

Análise retórico-musical das Árias *Flow my tears* e *Come, heavy sleep*, de John Dowland (1563-1626)¹

Haroldo Roger Benghi Burmester²

Resumo: O presente trabalho se propõe a investigar a possível existência de figuras retórico-musicais nas árias *Come, heavy Sleep*, e *Flow my tears*, do compositor John Dowland (1563-1626), editadas respectivamente nos seus *The First Booke of Songes or Ayres* (1597) e *The Second Booke of Songs or Ayres* (1600). O objetivo é verificar de que forma estas figuras ressaltam o afeto contido em determinados trechos do texto das canções. O reconhecimento destes artifícios retóricos trará subsídios para uma performance que privilegie a persuasão e o mover dos afetos do ouvinte.

Palavras chave: Retórica; Árias; John Dowland; Práticas Interpretativas

O COMPOSITOR

John Dowland foi um dos mais importantes compositores que a Grã-Bretanha produziu durante o século XVII, e foi um dos poucos cuja fama extrapolou as fronteiras do seu território de origem. Provavelmente inglês, nasceu em 1563 e veio a falecer em Londres em 1626.

Apesar de sua fama como compositor, cantor e alaudista, teve seu primeiro emprego na corte inglesa apenas em 1612 no reinado de James I (1566-1625). Após tentar sem sucesso um cargo na corte da rainha Elizabeth I (1533-1603), em 1594, partiu para uma longa viagem que o levou para vários países europeus, entre eles, Itália, onde esteve em Roma com o intuito de ter aulas com o madrigalista Luca Marenzio (1553? – 1599). Serviu como músico da corte na Dinamarca, para o Rei Christiano IV (1577-1648), entre 1598 e 1606, quando retornou para a Inglaterra.

O próprio Dowland acreditava que seu insucesso na conquista de um cargo na corte elisabetana se devia ao fato de que, durante seu período em Paris, ter se convertido ao catolicismo, tendo em vista a condição protestante

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

² Graduado pelo curso Superior de Instrumento (violão clássico) pela Embap, mestrando pela UFPR.

da corte inglesa. Entretanto, sua conversão não foi de conhecimento público e a condição católica não era impedimento para contratação de músicos na corte.

A obra de Dowland foi bastante difundida em todo o continente europeu em sua época, considerando as fontes tanto impressas quanto manuscritas existentes. Na carta ao leitor, do seu último livro de canções para alaúde, *A Pilgrime Solace*, de 1612, Dowland nos informa que "... de alguma parte meu pobre trabalho encontrou favorecimento nas melhores partes da Europa, e foi publicado em oito mais famosas cidades além-mar: Paris, Antuérpia, Colônia, Nurembergue, Frankfurt, Leipzig, Amsterdam e Hamburgo...".³

Provavelmente Dowland se referia em boa parte à música para alaúde solo, particularmente nas publicações de Antoine Francisque, *Trésor D'Orphée* (Paris, 1600) e de Jean-Baptiste Besard, *Thesaurus Harmonicus* (Colônia, 1603).⁴

Vale lembrar que ainda persiste a incerteza, em alguns casos, da real autoria de algumas obras para alaúde solo atribuídas a John Dowland, pois este não chegou a publicar o seu "greater Worke, touching the Art of Lute-playing"⁵, mencionado no prefácio da antologia publicada por seu filho Robert Dowland, *Varietie of Lute-Lessons* (Londres, 1610).

A ÁRIA

A Ária é um estilo de canção que esteve muito em voga tanto na Inglaterra quanto na França, nesta época. Sem dúvida, com sua edição de 1597, John Dowland iniciou o movimento na Inglaterra e foi um dos seus maiores expoentes. A poesia geralmente era estrófica e o acompanhamento poderia ser tanto uma leve textura homofônica quanto uma polifonia mais elaborada, com alaúdes ou violas da gamba.

³ "Since some part my poore labours have found fauour in the greatest part of Europes, and have beene printed in eight most famous Cities beyound the Seas. viz: Paris, Antwerpe, Collien [Cologne], Nurenburge, Franckfort, Leipzig, Amsterdam, and Hamburge..."

⁴ TAYLER, David. *The solo lute music of John Dowland*. Dissertação, U.C. Berkeley, 1992.

⁵ "Maior obra, sobre a arte de tocar alaúde" – trad. livre. O'DETTE, Paul e HOLMAN, Peter. John Dowland. In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London; Macmillian, 2001.

