6: Comparação entre as versões de Breton e Dowland.

Observando essas alterações, é possível perceber que elas não trazem uma mudança significativa na mensagem textual, por isso as palavras alteradas funcionam mais como um sinônimo da situação. É possível que Dowland tenha pensado que o poema arranjado desta maneira funcionasse melhor para expressar a mensagem do texto ou que ficasse melhor com a música.

Em relação à temática textual, o poema de Breton trata do consolo ou da procura dele pelas três personagens bíblicas, Jó, Davi e o aleijado, e o narrador atinge seu conforto através da paciência, esperança e fé em Deus, que são os três principais elementos citados neste poema.

As histórias bíblicas nos contam sobre a vida de personagens bíblicas e nos mostram os exemplos a serem seguidos. Ensinar religião através de exemplos encontrados na Bíblia é um elemento comum da doutrina protestante e é possível

perceber isso através dos sermões dos evangelizadores deste período⁵⁰. Deste modo, a misericórdia de Deus, o poder e a piedade podem ser justificados através de personagens reais, além de ensinar as pessoas como proceder em diferentes circunstâncias. Neste caso, as histórias são sobre a dor na vida de Jó, Davi e o aleijado e como eles tiveram paciência e esperança para receber seu conforto. Depois destas histórias bíblicas, as canções terminam com o eu-lírico afirmando que seus tormentos foram maiores do que os personagens bíblicos, porém o conforto divino ajudou-o a suportá-los: “Nem Davi, nem Jó ou o aleijado sofriam mais tormentos [do que eu]; [Mas] Cristo dá a mim paciência e fortalece minhas esperanças”.

Vale notar que a paciência é o que o eu-lírico quer que seja escutada, já que começa a peça dizendo “Escute a Paciência”. Dessa forma, sabemos que as peças tratam da paciência tanto na vida dos personagens quanto na do eu-lírico: a paciência foi o que o eu-lírico teve para conseguir se fortalecer e superar suas dores. Mais do que isto, de acordo com a doutrina cristã, o verdadeiro cristão é aquele que tem paciência para superar os diversos obstáculos e não cair em tentação: se o cristão tem fé em Deus (justificação pela fé), saberá esperar com paciência seus tormentos findarem, pois Deus os salvará.

Além disso, a história de Davi e Saul também tem conexão com a música, pois Davi ao invés de se vingar de Saul, toca sua harpa e expurga o mau de Saul. Diversos autores citam essa histórica como exemplo da música benéfica, entre eles, o autor de *The Praise of Musicke*, que usa essa história como exemplo da capacidade curativa da música contra “espíritos maus”: “[a música] também é um remédio contra espíritos ruins, o que já foi provado através do exemplo de Saul, de quem o espírito ruim partiu quando Davi tocou sua harpa”. Sendo assim, é mais uma história que demonstra que o consolo também pode vir através da música, como discurremos no capítulo 1⁵¹.

Partindo para a parte musical, ‘Thou mighty God’ começa em estrutura *cordal*, novamente usando o recurso de apenas uma voz iniciar, no caso o Cantus, e as outras seguirem juntas no próximo compasso. Através deste recurso, podemos dizer que a linha do Cantus que afirma *Thou mighty God* [Tu, poderoso Deus] está mais enfatizada, deixando a mensagem clara. O próximo recurso para abordar as qualidades divinas é

⁵⁰ Ver mais sobre isso em Lange (1996).

⁵¹ “[music] is also a present remedy against evil spirits, which, as it is proved by that one example of Saul, from whom evil spirit departed when David played on his harp” (*The Praise of Musicke*, 1586, p.49).

usar notas longas no Cantus na frase *that rightest every wrong* [que corriges todos os erros]. Como dissemos, o uso de notas longas não só servem para expressar o lamento, como também tornam a mensagem mais audível ao ouvinte⁵².

The image shows a musical score for a four-part setting of 'Thou Mighty God'. The parts are Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The time signature is 4/4 and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: 'Thou mighty God, that rightest every wrong, ev'. The Cantus part has a long note on 'rightest' circled. The Altus part has a long note on 'Thou' circled. The Tenor and Bassus parts also have long notes on 'Thou' circled. The lyrics are: 'Thou mighty God, that rightest every wrong, ev'.

Exemplo 12: Início de ‘Thou Mighty God’.

A paciência, então, é a palavra em destaque nesta primeira peça. Isso já é perceptível logo na introdução com a frase *Listen to Patience* [Escute a paciência] sendo executada três vezes pelo Cantus. Na primeira repetição, a frase musical é a mesma. Também, podemos notar que o intervalo melódico desta frase (Mi-Ré-Dó-Si-Sol#) é de uma sexta menor, ou seja, o intervalo apropriado para o lamento. Outro recurso do lamento que está no meio desta frase é o tetracorde frígio Mi-Ré-Dó-Si.

Na terceira repetição desta frase, o Cantus faz notas iguais, sendo que cada nota é uma sílaba. Essa última repetição fornece a imagem de uma súplica para que Deus escute sua canção, demonstrando uma voz suplicante do narrador, feita através tanto da repetição da frase quanto das notas iguais. Após isto, o Cantus repete apenas a palavra *patience* com duas notas.

⁵² A versão utilizada destas músicas, edição de Greer, considera as canções de 14 a 16 uma música só dividida em partes, portanto os números de compassos são contados desde a canção 14 até a 16.

Repetição Textual

Cantus 10 Li - sten to pa-tience, li - sten to pa-tience

Altus wrong 10 Li - sten to pa - tience, li -

Tenor 8 sten to pa - tience, to pa-tience, li - sten to pa - tience, li-sten to pa-tience,

Bassus wrong, 10 Li - sten to pa - tience, pa - tience, li -

Tetracorde Frigio

Exemplo 13: Representação da frase *Listen to Patience* de ‘Thou mighty God’ (comp.10-14).

Outra palavra que é repetida pelo Cantus nesta introdução é *dying* [morimbunda], cantada três vezes até cadenciar com todas as vozes juntas. Além disso, o comp.21 e comp.22 são marcados por semitons nesta palavra no Cantus, outro recurso para expressar “paixões lamentosas”. Ao observarmos o Bassus, também podemos ver que ele repete esta palavra com notas longas.

Repetição Textual + Movimento Acidental

Cantus 19 in a dy - ing, a dy - ing, dy - ing song.

Altus 19 a dy - ing, dy - ing, song.

Tenor 8 in a dy - ing dy - ing song.

Bassus 19 ing, dy - - - ing song.

Notas Longas

Exemplo 14: Representação de *dying* em ‘Thou mighty God’ (comp.19-22).

A palavra *patience* é repetida novamente (ao tratar das aflições enfrentadas por Job e como a paciência o salvou) no comp. 33-34 e comp.36-37 com notas longas e através dos intervalos descendentes de quarta justa (Dó-Sol e Ré-Lá) no Cantus. Sobre este intervalo, Vincenzo Galilei diz que o intervalo de quarta é triste quando descende e feliz quando acende, sendo que o intervalo de quinta é o contrário (GALILEI, citado por GIBSON, 2005, p.345). Desse modo, Dowland usa mais um recurso que é conectado com o lamento.

Nota-se também que entre a repetição desta palavra há pausas longas no Cantus. Sobre isso, Peacham (velho) diz que a figura de articulação, *articulus*, serve para separar palavras únicas através de “comas ou pausas e [são] entregues devagar e deliberadamente, sem nenhuma junção ou aceleração entre as palavras, para o bem da ênfase e veemência”. Para este autor, esta é também uma figura tanto da poética quanto da música (PEACHAM, 1577, citado por BUTLER, 1997, p.56). Desse modo, podemos perceber que para enfatizar ainda mais essa palavra, Dowland, além de repeti-la, também cria esta pausa longa para que ela seja escutada claramente. O mesmo procedimento ocorre entre as repetições de *Listen to patience* (ver exemplo 13).

Repetição Textual

33
Cantus
Pa - tience,
pa - tience as

33
Altus
Pa - tience as - sua - ged, as - sua - ged, pa - tience as - sua ____

Semitom

33
Tenor
Pa - tience as - sua - ged, pa - tience as - sua - ged,

33
Bassus
tience, pa - ti - ence as - sua - ged, pa -

Exemplo 15: Repetição de *Patience* através de intervalos de 4J ‘Thou mighty God’ (comp.33-37).

Ainda em relação aos tormentos de Job, as próximas palavras a serem enfatizadas são *his sorrows* [suas dores]. Estas palavras são repetidas no Cantus entre os comp.44-46 em uma linha ascendente, sendo que no comp.47 só a palavra ‘dores’ é repetida novamente, durando três compassos em uma linha descendente. Aqui, o tetracorde frígio aparece novamente no Tenor no comp.47 (Lá-Sol-Fá-Mi).

44 *Repetição Textual*

Cantus when his sor - rows, his sor - rows, sor - - - rows came

44 Altus And when his sor-rows, his sor - rows came, and when his

44 *Tetracorde Frígio*

8 Tenor And when his sor - rows came, and when his sor - rows, his

44 Bassus when his sor - rows came,

Exemplo 16: Representação de *sorrows* em ‘Thou mighty God’ (comp.44-49).

Ao falar da esperança de Job, o compositor usa a linha ascendente, não só no Cantus, mas também nas outras três vozes em *Hope kept his heart* [esperança manteve seu coração] nos comp.54-56, o que condiz com o comentário de Morley sobre assuntos ligados à positividade. Por último, as palavras em destaque que são repetidas uma vez são *till comfort came again* [até o conforto chegar novamente] e *came again* [chegar novamente]. Nota-se que o final da peça é marcado pelo semitom Sol#-Lá no Cantus, que serve para representar o lamento, estendendo a cadência por três compassos.

54 *Repetição Textual + Linha Ascendente* *Repetição Textual*

Cantus Hope kept his heart, his heart, his heart till com - fort came a - again, till

54 *Linha Ascendente*

Altus as floods, Hope kept his heart till com - fort came a - gain,

54 *Linha Ascendente*

Tenor fast as floods, Hope kept his heart, his heart till com - fort

54 *Linha Ascendente*

Bassus floods, Hope kept his heart, hope kept his heart till

59 *Repetição Textual*

Cantus com - fort came a - gain, came a - gain.

59

Altus till com - fort came a - gain, com - fort came a - gain, a - gain.

59

Tenor came a - gain till com - fort, com - fort came a - gain.

59

Bassus com - fort came a - gain.

Exemplo 17: Representação de *hope* e *comfort* em ‘Thou mighty God’ (comp. 54-62).

Em suma, ‘Thou mighty God’ destaca com veemência a palavra ‘paciência’ através de inúmeras repetições e expressa o tom de lamento e súplica do eu-lírico através dos recursos musicais que mais representam esta disposição: intervalo de terça ou sexta menor, semitons, saltos de quarta descendente e tetracorde frígio.

‘When Davids life by Saul’ se inicia com uma imitação feita entre todas vozes na frase *When David’s life by Saul was often sought* [Quando a vida de Davi foi frequentemente perseguida por Saul], projetando a perseguição de Davi sofrida por Saul. Esta figura de imitação se conecta com a figura *symploce* que é descrita por

Peacham (velho) como um “círculo retórico ou repetição musical” (PEACHAM, 1577, citado por BARTEL, 1997, p.225). Essa figura também está presente na definição de Morley sobre contraponto duplo, chamando-a de resposta. Segundo Gregory G. Butler, esta é a figura retórica que mais representa uma repetição enfática e que Peacham considerou como a figura retórica mais musical (BUTLER, 1980, p.60). No início da peça, não só essa frase textual é imitada musicalmente por todas as vozes, como também é repetida no comp.71 com outras notas musicais.

The musical score is for a piece in 4/4 time. It features four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "When Da - vid's life by Saul was of - ten sought, Da - vid's life, Da - vid's life by Saul by When Da - vid's life by Saul, Da - vid's life by Saul was When Da - vid's".

The score is divided into two systems. The first system (measures 68-71) shows the vocal parts and the instrumental accompaniment. The second system (measures 72-74) is labeled "Repetição Textual" and shows the vocal parts repeating the text.

Repetição Textual

Measure 72: Cantus: life by Saul, by Saul was of - ten sought, Altus: Saul was of - ten sought, Da - vid's life by Tenor: of - ten sought, was of - ten sought, Da - vid's life by Bassus: life, Da - vid's life by

Exemplo 18: Rrepresentação da perseguição sofrida por Davi em ‘When Davids life by Saul’ (comp.68-74).

A frase *world's of woes* [mundos de desgostos] é repetida uma vez no Cantus entre os comp.77-78 e é entoada através de uma linha melódica de semitons, novamente expressando o lamento. Em seguida, *woes* [desgostos] é repetida mais uma vez, enfatizando a situação que Davi estava enfrentando. Mais do que isso, nota-se que todo o trecho da frase *And world's of woes did compass him about* [E mundos de desgostos o cercaram] é feito através de várias repetições, sendo que as linhas melódicas desses compassos estão imbuídas de semitons. Sendo assim, não é apenas uma ou outra palavra que o compositor destaca aqui, mas sim a imagem da situação de Davi, seu sofrimento e desgostos, como se não houvesse por onde escapar desse cenário: Davi está cercado.

Repetição Textual + Semitom

76 Cantus And _____ worlds of woes, worlds _____ of woes, of woes _____

76 Altus sought, And worlds of _____ woes did com - pass him, and

76 8 Tenor _____ of-ten sought, _____ And worlds of woes, of _____ woes _____

76 Bassus of - ten sought, And worlds _____ of woes, worlds _____

Repetição Textual + Semitom

81 Cantus _____ did com-pass, com - pass him a - bout, a - bout

81 Altus worlds of woes did com-pass him, com - pass _____ him a - bout

81 8 Tenor _____ did com pass him a - bout did _____ com - pass him a - bout

81 Bassus _____ of woes did com - pass him a - bout

Exemplo 19: Representação da situação sofrida que Davi estava enfrentando em ‘When Davids life by Saul’ (comp.76-86).

Para retratar o quanto Davi manteve sua esperança em Deus e não se deixou corromper pelo sentimento de vingança, Dowland repete as palavras *he never* [ele nunca] de *On dire revenge he never had a thought* [vingança terrível nunca foi seu pensamento] no Cantus, enquanto as outras vozes respondem as mesmas palavras. Para destacar ainda mais este trecho, o Cantus repete essas palavras, porém em síncopa. Novamente, Dowland usa o recurso da pausa antes da repetição, claramente para enfatizar a pureza de Davi.

86
Cantus On dire re - venge he ne - ver,
86
Altus bout, On dire re - venge, he
86
Tenor bout On dire re - venge, on dire re - venge he
86
Bassus On dire re - venge he

Repetição Textual

90
Cantus ne - ver had a thought, a thought
90
Altus ne - ver, ne - ver had a thought, a thought,
90
Tenor ne - ver had a thought, had a thought, he ne - ver had a thought, But
90
Bassus ne - ver had a thought, But in

Exemplo 20: Representação da pureza de Davi em 'When David's life by Saul' (comp.86-93).

His griefs [Seus tormentos] são as próximas palavras em destaque. Elas são repetidas três vezes no Cantus, enquanto o Bassus entoa uma linha ascendente de semitons nos comp.97-98. Além disso, *griefs* aparece com nota longa no Altus (comp.95), Bassus (comp.94-95; comp.101) e Tenor (comp.100), o que condiz com a representação do lamento através de semibreves segundo Morley.

As várias repetições destas palavras neste trecho ajudam a criar a imagem de quão sofrido e atormentado estava Davi. Por fim, a frase *hope still did help him out* [esperança o ajudou] é repetida inteira no final da música, enfatizando que ter esperança na misericórdia divina e levar uma vida moral, não se corrompendo ou caindo em tentação, faz com que os tormentos sejam superados. Portanto, novamente, Dowland salienta que Davi é puro e tem fé em Deus e, mesmo em seu grande tormento, Davi não enfraquece sua fé. Nota-se ainda, neste final, a presença do lamento, que é representado no comp.103 pelo Cantus através de um salto de sexta menor seguido do tetracorde se quarta diminuta.

93 *Repetição Textual*

Cantus But in his griefs, but in his

93 *Nota Longa*

Altus thought, But in his griefs, his griefs, his griefs hope still

93

8 Tenor But in his griefs, in his griefs, But in his griefs, his griefs,

93 *Nota Longa*

Bassus in his griefs, but in his griefs, but

Repetição Textual + Movimento Acidental

98

Cantus griefs, his griefs, his griefs hope still did help

98

Altus — did help, did help him out,

98

Tenor but in his griefs hope still did

Linha Ascendente + Semitom

98

Bassus in his griefs, his griefs

Nota Longa

Repetição Textual

Notas Repetidas

102

Cantus him out, hope still did help him help him out.

102

Altus — But in his griefs, his griefs hope still did help him out.

102

Tenor help him out, hope still did help, did help, help him out.

102

Bassus hope still did help, help him out.

Exemplo 21: Representação do conforto de Davi em ‘When Davids life by Saul ‘(comp.93-107).

Em suma, através dos elementos textuais, enfatizados tanto pela música quanto pela repetição das palavras, é possível perceber que esta peça se trata de esperança e fé em Deus, mesmo nas horas mais difíceis. Observamos que esta não é uma peça que apenas destaca elementos textuais, mas também cria uma imagem do sufocamento e das dificuldades que Davi estava enfrentando. Assim, como a primeira peça religiosa desta coleção intensifica, através da música, a atmosfera do lugar que o eu-lírico está falando, aqui o compositor intensifica a situação da personagem.

‘When the poore cripple’, a peça que encerra os poemas de Breton, inicia-se com o intervalo melódico descendente de quarta diminuta (Dó-Si-Lá-Sol#) no Altus que é repetido pelo Cantus no comp.115. Esse tetracorde na versão diminuta tem uma forte conexão com o motivo das lágrimas, já que este é o mesmo tetracorde utilizado em ‘Flow my Tears’ após o tetracorde frígio. Sendo assim, novamente Dowland está evocando o motivo do lamento nessas histórias bíblicas.

Figura 7: Tetracorde frígio e tetracorde diminuto de Flow my Tears (1600).

Além disso, não é só na frase melódica que Dowland usa esse tetracorde, esta quarta diminuta também está presente nos saltos do Altus (comp.113-114) e no Bassus (comp.115-116). O intervalo de sexta menor acontece no Tenor (comp.111-112) e no Cantus (comp.114-115). Dessa forma, ao usar a quarta diminuta, intervalo conectado às lágrimas, na frase *When the poor cripple by the pool did lie* [Quando aleijado jazia perto do tanque [de Betesda]], Dowland está, possivelmente, evocando o sofrimento desta personagem.

The image displays a musical score for a four-part setting of the text 'When the poore cripple'. The score is written for Cantus, Altus, Tenor, and Bassus parts, all in 4/4 time. The lyrics are: 'When the poore, poor cripple by the pool did lie Full many years'. A specific musical motif, the 'Tetracorde Diminuto', is highlighted in a box across the Altus and Tenor parts, consisting of a descending sequence of notes: G4, F#4, E4, D4, C4. This motif is repeated in the Cantus and Bassus parts as well. The score includes measure numbers 110, 115, and 118.

Exemplo 22: Representação do lamento através do tetracorde diminuto em ‘When the poore cripple’ (comp.110-118).

Para retratar ainda mais o quanto este sofrimento durou, Dowland repete a palavra *many* [muitos] de *many years* [muitos anos]. Os compassos que se seguem (comp.124-125), descrevendo os sofrimentos de ‘miséria e dor’, são permeados por dissonâncias através de suspensões. Vale notar que os discordes são uma metáfora para a desordem, é um lugar-comum para muitos madrigalistas para a representação do desespero, da dor e do sofrimento (GIBOSN, 2005, p.325).

Repetição Textual

120
Cantus Full man - ny, ma - ny years in mi - se - ry - and - pain.

120
Altus ma - ny years in mi - se - ry and pain

120
8
Tenor — full ma - ny, ma - ny years in mi - se - ry and pain, in mi - se - ry and pain.

120
Bassus in mi - se - ry and pain and pain

Exemplo 23: Representação de *many years* de ‘When the poore cripple’ (comp.120-126).

Após a cadência em *pain* [dor], segue-se uma pausa em todas as vozes, evocando o silêncio para a frase que virá depois: *No sooner, he on Christ had set his eye* [bastou que visse Jesus]. Esta frase é executada por todas as vozes juntas, seguindo uma textura *cordal*. Outro elemento a ser notado aqui é o uso de notas repetidas, tanto no Cantus quanto no Altus, evocando a atmosfera das salmodias, mais especificamente, as preces. Para enfatizar o poder miraculoso de Jesus que salva o aleijado, o Bassus e o Tenor repetem a frase juntos *on Christe had set his eye* enquanto as outras vozes estão apenas sustentando notas, ou seja, a mensagem é ouvida claramente.

