

A melancolia em *Lachrimae Coactae* de John Dowland

Melancholy in Lachrimae Coactae by John Dowland

Juliana Lima Vasques

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
vasques.ju@gmail.com

Mônica Isabel Lucas

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
monicalucas@live.com

Resumo: O temperamento melancólico foi muito difundido na Inglaterra a partir do século XVI, deste modo, a grande maioria das peças musicais inglesas continha figuras melancólicas. John Dowland é um dos principais representantes da melancolia elisabetana, tendo utilizado diversos artifícios retóricos para retratá-la em suas obras. Dentre suas peças, algumas das mais representativas deste temperamento são as *Seven Tears* ou *Lachrimae*. O objetivo deste artigo é abordar a quinta pavana, *Lachriame Coactae*, visando compreender a melancolia elisabetana através de uma análise retórica. *Coactae* é o ponto culminante do sofrimento da alma, a apostasia. Para esta representação, foram utilizadas algumas exorbitâncias, como o uso massivo de cromatismo e de *fictae*. Além disso, nela está sintetizado cada um dos afetos propostos pelas pavanais anteriores.

Palavras-chave: Seven Tears de John Dowland; melancolia na Era Elisabetana; *Lachrimae Coactae*; neoplatonismo e melancolia.

Abstract: The melancholic mood was widespread in England since the 16th Century. Thus, the majority of English musical pieces contained melancholic figures. John Dowland is one of the main leaders on the Elizabethan melancholy and he used several rhetoric artifices to represent it in his works. One of his most representative melancholic works in this respect is *Seven Tears* or *Lachrimae*. This article approaches the fifth pavane, *Lachrimae Coactae*, through rhetoric analysis from the perspective of the Elizabethan melancholy in music. *Coactae* is the apex point of soul's suffering, that is, apostasy. For this representation, we found some exorbitance, like the massive use of chromaticism and *fictae*. Additionally, it synthesized each one of the affections proposed by the previous pavanais.

Data de recebimento: 05/02/2016

Data de aprovação final: 15/04/2016

1 – John Dowland e a melancolia

A questão da melancolia serviu de assunto para filósofos desde a Grécia antiga até meados do séc. XVIII. Ao retratar o séc. XVI e início do séc. XVII, encontramos duas vertentes sobre o assunto: uma fisiológica e outra filosófica¹. A primeira é baseada no *corpus hippocraticum*, teoria que aborda a saúde física e mental dos homens. Nela, a melancolia é vista como um temperamento causado pelo excesso de bile negra, um dos quatro fluidos do corpo humano. Já a segunda vertente engloba a filosofia neoplatônica. Nesta, a melancolia é vista como um estado de alma, que, ao se encontrar aprisionada no corpo humano em função dos prazeres mundanos, deseja se libertar e voltar a sua origem, o Uno.

Estas duas vertentes filosóficas são conhecidas na Inglaterra quinhentista, onde Marsílio Ficino, um dos grandes filósofos neoplatônicos, é muito difundido. Segundo VOSS (2002, p.231-232), a música para aquele autor seria o maior poder curativo de toda essa melancolia. Nesse contexto, o compositor que mais se destaca é John Dowland.

Segundo Pinto, citado por HOLMAN (1999, p.49), ao estudar a obra completa denominada *Lachrimae* ou *Seven Tears* (escrita para cinco violas e um alaúde), é possível perceber que Dowland retrata o assunto da melancolia, representando o ciclo de queda e ascensão da alma: a alma em estado imaculado, desejando as coisas mundanas (*Antiquae*); a queda da alma ao mundo material (*Antiquae Novae*); seus desgostos (*Gementes*); dores (*Tristes*); e apostasia (*Coactae*); reconhecimento de sua origem (*Amantis*); por último, sua redenção divina (*Verae*).