A versatilidade era um ponto marcante neste tipo de canção, pois na edição de Dowland de 1597, é evidente a possibilidade de a *performance* ser feita com uma voz acompanhada por alaúde ou *consort* instrumental; o fato de apresentar versão do acompanhamento instrumental rearranjada para três vozes pressupõe a possível realização com quarteto vocal e acompanhamento de alaúde ou *consort* instrumental - misto ou homogêneo - ou existe ainda a possibilidade de as partes das vozes contralto, tenor e baixo serem realizadas por instrumentos.

AS FONTES RETÓRICAS INGLESAS

Embora a maioria das fontes relacionando música e retórica tenham sido elaboradas por teóricos alemães, não podemos esquecer que esta forte relação entre poética e música era comum em toda a Europa, e bastante comum na Inglaterra no início do séc. XVII. As fontes inglesas que ligam elementos retóricos e música não aparecem em tratados de música e sim, em várias fontes não musicais. Provavelmente isto explique a falta de conhecimento, com poucas exceções, destas fontes por parte dos musicólogos.

Um nome a ser referido é o de Henry Peacham "*the elder*", que em sua primeira edição do *The Garden of Eloquence (1577)*, faz alusão no próprio título a um dos cinco ramos da retórica, o da eloqüência. Na edição expandida, de 1593, Peacham apresenta cerca de 140 figuras retóricas, dentre elas *symploce*, *epizeuxis*, *traductio* e *articulus*, relacionando-as com várias outras artes, inclusive com as marciais. Até onde se sabe, esta é a mais antiga fonte Inglesa ligando música e retórica.

Outro nome a ser destacado é o do filho homônimo de Henry Peacham.

Henry Peacham "*the younger*" publicou sua primeira edição do *The Compleat Gentleman* em 1622, que teve reedições em 1626 e 1627. Peacham "*the younger*" tinha como amigos vários compositores ingleses, dentre eles o próprio John Dowland. Em seu livro, mostra que tinha conhecimento do que ocorria musicalmente não só na Inglaterra, mas também em outros países do continente europeu, pelos quais viajou entre 1613 e 1614. De forma bastante

significante, inicia sua discussão sobre música com as palavras “*Music, a sister to Poetry*” e mais para frente afirma:

Sim, na minha opinião, nenhuma retórica persuade melhor ou tem maior poder sobre a mente do que a música; Não teria a música, figuras, as mesmas que a retórica? O que é a retrogradação, mas sua antístrofe? Suas reafirmações, mas doces anáforas? Suas transposições de pontos, antimetáboles? Suas árias de afeto, mas prosopopéias? Com infinitas outras da mesma natureza.⁶

Peacham “*the younger*” discute figuras como *antistrophe(hypallage)*, *anaphora*, *antimetabole(commutatio)* entre outras.

O filósofo Francis Bacon também é fonte importante para este tipo de estudo, pois na seção que trata de música em seu trabalho enciclopédico *Sylva Sylvarum* de 1626, faz referência a procedimentos composicionais aplicados à música. Bacon traça um interessante paralelo entre a cadência evasiva e a figura retórica *praeter expectatum*, principalmente pelo efeito psicológico desta figura no ouvinte.

A última fonte a ser considerada é o tratado de Charles Butler, *The Principles of Music*, de 1636, no qual faz referências a figuras como *clímax*, *syncope* e *fuga* e também ao *dispositio*, ao qual apresenta uma divisão tripartite constituída de *entrance*, *progress* e *close*.

Um tema interessante no estudo da retórica aplicada à música, e muito pouco abordado e experimentado é o gesto como auxílio na explicitação dos afetos contidos no texto poético-musical. Na Inglaterra Elisabetana, as crianças aprendiam na escola além de outras disciplinas, poética e retórica. Portanto estavam hábeis a reconhecer cada figura, cada tropo, tanto em palavras como em sentenças, e também aprendiam a pronúncia retórica e gestual que cabia para cada palavra, figura ou afeto. Era a *prosopopeia* que estes garotos usavam para imitar e reconhecer as paixões humanas. A importância desta abordagem para cantores foi afirmada em 1600 por Emilio de Cavalieri:

⁶ Yea, in my opinion no rhetoric more persuadeth or hath grater power over the mind [than music]; nay, hath not music the figures, the same with rhetoric? What is revert but her antistrophe? Her reports, but sweet anaphoras? Her counterchange of points, antimetaboles? Her passionate airs, but prosopopeias? with infinite other of the same nature. BUTLER, Gergory G. Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources. *The Musical Quarterly*, Vol. 66, n.1, p 53-64, jan/1980.