127 *Semitom* *Notas Repetidas*

Cantus No soon - er he on Christ had set his eye, But

127 *Semitom*

Altus No soon - er he on Christ, on Christ had set his eye, But he was

127 *Semitom*

8 Tenor No soon-er he on Christ had set his eye, on Christ had set his eye, had

127

Bassus No soon - er he on Christ, on Christ had set his eye,

Exemplo 24: Representação de *No sooner, he on Christ had set his eye* de ‘When the poore cripple’ (comp.127-133).

O milagre do aleijado é reiterado através da repetição da frase *But he was well* [Mas ele ficou bem]. Nota-se que, entre os comp.135-137, o Cantus faz uma linha melódica ascendente através de semitons. Podemos perceber que o uso dessa linha melódica conversa com a ideia sobre o assunto ser positivo, ou seja, a música precisa ascender. Já os movimentos por semitons expressa as paixões lamentosas, porém também ajuda na condução para uma cadência no comp.137.

133 *Repetição Textual*

Cantus But he was well, he was well, was well, and

133

Altus he was well, he was well, but he was well and com - fort came a -

133

8 Tenor eye, had set his eye, his eye, But he was well, he was well, and

133

Bassus eye, But he was well, he was well, and com-fort came

Exemplo 25: Representação de *he was well* de ‘When the poore cripple’ (comp.133-138).

Por fim, a palavra *comfort* [conforto] é repetida através de saltos. O compositor usa a figura da *exclamatio* para reiterar a ideia de que as preces foram atendidas e o dia do consolo finalmente chegou. Já a palavra *again* [novamente] é repetida no Cantus através de uma linha melódica ascendente, representando, assim, um final luminoso para as três histórias bíblicas.

138
Cantus well, and com - fort, com - fort came a - gain, a - gain.
Linha Ascendente + Repetição Textual

138
Altus - fort came a - gain, he was well, and com - fort came a - gain.

138
8
Tenor was well, and com - fort, com - fort came a - gain, com-fort came a - gain.

138
Bassus came a - gain, and com - fort came a - gain.
Notas Longas

Exemplo 26: Representação da chegada do conforto em ‘When the poore cripple’ (comp.138-146).

As histórias bíblicas foram finalizadas, porém ainda temos a conclusão do poema em que o eu-lírico emite sua fala e demonstra como essas histórias o ajudaram a ter fé em Deus: “Nem Davi, nem Jó ou o aleijado sofriam mais tormentos [do que eu] / [Mas] Cristo dá a mim paciência e fortalece minhas esperanças”.

Neste final, o destaque está na palavra *grief* [tormento] e *patience* [paciência]. No comp.152, o Cantus entoia uma linha descendente, juntamente com o Altus, na frase *in more grief*, sendo repetida exatamente pelo Tenor no compasso seguinte, afirmando a ideia da dor. *Grief* também é feito por intervalos dissonantes entre o Altus e Cantus no comp.153 (Sol-Lá) e Tenor e Altus, que formam um trítone (Dó-Fá#). Novamente, Dowland utiliza o recurso da repetição para enfatizar esta frase. Vale notar que esse movimento descendente é feito dentro do que Morley chama de ‘movimento natural’, ou seja, sem acidentes. Para ele, esse movimento representa “crueldade, tirania e

amargura” (MORLEY, 1597, p.177), o que conversa com a ideia de dor que o eu-lírico está sofrendo.

Repetição Textual

Cantus 152 in _____ more _____ grief, _____ in more grief.

Altus 152 crip - ple in more _____ grief, _____ in _____ more grief: _____

Tenor 152 crip - ple, nor crip - ple, crip - ple in more grief, _____ in more _____

Bassus 152 in _____ more _____ grief: _____

Exemplo 27: Representação de *grief* em ‘When the poore cripple’ (comp.152-155).

A palavra *patience* é, então, repetida nos comp.158-159 pelo Cantus em notas longas, realçando a mensagem. Nota-se, também, que a palavra *Christ* [Cristo] é entoada após uma pausa de semínima, tanto no Cantus quando no Bassus, o que destaca esta palavra. Além disso, ambos entoam uma linha melódica ascendente. Para finalizar esta peça, a frase *my hopes relief* [o alívio de minha esperança] é feito pelo Cantus, que repete as mesmas notas finais (Lá) para cada sílaba. Isso conecta, novamente a características das salmodias deste período, finalizando esta prece.

156 *Linha Ascendente* *Repetição Textual + Linha Descendente*

Cantus Christ, give me pa - tience, pa - tience and

156 *Linha Ascendente*

Altus Christ, give me pa - tience, pa - tience and my hopes re -

156 *Linha Ascendente*

Tenor grief: Christ, give me pa - tience, give me pa - tience, pa -

156 *Linha Ascendente*

Bassus Christ, give me, give me pa - tience, Christ give me

162 *Notas Repetidas*

Cantus my hopes re - lief.

162

Altus - - lief, my hopes re - lief.

162

Tenor - tience and my hopes re - lief.

162

Bassus pa - tience and my hopes re - lief.

Exemplo 28: Final de 'When the poore cripple' (comp.156-165).

Como podemos perceber, essas três músicas estão imbuídas de repetição, em específico, da figura *epizeux*, que serve para dar veemência a uma mensagem. É possível afirmar que essas repetições não só servem para destacar uma mensagem, mas também para criar a imagem do que as personagens estão enfrentando nestas histórias. Portanto, a repetição, nessas três peças, está conectada a sentimentos de felicidade (reiteram o poder miraculoso de Deus e o consolo atingido), dor (demonstram os

sofrimentos das personagens), a demonstração da fé em Deus (através do ato de esperar, ter paciência e não cair em tentação) e ao ambiente em si em que elas estão inseridas.

Ademais, não é só a repetição que é a responsável por transmitir essas mensagens, mas diversos outros recursos musicais, como as dissonâncias, os tipos de saltos melódicos, as linhas ascendentes e descendentes, entre outros. Por fim, notamos também que o elemento do lamento feito pelo tetracorde frígio e o intervalo de quarta diminuta é muito presente nestas três canções. Podemos inferir que todas essas três histórias bíblicas são cercadas pela dor, sofrimento e angústia, ou seja, elementos do lamento. Dessa forma, o compositor cria esta conexão com seu emblema mais conhecido a fim de criar a imagem do ambiente que as personagens estão inseridas e seus sentimentos.

3.4 Where Sinne sore wounding

Texto do Cantus de <i>A Pilgrimes Solace</i>:	Onde o pecado fere dolorosamente
Where Sinne sore wounding, daily doth oppresse me, There Grace abounding freely doth redresse mee: So that resounding still I shall confesse thee, Father of mercy.	Onde o pecado fere dolorosamente; E diariamente me oprime; Ali [tua] graça abundante me reconforta; Então, naquela quietude retumbante devo confessar isto a ti; Ó pai de misericórdia;
Though Sinne offending daily doth torment mee, Yet Grace amending, since I doe repent mee, At my lives ending will I hope present mee cleare to thy mercy.	Embora o pecado ofensivo diariamente me atormente, Ainda assim [tua] Graça me conforta, desde que me arrependa, E no fim de minha vida eu esperarei poder apresentar-me; Transparente diante de Tua misericórdia.

<p>The wound Sinne gave me was of Death assured,</p> <p>Did not Grace save mee, whereby it is cured:</p> <p>So thou wilt have mee to thy love inured, free without merit.</p>	<p>A ferida do pecado foi prometida pela morte;</p> <p>Tua graça não me salvou, entretanto [a ferida] foi curada:</p> <p>Então, terás a mim por teu benefício;</p> <p>Livre, ainda que sem merecimento.</p>
<p>Sinnes stripe is healed, and his sting abated,</p> <p>Deaths mouth is sealed, and the Grave amated,</p> <p>Thy Love revealed, and thy Grace related gives me this spirit.</p>	<p>A marca do pecado é curada, e seu tormento é abatido,</p> <p>A boca da morte é selada, e a tumba é afligida;</p> <p>O teu amor revelado e tua graça me dão este espírito.</p>

Tabela 7: Texto e tradução da canção 17.

A seção religiosa termina com ‘Where Sinne sore wounding’. Esta é uma canção sobre a necessidade de confissão (que é o ponto último para receber a graça divina de acordo com Bright), misericórdia e a glorificação do poder de Deus. O texto começa com a afirmação de que a misericórdia de Deus alivia as dores: “Onde o pecado fere dolorosamente; E diariamente me oprime; Ali [tua] graça abundante me reconforta”. Assim, o eu-lírico precisa confessar para obter sua misericórdia.

Entretanto, esta misericórdia pode ser somente alcançada através do arrependimento verdadeiro: “Embora o pecado ofensivo diariamente me atormente, Ainda assim [tua] Graça me conforta, desde que me arrependa”. O outro ponto que é comum neste tipo de texto é que o pecador não se vê como um merecedor do perdão divino: “Então, terás a mim por teu benefício; Livre, ainda que sem merecimento”. A canção termina com a glória do poder de Deus que é capaz de curar as “feridas do pecado”, “selar a boca da morte” e, depois de tudo isto, o amor divino seria “revelado e tua graça [dar-lhe-iam] este espírito”.

Estes elementos comuns podem ser encontrados em *The Complaint of a sinner* em Sternhold-Hopkins (1563) no qual o eu-lírico diz que ele “deve confessar, já que tuas leis [ele] continua transgredindo” e, dessa maneira, ele “confia [sua] alma a [Deus] para salvação” (STERNHOLD-HOPKINS, 1565). William Leighton, em *A particuler*

confession of a sorrowfull sinner (1613), escreve que ele deve confessar “com coração e palavra”, ou seja, ele está realmente arrependido e pronto para confessar verdadeiramente, já que só a misericórdia divina pode salvá-lo: “poderoso e todo soberano Deus, verdadeira primavera de consolação: eu realmente te confesso com coração e palavra, tua és minha preservação” (LEIGHTON, 1613, p.17)⁵³.

Outro elemento que ‘Where sinne sore wounding’ tem em comum com textos religiosos é a cura das feridas. Em *Tears or Lamentation...* de Leighton, por exemplo, está escrito que a doença é “mau presente, para curar [as] feridas do pecado” e somente com a “limpeza da corrupção” a vida poderia começar (LEIGHTON, 1613, p.42)⁵⁴. Vale notar, que esta é uma ideia semelhante a ‘In this trembling shadow’, pois prega a limpeza da alma para poder falar com Deus. A falta do merecimento do perdão divino também é abordada nesses autores de textos devocionais, Breton (1602), por exemplo, escreve sobre merecer o “fogo infernal”, porém sabe que Deus é misericordioso com os verdadeiros arrependidos:

“Minha alma merece, no fogo infernal, sentir o tormento que nunca deve acabar. Mas Senhor, tua misericórdia é sobre tua ira, tu não te alegras, ver a morte de um pecador, E verdadeiro arrependimento em tua misericórdia tens” (BRETON, 1602)⁵⁵.

Vale ressaltar que o elemento da confissão é bastante importante na doutrina protestante. É considerado, por exemplo, por Bright e Perkins (os dois autores protestantes citados no diário de Hoby) como a única maneira de se atingir a verdadeira salvação. Desse modo, a pessoa precisa reconhecer-se como pecadora, arrepender-se verdadeiramente (o que conversa com a ideia das lágrimas verdadeiras de ‘If that a sinners sighes’) e se confessar para, assim, conseguir seu perdão e a pureza de sua alma. Vale notar que a ideia de limpeza da alma para esses autores protestantes só se dá por meio da confissão e de uma vida dedicada aos escritos de Cristo, diferentemente de Ficino, que prega a contemplação como fim último do homem, libertando sua alma.

Por último, o verso “A ferida do pecado foi prometida pela morte” é também característico de textos devocionais, já que, neles, o pecado é a causa da morte

⁵³ “Most mightie and al-knowing Lord, true spring of consolation: I doe confesse with heart and word, thou art my preseruatiōn”(LEIGHTON, 1613, p.17).

⁵⁴ “My sickenes is a present meane, to heale and cure my wounds of sin: Lord purge all my corruptions leane, and let my death, my life begin” (LEIGHTON, 1613, p.42).

⁵⁵ “My soule deserues, in the infernall fire, To feele the torments that shall neuer end. But Lord, thy mercy is aboue thy wrath, Thou doest not ioy, to see a sinners death, And true repentance in thy mercie hath” (BRETON, 1602).

espiritual. Esta ideia é clara na versão de Hunnis do salmo 102, um dos salmos penitencias de Davi, no qual afirma que Deus criou Adão “com a vida da imortalidade; mas o pecado trouxe a morte”, ou seja, o pecado foi o responsável pela queda de Adão (HUNNIS, 1583, p.59)⁵⁶. Outra versão do mesmo autor do salmo 143 também fala sobre essa ideia, atestando que o sujeito é, pelo pecado, “morto espiritualmente” (HUNNIS, 1583, p.84)⁵⁷.

Como nós apontamos antes, nem todos os autores religiosos usaram o mesmo salmo métrico de Sternhold e Hopkins. Hunnis e Allison são exemplos disso. Apesar de *Seven Sobs* de Hunnis ter sido um *best seller*, sendo uma possível fonte para o texto utilizado por Dowland, não é possível afirmar qual foi o autor escolhido por Dowland para tratar deste tema, já que o pecado como responsável pela morte espiritual é um tema comum. Por exemplo, esta ideia do pecado trazer a morte não está explícita nas versões de Sternhold-Hopkins como na de Hunnis, porém é possível encontrar passagens semelhantes.

Na coleção de Sternhold-Hopkins, em *A Confession for al estates and times*, encontramos a seguinte passagem “[nós somos] concebidos e nascidos do pecado e imoralidade, então não temos nenhum bem em nós”, aludindo ao fato de que nós, neste mundo, temos o pecado encarnado e que nossa “carne se rebela contra o espírito” e que por isso nós “continuamos transgredindo Seus preceitos sagrados”⁵⁸. Vale notar que esta passagem trata tanto da ligação entre pecado e morte, como também a cura deste tormento através da confissão.

Outra passagem deste mesmo livro já é mais explícita ao tratar o pecado como algo mortal em *The Complaint of a Synner*: “Sendo mortificado, este meu pecado em mim / eu posso ser santificado através de Tua graça / Então eu nunca cairei em tal pecado mortal”⁵⁹. Esses são só alguns exemplos de como a conexão da morte com o pecado e o tema da queda de Adão eram explorados nestes textos religiosos. Vale lembrar que esta queda de Adão foi conectada metaforicamente com a queda da alma,

⁵⁶ “At first thou Adam didst in due, when he created was, With life of immortalitie; but sinne brought death (alas)” (HUNNIS, 1583, p.59).

⁵⁷ “For whereas I by sinne am dead spirituallie to saie, I shall be thinke me of the same, and for thy mercie praie” (HUNNIS, 1583, p.84).

⁵⁸ “(...) cooceiued and borne in sinne and iniquity, so that in vs there is no goodnes. For the flesh euermore rebelleth against the spirite, wherby we continually transgres thy holy precepts (...)” (STERNHOLD-HOPKINS, 1565).

⁵⁹ “That beyng mortifye, this sinne of mine in mee / I may be sanctified, by grace of thyne in thee. / So that I neuer fal, into such mortal sinne” (STERNHOLD-HOPKINS, 1562).

ou seja, o aprisionamento desta em um corpo material. Assim, essas passagens conversam com as ideias neoplatônicas da clausura da alma em um corpo pecador e a necessidade de sua libertação, dada, no caso dos protestantes, através da confissão.

Em relação ao arranjo musical desta peça, um dos elementos musicais mais utilizados é a repetição de notas, que evocam, como dissemos, a atmosfera da salmodia, principalmente por cada nota ser uma sílaba, ou seja, é mais silábico do que melismático. Esta repetição de notas ocorre logo no início da peça no Altus, Bassus e Cantus. Em relação ao Cantus, além de entoar as notas repetidas, esta voz também faz a primeira frase com notas longas, deixando a mensagem textual bem clara. A repetição de notas acontece também no comp.12 no Cantus, Altus e Tenor em *daily* [diariamente]. Nota-se, também, que as vozes estão em textura *cordal* nesse compasso, deixando mais uma vez a mensagem audível.

The musical score is for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. It is in 4/4 time and features a section titled "Notas Repetidas" (Repeated Notes). The lyrics are: "Where sin sore woun - ding, sore woun - ding, sin".

Cantus: The melody starts with a whole note on G4, followed by a whole note on A4, and then a whole note on B4. The lyrics "Where sin sore" are aligned with these notes. The "Notas Repetidas" section is indicated by a bracket above the notes.

Altus: The melody starts with a whole note on G4, followed by a whole note on A4, and then a whole note on B4. The lyrics "Where sin sore woun - ding, sore woun - ding, sin" are aligned with these notes. The "Notas Repetidas" section is indicated by a bracket above the notes.

Tenor: The melody starts with a whole note on G4, followed by a whole note on A4, and then a whole note on B4. The lyrics "Where sin, where sin sore" are aligned with these notes. The "Notas Repetidas" section is indicated by a bracket above the notes.

Bassus: The melody starts with a whole note on G4, followed by a whole note on A4, and then a whole note on B4. The lyrics "Where sin sore woun - ding," are aligned with these notes. The "Notas Repetidas" section is indicated by a bracket above the notes.

The musical score is for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. It is in 4/4 time and features the lyrics: "woun - ding dai - ly doth op - press me, There". The score includes a section labeled "Notas Repetidas" for each voice part, indicating repeated notes. The Cantus part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Altus part also starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Tenor part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Bassus part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "woun - ding dai - ly doth op - press me, There".

Exemplo 29: Notas repetidas de 'Where sinne sore wounding' (comp.1-14).

A palavra *abounding* [abundante] ganha destaque, pois ela é entoada pelo Cantus duas vezes com um salto de quarta justa e uma linha ascendente para a nota mais aguda da canção (Lá) nos comp.17 e comp.18 respectivamente. Desta forma, podemos inferir que o compositor está enfatizando o quão infinita é a graça divina, sendo capaz de confortar uma pessoa que é ferida pelos seus próprios pecados. Para destacar a bondade de Deus e sua misericórdia, a palavra *freely* [livremente] é repetida, sendo intermeada por pausas, lembrando que repetições separadas com pausas são consideradas mais enfáticas.

Repetição Textual + Linha Ascendente

Cantus There grace a - boun - ding, grace a - boun - ding

Altus grace a - boun - ding, a - boun - ding, grace a - boun - ding, grace a - boun - ding, a -

Tenor grace a - boun - ding, grace a - boun - ding free -

Bassus grace a - boun - ding, a - boun - ding free - ly,

Exemplo 30: Representação de abounding em ‘Where sinne sore wounding’ (comp.15-19).

As pausas reaparecem novamente antes da frase *Still I shall confess* [devo confessar a Ti] e são feitas por todas as vozes, enfatizando a importância da mensagem. Além disso, esta frase é executada por todas as vozes unidas em textura *cordal* e linha ascendente, aludindo à imagem da prece.

Cantus So that re - soun - ding still I shall con - fess thee

Altus So that re - soun - ding still I shall con - fess thee

Tenor So that re - soun - ding still I shall con - fess thee

Bassus still I shall con - fess thee

Exemplo 31: Representação do desejo de confessar ao Senhor em ‘Where sinne sore wounding’ (comp.27-31).

A peça termina com a repetição de *Father of mercy* [Pai de misericórdia] três vezes, sendo que a palavra *mercy* também é repetida entre as frases. Nos comp.32-33 e comp.35, *Father* é feito em síncope pelo Cantus com uma pausa antes dessa palavra destacando-se entre as outras vozes. Vale notar que este é o único trecho mais polifônico desta peça: diferentemente das peças anteriores, esta canção é mais homofônica, sendo que o Cantus entoa, na maior parte das vezes, notas longas de modo silábico. Apenas no final da peça que as vozes e o Cantus executam notas de valores menores e em textura polifônica, repetindo diversas vezes essas últimas palavras por todas as vozes. Levando em consideração as outras estrofes, esta peça terminaria com *Give me this spirit* [dá-me este espírito] sendo repetida por todas as vozes. Assim, é possível afirmar que o fechamento desta peça representa a positividade, a glorificação divina, pois após se confessar, mesmo sendo um pecador que não merece a salvação, Cristo é misericordioso e concede o perdão, portanto, o consolo da alma. Desta forma, este recurso musical exemplificaria o sentimento do eu-lírico e sua felicidade em ter encontrado o consolo divino.

Repetição Textual + Síncopa

32

Cantus

Fa ther, Fa - ther of mer - cy, Fa - ther of

32

Altus

- ther of mer - cy, mer - cy, Fa - ther of mer - cy,

32

8

Tenor

Fa - ther of mer - cy, mer - cy, Fa - ther of mer -

32

Bassus

Fa - ther of mer - cy, mer -

Repetição Textual + Linha Ascendente

Cantus mer - cy, mer - cy, Fa-ther of mer - cy.

Altus Fa - ther of mer - cy, of mer - cy, mer - cy.

Tenor cy, Fa - ther of mer - cy, mer - cy.

Bassus cy, Fa - ther of mer - cy, mer - cy.

Exemplo 32: Representação de *Father of mercy* em ‘Where sinne sore wounding’ (comp.32-35).