As lágrimas de cada uma dessas pавanas podem simbolizar tanto um soluço, tristeza ou alegria, quanto um estado de alma. Elas são representadas por um motivo formado

¹ Esta introdução é baseada em 'A melancolia na era elisabetana' do artigo 'As *Seven Tears* de John Dowland: *Lachrimae Antiquae*' de VASQUES (2014, p.225).

por quatro notas descendentes em modo frígio, o tetracorde frígio, que está presente em cada uma das pavanas².

Este artigo aborda especificamente a quinta pavana, *Lachrimae Coactae*, que remete, dentro do ciclo neoplatônico, à apostasia da alma devido aos seus sofrimentos no mundo material. Este processo é mostrado através de recursos musicais retóricos (figuras), muitos dos quais advindos da quarta pavana, *Lachrimae Tristes*³. Os materiais de *Tristes* sofrem algumas modificações para especificarem novos afetos a serem demonstrados em *Coactae*.

A visão retórica, que se adota nesta análise, é útil por condizer com a época do humanismo, em que a retórica era um lugar comum presente em todas as artes, nomeando os recursos para a representação de afetos. Este artigo tomará como referência a definição de afeto apresentada por Burmeister (1606), citado por AMBIEL (2010, p.6):

(...) é um período em uma melodia ou peça harmônica, finalizado por uma cadência, que comove e incita os corações dos homens. É um movimento ou algo que traz alegria ou tristeza para o velho Adão (como Basilius Faber coloca), sendo tanto encantador, agradável e bem-vindo, ou inoportuno e desagradável aos ouvidos e ao coração.

A respeito desta definição, AMBIEL (2010, p.8) comenta:

Cabe mencionar que a palavra *affectio* foi traduzida para o português como afeto devido ao uso corrente. Entretanto, não seria a melhor tradução. A palavra latina *affectiō* pode ser traduzida por “1. efeito, impressão, influência; 2. estado, maneira de ser, disposição (moral ou física) 3. sentimento, paixão, inclinação, gosto, afeição, ternura...” Fazendo um paralelo com a própria definição de Burmeister, dentre as palavras apresentadas, as que mais se aproximam do conceito observado são: estado, disposição ou sentimento. Na própria

² O tetracorde frígio é o material gerador das *Seven Tears*. Este tetracorde descendente é formado de tom-tom-semitom (Lá, Sol, Fá, Mi), também conhecido como tetracorde diatônico, e está inserido no nono modo (ou modo eóleo). Esta figura foi largamente utilizada nesses séculos (XV e XVI) para a representação do lamento por outros compositores, como Luca Marenzio, Orlando di Lasso e Giovanni Gabrieli. Este tetracorde é um emblema, um lugar-comum da dor e, neste caso, representa as lágrimas caindo (HOLMAN, 1999, p.40).

³ *Tristes* é a quarta pavana e representa uma das dores da alma no mundo material. Nela surgem novos elementos, como a cadência em Si na segunda seção, causando um trânsito modal não esperado, uso excessivo de dissonâncias, suspensões e cruzamento de vozes, bem como uma textura mais fechada. Algumas novas figuras também aparecem aqui: *Mutatio Toni* e *Circulatio* que causam a sensação de um desnorteamento que serão também trabalhadas em *Coactae*.

definição de Burmeister está implícito um movimento d'alma. A partir do estudo e compreensão das próprias figuras do teórico, entende-se afeto de uma maneira mais ampla, podendo dirigir-se tanto a um sentimento, como a uma qualidade pura, ou mesmo, à representação de uma imagem.

Portanto, o termo *afeto* será entendido neste texto como uma concepção ampla, ligada à alma e suas afecções. Este conceito também norteará o encaminhamento e a construção dessa pavana que tem, pelo seu título, assim como as outras, um afeto representativo único. Vale lembrar que os títulos das pавanas se encontram em latim, que é a língua *mater* do catolicismo e também a língua dos acadêmicos e filósofos. Esta escolha para os títulos pode ser devido ao fato de Dowland ter sido católico (ao menos oficialmente) e dedicado esta peça a uma rainha supostamente católica (a Rainha Anna, esposa do Rei James I), fazendo referência a esta religião.