Que tenha o cantor uma bela voz com boa entoação, e bem suportada, e que cante com expressão, suave e forte, e sem escalas rápidas; em particular ele deve expressar bem as palavras, de tal forma a serem bem entendidas, e acompanhando com gestos e movimentos, não apenas das mãos, mas outros gestos que são meios eficazes para mover os afetos.⁷

Entre os teóricos da retórica, os que mais descreveram as figuras retóricas, as partes do discurso retórico e sua função vinculada à composição musical, foram os alemães.

Estes teóricos aparentemente não entraram em acordo a respeito do uso dos termos ou nomes das figuras retóricas, e como consequência disso em alguns casos, o mesmo termo utilizado para definir uma determinada figura muitas vezes pressupõe um especial cuidado na sua aplicação, devido a esta desconformidade.⁸

Podemos citar como alguns dos principais teóricos e suas respectivas obras:

- Joachim Burmeister, *Musica poetica*, (Rostok, 1606);
- Johannes Lippius, *Synopsis musicae*, (Strasbourg, 1612);
- Johannes Nucius, *Musices practicae*, (Neisse, 1613);
- Joachim Thuringus, *Opusculum bipartitum*, (Berlim, 1624);
- J. A. Herbst, *Musica moderna prattica*, (Frankfurt, 1653);
- Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, (Roma, 1650);
- Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus* (1660?);
- Mauritius Johann Vogt, *Conclave thesauri artis musicae* (Praga, 1719)
- Johannes Mathesson, *Der vollkommene Kapellmeister*, (Hamburgo, 1739).

⁷ Let the singer have a beautiful voice with good intonation, and well supported, and let him sing with expression, soft and loud, and without passagework; and in particular he should express the words well, so that they may be understood, and accompany them with gestures and movements, not only of the hands but of other gestures that are efficacious aids in moving the affections. TOFT, Robert. *Musicke a Sister to Poetrie: Rhetorical Artifice in the Passionate Airs of John Dowland.. Early Music*, vol. 12, n.2, p. 190-197+199, mai/1984.

⁸ BUELOW, George J. Rhetoric in: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London; Macmillan, 2001. p. 262-275.

Neste trabalho, usaremos as definições e nomenclaturas para as figuras retóricas sugeridas por diversos teóricos, citando o autor e a definição da figura, quando necessário.

A edição usada para fins de análise (anexo I e II) é a editada por Edmund Fellowes, revisada por Thurnston Dart e publicada pela editora Stainer&Bell (Londres, 1965).

Flow my tears – O texto

<i>Flow, my tears</i>	<i>Fluam, minhas lágrimas</i>
<p>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.</p>	<p>Escorram, minhas lágrimas, caiam de suas fontes! Exilado para sempre, deixe-me lamentar (ficar de luto); Onde o pássaro negro da noite sua triste desonra canta, Lá me deixe viver abandonado.</p>
<p>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.</p>	<p>Não mais vãs luzes sobre ti cairão! As noites não são escuras o bastante para aqueles que, em desespero, seus destinos perdidos lamentam. A luz somente revela a vergonha.</p>
<p>Never may my woes be relieved, Since pity is fled; And tears and sighs and groans my weary days Of all joys have deprived.</p>	<p>Nunca mais meus sofrimentos serão aliviados, pois a compaixão se foi; E lágrimas, e suspiros e gemidos, meus dias tristes De toda a alegria privaram.</p>
<p>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.</p>	<p>Do mais alto espiral do meu contentamento, Minha sorte é lançada; E medo, e sofrimento, e dor como punição, São minhas esperanças, desde que a esperança se foi.</p>
<p>Hark you shadows that in darkness dwell, Learn to contemn light, Happy, happy they that in hell feel not the world's despite.</p>	<p>Ouçam vocês sombras, que na escuridão habitam, Aprendam a menosprezar a luz, Felizes, felizes os que no inferno não sentem o desprezo do mundo.</p>

A ária *Flow my tears* possui poesia de cinco estrofes e constitui-se de uma Pavana vocal, portanto uma dança lenta. O teórico da retórica musical, Athanasius Kircher em 1650 estabelece relação entre elementos musicais e afetos, e informa que afetos como compaixão (*pity*) e lamento ou *Lachrimae* possuem características como tempo lento, o uso de semitons e intervalos irregulares, suspensões e harmonias dissonantes, o que confere perfeitamente com o observado na presente análise. A obra apresenta em sua temática literária um típico elemento de oposição, característico do homem barroco: luz e sombra. O teórico Inglês Peacham "*the younger*" faz um paralelo das árias deste período com a figura retórica da prosopopeia. Prosopopeia é um tipo de personificação vívida na qual os pensamentos e sentimentos de um sujeito fictício ou ausente são apresentados de uma forma tão convincente que os ouvintes são levados a crer que esta pessoa está presente na pessoa do orador, cantor.