Em suma, a música de ‘Where sinne sore wounding’ destaca aqueles principais elementos do fim da jornada de um bom protestante, que discorremos acima: o reconhecimento dos seus pecados (‘sem merecimento’), a infinita misericórdia divina (‘abundante’, ‘livremente’), a necessidade de confissão (‘devo confessar a ti’) e a conquista do consolo divino (dá-me este espírito). Dessa maneira, é perceptível a conexão entre a música e o texto para representar não palavra por palavra, mas as palavras-chave, o sentido, a mensagem religiosa que as pessoas deveriam seguir.

Em geral, o que podemos perceber com essas seis peças religiosas é que os elementos musicais escolhidos por Dowland realmente reforçam a mensagem principal de cada uma das canções. Primeiro, temos o narrador limpando sua alma para poder fazer louvores ao Senhor, para bem dizer suas palavras e seus feitos através da boa música, já que o poder de Deus é tão imenso que apenas a voz humana não é o suficiente para atingi-lo. Aqui, então, a música descreve o cenário do eu-lírico, o lugar turbulento de onde se fala e destaca esses tormentos (‘troubles’, ‘darkness’, ‘trembling’).

Após os louvores, o eu-lírico reconhece seus pecados em ‘If that a sinner sighes’ e demonstra seu verdadeiro arrependimento, as lágrimas arrependidas, aludindo o exemplo de Pedro que também chorou amargamente pelos seus pecados. Assim, a

música consegue destacar o soluçar do eu-lírico [sigh], as lágrimas [tears] e, principalmente, seu choro [weep] amargo, bem como sua prece para que Deus o escute, que é feita por todas as vozes.

Para perseguir, então, o caminho da salvação, é feito a comparação com personagens bíblicos, ou seja, a justificação pela fé, que prega que o homem só é salvo através da fé em Deus. É justamente isso que as canções 14 a 16 tratam. Todas as personagens bíblicas tiveram fé em Deus e paciência para superar seus tormentos e foram salvas, não caindo em tentação. A música, portanto, destaca os três principais elementos ‘esperança’, ‘paciência’ e ‘conforto’. Em relação à paciência, esta é a mais citada e repetida nessas três canções. Dessa forma, a música colabora para criar esta atmosfera de lamento nas três histórias, reiterando o sofrimento das personagens (*grief, worlds of woes, sorrows*). Ao fim da história, as personagens são exemplos para o próprio eu-lírico, que é salvo por Deus ao também ter paciência.

Por fim, para que a salvação se complete, o eu-lírico deve confessar. Então, nesta última peça, o elemento principal evocado é a confissão que gera a libertação de sua alma, levando ao conforto divino. Vale lembrar, que ‘Where sinne sore wounding’ tem uma textura musical predominantemente homofônica, o que faz com que a mensagem seja entregue claramente. Além disso, é a peça menos cromática das três, não ocorrendo muitas dissonâncias. Portanto, podemos perceber que a presença do caos ou da desordem não acontece durante a salvação. Realmente, esta é a peça que prega a glorificação de Deus e sua misericórdia, salvando até mesmo as almas mais pecadoras.

Levando tudo isto em consideração, é possível perceber que há um ciclo nos assuntos abordados nestas seis canções: esta seção começa com o louvor de Deus, seguido de arrependimento, sofrimento, confiança em Deus, confissão e glorificação de Deus. Além disso, a última peça lida com a ideia de que pecado traz a morte, mas o amor de Deus é revelado e cura tudo, finalizando toda a procura por consolo divino presente nesta coleção.

Rupp, além de identificar este ciclo, também nota os estágios da doutrina protestante nestas canções: vocação (‘In this trembling shadows’), justificativa, santificação (‘Though Mightie God’, ‘When Davids life’, ‘When the poore criples’), e glorificação (‘Where Sinne sore wounding’) (RUPP, 2002, p.200). Sendo assim,

podemos inferir que a ordem em que estão dispostas essas canções apresenta uma narrativa, que também faz conexões com as crenças da reforma religiosa deste período.

3.5 Outras peças devocionais de Byrd, Campion, Dowland e Milton

John Dowland compôs peças devocionais além de *A Pilgrimes Solace*, porém todas estão escritas no estilo da salmodia. Ao olharmos essas peças, é possível perceber que a repetição de palavras ou frases não é comum. Já os outros recursos musicais encontrados na análise das seis peças religiosas desta coleção estão presentes, predominantemente, nos salmos ligados à penitência, lamento, busca pelo consolo divino.

A repetição, por exemplo, é usada por ele em ‘The humble complaint of a sinner’ em seu *Lamentatio H. Noel* (texto que trata sobre arrependimento e confissão), sendo feita na frase “Thy laws I do transgress” [Tuas leis eu continuo transgredindo]. Já o uso de movimento acidental (utilização de sustenidos e bemóis) ocorre em muitos de seus salmos: no salmo 130 na frase “I sigh, plain and groan” [eu suspiro, lamento e gemo]; em ‘O Lord turn not away’ nas frases “that do lament” [[aqueles] que lamentam] e “against me Lord” [contra mim, Senhor].

As notas repetidas também são bastante utilizadas nos salmos do autor, já que é um recurso intrínseco da salmodia como um todo. Em ‘The humble suit of a sinner’, isso ocorre em “thou seest my sorrows” [Tu vê minhas dores] do Contralto; no salmo 130 em “to thee I make my moan” [a Ti faço meu lamento] no Soprano e em “When dangers” [Quando os perigos] no Soprano e Contralto. Já o uso de pausas, recurso usado em *A Pilgrimes Solace* para destacar as repetições ou enfatizar o silêncio, é geralmente usado em seus salmos no fim de cada frase e, raramente, serve para enfatizar alguma frase que está por vir, como no salmo 6 antes da frase “not yet correct me” [não me corrija ainda], que é feita por todas as vozes juntas silabicamente.

Por último, outro recurso que Dowland usa consideravelmente nos seus salmos, mas nem tanto em *A Pilgrimes Solace*, é o melisma, que destaca algumas palavras ou enfatiza exclamações. Por exemplo, na coleção *Lamentatio H. Noel*, o salmo 6 tem um melisma na exclamação “Ó” feito pelo Tenor; no salmo 51, outro melisma na

exclamação “Alas” no Tenor e na palavra “redress” [remediar] no Baixo; no salmo 130, o melisma está na palavra “prayer” [prece] feito pelo Contralto. Vale notar que todos esses salmos de Dowland segue o padrão predominantemente silábico, com uso de graus conjuntos, poucos saltos e textura *cordal*, principalmente os salmos feitos para os livros de Est e Ravenscroft. Em relação ao seu próprio *Lamentatio H. Noel*, aqui percebemos mais trechos polifônicos do que em outras coleções salmódicas.

Ao compararmos com salmos ou peças devocionais de outros autores, podemos perceber também o uso desses mesmos recursos. William Byrd, por exemplo, na sua peça ‘If that a sinner sighes’, o uso de repetições não se limita a uma ou duas palavras, mas sim a frases inteiras, como “If that a sinner sighes”, “these hearty sighs and tears of mine” e “with Peter wept most bitterly”. Além disso, Byrd também utiliza grandes melismas para fazer o destaque de palavras, como “sinfully” no Soprano (comp.26-28) e em “of” de “tears of”, também no Soprano (comp.18).

Em relação a mesma peça de Dowland, a de Byrd apresenta uma harmonia menos dissonante, o compositor faz pouco uso de acidentes (alterações que não estão na clave) e escolhe a mínima como tempo predominante em sua peça, quase não usando notas de valores menores ou bordaduras em colcheia, como é o caso em Dowland. Dessa maneira, quando os melismas aparecem, as palavras se destacam mais ao ouvinte. Portanto, é possível perceber que na peça de Byrd não há grandes destaques em palavras separadas como em “sighs”, “weep”, “sinner”, “repentant”, ou seja, não há mudanças significantes que fogem às regras como em Dowland. Dessa forma, a peça deste autor tem mais figuras retóricas que movem o afeto para demonstrar o verdadeiro arrependimento, as lágrimas verdadeiras, e o sofrimento ao reconhecer os pecados do que em Byrd.

Em relação aos salmos de Byrd, aqueles que estão inseridos em suas próprias coleções (1588, 1589 e 1611), esses não estão escritos no estilo da salmodia. Eles apresentam mais liberdade compositiva, ocorrendo mais saltos, dissonâncias, ou seja, são feitos dentro dos estilos de madrigal do próprio Byrd. Sendo assim, quando comparamos os salmos relativos à penitência, lamento e glorificação de Deus com as peças devocionais de *A Pilgrimes Solace*, é possível ver vários recursos em comum em ambos:

- Prece: representada através da união de todas as vozes, às vezes, com uma pausa anterior, enfatizando pedidos ao Senhor. Exemplos: “And heal me Lord” (Lord in thy warth, 1588, comp.20-28); “Let the saints rejoice” (Arise Lord into thy rest, 1611, comp.38-39). Nota-se que Byrd não usa notas repetidas para fazer estas preces, diferentemente de Dowland.
- Repetição: igualmente a ‘If that a sinners sighes’, a repetição é feita, em grande parte, em frases inteiras e não em palavras. Essas frases são, em sua maioria, ligadas ao lamento, ao arrependimento, à dor ou à alegria de testemunhar o poder divino. Além disso, algumas dessas repetições são também enfatizadas por pausas. Exemplos: “and help my misery, my misery” (Even from the depth, 1588, comp.20), em que as repetições são antecedidas por pausas e há o uso de semitons; “have mercy O Lord on me” (Lord in thy rage, 1589, comp.20-26); “to hear me day and night” (From depth of sin, 1589, comp.36-46). Todas essas duas últimas frases também são antecedidas por pausas.
- Enfatizar frases relacionadas à dor, ao lamento, pecado: para essas palavras, Byrd também utiliza o movimento acidental (cromatismo) ou o próprio uso de semitons. Algumas vezes essas palavras são feitas também com linha melódica descendente. Porém, o uso de cromatismo é bem pontual em suas peças, diferentemente de Dowland, enquanto o uso de linhas descendentes em palavras como “deep” ou “depth” é mais comum. Exemplos: “for my most grievous sin” (Lord in thy rage, 159-179, comp.6-8); “be eased of my pain” (My soul oppressed with care and grief, 1588, comp.30-31).
- Em relação às exclamações em “O Lord”, “O God”, “greatest”, Byrd usa saltos de 5J ou 4J, porém isto também é muito comum em frases similares de outros compositores. Por outro lado, Byrd também usa a exclamação em momentos de agonia, assim como Dowland, como em “And help” ou “I cry” (Even from the depth, 1588, comp.20-21; comp.12-13).

Esses recursos também podem ser encontrados em Thomas Campion (1614), o próximo compositor a escrever música devocional em *ayres*. Embora suas peças

devocionais estejam escritas em estrutura predominantemente *cordal* e quase sem uso de acidentes, em alguns momentos, temos o uso de repetição antecedida por pausas em “for blinde” ou linha cromática em “are mist and darkness being” no Soprano seguida de uma linha descendente no Baixo (‘Author of life’, 1614, comp.10-11; comp.18-20). Nota-se que Champion, em meio a uma peça quase sem alterações, escolhe destacar palavras e frases ligadas ao tormento. Vale lembrar que esta coleção de Champion não lida com peças relacionadas ao lamento ou dor por reconhecimento dos pecados, mas sim, com a glorificação de Deus e sua bondade. Sendo assim, é possível afirmar que os recursos usados acima pelos outros compositores não são condizentes a este tipo de canção.

Existem outros elementos que também podemos ver nos compositores de salmo métrico. A entrada de três vozes juntas seguida de uma sozinha ou vice e versa nos salmos (o mesmo elemento usado por Dowland em “Songs to the Lord”, “Thou mighty God” e “When Job”, por exemplo) também ocorre em Ravenscroft em “Where righteous” (‘The complaint of a sinne’, 1621, comp.1) e em “Thou” (‘Lord keep me, for I trust you’, 1621, comp.3), por exemplo.

John Milton, em seus hinos escritos para Leighton (*Tears or Lamentations*, 1613) também escreve ao estilo de madrigal e faz uso de muitos desses elementos para representar os assuntos relativos ao lamento. Porém, a sua peça ‘Thou, God of Mightie’, além de ter o título semelhante ao de Dowland, também se inicia de maneira similar, tendo todas as vozes juntas e com notas repetidas.

Milton também tem uma peça intitulada ‘If that a sinner sighes’, que também faz parte da coleção de Leighton, mas com um novo texto, diferente das versões de Dowland e Byrd. Aqui, notamos o uso de repetições com movimento acidental em “If that a sinner sighes” (soprano, comp.5-8) e “with grief opressed” (contralto, comp.18-22), por exemplo. Notamos também que o autor possui uma peça intitulada ‘When David heard’ que remete a uma história bíblica, enfatizando sua importância para o aprendizado religioso, assim como as canções 14-16 de Dowland. Por último, o uso de notas longas é bastante observado nesses hinos de Milton, principalmente durante a repetição, enfatizando palavras particulares, como em ‘O Lord, behold my miseries’, em que as notas longas acontecem em “misery” (comp.6-8, comp.13-14) ou em “deadly”, por exemplo (comp.26-27). Em suma, comparando o uso desses artifícios retórico-

musicais, percebemos que eles estão mais presentes nas peças que tratam do lamento do pecador, pedido de misericórdia, arrependimento verdadeiro, da culpa e da benevolência de Deus. Isto é condizente com os tratadistas que discorrem sobre recursos musicais que enfatizam o texto e geram paixões nos ouvintes, como vimos anteriormente.

No caso de Dowland, podemos perceber que ele usa uma quantidade maior desses elementos citados nessas peças devocionais de seu último livro do que esses compositores citados. Ao repararmos em suas *ayres* ligadas à ideia de melancolia, lágrimas ou sofrimentos, podemos também encontrar esses elementos da mesma forma e quantidade. Nesta própria coleção, encontramos duas peças que se destacam no uso desses recursos e que são peças relacionadas aos assuntos sobre sofrimento e desejo da morte: ‘Go nightly cares’ (n.9) e ‘From silent night’ (n.10).

Na canção 10 (escrita para Contralto e Baixo com acompanhamento da viola da gamba soprano e do alaúde), as duas vozes que entoam o texto “Go nightly cares” se iniciam com um intervalo melódico de 7m, ou seja, um intervalo considerado errado pelas regras do contraponto, pois seria uma dissonância. Dessa forma, Dowland está provavelmente induzindo o tom de fala do eu-lírico, isto é, um tom desesperado advindo da dissonância. Também encontramos repetições textuais em frases conectadas ao cansaço e à chegada da morte: “So long, so long you weight” e “welcome sweet death”. Já o uso das notas repetidas ocorre em momentos de pedidos em “O give me time” e “O let me die”. As pausas também são usadas para enfatizar o cansaço, o suspiro antes de exclamações como “o life, no life, a hell” e “the thus and thus”.

Em ‘From silent night’ (escrita para Contralto e acompanhamentos de duas violas da gamba e alaúde), há o destaque das palavras “sighs” e “woe” ambos feitos por pausas e movimento acidental, principalmente na frase “her woe” que ainda é repetida. No que se refere ao cromatismo, ele é muito utilizado nesta peça: a frase “and to the world brings tune” é uma linha cromática ascendente, sendo respondida por outra linha cromática no baixo. O cromatismo também está presente na palavra “sorrow” e na frase “nought else but sorrow, grief and care”. Nesta peça podemos encontrar também o tetracorde frígio (Lá-Sol-Fá-Mi) feito no Soprano.

Já as peças dos outros livros ligadas à melancolia, ‘Flow my tears’ e ‘In darkness let me dweel’, há mais uso de repetição, principalmente na segunda peça. ‘In darkness let me dweel’ é uma peça que usa bastante o movimento acidental, repetições

de frase e pausas. As repetições ocorrem em “let me living die” em que as notas também são iguais, novamente Dowland usa as notas repetidas em momentos de pedido. Outra repetição enfática é em “till death, till death do come” que também é separada por pausas. Existe mais uma repetição que é da própria frase “in darkness let me dwell”, pois ela inicia e encerra a canção. As notas longas também se fazem presente em algumas palavras, como “tomb”, “darkness”, “O” e “death”. Outro ponto dessa música é o uso de pausas em muitos momentos, deixando o alaúde evidente, ou seja, essa peça enfatiza o silêncio.

‘Flow my tears’ quase não usa repetição de frase, a não ser em “my weary days” com pausas e em “happy”, porém há o motivo das lágrimas, a figura do lamento, que é o tetracorde frígio (Lá-Sol-Fá-Mi) seguido do tetracorde diminuto (Dó-Si-Lá-Sol#) logo no início da peça, simbolizando as lágrimas. Outro ponto de simbolismo das lágrimas é em “and tears, and sighs, and groans”, que é feito através de pausas que antecedem cada uma dessas palavras e com intervalos de terça menor (intervalo apropriado para a representação do lamento).

A última peça que podemos traçar uma comparação é ‘Sorrow, sorrow stay’ do seu Segundo Livro. Aqui, a palavra “sorrow” é feita através de semitons tanto no Soprano quanto no Baixo. Outro ponto que o semitom ocorre é em “to a woeful”. Vale notar que esta também é uma peça que fala das “lágrimas arrependidas” quando o eu-lírico pede à tristeza [sorrow] as suas lágrimas arrependidas para “[esta] criatura miserável e afligida”.

Sendo assim, nesta peça, as lágrimas arrependidas não são as religiosas, as famosas lágrimas de Pedro, mas elas vêm como consolo da dor: esta é uma peça que pede consolo à tristeza e não à Deus. Nesta peça, podemos encontrar pontos de exclamação como em “no hope, no help” que são feitas com uma pausa e intervalo de terça menor. Há também muito uso da repetição para enfatizar o desespero, como em “I am condemned” que da segunda vez é feita com notas repetidas na palavra “down” de “but down I fall”, feita em sincopas e em uma linha descendente, e em “do not” que é feito na repetição com um “O”, simbolizando a profundidade deste pedido. Outro ponto é que as notas repetidas aqui também acontecem em momentos de pedido, como em “pity me”.

Conclusão

Ao analisar essas *ayres* de Dowland, fica perceptível que essas técnicas utilizadas nas peças devocionais desta coleção são de fato suas próprias técnicas usadas em peças ligadas ao lamento, ao mesmo tempo que faz uso das características da salmodia. Por outro lado, muitos desses recursos podem ser encontrados em outros compositores, porém em menos volume do que em Dowland, principalmente ao que se refere ao cromatismo ou movimento acidental. Nota-se, também, que a repetição de frases não é comum em salmodia, mas sim em peças devocionais nos madrigais e nas *ayres* de Dowland, principalmente para enfatizar o desespero.

Porém, Dowland usa mais a repetição de palavras em momentos pontuais, do que esses outros autores. Podemos inferir que as peças religiosas desta coleção estão atreladas mais ao sentimento do lamento do que da alegria divina, pois o pecador, o peregrino, está em busca do seu consolo em Deus, mas sabe que cometeu muitos erros. Talvez a grande diferença temática dessas peças seja que nessas *ayres*, o eu-lírico busca o consolo na dor, tristeza e na morte, enquanto em *A Pilgrimes Solace*, Deus é o seu refúgio.

Sendo assim, é possível afirmar que essas peças de Dowland conversam tanto com seu estilo das *ayres*, quanto com os madrigalistas, como Byrd, e com elementos da salmodia. Levando em consideração que Campion e Dowland foram os únicos a inserirem peças devocionais em livros de *ayres*, Dowland ainda conversa muito mais com o estilo das *ayres* e madrigais em suas peças religiosas do que Campion, que apresenta uma textura mais *cordal* e quase sem alterações de acidente.

Assim, podemos dizer que Dowland foi o compositor que realmente conseguiu criar esta mistura de gênero em um livro de *ayres*: as peças religiosas tem a temática semelhante a várias de suas *ayres* (tanto as *ayres* quanto essas peças devocionais são sobre lamento e busca de consolo) e apresentam o mesmo estilo musical das *ayres*.

Por fim, talvez a maior diferença de Dowland e os outros compositores citados, em relação a peças devocionais, seja que Dowland se preocupa em criar uma atmosfera sobre a situação das personagens, usando recursos que evocam imagens e tons de fala (tendo o lamento como seu ponto principal) mais do que enfatizando pontos específicos, como os outros compositores. Vale notar que este recurso de evocar um lugar, uma

atmosfera, representando as sensações físicas do eu-lírico é comum às peças de Dowland, o exemplo principal disso é ‘In darkness let me dwell’⁶⁰.

⁶⁰ Sobre isso, ver mais em Gibson, 2005.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No capítulo 1, vimos que música desempenhava diversos papéis na sociedade inglesa dos séc. XVI-XVII, a recreação, o poder curativo e o louvor a Deus. Assim, vimos também que a maioria dos autores citados neste trabalho concorda com a ideia de que a música seja um fator primordial na educação de um cavalheiro, garantindo-lhes assim a capacidade de se renovarem através dos sons após longas horas de trabalho fatigantes. Quando comparamos essas afirmações com a prática protestante dentro destes contextos privados, vimos que a música é de fato um elemento central dentro deste ambiente, podendo ser executada em ocasiões particulares, com os amigos ou com a família, seja para orar, cantar os salmos ou se divertirem.

