



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

LA OBRA VOCAL DEL COMPOSITOR INGLÉS

JOHN DOWLAND

Notas al programa y Recital

Que para obtener el título de

Licenciada en Educación Musical

Presenta:

Miriam Dalila Franco Gutiérrez

Asesores:

Mtro. Elías Morales Cariño

Mtra. Lorena Ivonne Barranco Zavala

Ciudad de México a 31 de agosto de 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis hijas, Indra y Stephanía. ¡Las admiro y amo profundamente!

A mi compañero, Sergio, ¡gracias por abrazarme tan fuertemente!

A mis padres, ¡gracias por darme el don de la vida!

Querido Elías, gracias por tu generosidad, paciencia y buen humor. Si algún acierto tuve en el proceso de titulación, ese fue pedirte que me asesoraras.

Querido Eloy, me siento profundamente honrada de que hayas aceptado acompañarme en mi recital de titulación.

Querida Lorena, gracias por ser mi maestra de vida.

¡Gracias a todos por enseñarme el camino de regreso a mi voz!

¡Francisco Viesca, aquí está lo prometido!, ¡gracias querido maestro por tantas enseñanzas!

Índice:

| | |
|--|----|
| 1. Introducción. | 4 |
| 2. John Dowland: Contexto histórico. | 7 |
| 3. John Dowland: Aspectos biográficos. | 14 |
| 4. John Dowland: Aspectos generales de la poesía y la música del Renacimiento en Europa. | 17 |
| 5. John Dowland: Antecedentes y aspectos particulares de su obra. | 22 |
| 6. Análisis musical y literario de las obras a interpretar. | 28 |
| <i>The First Booke of Songs or Ayres</i> (1597) | |
| • <i>If my complaints could passions move.</i> | 30 |
| • <i>Now, o now, I needs must part.</i> | 35 |
| • <i>Come again.</i> | 39 |
| • <i>Dear, if you change.</i> | 43 |
| • <i>Go crystal tears.</i> | 47 |
| <i>The Second Booke of Songs or Ayres</i> (1600) | |
| • <i>I saw my Lady weep.</i> | 51 |
| • <i>Flow my tears.</i> | 58 |
| • <i>Shall I sue.</i> | 64 |
| <i>The Third Booke of Songs or Ayres</i> (1603) | |
| • <i>Weep you no more, sad fountains.</i> | 67 |
| • <i>Time stands still.</i> | 71 |
| <i>A Musically Banquet</i> (1612) | |
| • <i>In darkness let me dwell.</i> | 75 |
| 7. Conclusiones: La dimensión pedagógica de la obra de John Dowland. | 84 |
| 8. Anexo 1: Síntesis del programa de mano. | 86 |
| 9. Bibliografía. | 90 |

1. Introducción

Semper Dowland, Semper Dolens es el título que he decidido darle a este recital, cuyo formato es el de un concierto didáctico para jóvenes y adultos, dedicado a la obra vocal del compositor John Dowland (ca. 1563-1626), que incluye 11 de las 87 canciones para voz y laúd editadas en sus tres libros, *Bookes of Songs or Ayres*, escritos en 1597, 1600 y 1603 respectivamente, así como en su obra *A Pilgrimes Solace* de 1612 y en *A Musicall Banquet* de 1614, de la cual no se tiene certeza si es de John Dowland o su hijo Robert.

La noción pedagógica sobre la que se sustenta este ejercicio está planteada en el libro *Hacia la música por amor*, del pedagogo y humanista japonés Shin'ichi Suzuki (1898-1998), quien expuso que mientras más natural, oportuno y constante sea el método de aprendizaje, mejores frutos rendirá.

No se nace con talento por accidente...Nace el ser humano dotado de inteligencia natural. El recién nacido se va adaptando a su ambiente para sobrevivir, durante ese proceso va adquiriendo gran variedad de aptitudes. Mis treinta años de experiencia me han demostrado, una y otra vez, la verdad de este acierto. Muchos son los niños que se crían dentro de un ambiente que les atrofia e incapacita, y entonces se presume que son así por defecto de nacimiento; ellos mismos llegan a creerlo.¹

El mismo autor señala: “En la enseñanza está el secreto”.²

Si el método de enseñanza mediante el cual aprendemos a hablar en nuestra lengua se estuviese empleando en las escuelas [de música], el resultado sería muy superior al que se obtiene por los métodos que están en uso.

¹ Suzuki, Shinichi. *Hacia la música por amor*. Nueva York: Exposition press, 1969. P.7.

² *Ibidem*.

1. Se juzga la inteligencia de un niño sólo después de haber cumplido cinco o seis años de edad, a nadie parece importarle qué clase de educación se le dio a ese niño desde su más tierna infancia.
2. Todo niño al cual se críe acertadamente adquirirá una educación de alto nivel, pero para conseguirlo hay que comenzar desde el mismo día de su nacimiento. He aquí, según mi criterio, la clave del futuro desarrollo de las aptitudes y potenciales del hombre.³

Es decir que la habilidad musical se adquiere de manera similar que las habilidades de lenguaje. En primer lugar desde el sentido auditivo, el cual recibe desde la más tierna infancia los estímulos provenientes de todos los ambientes con los que interactuamos. Se deduce entonces que el desarrollo de las habilidades musicales está supeditado a la calidad de dichos estímulos y a la repetición de los mismos.

En el libro *The Suzuki Violinist: A Guide for Teachers and Parents*, William Starr traduce los fundamentos de la filosofía Suzuki a las siguientes afirmaciones:⁴

- El ser humano es producto de su ambiente.
- Cuanto más temprano mejor, no sólo en la música, sino en todas las áreas del aprendizaje.
- La repetición de las experiencias es importante para el aprendizaje.
- Los maestros y padres (el ambiente adulto del niño) debe estar al más alto nivel y continuar su crecimiento para proveer una mejor enseñanza para el niño.
- El aprendizaje debe ser gradual, enfocado a piezas de diferente dificultad. En este punto cabe aclarar que no sólo es aplicable a lo que se ejecuta, sino que también a lo que se escucha.

Las afirmaciones con las que William Starr traduce la filosofía Suzuki me suscitan una inquietud, ¿Es el ámbito institucional el único espacio formativo al que los educadores deberíamos estar atendiendo?

³ Suzuki, Shinichi. *Op. Cit.* Pp. 10-21.

⁴ Starr, William. *The Suzuki Violinist: A Guide for Teachers and Parents*. Knoxville, Tennessee: Summy-Birchard Music Inc, 1976. Pp. 1-7.

La filosofía Suzuki hace hincapié en que la formación de un niño también debe atender el ambiente adulto que lo rodea. Este ambiente “debe estar al más alto nivel y continuar su crecimiento para proveer una mejor enseñanza”.⁵ Refiriéndonos a la música, en la sociedad mexicana contemporánea frecuentemente este “ambiente adulto” está permeado por estímulos que obedecen a una lógica mercantil avasallante, la cual lejos de ayudar al crecimiento de las personas, las sume en un estado de letargo y les impone conceptos estéticos burdos que eventualmente son transmitidos a los niños, quienes suelen llegar a las instituciones de educación musical con un bagaje de conceptos estéticos y hábitos preconcebidos, los cuales muchas veces son cuestionados por las escuelas de música, este proceso además de desgastante para los maestros, es desconcertante para los alumnos, puesto que sus marcos referenciales son puestos en entredicho.

Por lo anterior considero que como educadora musical es mi deber intentar enriquecer estos marcos referenciales, reafirmando así mi compromiso con los valores fundamentales de esta Facultad de Música, manifiestos en la misión y visión, los cuales plantean el compromiso social y ético con México, de contribuir al desarrollo cultural del país.

El concierto didáctico que propongo es una célula de información, cuyo contenido la hace autónoma. Ésta permite a la audiencia escuchar la música al tiempo que descubre quién fue el compositor, el contexto histórico donde surge la obra, así como detalles de la estructura de las piezas, entre otros. Por lo anterior, el concierto didáctico constituye una herramienta pedagógica muy eficaz para despertar en el público la curiosidad respecto a repertorios específicos. Es también un recurso para propiciar nuevas vocaciones musicales. El objetivo del concierto didáctico titulado *Semper Dowland, Semper Dolens*, es el de acercar al público a la obra vocal de John Dowland, a su contexto histórico y a su construcción retórico-musical

⁵ Starr, William. *Op. Cit.* Pp. 1-7.

2. John Dowland: Contexto histórico

Para entender el contexto histórico de John Dowland (ca.1563-1623), el de la Inglaterra Isabelina, es indispensable abordar los antecedentes históricos que la propiciaron, me refiero fundamentalmente a las controversias político- religiosas que envolvieron el reinado del padre de Isabel I de Inglaterra, Enrique VIII (1491-1547).

Enrique nació el 28 de junio de 1491 en Placentina, fue el segundo hijo varón del rey Enrique VII (1457-1509), y por lo tanto segundo en la línea sucesoria al trono de Inglaterra. Su hermano Arturo Tudor (1486-1502) se casó en 1501 con Catalina de Aragón (1485-1536), hija menor de los Reyes Católicos, hecho que consolidó la alianza entre España e Inglaterra.

La unión no duró mucho tiempo, ya que a los cinco meses de haberse oficiado el sacramento matrimonial, Arturo murió de peste, conocida en Inglaterra como la famosa enfermedad sudorosa o *English Sweate* y considerada predecesora del actual síndrome pulmonar por hantavirus. La enfermedad sudorosa tomó proporciones epidémicas en Europa entre 1485 y 1551.⁶

En 1509 tras la muerte de su padre, Enrique VIII ascendió al trono. En junio de ese mismo año contrajo nupcias con Catalina de Aragón, viuda de Arturo, tras obtener una bula o disculpa papal, que fue otorgada gracias a que Catalina atestiguó que su matrimonio anterior no se había consumado. Este dato será importante recordar puesto que lo retomaremos en líneas más adelante.⁷

La búsqueda de un heredero al trono comenzó en 1510, cuando el primer embarazo de Catalina terminó en aborto. Al año siguiente, el 1º de enero dio a luz

⁶ Pollard, A.F. "King Henry viii of England." *Luminarium: Anthology or English Literature*. Recuperado 15/03/2016.

<http://www.luminarium.org/renlit/tudor.htm>.

⁷ Jiménez Sureda, Montserrat. "La Inglaterra de los Tudor (síntesis de historia política)." *Manuscripts: Revista d'història moderna*. N°21, 2003. Pp. 125-210. Recuperado 11/02/2016.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1122482>.

a un hijo varón que recibió el nombre de su padre, pero el bebé murió el 22 de febrero.⁸

Durante los primeros años del reinado de Enrique VIII, su política de estado fue dura y beligerante. Acusó de alta traición y decapitó a miembros de la corte de su padre quienes pretendían imponer altos impuestos nobiliarios a la corona; acto seguido integró a su gabinete al obispo de Winchester, Richard Fox (1448-1528) y al arzobispo de Canterbury, William Warham (1450-1532).

En 1511 nombró al cardenal Thomas Wolsey (1500-1530) como su lord canceller y abogado, puesto que conservó hasta 1529. En el mismo año de 1511 el papa Julio II (1443-1513), en su afán de recuperar los territorios que el papado había perdido en los rejugos políticos de los Borgia, convocó a Enrique VIII a que se uniera a la Liga Santa contra Francia.

En 1513, tras la firma del Tratado de Westminster en el que Inglaterra y España ofrecían ayuda mutua contra Francia, se tomó la decisión de invadir a este último, logrando una victoria en la “Batalla de las Espuelas.” En ese mismo año el aliado de Francia, Jacobo IV de Escocia (1473-1513), invadió Inglaterra por el norte, pero fue derrotado dando fin al conflicto.

En 1514 Fernando II de España (1452-1516) abandonó la Liga Santa; los otros reinos hicieron la paz con Francia y se inclinó la balanza de poder hacia éste. La irritación contra España por la decisión de Fernando II inició la discusión sobre un posible divorcio entre Enrique y Catalina. El ascenso al trono de Francia de Francisco I (1494-1547), primo y enemigo de Enrique, volvió a inclinar los afectos hacia España y los rumores de divorcio se disiparon. En 1516 Catalina dio a luz a su hija María I (1516-1558), lo que renovó la esperanza de un hijo varón, heredero al trono.⁹

⁸ Mattingly, Garret. *Catalina de Aragón*. España: Ediciones Palabra, 1998. Pp. 175-176.

⁹ Jiménez Sureda, Montserrat. *Op. Cit.* P. 199.

En 1516 el sobrino de Catalina, Carlos I (1500-1558), fue electo como rey de España. Tres años después, en 1519 el mismo Carlos fue electo como sucesor de Maximiliano I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

Ante la rivalidad de España con Francia, Enrique VIII hizo las veces de mediador. No obstante en 1527, tras la negativa del rey de Inglaterra de ayudar a Carlos I a invadir Francia, las relaciones con España se enfriaron y con ello el tratado de Westminster perdió relevancia.¹⁰

En esa época era *vox populi* que Enrique VIII frecuentaba a varias concubinas, entre ellas a María Bolena (1499-1543). En 1526, cuando se hizo evidente que Catalina no podía tener más hijos, Enrique comenzó a interesarse por Ana Bolena (ca.1501-1536), la hermana menor de María. En 1527, a dieciocho años de matrimonio con Catalina de Aragón, el rey solicitó la anulación del mismo, apelando directamente a la Santa Sede, a través de su Secretario de Estado William Knight (ca.1476-1547). Le envió a Roma para argüir que la Bula otorgada por el papa Julio II, mediante la cual se permitió su matrimonio con Catalina, había sido obtenida con engaños y era en consecuencia nula. Recordemos ahora que Catalina atestiguó que su matrimonio con Arturo, hermano de Enrique, no había sido consumado. Al largo intento del rey por anular su matrimonio se le conoció como "La cuestión real".

Aun cuando William Knight no consiguió que la Santa Sede otorgara la anulación del matrimonio, el 18 de junio de 1529 la reina fue convocada a juicio, acusada de perjurio. El acto se llevó a cabo en Londres y a él asistieron el arzobispo de Canterbury, William Warham; el obispo de Winchester, Richard Fox; el obispo de Worcester, Hugh Latimer (1400-1555); el doctor Richard Sampson (¿?-1554) y el doctor John Bell (¿?-1556); todos ellos litigando por el rey. Representando a la reina estaban John Fisher (1469-1539), obispo de Rochester, y el doctor Henry Standish (1475-1535), obispo de St. Asaph. Siguiendo una serie de deliberaciones, la causa fue elevada en apelación a Roma. El Vaticano nunca concedió la anulación ni

¹⁰ Mattingly, Garret. *Op. Cit.* Pp. 207-305.

reconoció a la nueva consorte del rey como legítima reina, no obstante Catalina fue exiliada en 1531.¹¹

Ana Bolena sugirió a Enrique que siguiera el consejo de radicales religiosos como William Tyndale (1495-1536), que negara la autoridad papal y se erigiera como líder de la Iglesia de Inglaterra. Cuando murió William Warham, arzobispo de Canterbury, Bolena designó al capellán de su familia, Thomas Cranmer (1489-1556) para el puesto, e inclinar así la balanza a su favor. También apoyó el ascenso del radical Thomas Cromwell (1485-1540), quien se convirtió en el nuevo favorito del rey.¹²

Durante este período Bolena desempeñó un gran papel en la escena internacional de Inglaterra, consolidando la alianza con Francia a través de la relación con el embajador francés Gilles de la Pommeraiie (1576-1649). El embajador le ayudó a preparar una conferencia internacional en Calais en el invierno de 1532, en la cual Enrique esperaba ganar el apoyo de Francisco I de Francia para su nuevo matrimonio. La conferencia fue un éxito e inmediatamente después de volver a Dover, Enrique y Ana celebraron una ceremonia matrimonial en secreto. Ella se embarazó unos meses después del enlace. Como era costumbre en la realeza, hubo una segunda ceremonia matrimonial que tuvo lugar en Londres el 25 de enero de 1533.

A partir de ese momento los acontecimientos comenzaron a moverse con paso rápido. El 23 de mayo de 1533 Thomas Cranmer, arzobispo de Canterbury, en un tribunal especial que se reunió en el priorato de Dunstable declaró sin fuerza legal el matrimonio del rey con Catalina de Aragón. Una semana después anunció que el matrimonio de Enrique y Ana era auténtico y válido. Siete años después de que la relación con Enrique había comenzado, Ana era por fin legalmente su esposa y reina de Inglaterra. Catalina fue formalmente despojada de su título de reina, justo a tiempo para la coronación de Ana que ocurrió el 1 de junio de 1533. María I, hija de Catalina y Enrique, fue declarada ilegítima.

¹¹ Mattingly, Garret, *Op. Cit.* P. 305.

¹² Mattingly, Garret. *Op. Cit.* P. 443.

En ese mismo año, desafiando al papa, Inglaterra declaró que desde ese momento la Iglesia estaba bajo el control del rey y no de Roma. Este hecho es conocido como la “Ruptura con Roma” y marca el principio de la Iglesia Anglicana y el final de la historia de Inglaterra como un país católico. El papa respondió a estos acontecimientos excomulgando a Enrique VIII. La ruptura, al interior de la sociedad inglesa, trajo tensiones severas entre católicos y anglicanos. Estas se agravaron aún más cuando Thomas Cromwell hizo firmar a todos los miembros de la corte una carta de fidelidad al rey y de rechazo al papa, bajo la amenaza pena de muerte a quienes rehusaran asentar su nombre en el documento. Tomás Moro, canciller del rey, se negó a firmar y fue ejecutado en 1535. Los conflictos durarían años más tarde, durante los reinados de Isabel I^a y Jacobo I^o.

Ana dio a luz una niña que nació prematuramente el 7 de septiembre de 1533. La bautizaron con el nombre de Isabel en honor a la madre de Enrique.

Los siguientes años fueron turbulentos para la pareja real, debido a que Ana no pudo darle a Enrique el tan deseado sucesor. Ana fue acusada de adulterio y de sostener una relación incestuosa con su hermano Jorge Bolena (ca.1504-1536). Fue juzgada y condenada a muerte en 1536. Su hija Isabel fue declarada ilegítima y entregada a Lady Margaret Bryan y a Lady Katherine Ashley quienes fungieron como sus tutoras.

La condición de hija ilegítima de Isabel perduró hasta el día en el que la última esposa de Enrique VIII, Catherine Parr (1512-1548), abogó por la legitimación de todos los hijos de éste. Mediante el Acta de Sucesión de 1544 Isabel recobró sus derechos en la línea sucesoria.¹³

Tras la muerte de su hermana María Tudor, Isabel subió al trono el 15 de enero de 1559, en lo que fue la última ceremonia de coronación en latín celebrada en Inglaterra. Isabel gobernó hasta su muerte en 1603. Nunca se casó ni tuvo

¹³ Jiménez Sureda, Montserrat. *Op. Cit.* Pp. 201-203.

descendencia. Los historiadores se refieren a ella como la reina Virgen, Gloriana o la Buena Reina Bess.¹⁴

La política religiosa de la reina Isabel I fue vista como la consolidación del anglicanismo y la subordinación de la iglesia al poder monárquico. En este contexto cobró vigor el libro de oración oficial llamado *The Book of Common Prayer* y se hizo traducir la Biblia del latín al inglés, de un modo acorde con la Iglesia anglicana. Con el Acta de Supremacía se anuló la posibilidad del regreso al catolicismo, promovido por María Tudor y se consolidó la Iglesia anglicana. Isabel buscó un compromiso religioso que tendiera sobre todo a reforzar la autoridad del Estado y que al tiempo frenase la insubordinación social y política de los puritanos calvinistas. En 1570 Isabel fue excomulgada por el papa Pío V.