A ária, em *Lá Menor*, é dividida em três seções claramente demarcadas por cadências, a saber: compassos 1-7, movimento final **V-I**; compassos 8-15, movimento **III-V**; compassos 16-21, movimento **V-I**.

Estas seções, suas cadências e repetições, e também o texto, delimitam a forma **AABBC(C)**. É interessante notar que, para a seção **C**, o autor apresenta apenas um texto, nos levando a crer que esta última seção não seria repetida necessariamente. O tema desta ária também é conhecido como *Lachrimae Pavan*, em sua forma instrumental, para alaúde solo, *consort* de violas ou *consort* misto. O autor da poesia é desconhecido, entretanto, como era muito comum nesta época, muitos alaudistas eram também poetas (como o caso de Thomas Campion), é bem provável que este poema seja do próprio compositor⁹. Podemos especular sobre a temática de esta ária ser reflexo da situação de John Dowland, morando na Dinamarca, "exilado" da sua terra natal.

O esquema retórico global da obra se enquadra no proposto por Joaquim Burmeister (*Musica poetica*, 1606) e Gallus Dessler (*Precepta Musicae Peticae*, 1563), sendo subdividido como *exordium*, *medium* e *finis*. Observamos

⁹ MANNING, Rosemary J. *Lachrymae: A Study of Dowland*. *Music & Letters*, Vol. 25, n.1, p 45-53, jan/1944.

um *exordium* do tipo *principium*, pois o afeto é apresentado de forma direta, e não insinuado aos poucos.

Compassos 1 a 7:

A pavana inicia-se com uma *catabasis*¹⁰ de âmbito de 4ª justa, desenhando a figura da lágrima caindo, onde acompanha o texto “caiam minhas lágrimas”, caracterizando o que se entende por *word painting* ou madrigalismo. Esta idéia seria derivada do conceito aristotélico de *mimesis*, com o intuito de criar densidade psicológica às palavras.¹¹ Este intervalo de 4ª descendente, conforme teóricos da retórica, possui caráter triste, desconsolado. Este tipo de madrigalismo, ou *word painting*, faz parte de uma classe de figuras retóricas chamada de *hypotiposis*¹², onde o foco é a representação pictórica de uma idéia musical.

Segundo Silvana Scarinci, “em uma abordagem numerológica, familiar ao período, o número quatro simbolizava diversas coisas: quatro estações, quatro elementos, quatro humores, etc. Dizia-se que a quarta também expressava a condição terrena do homem, sua condição incerta, frágil.”¹³

Logo após, um *saltus duriusculus*¹⁴ ascendente de 6ª menor (lamentoso) destaca a palavra “fall”, cuja nota que a acompanha é em figura de semibreve, a nota mais longa deste compasso. Este *saltus duriusculus* anuncia o início da segunda *catabasis*, ainda dentro do compasso 1, agora num âmbito de 4ª diminuta, acompanhado pelo texto “fall from your springs”, desenhando novamente a idéia proposta na poesia. O acompanhamento possui textura polifônica, na tonalidade de *Lá Menor*, que, conforme Mathesson, possui caráter calmo, e conforme Charpentier, lamentoso.

No compasso 2, inicia-se a segunda frase da poesia: “Exilado para sempre, deixe me ficar de luto – lamentar”. Um salto descendente de 4ª justa

¹⁰ *Catabasis*: Descrita por Kircher, como passagem descendente, melodicamente ou em sequências harmônicas, representando sofrimento, tristeza ou a condição terrena do homem.

¹¹ SCARINCI, Silvana. *Elementos para interpretação da obra de John Dowland para alaúde*. 1998. 207p. Dissertação (Mestrado em artes) – UNICAMP, 1998.

¹² *Hypotiposis*: Conforme Burmeister, uma larga classe de figuras retórico-musicais, todas servindo para ilustrar palavras ou idéias poéticas e freqüentemente ressaltando a natureza pictórica das palavras. O termo retórico é mais apropriado do que os comuns “*word painting*” ou “Madrigalismo”.