2 - *Lachrimae Coactae*

Tomando por base a visão neoplatônica do ciclo de queda e ascensão da alma, a quinta pavana pode ser entendida como divisora entre as anteriores e as próximas duas últimas. *Coactae*, em latim, vem do verbo *Coago*, tendo diversos significados, entre eles: impor, reunir, misturar, provar.

Segundo HOLMAN (1999, p.57), essa pavana se refere ao descontentamento de Dowland em relação à sua terra natal por não ter lhe dado devido reconhecimento. Sendo assim, *Coactae* estaria ligada à vingança:

O título (...) sugere uma conexão com uma das mais surpreendentes melancolias: a vingança ou o descontentamento. (...) Ele [Dowland] repetitivamente reclamava que seu talento não era reconhecido na Inglaterra, passou muito tempo de sua carreira no estrangeiro e viajou à Itália, e, em certo momento, foi suspeito pelas autoridades de sedição (HOLMAN, 1999, p.56-57).

Na visão de Pinto, citado por HOLMAN (1999, p.49), *Coactae* é uma apostasia relacionada a um estado de arrependimento e penitência que leva o homem a um mergulho espiritual, tendo um conflito interno entre o desejo da alma de se libertar e os prazeres mundanos.

No entanto, sob uma perspectiva diversa, esta palavra pode se referir à união de elementos opostos, segundo HAUGE (2001, p.34). Levando em consideração essas informações, a presente análise fará uma união desses conceitos para a interpretação de *Coactae*.

Logo no início, percebe-se o tetracorde frígio em evidência no Cantus (em *Tristes*, ele tinha sido obscurecido), sendo repetido uma oitava abaixo pelo Quintus para enfatizá-lo, através da figura *Anaphora*⁴ e do motivo das 'lágrimas renovadas' feito pelo Tenor desta vez⁵. Além disso, é a primeira vez que o Bassus executa uma linha melódica ascendente (isto será mais trabalhado em *Amantis*, a sexta pavana). Na Figura 1, podemos observar no início da peça as características descritas.

The image shows a musical score for five voices: Cantus (C), Alto (A), Tenor (T), Quintus (Q), and Bassus (B). The score is in common time (C) and features several musical figures. The Cantus staff (C) is labeled 'Tetracorde Frígio'. The Tenor staff (T) is labeled 'Lágrimas Renovadas'. The Quintus staff (Q) is labeled 'Anaphora'. The Bassus staff (B) is labeled 'Anabasis'. The Alto staff (A) has an '8' below it, indicating an octave shift. The score shows the beginning of the piece with various melodic lines and figures.

Figura 1: Início da peça em que é possível observar o tetracorde frígio em evidência no Cantus.

⁴ Kircher (1650), citado por BARTEL (1997, p.188) explica que a *Anaphora* ocorre quando uma passagem é frequentemente repetida para uma ênfase.

⁵ Esta figura das 'lágrimas renovadas', Dó-Si-Dó-Ré-Mi, é apresentada na primeira pavana, *Lachrimae Antiquae*, pelo Cantus e desenvolvida amplamente na segunda, *Lachrimae Antiquae Novae*. Ela representa a antítese que a alma passa entre permanecer em seu estado imaculado e desejar as coisas mundanas, além de simbolizar a renovação da alma quando esta sofre a queda ao mundo material.

No entanto, o segundo tetracorde (Dó-Si-Lá-Sol#) está omissos neste início, aparecendo não como resposta do frígio, mas apenas na cadência do final da primeira seção (com o Si modificado através de um bemol, fazendo uma alusão aos compassos 10 e 11 de *Tristes*), como é possível evidenciar na Figura 2⁶.