Isabel instauró un sistema definido como *Episcopalismo*, que preveía la formación de diócesis en el territorio estatal, con un obispo a la cabeza cuyas funciones incluían el control político y religioso en una misma demarcación. Tal sistema provocó diversas reacciones: los episcopales que lo apoyaban abiertamente; los presbiterianos que lo toleraban y los congregacionalistas que eran hostiles.

El reinado de Isabel no sólo selló la aparición de Inglaterra como gran potencia en la escena europea, sino que se caracterizó por un gran desarrollo cultural y civil, que ha pasado a la historia como La Época Isabelina. En ella prosperaron figuras de la literatura tales como: William Shakespeare, Christopher Marlowe, Ben Jonson, John Webster, John Ford y otros. En la música sobresalieron figuras como William Byrd, Thomas Tallis, John Bull, John Johnson y John Dowland.¹⁵

En 1603 a la muerte de Isabel I, Enrique Plantagenet, Duque de Albany y de Rothesay (1566-1625), hijo de María Estuardo, reina de Escocia (1542-1587), subió al trono con el nombre de Jacobo I de Inglaterra, VI de Escocia y rey de Irlanda.

Su reinado estuvo rodeado de controversias. En el caso de Escocia éstas se debieron a la abdicación forzada de su madre para que él pudiera subir al trono en

¹⁴ Rowse. A. L. *The England of Elizabeth*. Londres: Macmillan, 1950. Pp. 107-217.

¹⁵ Rowse. A.L. *Op. Cit.* P. 489.

1567 cuando apenas tenía un año de edad. Gobernó de manera personal hasta 1583, tras la muerte de la reina, acabando con ello las intrigas de quienes pretendían hacerse de la corona.

En Inglaterra su política se centró en tres ejes: 1. La lucha contra los católicos; 2. El freno a los presbiterianos, quienes querían limitar su reinado, 3. La obtención del reconocimiento oficial de sus derechos sucesorios sobre el trono de Inglaterra, por ser descendiente directo de Enrique VII.

Su desconocimiento de las costumbres inglesas fue el elemento que lo hizo muy impopular entre sus súbditos.

En materia financiera el monarca era menos austero que su predecesora y su ambición le llevó a enfrentamientos con la Cámara de los Comunes, quienes a cambio de mayores impuestos reclamaban mayores concesiones.

Su política exterior de entendimiento con España abonó a su impopularidad. Algunos historiadores le atribuyen los conflictos que posteriormente originarían la guerra civil que viviría su hijo y sucesor Carlos I de Inglaterra y Escocia (1600-1649). Otros lo consideran un soberano inteligente y reflexivo que procuró la paz con España y el resto de Europa.

Durante su reinado continuó la “Era Dorada” del drama y la literatura isabelina. En cuanto a la música, las figuras de Thomas Campion y John Dowland cobraron auge con sus *ayres* que combinaban lo mejor de la literatura renacentista de estructura y ánimo petrarquista, con la música de influencia italiana.¹⁶

¹⁶ Alarcón, Julio Martín. “La casa escocesa de los Estuardo, reyes soberanos de Inglaterra.” 19 de septiembre de 2014. *El Mundo*. Recuperado 13/03/2015.
<http://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2014/09/18/541a8316ca474114468b456d.html>.

3. John Dowland: Aspectos biográficos

Diana Poulton, principal biógrafa de John Dowland, señala que los primeros años de la vida del compositor son inciertos, ya que no se tienen evidencias que permitan asegurar su lugar de nacimiento.¹⁷ Algunos indicios apuntan al municipio de Westminster en Londres, aunque según lo publicado por Grattan Flood en mayo de 1927, en *The Musical Times*, es posible que perteneciera a la familia O'Dolan de Irlanda.¹⁸ Flood no presenta elementos que respalden su hipótesis, sin embargo Poulton integra este dato en su investigación y apunta que en la carta que Dowland le escribe a Sir Robert Cecil en 1595, el primero se describe a sí mismo como 'born under Her Highness,' indicando con ello que había nacido bajo el reinado de su majestad [Isabel Iª].¹⁹ Este elemento que echa por tierra la hipótesis de su origen irlandés. Respecto a la fecha de nacimiento, las evidencias anotadas apuntan a que fue en el año de 1563.²⁰

Respecto a estos huecos de información en la historia temprana del autor, Diana Poulton especula que esta ausencia podría ser deliberada, quizá debido a que Dowland quería ocultar la condición humilde de su familia.²¹

Respecto al inicio de su formación musical, se sabe que viajó a Francia en un intento por recibir lecciones de los maestros laudistas más reconocidos de ese país. También se sabe que antes de cumplir los veinte años, entre 1579 y 1584 prestó sus servicios como laudista con Sir Henry Cobham (1537-1592) y Sir Edward Stafford (1552-1605), miembros del servicio exterior inglés en París.

Al parecer, durante esta época tuvo contacto con católicos ingleses exiliados en Francia, así como con compositores que trabajaban para la Iglesia católica. Lo anterior también quedó asentado en la carta de 1595 dirigida a Sir Robert Cecil, secretario de estado y encargado de la seguridad de la reina, en donde el propio

¹⁷ Poulton, Diana. *John Dowland*. Los Ángeles: University of California Press, 1982. Pp. 19-94.

¹⁸ Heseltine, Philip. "More Light on John Dowland." *The Musical Times* 68, no. 1014. 1927. Pp. 689-690.

¹⁹ Poulton, Diana. *Op. Cit.* P. 25.

²⁰ Poulton, Diana. *Op. Cit.* P. 22.

²¹ Poulton, Diana. *Op. Cit.* P. 26.

Dowland revela una serie de conjeturas respecto a la imposibilidad de entrar a la corte de Isabel I, atribuyéndolo a sus antecedentes como simpatizante de la religión y los correligionarios católicos. Este dato no es menor, ya que en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII, la filiación al catolicismo podía ser tomada como alta traición, haciendo al afiliado acreedor a fuertes castigos, incluso la muerte o al menos un exilio de la vida social y económica del país.²²

No obstante, el 8 de julio de 1588, Dowland recibió el grado de *Bachelor in Music* de la Universidad de Oxford.²³ Este dato confirma por un lado, su regreso a Inglaterra, y por el otro su adscripción al *Thirty-nine Articles*, mediante el cual juraba total obediencia y lealtad a los soberanos ingleses y a la Iglesia anglicana, que era un trámite indispensable para obtener la titulación en Oxford.

En 1592 tocó ante la reina en el castillo de *Sudely* en un evento único; sin embargo, lo que Dowland realmente ansiaba era prestar sus servicios como miembro permanente de la compañía de músicos al servicio de Su Majestad, dentro de la Capilla Musical.

En 1594 John Johnson, miembro de *The Queen's Musicke* murió y Jonh Dowland solicitó sustituirlo, pero le fue negada la posición. En el año 1595 decidió emprender un viaje rumbo a Italia, guiado por el deseo de estudiar con el músico italiano Luca Marenzio (ca.1553-1599). Para facilitar su encuentro con el compositor se sabe que recurrió a la intermediación de algunos conocidos en común, varios de ellos católicos, hecho que al parecer abonaría a los problemas que tuvo para ser contratado como músico de la corte de Isabel I.

Según algunas versiones, a pesar de estos esfuerzos, Dowland no llegó siquiera a completar el camino hasta Roma, la ciudad donde vivía Marenzio, sino que decidió dirigirse a Nuremberg. En 1598 consiguió un puesto como laudista en la Corte del Rey Christian IV de Dinamarca (1577-1648), donde gozó de prestigio y de un

²² Poulton, Diana. *Op. Cit.* P. 26.

²³ Poulton, Diana. *Op. Cit.* P. 28.

generoso salario, así como de la posibilidad de regresar a Inglaterra frecuentemente.²⁴

Se sabe que John Dowland prestó sus servicios en las casas de diversos nobles, tanto en Inglaterra como en Alemania, tal fue el caso del Duque Augusto de Brunswick-Lüneburgo (1579-1666).

No obstante su buena posición fuera de Inglaterra, siempre anheló triunfar en su país y al fin en el año de 1612 consiguió el tan ansiado puesto de laudista, sustituyendo a Richard Pyke, en la corte inglesa de Jacobo I.²⁵ Fijó su residencia en Londres y selló el fin de su peregrinar con la obra *A Pilgrim's Solace*.

La fama que John Dowland alcanzó en su tiempo es indiscutible, dada la gran cantidad de obras que fueron editadas y vendidas en París, Amberes y Leipzig, que en esa época eran los principales centros editores del norte de Europa.²⁶

Robert Dowland comentó que su padre “cantó hasta su muerte”. John Dowland alcanzó los sesenta y tres años en una época en la que, dadas las condiciones sanitarias, rara vez se llegaba a esa edad. Su fama perduró hasta el día de su muerte acaecida el 20 de febrero de 1626, según consta en la carta escrita por Robert Dowland el 26 de abril del mismo año. Sus restos fueron depositados en *St. Anne, Blackfriars*.²⁷

²⁴ Poulton, Diana. *Op. Cit.* Pp. 30-31.

²⁵ Poulton, Diana. *Op. Cit.* P. 78.

²⁶ Holman, Peter. *Dowland: Lachrimae*. (1604). Londres: Cambridge University Press, 1999. P. 2.

²⁷ Poulton, Diana. *Op. Cit.* P. 87.

4. John Dowland: Aspectos generales de la poesía y la música del Renacimiento en Europa

El Renacimiento en Europa occidental se produjo entre los siglos XV y XVI. Su espíritu humanista abrevó de las antiguas culturas griega y latina. En este periodo varias disciplinas clásicas fueron revaloradas, entre ellas la *oratoria* y la *poética*. Con la primera resurgió la *retórica* como principio constructor del discurso, basado en la elocuencia y la persuasión. Las antiguas escuelas clásicas de filosofía establecieron la teoría de las figuras retóricas como elemento articulador de la retórica.

La retórica tiene como elemento fundamental el término *Figura – Schema*, que en el ámbito Platónico – Aristotélico, describe una forma exterior en el sentido astronómico, lógico, matemático, gramatical y retórico.²⁸ La poesía renacentista imprime un enfoque Neoplatónico a temas poéticos tales como el amor, la belleza, la mujer, la naturaleza y la mitología, que si bien fueron tratados en épocas anteriores, en ésta adquieren un valor especial gracias a la retórica.

Tenemos entonces que en la poesía renacentista el amor es espiritual, perfecto e inalcanzable, doloroso y lleno de complicaciones. Por otra parte, la belleza exterior en la mujer es símbolo de su belleza interior y ésta a su vez, es imagen de la belleza de Dios. Por lo tanto, la mujer amada aparece idealizada y como símbolo de la perfección de la naturaleza, es también muestra de lo divino. A la descripción de la mujer amada se le denominó *Descriptio Puellae*. La naturaleza no es un tema en sí, pero es el escenario ideal para que se desarrolle el amor. Este escenario el llamado

²⁸ Marín Corbí, Fernando. "Figura, gesto, afecto y retórica en la música." *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*. Vol. 23, N°1, 2007, Pp. 48-49. Recuperado 10/02/2016.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2711328>.

El artículo se basa en los siguientes libros:

Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie*. París, 1722.

Mattheson, Johann. *Dans neu_eröffneterorchestre*. Hamburgo, 1713.

Charpentier, Marc. Antoine. *Résumé des règles de la composition et de l'accompagnement*. París, 1670.

Nassarre, Pablo. *Escuela de Música según la Práctica Moderna- Libro Primero-*. España: Zaragoza, 1724.

Morley Thomas. *Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke*. Londres: Peter Short Welling[t]ong, 1597.

Locus Amoenus o lugar ameno, es también idealizado en cuanto a su belleza y armonía comparable con las cualidades de la mujer.²⁹

La principal fuente de inspiración de la poesía del Renacimiento proviene de *El Cancionero* de Francesco Petrarca (1307-1374), quien supo recopilar por primera vez, toda la tradición cancioneril del amor cortesano medieval. En el Renacimiento, la influencia italiana transformó la estructura de los poemas, introduciendo versos en heptasílabos y endecasílabos.³⁰

Las formas estróficas usadas principales fueron:

- El cancionero, colección de fragmentos poéticos amorosos y de rima constante.
- La estancia, estrofa de seis versos endecasílabos y heptasílabos de rima constante.
- La silva, estrofas sin un número determinado de versos endecasílabos y heptasílabos que pueden o no tener rima.
- El soneto, composición poética de cuatro estrofas organizadas en dos cuartetos y dos tercetos en rima constante.
- La balada, composición en estrofas con igual número de versos y un estribillo que se repite al final de cada tres estrofas.
- El madrigal, una composición breve, de carácter amoroso con versos endecasílabos y heptasílabos.

Los recursos literarios más frecuentes eran la metáfora, la sustitución de un sustantivo por un adjetivo y el hipérbaton que altera el orden gramatical de una expresión.³¹

La raíz filosófica de la música del Renacimiento se sitúa en la teoría de los afectos, que Platón (427-347 a.C.) y Aristóteles (384-322 a.C.) tomaron como piedra angular

²⁹ López Asenjo, Mario. "La poesía renacentista: temas y tópicos." 29 de mayo de 2013. *MasterLengua*. Recuperado 14/05/2016.

<http://masterlengua.com/la-poesia-renacentista-temas-y-topicos/>.

³⁰ Rodríguez Canfranc, Paolo. "John Dowland y la melancolía británica." 21/01/2007. *MusicaAntigua*. Recuperado 16/03/2016.

<http://www.musicaantigua.com/john-dowland-y-la-melancolia-britanica/>.

³¹ López Asenjo, Mario. *Op. Cit.*

para estructurar sus sistemas educativos.³² En sus trabajos exponen que el temperamento humano obedece a la existencia de cuatro humores fundamentales, los cuales en un estado ideal estarían en perfecto equilibrio. Esto da como resultado una persona totalmente sana e incluso inmortal. En estado normal estaría alguno en mayor cantidad que el resto, dando así el temperamento particular de cada individuo. Los cuatro humores, sus temperamentos, sus elementos y cualidades, se integran del siguiente modo:³³

| Humor | Temperamento | Elemento | Cualidad |
|----------------|---------------------|-----------------|-----------------|
| Sangre | Sanguíneo | Aire | Húmedo-Caliente |
| Flema | Flemático | Agua | Húmedo-Frío |
| Bilis Amarilla | Colérico | Fuego | Seco-Caliente |
| Bilis Negra | Melancólico | Tierra | Seco-Frío |

La teoría de los afectos se relaciona también al concepto griego de *Ethos*, el cual sostenía que la música tenía ciertas cualidades morales que afectaban el carácter y comportamiento del individuo. Es por ello que se buscaba educar a los jóvenes con la música de ciertos modos “apropiados”. Al respecto Aristóteles sostenía que la música transfiere al alma la pasión que representa y que a largo plazo, un individuo innoble que escuche música noble, será un individuo noble y viceversa.³⁴

La composición a finales del siglo XVI se desarrolló desde la línea melódica y bajo las reglas de las escalas modales, aun cuando desde mediados del siglo XV se habían usado las escalas tonales mayores y menores sin un pleno reconocimiento de ello. La transición de la armonía modal a la tonal fue gradual, ya en el siglo XVII la escala mayor había absorbido el modo lidio y mixolidio, mientras la escala menor

³² Marín CorbÍ, Fernando. *Op. Cit.* Pp. 38-39.

³³ Marín CorbÍ, Fernando. *Op.Cit.* Pp. 48-49.

³⁴ Marín CorbÍ, Fernando. *Op.Cit.* P. 49.

había fusionado el dórico y el frigio. El concepto de intervalo consonante dio pie a tablas o reglas mediante las cuales se expusieron las combinaciones de acordes más adecuadas, mientras que la disonancia se estableció como elemento retórico. No obstante, el paso definitivo a la tonalidad estaba todavía lejos, excepto en lo relativo a las cadencias donde sí existía una noción de progresión armónica con fórmulas específicas. La “armonía” de este periodo puede resultar extraña debido a la ausencia de modos funcionales y tonales.³⁵

El estilo de las composiciones renacentistas surge del intento por revivir la música de la antigua cultura griega. Los compositores, sin grandes indicios o referencias concretas, ya que en su mayoría la información había desaparecido, especularon basándose en datos obtenidos de textos y tratados musicales donde se denotaba la importancia que para los escritores helénicos tenía la palabra escrita y la estricta imitación que la música debía hacer de ésta en cuanto a medida y ritmo verbales. Al no poder imitar del todo el estilo, los compositores humanistas optaron por recrear el espíritu clásico.³⁶

Rubén López Cano explica que el principio básico de la representación de los afectos residía en la imitación por asociación analógica. Ésta se llevaba a cabo a través de algunos elementos tales como: diseño melódico, escalas, ritmos, estructura armónica, tempo, modo-tonalidad, rango melódico, forma, color vocal e instrumental, estilo, temperamento. y otras figuras retórico-musicales.³⁷

El compositor y teórico musical Thomas Morley (1558-1602) es un claro ejemplo de la forma en la que los compositores de finales del siglo XVI y principios del XVII procuraban construir su música a partir de imágenes. Morley aconsejaba en sus textos: “Si disponéis de un asunto muy solemne, aplicadle una clase de música solemne... si se trata de un tema alegre, hacedle música alegre, pues sería gran disparate utilizar una triste armonía para un tema gozoso, o una alegre armonía

³⁵ Robertson, Alec *et al.* *Historia General de la Música; desde el Renacimiento hasta el Barroco*. España: 1985. P. 211.

³⁶ Robertson, Alec *et al.* *Op Cit.* P. 213.

³⁷ López, Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. España: Amalgama textos, 2011. Pp. 58-59.

para un lamentable o trágico asunto.”³⁸ Adelante, en la música de John Dowland veremos que estos contrastes sí fueron posibles.

Volviendo a las recomendaciones para la composición que Thomas Morley propone, éste continúa diciendo que para representar dureza y crueldad es necesario usar figuras musicales largas como la redonda, en intervalos de terceras y sextas mayores, con cuartas y séptimas retardadas para “exasperar la armonía.” También aconseja usar figuras blancas combinadas con terceras y sextas menores, para representar pasiones lastimeras.³⁹

A las recomendaciones de Morley debe atribuírsele una validez general ya que en este periodo prácticamente cada compositor tenía su propio catálogo de recursos retórico-musicales, con similitudes y contrastes respecto a otros.⁴⁰ En el caso de John Dowland encontramos que su sello característico son los símbolos contradictorios, así como la típica melancolía inglesa.

³⁸ Robertson, Alec *et al.* *Op Cit.* Pp. 214.-215.

³⁹ Robertson, Alec *et al.* *Op Cit.* P. 214.

⁴⁰ Robertson, Alec *et al.* *Op Cit.* P. 217.

5. John Dowland: Antecedentes y aspectos particulares de su obra

A la estética europea renacentista, en la que el amor es inalcanzable y siempre doloroso y la amada es siempre algo más cercano a lo celestial que a lo terreno, Inglaterra le imprimió su rasgo propio de melancolía.