Dentro deste cenário, está o culto das *ayres*, que por si só já demonstra diferentes propósitos. As *ayres* eram usadas tanto em privado como em coletivo e seus assuntos eram diversos. Elas tinham essa capacidade de caber na voz de diferentes cortesãos, pois tratavam de assuntos genéricos ao meio aristocrático, mas também poderia significar a própria voz do compositor, representando seu descontentamento ou mágoa. Dessa forma, como as *ayres* eram consideradas a perfeita combinação entre música e poesia, elas estavam imbuídas de artifícios retóricos para melhor representar os afetos dessa voz que narra e representa os amores, decepções, decepções e sofrimento nos poemas. De certa maneira, podemos entender que o culto das *ayres* em si tem a função de recreação, ou seja, seus executantes poderiam se confortar ao cantar seus lamentos em privado.

Contudo, não era usual que as *ayres* tratassem de religião, isto é, elas não exerciam a função mais verdadeira da música, que seria a de louvar a Deus. Porém, vimos que dois compositores, Campion e Dowland, incluíram as peças religiosas em seus livros de canções. Sendo que apenas Dowland realmente escreveu essas canções devocionais na linguagem das *ayres* e escolheu textos religiosos que tratassem da questão do lamento, enquanto Campion manteve o estilo próximo aos livros de salmo a quatro vozes, além de separar os assuntos em dois volumes. Dessa forma, podemos afirmar que Dowland realmente inovou ao misturar as canções seculares e devocionais em sua coleção.

Portanto, *A Pilgrimes Solace* não faz parte só dessa mistura de gêneros de canção (religiosas vs seculares), mas também de estilo (estilo antigo pelo qual Dowland é criticado vs novo italiano), de ambiente (privado vs doméstico) e também de função (uso correto e uso errado da música). Vale ressaltar que no início do séc. XVII, a monodia acompanhada era o novo estilo e isso trouxe mudanças para a escrita musical, para a teoria musical e para os instrumentos acompanhantes.

Podemos confirmar isso através do prefácio ao leitor escrito por Dowland, que nos fornece diferentes informações sobre o que ele encontrou na Inglaterra, dentre eles, o desconhecimento das regras do hexacorde, a falta de importância dada ao alaúde e ao próprio estilo do compositor. Os hexacordes de fato já não eram tão comuns na solmização, autores como William Bathe (c. 1596) e o próprio Thomas Campion (1613) já não ensinavam a usar hexacordes, nomeavam as notas de outra maneira. Já o estilo da monodia acompanhada também fez com que o alaúde, por exemplo, passasse a ser um mero acompanhador e já não era tratado mais de forma polifônica como nas *ayres*. Além disso, nesta coleção, Dowland também escreveu no estilo “antigo” do seu primeiro livro (n.5, n.6, n.7), mas também no novo estilo italiano (n.8, n.19, n.20 e n.21), demonstrando-se um compositor bastante versátil.

Em relação às seis peças religiosas de *A Pilgrimes Solace*, demonstramos o quanto elas conversam tanto com o estilo das *ayres* do próprio compositor, como com lugares-comuns da salmodia e com a prática do madrigal. Dowland, como vimos, compôs vários salmos métricos em outros livros, sendo escritos a quatro vozes com textura *corda*. Porém, em alguns desses pudemos ver alguns recursos que dialogavam também com a representação do lamento, da tristeza e da dor em suas outras peças.

O uso desses artifícios retóricos eram esperados em peças deste tipo, como vimos em Thomas Morley, e que, portanto, Dowland estava se utilizando desses elementos habituais. No entanto, ao mesmo tempo, notamos que suas peças são mais polifônicas e cromáticas, fazendo uso em maior escala do movimento acidental do que os outros compositores de peças devocionais.

Examinando esta coleção dentro do cenário da doutrina protestante, vimos, no capítulo 2, que os autores Timothy Bright e William Perkins pregaram todos os passos religiosos necessários a um protestante, que são encontramos nestas seis peças (principalmente o reconhecimento do pecado e a salvação através da confissão). Além

disso, os temas abordados por Dowland também são tratados nos salmos, principalmente os penitenciais. Sendo assim, são assuntos diariamente presentes nesses lares protestantes onde também circulavam as *ayres*.

Outra questão é o poder curativo da música que também aborda o assunto da melancolia, ou, neste caso, a melancolia religiosa. A música, para aqueles autores, era um grande remédio contra esta doença e fortalecia o poder das preces. Contudo, ao mesmo tempo, a música poderia fazer com que as pessoas se sentissem mais propícias a reconhecerem seus pecados no ato de entoar os salmos e, então, criassem remorso. Assim, a música acabaria também gerando a melancolia.

De maneira geral, segundo Bright e Perkins, todo protestante passaria pela fase da melancolia ao reconhecer os seus pecados e seriam salvos através da confissão, curando-se deste temperamento. Esta melancolia, portanto, seria a religiosa. Desse modo, ao retratar temas que discorressem sobre reconhecimento do pecado, reconhecimento da punição divina e necessidade de confissão, o autor estaria conectado a esta vertente: Dowland retratou estes temas nesta coleção, mas muitos compositores também abordaram isso. Isto é, para afirmar que essas peças tratam exclusivamente de melancolia religiosa, seria necessário uma comparação e análise que demonstrassem grandes diferenças de abordagem entre Dowland e os outros autores.

Neste trabalho conseguimos encontrar ligações temáticas dos textos das canções religiosas com a questão da melancolia religiosa de Bright e Perkins, mas não elementos musicais que se conectassem apenas a este tipo de melancolia. O que é possível dizer é que as técnicas musicais de Dowland nestas seis canções se conectam por algumas vezes às suas peças mais emblemáticas da melancolia (*Flow my tears, In darkness let me dwell*). Isto é, o uso do tetracorde frígio, da quarta diminuta, bem como os trechos mais cromáticos evocam a atmosfera dessas peças, representando o lamento.

Entre as peças mais conectadas a isto, estão as canções 14-16 que apresentam claramente esse motivo das lágrimas e a canção 13 por retratar as lágrimas verdadeiras no texto e o choro. Entretanto, não há características específicas de um tipo de melancolia sendo representada na música. Dowland fez uso de elementos da salmodia e figuras retóricas representativas da dor, do sofrimento e da alegria (misericórdia divina), como descrevemos durante as análises. Sendo assim, o estudo das seis canções

religiosas de *A Pilgrimes Solace* neste contexto trouxe uma riqueza de informações que vai além do estudo da melancolia, que já foi vastamente discutida por outros autores.

Neste trabalho, examinamos essas peças através da demonstração da conexão com os estilos dos compositores contemporâneos e Dowland, a ligação entre os textos escolhidos pelo compositor e sua representação nos salmos e textos religiosos de outros autores, a ligação com a questão da busca por consolo, com o próprio título da peça e a ligação com os elementos descritos no prefácio e na dedicatória. Desse modo, ao olharmos a narrativa implícita nessas seis peças, é possível inferir uma busca pelo consolo divino, representando a jornada do protestante, assim como as outras canções representam a busca do consolo em outros meios (do amor, da morte, dos reis).

Assim, é possível traçar uma comparação entre o peregrino do título com a peregrinação religiosa nessas seis peças. Aqui, o peregrino está em busca do consolo divino e para isto precisa passar por vários testes: esta é uma jornada espiritual com a finalidade de limpar a alma dos seus pecados. Desse modo, é justamente isto que encontramos na temática dessas peças. O eu-lírico está lavando a sua alma ao mesmo tempo em que descreve vários tormentos que está vivendo: ele precisa ter paciência diante destes sofrimentos para conseguir se curar. Ao final dessa jornada turbulenta, o narrador finalmente consegue seu consolo em Deus, chegando ao fim de sua peregrinação. Vale lembrar que a canção 18 afirma onde é possível encontrar o ‘amor verdadeiro’, o consolo terrestre: ele está em Deus e nos reis. Neste período, o rei era o representante de Deus na Terra, portanto, é nele que deveriam por sua fé. Sendo assim, a canção 18 realmente encerraria a busca do consolo, afirmando onde deveria estar a lealdade das pessoas.

Sendo assim, são evocados vários elementos encontrados nos salmos, como o louvor a Deus através da música, o reconhecimento do pecado e arrependimento verdadeiro, as histórias que demonstram a fé em Deus e a demonstração da misericórdia divina que é capaz de perdoar a todos. Em relação à música, ela é evocada como fortalecedora da palavra, já que a estrutura física do homem é muito limitada para conseguir louvar a Deus. Assim, a música cumpre sua função correta de conduzir à alma até sua divindade.

Outro ponto em que a música se faz presente é na história de Davi que, embora não citada explicitamente, sabemos que Davi usou a harpa para expelir os maus de Saul

ao invés de procurar vingança. Sendo assim, a música demonstra sua função curativa. Por último, de maneira geral, a música também é usada para recreação, ou seja, para se atingir o conforto.

Podemos ler todas as seis peças como se Dowland estivesse evocando o poder da música para atingir seu consolo, usando a música para diminuir suas dores. Considerando que as *ayres* carregam a capacidade de permitir com que a pessoa que execute as músicas personifique o eu-lírico, qualquer um poderia buscar seu consolo entoando essas canções, fazendo o uso correto da música. Porém, elas também podem ser a voz do próprio compositor que usa a música para fazer seus lamentos.

De modo geral, considerando o escopo deste livro, vemos a ligação desta coleção com seu próprio tempo, apresentando uma intertextualidade. Dowland utilizou diversos lugares-comuns, seja na forma como abordou a dedicatória a Lorde Walden ou o prefácio ao leitor, quanto no conteúdo temático das peças, em especial, as religiosas, e nas escolhas dos materiais musicais.

Primeiramente, temos o fato de dedicar um livro e três canções deste livro a seu patrono, desejando também uma benção divina a este. Toda a polidez inserida nesta dedicatória e a demonstração de si mesmo como um servo fiel de seu patrono são padrões deste tipo de escrita. Assim, o compositor, caso agradasse seu patrono, poderia receber mais favores dele.

Posteriormente, temos o prefácio ao leitor, que era um lugar para promover a obra e outros trabalhos, atribuindo um valor ao autor. Embora o público não seja o patrono de Dowland, é comum que este tipo de linguagem ainda seja bastante polida e humilde, já que os consumidores deste tipo de livro, que eram da aristocracia, abriam novas possibilidades de trabalho ou contatos. Sendo assim, é comum Dowland relatar dados de sua vida (como ele faz em *A Pilgrimes Solace*), contando como ele foi recebido em outros países, queixar-se e também discorrer um pouco sobre o livro em si. Vale ressaltar que este é o único prefácio ao leitor de Dowland marcado por um profundo descontentamento em relação ao que ele observa em seu país e também o único em que ele se refere ao público como “seu amigo”.

Desse modo, é possível fazer mais ligações com a noção de peregrinação e busca por consolo: o tom deste prefácio é marcado pelo lamento e a decepção de não ser

reconhecido pelos seus próprios conterrâneos, evidenciando alguém que precisa de um consolo, um lugar para repousar. Sabemos que Dowland viajou pela Europa por muitos anos, mas sempre fez questão que seus livros fossem publicados em sua terra, a Inglaterra. Possivelmente, queria ser reconhecido em seu país e encontrar uma melhor recepção tanto do público quanto do rei.

Sobre isto, em 28 de Outubro de 1612, Dowland foi finalmente apontado como um dos alaudistas do rei e, depois disto, não escreveu mais nenhum outro livro de canções. Podemos apontar diferentes motivos para isto ter acontecido: Dowland finalmente pode ter dedicado o livro para a pessoa certa (alguém que fosse influente na corte, como Lorde Walden); pelo seu talento reconhecido em outras cidades; ou por suas reclamações escritas neste último livro terem vingado no ouvido do rei. Além disso, podemos dizer que Dowland atinge sua busca por consolo e seu lugar de repouso após este acontecimento, que era o seu maior desejo.

Outro ponto de intertextualidade é a proposta de usar as *ayres* como metáforas para críticas políticas. Dessa forma, o conteúdo dessas canções dialoga tanto com um descontentamento com a questão política e com assuntos amorosos, quanto com as práticas religiosas do período. Além disso, é nítido que algumas dessas canções demonstram conexões fortes com o prefácio ao leitor, como a questão de não ter amigos ou ninguém para ouvir seus lamentos ou como a sátira da música dos hexacordes.

Também temos a mistura de estilos que remete, de certa maneira, à crítica recebida de escrever no estilo antigo. Neste livro, é possível enxergar os dois estilos presentes: o próprio estilo de Dowland de seu primeiro livro de canções e o novo estilo declamatório italiano. É possível supor que o fato de Dowland ter trabalhado em cortes diferentes deve ter influenciado o seu próprio estilo musical e, dessa forma, podemos afirmar que ele é um compositor versátil.

As lágrimas – marca registrada de Dowland – também estão presentes neste livro. Sua última peça faz referência a toda sua antologia das lágrimas: *Seven Tears*, *Flow my Tears* e *Lachrimae Pavan*. Mais do que isto, temos a referência às lágrimas nas peças religiosas: as lágrimas verdadeiras de arrependimento e ao lamento como um todo. Como dissemos anteriormente, o lamento é um lugar-comum nas *ayres* deste compositor e, para os assuntos religiosos, Dowland também escolhe os textos que se relacionam à penitência e enfatiza essa situação de lamento através da música.

Sobre isto, ao compararmos o conteúdo religioso dos compositores citados no capítulo três que misturaram canções religiosas com seculares, podemos perceber que a maior parte deles também escolheu textos devocionais ou salmos que se relacionam à penitência e ao sofrimento. Assim, é possível que o lamento religioso fosse um lugar-comum nos livros de música que misturam esses dois gêneros.

Por fim, podemos considerar a própria música como uma questão de intertextualidade. Dowland utilizou recursos considerados adequados à representação de textos específicos listados por tratadistas deste período. Desse modo, criou seu texto musical baseado nos padrões deste período, seja na forma de representar parte dos textos através de recursos retóricos, como também aludindo a situações religiosas através de recursos que evoquem a sensação de prece, como o uso de notas repetidas.

Em relação à música das seis peças devocionais de *A Pilgrimes Solace*, ela é capaz de evocar os pontos-chaves tanto da procura por consolo quanto das mensagens principais de cada texto, de cada momento importante da doutrina religiosa: destaca as palavras que descrevem o árduo caminho de um peregrino e é capaz de projetar um lugar, um momento, e os lamentos e dores que este peregrino está sofrendo. Dessa forma, a música consegue fortalecer a ideia do título ‘o consolo do peregrino’.

Neste sentido, Dowland se preocupa em criar esta imagem das situações, mais do que representar apenas uma palavra. Desse modo, temos a criação da imagem de um lugar onde se pretende cantar canções ao Senhor, a imagem do arrependimento do eu-lírico que chora as lágrimas verdadeiras, o tom de lamento que é evocado durante todas as três canções das histórias bíblicas, e a atmosfera diferente da última canção que contrasta com as anteriores, simbolizando a misericórdia divina.

Em relação aos recursos musicais em si, os que mais se destacam nessas seis peças são o uso de repetições e pausas. A repetição serve para enfatizar a mensagem do texto, inclusive criando a atmosfera de desespero (como na música sobre Davi). Já as pausas colaboram para a construção do silêncio que, além de se conectarem com a música da salmodia, também aludem ao estado introspectivo do narrador, criando a imagem da contemplação religiosa, principalmente nas peças de Jó, Davi e do aleijado. Os outros elementos, como a dissonância e o movimento acidental, reforçam palavras pontuais enfatizando o estado de dor e tristeza.

Em relação às comparações musicais do estilo de Dowland com os outros compositores de peças religiosas citados, vimos que as canções religiosas têm suas

características comuns na música, como a repetição textual, o uso de notas iguais, o uso de pausas e a textura *cordal*. Entretanto, Dowland carrega mais a sua peça com movimento acidental e mudança de propriedade do que os outros compositores, fugindo mais às regras de contraponto, sendo esta uma forte característica de seu próprio estilo.

É importante enfatizar que todos esses compositores escreveram peças com textos de salmos, porém com estilo e propósitos diferentes da salmodia (Dowland não usou o texto de salmo para *A Pilgrimes Solace*, mas usou temáticas parecidas com esses salmos). Enquanto a salmodia era destinada a ser cantada tanto no culto quanto em casa como um momento de oração para todos da comunidade, as peças de Byrd, Milton, Campion e Dowland são destinadas a um público de conhecimento musical elevado e não são para serem executadas no espaço da igreja, sendo reservadas ao espaço doméstico para recreação ou lamento religioso solitário.

Sendo assim, essa dissertação apresentou diferentes aspectos de abordagem do livro de canções: através da história, da filosofia, da retórica, da análise de um discurso, da teologia, da medicina do período e de registros pessoais. Com isso, encontramos conexões entre as peças religiosas de *A Pilgrimes Solace* e outros discursos deste período, sejam elas através dos textos religiosos, dos salmos, da doutrina protestante, como também a ligação da própria música com outros textos: tratados do período, salmodias e madrigais.

Dowland inovou na forma como apresentou essas peças religiosas em um *lutebook*, estabelecendo o mesmo nível musical e poético das *ayres* nestas canções, ao mesmo tempo que usou recursos semelhantes aos seus contemporâneos. Por fim, Dowland não abandonou sua ligação com o lamento em *A Pilgrimes Solace*, nem mesmo em suas canções devocionais em que Deus é seu refúgio e não mais a morte. Neste sentido, seu último livro é construído praticamente sobre isso: seu prefácio ao leitor tem o tom de lamento, a maioria das canções deste livro é um lamento sobre amor e as canções religiosas fazem um lamento a Deus até o conforto divino chegar.

Finalmente, o escopo deste trabalho restringiu-se a estudar o repertório devocional musical inglês durante os séc. XVI-XVII, porém uma comparação deste tipo de repertório no continente Europeu certamente poderá fornecer mais informações sobre os lugares-comuns deste gênero musical e se a questão da melancolia em peças religiosas também era recorrente. Algumas questões acerca do que Dowland discorre em seu prefácio ao leitor também poderiam ser melhores investigadas, como a revelação

de quem eram essas pessoas que criticavam o estilo antigo de Dowland, o que o autor entendia por hexacordes (utilizava a regra inglesa ou continental?), em quais ambientes cortesãos Dowland circulava durante o período desta publicação, para quem ele dava aulas (no intuito de conhecer os possíveis autores destes textos).

Uma investigação que poderia resultar um estudo mais aprofundado deste tipo de repertório seria cotejar esse estilo de música religiosa protestante, porém não litúrgica, com músicas católicas litúrgicas ou não litúrgicas a fim de estabelecer uma comparação estilística entre as duas e entender os elementos que seriam habituais para representação do texto religioso. A análise geral de todas as canções deste livro também poderia demonstrar mais conexões musicais entre as canções, ressaltar as diferenças de estilo de Dowland e revelar outras abordagens. Com isto, poderíamos traçar uma comparação mais detalhada entre a diferença composicional, estrutural e poética dos três primeiros livros de canções de Dowland e *A Pilgrimes Solace*.

Por último, novos trabalhos poderiam ser desenvolvidos através deste, preenchendo questões relacionadas à performance e ao estilo do compositor. Poderíamos nos questionar o que nestas *ayres* poderia sofrer modificações/improvisos em uma interpretação (cadências, ornamentos, mais acidentes, inserção de outras vozes?) e, ao elaborar essas modificações o que seria o estilo de Dowland em si? Como, através de modificações (que é uma prática comum neste período), a voz deste compositor seria mantida? Quais seriam os elementos essenciais destas *ayres* que representariam a escrita de John Dowland? Enfim, este trabalho traçou um longo percurso, abrindo-se, ainda, para muitos outros questionamentos, que merecerão novos estudos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes Primárias:

[ANONIMO]. **The Praise of Musicke**. Oxford: Joseph Barnes, 1586.

ALLISON, Richard. **An howres recreation in musicke apt for instrumentes and voyces**. Londres: John Windet, 1606.

_____. **The Psalmes of Daud in meter**. Londres: William Barley, 1599.

AMNER, John. **Sacred Hymnes**. Londres: Edward Allde, 1615.

BARTLET, John. **A booke of ayres**. Londres: John Windet, 1606.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology: the key concepts**. Londres e Nova York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

BRETON, Nicholas. **The pilgrimage to paradise**. Oxford: Joseph Barnes, 1592.

_____. **The soules harmony**. Londres: S. Stafford, 1602.

BRIGHT, Thimoty. **A treatise of melancholie**. Londres: Thomas Vautrollie, 1586.

BURTON, Robert. **The Anatomy of Melancholy**. Oxford: Iohn Lichfield e Iames Short, 1621.

BYRD, William. **Psalmes, Songes and Sonnets**. Londres: Thomas Snodham, 1611.