¹³ SCARINCI, Silvana. *Elementos para interpretação da obra de John Dowland para alaúde*. 1998. 207p. Dissertação (Mestrado em artes) – UNICAMP, 1998.

¹⁴ *Saltus duriusculus*: Segundo Bernhard, caracterizado por um salto melódico dissonante.

sobre a palavra “exilado” dá o caráter triste, desconsolado, demonstrado pelo compositor. Concomitantemente a esta 4ª justa descendente na voz, no acompanhamento ocorre um *transgressio*¹⁵, ou seja, a voz do soprano, no acompanhamento, cruza temporariamente a voz da melodia. No compasso 3, uma *catabasis* de âmbito de 5ª diminuta como notas de passagem na voz do tenor no acompanhamento, forma dissonâncias de 7ª menor e 4ª aumentada com a voz do baixo, que enfatiza o caráter dolente desta frase, atingindo a palavra “*mourn*” (lamentar-se, estar de luto), cadenciando sobre o acorde de *Mi Maior* (c.3). A tonalidade de *Mi Maior* é considerada por Mathesson como uma tonalidade que caracteriza “tristeza fatal”, completamente condizente com o afeto proposto pelo compositor.

O compasso 4 apresenta *epizeuxis*¹⁶ de elemento melódico de 3ª menor descendente em mínimas, salienta o texto “*onde o pássaro negro da noite*”. Estes *epizeuxis*, observados como um todo neste compasso, formam uma *catabasis* de âmbito de 4ª diminuta. Observa-se a figura de *parrhesia*¹⁷ no compasso 4, entre o *sol#* no canto e o *sol#* no baixo do acompanhamento. No compasso 5, um *salto semplice*¹⁸ de 3ª menor, forma uma *syncope* na sílaba “*in*”, e uma *catabasis* de 4ª diminuta conclui a frase “*infamy sings*”, cadenciando suspensivamente em *Mi Maior*. Mais uma *parrhesia* aparece, entre o *sol#* na voz cantada no compasso 5 e o *sol#* do soprano no acompanhamento.

No compasso 6 começa o movimento melódico conclusivo da primeira estrofe, onde a *catabasis* de âmbito de 5ª diminuta como notas de passagem na voz do tenor forma dissonâncias de 7ª menor e 4ª aumentada com a voz do baixo. Podemos classificar esta cadência como *cadentiae duriusculae*¹⁹, auxiliando a caracterização do afeto de melancolia e dor exigido pela frase “*lá me deixe viver abandonado*”, que cadencia em *Lá Maior*, com terça de picardia, no compasso 7.

¹⁵ *Metabasis ou Transgressio*: Segundo Vogt, representado pelo cruzamento de vozes.

¹⁶ *Epizeuxis*: Para Mathesson, se caracteriza pela repetição imediata de um fragmento musical dentro da mesma unidade. Segundo Henry Peacham (1593), seria a repetição veemente de uma palavra, o que gera tensão impactante no ouvinte.

¹⁷ *Parrhesia*: segundo Kircher, uma falsa relação, uma forte dissonância ou trítono.

¹⁸ *Salto semplice*: salto consonante.

¹⁹ *Cadentiae duriusculae*: Conforme Bernhard, são as dissonâncias fortes e incomuns que ocorrem das notas finais de uma cadência.

A seção central da obra inicia-se no compasso 8, na tonalidade de *Dó Maior*. Nesta seção, iniciada pelo texto “nunca mais meus sofrimentos serão aliviados, pois a compaixão se foi”, observamos uma preponderância no âmbito melódico de 4ª justa descendente, que reforçam o caráter doloroso desta primeira frase. Ainda como forma de enfatizar a tristeza contida no texto, observamos duas *catabasis*, a primeira no compasso 8, e a segunda do compasso 9 para 10, e também uma *metabasis/transgressio* que ocorre entre a voz do soprano no acompanhamento em relação com a voz da melodia cantada, no compasso 10, sobre a palavra “*fled*”.

É nos compassos 11 e 12 que ocorrem as figuras de maior interesse persuasivo nesta obra, caracterizado por uma complexa sucessão, em *anabasis*²⁰, de *anaphoras*²¹, *epizeuxis*, *suspiratios*²² e *polyptoton*²³ entre a voz cantada e as vozes do acompanhamento, que ressaltam e geram tensão, sublinhando o texto “e lágrimas, e suspiros e gemidos”. Em seguida, o texto “meus dias tristes” é expandido em relação à poesia (*epizeuxis* literária), procedimento muito comum nas Árias de Dowland, cujo interesse reside em enfatizar o texto por meio da sua repetição (comp. 12 e 13). Entre a voz cantada e o baixo do acompanhamento, observamos a ocorrência da figura de repetição *polyptoton*, entre a voz cantada e a voz do baixo no acompanhamento. Esta seção encerra-se no compasso 15, na tonalidade de *Mi Maior*.