Esto lo explica el escritor Roberto Burton (1577-1640) en su obra *Anatomía de la Melancolía*, en la que describe el carácter melancólico inglés. En su obra afirma que “*Enfermo de melancolía, se dedicó tenazmente al estudio de su propia enfermedad y dícese que compuso su voluminosa obra como un medio de procurar lenitivo a su padecimiento*”.⁴¹ La obra de Dowland es quizá un caso similar, como lo expresa en la dedicatoria de su libro *Lachrimae or The seven Tears*: “Semper Dowland, Semper Dolens.”⁴²

Robin Headlam en su artículo “John Dowland and Elizabethan Melancholy”, aborda el particular énfasis que la obra de John Dowland pone en la melancolía. El investigador expone la influencia del Neoplatonismo en la estética de la Europa del Renacimiento, la cual en mucho debió a las ideas del teólogo y filósofo italiano Marsilio Ficino (1433-1499) quien expuso sus hipótesis en *De Vita Coelitus Comparanda*. En ella plantea que la música puede ser un vehículo para lograr la comunión mística con el espíritu divino universal, el cual anima todas las cosas *Spiritus Mundi*. Para lograr tal unión, era necesario alcanzar un estado de profunda contemplación. Si el proceso se llevaba a cabo a través de la música, era necesario que ésta apelara al humor melancólico.⁴³

Según Ficino, la astrología jugaba un papel importante, ya que era imprescindible rogar a los dioses que fueran propicios a nuestros deseos. Saturno era el dios

⁴¹ Burton, Robert. *Anatomía de la Melancolía*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947. Pp. 4-5.

⁴² Dowland, John. *Lachrimae or Seven Tears*. Londres: John Windet (ed.), 1604.
“Siempre Dowland, siempre dolorido.”

⁴³ Aullón de Haro, Pedro (ed.). *Barroco*. Madrid: Verbum, 2013. Pp.585-586.

apropiado a quien debía pedírsele un humor melancólico para alcanzar una profunda contemplación.⁴⁴

Robin Headlam en su artículo “John Dowland and Elizabethan Melancholy”, se inclina por la opinión del investigador Wilfrid Mellers, quien plantea que más que hermetismo neoplatónico, la razón de la melancolía en la obra de Dowland se debe a que expresa un profundo conocimiento del sufrimiento humano. También admite que existen otros investigadores, entre ellos Frances A. Yates,⁴⁵ quienes consideran la posibilidad de que la obra de Dowland esté imbuida en el neoplatonismo y que por ende su sublime pesimismo y sus figuras retóricas obedecen al simbolismo hermético neoplatónico.⁴⁶

La dualidad es la esencia de la estética inglesa del Renacimiento tardío. Las figuras musicales, sus asociaciones y simbolismos siempre ligados al texto, se convirtieron en convenciones de interpretación entre los músicos.

Dowland no fue la excepción al utilizar sus propias figuras retóricas, tales como:⁴⁷

- Cuarta disminuida para indicar muerte y esperanza de salvación.
- Sexta menor para indicar pena
- quinta justa para hablar de la muerte.
- Segunda frigia para simbolizar el dolor.
- Cadencia plagal (IV-I) simboliza la redención.
- Ligaduras o retardos incrementan las disonancias para denotar una emoción en específico.
- Notas cromáticas acompañan los lamentos, las quejas, las angustias y la pasión de amor.
- Tetracordio descendente o el llamado motivo de la lágrima
- Los movimientos melódicos de catábasis (descenso al infierno) y anábasis (resurrección o ascenso al cielo); accentus, figura que expresa un paso de

⁴⁴ Headlam Wells, Robin. “John Dowland and Elizabethan Melancholy.” *Early Music*, Vol. 13, N° 4. Nov. 1985. P. 515. Recuperado 30/04/2016. <http://www.jstor.org/stable/3127229>.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Dowland, John. *Lachrimae or Seven Tears*. Londres: John Windet Editor, 1604. P. 2.

segunda menor ascendente o descendente, de una consonancia a una disonancia, para indicar pena o sufrimiento.

- Auxesis o Incrementum (crecimiento o incremento) sucesión ininterrumpida de expresiones, cada una más fuerte que la anterior. ⁴⁸
- Enphasis, cuando en un pensamiento descansa un entendimiento más profundo y una significación más grande. ⁴⁹
- Hypotiposis, cuando se describe detalladamente un suceso o una emoción, a través de recursos poéticos o musicales.
- Mutatio, cuando para expresar algún afecto se pasa de un modo a otro, como es el caso de la tercera de picardía. ⁵⁰
- Adjetivación es el proceso según el cual un sustantivo -o cualquier elemento o partícula sustantivada- es calificado o determinado por medio de la adición de un adjetivo.⁵¹
- Exclamatio, cuando se hace una llamada con un movimiento fuerte de ánimo.⁵²

Dowland también echa mano de otras herramientas de la retórica musical del Renacimiento inglés tales como: el paréntesis musical que divide o glosa notas largas en notas cortas, como método para suavizar la dureza causada al oído por los saltos interválicos grandes; la metáfora o figura de transporte donde las figuras rítmico-melódicas, así como las palabras, pueden ser alteradas de manera sutil, para lograr un efecto poético sin alterar la estructura básica; la revert o inversión que es la interacción de un punto por movimiento contrario *per arsin* si la principal asciende y *per thesin* si la principal desciende; la allegoría que es decir una cosa pensando en otra y que se adhiere a los mismos principios que la metáfora, pero es

⁴⁸ Marín CorbÍ, Fernando. *Op.Cit.* P. 17.

⁴⁹ *IbÍdem*

⁵⁰ Marín CorbÍ, Fernando. *Op.Cit.* Pp. 31-37.

⁵¹ Romera, Ángel. *Retórica: Manual de Retórica y recursos estilísticos*. Recuperado 10/02/2016.
<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/adjetivacion>.

⁵² Marín CorbÍ, Fernando. *Op.Cit.* P 9.

aplicada por extensión a discursos y frases y no meramente a palabras. En términos musicales es transportar frases o secciones formales a diferentes áreas tonales.⁵³ Otras herramientas del Renacimiento inglés, también utilizadas por Dowland incluyen: cruzamiento de voces que es usar instrumentos iguales, tañidos simultáneamente, mientras la melodía en la voz atraviesa las voces de la armonía instrumental en homofonía imitativa; las variaciones sobre el bajo obstinado donde las melodías principales hacen variaciones, imitándose entre ellas de manera alternada y no en una sola melodía, se trata de contrapunto imitativo entre voces que se da tanto en los ayres como en las fantasías. Finalmente utiliza también la yuxtaposición temática que son respuestas motivicas que se producen con un impulso de retraso, desplazando el acento métrico por aumentación rítmica a otra altura en entradas fugadas; y la transformación motivica que es como se le llama a la alteración del carácter del motivo principal.⁵⁴

En la Inglaterra Isabelina de mediados del siglo XVI se cultivaban tres géneros de canciones, aunque los límites no están muy bien definidos y una canción de un tipo podía transformarse en otra, estos géneros eran: Canciones para ensamble, Canción a voces o Madrigal Inglés y canciones para laúd y voz sola.

Las Canciones para ensambles eran canciones para voz solista acompañado de un conjunto de violas (*Consort of viols*).

La Canción a voces o Madrigal Inglés eran canciones polifónicas para voces. Las canciones para laúd y voz sola eran una derivación sencilla y directa de los madrigales. Su tono melancólico característico quizá se escuchaba desde la corte de Enrique VIII, sin embargo, las primeras ediciones de las que tenemos noción son las de *The First Booke of Songs or Ayres* de Dowland en 1597.

El ayre o canción inglesa está íntimamente ligado a la evolución del laúd como instrumento de acompañamiento. Ganó popularidad sobre el Madrigal italiano a principios del S XVII, gran ironía ésta, dado que Dowland aspiraba a convertirse en

⁵³ Marín CorbÍ, Fernando. *Op.Cit.* P. 32.

⁵⁴ Marín CorbÍ, Fernando. *Op.Cit.* Pp. 31-37.

un madrigalista bajo la tutela de Luca Marenzio, sin imaginar que él mismo sería puntero de una nueva y popular corriente de música de corte.⁵⁵

Con Dowland las canciones para laúd y voz sola se transformaron en un modelo con un repertorio de gran belleza. La poesía de sus *ayres* o canciones es en general considerada de mayor gracia que la de los madrigales. Sus poemas, aunque en la mayoría de los casos son anónimos, nos hacen pensar que el propio autor los escribió o adaptó por la manera en cómo distintas letras encajan en la misma música.

The First Booke of Songs or Ayres de Dowland tiene reminiscencias del madrigal, donde la armonía sugiere 4 voces en polifonía. Su música en general tiene influencias de los *Air de Cour* y *V'oix de ville'* franceses, lo que se traduce en el predominio de ritmos de danza y la utilización invariable de la forma estrófica. Los acompañamientos de laúd, aunque siempre subordinados a la voz, poseen cierta independencia rítmica.⁵⁶

John Dowland también se vio influenciado por la danza, la cual gozó de gran estima entre los miembros de la corte y fue muy difundida en esta época. De hecho, una parte considerable de la música instrumental y vocal del siglo XVI está formada por piezas de danza, cuya instrumentación habitual fue laúd, clavecín y viola.

Los emparejamientos de danzas con ritmos contrastantes fueron una herencia del siglo XV que se conservó y transformó durante el siglo XVI con los laudistas en sus piezas instrumentales y vocales.⁵⁷ Las danzas que se interpretaban en pares y que pasaron a formar parte del repertorio renacentista tardío fueron la Pavana, que era una danza procesional en compás binario, de aire solemne originaria de la ciudad italiana de Padua. Su contradanza es la Gallarda, en compás ternario, de aire

⁵⁵ Haar, J. (ed.) *European Music, 1520-1640. S.I.* Boydell and Brewer, 2006. Pp. 509-526. Recuperado 10/02/2015.

<http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt9qdk9x>.

⁵⁶ Pajares Alonso, Roberto L. *Historia de la Música en 6 bloques: Bloque 2, Géneros Musicales*. Madrid: Visión Libros, 2010. Pp. 105-108.

⁵⁷ Pajares Alonso, Roberto L. *Op. Cit.* Pp. 109-115.

alegre, también conocida como romanesca. El siguiente par interpretaba una *Allemande*, que es una danza en tiempo binario, con aire solemne de origen alemán, (misma que en el siglo XVII se estilizó para utilizarse como introducción a la suite). Era seguida por una *Courante* o corriente de aire rápido y alegre en compás ternario.⁵⁸

⁵⁸ *Ibidem.*

6. Análisis musical y literario de las obras a interpretar

La producción musical de John Dowland consta de 87 canciones (*Lute Songs*) para voz y laúd; editadas en tres libros *The First, Second, Third and Last Bookes of Songs or Ayres* escritos en 1597, 1600 y 1603 respectivamente.

En 1603 tras la muerte de Isabel I escribió sus famosas Siete Pavanas tituladas *Lachrimae o Seven Tears*, comprendida por 21 obras instrumentales y algunas más para laúd solo.

A su retorno a Londres en 1612 escribió *A Pilgrimes Solace*, como símbolo del final de su largo peregrinar fuera de Inglaterra y en 1614 *A Musicall Banquet*, del cual no se tiene certeza de si fue John o Robert Dowland, quien lo escribió.⁵⁹

El programa a interpretar consta de 11 de las 87 canciones para voz y laúd y está ordenado cronológicamente, tal como se enlistan a continuación, a fin de ofrecer al público una exposición de las etapas compositivas del autor.

The First Booke of Songs or Ayres (escrito en 1597, dos años después de su partida a Italia).

If my complaints could passions move.

Now, o now, I needs must part.

Come again.

Dear, if you change.

Go crystal tears.

The Second Booke of Songs or Ayres (escrito en 1600, durante su estancia como laudista en la corte Danesa).

I saw my Lady weep.

Flow my tears.

Shall I sue.

The Third Booke of Songs or Ayres (escrito en 1603 en Dinamarca).

Weep you no more, sad fountains.

⁵⁹ Poulton, Diana. *Op. Cit.* Pp. 94-431.

Time stands still.

A Musicall Banquet (publicado en 1614).

In darkness let me dwell.

Cabe señalar que el análisis de las obras se centra en la primera estrofa de los poemas, ya que es en ésta en donde se evidencia la correspondencia de las figuras retórico musicales con el texto.

Abreviaturas en los esquemas: F= frase, C= compás

The First Booke of Songs or Ayres

- ***If my complaints could passions move/ Si mis quejas pudieran mover pasiones***

Tonalidad de Sol menor, 24 compases en métrica ternaria. Es una Gallarda con una forma **ABC**, donde el segmento **A** contiene la frase 1, cc 1-4, y la frase 2, cc 5-8. El segmento **B** contiene la frase 3, cc 9-12, y la frase 4, cc 13-16. El segmento **C** contiene la frase 5, cc 17-20, y la frase 6, cc 21-24.⁶⁰

| A | | B | | C | |
|----------|----------|-----------|------------|------------|------------|
| F1 C 1-4 | F2 C 5-8 | F3 C 9-12 | F4 C 13-16 | F5 C 17-20 | F6 C 21-24 |

Esta pieza tiene un tono festivo en su construcción rítmica aunque la tonalidad en la que está escrita es más bien de carácter introspectivo. Estos dos elementos retóricos musicales contrapuestos, sumados al sentido del poema, ejemplifican la dualidad emocional, esencia de la estética del Renacimiento tardío inglés, misma a la que se refiere el musicólogo Fernando Marín Corbí en su artículo *Figura, gesto, afecto y retórica en la Música*.⁶¹

En la primera frase del segmento **A**, mientras que en el poema se lee: *If my complaints could passions move* [Si mis quejas pudieran mover pasiones], cc.3-4, en la melodía encontramos el **motivo de la lágrima**⁶² (Sib a Fa sostenido) en el momento en el que se pronuncian las palabras *passions move* (Ej.1).

⁶⁰ Empleo la transcripción de: Nadal, David. *Lute Songs of John Dowland: The Original First and Second Books, Including Dowland's Original Lute Tablature*. Nueva York: Dover, 1997. Pp. 10-11.

⁶¹ Marín Corbí, Fernando. *Op. Cit.* P. 34.

⁶² *Ibidem*. "Motivo de la lágrima: tetracordio menor descendente que emula el fluir de las lágrimas."

Ejemplo 1, **Motivo de la lágrima**, *If my complaints*, cc. 3-4.

If my com - plaints could pas - si - ons move,
 My pas - sions were e - nough _____ to prove,

En el verso de la primera estrofa Dowland juega con los múltiples significados de la palabra *Love*, aludiendo al amor en sí mismo, luego refiriéndose a Cupido, dios griego del amor, y finalmente al ser amado a quien está dirigida la canción.⁶³ El contexto va aclarando a quién se dirige en cada momento.

En la segunda frase de **A**, cc 5-8, el carácter melancólico de la pieza contrasta con un modo mayor o tercera de picardía en el final del segmento, justo cuando se lee el segundo verso: *Or make Love see wherein I suffer wrong* [O hacer ver al Amor (Cupido), cuánto sufro], con ello ilustra nuevamente la dualidad inglesa en la que el autor parece insinuarnos que el sufrimiento y la desesperación no son tanto o quizá que un sufrimiento causado por el amor resulta “agradable”. En la melodía, cc 7-8, dos **accentus**⁶⁴ (Sol-Fa#-Sol) enfatizan la frase *I suffer wrong* (Ej.2).

Ejemplo 2, **accentus**, *If my complaints*, cc. 7-8.

I suf - fer wrong:
 ern'd me too long.

⁶³ López Asenjo, Mario. *Op. Cit.*

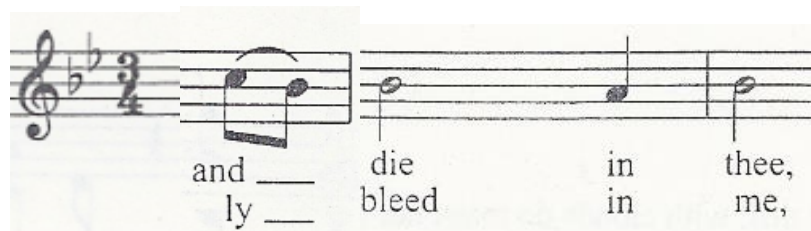
⁶⁴ Marín Corbí, Fernando. *Op. Cit.* P. 12. “Accentus: es el paso ascendente o descendente de una consonancia a una disonancia o de una disonancia a una consonancia, *per secundam*, indica pena o sufrimiento.”

En la tercera frase, en el segmento **B**, cc.9-10, en el contorno melódico encontramos un movimiento en **anábasis**⁶⁵ que acompaña al texto mientras dice: *O Love I live* [O Amor, vivo] y otro en **catábasis**,⁶⁶ cc 10- 12, donde el texto dice: *and die in thee* [y muero por ti] (Ej. 3-4). Estos movimientos melódicos sugieren un estado emocional contradictorio de esperanza y desesperación simultáneas.

Ejemplo 3, **anábasis**, *If my complaints*, cc. 9-10.



Ejemplo 4, **catábasis**, *If my complaints*, cc. 10-12.



En la cuarta frase; en el segmento **B**, cc.15-16, en la línea melódica hay un **accentus** (Sol-Fa#) mientras el poema dice *still speaks* (Ej. 5). Aun cuando el elemento retórico se encuentra localizado en el punto específico antes señalado, éste alude al verso completo *Thy grief in my deep sighs still speaks* [El dolor (que me infringes) en mis suspiros profundos se escucha].

⁶⁵ González Serrano, Pilar. "Catábasis y resurrección." *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*. ISSN 1130-1082, N°.12, 1999. Recuperado 10/02/2016.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=149175>.

"Anábasis: movimiento melódico ascendente que simboliza resurrección o ascenso al cielo."

⁶⁶ *Ibidem*. "Catábasis: movimiento melódico descendente que simboliza descenso al infierno."

Ejemplo 5, **accentus**, *If my complaints*, cc. 15-16.

Thy grief in my deep sighs still speaks:
My heart for thy un-kind - ness breaks:

En la quinta y sexta frases del segmento **C**, cc.17-24, en el contorno melódico una **hypotiposis**⁶⁷ acompaña al texto cuando dice: *Yet thou dost hope when I despair* [Sin embargo tú ofreces esperanza cuando yo desespero] (Ej.6) a través de grados conjuntos que ascienden y descienden, simbolizando la alternancia entre esperanza y desesperanza en la que se encuentra el protagonista de la pieza.

Ejemplo 6, **hypotiposis**, *If my complaints*, cc. 17-21.

Yet thou dost hope when I des - pair,
Thou say'st thou canst my harms re - pair,

En la frase seis, cc.22-24, la melodía en **catábasis** (Ej. 7). llega definitivamente a la desesperanza. Nuevamente el segmento resuelve en modo mayor, haciendo el guiño acostumbrado que nos devuelve la esperanza de que no todo está perdido, aunque en el texto leamos: *And when I hope, thou mak'st me hope in vain* [Y cuando tengo esperanza, me haces esperar en vano]

Ejemplo 7, **catábasis**, *If my complaints*, cc. 21-24.

And when I hope, thou mak'st me hope in vain.
Yet for re - dress, thou let'st me still com - plain.

⁶⁷ Romera, Ángel. *Retórica: Op. Cit.* "Hypotiposis: figura de estilo por imitación que consiste en una descripción o narración realizada de forma sumamente viva y enérgica y como si estuviera ante los mismos ojos del lector u oyente, hasta el punto de que se hace una especie de espectáculo viviente de la misma."

El poema consta de dos estrofas de doce versos que alternan tetrámetros y pentámetros yámbicos,⁶⁸ con rima 1-3, 2-4, 5-7, 6-8, 9-11, 10-12.