_____. **Psalmes, Sonets, & Songs of Sadnes and Pietie**. Londres: Thomas Est, 1588.

_____. **Songs of Sundrie Natures**. Londres: Thomas Est, 1589.

CAMPION, Thomas. **Two bookes of ayres**. Londres: Thomas Snodham, 1613.

CASTIGLIONE, Baldassarre. **The courtyer**. Londres: Wyllyam Seres, 1561.

CLIFFORD, D.J.H. **The diaries of Lady Anne Clifford**. Sutton Publishing, 1990.

DOWLAND, John. **A Pilgrimes Solace**. Londres: Thomas Snodham, 1612.

_____. **The First Booke of Songes and Ayres**. Londres: Peter Short, 1597.

_____. **The Second Booke of Songes and Ayres**. Londres: Thomas Este, 1600.

_____. **The Third and Last Booke of Songes and Ayres.** Londres: Peter Short, 1603.

ELYOT, Thomas. **The boke named the Gouvernour.** Londres: Thomas Berthelet, 1537.

EST, Thomas. **The Whole Booke of Psalmes.** Londres: Thomas Est, 1592.

HUNNIS, William. **Seuen sobs of a sorrowfull soule for sinne.** Londres: Henrie Denham, 1583.

LEIGHTON, William. **The teares or lamentations of a sorrowfull soule.** Londres: Ralph Blower, 1613.

MORLEY, Thomas. **A plaine and easie introduction to practicall musicke.** Londres: Peter Short, 1597.

MULCASTER, Richard. **Positions vvherin those primitiue circumstances be examined, which are necessarie for the training vp of children, either for skill in their booke, or health in their bodie.** London: Thomas Vautrollier, 1581.

MUNDY, John. **Songs and Psalmes.** Londres: Thomas Est, 1594.

PARKER, Matthew. **The whole Psalter translated into English metre.** Londres: John Day, c.1567.

PEACHAM, Henry. **The compleat gentleman.** Londres: John Legat, 1622.

PEACHAM, Henry. **The garden of eloquence.** Nova York: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1954.

PERKINS, William. **The whole treatise of the cases of conscience.** Cambridge: John Legat, 1606.

RAVENSCROFT, Thomas. **A briefe discourse of the true (but neglected) vse of charactering the degrees.** Londres: Edward Allde, 1614.

_____. **Pammelia.** Londres: Thomas Snodham, 1618.

_____. **The whole booke of psalmes.** Londres: Thomas Harper, 1633.

STERNHOLD, Thomas; HOPKINS, John. **The whole booke of psalms.** Londres: John Day, 1565.

STUBBES, Phillip. **The anatomie of abuses.** Londres: John Kingston, 1583.

WILSON, Thomas. **The arte of rhetorique.** Londres: Richardus Graftonus, 1553.

WHYTHORNE, Thomas. **Cantus. Of duos, or songs for tvvo voices.** Londres: Thomas Est, 1590.

_____. **Triplex, of songes, for three, fower, and fiue voyces.** Londres: John Day, 1571.

Fontes Secundárias:

ALLEN, Michael J. B; DAVIES, Martin; REES, Valery. **Marsilio Ficino: his theology, his philosophy, his legacy.** Boston: Brill, 2002.

AUSTERN, Linda Phyllis. "For Musicke is the Handmaid of the Lord": women, Psalms, and Domestic Music-making in Early Modern England. In: AUSTERN, Linda Phyllis; MCBRIDE, Kari Boyd; ORVIS, David L (eds.). **Psalms in the Early Modern World.** Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2011. p.77-112.

_____. "Sing Again Syren": The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature. **Renaissance Quartely.** Chicago: The University of Chicago Press. v.42, n.3, p.420-448, 1989.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica:** musical-rhetorical figures in German baroque music. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BRAY, Roger. William Byrd's English Psalms. In: AUSTERN, Linda Phyllis; MCBRIDE, Kari Boyd; ORVIS, David L (eds.). **Psalms in the Early Modern World.** Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2011. p.61-76.

BUTLER, Gregory G. Music and rhetoric in early Seventeenth-Century English sources. **The Musical Quartely.** Oxford: Oxford University Press. v.66, n.1, p.53-64, 1980.

DOUGHTIE, Edward. **Lyrics from English Aires: 1596-1622.** Harvard: Harvard University Press, 1970.

DUCKLES, V.; PASLER, J.; STANLEY, G.; CHRISTENSEN, T.; HAGGH, B.; BALCHIN, R.; LIBIN, L.; SEEBASS, T.; PAGE, J.; GOEHR, L.; BUJIC, B.; CLARKE, E.; MCCLARY, S.; GRIBENSKI, J.; GIANTURCO, C.; POTTER, P.; FALLOWS, D.; VELIMIROVIĆ, M.; TOMLINSON, G.; BÉHAGUE, G.; KANAZAWA, M.; PLATT, P. (2001). **Musicology.** Grove Music Online. Disponível em:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710>.

FICINO, Marcilio. **Platonic Theology.** Tradução de Michael J.B. Allen. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

GIBSON, Kirsten. John Dowland and the Elizabethan courtier poets. **Early Music.** Oxford: Oxford University Press. V. XLI, N. 2, p.239-253, 2013.

_____. **John Dowland's Printed Ayres:** texts, contexts, intertexts. Tese (Doutorado). Newcastle University, 2005.

_____. The order of the book: materiality, narrative and authorial voice in John Dowland's First Booke of Songes or Ayres. **Renaissance Studies**. Oxford: Oxford University Press. v. 26, n. 1, p.14-33, 2012.

GREEN, Ian. **Print and Protestantism in Early Modern England**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

HAUGE, Peter. **Dowland's Seven Tears, or the Art of Concealing the Art**. Danish Yearbook of Musicology, Langelandsgade. v.29, p.9-36, 2001.

HOLMAN, Peter. **Lachrimae (1604)**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes Editora LTDA, 1987. Tradução de Álvaro Cabral.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. **Saturn and Melancholy**. Nendeln/Liechtenstein: Kraus reprint, 1979.

KLOTZ, Sebastian. "Were every thought an eye": music "action" and the crisis of visionary language in John Dowland's lute. **Gersang zur Laute**. Kassel: Bärenreiter-Verlag. p.179-189, 2002.

KRISTELLER, Paul Oskar. **Renaissance thought and the arts**. New Jersey: Princeton University Press.1990.

LANGE, Marjory E. **Telling Tears in the English Renaissance**. Leiden: E. J. Brill, 1996.

MARSH, Christopher. **Music and Society in Early Modern England**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MILSOM, John. Sacred Songs in the Chamber. In: MOORHEN, John. **English Choral Practice 1400-1650**. Cambridge: Cambridge University Press, c.1995.

MOODY, Joanna. **The Private Life of an Elizabethan Lady**: The Diary of Lady Margaret Hoby 1599-1605. Sutton Publishing Limited, 1998.

NATTIEZ, Jean Jacques. O Desconforto da Musicologia. **Per Musi**. Minas Gerais, n.11, 136p, 2005. Tradução de Luis Paulo Sampaio.

PERKINS, William. **His Pioneer Works on Casuistry**: "A Discourse of Conscience" and "The Whole Treatise on Cases of Conscience". Ed. Thomas F. Merrill. Nieuwkoop: B. DeGraaf, 1966.

PINTO, David. Dowland's Tears: Aspects of Lachrimae. **Journal of the Lute Society**. Oxford: Oxford University Press. v.37, p.44-75, 1997.

POULTON, Diana. **John Dowland**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982 (2a edição – 1a edição 1972).

RADDEN, Jennifer. **The Nature of Melancholy**: from Aristotle to Kristeva. Oxford: Oxford University Press, 2002.

ROOLEY, Anthony. 1612 – John Dowland and the Emblem Tradition. **Early Music**. Oxford: Oxford University Press. V. XLI, N. 2, p. 273-280, 2013.

RUPP, Susanne. "'Sinner's Sighs': The Devotional Lute Songs of John Dowland and Thomas Campion", in Nicole Schwindt (ed.), **Gesang zur Laute** (Kassel: Barenreiter, 2002), p.191-206.

_____. John Dowland's Strategic Melancholy and the Rise of the Composer in Early Modern England. **Shakespeare Jahrbuch**. v.139, p.116-129, 2003.

SKINNER, Quenton. **Forensic Shakespeare**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

TIFFANY, Grace. **Love's Pilgrimage**: The Holy Journey in English Renaissance Literature. Delaware: University of Delaware Press, 2006.

TOFT, Robert. Musicke a Sister to Poetrie: rethorical artifice in the passionate airs of John Dowland. **Early Music**. Oxford: Oxford University Press. v.12, p.191-199, 1984.

WALLS, Peter. 'Music and Sweet Poetry'? Verse for English Lute Song and Continuo Song. **Music & Letters**. Oxford: Oxford University Press. v. 65, n. 3, p.237-254, 1984.

WITTKOWER, Margot e Rudolf. **Born Under Saturn**: the character and conduct of artists. Nova York: Review House, 2007 [1963].

Partituras (edições utilizadas para análise)

ALLISON, Richard. **Those that do put their confidence**. Editor: André Vierendeels, 2016 [1592].

BYRD, William. **Arise Lord into thy rest**. Editor: David Fraser, 2008 [1611]. Disponível em: http://www1.cpdl.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **Blessed is he that fears the Lord**. Editor: David Fraser, 2008 [1588]. Disponível em: http://www1.cpdl.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **Care for thy soul**. Editor: Allen Garvin, 2015 [1588]. Disponível em: http://www1.cpdl.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **Even from the depth**. Editor: David Fraser, 2008 [1588]. Disponível em: http://www1.cpdl.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **From depth of sin**. Editor: David Fraser, 2008 [1589]. Disponível em: http://www1.cpdl.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **From Virgin's womb - Rejoice rejoice** [1589]. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **How shall a young man**, 2016 [1588]. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **Lord in thy rage**. Editor: David Fraser, 2008 [1589]. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **Lord in thy wrath**. Editor: David Fraser, 2008 [1588]. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **Make ye joy to God**. Editor: David Fraser, 2008 [1611]. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **My soul oppressed with care and grief**. Editor: David Fraser, 2008 [1588]. 1 partitura. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **O God which art most merciful**. Editor: David Fraser, 2008 [1589]. 1 partitura. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **Prostrate, O Lord, I lie**. Editor: Allen Garvin, 2015 [1588]. 1 partitura. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **Sing we merrily unto God**. Editor: David Fraser, 2008 [1611]. 1 partitura. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/William_Byrd

_____. **Songs of Sundry Natures**. Editor: G. E. P. Arkwright, [1589] 1957. 1 partitura.

CAMPION, Thomas. **Author of light**. Editor: Allen Garvi, 2013 [1613]. 1 partitura. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Thomas_Campion

_____. **Sing a song of joy**. Editor: Jeffrey Quick, 2011 [1613]. 1 partitura. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Thomas_Campion

DOWLAND, John. **A Pilgrimes Solace**. Editor: David Greer. Londres: The Musica Britannica, 2000 [1612]. 1 partitura.

_____. **Flow my tears**. Editor: David Fraser, 2008 [1600]. 1 partitura. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/John_Dowland

_____. **From silent night**. Editor: David Fraser, 2008 [1612]. 1 partitura. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/John_Dowland

_____. **Go nightly cares**. Editor: David Fraser, 2008 [1612]. 1 partitura. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/John_Dowland

_____. **In darkness let me dwell**. Editor: David Fraser, 2008 [1610]. 1 partitura. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/John_Dowland

_____. **Lamentatio Henrici Noel.** Editor: Sabine Conssola, 2011 [1596].
Disponível em:
[https://imslp.org/wiki/Lamentatio_Henrici_Noel_\(Dowland%2C_John\)](https://imslp.org/wiki/Lamentatio_Henrici_Noel_(Dowland%2C_John))

_____. **Lasso vita mia, mi fa morire.** Editor: David Fraser, 2008 [1612].
1 partitura. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/John_Dowland

_____. **Mourn, mourn.** Editor: James Gibb, 2012 [1600]. 1 partitura.
Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/John_Dowland

_____. **Sorrow, sorrow, stay.** Editor: David Fraser, 2008 [1600]. 1
partitura. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/John_Dowland

MILTON, John. **Six Anthems.** Editor: G. E. P. Arkwright, 1957. 1 partitura.

MUNDY, John. **In deep distress.** Editor: James Gibb, 2012 [1594]. 1 partitura.
http://www1.cpd.org/wiki/index.php/John_Mundy

_____. **O come, let us lift up our voice.** Editor: Edmund Gooch, 2012 [1594].
1 partitura. Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/John_Mundy

_____. **Witness, ye heavens.** Editor: James Gibb, 2012 [1594]. 1 partitura.
Disponível em: http://www1.cpd.org/wiki/index.php/John_Mundy

RAVENSCROFT, Thomas. **The Whole Book of Psalms.** Martin Quartier, 2010 [1621].
1 partitura.

Gravações

DOWLAND, John. **A Pilgrimes Solace** [1612]. Disponível em:
<https://open.spotify.com/album/1N3sXAQnzjzOpqdje3xxsx?si=mdDrHAX1R_-6knJQZWFZlw>

_____. **If that a sinners sighes** [1612]. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=l7eMkvPWH-Q>>

_____. **In this Trembling Shadow** [1612]. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/6DiU2pp2Gn17yuVYF0O6bW?si=1ABTtEV5QTK1cZOL3l_icw>

ANEXOS

1. Tradução nossa do Prefácio ao Leitor de *A Pilgrimes Solace* (p.148).
1. Tabelas de peças devocionais inglesas contemporâneas consultadas (p.150).
2. Fac-simile das canções devocionais de *A Pilgrimes Solace* (p.157).
3. Lamentatio H. Noel de John Dowland (p.1163).
4. Go nightly cares de John Dowland (p.169).
5. From silent night de John Dowland (p.172).
6. Flow my tears de John Dowland (p.175).
7. In darkness let me dwell de John Dowland (p.177).
8. Sorrow, sorrow stay (p.180)
9. If that a sinner sighes de William Byrd (p.183).
10. Lord in thy warth de William Byrd (p.187).
11. Arise Lord into thy rest de William Byrd (p.190).
12. Even from the depth de William Byrd (p.192).
13. Lord in thy rage de William Byrd (p.198).
14. From depth of sin de William Byrd (p.201).
15. My soul oppressed with care and grief de William Byrd (p.204).
16. Author of life de Thomas Campion (p.208).
17. The complaint of a sinner de Thomas Ravenscroft (p.210).
18. Lord keep me, for I trust in thee de Thomas Ravenscroft (p.211).
19. Thou, God of Mightie de John Milton (p.212)
20. If that a sinner's sighs de John Milton (p.217)
21. O Lord, behold my miseries de John Milton (p.225).

Prefácio ao Leitor de *A Pilgrimes Solace* (tradução nossa)

Ao leitor.

Admirável cavaleiro, e meu amado conterrâneo, movido pelas suas várias e antecipadas cortesias, eu sou forçado a aparecer diante de vocês. Verdade seja dita, eu permaneci muito tempo obscuro de suas vistas, porque recebi um entretenimento Real em clima estrangeiro, que não pode ser comparado a nenhum lugar como nosso lar. Porém, permaneci confiante neste horizonte, e, assim, não fui afetado completamente. Já que grande parte do meu pobre trabalho encontrou favores nas melhores partes da Europa, sendo impresso em 8 cidades além-mar: Paris, Antuérpia, Collein, Nuremberg, Frankfurt, Leipzig, Amsterdam, e Hamburgo (alguns deles também foram autorizados sob privilégios reais do Imperador). No entanto, eu preciso falar-te, já que sou um estranho; eu encontrei entretenimento estranho desde que eu retornei; principalmente pela posição de dois tipos de pessoas que se escondem sob o título de musicistas. Os primeiros são os simples cantores, que [apesar de] aparentarem ser excelentes em suas *Divisions* cegas, são meramente ignorantes, mesmo nos elementos mais básicos da música, e também na verdadeira ordem de mutação do *Hexacorde* no *Sistema* (que foi validado por todos os homens cultos e habilidosos do Cristianismo há 800 anos). Mesmo assim, esses colegas deram seu veredito pelas minhas costas, dizendo que o que eu faço é à maneira antiga: mas falarei abertamente com eles, porque gostaria que eles soubessem que o cantor mais orgulhoso deles não ousaria se opor face a face contra mim. Os segundos são os jovens, professores de alaúde, que se gabam, depreciando os que vieram antes deles (no qual faço parte), [dizendo] que nunca houve este tipo como eles. Para esses homens, eu digo pouco, por causa do meu amor e esperança em ver alguns atos vindo de suas corajosas palavras. Também foi aqui debaixo de seus narizes publicado um Livro em defesa da Viola da Gamba, no qual não apenas todos os outros melhores e principais instrumentos foram rebaixados, mas especialmente o Alaúde pelo nome, para satisfazer a ti Leitor eu penso ser bom inserir as palavras, que são as seguintes: *Daqui em diante, a Viola da Gamba vai facilmente substituir por completo o alaúde em várias das mais inventivas músicas: aqui eu declaro que a Trindade da Música, Partes [vozes da música], Paixão e Divisions [diminuições], será graciosamente combinada na Viola da Gamba, assim como nos mais estimados instrumentos. &c.* Esta imputação, eu penso, o musicista erudito não a deixaria sem resposta. Além disso, aqui vêm diariamente, neste reino famoso, diversos estrangeiros de além-mar, que afirmam diante de nossas próprias faces que não temos métodos verdadeiros de aplicação ou digitação para Alaúde. Agora, se esses jovens alaudistas galantes são o que eles proclamam ser, e eu não tenho dúvidas, deixe-os lembrar que suas habilidades não estão nos seus dedos: *Cucullus non facit Monachum* [O capuz não faz o monge]. Eu desejo para a honra e benefício do meu país, portanto, que eles tomem a defesa da profissão do alaúde, vendo que alguns deles, mais do que outros, possuem mais recursos, tempo conveniente e coragem que eu nunca vi ninguém ter. Porque se essas objeções tivessem sido feitas quando aqueles homens famosos viveram, que agora

não são dignos de fama, não denegrindo esses homens habilidosos [do] presente; Eu ousou afirmar que essas objeções seriam respondidas na íntegra, e u não tenho dúvida que aqueles poucos desta época que ainda vivem, alguns deles são Bacharéis em Música, e outros que são tão dignos quanto, teriam preservado sua reputação. Talvez você esteja me perguntando, por que eu que viajei muitos países, e tive algumas experiências, não tomei parte neste assunto? Eu respondo a isso, eu quero habilidade, estando agora com 50 anos: segundo, eu quero tanto recursos, tranquilidade quanto apoio. Mas (gentil leitor, para concluir ainda que abruptamente) este meu trabalho, que eu tenho aqui publicado, contém tais coisas que tenho refletido, sendo em minha opinião fornecidas com uma variedade de assuntos tanto de julgamento quanto de deleite, no qual de boa vontade eu me dirijo à amigável crítica e à aprovação dos habilidosos: esperando que esta obra seja agradável a todos, assim como foi agradável a mim durante a composição, Adeus.

Seu amigo,

John Dowland.