The image shows a musical score for five voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), Quintus (Q), and Bassus (B). The Cantus part is in treble clef with a 6/8 time signature. The Altus, Tenor, and Quintus parts are also in treble clef with an 8-measure rest at the beginning. The Bassus part is in bass clef. The score highlights two specific musical figures: a 'Segundo Tetracorde Modificado' (Second Modified Tetrachord) in the Cantus part, circled in red, and a 'Pathopeia' figure, also circled in red, which appears in the Cantus, Altus, and Quintus parts. The Pathopeia figure is characterized by a descending chromatic scale with a tritone interval.

Figura 2: Segundo tetracorde modificado no início do Cantus e *Pathopeia* característica dos finais de seções.

Após a apresentação do tetracorde frígio no Cantus e no Quintus, observa-se uma *Exclamatio* através de um salto de oitava e sexta menor respectivamente⁷. Esses dois saltos reaparecem em outros pontos evidentes desta primeira seção no Bassus (Lá-Lá) do c.2, no Quintus (Mi-Dó) do c.3 e no Cantus (Ré-Ré) novamente no c.5. Esta figura é frequentemente utilizada em todas as pavanais e normalmente destaca os tetracordes descendentes imbuídos de cromatismo que se seguem após esta figura.

Enquanto isso, o Altus inicia as bordaduras que são repetidas pelo Cantus e Bassus, dessa maneira, a cadência é estendida até o c.3 como em *Tristes*, simbolizando as lágrimas caindo, como podemos observar na Figura 3. O Tenor, no c.2, tem o papel

⁶ O segundo tetracorde também não é igual ao primeiro, mas potencializa o poder afetivo deste por sua maior ocorrência de semitons e pelo intervalo de tritono. Além disso, é largamente utilizado em todas as pavanais.

⁷ Segundo Walther (1732), citado por BARTEL (1997, p.268), significa uma exclamação agitada e pode ser realizada na música através de um salto de sexta menor.

importante de ressaltar essas bordaduras com semínimas pontuadas descendentes, remetendo ao suspiro de *Gementes*, a terceira pavana (esse ritmo é reforçado pelo Quintus nos c.3-4).

Na figura 3, também podemos perceber um diálogo entre o Cantus (c.3-4) e Bassus (c.4) com tetracordes descendentes. O primeiro Dó-Si-Lá-Sol, tendo um semitom e o segundo potencializando o anterior com dois semitons Fá-Mi-Ré-Dó#, cadenciando em Ré no c.5.

The image shows a musical score for five parts: Cantus (C), Alto (A), Tenor (T), Quintus (Q), and Bassus (B). The Cantus and Bassus parts feature descending tetrads, with the first being D3-S2-A2-G2 and the second being F2-E2-D2-C#2. The Alto and Tenor parts feature a dotted rhythm. The Quintus part also features a dotted rhythm. The score is annotated with 'Tetracorde Descendente' and 'Ritmo Pontuado'.

Figura 3: Diálogos da primeira seção e cadência estendida através das repetições de bordaduras.

Em suma, encontramos nesta primeira seção a *Pathopeia*⁸ do tetracorde frígio potencializada pelas bordaduras e seus semitons (ver Figura 2), a *Exclamatio* por causa dos saltos descritos, a *Catabasis*⁹ através das figuras melódicas descendentes, a *Parrhesia*¹⁰ devido às dissonâncias, a *Anaphora* devido às imitações e a *Suspiratio*¹¹.

⁸ Em relação à *Pathopeia*, segundo BARTEL (1997, p.359), ela é uma passagem musical que procura despertar um afeto apaixonado através de cromatismos, também, é uma representação viva de um afeto intenso ou veemente, tal como angústia, melancolia e tristeza. Burmeister (1606), citado por BARTEL (1997, p.361) explica que a *Pathopeia* ocorre quando semitons são adicionados ao *modus* de uma composição de uma maneira extraordinária.

⁹ A *Catabasis* de Kircher (1650), citado por BARTEL (1997, p.215) serve para expressar a intenção de um afeto através de passagens melódicas descendentes.