Poema y traducción⁶⁹

| | |
|---|---|
| <p>If my complaints could passions move, Or make Love see wherein I suffer wrong: My passions were enough to prove, That my despairs had govern'd me too long. O Love, I live and die in thee, Thy grief in my deep sighs still speaks: Thy wounds do freshly bleed in me, My heart for thy unkindness breaks: Yet thou dost hope when I despair, And when I hope, thou mak'st me hope in vain. Thou say'st thou canst my harms repair, Yet for redress, thou let'st me still complain.</p> | <p>Si mis quejas pudieran mover pasiones, o hacer ver al Amor [Cupido] cuánto sufro: Mis pasiones serían suficientes para probar, que mi desesperación me ha gobernado demasiado tiempo. Oh Amor, vivo y muero por ti, el dolor [que me infringes] en mis suspiros profundos se escucha: las heridas [que me has hecho] frescas sangran en mí, mi corazón por tu crueldad se rompe: Sin embargo tú ofreces esperanza cuando yo desespero, y cuando tengo esperanza, me haces esperar en vano. dices que puedes reparar mi daño, sin embargo, como reparación del daño, dejas que me siga quejando.</p> |
| <p>Can Love be rich, and yet I want? Is Love my judge, and yet am I condemn'd? Thou plenty hast, yet me dost scant: Thou made a god, and yet thy power condemn'd. That I do live, it is thy power. That I desire it is thy worth: If Love doth make men's lives too sour, Let me not love, nor live henceforth. Die shall my hopes, but not my faith, That you that of my fall may hearers be May here Despair, which truly saith, I was more true to Love than Love to me.</p> | <p>¿Puede ser rico el amor, y aun así no satisfacerme? ¿Es el Amor mi juez, y soy condenado? tú tienes en abundancia, y aun así me dejas hambriento: tú, hecho un dios, y a pesar de ello tu poder me desprecia. Que yo viva, es tu potestad. que yo desee es tu mérito: Si el Amor hace vivir a los hombres en amargura, no me dejes amar, ni vivir. Morirán mis esperanzas, pero no mi fe, si aquellos que escuchen de mi caída escuchan mi desesperación, que dirá con verdad: Que yo fui más fiel al Amor, de lo que el Amor fue fiel a mí.</p> |

⁶⁸ Trent, Ann. "Tipos de métrica poética inglesa." Georgina Velázquez (trad.) *eHow en Español*. Recuperado 04/04/2016. http://www.ehowenespanol.com/tipos-metrica-poetica-inglesa-info_281338/.

⁶⁹ Traducido al español por Dalila Franco.

- **Now, O now, I needs must part/ Ahora debo partir**

Tonalidad de Sol mayor, 32 compases que acompañan las tres estrofas del poema. Métrica ternaria, Gallarda⁷⁰ con una forma **AAB** que se asemeja a la balada, donde **A** es estrofa y **B** estribillo. La estructura general se describe en el siguiente esquema:

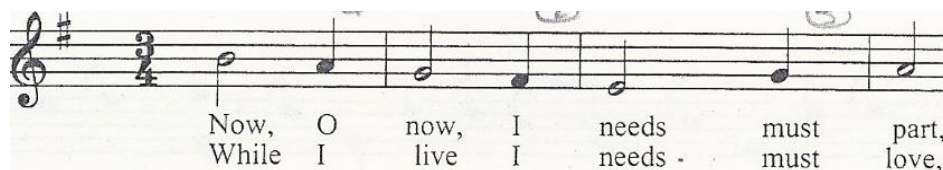
A **A** **B**

F1 C 1-4 F2 C 5-8 F3 C 9-12 F4 C 13-16 F5 C 17-20 F6 C 21-24 F7 C 25-28 F8 C 29-32

Nuevamente el contraste y la contradicción se hacen patentes en esta pieza, donde el carácter es festivo mientras que el poema se refiere al dolor de la partida.

En el primera frase del segmento **A**, cc. 1-4, encontramos que la línea melódica desciende en **catábasis** (Ej. 8) mientras el texto dice: *Now, o now, I needs must part* [Ahora debo apartarme]

Ejemplo 8, **catábasis**, *Now, O now, I needs must part*, cc. 1-2.



En la segunda frase del segmento **A**, cc. 5-8, mientras el texto habla del llanto de la partida: *Parting though I absent mourn* [Partir aunque ausente llore], en el contorno melódico una **hypotiposis** con notas que ascienden y descienden sugiere la agitación de una partida, que inevitablemente termina en tristeza, ésta simbolizada por la tendencia de la línea en **catábasis** en este fragmento (Ej.9).

⁷⁰ Nadal, David. *Op. Cit.* Pp. 14-15.

Ejemplo 9, *hypotiposis* y *catábasis*, *Now, O now, I needs must part*, cc. 5-8.

Part - ing though I ab - sent mourn.
Love lives not when Hope is gone.

En la frase tres de **A**, cc.9-13, la línea melódica en *catábasis* (Ej.10) acompaña al escucha en el siguiente verso: *Absence can no joy impart*. [La ausencia no puede traer regocijo].

Ejemplo 10, *catábasis*, *Now, O now, I needs must part*, cc. 9-12.

ab - sent mourn. Ab - sence can no joy im - part:
Hope is gone. Now at last Des - pair doth prove.

Encontramos en la frase cuatro de **A**, cc.13-16, un *retardo* (Ej. 11) que enfatiza el sentido del texto: *Joy once fled can not return* [El regocijo, una vez que se va, no puede volver].

Ejemplo 11, *retardo*, *Now, O now, I needs must part*, cc. 13-16.

Joy once fled can - not re - turn.
Love di - vi - ded lov - eth none.

En la frase cinco del segmento **B** que corresponde al estribillo, cc. 17-20, la melodía alcanza la nota más aguda de la pieza, esa *hypotiposis* (Ej.12) en la melodía podría significar la aguda desesperanza y tristeza que en el texto, se lee: *Sad despair doth drive me hence* [Triste desesperanza, es pues, la que me guía].

Ejemplo 12, *hypotiposis*, *Now, O now, I needs must part*, cc.17-20.



En la frase seis en el mismo segmento **B**, cc.21-24, nuevamente encontramos una **retardo**⁷¹ (Ej. 13) que enfatiza la sensación de desesperanza que el siguiente verso expresa: *This despair unkindness sends*. [Esta desesperanza, crueldad envía].

Ejemplo 13, **retardo**, *Now, O now, I needs must part*, cc. 21-24.



Las frases siete y ocho del segmento **B**, cc.25-32; acompañan los dos últimos versos: *If that parting be offence, it is she which then offends* [Si esta partida ofende, Entonces es ella (la amada que no corresponde su amor) quien ofende] (Ej. 14). Nuevamente un **retardo** enfatiza el texto.

Ejemplo 14, **retardo**, *Now, O now, I needs must part*, cc. 25- 32.



El poema consta de tres estrofas con tres cuartetas cada una; a cada dos estrofas se presenta un estribillo, lo cual recuerda a la balada. Los versos conservan una estructura de tetrámetro trocaico,⁷² mientras que la rima, al interior de cada cuarteta, conserva una forma: 1-3, 2-4.⁷³

⁷¹ Marín Corbí, Fernando. *Op. Cit.* P. 34. "Retardo: incrementan la cualidad de las disonancias en las cadencias."

⁷² Trent, Ann. *Op. Cit.*

⁷³ Picon Garfield, Evelyn e Ivan A. Schulman. *Las literaturas hispánicas: Introducción a un estudio.* Vol.1. Detroit: Wayne State University Press, 1991. Pp. 25-30.

Poema y traducción

| | |
|---|---|
| <p>Now, O now, I needs must part, Parting though I absent mourn. Absence can no joy impart: Joy once fled cannot return.</p> <p>While I live I needs must love, Love lives not when Hope is gone. Now at last Despair doth prove, Love divided loveth none.</p> <p>Sad despair doth drive me hence, This despair unkindness sends. If that parting be offence, It is she which then offends.</p> | <p>Ahora debo partir, partir aunque ausente llore. la ausencia no puede traer regocijo: el regocijo una vez que se va no puede volver.</p> <p>Mientras viva necesito amar, el amor no sobrevive cuando la esperanza se va. Ahora al fin la desesperanza probará, que el amor dividido no ama.</p> <p>Triste desesperanza, llévame pues, esta desesperanza crueldad envía. Si esta partida ofende, entonces es ella quien ofende.</p> |
| <p>Dear, when I am from thee gone, Gone are all my joys at once. I loved thee and thee alone, In whose love I joyed once.</p> <p>And although your sight I leave, Sight wherein my joys do lie. Till that death do sense bereave, Never shall affection die.</p> <p>Sad despair doth drive me hence, This despair unkindness sends. If that parting be offence, It is she which then offends.</p> | <p>Querida, cuando me haya ido, se habrán ido también todas mis alegrías. Te amé a ti y solo a ti, a quien amando fui feliz una vez.</p> <p>Y aun cuando deje de mirarte, mirada donde mi gozo yace, hasta que la muerte los sentidos rapte, nunca los afectos morirán.</p> <p>Triste desesperanza, llévame pues, esta desesperanza crueldad envía. Si esta partida ofende, entonces es ella quien ofende.</p> |
| <p>Dear, if I do not return, Love and I shall die together, For my absence never mourn, Whom you might have joyed ever.</p> <p>Part we must, though now I die, Die I do to part with you, Him despair doth cause to lie, Who both lived and died true.</p> <p>Sad despair doth drive me hence, This despair unkindness sends. If that parting be offence, It is she which then offends.</p> | <p>Querida, si no vuelvo, el amor y yo moriremos juntos, por mi ausencia nunca llores, por quien alguna vez pudiste haber recibido alegría.</p> <p>Debemos separarnos, aunque ahora muera, muero al separarme de ti, para aquél que su desesperación es la causa de su muerte, de quien por igual vivió y murió verdaderamente.</p> <p>Triste desesperanza, llévame pues, esta desesperanza cruel envía. Si esta partida ofende, entonces es ella quien ofende.</p> |

- ***Come again/ Ven otra vez***

Tonalidad de Sol mayor, 12 compases que acompañan las seis estrofas del poema. Forma **AB**, compás binario de 4/4 alternado con 6/4, con una estructura como se describe en el siguiente esquema:⁷⁴

| | | | |
|----------|----------|-----------|------------|
| A | | B | |
| F1 C1-3 | F2 C 4-7 | F3 C 8-10 | F4 C 11-12 |

La tonalidad mayor y la alternancia de compás le dan dinamismo a este ayre. Las connotaciones eróticas en esta pieza y en general en la obra del John Dowland, son tema de discusión entre los investigadores especializados. En este caso esa connotación aparece con las palabras *come* y *die*.⁷⁵

En el primer compás, la línea melódica en **anábasis** (Ej. 15) acompaña las dos primeras palabras del poema: *Come again* [vuelve otra vez, ven otra vez, regresa]. La dirección ascendente de la línea melódica insinúa una metáfora que comúnmente se aplica al acto amoroso, “ir al cielo”.⁷⁶

Ejemplo 15, **anábasis**, *Come again*, c 1.



En los dos compases siguientes el poema completa su verso: *sweet love doth now invite* [El dulce Amor (Cupido) ahora invita]. Recordando que sólo la primera estrofa del poema se ciñe con precisión al sentido retórico musical, vemos entonces que en el contorno melódico la palabra *Love-Cupido* es pronunciada con la nota más aguda de la pieza, y que este Mi índice seis no vuelve a aparecer en

⁷⁴ Nadal, David. *Op. Cit.* Pp. 40-41.

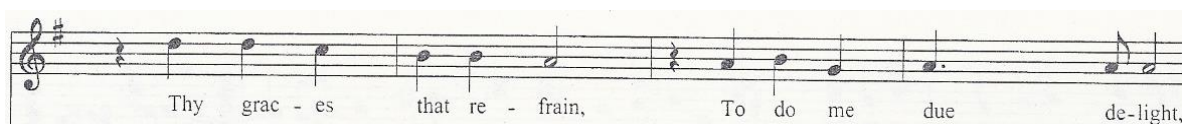
⁷⁵ Blackburn, J. Bonnie y Stras Laurie. *Erotism in Early Modern Music*. Ashgate: Farham y Burlington, 2015. Pp. xix-xxi.

⁷⁶ *Ibidem*

el resto de la melodía, simbolizando con ello la importancia tanto del sentimiento como del personaje.

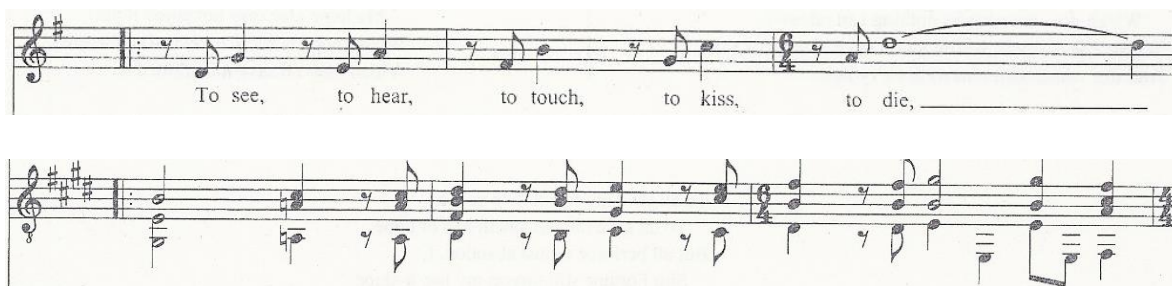
En la segunda frase del segmento **A**, cc. 4-7, la línea melódica en **catábasis** (Ej. 16) acompaña el texto: *Thy graces that refrain to do me due delight* [a tus gracias refrenadas, a darme el debido deleite]. Este elemento podría simbolizar el sufrimiento casi infernal que al protagonista le provoca el hecho de pensar que ella (la amada) refrena el deseo amoroso hacia él.

Ejemplo 16, **catábasis**, *Come again*, cc. 4-7.



En el segmento **B**, en la frase tres, cc.8-10, se presenta una **auxesis o incrementum**⁷⁷ (Ej. 17) que comienza en la línea del laúd y es respondida por la voz. Ambos, laúd y voz conforman el binomio amoroso que expresa lo que en el poema se lee: *To see, to hear, to touch, to kiss, to die* [a ver, a escuchar, a tocar, a besar, a morir]. Esta figura retórica hace alusión a la curva de respuesta ante un estímulo sexual, donde el punto de partida se encuentra en un Re índice cinco y el punto cúspide, en el compás 10, en un Re índice seis, a una octava del punto de partida y acompañando a la palabra *die*, cuya connotación erótica, es alusiva al clímax, misma que ya ha sido referida en párrafos anteriores.

Ejemplo 17, **auxesis o incrementum**, *Come again*, cc. 8-10.

Musical notation for Example 17, showing a melodic line in G major. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lyrics are: "To see, to hear, to touch, to kiss, to die,". Below the vocal line is the lute accompaniment, consisting of chords and single notes.

⁷⁷ Marín Corbí, Fernando. *Op.Cit.* P. 17: "Auxesis o Incrementum (crecimiento o incremento) sucesión ininterrumpida de expresiones, cada una más fuerte que la anterior."

En la frase cuatro del segmento **B**, cc. 11-12, la línea melódica desciende del clímax en **catábasis** (Ej. 18), cuando el poema presenta el último verso de la primera estrofa: *With thee again in sweetest sympathy* [contigo otra vez, en la más dulce simpatía]. Este elemento retórico musical parece hacer alusión la sensación de desmayo después del clímax.

Ejemplo 18, **catábasis**, *Come again*, cc. 11-12.



El poema consta de seis estrofas con seis versos cada una, con una combinación de dímetros, trímetros y pentámetros en el pie métrico por excelencia de la poesía isabelina, el yambo. En la rima se observa un patrón 1-3, 2-4, 5-6.

En los versos 5 y 6 la rima entre las palabras “die” y “simpathy” ocurre, muy seguramente, debido a la pronunciación antigua del inglés.⁷⁸

⁷⁸ McGee, Timothy et al. *Singing Early Music: The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press, 1996. Pp. 28-29.

Poema y traducción

| | |
|--|--|
| <p>Come again: sweet love doth now invite, Thy graces that refrain, To do me due delight, To see, to hear, to touch, to kiss, to die, With thee again in sweetest sympathy.</p> | <p>Regresa: El dulce amor ahora invita a tus gracias refrenadas, a darme el debido deleite, para ver, para escuchar, para tocar, para besar, para morir, contigo en la más dulce simpatía.</p> |
| <p>Come again That I may cease to mourn, Through thy unkind disdain: For now left and forlorn, I sit, I sigh, I weep, I faint, I die, In deadly pain and endless misery.</p> | <p>Regresa, así puedo dejar de llorar por tu cruel desdén. Ahora me siento abandonado y triste, me siento, suspiro, lloro, me desmayo, muero, en el dolor mortal y la miseria sin fin.</p> |
| <p>All the day the sun that lends me shine, By frowns doth cause me pine, And feeds me with delay, Her smiles, my springs that makes my joy to grow, Her frowns the winter of my woe:</p> | <p>Todo el día ella es el sol que me da brillo, frunce el ceño haciéndome penar y me alimenta con demora, su sonrisa es el manantial que hace crecer mi alegría, su ceño fruncido el invierno de mi aflicción:</p> |
| <p>All the night My sleeps are full of dreams, My eyes are full of streams. My heart takes no delight, To see the fruits and joys that some do find. And mark the storms are me assigned.</p> | <p>Todas las noches mi descanso está lleno de sueños, mis ojos plenos de arroyos, mi corazón no tiene interés en ver los frutos y la alegría que otros hallan [en el amor], y sólo nota las tormentas que se me han asignado.</p> |
| <p>Out alas, My faith is ever true, Yet will she never rue, Nor yield me any grace: Her Eyes of fire, her heart of flint is made. Whom tears nor truth may once invade.</p> | <p>Pero ay, mi fidelidad hacia ella es siempre verdadera, aunque ella nunca se apiada de mí, tampoco me da gracia alguna, sus ojos de fuego, su corazón está hecho de piedra, y ni las lágrimas ni la verdad pueden invadirlos alguna vez.</p> |
| <p>Gentle love Draw forth thy wounding dart, Thou canst not piece her heart, For I that to approve, By sighs and tears more hot than are thy shafts. Did tempt while she for triumph laughs.</p> | <p>Gentil Cupido, remueve ese dardo de tu arco, ni siquiera tú puedes perforar su corazón, yo lo he comprobado usando suspiros y lágrimas más candentes que tus flechas, de las cuales ella triunfante se burla.</p> |

- ***Dear if you change/ Querida, si tú cambias***

Tonalidad de La menor, 18 compases de métrica binaria con forma **ABC**, que acompañan un poema de dos estrofas. La estructura se describe a continuación:⁷⁹

| | | | | |
|----------|----------|----------|------------|----------------------------|
| A | | B | | C |
| F1 C 1-3 | F2 C 4-6 | F3 C 7-9 | F4 C 10-12 | F5 C 13-15 F6 C 16-17:II18 |

Durante largos periodos en la vida de John Dowland prevaleció una incertidumbre profesional y personal debido a que simpatizó con católicos en distintas etapas de su formación. En repetidas ocasiones debió poner de manifiesto su fidelidad hacia la Reina Isabel I^a y a la religión anglicana, su manera de hacerlo fue con su obra. Como ejemplo de este ejercicio constante de sumisión a la potestad real tenemos el caso del poema atribuido a George Peele y musicalizado por Dowland, *His Golden Locks*.⁸⁰

Dear if you change guarda cierta similitud al ejemplo antes citado, por ello me atrevo a plantear aquí la posibilidad de que su retórica musical y poética esté destinada a refrendar su fidelidad a la corona. En este orden de ideas es posible considerar que en el transcurso del poema se hace alusión a Isabel 1^a de Inglaterra, con las adjetivaciones *Dear, Sweet, Fair, Wise*. [Querida, dulce, justa/hermosa, sabia]⁸¹ (Ej. 19).