William Byrd: psalmes, sonnets and songs (1588)			
Nome	Assuntos	Elementos em Destaque	Recursos Musicais/Textuais
3. My soul oppressed with care and grief	busca por conforto	"oppressed"	cromatismo
		"with care and grief"	repetição textual
		"grief"	todos juntos
		"trust"	todos juntos com notas longas
		"have I showed"	pausas
		"be eased of my pain"	cromatismo + repetição
		"of my pain"	repetição textual
4. How shall a young man	seguir as leis do senhor	"deep"	linha descendente
		"are deep"	repetição textual
		"thy judgments that are deep"	repetição + pausa
8. Blessed is he that fears the Lord	fé em Deus	"that fears the Lord"	repetição textual
		"his seed"	repetição todas as vozes + pausas
9. Lord in thy wrath	misericórdia	"Lord in thy wrath reprove me not"	repetição textual
		"O Lord"	salto
		"range"	melisma
		"O Lord I thee desire"	repetição textual
		"desire"	melisma
		"weak"	vozes juntas
		"for I am weak"	repetição textual
		"O Lord"	nota longa e pausa
		"and heal me Lord"	todos juntos
		"my bones do quake for fear"	repetição textual
10. Even from the depth	pedido de alívio; penitencial	"for fear"	repetição textual
		"depth"	linhas descendentes em todas as vozes
		"even from the depth"	repetição textual
		"unto thee Lord"	pausa + repetição textual
		"I cry"	salto de 5J + repetição
		"cry"	notas longas
		"O God"	salto de 5J
		"unto my plaint"	repetição textual
		"and help"	salto de 5J
		"and help my misery"	repetição textual
27. Prostrate, O Lord, I lie	pedido de alívio	"my misery"	repetição textual+ pausa
		"Prostrate O Lord"	repetição de frases + pausas
		"I lie"	linha descendente
		"be hold"	pausas + repetição textual + saltos
		"heavenly"	linha ascendente
30. If that a sinner sighes	verdadeiro arrependimento	"in thy heavenly sight"	repetição textual
		"sighes", "repentant"	saltos, vozes juntas, melisma, cromatismo
		"O Lord", "pensive", "mood"	melisma, linha ascendente, bemol
		"tears", "forth", "sinfully"	melisma, salto, repetição + melisma
		"but not with"	repetição textual
		"bitterly"	melisma
31. Care for thy soul	preocupar-se com uma vida moral	"if that a sinner's sighes"	repetição textual
		"greatest "	salto
		"eternal pain"	cromatismo

William Byrd: Sundrie Natures (1589)			
Nome	Assuntos	Elementos em Destaque	Recursos Musicais/Textuais
1. Lord in thy rage	pedido de misericórdia; reconhecimento do pecado; medo da punição divina	"for my most grievous sin"	cromatismo em todas as vozes + linha descendente
		"favour win"	repetição textual
		"have mercy O Lord on me"	repetição textual seguida de pausas
		"O Lord"	melisma + repetição + notas longas
		"heal me O Lord"	repetição textual
		"are trouble sore in me"	repetição + síncopa + notas longas + linha descendente
4. O God which art most merciful	pedido de misericórdia; afastar os pecados; busca por conforto	"O God"	pausas
		"have mercy lord on me"	repetição + linhas descendentes
		"let me relieved be"	repetição textual
		"and put away my wickedness"	repetição textual
		"of thy compassions seen"	repetição + pausas
6. From depth of sin	pedido a Deus: atender as preces	"from depth"	salto + linha descendente
		"O Lord"	salto
		"make it ascend"	linha ascendente
		"to thy throne so high"	linha ascendente
		"to hear me day and night"	repetição textual
24. From Virgin's womb - Rejoice rejoice	alegria pelo nascimento de Cristo	"Christ"	salto ascendente
		"death"	salto descendente
		"with glorious saints"	linha ascendente
		"rejoice"	linha ascendente + melisma

William Byrd: Psalmes, songes ans sonnets (1611)			
Nome	Assuntos	Elementos em Destaque	Recursos Musicais/Textuais
18. Arise Lord into thy rest	louvor ao senhor	"arise Lord in thy rest"	linha ascendente + repetição
		"let the priests"	todos juntos + repetição
		"and let de saint rejoice"	repetição + todos juntos
		"rejoice"	salto + repetição + melisma
		"santification"	repetição textual
		"justice"	melisma
20-21. Sing we merrily unto God	cantar louvor ao senhor com instrumentos	"sing we merrily unto God"	linha ascendente + repetição
		"our strengh"	melisma + repetição
		"cheerful"	melisma
		"merry harp with the lute"	repetição textual
		"blow the trumpets in the new moon"	todos juntos + linha ascendente
		"Jacob"	melisma + notas longas
24. Make ye joy to God	louvor ao senhor; alegria	"make ye joy to god"	linha ascendente + repetição
		"gladness"	melisma + repetição
		"serve ye our lord"	todos juntos
		"joyllity"	grande melisma + repetição
		"our Lord he is good"	todos juntos + repetição

Thomas Campion: Two Bookes of Ayres			
Nome	Assuntos	Elementos em Destaque	Recursos Musicais/Textuais
Author of light	remissão dos pecados	"Author"	todos untos + uma voz
		"daying"	melisma
		"confound"	melisma
		"Lord, light me"	todos juntos
		"for blinde"	repetição + pausas
		"are mists and darkness being"	frase cromática + linha descendente
Sing a song of joy	cantar louvores ao senhor	"praise our God with mirth"	linha ascendente
		GERAL	homofônico

Allison				
Nome	Fonte	Assuntos	Elementos em Destaque	Recursos Musicais/Textuais
Salmo 125	Thomas Est (1592)	confiar em Deus	"put their confidence"	notas repetidas
			"Lord"	salto 4J
Ravenscroft				
Nome	Fonte	Assuntos	Elementos em Destaque	Recursos Musicais/Textuais
Where righteousness	Thomas Ravenscroft (1621)	arrependiment o	GERAL	entrada 3 vozes + 1; pausas
			"vengeance"	notas repetidas
Lord keep me for I trust in thee	Thomas Ravenscroft (1621)	confissão	"and I doe confess"	entrada 3 vozes + 1
			"indeed"	semitom + 3m
			"Thou"	entrada 3 vozes + 1
The heavens and the firmament	Thomas Ravenscroft (1621)	glorificação	"glory of God Omnipotent"	linha ascendente
Milton				
Nome	Fonte	Assuntos	Elementos em Destaque	Recursos Musicais/Textuais
Thou, God of might	William Leighton (1613)	Deus cure a alma	"Thou God of might"	todos juntos + notas longas
			"wounded my soul with misery"	repetição de + pausas
			"misery"	notas longas descendentes
O Lord behold my miseries	William Leighton (1613)	lamento	"miseries"	semitom
			"O Lord"	salto 3m
			"my pain"	repetição
			"deadly"	notas longas descendentes
			"grief and dead"	semiton
			"my pain"	salto 8a
			"no help no hope"	repetição + pausa + salto 4J
"loathe my sin"	notas longas e repetidas			
If that a sinner sighes	William Leighton (1613)	arrependiment o	"if that a sinners sighes"	repetição + movimento acidental
			"grief and dead"	nota longa + repetição
			"oppressed"	notas longas + repetição + movimento acidental
When David heard	Manuscrito	história bíblica	"when David heard"	notas repetidas + repetição com notas longas

John Dowland: Salmos				
Nome	Fonte	Assuntos	Elementos em Destaque	Recursos Musicais/Textuais
The humble complaint of a sinner	Lamentatio H. Noel (1597)	confissão; remissão dos pecados	"continually"	trítone e 2M no tempo forte
			"Thy laws I do transgress"	repetição textual
			GERAL	pausas antes de cada frase
Psalm 130	Thomas Est (1592)	lamento a Deus; busca de consolo	"Lord to thee I make my moan"	cromatismo no Baixo
			"I sigh plain and groan"	cromatismo no Soprano
All people that on earth do dwell	Thomas Ravenscroft (1621)	cantar louvores ao senhor	"sing"	salto de 5J
			"Him serve with fear"	todos juntos silabicamente
			GERAL	maior frequência de saltos
Miserere mei	William Leighton (1613)	pedido de misericórdia	"consider my distress"	linha descendente
			"O Lord"; "my sins"	notas repetidas
			"Good"	salto 4J
			"redress"	melisma
			"wash"	4a diminuta
			"alas"	melisma
			"Lord "	salto 5J
			"frowning"	melisma
De profundis	William Leighton (1613)	lamento a Deus; busca pelo consolo divino	"desire"	melisma
			"to thee I make my moan"	notas repetidas
			"oppress"	melisma + linha descendente
			"hear now, O Lord"	linha ascendente
			"request"	melisma
			"be"	melisma
			"prayer"	melisma
Domine ne in furore	William Leighton (1613)	busca pelo consolo divino	GERAL	pausas depois de cada frase
			"Ó"	salto 6m
			"nor yet correct me"	todos juntos silabicamente
The humble suit of a sinner	William Leighton (1613)	busca pelo consolo divino	"Ó"	melisma
			"O Lord"; "my sins"	salto 5J
O Lord turn not away	William Leighton (1613)	busca pelo consolo divino	"Thou seest my sorrows"	notas repetidas
			"O Lord"; my sins	salto 3m + 5J
			"that do lament"	movimento acidental
			"against me Lord"	movimento acidental

John Dowland: Ayres				
Nome	Fonte	Assuntos	Elementos em Destaque	Recursos Musicais/Textuais
Sorrow, sorrow stay	The Second Booke of Songes or Ayres (1600)	sofrimento	"sorrow"	semitom
			"woeful"	semitom + repetição
			"hence"	repetição + pausas
			"do not"	repetição + pausas + notas iguais
			"pity"	repetição + notas iguais + pausas
			"pity"	notas longas baixo
			"I am condemned"	repetição + notas iguais no fim
			"no hope"	repetição + pausas + 3m
			"down I fall"	linha descendente + síncopa + repetição
Mourn, mourn	The Second Booke of Songes or Ayres (1600)	lamento	"rise"	linha ascendente + nota longa
			"morn"	salto 4J (lamento)
			"from hell"	salto 4J (lamento)
			"darkness"	nota longa + linha descendente
			"that thus the sun"	notas repetidas + repetição textual
In darkness let me dwell	A Musicall Banquet (1610)	desejo pela morte	"harbour with the night"	linha descendente
			"darkness"	notas longas + síncopa + texto deslocado
			"sorrow"	repetição + melisma + pausa
			"shall weep"	repetição + pausa + cromatismo
			"and bedded"	cromatismo
			"Ó"	pausa
			"let me living dye"	repetição + notas iguais
			"till death"	repetição + pausas
			"death"	nota longa
Go nightly cares	A Pilgrimes Solace (1612)	desejo pela morte	"In darkness let me dwell"	repetida no final
			"go nightly"	salto 7m + repetido em outra voz
			"cares"	dissonância de 4J
			"so long you weight"	repetição
			"that lo I live"	repetição + pausa
			"oh give me time"	notas iguais + longa
			"to draw my weary breath"	notas iguais + pausa antes
			"O let me die"	notas iguais
			"welcome sweet death"	repetição + salto 4dim + síncopa
			"O life no life"	exclamação + saltos + pausas
From Silent Night	A Pilgrimes Solace (1612)	desejo pela morte	"then thus and thus"	pausa antes de cada palavra seguida de nota longa
			"from hell"	6m harmônica
			"lá sol fa mi"	lamento no soprano
			"true"	4dim harmônica
			"saddest"	trítone em suspensão
			"with deepest sins"	linha descendente
			"sighs"	pausa antes + repetição
			"my wailing muse"	movimento acidental
			"her woe"	cromatismo + repetição + pausas
			"and to the world brings tune"	cromatismo repetido no baixo
Flow my tears	The Second Booke of Songes or Ayres (1600)	lamento	"nothing else but sorrow"	cromatismo
			"flow my tears"	tetracorde descendente + 6m
			"and tears"	pausa + 3m
			"my weary days"	repetição + pausa
			"they that in hell"	linha descendente
			"happy"	repetição

[illegible][illegible]

CANTUS. The second Part.

Han Danks lie by Saw was often taught, De madi lit by Sam by

Saw was of ten taught, And words of woe, words of

were of woe did comforte canst him a long shont. On die strength he were,

never had a thought, But in his griefes, but in his griefes, has

griefes, has griefes, hope still did keep him out, Hope still did help him, help him out

[illegible]

[illegible][illegible]

CANTUS XVII

Here Sime fore woun-

ding, daily doth oppresse me, There Grace a-bounding, Grace a-bounding, freely, re- deth, redeth

me, So that reforming fill I shall confide thee, Father of mercy, mercy, Father of mer-

cy, Father of mer-

cy, So that, &c.

Here Sime fore woun-

ding, daily doth oppresse me, There Grace a-bounding, Grace a-bounding, freely, re- deth, redeth

me, So that reforming fill I shall confide thee, Father of mercy, mercy, Father of mer-

cy, Father of mer-

cy, So that, &c.

Here Sime fore woun-

ding, daily doth oppresse me, There Grace a-bounding, Grace a-bounding, freely, re- deth, redeth

me, So that reforming fill I shall confide thee, Father of mercy, mercy, Father of mer-

cy, Father of mer-

cy, So that, &c.

ALTS XVII

Here Sime fore woun-

ding, daily doth oppresse me, There Grace a-bounding, Grace a-bounding, freely, re- deth, redeth

me, So that reforming fill I shall confide thee, Father of mercy, mercy, Father of mer-

cy, Father of mer-

cy, So that, &c.

Here Sime fore woun-

ding, daily doth oppresse me, There Grace a-bounding, Grace a-bounding, freely, re- deth, redeth

me, So that reforming fill I shall confide thee, Father of mercy, mercy, Father of mer-

cy, Father of mer-

cy, So that, &c.

Here Sime fore woun-

ding, daily doth oppresse me, There Grace a-bounding, Grace a-bounding, freely, re- deth, redeth

me, So that reforming fill I shall confide thee, Father of mercy, mercy, Father of mer-

cy, Father of mer-

cy, So that, &c.

BASS XVII

Here Sime fore woun-

ding, daily doth oppresse me, There Grace a-bounding, Grace a-bounding, freely, re- deth, redeth

me, So that reforming fill I shall confide thee, Father of mercy, mercy, Father of mer-

cy, Father of mer-

cy, So that, &c.

Here Sime fore woun-

ding, daily doth oppresse me, There Grace a-bounding, Grace a-bounding, freely, re- deth, redeth

me, So that reforming fill I shall confide thee, Father of mercy, mercy, Father of mer-

cy, Father of mer-

cy, So that, &c.

Here Sime fore woun-

ding, daily doth oppresse me, There Grace a-bounding, Grace a-bounding, freely, re- deth, redeth

me, So that reforming fill I shall confide thee, Father of mercy, mercy, Father of mer-

cy, Father of mer-

cy, So that, &c.

TENOR XVII

Here Sime fore woun-

ding, daily doth oppresse me, There Grace a-bounding, Grace a-bounding, freely, re- deth, redeth

me, So that reforming fill I shall confide thee, Father of mercy, mercy, Father of mer-

cy, Father of mer-

cy, So that, &c.

Here Sime fore woun-

ding, daily doth oppresse me, There Grace a-bounding, Grace a-bounding, freely, re- deth, redeth

me, So that reforming fill I shall confide thee, Father of mercy, mercy, Father of mer-

cy, Father of mer-

cy, So that, &c.

Here Sime fore woun-

ding, daily doth oppresse me, There Grace a-bounding, Grace a-bounding, freely, re- deth, redeth

me, So that reforming fill I shall confide thee, Father of mercy, mercy, Father of mer-

cy, Father of mer-

cy, So that, &c.

Though Sime offending daily doth torment me,
Ye Grace attending, since I do repent me,
At my lues ending will I hope prefer me,
Glad to thy mercy,

Thou Sime Since gave me way of Death affrid,
Did not Grace save me whereby it is cured,
So thou wilt have me to thy love invred,
Free without merit,

Since I hope is haled, and his sin is pard,
For thou hast not let me and the Grace attend,
Thy Love remained, and thy Grace related
gave me this Grant.

JOHN DOWLAND: THE HUMBLE COMPLAINT OF A SINNER (1596)

IV. The humble complaint of a sinner
C2, C3, C4, F4Tune in treble/Text: anonymous
Tune & text from English Psalter 1562

Dowland: Lamentatio H. Noell, IV

1. Where right - eous - ness does say, Lord, for my sin - ful part In wrath thou thy
2. But if it be thy will, With sin - ners to con - tend; Then all thy

6
should'st me pay ven - geance for my de - sert; I can it not de - ny,
flock shall spill, And be lost with - out end. For who liv'th here so right,

11
but that needs I must con - fess say: how that con - tin - ual - ly sight,
but that right - ly he can say: He sinn'th not in thy sight,

15
thy laws I do trans - gress, thy laws I do trans - gress.
Full oft, and ev - every day, full oft, and ev - every day?

JOHN DOWLAND: SALMO 130 (1596)

V. De profundis (Psalm 130)
C1, C2, C3, F4

Tune in treble/Text: John Whittingham
Tune & text from Anglo-Genevan Psalter 1556

Dowland: Lamentatio H. Noell, V

1. Lord, to thee I make my moan When dan-gers me op - - press
I call, I sigh, plain and groan trust - ing to find re - - lease.

5 Hear now, O Lord, my re - - - quest for it is full due time

10 and let thine ears aye be prest un - to this pray - - - er mine.

JOHN DOWLAND: O LORD TURN NOT AWAY (1596)

I. O Lord turn not away
C1, C2, C3, F4

Lamentatio Henrici Noel
Mr. Henry Noell his funerall Psalmes

John Dowland 1563-1626

1. O Lord, turn not a - way thy face from him that lieth pros - trate;
2. And call me not to mine ac - counts, How I have liv - ed here;

6 1. O Lord, turn not a - way thy face from him that lieth pros - trate;
2. And call me not to mine ac - counts, How I have liv - ed here;

La - ment - ing sore his sin - ful life be - fore thy mer - cy gate Which
For then I know right well, O Lord, How vile I shall ap - pear. I

12 gate thou open - est wide to those that do la - ment their sin: Shut not that
need not to con - fess my life, I am sure thou canst tell; What I have

17 gate a - gainst me, Lord, but let me en - - - ter in.
been and what I am, I know thou know'st it well.

gate a - gainst me, Lord, but let me en - - - ter in.
have been and what I am, I know thou know'st it well.

gate a - gainst me, Lord, but let me en - - - ter in.
have been and what I am, I know thou know'st it well.

JOHN DOWLAND: THE HUMBLE SUIT OF A SINNER (1596)

III. The humble suit of a sinner
C1, C2, C4, F4

Tune in treble/Text: John Marchant
Tune & text from English Psalter of 1562

Dowland: Lamentatio H. Noell, III

1. O Lord, of whom I do de-pend, be-hold my care-ful heart,
2. but on-ly those whose aid I crave, whose mer-cy still is prest,

and when thy will and plea-sure to is thee re-lease me of my smart
To ease all those that come sure to thee for suc-cour and for rest.

thou seest my sor-rows what they are, my grief is known to thee,
And sith thou seest my rest-less eyes, my tears and griev-ous groan;

and there is none that can re-move or take the same from me,
At-tend un-to my suit, O Lord, or mark take well the my same plaint from me, and moan.

JOHN DOWLAND: SALMO 6 (1596)

VII. Domine ne in furore (Psalm 6)
C1, C3, C4, F4

Source of Tune unknown/Text: Thomas Sternhold
Tune & text All such Psalms 1549

Dowland: Lamentatio H. Noell, VII

1. Lord, in thy wrath re - prove me not though I de - serve thine ire;
2. For I am weak, there - fore, O Lord, of mer - cy me for - bear;

1. Lord, in thy wrath re - prove me not though I de - serve thine ire;
2. For I am weak, there - fore, O Lord, of mer - cy me for - bear;

1. Lord, in thy wrath re - prove me not though I de - serve thine ire;
2. For I am weak, there - fore, O Lord, of mer - cy me for - bear;

1. Lord, in thy wrath re - prove me not though I de - serve thine ire;
2. For I am weak, there - fore, O Lord, of mer - cy me for - bear;

Nor yet cor - rect me in thy rage, O Lord, I thee de - sire.
And heal me, Lord, for why? thou knowest, my bones do quake with fear.

Nor yet cor - rect me in thy rage, O Lord, I thee de - sire.
And heal me, Lord, for why? thou knowest, my bones do quake with fear.

Nor yet cor - rect me in thy rage, O Lord, I thee de - sire.
And heal me, Lord, for why? thou knowest, my bones do quake with fear.

Nor yet cor - rect me in thy rage, O Lord, I thee de - sire.
And heal me, Lord, for why? thou knowest, my bones do quake with fear.

3. My soul is trou - bled ve - ry sore, and vexed ve - he - ment - ly;
Lord, turn thee to thy wont - ed grace, and my se - ly soul up - take;

3. My soul is trou - bled ve - ry sore, and vexed ve - he - ment - ly;
Lord, turn thee to thy wont - ed grace, and my se - ly soul up - take;

3. My soul is trou - bled ve - ry sore, and vexed ve - he - ment - ly;
Lord, turn thee to thy wont - ed grace, and my se - ly soul up - take;

3. My soul is trou - bled ve - ry sore, and vexed ve - he - ment - ly;
Lord, turn thee to thy wont - ed grace, and my se - ly soul up - take;

But Lord, how long wilt thou de - lay to cure my mi - se - ry?
O save me not for my de - serts, but for thy mer - cy's sake.

But Lord, how long wilt thou de - lay to cure my mi - se - ry?
O save me not for my de - serts, but for thy mer - cy's sake.

But Lord, how long wilt thou de - lay to cure my mi - se - ry?
O save me not for my de - serts, but for thy mer - cy's sake.

But Lord, how long wilt thou de - lay to cure my mi - se - ry?
O save me not for my de - serts, but for thy mer - cy's sake.

