

CANÇÕES ELISABETANAS PARA VOZ E ALAÚDE: RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E TEXTO¹

Alúcio Coelho Barros²

Resumo: Este trabalho tem como objetivo esclarecer alguns conceitos básicos, necessários para se obter uma primeira consciência de como se deve abordar, tanto na prática de execução quanto na escuta, um repertório elisabetano para voz e alaúde, mostrando seu contexto histórico e, com o auxílio de uma análise simples, relacionando o texto com o discurso sonoro feito pelo compositor da época. Não é objetivo abordar técnicas instrumentais e de interpretação para o canto e para o alaúde.

Palavras-chave: Canções Elisabetanas; Alaúde; Canto; John Dowland; Poesia e Música

CARACTERÍSTICAS GERAIS DA MÚSICA NO SÉCULO XVI

A música do início do séc. XVI, dando continuidade ao desenvolvimento artístico que se desenrolou nos séculos passados, principalmente os séculos XIV e XV, atingiu um grande nível de complexidade na área de polifonia para música vocal. Isso ocorre por uma série de críticas feita às técnicas de contraponto utilizadas pelos compositores dos séculos anteriores, que são provenientes de uma retomada dos estudos dos filósofos gregos, como a teoria do *ethos*. Além disso, pela influência dos compositores franco-flamengos e das escolas dos países baixos, esse tipo de música vocal foi aperfeiçoada e difundida por toda a Europa.

O sistema utilizado nas composições ainda era o dos modos, porém com uma expansão, chamada de música *ficta*. Era uma ampliação melódica

¹ Trabalho apresentado ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap de 6 a 11 de outubro de 2008.

² Graduando em Violão pela Embap, na classe do Prof. Orlando Fraga.

que já tinha começado a ser praticada desde o séc. XIV, porém atinge sua maior complexidade nos séculos XV e XVI. Essa prática fez os músicos e teóricos da época começarem a repensar questões sobre a afinação do sistema musical.

A procura de novos sistemas de afinação foi estimulada não apenas por um desejo de conseguir consonâncias mais suaves, como também pela expansão dos recursos tonais para além dos modos diatônicos, até às notas da escala cromática. A *música ficta* improvisada só requeria um número limitado de acidentes – principalmente Fá#, Dó#, Sol#, Sib e Mib –, mas, à medida que os compositores procuravam obter novos efeitos expressivos, começaram a explorar ciclos de quintas, que os levaram a reconhecer até mesmo notas como Dób e Sibb.³

Os compositores mais importantes e que mais se destacaram na época de transição entre os séculos XV e XVI foram: Josquin des Prez, Heinrich Isaac, Jacob Obrecht, Johannes Ockeghem, Jean Mouton e Pierre de La Rue. Dentre eles, o que mais se destacou foi, sem sombra de dúvidas, Josquin des Prez.

Dentre o número extraordinariamente grande de compositores de primeiro plano que viveram por volta de 1500 há um, Josquin des Prez, que deve ser considerado como um dos maiores de todos os tempos. Poucos músicos gozaram em vida de maior fama ou exerceram mais profunda e mais duradoura influência sobre os seus sucessores. Josquin foi saudado pelos seus contemporâneos como o <<melhor compositor do nosso tempo>> o <<pai dos músicos>>. <<Ele é o senhor das notas. >>, disse Martinho Lutero.⁴

Com o desenrolar do século XVI, cada vez mais, percebeu-se um interesse por parte dos compositores pela música profana e instrumental, possibilitando, na área instrumental, o nascimento de novos estilos e formas independentes das formas de polifonia vocal, pois anteriormente o que se destacava na música instrumental era mais uma participação em conjunto com as vozes da polifonia do que partes puramente instrumental. Além disso, agora

³ GROUT; PALISCA; 2007 pp. 187-188.

⁴ GROUT; PALISCA; 2007 pp. 205 .

os compositores “sérios” davam importância praticamente igual às músicas de temas sacros e profanos, ou seja, os mesmos compositores que compunham músicas para a igreja, também compunham músicas com tema e caráter puramente profano.