⁷⁹ Nadal, David. *Op. Cit.* Pp. 16-17.

⁸⁰ Peele, George. *His Golden Locks*. F.D, Hoeniger (ed.) University of Toronto Libraries. *Representative Poetry Online*. Recuperado 06/05/2016.

<http://rpo.library.utoronto.ca/poems/his-golden-locks-time-hath-silver-turnd>.

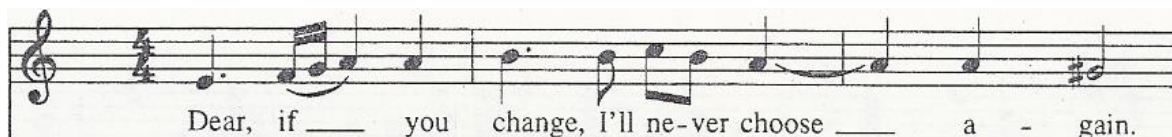
⁸¹ Romera, Ángel. "Retórica, *Op. Cit.* "La adjetivación es el proceso según el cual un sustantivo -o cualquier elemento o partícula sustantivada- es calificado o determinado por medio de la adición de un adjetivo. La adjetivación puede darse de maneras diferentes, pero siempre supone un añadido de información a un elemento previo. Para entenderla bien, hemos de saber lo que es un adjetivo, y de qué manera puede éste relacionarse con el sustantivo o elemento sustantivado al que acompaña."

Ejemplo 19, **Adjetivación**, *Dear, if you change*, cc. 13-14.



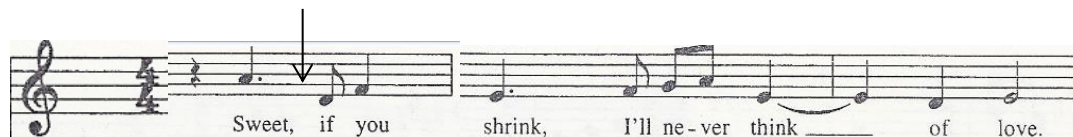
En la primera frase del segmento **A**, c. 3, un **accentus** (Ej.20) refuerza el sentido grave del verso primero: *Dear if you change, I'll never choose again* [Querida, si tú cambiaras, nunca escogeré otra vez].

Ejemplo 20, **accentus**, *Dear, if you change*, c. 3.



En la segunda frase de **A**, cc. 4-6, un intervalo de **Quinta justa descendente**⁸² (Ej. 21) en el compás 4 (La-Re), hace alusión a la sensación de muerte ante la frase “nunca volveré a pensar en el amor”, que en el segundo verso se lee: *Sweet if you shrink, I'll never think of love*. [Dulzura, si te extingues, nunca volveré a pensar en el amor].

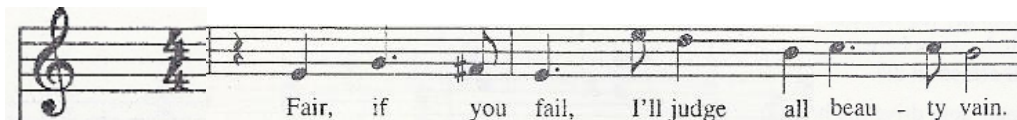
Ejemplo 21, **Quinta justa descendente**, *Dear, if you change*, c. 4.



La tercera frase, en el segmento **B**, cc. 7-8, otro movimiento en **catábasis** (Ej. 22) reafirma el sentido de las dos palabras que se pronuncian en él, *you fail* (si tú caes) que aparecen en el siguiente verso: *Fair if you fail, I'll judge all beauty vain* [Hermosa si tu [belleza] se acaba, juzgaré toda belleza vana].

⁸² Marín Corbí, Fernando. *Op.Cit.* P. 34.

Ejemplo 22, **catábasis**, *Dear, if you change*. cc. 7-8.



La frase cuatro en el segmento **B**, cc. 10-12, en la línea melódica un movimiento, en **catábasis** (Ej. 23) acompañan al texto cuando dice: *Wise if too weak, more wits I'll never prove*. [Sabia, si flaqueas, otra sensatez yo nunca probaré].

Ejemplo 23, **catábasis**, *Dear, if you change*, c.11-12.



En la frase cinco en el segmento **C**, cc. 13-15, el verso dice: *Dear, Sweet, Fair, Wise, change, shrink nor be not weak* [Querida, Dulce, Hermosa, Sabia; aun cuando cambies, desaparezcas o flaquees], con una **hypotiposis** (Ej. 24) es notorio que esos adjetivos son pronunciados en el lugar donde la línea melódica alcanza su punto más agudo [Alto], (Mi índice seis), lo que podría interpretarse como una especie de interrelación de cognados “Alto-Alteza” y la intención de connotar la importancia del personaje al que alude con dichas palabras.

Ejemplo 24, **hypotiposis**, *Dear, if you change*, cc. 13-15.



Vemos cómo en este último verso aparece la mujer, modelo del renacimiento, idealizada, símbolo de toda perfección y poseedora de los dones de la dulzura, la justicia y la sabiduría.⁸³

⁸³ López Asenjo, Mario. *Op. Cit.*
<http://masterlengua.com/la-poesia-renacentista-temas-y-topicos/>.

En la frase final del segmento **C**, cc. 16-17:II18, tenemos una secuencia rítmica a **contratiempo** (Ej.25) mientras leemos en el texto: *And, on my faith, my faith shall never break* [Te doy mi palabra, mi fidelidad nunca se romperá], lo que pareciera indicar que ante cualquier vicisitud, su fe [la de Dowland para con la Reina Isabel I^a] nunca cambiaría. Esta sensación se refuerza con un acorde final mayor o tercera de picardía.

Ejemplo 25, **contratiempo**, *Dear, if you change*, cc. 16-18.

The image shows a musical score for a single melodic line. It starts in 6/8 time and changes to 3/4 time at the beginning of the second phrase. The lyrics are: "And, on my faith, my faith shall nev - er break. nev - er break." The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a repeat sign with first and second endings.

El poema consta de dos estrofas con seis versos que combinan monómetros coriámbricos y trímetros yámbicos, con rima 1-3, 2-4, 5-6.⁸⁴

Poema y traducción

| | |
|---|--|
| <p>Dear, if you change, I'll never choose again. Sweet, if you shrink, I'll never think of love. Fair, if you fail, I'll judge all beauty vain. Wise, if too weak, more wits I will never prove. Dear, Sweet, Fair, Wise, Change, shrink, nor be not weak: and, on my faith, my faith shall never break.</p> | <p>Querida, si tú cambias, nunca voy a preferir [a alguien más]. Dulzura, si te extingues, nunca volveré a pensar en el amor. Justa/hermosa, si tú fallas, yo toda la belleza juzgaré vana. Sabia, si tú flaqueas, más sensatez yo nunca probaré. Querida, dulce, justa, sabia, Cambies, desaparezcas o flaquees: Por mi fe, te doy mi palabra, que mi fidelidad nunca se romperá.</p> |
| <p>Earth with her flowers shall sooner heaven adorn, Heav'n her bright stars through earth's dim globe shall move, Fire heat shall lose, and frost of flames be born, Air made to shine as black as hell shall prove: Earth, Heaven, Fire, Air, the world transformed shall view, Ere I prove false to faith, or strange to you.</p> | <p>La tierra, con sus flores, el cielo pronto adornará, las estrellas brillantes del cielo hacia el oscuro globo terrestre podrán moverse el fuego perderá su calor, y hielo de las llamas nacerá, el aire hecho para brillar, negro como el infierno se convertirá. Tierra, cielo, fuego, aire, el mundo entero podrá transformarse antes de que mi fe por ti se quebrante.</p> |

⁸⁴ Picon Garfield, Evelyn y A. Schulman Ivan. *Op. Cit.* Pp. 25-30.

- **Go crystal tears/ Id, lágrimas de cristal.**

Tonalidad de Do menor, 18 compases de métrica binaria que acompañan las dos estrofas del poema. Con forma **ABC**, tal como se presenta en el siguiente esquema:⁸⁵

A

B

C

F1 C1-4 F2 C4-7 F3 C8-10 F4 C11-12 F5 C13-15 F6 C15-17:II 18

En la primera frase de este ayre, en el segmento **A**, cc.1-2, en la línea melódica encontramos dos **accentus** (Ej. 26) que simbolizan el dolor del llanto, cuando el poema dice: *Go crystal tears.*

Ejemplo 26, **accentus**, *Go crystal tears*, cc. 1-2.



Por otro lado, la línea del laúd en **catábasis** (Ej. 27) semeja la caída de las lágrimas.

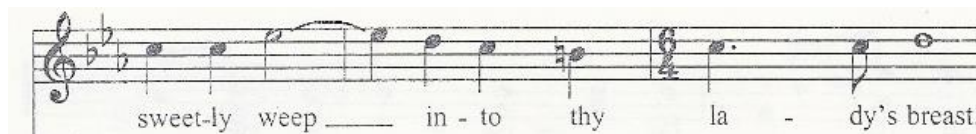
Ejemplo 27, **catábasis**, *Go crystal tears*, c. 2.



En la segunda frase del segmento **A**, cc. 5-6, el **motivo de la lágrima** (Ej. 28) comienza desde la palabra *weep*, del verso: *and sweetly weep in to thy lady's breast.* [Id, gotas de cristal, como el rocío de la mañana, y dulcemente empapad el pecho de mi amada].

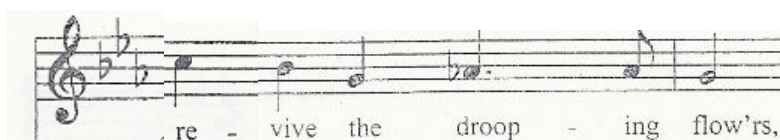
⁸⁵ Nadal, David. *Op. Cit.* Pp. 20-21.

Ejemplo 28, **Motivo de la lágrima**, *Go crystal tears*, cc. 5-6.



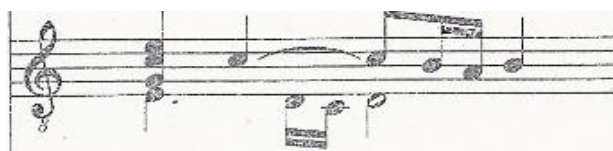
En el segmento **B**, en la frase 3, c.9, dos **accentus** (Ej. 29) se presentan cuando el verso dice: *And as the dew's revive the drooping flow'rs*, [Y así como el rocío reanima las flores que se inclinan].

Ejemplo 29, **accentus**, *Go crystal tears*, cc. 9-10.



En el mismo punto, cc. 9-10, en la línea del laúd encontramos un movimiento de **catábasis** (Ej. 30), para reforzar la melodía y el texto del verso.

Ejemplo 30, **catábasis**, *Go crystal tears*, c. 9.

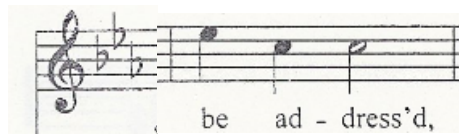


En la misma frase 3, cc. 10-12, un movimiento en **Anábasis** y otro en **catábasis** (Ej. 31-32) acompañan la siguiente parte del verso: *so let your drops of pity be address'd*. [deja a tus gotas de compasión ser entregadas].

Ejemplo 31, **anábisis**, *Go crystal tears*, cc. 9-11.



Ejemplo 32, **catábasis**, *Go crystal tears*, c. 12.



En la frase cinco del segmento **C**, cc. 13-15, una **hypotiposis** (Ej. 33) acompaña el sentido de la frase: *To quicken up the thoughts of my desert* [Para apresurar la consideración de mi desgracia].

Ejemplo 33, **hypotiposis**, *Go crystal tears*, cc. 13-15.



Para continuar en la frase seis del mismo segmento **C**, cc. 15-17:II18II, donde encontramos una **anábasis** y una **catábasis** (Ej.34) en la línea melódica cuando el verso dice: *Which sleeps too sound whilst I from her depart* [Que duerme muy sonoramente mientras estoy lejos de ella].

Ejemplo 34, **Anábasis** y **catábasis**, *Go crystal tears*, cc. 15-18.



El poema presenta dos estrofas de seis versos pentámetros yámbicos, con una rima constante en 1-3, 2-4, 5-6.

Poema y traducción

| | |
|--|--|
| <p>Go crystal tears, like to the morning show'rs And sweetly weep into thy lady's breast, And as the dews revive the drooping flow'rs, So let your drops of pity be address'd, To quicken up the thoughts of my desert, Which sleeps too sound whilst I from her depart.</p> | <p>Id, lágrimas de cristal, como el rocío de la mañana y dulcemente empapad el pecho de mi amada, y así como el rocío recupera las flores caídas, así deja que tus gotas de piedad entregadas para avivar los pensamientos de mi desierto, que duermen entre ruido mientras estoy lejos de ella.</p> |
| <p>Haste, restless sighs, and let your burning breath Dissolve the ice of her indurate heart, Whose frozen rigour like forgetful Death, Feels never any touch of my desert: Yet sighs and tears to her I sacrifice, Both from a spotless heart and patient eyes.</p> | <p>Rápido, suspira inquieta, y deja arder tu aliento disuelve el hielo de su endurecido corazón, aquellos congelados en el rigor lleno de olvido, como la muerte, nunca tocaste mi desierto y aun así suspiras y derramas lágrimas a lo que sacrificué por ella, Ambos, mi immaculado corazón y mis pacientes ojos.</p> |

The Second Booke of Songs or Ayres

- ***I saw my Lady weep/ Yo vi a mi dama llorar***

Tonalidad de La menor, 23 compases en métrica binaria, con una alternancia entre 4/4 y 6/4, con forma **ABC**, que acompaña a un poema de tres estrofas. El esquema de la pieza se muestra a continuación:⁸⁶

| A | | B | | C |
|----------|---------|-----------|-----------|---------------------|
| F1 C1-5 | F2 C6-9 | F3 C10-14 | F4 C15-17 | F5 C18-20 F6 C21-23 |

El musicólogo y clavecinista inglés Daniel Leech-Wilkinson⁸⁷ propone la hipótesis de que *I Saw my Lady Weep* y *Flow my tears* son dos obras interrelacionadas que deben interpretarse juntas y en el orden que guardan en el *Segundo Libro de Canciones o Ayres*, la primera para ser cantada por un hombre y la segunda por una mujer.

Las evidencias que dan fundamento a su teoría se refieren a aspectos de armonía tonal, aun cuando es claro que este es un momento de transición entre lo modal y lo tonal, como hemos referido anteriormente.⁸⁸

Leech-Wilkinson deduce que por el final en V° de *I Saw my Lady Weep*, ésta depende armónicamente de la resolución que provee *Flow my tears*, y por esta razón deben ser interpretadas en el orden sugerido y una inmediatamente después de la otra. El musicólogo también apunta que una explicación posible al final en V° es que podría tratarse de una obra tonal sin resolución, algo nada raro en esta época, como tampoco era raro encontrar pares de obras. Lo interesante de este caso en particular es la íntima relación entre ambas, muestra de ello son también

⁸⁶ Nadal, David. *Op. Cit.* Pp. 54-56.

⁸⁷ Leech-Wilkinson, Daniel. "My Lady's tears: A Pair of Songs by John Dowland". *Early Music*, Vol.19, N°2, 1991. Pp. 227, 229-233.

⁸⁸ Robertson, Alec *et al.* *Op. Cit.* P. 211.

los motivos melódicos que comparten. El ejemplo 35 ilustra los elementos en común tanto melódica como armónicamente.⁸⁹

Ejemplo 35, **elementos en común**, *I saw my lady weep* y *Flow my tears*.

Ex.1 'I saw my Lady weepe'—'Flow my teares' join

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the melody with lyrics: "with hir ia - ty - sing parts. Flow my teares fall from your springs". The lower staff is in bass clef. Above the treble staff, there are three brackets: the first is labeled 'aR' and spans the first two measures; the second is labeled 'a' and spans the third and fourth measures; the third is labeled 'b' and spans the fifth and sixth measures. Below the bass staff, there are two brackets: the first is labeled 'a' and spans the first three measures; the second is labeled 'a' and spans the last three measures. Roman numerals 'I', 'V', and 'I' are placed below the bass staff under the first, third, and fifth measures respectively. A 'N' is placed above the treble staff above the third measure.

Por otro lado, dado que ambas obras fueron incluidas por Dowland en el *Segundo Libro de Canciones o Ayres* (1600), el cual escribió durante su periodo de servicio en la corte de Christian IV de Dinamarca y que dedicó a la condesa Lucy de Bedford, Leech-Wilkinson también aventura en su hipótesis que es a ella a quien se refieren ambas.⁹⁰

Posteriormente el musicólogo hace hincapié en dos datos que le parecen importantes de mencionar para abonar a su hipótesis. En primer lugar dice que resulta notorio que sea *I saw my Lady weep* la pieza que abre *Segundo Libro de Canciones o Ayres* cuando pareciera el lugar idóneo para *Flow my tears*, pues es ésta última el resultado de la adaptación de la obra del propio John Dowland, *Lachrimae*, misma que fue muy bien recibida por el público unos años antes de la publicación del segundo libro. La adaptación a canción de esta pavana y su posición como primera pieza, podría haber sido clave para asegurar el éxito y la aceptación de esta nueva publicación, no obstante declinó esa lógica.

Luego añade que es significativo el hecho de que Dowland dedicara *I saw my Lady weep* a Anthony Holborne, quien parodió *Lachrimae* en una obra también famosa titulada *Ploravit*. Dice Leech-Wilkinson que al ser *Flow my tears* la conversión de

⁸⁹ Leech-Wilkinson, Daniel. *Op. Cit.* P.227.

⁹⁰ Leech-Wilkinson, Daniel. *Op. Cit.* P.229.

Lachrimae a Ayre, era lógico pensar que fuera ésta la que Dowland le dedicara. Podría este gesto ser interpretado como una suerte de código entre ambos autores, una broma que Dowland le juega a Holborne, en la que pareciera decirle que al parodiar *Lachrimae* le había faltado una “primera parte” que ahora le entregaba en *I saw my Lady weep*.⁹¹

En el análisis de *I saw my Lady weep*, en la primera frase del segmento **A**, cc. 1-3, encontramos dos **motivos de la lágrima** (Ej. 36) en la parte del laúd, el primero en la fundamental (La-Sol-Fa-MI) este tetracorde tiene el mismo material melódico con el que comienza *Flow my tears*. En la voz superior del laúd encontramos el segundo (MI-Re-Do-Si), es notorio que la nota final (Si) desemboca donde la línea de la voz comienza. Estos dos elementos tienen como propósito el preparar el estado de ánimo del escucha, para la historia de lágrimas que comienza.

Ejemplo 36, **motivo de la lágrima**, *I saw my lady weep*, cc. 1-2.



En el mismo segmento, c. 3, en la segunda voz del laúd, una **apoyatura**⁹² (La-Sol#) genera una **segunda frigia** (Ej. 37), mientras se pronuncia la palabra *I* [Yo], lo que podría significar el dolor que le causa al protagonista el ver a su dama llora. Esto ocurre donde el verso se dice: *I saw my Lady weep* [Yo vi a mi dama llorar].