JOHN DOWLAND: SALMO 51 (1596)

II. Miserere mei (Psalm 51)
C1, C2, C4, F4

Tune in treble/Text: William Whittingham -
Tune & text from Anglo-Genevan Psalter 1556

Dowland: Lamentatio H. Noell, II

1. O Lord, con - si - der my dis - tress, and now with speed some pi - ty take, My sins de - face, my faults re - dress, Good Lord, for mine ex - cess; My sin, a - las, doth still re - main be - fore my pi - ty take, My sins de - face, my faults re - dress, Good Lord, for ledge mine ex - cess; My sin, a - las, doth still re - main be - fore my

6

11

16

thy great mer - cy's sake Wash me, o Lord, and make me clean face with - out re - lease. For thee a - lone I have of - fended, thy great mer - cy's sake Wash me, o Lord, and make me clean face with - out re - lease. For thee a - lone I have of - fended, from this un - just and sin - ful act, and pu - ri - fy yet once a - gain, com - mitt - ing e - vil in thy sight, and if I were there - fore condemned, from this un - just and sin - ful act, and pu - ri - fy yet once a - gain, com - mitt - ing e - vil in thy sight, and if I were there - fore condemned, from this un - just and sin - ful act, and pu - ri - fy yet once a - gain, com - mitt - ing e - vil in thy sight, and if I were there - fore condemned,

JOHN DOWLAND: GO NIGHTLY CARES

Go nightly cares

John Dowland (c.1563-1626)

Cantus
[Treble Viol]

Altus

Bassus
[Bass Viol]

Lute

Go night - ly cares,

Lute tuning: D, F, G, c, f, a, d', g'

10

go night - ly cares, the en - e - my to rest,

For - bear, for - bear a while, to vex my griev - ed sprite,

20

So long, so long your weight, so long, so long your weight, hath lain up - on my

30

breast, that lo I live, that lo I live, that lo I live of life.

[$\text{♩} \rightarrow \text{♩}$]

— be - reav - ed quite, O give me time

40

to draw my wea - ry breath, or let me

[$\text{♩} \rightarrow \text{♩}$] 50

die, as I de - sire the death.

Wel - come sweet death, wel - come sweet death, wel - come

sweet death, sweet death wel - come, Oh life, no life, A hell,

Then thus, and thus I bid the world fare - well.

JOHN DOWLAND: FROM SILENT NIGHT

From silent night

To my loving Country-man Mr. John Forster the younger, Merchant of Dublin in Ireland. John Dowland (c.1563-1626)

Cantus
[Treble viol]

Altus

Bassus
[Bass viol]

Lute

Lute tuning: D, G, c, f, a, d', g'

10

- gis - ter of moans, From sad - dest Soul con - sumed

20

with deep - est sins, From heart quite

rent with sighs, with sighs and hea - vy groans, My

30

— wail - ing Muse her woe, her woe, her woe - ful

work_____ be - gins. And to the world brings tunes of sad des-pair,

40

And to the world brings tunes of sad_____ des-pair,

50

Sound - ing nought else but sor - row, sor - row, nought

— else, *nought else* but sor-row, nought else but sor - - row, grief—

— and care. And care.

JOHN DOWLAND: FLOW MY TEARS

Flow my tears fall from your springs

Lacrime

John Dowland (c.1563-1626)

Canto

Flow my tears fall from your springs,
Down vain lights shine you no more,

Basso

Flow Down tears lights from shine your springs, Ex -
no more, no

Lute

Lute tuning: D, G, c, f, a, d', g'

Ex - iled for ev - er let me mourn: where night's black bird her
No nights are dark e - nough for those that in de - spair their

- iled night for is dark - er let me mourn: where night's black bird her sad
de - nough for those that in de - spair their

sad in - fa - my sings, there let me live for - lorn.
last for - tunes de - plores, light doth but shame dis - close.

in - - fa - my sings, there let me live for - lorn.
for - - tunes de - plores, light doth but shame dis - close.

Ne - ver may my woes be re - liev - ed, since pi - ty is fled,
From the high - est spire of con - tent - ment, my for - tune is thrown,

Ne - - ver the may high - my woes, my woes be re - liev - ed, since pi - ty is
From the high - est spire, high'st spire of con - tent - ment, my for - tunes

and tears, and sighs, and groans my wea - ry de -
and fear, and grief, and pain for my de -

fled, thrown, and tears, and sighs, and groans my for

days, my wea - ry days of all joys have de - prived.
-serts, for my de-serts are my hopes since hope_ is gone.

wea - ry days, my wea - ry days all joys have de - prived.
my de-serts, for my de-serts are hopes, hope is gone.

Hark yousha-dows that in dark - ness dwell, learn to con-demn light, Hap - py, hap -
Hark that in dark - ness dwell, learn to con-demn light, hap - py, hap - py

- py they that in hell feel not the world's de - spite.
they that in hell feel not the world's de - spite.

JOHN DOWLAND: IN DARKNESS LET ME DWELL

In darkness let me dwell

John Dowland (c.1563-1626)

Cantus

Lute

Bassus
[Bass Viol]

Lute tuning: D, E, F, G, c, f, a, d', g'

In

dark - ness let me dwell, The ground, the ground shall sor - row,

sor-row be, The roof De-spair to bar all, all cheer-ful

light from me, The walls of mar - ble black that moist - ned, that

moist - ned still shall weep, still shall weep, My

mu - sic my mu - sic hell - ish hell - ish jar - ring sounds, jar -

- ring, jar - ring sounds to ban - ish, ban - ish friend - ly sleep.

Thus wed - ded to my woes, And bed - ded to my Tomb,

O let me liv - ing die, O

let me liv - ing, let me liv - ing, liv - ing die, Till death, till death do come, till death, till

40

death do come, till death, till death do come,

In dark - ness, let me dwell.

JOHN DOWLAND: SORROW, SORROW STAY

Sorrow, sorrow, stay

John Dowland (c.1563-1626)

Canto

Basso

Lute

Lute tuning: D, G, c, f, a, d', g'

10

20

Sor - row, sor - row stay, lend

Sor - row, sor - row stay, lend true re - pen - tant

true re-pen-tant tears, to a woe - ful, woe - ful

tears, lend true re - pen-tant, re - pen - - tant tears, to a

wret - ched_ wight: Hence, hence, de - spair with thy_

woe - ful, woe - ful wret - ched_ wight: Hence, hence de - spair, with thy tor - ment - ing

_ tor - ment - ing fears: do not, O do not my heart, _

fears, with thy tor - ment - ing fears: O do not my poor heart, my poor

_ poor heart af - fright: Pi - ty, pi - ty, pi - ty, pi - ty, pi - ty, pi - ty,

heart af - fright: Pi - - - ty, pi -

30

help now or ne - ver, mark me not to end - less pain, mark

-ty, help now or ne - ver, mark me not to end - less pain, mark

me not to end - less pain, a - las I am con -

me not to end - less pain, a - las I am con - dem - ned, con - dem - ned

40

-demned, a - las I am con - demned, I am con - dem - ned

e - ver, I am con - dem - ned, con - dem - ned e - ver, I am con -

e - ver, no hope, no help, there doth re - main, but

-demned e - ver, no hope, no help there doth re - main, but

50

down, down, down, down I fall, but down, down, down, down

down, d[own], d[own], d[own], d[own] I fall, but down, d[own], d[own], d[own], d[own]

— I fall, down and a - rise, down and a - rise

d[own] I fall down and a - rise, down and a - rise, a -

60 I ne - ver shall, but down, down, down, down I fall, but

-rise I ne - ver shall, but down, d[own], d[own], d[own], d[own] I fall, but

— down, down, down, down I fall, down and a - rise, down and a -

down, d[own], d[own], d[own], d[own], d[own] I fall, down and a - rise, down

70 -rise I ne - ver shall.

and a - rise, a - rise, a - rise, a - rise, a - rise, a - rise I ne - ver shall.

WILLIAM BYRD: IF THAT A SINNERS SIGHES

If that a sinner's sighs

William Byrd (c.1540-1623)

Superius
[Soprano]

Medius
[Alto]
The first singing part

Contratenor
[Tenor]

Tenor
[Tenor]

Bassus
[Bass]

If that a sin - ner's sighs, if that a sin - ner's sighs be

An - gels' food, or that re - pent - ant

sighs, be An - gels' food, or that re - pent - ant

sighs be An - gels' food, or that re - pent - ant tears be

sighs be An - gels' food, or that re - pent - ant tears be An -

sighs be An - gels' food, or that re - pent - ant

[10]

tears be An - gels' wine, An - gels' wine, ac - cept O

tears be An - gels' wine, ac - cept O Lord, ac - cept O

An - gels' wine, ac - cept O Lord, O Lord, ac - cept O

-gels' wine, An - gels' wine, be An - gels' wine, ac - cept O Lord, ac - cept O

tears be An - gels' wine, ac - cept O Lord, O Lord,

Lord, in this most pen - sive mood, these heart - y sighs and

Lord, in this most pen - sive mood, these

Lord, in this most pen - sive mood, most pen - sive mood, these

Lord, in this most pen - sive mood, most pen - sive mood, these heart - y

in this most pen - sive mood, these heart - y sighs,

20

tears of mine, these heart - y sighs and tears of

heart - y sighs, these heart - y sighs and faith - ful tears of

heart - y sighs, and tears of mine, and

sighs, these heart - y sighs and faith - ful tears

and faith - ful tears of mine, of mine, and faith - ful tears of

mine: That went with Pe - ter forth most sin - ful - ly, most sin -

mine: That went with Pe -

tears of mine: That went with Pe - ter forth most

of mine: That went with Pe - ter forth most sin - ful - ly, most

mine: That went with Pe - ter forth most sin - ful - ly,

30

ful - ly, but not with Pe - ter wept most bit - ter -
 -ter forth most sin - ful - ly, but not with Pe - ter wept most
 sin - ful - ly, but not with Pe - ter wept, wept most bit -
 sin - ful - ly, sin - ful - ly, but not with Pe - ter wept most bit -
 most sin - ful - ly, but not with Pe - ter wept most bit -

ly. That went with Pe - ter forth most sin - ful - ly, most sin -
 bit - ter - ly. That went with Pe -
 - ter - ly. That went with Pe - ter forth most
 -ter - ly. That went with Pe - ter forth most sin - ful - ly, most
 -ter - ly. That went with Pe - ter forth most sin - ful - ly

40

ful - ly, but not with Pe - ter wept most
 -ter forth most sin - ful - ly, but not with Pe -
 sin - ful - ly, but not with Pe - ter wept,
 sin - ful - ly, sin - ful - ly, but not with
 most sin - ful - ly, but not with Pe -

bit - ter - ly, with Pe - ter wept most bit - ter - ly.

-ter wept, with Pe - ter wept most bit - ter - ly.

with Pe - ter wept most bit - ter - ly.

Pe - ter wept most bit - ter - ly, most bit - ter - ly.

-ter wept most bit - ter - ly, wept most bit - ter - ly.

Detailed description: This is a musical score for five voices, likely SATB with an additional soprano or alto part. The score is written on five staves. The lyrics are: "bit - ter - ly, with Pe - ter wept most bit - ter - ly." The melody is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The music features various note values including quarter, eighth, and half notes, as well as rests. The lyrics are distributed across the staves, with some words appearing on multiple staves to indicate overlapping vocal lines.

WILLIAM BYRD: LORD IN THY WARTH

Lord in thy wrath

Psalm 6

William Byrd (c.1540-1623)

Superius
[Soprano]

Medius
[Alto]
The first singing part

Contratenor
[Alto]

Tenor
[Tenor]

Bassus
[Bass]

Lord in thy wrath re-prove me not, in thy

Lord in thy

Lord in thy wrath

Lord in thy wrath re - prove me

Lord in thy wrath re - prove me

wrath re - prove me not, though I de - serve thine ire:

wrath re-prove me not, though I de - serve thine ire:

re - prove me not, though I de - serve, though I de - serve thine ire, thine

not, though I de - serve thine ire, de - serve thine ire: Ne

not, though I de - serve thine ire, de - serve thine ire: Ne

10

Ne yet cor - rect me in thy rage, O Lord I thee de - sire, O Lord I

Ne yet cor - rect me in thy rage, O

ire: Ne yet cor - rect me in thy rage,

yet cor - rect me in thy rage, O Lord I

yet cor - rect me in thy rage, O

thee de - - - - - sire. For I am weak, for I am weak,
 Lord I thee de - sire. For I am weak,
 O Lord I thee de - sire. For I am weak, for I am weak, there -
 thee de - sire, I thee de - sire. For I am weak, there -
 Lord I thee de - - - - - sire. For I am weak

there - fore (O Lord) of mer - cy me for - bear:_____
 there - fore (O Lord) of mer - cy me for - bear:_____
 -fore (O Lord) of mer - cy me for - bear, me for - bear:_____
 -fore (O Lord) of mer - cy me for - bear: And heal me
 there - fore (O Lord) of mer - cy me for - - - - - bear:_____

20
 And heal me Lord, for why? thou know'st, my bones do quake_____
 And heal me Lord, for why? thou know'st, my bones do_____
 And heal me Lord, and heal me Lord, for why? thou know'st, my bones do_____
 Lord, for why? thou know'st, thou know'st, my bones do_____
 And heal me Lord, for why? thou know'st, my bones do quake

— for fear, my bones do quake for fear, — for fear.

quake for fear, my bones do quake for fear.

quake for fear, do quake for fear, my bones do quake for fear.

quake for fear, my bones do quake for fear.

for fear, my bones do quake for fear, do quake for fear.

Detailed description: This is a musical score for five voices, likely SATB (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass). The score is written on five staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "— for fear, my bones do quake for fear, — for fear." (Soprano), "quake for fear, my bones do quake for fear." (Alto), "quake for fear, do quake for fear, my bones do quake for fear." (Tenor 1), "quake for fear, my bones do quake for fear." (Tenor 2), and "for fear, my bones do quake for fear, do quake for fear." (Bass). The music features a mix of half notes, quarter notes, and eighth notes, with some staves ending in a fermata. The overall mood is solemn and dramatic.

WILLIAM BYRD: ARISE LORD INTO THY REST

Arise Lord into thy rest

William Byrd (c.1540-1623)

Cantus Primus [Alto]

Cantus Secundus [Alto]

Contratenor [Tenor]

Tenor [Tenor]

Bassus [Bass]

A -

A - rise Lord in - to thy

A - rise Lord in - to thy rest, thy rest,

A - rise Lord,

-rise Lord in - to thy rest, a - rise

A - rise Lord in - to thy

rest, a - rise Lord in - to thy rest, in - to thy

a - rise Lord in - to thy rest, in - to thy rest,

a - rise Lord in - to thy rest, a -

10

Lord in - to thy rest, in - to thy rest:

rest, a - rise Lord in - to thy rest:

rest, a - rise in - to thy rest, in - to thy rest:

a - rise Lord in - to thy rest, in - to thy rest:

-rise Lord in - to thy rest, in - to thy rest:

Thou, and the Ark, and the Ark of thy san-cti-fi-ca-

Thou, and the Ark, and the Ark of thy san-cti-fi-

Thou, and the Ark, and the Ark of thy san-cti-fi, san-cti-fi-

Thou, and the Ark of thy san-cti-fi-ca - - -

-ti-on, thou, and the Ark, thou, and

-ca-ti-on, thou, and the Ark, and the Ark

-ca-ti-on, thou and the Ark, thou, and the Ark

-ti-on, thou, and the Ark, and the Ark of

Thou, and the Ark, and the Ark

- the Ark of thy san-cti-fi-ca-ti-on, san-cti -

thou, and the Ark of thy san-cti-fi -

of thy san-cti-fi-ca - ti-on, thy san-cti-fi-ca-ti-on, thy san-

thy san-cti-fi-ca-ti-on, and the Ark of thy san -

of thy san-cti-fi-ca - ti-on, san-cti -

- fi - ca - ti - on. Let the Priests be cloth - ed with

- ca - ti - on. Let the Priests be cloth - ed with

- cti - fi - ca - ti - on. Let the Priests be cloth - ed

- cti - fi - ca - ti - on. Let the Priests be cloth - ed

- fi - ca - ti - on.

30

jus - tice, let the Priests be cloth - ed with

jus - tice,

with jus - tice, let the Priests be cloth - ed with

with jus - tice, let the Priests be cloth - ed with

Let the Priests be cloth - ed

jus - tice, let the Priests

let the Priests be cloth - ed

jus - tice, with jus - tice, let the Priests be cloth - ed with jus -

jus - tice, with jus - tice, be cloth - ed with jus - tice, with jus -

with jus - tice, be cloth - ed with jus - tice,

be cloth - ed with jus - - - tice. And let the Saints re-joyce, -
 with jus - tice, be cloth - ed with jus - tice. And let the Saints re-joyce, -
 - tice, be cloth - ed with jus - - - tice. And let the Saints re-joyce, -
 - tice, be cloth - ed with jus - tice.
 be cloth - ed with jus - - - tice.

re-joyce, and let the Saints re-joyce, -
 re-joyce, re-joyce, re-joyce, and let the Saints re-joyce, -
 re-joyce, and let the Saints re-joyce, re-joyce,
 And let the Saints re-joyce, re-joyce, and let the Saints re-joyce, -
 And let the Saints re-joyce, re-joyce,

re-joyce, re-joyce, re-joyce, re-joyce, and let the
 re-joyce, re-joyce, re-joyce, re-joyce, re-joyce, and let the
 and let the Saints re-joyce, re-joyce, and let the
 re-joyce, re-joyce, re-joyce, and let the
 and let the Saints re-joyce, re-joyce, and let the

Saints re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, re -

Saints re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, and let

Saints re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, and

Saints re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, and let the

Saints re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, re - jice, and

-jice, and let the Saints re - jice, re - jice.

the Saints re - jice, re - jice, re - jice, re - jice.

let the Saints re - jice, re - jice, and let the Saints re - jice.

Saints re - jice, re - jice, and let the Saints re - jice, re - jice.

let the Saints re - jice, re - jice.

WILLIAM BYRD: EVEN FROM THE DEPTH

Even from the depth

William Byrd (c.1540-1623)

Superius
[Tenor]

Medius
[Alto]
The first singing part

Contratenor
[Tenor]

Tenor
[Bass]

Bassus
[Bass]

Even from the depth, un - to thee

Even from the depth, un - to thee Lord, from

Even from the depth, un -

Even from the depth un - to thee Lord,

Even

Lord, even from the depth un - to thee Lord, un - to

the depth un - to thee Lord, un - to thee Lord, un -

-to thee Lord, even from the depth un - to thee

10

un - to thee Lord, with

from the depth, un - to thee Lord,

thee Lord, with heart and voice I cry,

-to thee Lord, thee Lord, with heart and voice I

Lord, un - to thee Lord, with heart and voice I

heart and voice I cry, I cry: Give ear O

with heart and voice I cry:

I cry, with heart and voice I cry: Give

cry, with heart and voice I cry: Give ear O

cry, and voice I cry: Give ear O

God un - to my plaint, un - to my plaint,

Give ear O God un - to my plaint, and

ear O God un - to my plaint, un - to my plaint, and

God un - to my plaint, and help my

God un - to my plaint, my plaint, and help

and help my mi - se - ry, and

help my mi - se - ry, and help my mi -

help my mi - se - ry, and help my mi - se -

mi - se - ry, and help my mi - se -

my mi - se - ry, and help my mi - se -

help my mi - se - ry, my mi - se - ry.
- se - ry, and help my mi - se - ry.
- ry, and help my mi - se - ry, and help, and help my mi - se - ry.
- se - ry, and help my mi - se - ry.
- ry, and help, and help my mi - se - ry.

WILLIAM BYRD: LORD IN THY RAGE

Lord in thy rage

Domine in furore. Psal. 6

William Byrd (c.1540-1623)

Superius
[Alto]

Tenor
[Tenor]

Bassus
[Tenor]

Lord in thy rage

Lord in thy rage re - buke me not, for

Lord in thy rage re - buke me not, re - buke me not,

re - buke me not, for my most grie - vous sin, nor

my most grie - vous sin, most grie - vous, most grie - vous sin, nor in

for my most grie - vous sin, nor in thine

[20] in thine an - ger cha - sten me, but let me fa - vour

thine an - ger cha - sten me, but let me fa - vour win,

an - ger cha - sten me, but let me fa - vour win, but

win, fa - vour win, but let me fa - vour win,

fa - vour win, but let me fa - vour win, have

let me fa - vour win, fa - vour win, have mer - cy Lord

[20] have mer - cy Lord on me, have mer - cy

mer - cy Lord on me, have mer - cy Lord on me, on me, be -

on me, have mer - cy Lord on me, on

Lord on me, be - cause my state is weak to
 - cause my state is weak to see, to see, be - cause my state is weak
 me, be - cause my state is weak to see, be - cause my state is weak to

30

see, heal me, O Lord, O Lord, O Lord, heal
 - to see, heal me, O Lord, O Lord,
 see, heal me, O Lord, heal me, O Lord, O

me O Lord, for that my bones, for that my bones are
 heal me O Lord, for that my bones, for that my bones
 Lord, O Lord, for that my bones, for that my

40

trou - bled sore in me, are trou - bled
 are trou - bled sore in me, are
 bones are trou - bled sore in

sore in me, are trou - bled sore in me, are
 trou - bled sore in me, are trou - bled
 me, are trou - bled sore, are trou - bled sore in

50

trou - bled sore in me, in me.

sore in me, in me.

me, are trou - bled sore in me.

Detailed description: This is a musical score for three voices, likely soprano, alto, and tenor/bass, arranged in three staves. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are: 'trou - bled sore in me, in me.' for the top voice; 'sore in me, in me.' for the middle voice; and 'me, are trou - bled sore in me.' for the bottom voice. A box containing the number '50' is positioned above the first staff. The score includes various musical notations such as whole, half, quarter, and eighth notes, rests, and a double bar line at the end of each staff.