O instrumento mais popular da época foi o alaúde. Instrumento de cordas, com o corpo em forma de pêra. Tem geralmente uma corda simples e mais cinco cordas duplas afinadas, *sol-dó-fá-lá-ré-sol*. No alaúde pode-se executar acordes, melodias, escalas e ornamentos de toda a espécie e peças contrapontísticas. Utilizava-se uma escrita especial para o instrumento chamada “tablatura”, que mostrava o ponto onde o dedo do executante deveria ser colocado para gerar o som desejado, e não a altura da nota como é feito na notação tradicional.

Como já citado anteriormente, os compositores de descendência franco-flamenga foram de grande importância para o desenvolvimento da música polifônica da época. O estilo de composição desses autores acaba por influenciar toda a Europa ocidental, tornando-se um tipo de estilo internacional. Os principais compositores dessa geração franco-flamenga foram: Nicolas Gombert, Jacobus Clemens, Ludwig Senfil e Adrian Willaert.

O MADRIGAL⁵

“O madrigal foi o gênero musical mais importante dentro da música profana italiana do séc. XVI. Através dele a Itália tornou-se, pela primeira vez na história, o centro musical da Europa”⁶.

O madrigal é uma obra profana, principalmente vocal, desenvolvida sobre um poema que, na maioria das vezes, abordavam temas eróticos ou sentimentais, sempre fazendo alusões de inspiração na poesia bucólica. Os poemas eram de caráter sério, provavelmente de grandes poetas da época, como Petrarca, Bembo, Sannazaro, Ariosto, Tasso, Guarini, entre outros.

Primeiramente, entre 1520 a 1550, era composto para quatro vozes. Posteriormente, as composições para cinco vozes tornaram-se o padrão geral,

⁵ O importante de citar o madrigal no presente trabalho está no fato dele ser um gênero que liga indissociavelmente a música com as correntes de gosto e crítica poética da época.

⁶ GROUT; PALISCA, 2007, pp. 234.

porém é possível se encontrar madrigais com até dez vozes independentes. Outro fato importante a ser apresentado é que nem sempre a obra era executada por cantores. Essencialmente os madrigais eram executados por um cantor para cada voz, mas como no séc. XVI a prática instrumental foi ficando cada vez maior, não era raro ver um madrigal sendo tocado por instrumentos, fazendo dobramentos ou substituições de vozes.

Na Inglaterra, a música profana demorou a se estabelecer. Somente na última década do séc. XVI, começou uma produção efetiva de madrigais ingleses. Os principais compositores desse gênero na Inglaterra foram: Thomas Morley, Thomas Wellkes e John Wilbye. O madrigal inglês difere-se do madrigal italiano na parte que se refere à estrutura musical de conjunto, além disso, os ingleses tinham certa relutância em imitar os italianos quando se dizia a respeito de relacionar o texto com a música. Segundo Joseph Kerman, “[...] o madrigalista inglês é, antes de tudo, um músico; o seu colega italiano é muitas vezes, acima de tudo, um dramaturgo”.

No livro *Musique et Poésie*, W. Mellers analisa o madrigal inglês a cinco vozes “*War, Hope my Heart*”, mostrando características composicionais que o autor da obra utiliza para relacionar o texto e a melodia utilizada no madrigal.

Le madrigal à cinq voix de *War, Hope my Heart*, montre clairement que ce musicien est capable de recréer le style traditionnel du madrigal dans des termes presque symphoniques. Les sujets d'imitation sont toujours présents, et Ward recourt volontiers à la description conventionnelle des détails du texte. Mais en même temps ce madrigal est une entité et non point une série de passages en imitation, sommairement reliés les uns aux autres, résultant d'un traitement du texte par clauses successives. Le début, en sol mineur, possède un caractère rhétorique et déclamatoire, et l'on remarquera le contraste entre une harmonisation aux sonorités très pleines et l'emploi austère d'une simple quinte.⁷

A MÚSICA ELISABETANA PARA VOZ E ALAÚDE

A popularidade da música inglesa no final do séc. XVI cresceu em proporções fenomenais na era Elisabetana. Segundo relatos, a Rainha

⁷ MELLERS, 1953, pp. 158 .