¹⁰ Segundo Burmeister (1606), citado por BARTEL (1997, p.355), a *Parrhesia* ocorre quando intervalos dissonantes são misturados em uma textura consonantes, tal como uma quinta. Entretanto, é uma dissonância breve que ocorre no tempo fraco de uma voz.

O início da segunda seção, ilustrado na Figura 4, é marcado pelo aparecimento da cadência inesperada em Si e não em Dó (como acontece nas três primeiras pavanais) e pelo desnorteamento¹². Além disso, uma nova ficta é utilizada: o Lá sustenido no lugar do Si bemol de *Tristes*.

Figura 4: Início da segunda seção, marcado pela cadência inesperada em Si.

Um lugar-comum de *Tristes* nesta seção é o uso da figura *Circulatio*¹³ que agora aparece invertida nos c.11-12 no Cantus, no Tenor e no Bassus, nos c.12-13 no Quintus e nos c.13-14 no Bassus, como se percebe na Figura 5. Repara-se que a *Circulatio* no Bassus do c.12 é marcada pela presença da *Pathopeia* dada pelo cromatismo Lá, Sib, Si, Dó. Esse cromatismo é importante, pois reforça o caráter lânguido já do início da segunda seção que faz uso constante de semitons entre o Ré# e Mi, o Lá# e Si e o Sol# e Lá (ver Figura 4).

¹¹ BARTEL (1997, p.392) explica que a *Suspiratio* expressa um suspiro através de uma pausa. Walther (1732), citado por BARTEL (1997, p.394) esclarece que esta figura tem uma meia pausa na duração, seguida de uma nota de igual duração a outras duas notas.

¹² As sete *Lachrimae* se encontram no nono modo ou no modo eóleo. Com isso, é esperado que as seções se encontrassem primeiro em Lá, depois em Dó e por último em Mi.

¹³ Kircher (1650), citado por BARTEL (1997, p.217) explica: é uma passagem musical em que as vozes parecem mover em círculos e serve para expressar palavras com um movimento circular.

Somando a isso, a melodia do Cantus descende a partir do c.12 até o c.13 (*Catabasis*) e a *Exclamatio* dada pelo salto ascendente de 4J no Altus (c.12), proporciona um cruzamento de voz (*Metabasis*) entre Cantus e Altus até o c.13. Percebe-se que aqui a cadência em Dó foi evitada em todos os momentos, foram utilizados cromatismos, melodias descendentes, sincopas e dissonâncias.

The image displays a musical score for five voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), Quintus (Q), and Bass (B). The score is written in G major and 8/8 time. The Cantus part starts at measure 11. The Altus part starts at measure 8. The Tenor part starts at measure 8. The Quintus part starts at measure 8. The Bass part starts at measure 8. The score is annotated with 'Catabasis' above the Cantus staff, 'Circulatio' below the Cantus, Altus, Tenor, and Bass staves, and 'Metabasis' above the Altus staff. A circled note in the Cantus staff at measure 12 and a circled note in the Altus staff at measure 12 indicate the *Exclamatio* and *Metabasis* respectively.

Figura 5: *Circulatio* da segunda seção.

A terceira seção inicia com o retorno do segundo tetracorde no Quintus e com o mesmo caráter lânguido da seção anterior, como podemos observar na Figura 6. O afeto do lamento se encontra presente através das figuras de *Pathopeia* e *Catabasis*, resultantes da imitação entre o Tenor e o Cantus, que têm as linhas melódicas descendentes, formadas por intervalos dissonantes e finalizadas por bordaduras.