WILLIAM BYRD: FROM DEPTH OF SIN

From depth of sin

De profundis Psal. 130.

William Byrd (c.1540-1623)

Superius [Alto]

Tenor [Tenor]

Bassus [Tenor]

From depth of sin, from depth of sin, from

sin, O Lord to thee I have made hum -

sin, O Lord to thee, O Lord to thee, to thee, I

depth of sin, O Lord to thee, to thee,

10 - ble cry, Lord hear my voice, my

have made hum - - ble cry, I have made hum - - ble cry, Lord

I have made hum - - ble cry, Lord hear

voice, make it as - cend un - to thy throne so

hear my voice, make it as - cend, un - to

my voice, make it as - cend un - to thy

20 high, un - to the voice of my re - quest, poured

thy throne so high, un - to the voice of

throne so high, un - to the voice of my re - quest,

out be-fore thy sight, thy sight, poured
 my re-quest, poured out be-fore thy sight,
 poured out be-fore thy sight, be-fore thy

out be-fore thy sight, be-fore thy sight, Lord let
 poured out be-fore thy sight,
 sight, be-fore thy sight, Lord let

thine ears at-ten-tive be, to hear me
 Lord let thine ears at-ten-tive be,
 thine ears at-ten-tive be, at-ten-tive be, to hear

day and night, to hear me day and night, to
 to hear me day and night, day and night,
 me day and night, to hear me day and

hear me, to hear me day and night, to hear me day
 to hear me day and night, to hear
 night, day and night, to hear me day and night,

Three staves of music in a key with one flat (B-flat). The lyrics are as follows:

____ and ____ night, day ____ and night, day and night.

me day and ____ night, ____ day and ____ night.

to hear me day and night ____

WILLIAM BYRD: MY SOUL OPPRESSED WITH CARE AND GRIEF

My soul oppressed with care and grief

Psalm 119. Quarta pars

William Byrd (c.1540-1623)

Superius
[Soprano]

Medius
[Alto]
The first singing part

Contratenor
[Tenor]

Tenor
[Tenor]

Bassus
[Bass]

My soul op - pressed with care and grief, with care and

My soul op - pressed with care and grief,

My soul op -

My soul op - pressed, with care and grief, with care and

My soul op - pressed, with care and

grief, my soul op - pressed with care and grief, and

and grief, with care and grief, with care and

-pressed with care and grief, with care and

10

grief, doth cleave un - to the dust: O

grief, doth cleave un - to the dust:

grief, doth cleave un - to the dust: O quick - en me

grief, doth cleave un - to the dust, doth cleave un - to the

grief, doth cleave un - to the dust: O quick - en

quick - en me af - ter thy word, for there - in do I

O quick - en me af - ter thy word, for there - in

af - ter thy word, af - ter thy word, for there - in

dust: O quick - en me af - ter thy word, for there - in do I

me af - ter thy word, O quick - en me af - ter thy word, for there - in

trust. My ways un - to thee

do I trust. My ways un -

do I trust, for there - in do I trust. My ways un -

trust. My ways un - to thee, my ways un - to thee

do I trust, do I trust. My ways un -

have I showed thou an - swer-est me a -

- to thee have I showed thou an - swer-est me a -

- to thee have I showed, thou an - swer-est me a - gain, thou an -

have I showed, thou an - swer-est me a - gain:

- to thee, have I showed, thou an - swer-est me a - gain, thou

-gain: Teach me thy law and so I shall, be eas - ed of

-gain: Teach me thy law and so I shall,

- swer - est me a - gain: Teach me thy law and so I shall, be

Teach me thy law and so I shall, and so I shall, be eas - ed

an - swer - est me a - gain: Teach me thy law and so I shall,

30

my pain, be eas - ed of my pain, of my pain. Teach

be eas - ed of my pain.

eas - ed of my pain, my pain. Teach me thy law and so I

of my pain, be eas - ed of my pain, of my pain. Teach me

I shall, be eas - ed of my pain. Teach me thy law and

me thy law and so I shall, be eas - ed of my pain,

Teach me thy law and so I shall, be

shall, teach me thy law and so I shall, be eas - ed

thy law and so I shall, and so I shall, be eas - ed of my

so I shall, I shall, be eas - ed of my pain, of my pain,

40

be eas - ed of my pain, be eas - ed of my pain.

eas - ed of my pain, be eas - ed of my pain.

of my pain, my pain, be eas - ed of my pain, of my pain.

pain, be eas - ed of my pain, be eas - ed of my pain.

be eas - ed of my pain, be eas - ed of my pain.

Detailed description: This is a musical score for five voices, likely SATB with an additional part. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score consists of five staves. The lyrics are 'be eased of my pain' repeated in various phrasings across the staves. The first staff has a measure number '40' in a box. The music features a mix of quarter, eighth, and half notes, with some measures containing rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

THOMAS CAMPION: AUTHOR OF LIGHT

Author of Light

1

Thomas Campion (1567-1620)

Two Bookes of Ayres (c.1613)

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Au - thor of light re - vive my dy - ing spright,

Au - thor of light re - vive my dy - ing spright, Re -

Au - thor of light re - vive my dy - ing spright, Re -

Au - thor of light, of light, re - vive my dy - ing spright, Re -

5

Re - deeme it from the snares of all con - found - ing night.

deeme it from the snares, re - deeme it from the snares of all con - found - ing night.

deeme it from the snares, re - deeme it from the snares of all con - found - ing night.

deeme it from the snares of all con - found - ing night, con - found - ing night.

10

Lord, light me to thy bless - ed way: For blinde, for

Lord, light mee to thy bless - ed way: For blinde, for

Lord, light me to thy bless - ed way: For blinde with

Lord, light me to thy bless - ed way: For blinde, for

2

Author of Light (score)

blinde with world - ly vaine de - sires, I wan - der as a

blinde with world - ly vaine de - lights, I wan - der as a

world - ly vaine de - sires I wan - der, wan - der as a

blinde with world - ly vain de - sires I wan - der as a

15

stray: Sunne and Moone, Starres and un - der-lights I see. But all their glor -

stray, Sunne and Moone, Starres and un - der-lights I see: But

stray. Sunne and Moone, Starres and un - der lights I see: But all, all their

stray. Sunne and Moone, Starres and un - der-lights I see: But all their

20

- ious beames are mists and dark - nesse being com - par'd to thee.

all their glor-ious beames are mists com - par'd with thee.

glor-ious beames are mists and dark - nesse being com - par'd to thee.

glor-ious beames are mists and dark - nesse be-ing com - - par'd to thee.

THOMAS RAVENSCROFT: THE COMPLAINT OF A SINNER

24
The Whole Booke of Psalmes
(ed. Ravenscroft, 1621)

The Complaint of a Sinner Thomas RAVENSCROFT (1590 - 1633)

CANTVS
MEDIVS
TENOR
or Playnsong
BASSVS

Where righteousnesse doth say
Where righ-teous-ness doth say, Lord for my sin-ful part,
Where righ-teous-ness doth say, Lord for my sin-ful part,
Where righ-teous-ness doth say, Lord for my sin-ful part,
Where righ-teous-ness doth say, Lord for my sin-ful part,

3
S. In wrath thou shouldst me pay ven-geance for my de- sert.
A. In wrath thou shouldst me pay ven-geance for my de- sert.
T. In wrath thou shouldst me pay ven-geance for my de- sert.
B. In wrath thou shouldst me pay ven-geance for my de- sert.

5
S. I can it not de-ny, but needs I must con-fess
A. I can it not de-ny, but needs I must con-fess,
T. I can it not de-ny, but needs I must con-fess,
B. I can it not de-ny, but needs I must con-fess,

7
S. how that con-ti-nual-ly Thy laws I do trans-gress.
A. how that con-ti-nual-ly Thy laws I do trans-gress.
T. how that con-ti-nual-ly Thy laws I do trans-gress.
B. how that con-ti-nual-ly Thy laws I do trans-gress.

THOMAS RAVENSCROFT: LORD KEEP ME, FOR I TRUST IN THEE

42

Lord keep me, for I trust in thee

The Whole Booke of Psalmes (ed. Ravenscroft, 1621)

Psalm 16

Thomas RAVENSCROFT (1590 - 1633)

CANTVS

MEDIVS

TENOR
or Playnsong

BASSVS

Bristol Tune

Lord keep me, for I trust in thee, and do con - fess in - deed:

Lord keep me, for I trust in thee, and do con fess in- deed:

Lord keep me, for I trust in thee, and do con - fess in - deed:

Lord keep me, for I trust in thee, and do con - fess in - deed:

3

S.

A.

T.

B.

Thou art my God, and of my good, O Lord thou hast no need.

Thou art my God, and of my good, O Lord thou hast no need.

Thou art my God, and of my good, O Lord thou hast no need.

Thou art my God, and of my good, O Lord thou hast no need.

JOHN MILTON: THOU, GOD OF MIGHT

I.

1

THOU, GOD OF MIGHT.

A CONSORT SONG.

TREBLE with a TREBLE VIOL.

Thou, God of might hast chast' - ned me, And

ALTO with a FLUTE.

Thou, God of might hast chast' - ned me, And me cor -

TENOR. 8^{ve} lower.

Thou, God of might hast chast' - ned me, And me cor -

BASS with a BASS VIOL.

Thou, God of might hast chast' - ned me, And

LUTE.

CITTERN.

BANDORA.

me cor - rect - ed with Thy rod, Wound - ed my

- rect - ed with Thy rod,..... Wound - ed my soul with...

- rect - ed with Thy rod, Thy rod, Wound - ed.....

me cor - rect - ed with Thy rod, Wound.ed..... my soul....

soul with mi - se - ry,..... wound - ed my

..... mi-se-ry, mi - se - ry, wound - ed..... my soul.....with mi-se-

..... my soul..... with... mi-se - ry, wound-ed..... my soul with mi -

..... with mi - se - ry, wound - ed my soul with

The musical score is written for a vocal part and piano accompaniment. The vocal part consists of four staves of music with lyrics. The piano accompaniment consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The lyrics are: "soul with mi - se - ry,..... wound - ed my", "..... mi-se-ry, mi - se - ry, wound - ed..... my soul.....with mi-se-", "..... my soul..... with... mi-se - ry, wound-ed..... my soul with mi -", and "..... with mi - se - ry, wound - ed my soul with".

soul with mi - se - ry, wound - ed my soul with mi - se -
- ry, wound - ed my soul with mi - - se - ry, with mi - se -
- - se - ry, wound - ed my soul with mi - - - se - ry,..... with
mi - se - ry, wound - ed my soul with mi - se - ry, And

The musical score is written for voice and piano. The vocal part consists of four staves of music with lyrics. The piano accompaniment is written in two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo and style are not explicitly indicated.

- ry, And hum - - bled me to know, to know my God. God.

- ry, And hum - bled me..... to know my God, Wound. God.

mi - se - ry, And hum - bled me to know my God. God.

hum - bled me to know..... my God. God.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

JOHN MILTON: IF THAT A SINNER'S SIGHS

IV.

IF THAT A SINNER'S SIGHS.

1st TREBLE. If that a sin - - ner's sighs, if.....

2nd TREBLE. If that a sin - - ner's sighs,..... a

ALTO. If..... that..... a sin - - ner's

TENOR.
8^{va} lower. If that

BASS. If that..... a

24

..... that..... a sin - ner's sighs sent from..... a soul with

sin - - - ner's sighs sent

sighs, if..... that a sin - - ner's

a sin - ner's..... sighs..... sent from a soul.....

sin - - - ner's sighs..... sent

grief op - - press'd, with grief..... op - press'd,

from a soul with grief, with grief..... op - press'd, op -

sighs sent from a soul..... with...

..... with grief op - press'd, sent

from a soul..... with grief,..... with

sent from..... a soul with grief op - press'd,
- press'd,..... sent from a
..... grief op - press'd, with..... grief, with grief op -
from..... a soul with grief op - press'd, with...
grief op - - - - - press'd, with grief op -

The first system of the musical score consists of eight measures. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "sent from..... a soul with grief op - press'd, - press'd,..... sent from a grief op - press'd, with..... grief, with grief op - from..... a soul with grief op - press'd, with... grief op - - - - - press'd, with grief op -". The piano accompaniment includes a treble and bass staff with various chords and melodic lines.

sent from a soul with grief op - press'd,.....
soul with grief op - press'd,..... with..... grief, with
- press'd, op - - - - - press'd, sent from a
..... grief, with grief, op - press'd,..... with grief op -
- press'd, with..... grief, with grief op - press'd,

The second system of the musical score consists of eight measures. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The lyrics are: "sent from a soul with grief op - press'd,..... soul with grief op - press'd,..... with..... grief, with - press'd, op - - - - - press'd, sent from a grief, with grief, op - press'd,..... with grief op - - press'd, with..... grief, with grief op - press'd,". The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns.

..... with..... grief, with grief op - press'd, sent from a soul with
 grief op - press'd, sent from a soul with..... grief.....
 soul with grief op - press'd, with grief, with grief op -
 -press'd, with grief op - press'd,..... sent from
 with..... grief, with grief op -

grief op - press'd,..... sent from a soul with grief op -
 op - press'd, with grief op - press'd, May Thee, O
 - press'd,..... May Thee, O Lord, to mer - cy
 a soul with grief..... op - press'd, with grief op -
 - press'd, sent from a soul with grief op - - press'd,.....

- press'd, May Thee, O Lord, to mer - cy move, may Thee, O Lord, to
 Lord to mer - - - cy move, to mer - cy move,
 move, to mer - cy move, may Thee, O Lord, to
 - press'd, May Thee, O Lord,..... to mer - cy move, may
 May Thee,..... O Lord, to mer - cy move,

mer - - - cy move, to mer - - - cy move,.....
 and to com - pas - si - on, and to com - pas - si -
 mer - cy move,..... and to com - pas - si - on,
 Thee, O Lord, to mer - cy, mer - cy move, and....
 and to com - pas - si - on, and....

and..... to com -
 - on, to com - pas - si - on,..... and..... to com -
 and to com - pas - si - on, and..... to com -
 to com - pas - si - on, and to com -
 to com - pas - si - on,

- pas - si - on, and..... to com - pas - si - on;
 - pas - si - on, and..... to com - pas - si - on;
 - pas - si - on, and..... to com - pas - si - on;
 - pas - si - on, and to com - pas - si - on;
 and to..... com - pas - si - on;

Then pi - ty me, pi - ty

Then pi - ty me,..... pi - ty me,..... pi - ty me,

Then pi - ty me, pi - ty me, and ease my mi - se - ry,.....

Then pi - ty me, pi - ty me, pi - ty me, pi -

The piano accompaniment consists of a grand staff with treble and bass clefs, featuring chords and moving lines in both hands.

me, pi - ty me, and ease my mi - se - ry,.....

pi - ty me, then pi - ty me, pi - ty me, pi - ty

..... then pi - ty me,..... pi - ty me, and ease my

- - ty me, pi - ty me, and.....

Then pi - ty me,..... pi - ty me,..... pi - ty me,.....

The piano accompaniment continues with a grand staff, showing harmonic support for the vocal lines.

..... and ease my mi - se - ry, then pi - ty me,.....

me, and ease my mi - se - ry, and

mi - se - ry, then pi - ty me, and...

..... ease my mi - se - ry, pi - ty me,..... and ease

..... and ease my mi - se - ry, then pi - ty me,.....

..... pi - ty me,..... and ease..... my mi - se - ry.

ease my mi - se - ry, mi - se - ry.

..... ease my mi - se - ry.

my mi - se - ry,..... my mi - se - ry.

..... pi - ty me, and ease my mi - se - ry.

JOHN MILTON: O LORD BEHOLD MY MISERIES

II.

O LORD BEHOLD MY MISERIES.

1st TREBLE.

2nd TREBLE.

3rd TREBLE.

ALTO.

TENOR.
8^{va} lower.

O Lord be - hold,..... my

O Lord be - hold be - hold my mi - se - ries.... be

O Lord..... be - hold my mi - se -

0

0 Lord be - hold my mi - se -

mi - se - ries, 0 Lord be - hold my mi -

- hold my mi - se - ries, 0 Lord be -

- ries, be - hold my mi - se - ries.....

Lord be - hold my mi - se - ries.....

- ries my pain, my pain and..... dead - ly

- se - ries, 0 Lord be.....

- hold my mi - se - ries 0 Lord..... be - hold my

..... 0 Lord be - hold..... my mi -

..... O Lord be - hold my mi - se - ries.....

grief, and dead - ly grief my pain, my pain and dead -

- hold my mi - se - ries, my pain

mi - se - ries, my mi - se - ries, my pain, my pain and dead - ly

- se - ries

My pain, my pain and dead - ly grief and dead - ly

- ly grief my

and dead - ly grief, my..... pain, my pain and dead -

dead - ly grief, my pain and dead - ly grief,

My pain, my pain and dead - ly grief,

grief, my pain and..... dead - ly grief,
 pain, my pain..... and dead - ly grief,
 - ly grief..... my pain and dead - ly grief.....
 my pain my pain and dead - ly..... grief, and dead - ly grief,
 my pain my pain and.... dead - ly grief,

No help..... no hope but Thy..... mer -
 No help no hope but Thy mer - cies..... but The mer -
 No help no hope but Thy..... mer - cies
 No help..... no hope.....

10

- cies No..... help..... no

cies No help no hope....

No help no hope..... but

..... but Thy mer - cies No help no

No help..... no hope but

hope..... but Thy..... mer - cies

..... but Thy..... mer - cies

Thy mer - cies, no help no hope..... but Thy..... mer - cies

hope but Thy mer - cies, no hope but Thy mer - cies, To

Thy mer - cies Thy mer - cies,

To yield my soul..... re - lief my soul re -

To yield my soul re - - - - - lief

yield my soul re - lief..... my soul..... re - lief..... to yield

To yield my

..... re - lief to yield..... my soul re - lief, I.....

- lief to yield my soul re - lief,

re - lief to yield..... my soul re -

my soul re - lief,..... re - lief..... I

soul re - lief to yield my soul..... re - lief,

12

..... hate..... my self and loathe my sin, and
I hate..... my self and loathe.....
- lief, I hate my self..... and loathe my
hate my - self and loathe my sin, I hate my
I hate..... my self and loathe my.....
loathe..... my sin,
..... my..... sin, My
sin, and loathe my sin, My heart is.....
self and loathe my sin, My..... heart....
..... sin,
.....

My..... heart..... is rent, my heart....
heart is rent,..... my heart..... is... rent..... my.....
..... rent with fear, my heart is rent with fear, with
..... is rent, my heart..... is.....

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef. It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes, some of which are beamed together. The lyrics are written below the staff, with ellipses indicating long notes or breaths. The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). It features a series of chords and single notes, with some notes beamed together. The overall mood is somber and reflective.

..... is..... rent..... with fear to think...
..... heart is rent..... with..... fear..... to
..... fear to..... think what state I
rent my heart is rent with fear..... to

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with a series of eighth and quarter notes, some of which are beamed together. The lyrics are written below the staff, with ellipses indicating long notes or breaths. The piano accompaniment continues with a series of chords and single notes, with some notes beamed together. The overall mood is somber and reflective.

14

..... what... state, what..... state..... I have..... liv'd

think what state, to think what state I have liv'd

have liv'd in, to think what state I have liv'd

think what state, what state I have liv'd

.....

The first system of the musical score consists of five vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are written in treble clef, and the piano part is in bass clef. The lyrics are: "..... what... state, what..... state..... I have..... liv'd", "think what state, to think what state I have liv'd", "have liv'd in, to think what state I have liv'd", "think what state, what state I have liv'd", and ".....". The piano accompaniment features a series of chords and moving lines in the right and left hands.

in My wits..... with tor - ments

in My wits..... with tor - ments tear, with

in My wits..... with tor - ments tear, with tor - ments

in I have..... liv'd in, My wits.....

My wits with tor

The second system of the musical score continues with five vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: "in My wits..... with tor - ments", "in My wits..... with tor - ments tear, with", "in My wits..... with tor - ments tear, with tor - ments", "in I have..... liv'd in, My wits.....", and "My wits with tor". The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns.

tear with tor - ments..... tear..... my wits.....
tor - ments tear with tor - ments tear,
tear, my..... wits..... with.....
.....with tor - ments tear, with tor - ments tear,
- ments, my wits with tor - ments tear, my wits..... with tor - ments

..... with tor - ments tear, with tor - ments my wits with tor -
my wits..... with tor - ments tear, with tor - ments.....
..... tor - ments... tear, my wits.....
my wits..... with tor - ments tear, with
tear, with tor - ments tear.....

ments tear my wits..... with tor - ments
tear, my wits..... with tor - ments tear, with tor - ments.....
..... with tor - ments..... tear, my wits.....
tor - ments tear, with tor - ments tear,
..... my wits..... with tor - ments tear, my
tear..... my wits with tor - ments tear.
tear, my wits..... with tor - ments tear.
..... with tor - ments tear..... my wits with tor - ments tear.
my wits..... with tor - ments tear, with tor - ments tear.
wits..... with tor - ments tear.