Elizabeth contratou cerca de 70 instrumentistas e compositores para seu tribunal, além disso, suas decisões tomadas acerca da música fizeram com que muitos músicos e compositores se destacassem e mostrassem suas habilidades. A popularidade de música Elisabetana cresceu de tal forma que se estabeleceu uma norma em que, pessoas de todas as classes sociais tinham que saber cantar e executar instrumentos musicais.

Nesta época, uma das formas musicais predominantes, especialmente entre os alaudistas, era a chamada *aire*, composta para voz solo acompanhada por alaúde ou quarteto de vozes, que segundo Donald J. Grout, em sua parte poética “eram consideravelmente melhores do que dos madrigais”, além disso, “são notáveis pela sensibilidade na declamação do texto e pela sutileza melódica”. Um aspecto importante a citar sobre os *airs* é o fato de que o processo composicional dessas canções já estava se direcionando para um caminho de melodia acompanhada, que só iria se solidificar na segunda metade do séc. XVII. Nessas canções a parte do alaúde, mesmo sendo contrapontística, era muitas vezes constituída de uma simplificação no contraponto valorizando principalmente a linha do baixo e uma escuta vertical, ou seja, um pensamento com idéias de encadeamento harmônico. Além disso, as escrita polifônica não era tão imitativa quanto ao que foi escrito nas décadas passadas, os *airs* eram geralmente mais homofônicos do que as demais canções da época, como o madrigal, por exemplo. Os compositores de mais destaque foram: John Dowland e Thomas Campion.

Os acompanhamentos para alaúde, se bem que sempre escrupulosamente subordinados à voz, possuem um certo grau de independência melódica e rítmica. As partes para voz e alaúde são geralmente impressas na mesma página, verticalmente alinhadas, com o propósito evidente de permitirem que o cantor se acompanhasse a si próprio.⁸

John Dowland, foi o compositor de *airs* e alaúde solo mais importante da Inglaterra. Dentre suas composições para alaúde e voz está o *First Booke of Songes* (Primeiro Livro de Canções), uma série de 30 volumes com canções para alaúde e voz, cerca de 20 canções em cada volume.

⁸ GROUT; PALISCA; 2007, pp. 252.

RELAÇÃO ENTRE TEXTO E MÚSICA.

Já é possível perceber que existia uma grande preocupação por parte dos compositores daquela época em fazer uma ligação entre composição musical e composição poética, isso era essencial para se compor canções, madrigais ou quaisquer outros gêneros musicais que utilizam texto e música na mesma obra. Esse tipo de prática começou a ocorrer, pois os intelectuais em todas as áreas do saber fizeram releituras dos escritos antigos, juntamente os teóricos e compositores também o fizeram, conseqüentemente sua forma de pensar a respeito de música foi mudando gradualmente pela influência dessa filosofia.

Uma das grandes preocupações desses compositores era a busca do *ethos* musical que os antigos apontavam em seus escritos. Uma busca por uma forma realmente eficaz de relação entre texto e música passou a ser o desejo central dos compositores. Chegou-se a um tipo de música descritiva, construída através dessa relação entre texto e música, que passou a ser chamada na segunda metade do séc. XVI de *musica reservata*. Josquin foi o grande precursor desse tipo de postura que irá apresentar grande quantidade de cromatismo principalmente para os temas tristes e densos.