The image displays a musical score for five voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), Quintus (Q), and Bassus (B). The score is written in a single system with five staves. The Cantus staff (top) begins with a treble clef and a common time signature. A bracket labeled 'Imitação' spans the first four measures of the Cantus staff. The Altus staff (second) begins with a treble clef and a common time signature, with a '8' below it. The Tenor staff (third) begins with a treble clef and a common time signature, with an '8' below it. A bracket labeled 'Imitação' spans the first four measures of the Tenor staff. The Quintus staff (fourth) begins with a treble clef and a common time signature, with an '8' below it. A bracket labeled 'Segundo Tetracorde' spans the first four measures of the Quintus staff. The Bassus staff (bottom) begins with a bass clef and a common time signature, with a '8' below it. The score shows a series of notes and rests across the five staves, illustrating the imitative entries and the second tetrachord.

Figura 6: Imitação da terceira seção, tendo implicado o afeto do lamento.

Já a partir do c.19, a *Circulatio* está implicada novamente no Tenor (c.19-21) e a melodia é impelida para cima pelo Altus com o ritmo pontuado, formando uma *Hyperbole* no c.22¹⁴. Existem, também, outros pontos importantes de *Exclamatio* impelindo a melodia para cima, como no c.19 no Bassus, no c.21 no Cantus, no c. 22 no Altus e Bassus e no c.23 no Bassus.

Essas *Exclamatio* preparam para o final da peça, ilustrada na Figura 7, em que aparecem linhas melódicas ascendentes nos dois últimos compassos, sendo executados no Cantus, Tenor e Quintus. Diferentemente das outras pавanas que têm como característica a melodia descendente na terceira parte para a finalização da peça, aqui a maioria das vozes ascende para a cadência, tendo, apenas, o Cantus e o Bassus com melodias descendentes no último compasso. Por esse motivo, o final de *Coactae* prepara para atmosfera de *Amantis*, a próxima pavana, que terá como principal característica as linhas melódicas ascendentes, tornando o afeto em exaltação.

¹⁴ A *Hyperbole* ocorre quando a melodia excede seu limite (Burmeister (1606), citado por BARTEL, 1997, p.307).

The image shows a musical score for five staves, labeled C, A, T, Q, and B from top to bottom. The score is in a single system and consists of 19 measures. The C staff (Cello) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The A staff (Alto) has a treble clef and a key signature of one sharp. The T staff (Tenor) has a treble clef and a key signature of one sharp. The Q staff (Quarta) has a treble clef and a key signature of one sharp. The B staff (Bass) has a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are several annotations with brackets and circles: '2o Tetracorde' under the first measure of the C staff; 'Imitação' under the second measure of the C staff and the second measure of the B staff; 'Pathopeia' under the last two measures of the C staff; 'Circulatio' under the first and second measures of the T staff; and 'Tetracorde Frígio' under the first measure of the B staff. There are also circles around specific notes in the C and B staves.

Figura 7: Final da terceira seção em que temos linhas ascendentes preparando para *Amantis*.

Portanto, no trecho acima descrito encontra-se a *Anaphora* dada pelas imitações, a *Syncopatio*¹⁵ das melodias e a *Anabasis* nos dois últimos compassos¹⁶.

3 - Considerações Finais

Podemos perceber em *Coactae* que recursos musicais e afetivos utilizados em *Tristes* foram ligeiramente modificados para enfatizar e exagerar o afeto proposto. Além disso, esta é a pavana em que Dowland utiliza o maior número de fictas (Sol#, Fá#, Dó#, Ré#, Sib e Lá#).

A primeira seção é marcada pelo retorno do tetracorde frígio e da figura *Anthitesis* (lágrimas renovadas)¹⁷. Com isso, os afetos aqui propostos são o do lamento e do suspiro. Os recursos utilizados para isso são quase os mesmos de *Tristes*: *Pathopeia*,

¹⁵ Segundo Burmeister (1606), citado por BARTEL (1997, p.400), a *Syncopa* causa uma dissonância no começo do *tactus minoris* ou *majoris*. Essa dissonância é relativa, visto que ela é ligada a uma consonância pura através da *syncopa*.