A terceira e última seção desta ária se inicia no compasso 16, ainda na tonalidade de *Mi Maior*, mas agora com uma textura mais homofônica, de notas mais longas, que acompanham o texto “Ouçam, vós sombras que na escuridão habitam...”.

Na anacruse do compasso 18 para 19, percebe-se a intervenção do alaúde solo apresentando motivo na voz do contralto, a ser repetido pelo baixo em forma de *polyptoton*, mas com pequena expansão na figura rítmica.

²⁰ *Anabasis*: Descrito por Kircher, Bernhard e Vogt como uma passagem ascendente, melodicamente ou em sequências harmônicas, representando triunfo, felicidade, misericórdia ou clemência.

²¹ *Anaphora* (Kircher) ou *Repetitio* (Nucius): A repetição de uma afirmação melódica em notas diferentes em partes diferentes. Thuringus, por sua vez, limita este conceito à repetição melódica na voz do baixo, apenas.

²² *Suspiratio*: Para Kircher, caracterizado pela quebra de uma melodia por pausas para ilustrar o texto, geralmente acompanhado por motivos musicais repetidos. Possui efeito afetivo semelhante ao suspiro. Na pena do próprio Kircher, “expressam afetos de uma alma penosa e sofredora.”

²³ *Polyptoton*: Segundo Vogt, se caracteriza pela repetição de uma idéia melódica em registro diferente, ou parte diferente.

Esta primeira semifrase é concluída com o texto “... aqueles que no inferno...” representada melodicamente com a figura de uma *catabasis* de âmbito de 4ª diminuta. Neste contexto, a *catabasis* funciona como uma figura da classe das *hypotiposis*, pois “descreve” inclusive graficamente, a direção do “inferno”. Esta direção é reforçada pela *catabasis* que ocorre paralelamente no acompanhamento, na voz do baixo. A última semifrase, no compasso 20, apresenta um *anticipatio*²⁴ na nota fundamental da tônica da ária, preparando a cadência final em Lá Maior, com terça de picardia.

²⁴ *Anticipatio notae*: Antecipação, geralmente associado com sentimento de ansiedade”.

Come, heavy sleep – O texto

<i>Come, Heavy Sleep</i>	<i>Venha, sono profundo</i>
1	1
Come, heavy Sleep the image of true Death; And close up these my weary weeping eyes: Whose spring of tears doth stop my vital breath, And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries:	Venha sono profundo, a imagem da real morte; E feche esses meus olhos cansados de chorar: Cuja fonte de lágrimas pára meu sopro vital, E dilacera meu coração com gemidos e suspiros de tristeza:
Come and possess my tired thought-worn soul, That living dies, till thou on me be stole.	Venha e possua minha alma cansada de tanto pensar, Que vivendo morre, até que venhas e me roubes o sono.
2	2
Come shadow of my end, and shape of rest, Allied to Death, child to (his) black-fac'd Night: Come thou and charm these rebels in my breast, Whose waking fancies do my mind affright. O come sweet Sleep; come or I die for ever: Come ere my last sleep comes, or come never.	Venha, sombra do meu fim, e forma de descanso, Aliado à morte, filha da noite escura: Venha tu e encante estes rebeldes em meu peito, cujas vãs imaginações me amedrontam. Ó venha, doce sono; venha ou eu morro para sempre: Venha antes do meu último sono ou não venha nunca.

A Ária *Come, heavy sleep*, conforme descrição de Peacham, também possui caráter de *prosopopeia*. A poesia possui duas estrofes a serem cantadas sobre o mesmo texto musical. A temática da poesia informa que a morte e o sono aliviam a dor. A tonalidade é *Sol Maior*, que conforme Rousseau tem caráter de ternura e para Mattheson, persuasivo, sério e jovial. O que torna a obra com este caráter de tristeza e ternura, apesar da tonalidade maior, pode ser melhor compreendido com a observação de Athanasius Kirscher sobre o caráter de compaixão e lamento e o andamento lento, que confere à obra tal característica. Estas podem ser bem aplicadas neste exemplo, bem como o uso de semitons e intervalos irregulares, suspensões e harmonias dissonantes.²⁵

São observadas claramente duas grandes seções, sendo que a primeira gira tonalmente entre *Sol Maior* e *Lá Menor* (cc. 1 a 8). A segunda seção se inicia em *Si Maior* e é concluída em *Sol Maior* (c. 9 a 14). Estas seções

²⁵ Ver página 6.

determinam a forma **ABB** da ária. As figuras retóricas mais interessantes se encontram na seção **B**.