O objetivo era reproduzir uma música que estava dramaticamente ligado ao texto utilizado na canção, e para isso utilizavam de artifícios, inéditos na época, como o cromatismo, a variedade tonal, os ornamentos e os contrastes rítmicos. Segundo Samuel Quicquelberg, compositor franco-flamengo tardio, a música *reservata* era “adequar a música ao sentido das palavras, exprimir a força de cada emoção diferente, tornar as coisas do texto tão vivas que julgamos tê-las deveras diante dos olhos [...]”.

Esse tipo de estilo composicional era muito utilizado na Inglaterra por John Dowland. Analisando sua canção, *Flow my Tears*⁹ iremos extrair alguns elementos que comprovam essa preocupação de combinar o texto com a música.¹⁰ Vejamos o poema que Dowland utiliza em sua canção:

⁹ *Second Book of Ayres*, 1600.

¹⁰ Pela simplicidade do trabalho, iremos analisar somente uma canção de John Dowland. O objetivo não é esgotar o assunto sobre essa relação entre texto e música, ele é muito abrangente, mas fazer com que o leitor tenha idéia do quão rico é esse repertório de canções e como foram bem trabalhadas.

Flow, my tears, fall from your springs!
Exiled for ever, let me mourn,
Where night's black bird her sad infamy sings,
There let me live forlorn.

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

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

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

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

Agora vejamos a tradução do mesmo poema:

Correm, minhas lágrimas, caem de suas fontes!
Exilado para sempre, deixe-me chorar,
Onde o pássaro negro da noite sua triste infâmia canta,
Lá deixe-me viver solitário e infeliz

Inúteis luzes, não brilhem mais!
Nenhuma noite é escura o suficiente para aqueles
Que em desespero sua derradeira sorte lamentam
A luz tenta mas a vergonha se mostra

Talvez nunca minhas mágoas sejam superadas.
Já que a piedade desapareceu,
E lágrimas, e suspiros, e gemidos, meus deprimidos e
aborrecidos dias
De todas as alegrias tem-se privado

Da mais alta torre de contentamento
Minha sorte é lançada,
E medo, e angustia, e dor, por meus méritos
São minhas esperanças desde que a esperança se foi

Ouçam vocês sombras que na escuridão habitam
Aprendam a desprezar a luz,
Felizes, felizes, eles que no inferno
Não sentem o desdém do mundo

Olhando para o poema isoladamente, percebe-se que ele consiste em um poema de cinco estrofes com quatro versos para cada estrofe, a maioria dos *airs* de Dowland são estróficos. O poema é de um tema extremamente bucólico e dramático. A música contém três partes distintas (**AA**, **BB**, **CC**), sendo que para primeira parte ele utiliza as duas primeiras estrofes, para a segunda parte as duas estrofes seguintes e para última ele repete duas vezes a última estrofe.

Se analisarmos um pouco mais a poesia perceberemos que ela contém uma estrutura parecida, as duas primeiras estrofes contêm estruturas parecidas, as duas seguintes também relacionam entre si e diferem das duas primeiras, a última faz certa relação com as quatro anteriores, mas se vê isolada do restante.

Por exemplo, o primeiro verso da primeira estrofe e o primeiro verso da segunda estrofe contêm a mesma estrutura, o que muda são as palavras:

Flow, my tears, fall from your springs! (primeira estrofe, verso um)

Down vain lights, shine you no more! (segunda estrofe, verso um)

O mesmo acontece na terceira e quarta estrofe, porém no terceiro verso:

And tears, and sighs, and groans, my weary days (terceira estrofe, verso três)

And fear, and grief, and pain, for my deserts (quarta estrofe, verso três)

Questões de pontuação e rítmica poética fazem com que, mesmo com palavras distintas os versos tenham uma estrutura geral semelhante.

O andamento da peça em geral é lento por conta de seu caráter dramático, além de criar um clima que combina muito com a mensagem que o poema quer passar, de melancolia e tristeza.