¹⁶ A *Anabasis* (Kircher (1650), citado por BARTEL, 1997, p.180) é uma passagem musical ascendente que expressa exaltação, elevação e pensamentos eminentes.

¹⁷ Kircher (1650), citado por BARTEL (1997, p.199) menciona da seguinte maneira a figura *Antithesis*: “é uma passagem musical na qual nós expressamos afetos contrários”.

Parrhesia e *Catabasis*. Mesmo assim, a figura *Exclamatio* sobressai no meio de linha melódicas descendentes e saltam aos ouvidos. Dowland, assim, faz um oposto entre as figuras e os afetos.

A segunda seção tem a mesma sensação de incerteza de *Tristes*, pelo desnorteamento e pela figura *Circulatio*. Somado a isso tem a ideia do conflito feito pelas dissonâncias, suspensões e pela melodia descendente grave do Cantus. Também, não há o aparecimento do terceiro grau do nono modo (Dó) que traz ao ouvinte um som mais luminoso.

A terceira seção não apresenta o tom mais harmonioso, como de costume nas outras pavanais, mas inicia com o mesmo caráter lânguido dado pelas dissonâncias, pela volta do tetracorde frígio no Bassus e pelos motivos em ritmo pontuado. Mas, ao final, ao contrário das outras pavanais, apresenta a melodia ascendendo para a finalização da peça.

As características descritas acima condizem com a ideia de ‘descontentamento’ ou ‘raiva’ proposta por Holman. Também, são compatíveis com a apostasia de Pinto pelo fato de ser a pavana em que mais fictas são utilizadas, por ter a partitura mais complexa de todas e por sintetizar um pouco de cada um dos afetos e recursos musicais propostos pelas outras pavanais. Além disso, temos elementos materiais opostos sendo utilizados, como o tetracorde frígio *versus* a figura das lágrimas renovadas, e as melodias descendentes do início da terceira seção opostas à *Anabasis* e à *Exclamatio* do final da peça, o que condizem com a ideia de Hauge.

Seguindo a linha de interpretação das sete *Lachrimae* proposta neste artigo, *Coactae* é o ponto culminante do sofrimento da alma, a apostasia e o início de seu processo de redenção. É interessante notar que isto é desempenhado justo na quinta pavana, e que o número cinco representa, segundo CIRLOT (2001, p.233), ao mesmo tempo, a queda e a regeneração do homem, ou seja, é o momento em que este consegue dominar sua própria natureza.

Esta apostasia é demonstrada através de alguns exageros como, por exemplo, o uso de seis *fictae* (é a pavana que tem mais *fictae*), a *Hyperbole* do Cantus, os cromatismos e cruzamento de vozes da segunda seção. Ela também é representada pela união de elementos citados. Além disso, em *Coactae*, Dowland criou uma atmosfera mais conflituosa por causa da *Mutatio Toni* de *Tristes* e seu desnorteamento somados à figura *Circulatio*.

Vale notar que a última seção de *Coactae* retoma o afeto lânguido das três primeiras pавanas, mas já prepara para o afeto de exaltação de *Amantis* (próxima pavana) através da linha ascendente dos dois últimos compassos, dando por finalizada a apostasia e começando a redenção.