O esquema retórico global da obra também se enquadra no proposto por Joaquim Burmeister (*Musica poetica*, 1606) e Gallus Dessler (*Precepta musicae peticae*, 1563), sendo subdividido como *exordium*, *medium* e *finis*.

Observamos um *exordium* do tipo *principium*, pois o afeto é apresentado de forma direta.

Compassos 1 a 5:

A melodia da voz, que lembra uma canção de ninar, se inicia com movimento melódico de 3ª menor ascendente em figuras de semibreve, e logo um movimento de 4ª justa descendente prepara a conclusão da idéia principal, atingindo a nota da tônica. Estas figuras rítmicas lentas chamam atenção para o texto “venha sono profundo”. O acompanhamento apresenta *catabasis* na voz do contralto, até que o baixo atinge o V grau e a cadência **V**⁴⁻³ com 7ª conclui a primeira idéia na tônica.

No compasso 2, na tonalidade de *Dó Maior*, o baixo no acompanhamento apresenta movimento de *anabasis*, em oposição à melodia que apresenta uma breve *catabasis* em figuras de semínimas, seguida de *anabasis* em mínimas, até concluir a idéia melódica atingindo a nota *ré*, no compasso 3, primeiro tempo, na tonalidade da dominante. O texto “e feche esses meus olhos cansados de chorar” é expresso com uma melodia que privilegia notas longas em suspensão, *syncopes*, *anabasis* e *catabasis*. Este trecho possui acompanhamento na tonalidade de *Sol Maior*, cadenciando suspensivamente no compasso 5 em *Ré Maior*.

Compassos 5 a 8:

Na tonalidade de *Lá Menor*, o texto “cuja fonte de lágrimas pára o meu sopro vital” é expresso por uma melodia que começa com uma *catabasis* de âmbito de 4ª justa, seguido por *anabasis* de 5ª justa, cuja ultima nota é suspensa, salientando a palavra “vital”. Este texto é concluído com movimento

melódico de *catabasis* de 3ª menor, cujo caráter é de ternura. Este texto é cadenciado no compasso 7 em *Mi Maior*, com caráter suspensivo.

No compasso 8 e na tonalidade agora de *Sol Maior*, o texto “e dilacera meu coração” apresenta um motivo melódico que será desenvolvido mais tarde, esse motivo é uma *anabasis* de âmbito de 5ª justa. Em contrapartida, o alaúde apresenta também um motivo a ser desenvolvido posteriormente, mas em movimento de *catabasis* de 5ª justa, em figuras rítmicas menores. Iniciado com *passus duriusculus*, o texto “com gemidos e suspiros de tristeza” conclui esta afirmação onde o acompanhamento usa o V grau de *Sol Maior*, com movimento V⁴⁻³ e 7.^a, concluindo em *Sol Maior*.

Compassos 9 a 14:

Uma mudança inesperada, tanto na tonalidade quanto na textura, anuncia a segunda seção. O texto “venha e possua minha alma cansada de tanto pensar”, possui um caráter suplicante, desesperado, cuja tonalidade de **Si Maior** confirma tal sentimento.²⁶ Agora a textura é homofônica em contraposição aos compassos anteriores, onde a textura era claramente polifônica. Este contraste, cujo intuito é chamar a atenção para o sentimento contido no texto, pode ser melhor explicado com a figura do *antitheton*.²⁷ Notamos também que existe uma concordância rítmica entre a melodia na voz e o acompanhamento do alaúde que proporciona a textura homofônica, caracterizando o *consentus*, ou seja, a combinação vertical de notas soando juntas.

Nos compassos 11 e 12, o compositor usa novamente o persuasivo artifício da expansão da estrutura básica do texto através da figura de *epizeuxis* literárias e musicais, repetindo o texto “que vivendo se morre”. Tal procedimento ajuda a tornar mais elícito para o ouvinte o estado mental associado a certa palavra ou frase. O motivo melódico em *epizeuxis* neste texto é o mesmo apresentando na primeira metade do compasso 8. O acompanhamento também usa o motivo de *catabasis* apresentado no

²⁶ Mathesson caracteriza a tonalidade de Si Maior como “desesperada”.