[...] Dowland capta bem o clima sombrio que impregna todas cinco estrofes, em particular através do movimento diatônico descendente de *Dó* para *Sol#*, que domina os vários trechos da melodia. Nesta música podemos falar de tonalidades

modernas. A primeira secção é em *Lá maior*, a segunda passa do relativo maior, *Dó*, para a dominante de *Lá menor* e a terceira secção regressa a *Lá menor*.¹¹

Como citado acima, outro aspecto interessante é o tratamento melódico que o compositor utiliza para determinados trechos do poema. Ele utiliza de alguns artifícios de retórica musical da época para enfatizar alguns trechos importantes e dramáticos do texto. A começar já na segunda frase musical, onde o texto é “fall from your springs!”, ela se desloca por um movimento melódico diatônico que cai da nota *Dó* para *Sol#*. Além de causar um efeito em particular, esse movimento descendente combina claramente com as palavras do texto (caem de suas fontes!).



FIGURA 1

Outro efeito melódico utilizado nessa canção é aquele que tem como objetivo afirmar alguma idéia ou sentimento existente no texto, ou seja, sempre que em algum trecho do poema, o *eu lírico* estiver repetindo células textuais para afirmar alguma idéia ou sentimento, existe uma célula rítmica e melódica especial para ser utilizada nesses casos. O exemplo se mostra nos terceiros versos das estrofes três e quatro, onde o texto significa respectivamente: “And tears, and sighs, and groans, my weary days”, e “And fear, and grief, and pain, for my deserts”. Em cada célula textual situada antes das vírgulas, ele utiliza um intervalo de terça ascendente, que vai subindo gradualmente, saindo do *Ré* e chegando ao *Dó*. Com um ritmo anacrúsico, essa combinação entre notas e ritmo gera uma tensão que realmente dá um sentido de afirmação textual.

¹¹ GROUT; PALISCA; 2007 pp. 253

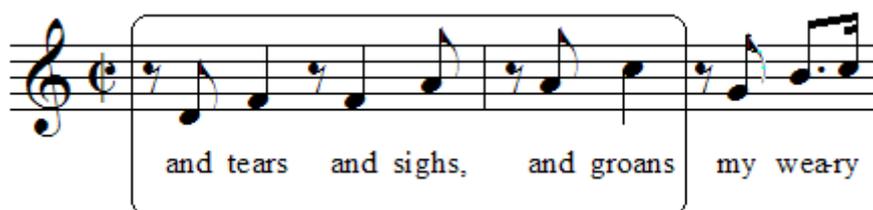


FIGURA 2

Esse tipo de tratamento terá seu maior desenvolvimento no séc. XVII com a *teoria dos afetos*, onde a retórica e dramaticidade são aspectos fundamentais para qualquer tipo de escrita musical tanto para música instrumental quanto para música vocal, o que se percebe é um pensamento inicial que se desencadeará em uma teoria muito mais complexa e diversa.

CONCLUSÃO

Essa preocupação da relação entre a música e a poesia neste período histórico é de grande complexidade e o que foi abordado no presente trabalho tem função de criar um caminho para uma busca mais completa e aprofundada, sobre a importância que essa relação tem para a época e as conseqüências que elas causaram na música e na poesia nos séculos posteriores.

Conhecer o contexto histórico e a concepção musical da época é de suma importância para se poder ter uma idéia inicial do que representa a música elisabetana para voz e alaúde. Além disso, essas informações ajudarão ao leitor obter uma escuta e uma interpretação mais aperfeiçoada sobre esse repertório, desde que tenham consciência de que é necessário pesquisar cada vez mais para se obter um resultado satisfatório em sua interpretação instrumental/vocal e em sua escuta.

BIBLIOGRAFIA

BOETTICHER, Wolfgang. *Orlando di Lasso*.

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE. *Musique et Poésie au XVI Siècle*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1953.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Ed. Gradiva, 2007.

JOSEPH, Kerman. *The Elizabethan Madrigal*. New York: American Musicological Society, 1962.

MENUHIM, Yehudi; DAVIS, Curtis. *A Música do Homem*. Trad. A. B. Simões, São Paulo: Martins Fontes