Referências

1. AMBIEL, Áurea. (2010) "**Lamentationes Jeremiae Prophetarum**" de orlando di lasso: a aplicação da quinta categoria analítica de Joachim Burmeister. UNICAMP/FAPESP (Tese de Doutorado).
2. ARISTÓTELES. (1998) **Problema XXX, 1**. São Paulo: Lacerda.
3. BARTEL, Dietrich. (1997) **Musica Poetica**. Nebraska: University of Nebraska Press.
4. BURMEISTER, J. (1993) **Musical Poetics** [Musica poetica. Rostock, 1606]. London: Yale University Press (tradução, introdução e notas de Benito V. Rivera; versão bilíngue).
5. BURTON, Robert. (1998) **Anatomy of Melancholy** [1605]. London: Oxford University Press.
6. CIRLOT, Juan Eduardo. (2001) **A Dictionary of Symbols**. Nova York: Dover Publications.
7. FICINO, Marsilio. (1482) **Theologia Platonica**. Florença: por Antonium Miscominum.
8. HAUGE, Peter. (2001) Dowland's Seven Tears, or the Art of Concealing the Art. **Danish Yearbook of Musicology**. Langelandsgade: Aarhus University Press. v. 29, p.9-36.
9. HOLMAN, Peter. (1999) **Lachrimae (1604)**. London: Cambridge University Press.
10. PINTO, David. (1997) Dowland's Tears: Aspects of Lachrimae. Surey: **Journal of The Lute Society**. v.37, p.44-75.
11. VOSS, Angela. (2002) *Orpheus Redivivus: the musical magic of marsilio ficino*. In: **Marsilio ficino: his theology, his philosophy, his legacy**. Boston: Brill.

Referências de Partituras

1. DOWLAND, John. (1604) **Lachrimae or Seaven Teares: figured in seaven passionate pavans, with divers other pavans, galiards, and almands, set forth for the lute, viols or violins, in five parts.** London: John Windet.
2. _____. (1997) **The First Book of Songs.** New York: Dover Publications.

Leitura recomendada

1. ALCÁDE, Antonio Corona. (2010) Tears of Joy or Tears of Woe? El Emblema de la Lachrimae en la obra de John Dowland: Un ensayo de interpretación. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Veja"**. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina. n.24, v.24, p.203-253.
2. PIGEAUD, Jackie. (1998) **O Homem de Gênio e a Melancolia: o problema XXX, 1 / Aristóteles.** Tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud. Tradução Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores.
3. POULTON, Diana. (1982) **John Dowland.** Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
4. ROOLEY, Anthony. (1974) Dance Music of the 16th Century. **Early Music.** Oxfordshire: Oxford university press. n.2, v.2, p.78-83.
5. _____. (1957) John Dowland and English Lute Music. **Early Music.** Oxfordshire: Oxford university press. n.2, v.3, p.115-118.
6. _____. (1983) New Light in John Dowland's Songs of Darkness. **Early Music.** Oxfordshire: Oxford university press. n.1, v.11.
7. VASQUES, Juliana. (2014) As *Seven Tears* de John Dowland: *Lachrimae Antiquae*. **Revista Música.** São Paulo: USP. n.1, v.14, p.225.
8. WELLS, Robin. (1985) John Dowland and Elizabeth Melancholy. **Early Music.** Oxfordshire: Oxford university press. n.4, v.13, p.514-528.

Nota sobre as autoras

Juliana Lima Vasques é Bacharel em Música com habilitação em instrumento (violão) em 2015 pela Universidade de São Paulo. Mestranda em musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Sua pesquisa é voltada para o estudo da melancolia nos séc. XVI e XVII nas obras do compositor John Dowland, através de uma abordagem retórica-musical. Como violonista, vinculado a Universidade, em 2011/2013, participou do 3º e 4º Festival Leo Brouwer como integrante do ensemble de violão.

Mônica Isabel Lucas graduou-se em música na Universidade de São Paulo e especializou-se na interpretação da música antiga no Real Conservatório de Haia (Holanda), obtendo diplomas em flauta-doce e em clarinetes históricos. Coordena desde 2001 o Conjunto de Música Antiga na ECA-USP. Seu trabalho como pesquisadora, financiado desde 2002 pela FAPESP (doutorado, pós-doutorado e auxílio à pesquisa), envolve o estudo da instituição da *Musica Poetica*. É autora de "Humor e Agudeza em Haydn: os Quartetos de Cordas op. 33" (Anna Blume/FAPESP, 2008). Desde 2013, é Chefe do Departamento de Música da ECA-USP, onde também atua como docente, sendo responsável pelas disciplinas "História da Música", "História da Ópera" e "Introdução à Retórica da Música Setecentista".