²⁷ *Antitheton*: segundo Kircher e Vogt, é a expressão de idéias contrárias ou opostas por meio de elementos musicais contrastantes que ocorrem simultânea ou sucessivamente.

compasso 8, mas agora usa a figura da *epizeuxis*, repetindo o motivo em distâncias de 4ª justa, até cadenciar em *Mi Maior*, no compasso 12. Desta forma, A antítese contida no texto “que vivendo se morre” pode também ser representada pelo movimento melódico contrário (*Moto contrario*) entre o motivo no canto e o motivo do acompanhamento. A soma destes fatores, *epizeuxis* literárias e musicais com movimento contrário, gera tensão, promovendo um forte poder persuasivo e afetivo neste momento.

O texto “... até que venhas e me roubes o sono” é representado melodicamente com um *salto semplice* de 4ª justa em forma de anacruse, salientando a figura da semibreve em suspensão, cadenciando no compasso 14 na tonalidade de sol maior com melodia de âmbito de 2ª maior. O acompanhamento continua a *epizeuxis* do motivo de *catabasis* realizado pelo baixo, e cadência sobre V^{4-3} e 7ª sobre *Sol Maior*.

CONCLUSÃO

Como podemos observar, Dowland era um conhecedor de artifícios que pudessem dar a sua obra um maior poder afetivo. Não se trata apenas de conhecer os artifícios, mas sim de saber usá-los de forma eficaz, e neste ponto, o compositor demonstra perfeito domínio da combinação texto/música. O reconhecimento das figuras retóricas associadas à intenção poética do texto por parte dos intérpretes deve trazer à performance subsídios para uma maior clareza e coerência no discurso musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BUTLER, Gregory G. Music and rhetoric in early seventeenth-century English sources. *The musical quarterly*, Vol.66, No.1. pp. 53-64, Jan/1980.

BUELOW, George J. Rhetoric in: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London; Macmillian, 2001. p. 262-275.

CANO, Ruben Lopez. *Musica y retórica en el barroco*. Cidade do México, D.F: Universidade Nacional Autonoma de México, 2000.

MANNING, Rosemary J. Lachrymae: A Study of Dowland. *Music & Letters*, Vol. 25, n.1, p 45-53, jan/1944.

O'DETTE, Paul e HOLMAN, Peter. John Dowland. In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London; Macmillian, 2001.

SCARINCI, Silvana. *Elementos para interpretação da obra de John Dowland para alaúde*. 1998. 207p. Dissertação (Mestrado em artes) – UNICAMP, 1998.

TARLING, Judy. *The weapons of Rhetoric*. Hertfordshire-UK: Corda Music Publications, 2005.

TOFT, Robert. Musicke a sister to Poetrie: Rhetorical artifice in Passionate Aires of John Dowland. *Early Music*, Vol.12, No.2. pp. 190 -197+199, Mai/1984.

TAYLER, David. *The solo lute music of John Dowland*. Dissertação, U.C. Berkeley, 1992.

WELLS, Robin H. The Ladeer of Love: Verbal and Musical Rhetoric in the Elizabethan Lute-Song. *Early Music*, Vol.12 No.2. pp. 173-189, Mai/1984.

FLOW, MY TEARS

Hypotiposis="word painting" *LACRIMAE* 4 justa transgressio

VOICE

catabasis

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

LUTE

catabasis epizeuxis epizeuxis parrhesia anticipatio

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

parrhesia

cadentiae duriusculae

catabasis

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

8

epizeuxis epizeuxis

dwell, Learn to con-temn light. Hap - py, hap - py they

catabasis - hypotiposis anticipatio

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

1
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.

2
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.

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

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

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

Antitheton: homofonia, contraste de textura com seções imediatamente anterior e posterior

epizeuxis literária e musical

Come and pos-sess my tir - ed thought-worn — soul,
 That liv - ing dies, that liv - ing

movimento contrário

dies, that liv - ing dies, till thou — on me be stole.

epizeuxis literária e musical

movimento contrário

1

Come, heavy Sleep the image of true Death;
 And close up these my weary weeping eyes:
 Whose spring of tears doth stop my vital breath,
 And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries:
 Come and possess my tired thought-worn soul,
 That living dies, till thou on me be stole.

2

Come shadow of my end, and shape of rest,
 Allied to Death, child to his black-fac'd Night:
 Come thou and charm these rebels in my breast,
 Whose waking fancies do my mind affright.
 O come sweet Sleep; come or I die for ever:
 Come ere my last sleep comes, or come never.