⁹¹ Leech-Wilkinson, Daniel. *Op. Cit.* P.231.

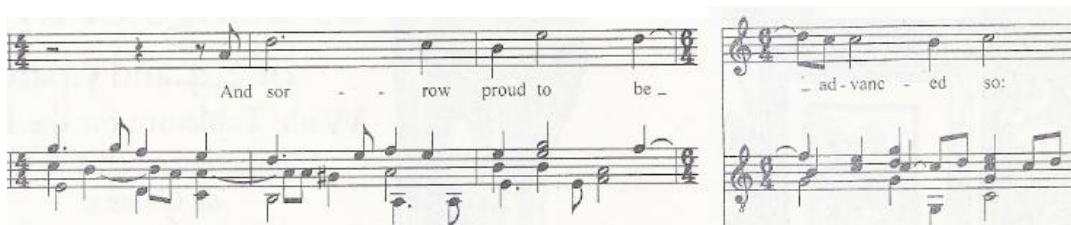
⁹² Marín CorbÍ, Fernando. *Op.Cit.* P. 34.

Ejemplo 37, **apoyatura + segunda frigia**, *I saw my lady weep*, c.3.



En la segunda frase de **A**, cc. 6-9, en la línea de la voz una **auxesis o incrementum** (Ej. 38) en dos cuartas en progresión (La-Re, Si-Mi), acompaña el siguiente verso *And sorrow proud to be advanced so* [Y a la pena avanzar orgullosa]. Es notorio que tanto en la línea melódica como en el laúd se alcanza la nota más aguda de la pieza, hasta ahora, para simbolizar la pena que avanza con orgullo en los ojos de su amada.

Ejemplo 38, **auxesis o incrementum**, *I saw my lady weep*, cc. 6-9.



En la tercera frase del segmento **B**, el modo menor pasa a mayor y con ello el carácter melancólico que hasta ahora prevaleció en la pieza cambia por uno más brillante y animoso. Esto ocurre justo en el momento en el que el protagonista habla de los ojos hermosos de su amada, cc.10-13. Mientras tanto en la línea de la voz y la del laúd, mediante una **auxesis o incrementum** (Ej. 39) se enfatiza la emoción de él ante los ojos de ella, a través de la duplicación del texto, con un aumento de intensidad en la segunda repetición respecto de la primera: *In those fair eyes*, [En esos ojos hermosos].

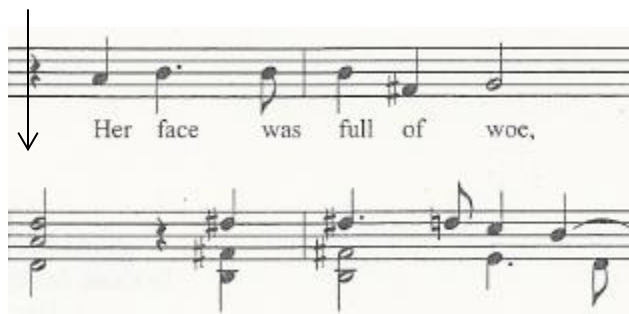
Ejemplo 39, **anabasis**, *I saw my lady weep*, cc. 10-13.



The image shows a musical score for Example 39. It consists of two systems of staves. The top system is the vocal line, and the bottom system is the piano accompaniment. The lyrics are "In those fair eyes, in those fair eyes". The music is in a minor key, with a key signature of one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with a slight rise and then a fall, emphasizing the word "eyes". The piano accompaniment provides a harmonic support with chords and moving lines.

En la cuarta frase del mismo segmento **B**, c. 15, encontramos un **acorde neutro**, (Ej. 40). Es notorio como un acorde neutro que nos da una sensación de vacío que antecede a la frase: *her face was full of woe*.

Ejemplo 40, **acorde neutro**, *I saw my lady weep*, cc.15.



The image shows a musical score for Example 40. It consists of two systems of staves. The top system is the vocal line, and the bottom system is the piano accompaniment. The lyrics are "Her face was full of woe,". A vertical arrow points to a specific chord in the piano part, which is a neutral chord (a triad of F, A, and C). This chord precedes the vocal phrase, creating a sense of emptiness or anticipation.

En el mismo segmento **B**, un **accentus** (Ej. 41), simboliza la pena.

Ejemplo 41, **accentus**, *I saw my lady weep*, c. 16.



The image shows a musical score for Example 41. It consists of two systems of staves. The top system is the vocal line, and the bottom system is the piano accompaniment. The lyrics are "Her face was full of woe,". A vertical arrow points to the word "woe" in the vocal line, indicating an accentus (a sharp rise in pitch) that emphasizes the word and symbolizes pain.

En la quinta frase, en el segmento **C**, cc. 18-20, un cambio a **modo mayor** (Ej. 42) denota que en ella incluso el dolor es encantador, donde el poema dice: *But such a*

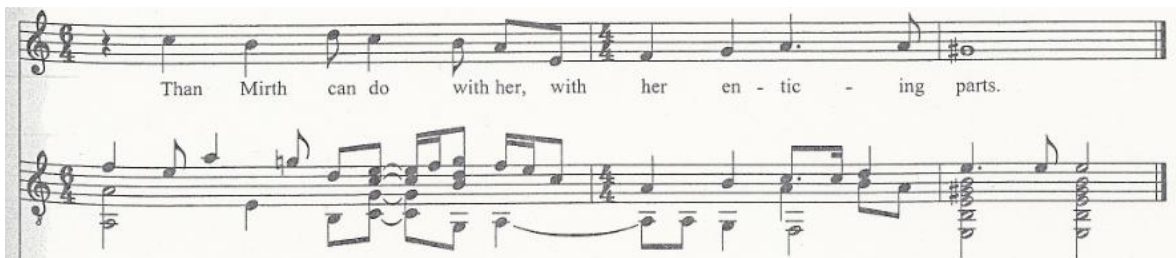
woe (*believe me*) as wins more hearts [Pero tal pena, creedme gana más corazones].

Ejemplo 42, **modo mayor**, *I saw my lady weep*, cc. 18-20.



En la frase seis, en el mismo segmento **C**, cc. 21-23, un **contratiempo** en la voz, que refuerza el laúd (Ej. 43), acompaña el final del poema que dice: *Than mirth can do with her enticing parts* [De los que la alegría puede ganar con sus seductoras artes]. Este elemento retórico da continuidad al anterior, enfatizando que la pena de ella es incluso más bella y seductora que cualquier alegría.

Ejemplo 43, **contratiempo**, *I saw my lady weep*, cc. 21-23.



En el poema encontramos trímetros y pentámetros yámbicos. La rima conserva una relación 1-3, 2-4, 5-6, mientras en su par encontramos trímetros, tetrámetros y pentámetros del mismo pie métrico, así mismo, la rima de *Flow my tears* presenta un esquema casi idéntico de 1-3, 2-4.

Poema y traducción.

| | |
|---|---|
| <p>I saw my lady weep, And Sorrow proud to be advanced so: In those fair eyes where all perfections keep, Her face was full of woe, But such a woe (believe me) as wins more hearts, Than Mirth can do with her enticing parts.</p> | <p>Yo vi a mi dama llorar, y la pena avanzar airosa en esos ojos justos que toda perfección guardan, su rostro estaba lleno de pena, pero tal pena, creedme, gana más corazones, de los que la alegría puede ganar con sus seductoras artes.</p> |
| <p>Sorrow was there made fair, And Passion wise, tears a delightful thing, Silence beyond all speech a wisdom rare, She made her sighs to sing, And all things with so sweet a sadness move, As made my heart at once both grieve and love.</p> | <p>El dolor se hizo hermoso en ella, la pasión sabia y las lágrimas maravillosas, el silencio, más allá de cualquier disertación, una rara sabiduría, ella hizo cantar a sus suspiros, y todas las cosas, con su dulce tristeza, movió. Y a mi corazón, al tiempo lo hizo afligirse y amar.</p> |
| <p>O fairer than aught else, The world can show, leave off in time to grieve, Enough, enough, your joyful looks excels, Tears kill the heart, believe. O strive not to be excellent in woe, Which only breeds your beauty's overthrow.</p> | <p>Oh tú, más hermosa que ninguna otra cosa el mundo pueda mostrar, deja ya tu pesar, suficiente, suficiente, tus miradas gozosas son mejores, las lágrimas matan los corazones, créeme, no te esfuerces en perfeccionar la pena, porque ello sólo ayudará a arruinar tu belleza.</p> |

- **Flow my tears/ Fluyan mis lágrimas.**

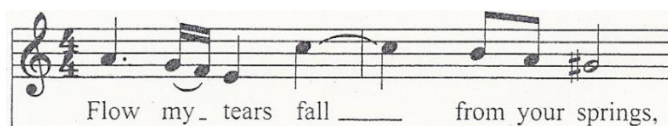
Tonalidad de La menor, 24 compases de métrica binaria que acompañan un poema de cinco estrofas, con una forma **ABC**, en una estructura como se muestra a continuación:⁹³

| A | B | C |
|-----------------|--------------------|---------------------|
| F1 C1-4 F2 C5-8 | F3 C9-11 F4 C12-16 | F5 C17-20 F6 C21-24 |

Como hemos referido en líneas arriba, la pavana *Lachrimae* o **Seven Tears** [Siete lágrimas] escrita originalmente para laúd solo por John Dowland, fue dotada por él mismo, de una línea para voz y un texto anónimo. *Flow my tears* es el nombre que recibió este ayre, que de acuerdo a la evidencia presentada por el musicólogo inglés Daniel Leech-Wilkinson, es la pieza que resuelve armónica, melódica y temáticamente a *I saw my Lady weep*. Es también una de las más representativas de la colección, por ser el claro ejemplo del culto a la melancolía de la época Isabelina.⁹⁴

En la primera frase del segmento **A**, cc. 1-2, el **motivo de la lágrima** (Ej.44) aparece completo, es decir, dos tetracordes descendentes unidos por un intervalo de **sexta menor** (Mi índice cinco a Do índice seis) (Ej. 45) que indica pena. Este recurso enfatiza el sentido del verso que habla justamente del fluir de las lágrimas: *Flow my tears, Fall from your springs, Exil'd for ever let me mourn* [¡Fluyan mis lágrimas, caigan de sus manantiales! Exiliado para siempre, dejadme en duelo...]

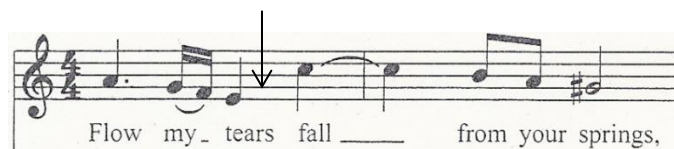
Ejemplo 44, **motivo de la lágrima**, *Flow my tears*, cc.1-2.



⁹³ Nadal, David. *Op. Cit.* Pp.58-60.

⁹⁴ Barreiro, Emma Julieta. *De conversión y melancolía en la canción "Flow my Tears" de John Dowland (1563-1626)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, s.d. Pp. 197-198-199.

Ejemplo 45, **sexta menor**, *Flow my tears*, cc.1-2.



En la segunda frase en el segmento **A**, **intervalos de tercera menor**⁹⁵ (Ej. 46) cc. 5-6, representan la tristeza. Un **cromatismo** (Ej. 47) cc. 5-6, hace énfasis a las palabras *her sad*. El **motivo de la lágrima** (Ej. 48) aparece, c.6, como símbolo de desesperanza. Observamos también un **cromatismo**⁹⁶ (Ej. 49) c.7, bajo la palabra abandonadme. Todo ello ocurre cuando el verso dice: ...*Where night's black bird her sad infamy sings, There let me live forlorn* [...donde el pájaro negro de la noche, sus tristes infamias canta, ahí abandonadme].

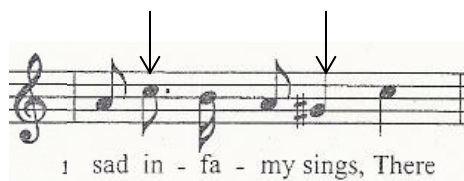
Ejemplo 46, **intervalo de tercera menor**, *Flow my tears*, cc.5-6.



Ejemplo 47, **cromatismo**, *Flow my tears*, cc. 5-6.



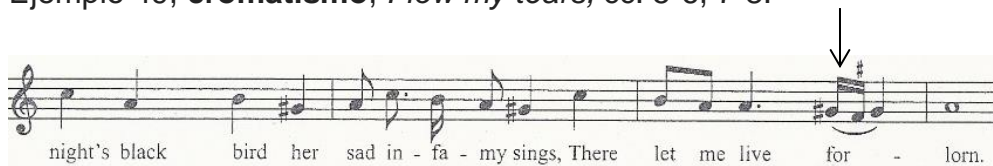
Ejemplo 48, **motivo de la lágrima**, *Flow my tears*, cc.6.



⁹⁵ Marín CorbÍ, Fernando. *Op.Cit.* P. 34. "Intervalos de tercera menor: lamento, pena."

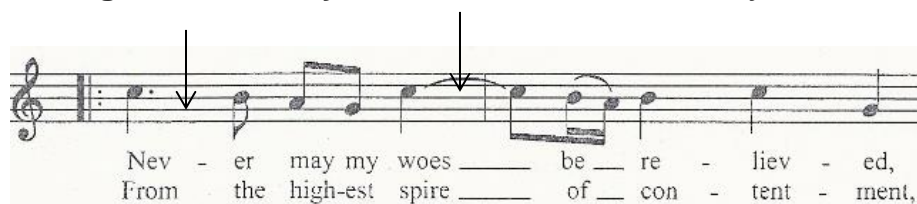
⁹⁶ Marín CorbÍ, Fernando. *Op.Cit.* P. 34. "Notas cromáticas: son la queja o lamento, angustia y pasión de amor."

Ejemplo 49, **cromatismo**, *Flow my tears*, cc. 5-6, 7-8.



La frase tres en el segmento **B**, cc.9-10, (Ej. 50) **una negra con punto y corchea** y un **retardo**⁹⁷ enfatizan las palabras *never* y *woes*, símbolo de que las aflicciones duran una eternidad. *Never may my woes be relieved, Since pity is fled...* [Nunca mis penas sean aliviadas, ya que la piedad huyó...].

Ejemplo 50, **Negra con Punto y corchea + Retardo**, *Flow my tears*, cc.9-10.



En el c. 11, un **accentus** (Ej. 51), sobre la palabra *pity* [pena], refuerza su sentido.

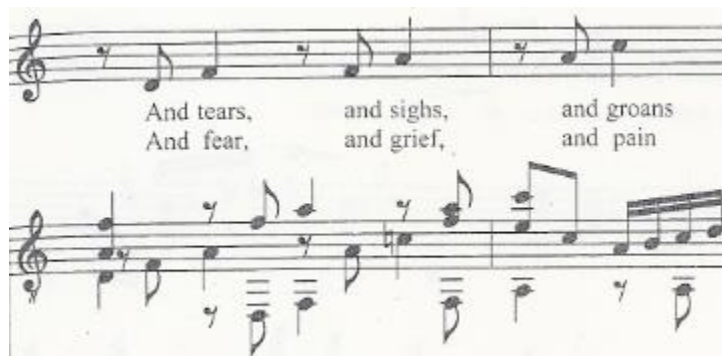
Ejemplo 51, **accentus**, *Flow my tears*, c.11.



En la frase cuatro del segmento **B**, cc. 12-13, una **auxesis o incrementum** (Ej. 52) se encuentra expresada, en la línea de la voz, en intervalos de terceras mayores y menores ascendentes, en tanto que el laúd va respondiendo igualmente en intervalos de tercera intercalados con otras notas de acompañamiento. El poema aborda el verso: *...And tears, and sighs, and groans, my weary days, my weary days, Of all joys have deprived* [...Y las lágrimas, y suspiros, y gemidos de mis días cansados, de todas las alegrías han privado].

⁹⁷ Marín Corbá, Fernando. *Op.Cit.* P. 34. "Ligaduras o retardos: incrementan las disonancias para denotar una emoción en específico."

Ejemplo 52, **auxesis o incementum**, *Flow my tears*, cc.12-13.



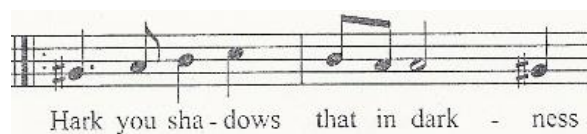
En la misma frase cuatro del segmento **B**, cc. 15-16, otro **motivo de la lágrima** (Ej. 53) cierra frase y segmento.

Ejemplo 53, **motivo de la lágrima**, *Flow my tears*, cc. 15-16.



La frase cinco del segmento **C**, cc. 17-18, encontramos dos **accentus** (Ej. 54), la primera sobre la palabra *Hark* [Escuchad con atención] y la segunda en *darknes* [Oscuridad], además esta última es pronunciada sobre las figuras de un medio y un cuarto, acentuando aún más el dramatismo de la frase.

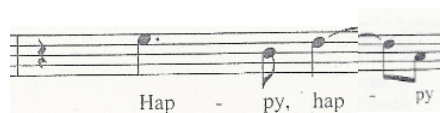
Ejemplo 54, **accentus**, *Flow my tears*, cc. 17-18.



En la frase seis del segmento **C**, cc.21-24, un tono irónico prevalece cuando el contorno melódico se mueve hacia la región más aguda de la pieza con un **exclamatio** y un primer **retardo**, los cuales enfatizan la ironía mientras el verso dice *Happy, happy*. (Ej. 55), cc. 21-22. Un **cromatismo** (Ej. 56), c.23, refuerza la palabra *Hell* y un último **retardo** acentúa la disonancia sobre las palabras *world's despite* (Ej. 56), simbolizando la sensación interminable del desprecio del mundo, cc. 23-

24, el verso final dice: ...*Happy, happy they that in Hell, feel not the world's despite* [...Felices, felices los que habitan en el infierno, que no sienten el desprecio del mundo].

Ejemplo 55, **exclamatio + retardo**, *Flow my tears*, cc. 21-22.



Ejemplo 56, **cromatismo**, *Flow my tears*, c. 23.



Ejemplo 57, **retardo**, *Flow my tears*, cc. 23-24.



En el poema encontramos trímetros, tetrámetros y pentámetros yámbicos, en tanto que en su par *I saw my Lady weep* encontramos trímetros y pentámetros del mismo pie métrico. La rima conserva un esquema 1-3, 2-4, casi idéntico al de su par.

Poema y traducción

| | |
|--|---|
| <p>Flow my tears fall from your springs. Exil'd forever: let me mourn Where night's black bird her sad infamy sings, There let me live forlorn.</p> | <p>¡Fluyan mis lágrimas, caigan desde sus manantiales! Exiliado para siempre, dejadme en duelo donde el pájaro negro de la noche, sus tristes infamias canta, ahí dejadme vivir 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>¡Palidezcan, luces de vanas, no brillen más! No hay noches lo suficientemente oscuras para aquellos que en la desesperación sus últimas fortunas lamentan. La luz sólo revela la vergüenza.</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 mis penas sean aliviadas, ya que la piedad huyó, y las lágrimas, y los suspiros, y los gemidos de mis días cansados, de todas las alegrías me han privado.</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>Desde la torre más alta de satisfacción mi fortuna es arrojada, y el miedo, y el dolor, y el sufrimiento de mis carencias son mis esperanzas, ya que la esperanza se ha ido.</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>¡Oigan! sombras que habitan en tinieblas, aprendan a despreciar la luz, Felices, felices los que habitan en el infierno Que no sienten el desprecio del mundo.</p> |

- **Shall I sue? /¿Debo demandar?**

Tonalidad de sol menor, 16 compases de métrica ternaria, ($\frac{3}{4}$), que acompaña un poema de cuatro estrofas, con forma **ABCB'**, tal como se muestra en el siguiente esquema:⁹⁸

| | | | |
|----------|----------|----------|-----------|
| A | B | C | B' |
| F1 C1-4 | F2 C5-8 | F3 C9-12 | F4 C13-16 |

En este ayre Dowland combina movimientos de **anábasis** y **catábasis** que refuerzan el sentido del poema. Las líneas melódicas descienden donde se refiere a rogar (humillarse-descender) y ascienden cuando habla de rezar (elevar una plegaria al cielo).

En primera parte de la frase uno, cc.1-2, en el segmento **A**, la línea melódica con dos movimientos en **catábasis** (Ej. 58) acompaña el primer verso del poema: *Shall I sue, shall I seek for grace?* [¿Debo demandar, debo buscar el perdón?]

Ejemplo 58, **catábasis**, *Shall I sue*, cc. 1-2.



En la segunda parte de la frase uno, en el segmento **A**, c. 3, dos movimientos en **anábasis** (Ej.59) refuerzan la palabra *pray* [rezar-elevar plegarias al cielo], que el siguiente verso expone: *Shall I pray, shall I prove?* [¿Debo rogar, debo justificarme?].

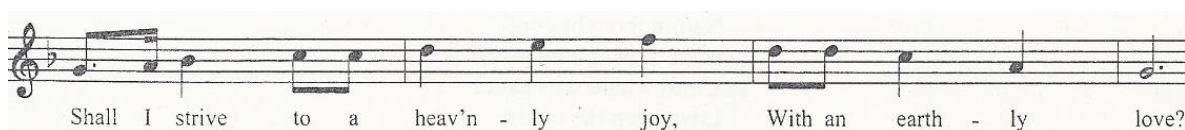
⁹⁸ Nadal, David. *Op. Cit.* Pp. 100-101.

Ejemplo 59, **anábasis**, *Shall I sue*, cc. 1-2.



En la segunda frase, en el segmento **B**, cc. 5-8, la línea melódica en **anábasis** (Ej.60) simboliza el ascenso al cielo, mientras el verso dice: *Shall I strive to a heavenly joy* [¿Debo luchar por el gozo eterno] y en **catábasis** (Ej.61) cuando se refiere al amor terrenal: *with an earthly love?* [con un amor terrenal?].

Ejemplo 60, **anábasis**, *Shall I sue*, cc. 5-8.



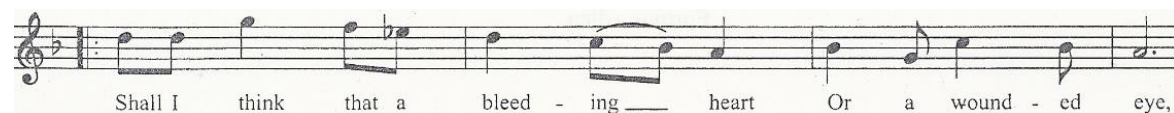
En el segmento **C**, la frase tres, c. 9, la línea melódica en **anábasis** (Ej.61) sugiere pensamientos o aspiraciones de llegar alto.

Ejemplo 61, **anábasis**, *Shall I sue*, c. 9.



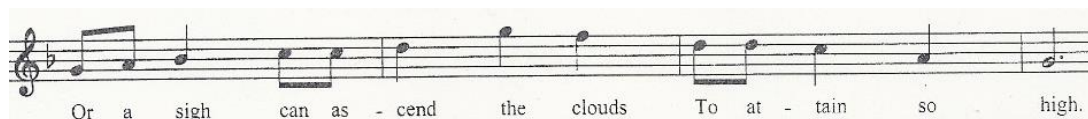
En el mismo compás 9, la línea melódica comienza a descender en **catábasis** (Ej.62), sugiriendo reconocer que, aun ofreciendo sacrificios y martirios, sus aspiraciones de ascender a las nubes son imposibles. *Shall I think that a bleeding heart or a wounded eye* [¿Debo pensar que un corazón sangrante o un ojo herido...?]

Ejemplo 62, **catábasis**, *Shall I sue*, cc. 9-12.



La cuarta y última frase, en el segmento **B'**, cc. 13-16, concluye la pieza con un movimiento en **anábasis** (Ej.63) hasta un Sol y un Fa índice seis cuando el poema menciona las nubes y presenta su último verso: *Or a sigh can ascend the clouds to attain so high?* [¿O un suspiro, puede ascender a las nubes y llegar a lo alto?].

Ejemplo 63, **anábasis**, *Shall I sue*, cc. 13-16.



El pie métrico presenta una alternancia entre trímetros (anapesto-anapesto-espondeo) y dímetros anapésticos, con rima 1,2-4, 3 4, 5-7, 6.

Poema y traducción

| | |
|--|--|
| <p>Shall I sue shall I seek for grace? Shall I pray shall I prove? Shall I strive to a heav'nly joy, With an earthly love? Shall I think that a bleeding heart Or a wounded eye, Or a sigh can ascend the clouds To attain so high.</p> | <p>¿Debo demandar, debo buscar el perdón? ¿Debo rogar, debo justificarme? ¿Debo luchar por el gozo eterno con un amor terrenal? ¿Debo pensar que un corazón sangrante o un ojo herido, o un suspiro, puede ascender a las nubes y llegar a lo alto?</p> |
| <p>Silly wretch forsake these dreams, Of a vain desire, O bethink what high regard, Holy hopes do require. Favour is as fair as things are, Treasure is not bought, Favour is not won with words, Nor the wish of a thought.</p> | <p>Tonto, desdichado, abandona esos sueños de vano deseo, considera lo alto de la exigencia que las sagradas esperanzas requieren, el favor es justo según la situación, un tesoro no se compra. El favor no se gana con palabras, ni con el deseo del pensamiento.</p> |
| <p>Pity is but a poor defence, For a dying heart, Ladies' eyes respect no moan, In a mean desert. She is too worthy far, For a worth so base, Cruel and but just is she, In my just disgrace.</p> | <p>La piedad es una pobre defensa para un corazón agonizante, a los ojos de las damas, los gemidos no son respetados, si vienen de un desamparado vil, Ella es demasiado valiosa para algo pena tan bajo. Cruel aunque es ella, con mi estado de desgracia.</p> |
| <p>Justice gives each man his own, Though my love be just, Yet will not she pity my grief, Therefore die I must, Silly heart then yield to die, Perish in despair, Witness yet how fain I die, When I die for the fair.</p> | <p>La justicia le da a cada hombre lo suyo, Aunque mi amor sea honesto, ella no se apiadará de mi pena, por lo tanto debo morir. Tonto corazón, cede el paso a la muerte, perece en desesperación. Atestigua cómo muero con agrado, pues muero por la que es justa.</p> |

The Third Booke of Songs or Ayres

- **Weep you no more, sad fountains/ No lloren más, tristes fuentes**

Tonalidad de sol menor, 13 compases en métrica binaria de 4/4 y un último compás en 6/4 que acompañan un poema con 2 estrofas. La estructura de la pieza es **AB**, tal como se muestra a continuación:⁹⁹

A **B**

F1 C 1-5 F2 C 6-8 F3 C 9-13

Weep you no more, sad fountains es otra de las piezas donde el culto a la melancolía se hace patente, en ella los recursos retórico-musicales como las **hypotiposis**, las líneas melódicas en **catábasis** y **anábasis** y los **accentus**,¹⁰⁰ son constantes.

Por otro lado, las alusiones al sol que el poema presenta, podrían interpretarse como símbolos herméticos del neoplatonismo, tal como sostienen los investigadores Frances Amelia Yates y Antony Rooley.^{101 102}

En el segmento **A**, la primera frase, cc. 1-2, las líneas melódicas en **catábasis**, tanto de voz como de laúd (Ej.64), ilustran la sensación de caída o del correr del llanto cuando el verso dice: *Weep you no more sad fountains, what need you flow so fast?* [No lloren más, fuentes tristes, ¿Por qué necesitan fluir tan rápido?]

Ejemplo 64, **catábasis**, *Weep you no more, sad fountains*, cc. 1-2.

⁹⁹ Nadal, David (ed.) *Lute Songs of John Dowland: Third and Fourth Books, Including Dowland's Original Lute Tablature*. Nueva York: Dover, 1997. Pp. 4-5.

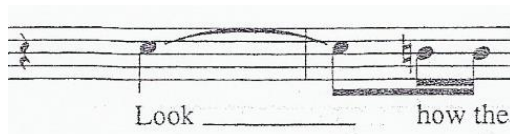
¹⁰⁰ Marín Corbí, Fernando. *Op.Cit.* Pp. 31-37.

¹⁰¹ Barreiro, Emma Julieta. *Op. Cit.* Pp. 197-198-199.

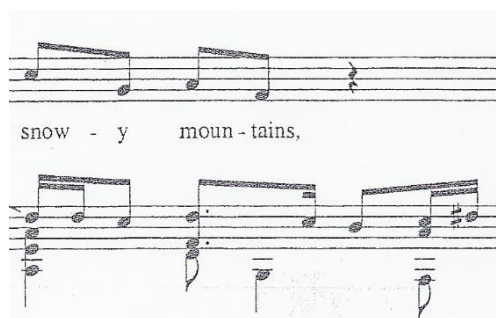
¹⁰² Headlam Wells, Robin. *Op. Cit.* P. 515.

En el resto de la frase, cc. 3-4, un **retardo** (Ej. 65) en la palabra *Look* [mira], pareciera solicitar que esa mirada dirija su atención a las montañas nevadas que menciona el texto. Adelante, c.4, una **hypotiposis** (Ej. 66) en la voz esboza las montañas mediante una figura de dos octavos en intervalo de cuarta justa descendente (Do-Sol), unido por un intervalo de segunda mayor (Sol-La) a otra figura de dos octavos en intervalo de tercera mayor descendente, en el momento justo, cuando el texto las menciona. En el compás 5 del mismo segmento, un movimiento en **Anábasis** (Ej. 67) se presenta en la voz y el laúd cuando el texto hace referencia al sol y al cielo: *Look how the snowy mountains, heav'n's sun doth gently waste* [Miren cómo las montañas nevadas, el sol del cielo gentilmente derrite].

Ejemplo 65, **retardo**, *Weep you no more, sad fountains*, cc. 3-4.



Ejemplo 66, **hypotiposis**, *Weep you no more, sad fountains*, c. 4.



Ejemplo 67, **anábasis**, *Weep you no more, sad fountains*, c. 5.



En el segmento **B**, el carácter de la obra se torna alegre por un cambio al modo mayor, la frase dos, cc. 6-7, líneas melódicas nuevamente en **anábasis** (Ej. 68), en laúd y voz, acompañan el sentido de la frase “ojos celestes de mi sol”, cuando el poema aborda el verso: *But my sun’s heav’nly eyes, view not your weeping* [Pero los ojos celestes de mi sol no vieron su llanto], refiriéndose a los ojos de la amada.

Ejemplo 68, **anábasis**, *Weep you no more, sad fountains*, cc. 6-7.



La frase tres, dentro del mismo segmento **B**, cc. 9-13, una **hypotiposis** (Ej. 69) formada de cuartas justas descendentes, terceras menores y mayores ascendentes y **retardos**, simula la sensación de ir cayendo poco a poco en el sueño hasta quedar totalmente dormido en el compás 13, todo ello cuando el poema presenta su último verso: *That now lies sleeping, softly, now softly lies sleeping* [yacen dormidos, suave, suavemente yacen dormidos]. En esta última frase aparece uno de los elementos de la retórica renacentista que Dowland utilizó en piezas como *Come Heavy Sleep* e *In darkness let me dwell. Sleep, the image of true death* [El sueño como la verdadera imagen de la muerte].¹⁰³

¹⁰³ Burton, Gideon, “Renaissance Methods of Imitation: Summary and Examples.” Sin datos de edición. Recuperado 12/07/2016 burton.byu.edu/Composition/RenaissanceImitationMethods.pdf.

Ejemplo 69, *hypotiposis*, *Weep you no more, sad fountains*, cc. 9-13.

The image displays a musical score for the piece 'Weep you no more, sad fountains'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'That _____ now lies sleep - ing, that _____ now lies sleep - ing, Soft - ly, soft - ly, now soft - ly lies _____ sleep - ing.' The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

En esta obra las metáforas entre ojos-fuentes/ ojos-cielo o celestes/ agua-llanto, son el hilo conductor de la retórica.

Poema y traducción

| | |
|--|--|
| <p>Weep you no more, sad fountains, What need you flow so fast? Look how the snowy mountains, Heav'n's sun doth gently waste. But my sun's heav'nly eyes View not your weeping. That now lies sleeping, Softly, now softly lies sleeping.</p> | <p>No lloren más, fuentes tristes, ¿Por qué necesitan fluir tan rápido? Miren como la nieve de las montañas, el sol del cielo gentilmente derrite. Pero, los ojos celestes de mi sol, no han visto tu llanto, pues ahora yacen dormidos, suavemente yacen dormidos.</p> |
| <p>Sleep is a reconciling, A rest that peace begets: Doth not the sun rise smiling, When fair at e'vn he sets, Rest you then, rest sad eyes, Melt not in weeping, While she lies sleeping, Softly now, softly lies sleeping.</p> | <p>Dormir es un descanso, el descanso trae la paz: ¿Acaso el sol no se levanta sonriendo, después que en el anochecer se fue a descansar? Descansen pues, descansen ojos tristes, no se derritan en llanto, mientras ella yace dormida, suavemente yace dormida.</p> |

- **Time stands still/ El tiempo se detiene**

Tonalidad de Sol mayor, veinte compases de métrica binaria 4/4 y 6/4 alternados, acompañando un poema de dos estrofas, con una estructura **ABC**, tal como se muestra en el siguiente esquema.¹⁰⁴

| | | | | |
|----------|---------|----------|-----------|---------------------|
| A | | B | | C |
| F1 C1-2 | F2 C3-6 | F3 C7-10 | F4 C11-14 | F5 C15-17 F6 C17-20 |

En la primera frase del segmento **A**, las **figuras rítmicas** de la voz y del laúd (Ej. 70), plantean un contraste de tiempo, donde la línea de la primera parece detenerse en notas largas, sobre todo en la palabra *still*, mientras que la segunda da la sensación de ir más rápido haciendo uso de notas cortas. Este recurso retórico acompaña el significado del texto el cual dice que mientras el mundo va en su marcha loca y cambiante (laúd), en él (voz) el tiempo se detiene cuando contempla el rostro de su amada: *Time stands still, with gazing on her face* [El tiempo se detiene contemplando su rostro].

Ejemplo 70, **figuras rítmicas**, *Time stands still*, cc. 1-2.

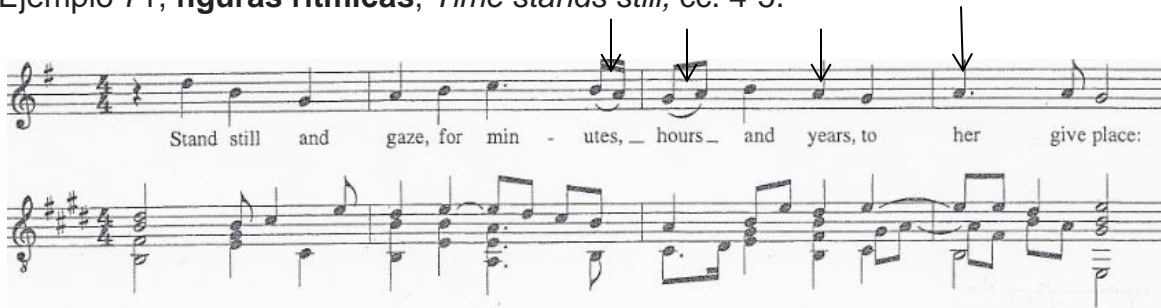
The image shows a musical score for two parts: voice and lute. The voice part is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "Time stands still with gazing on her face,". The word "still" is under a long note, and "face," is under a shorter note. The lute part is on a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/4 time signature. It features a quarter note with a fermata on the word "her" in the lyrics "her face,".

En la segunda frase de la misma sección **B**, cc.4-5, la duración de las **figuras rítmicas** aumenta conforme el sentido de las palabras *minutes, hours and years* que se leen en el verso: *Stand still and gaze, for minutes, hours and years, to her give place* [Se detiene y contempla por minutos, horas y años, para darle su lugar] La figura de cuarto con punto acompaña la palabra *her*, alargando la emisión de voz

¹⁰⁴ Nadal, David (ed.) *Op. Cit.* Pp. 4-5.

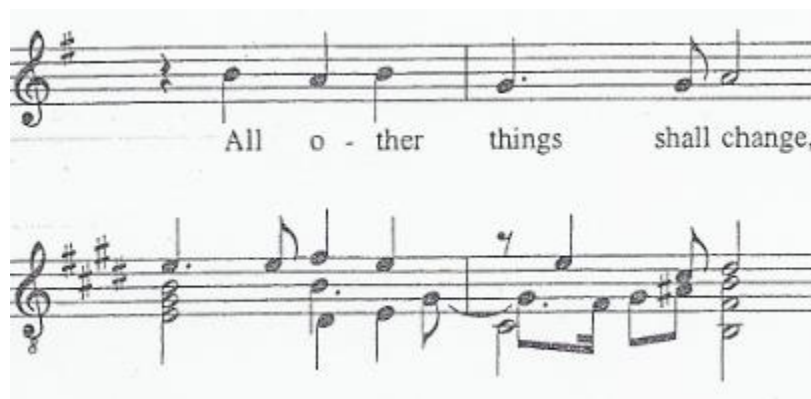
en la que se pronuncia y confiriéndole a ella (la amada) una importancia mayor en este contexto (Ej. 71).

Ejemplo 71, **figuras rítmicas**, *Time stands still*, cc. 4-5.



En la tercera frase de la sección **B**, cc. 7-8, una **hypotiposis** (Ej. 72) ilustra el cambio constante del que habla el texto, con intervalos de segunda y tercera, ascendentes y descendentes, donde el poema aborda el verso: *All other things shall change*, [Todas las otras cosas cambiarán].

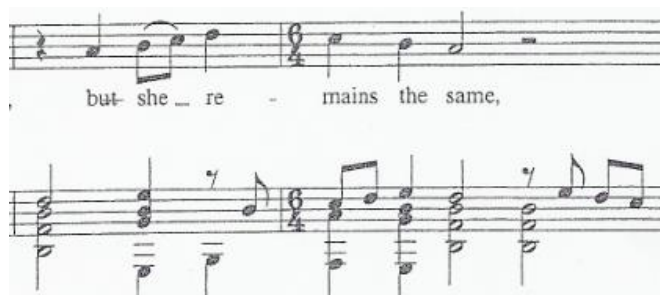
Ejemplo 72, **hypotiposis**, *Time stands still*, cc. 7-8.



En la misma frase y sección, cc. 9-10, la línea melódica en **anábasis** y otra en **catábasis** (Ej. 73) acompaña al texto cuando se refiere a ella: *but she remains the same* [Pero ella permanece igual]. Este elemento retórico nos recuerda que la mujer del renacimiento es lo más cercano a la perfección celestial, no obstante sigue siendo un ser terrenal.¹⁰⁵ Por otra parte, esta podría ser otra dedicatoria sutil a la Reina Isabel I.

¹⁰⁵ López Asenjo, Mario. *Op. Cit.*

Ejemplo 73, **anátesis – catátesis**, *Time stands still*, cc. 9-10.



En la Frase cuatro del mismo segmento **B**, cc. 11-14, es notorio que el recurso retórico musical usado es una **catátesis** (Ej.74) aun cuando se habla del cielo, para el que normalmente se utiliza la **anátesis**, la razón se encuentra en el hecho del que el texto dice que “incluso si los cielos cambian su rumbo” y es la **catátesis** la que simboliza ese cambio de dirección: *Till heavens changed have their course and time hath lost his name*. [Incluso hasta que los cielos cambien su curso y el tiempo pierda su nombre].

Ejemplo 74, **catátesis**, *Time stands still*, cc. 11-14.

En la sección **C**, las frases cinco y seis, cc. 15-20, son una larga **hypotiposis** (Ej.75) que hasta el compás 18 se presenta con una línea melódica en grados conjuntos que se mueven en **catátesis y anátesis** ilustrando los movimientos erráticos de Cupido, mientras el poema presenta sus dos últimos versos: *Cupid doth hover up and down blinded with her fair eyes* [Cupido flota arriba y abajo, cegado por sus ojos bellos]. *And Fortune captive at her feet contemn'd and conquer'd lies* [Y cautiva, la fortuna a sus pies, despreciada y conquistada yace]. Un movimiento final en **catátesis** (Ej. 76), cc. 18-20, describe a la fortuna cautiva, despreciada y conquistada, descendiendo a los pies de Ella.

Ejemplo 75, *hypotiposis*, *Time stands still*, cc. 15-18.

Ejemplo 76, *catábasis*, *Time stands still*, cc.18-20.

Poema y traducción

| | |
|--|---|
| <p>Time stands still with gazing on her face, Stand still and gaze, for minutes, hours and years, to her give place: All other things shall change, but she remains the same. Till heavens changed have their course and Time hath lost his name. Cupid doth hover up and down blinded with her fair eyes, And Fortune captive at her feet contemn'd and conquer'd lies.</p> | <p>El tiempo se detiene contemplando su rostro, se detiene y contempla por minutos, horas y años, para darle lugar: Todas las otras cosas cambiarán pero ella permanece igual. Incluso si los cielos cambian su curso y el tiempo pierde su nombre. Cupido flota arriba y abajo, cegado por sus ojos hermosos, Y cautiva la fortuna a sus pies, despreciada y conquistada yace.</p> |
| <p>When Fortune, Love and Time attend on Her with my fortunes, love, and time, I honor will alone, If bloodless Envy say, Duty hath no desert, Duty replies that Envy knows herself his faithful heart, My settled vows and spotless faith no fortune can remove, Courage shall show my inward faith, and faith shall try my love.</p> | <p>Cuando la fortuna, el amor y el tiempo asisten, sólo a Ella con mi fortuna, amor y tiempo, yo honraré, si la envidia pálida dice, el deber es innecesario, el deber replica que la envidia bien conoce su leal corazón, No hay fortuna que pueda remover mi inquebrantable juramento y mi inmaculada fe, mi valor demostrará mi fidelidad interior, y ella probará mi amor.</p> |

A Musically Banquet

- ***In darkness let me dwell / En la oscuridad dejadme morar.***

La menor, 44 compases en métrica binaria de 4/4 y un último compás en 6/4, que acompaña un poema de una sola estrofa. De forma **AB**, tal como se muestra en el siguiente esquema y.¹⁰⁶

A

B

PI C1-9 PII C10-19 PIII C20-27 PIV C28-42 PV C42-44

De acuerdo a un artículo de la revista *Music and Letters Review*, publicado en 1950,¹⁰⁷ ***In darkness let me dwell*** es la segunda musicalización que se hizo a un poema anónimo. La primera la realizó el compositor inglés John Cooper (Coperario) (c.1570-1626). Ésta fue publicada en 1606 en el libro *Funeral Tears*. El artículo describe la obra de Cooper como un presagio a lo que vendría con el *Recitative Musick* debido a la extrema subordinación de su estructura musical a la rítmica y a los acentos de la lengua hablada. La adaptación que Dowland hace de la primera estrofa del mismo poema, conserva esa semejanza al estilo recitativo.

En ***In darkness let me dwell*** es notorio el uso simbólico de las dos acepciones de la palabra *dwell* [morar-afligir].

En la sección **A**, en el periodo uno, cc. 1-9, el primer verso del poema, *In darkness let me dwell, the ground shall sorrow be* [En la oscuridad dejadme habitar, el suelo de mi morada será el dolor], es presentado por un **contorno melódico** que se mueve en grados conjuntos cuyo punto de partida y llegada es el Mi índice cinco. Una serie de **retardos** genera disonancias que enfatizan toda la primera frase *In darkness let me dwell* (Ej.77). En los compases 8-9, una **catábasis** (Ej. 78)

¹⁰⁷ I.K. *Music and Letters Review*. Vol 41. N°4. Oct 1960. P. 406.

acompaña al texto cuando dice: *the ground shall sorrow be* [el suelo de mi morada será el dolor].

Ejemplo 77, **retardos + contorno melódico**, *In darkness let me dwell*, cc. 1-9.

The image displays a musical score for Example 77, consisting of three systems. The first system shows the piano accompaniment with a Roman numeral 'VIII' above it. The second system shows the vocal line with the lyrics 'In darkness let me dwell,'. The third system shows the piano accompaniment with the lyrics 'the ground, the ground shall sorrow, sorrow be,'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Ejemplo 78, **catábasis**, *In darkness let me dwell*, cc. 7-9.

The image displays a musical score for Example 78, consisting of two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics 'dwell, the ground, the ground shall sorrow, sorrow be,'. The second system shows the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

En el segundo periodo de la sección **A**, cc. 10-19, en el c.10, el **laúd anticipa la línea de la voz** (Ej. 79). En el c.11, una **quinta justa ascendente** (Ej. 80), elemento

retórico que alude a la muerte,¹⁰⁸ se presenta cuando el verso dice la palabra *despair*. El poema presenta sus siguientes versos: *The roof despair to bar all cheerful light from me*, [El techo será la desesperación, que bloqueará la felicidad de la luz]. *The walls of marble black that moisten'd still shall weep* [Las paredes de mármol negro ya húmedas, llorarán aún más con mi llanto]. La metáfora, que se ha comenzado a construir versos antes, se esclarece en este par de líneas, la morada de la que habla es una tumba hecha de mármol negro, frecuentemente vista en los cementerios de las iglesias inglesas del siglo XVII. La humedad característica de los sepulcros es trasformada en llanto mediante otra metáfora.¹⁰⁹ En el c. 14, dos **accentus** (Ej. 81) sobre las palabras *of marble* implican todo sentido del contexto de la frase *The walls of marble black*. En el c.18, otro **accentus** (Ej. 82) sobre la palabra *weep* enfatiza su sentido.

Ejemplo 79, 80, **laúd anticipa a la voz + quinta justa ascendente**, *In darkness let me dwell*, cc.10-11.

Ejemplo 81, **accentus**, *In darkness let me dwell*, c.14.

¹⁰⁸ Marín Corbí, Fernando. *Op.Cit.* P.34.

¹⁰⁹ Romera, Ángel. *Op. Cit.*

Ejemplo 82, **accentus**, *In darkness let me dwell*, c.18.



moist - - en'd, that moist - - en'd still shall weep,

En el periodo tres de la sección **A**, cc. 20-27, mientras el poema dice el verso *My music, hellish jarring sounds, to banish friendly sleep* [Mi música de sonidos discordantes e infernales que destierran el sueño amigable], el **contorno melódico** presenta movimientos de **cuartas y quintas ascendentes y descendentes** (Ej. 83), asociadas con muerte y desesperanza. En el c.21 un **accentus** (Ej. 84) sobre la palabra *music* indica que la música que se emite es de dolor. Un **retardo** (Ej. 85) en los cc.22-23, sobre la palabra *hellish* provoca una disonancia “infernál”. En el c.23, una nota larga y otro **accentus** (Ej. 86) refuerzan esa sensación sobre la misma palabra. En el mismo segmento, cc. 22-23, la línea melódica en **catábasis** (Ej. 87) acompaña al texto en su camino al infierno.

Ejemplo 83, **contorno melódico de todo el segmento**, *In darkness let me dwell*, cc. 20-27.



still shall weep, My mu - sic, my mu - -
- sic hell - ish, hell - - ish jar - ring sounds, jar

- ring, jar-ring sounds to _____ ba - nish, ba - nish friend - ly sleep.

Ejemplo 84, **accentus**, *In darkness let me dwell*, c. 21.

My mu - sic, my mu -

Ejemplo 85, **retardo**, *In darkness let me dwell*, cc.22-23.

- sic hell - ish,

Ejemplo 86, **accentus**, *In darkness let me dwell*, c.23.

- sic hell - ish, hell - - ish

Ejemplo 87, *catábasis*, *In darkness let me dwell*, cc. 22-23.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: '- sic hell - ish, hell - - ish jar - ring sounds, jar'. Two downward arrows point to the notes 'ish' and 'ish' in the vocal line. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: '- ring, jar-ring sounds to _____ ba - nish, ba - nish friend - ly sleep.' The piano accompaniment continues with similar rhythmic complexity.

En la sección **B**, el periodo cuatro, cc. 28-42, nuevamente una **cuarta ascendente** aparece mientras el poema comienza su último verso (Ej. 88), cc.28-29, *Thus wedded to my woes, and bedded to my tomb, O, let me, living, living, die, till death do come* [Así, casado con mis penas y recostado en mi tumba, Oh, dejadme vivir muriendo, hasta que la muerte venga]. En este segmento es notorio el recurso literario llamado **espejo**¹¹⁰ (Ej. 89) en las palabras *wedded*, c.29, y *bedded*, c. 31, este elemento retórico hace alusión al acto sexual, en este caso entre el protagonista y sus penas.¹¹¹ En el compás 32 un **accentus** (Ej. 90) en la palabra *bedded* pareciera ilustrar una mezcla de pena y erotismo. En los compases 32-33, un **retardo** (Ej. 91) sobre la palabra *tomb* inserta otro símbolo de dolor. En los cc. 34-35-36, dos **exclamatio** seguidos de intervalos de sexta menor descendente, símbolo inequívoco de la pena (Ej. 92), son parte del estertor de la muerte que transcurre hasta el compás 41. Toda esta sección es una **hypotiposis** (Ej. 93) que ilustra ese trance mediante movimientos de **anábasis, catábasis e intervalos de cuarta aumentada descendente**.

¹¹⁰ Picon Garfield, Evelyn e Ivan A. Schulman. *Op. Cit.* "Espejo: palíndromo, palabras que se leen de izquierda a derecha y de derecha a izquierda."

¹¹¹ Blackburn, J. Bonnie y Stras Laurie. *Op.Cit.* P. 307.

Ejemplo 88, **cuarta ascendente**, *In darkness let me dwell*, cc. 28-29.



Ejemplo 89, **espejo**, *In darkness let me dwell*, cc. 28-29, 31-32.



Ejemplo 90, **accentus**, *In darkness let me dwell*, c.31.



Ejemplo 91, **retardo**, *In darkness let me dwell*, cc.32-33.



Ejemplo 92, **exclamation + sexta menor descendente**, *In darkness let me dwell*, cc.34-35.

O, let me, liv - ing, die, O, let me, liv-ing, let me, liv - ing, liv-ing,

Ejemplo 93, **hypotiposis (anabasis-catábasis-cuartas descendentes)**, *In darkness let me dwell*, cc.34-41.

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

4^a j 4^a Au 4^a j

death do come, till death, till death do come.

④

El periodo cinco de la sección **B**, cc. 42-44, sobre el verso final: *In darkness let me dwell* [En oscuridad dejadme habitar] nuevamente las palabras *darkness* y *dwell* son enfatizadas con **retardos** (Ej. 94) y la cadencia final presenta un **morendo**¹¹²(Ej. 95) para finalmente morir en la sensible de La (Sol #).

Ejemplos 94-95, **retardos + morendo**, *In darkness let me dwell*, cc. 42-44.



El poema consta de una sola estrofa con siete versos hexámetros y heptámetros yámbicos, con una rima 1-2, 3-4, 5-6.

Poema y traducción.

| | |
|--|--|
| <p>In darkness let me dwell, the ground shall sorrow be, The roof despair, to bar all cheerful light from me. The walls of marble black that moisten'd still shall weep, My music hellish jarring sounds to banish friendly sleep. Thus, wedded to my woes, and bedded to my tomb, O, let me, living, living, die, till death do come. In darkness let me dwell.</p> | <p>En oscuridad dejadme habitar (afligir), la tristeza deberá ser el suelo, la desesperación techo, para impedir que la luz me alegre. Las paredes de mármol negro, húmedas se humedecerán aún más por el llanto, Mi música, sonidos discordantes e infernales, que destierren el sueño amigable. Así, casado con mis penas y recostado en mi tumba, Oh, dejadme vivir muriendo, hasta que la muerte venga.</p> |
|--|--|

¹¹²Fallows, David. "Morendo: Decrescendo gradual al final de una sección." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. Recuperado 23/08/2016.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19118>.

7. Conclusiones: La dimensión pedagógica en la obra de John Dowland

John Dowland es en definitiva un personaje icónico para la Inglaterra Isabelina y Jacobina. Su obra retrata de manera acuciosa la estética y filosofía que permeó el renacimiento inglés. Al desentrañar los elementos que la conforman nos damos cuenta de que, no obstante su complejidad, la maestría del compositor para estructurarla hace que ésta resulte sumamente orgánica y afín a todo aquel que la escucha, sin importar la distancia geográfica o temporal que se guarde con ella. Por supuesto es deseable hacer el ejercicio de deconstruir una obra para entender profundamente su funcionamiento, pero es sobre todo valioso en términos pedagógicos, que ésta se integre a nuestro pulso vital, para luego repetir el proceso con la misma naturalidad con la que aprendemos a hablar nuestra lengua materna, tal como propuso el maestro Suzuki en su filosofía.

El mismo principio de organicidad que existe en la obra de John Dowland es el que subyace en la filosofía y metodología que Suzuki planteó e inició y a la cual William Starr dio continuidad. Este principio es también el que plantearon los filósofos griegos -Platón y Aristóteles- y que retomaron más tarde los Neoplatonistas. El principio referido es el que propone el retorno a lo natural como base de la educación. Éste es el punto de convergencia entre Platón, Aristóteles,¹¹³ Ficino,¹¹⁴ Dowland, Suzuki y Starr,¹¹⁵ quienes a pesar de los diferentes momentos históricos y contextos sociales en los que vivieron, creían en este mismo principio.

La obra de John Dowland es idónea para ejemplificar que sin importar lo ajena a nuestros contextos culturales que pueda parecer una pieza musical, es posible generar interés y aprecio por ella, gracias a su belleza y equilibrio.

¹¹³ Marín Corbó, Fernando. *Op.Cit.* Pp. 48-49.

¹¹⁴ Aullón de Haro, Pedro (ed.). *Op. Cit.* Pp.585-586.

¹¹⁵ Suzuki, Shinichi. *Op. Cit.* Pp. 10-21.

¹¹⁵ Starr, William. *Op. Cit.* Pp. 1-8.

Retomando la idea que he planteado en la introducción, de enriquecer el marco referencial de la música que se escucha cotidianamente en México. Si bien es cierto que no es algo que se pueda alcanzar de manera sencilla ni rápida, considero necesario plantearmelo como un ejercicio indispensable en mi quehacer de educadora musical. Creo que el concierto didáctico puede convertirse en una herramienta de gran utilidad para llevar a cabo esta tarea. Espero que mi trabajo contribuya a este fin.

8. Anexo 1: Síntesis del programa de mano

“Semper Dowland, Semper Dolens”

John Dowland (1563-1626)

P r o g r a m a:

The First Booke of Songs or Ayres (1597)

- *If my complaints could passions move* (Si mis quejas pudieran mover pasiones)
- *Now, O now I needs must part* (Ahora, oh ahora, debo partir)
- *Come again* (Ven otra vez)
- *Dear, if you change* (Querida, si tú cambias)
- *Go, crystal tears* (Id, lágrimas de cristal)

The Second Booke of Songs or Ayres (1600)

- *I saw my lady weep* (Yo vi a mi dama llorar)
- *Flow, my tears* (Fluyan mis lágrimas)
- *Shall I sue?* (¿Debo demandar?)

The Third and Last Booke of Songs or Ayres (1603)

- *Weep you no more, sad fountains* (No lloren más, tirstes fuentes)
- *Time stands still* (El tiempo se detiene)

A Musicall Banquet (1614)

- *In darkness let me dwell* (En la oscuridad, dejadme morar)
-

Soprano: **Dalila Franco**
Laudista: **Maestro Eloy Cruz**

Semper Dowland, Semper Dolens es un concierto didáctico para jóvenes y adultos, dedicado a la obra vocal del compositor John Dowland (ca. 1563-1626), que incluye 11 de las 87 canciones para voz y laúd editadas en sus tres libros, *Bookes of Songs or Ayres*, escritos en 1597, 1600 y 1603 respectivamente, así como en su obra *A Pilgrimes Solace* de 1612 y en *A Musicall Banquet* de 1614, de la cual no se tiene certeza si es de John Dowland o su hijo Robert.

La noción pedagógica sobre la que se sustenta este concierto está planteada en el libro *Hacia la música por amor*, del pedagogo y humanista japonés Shin'ichi Suzuki (1898-1998), quien expuso que mientras más natural, oportuno y constante sea el método de aprendizaje, mejores frutos rendirá.

Suzuki sostenía que la habilidad musical se adquiere de manera similar que las habilidades de lenguaje. En primer lugar desde el sentido auditivo, el cual recibe desde la más tierna infancia los estímulos provenientes de todos los ambientes con los que interactuamos. Se deduce entonces que el desarrollo de las habilidades musicales está supeditado a la calidad de dichos estímulos y a la repetición de los mismos. Este concierto pretende contribuir a enriquecer tales estímulos.

El contexto histórico de John Dowland es el de la Inglaterra de Isabel I, cuyo reinado comenzó el 15 de enero de 1559 y terminó hasta su muerte en 1603. Isabel no sólo heredó de su padre la corona inglesa, también heredó los conflictos político religiosos que Enrique VIII (1491-1547) desató, los cuales derivaron en el rompimiento con Roma en 1531 y el establecimiento de la Iglesia anglicana.

El reinado de Isabel no sólo selló la aparición de Inglaterra como gran potencia en la escena europea, sino que se caracterizó por un gran desarrollo cultural y civil, que ha pasado a la historia como La Época Isabelina. En ella prosperaron figuras de la literatura tales como: William Shakespeare, Christopher Marlowe, Ben Jonson, John Webster, John Ford y otros. En la música sobresalieron figuras como William Byrd, Thomas Tallis, John Bull, John Johnson y John Dowland. La así llamada

época Isabelina, también se caracterizó por la persecución constante contra los católicos o sus simpatizantes.

Aunque se sabe poco de los primeros años de vida de John Dowland, las evidencias apuntan a que su nacimiento ocurrió en el año de 1563, posiblemente en el municipio de Westminster en Londres. Respecto al inicio de su formación musical, se sabe que viajó a Francia en un intento por recibir lecciones de los maestros laudistas más reconocidos de ese país. También se sabe que antes de cumplir los veinte años, entre 1579 y 1584 prestó sus servicios como laudista con Sir Henry Cobham (1537-1592) y Sir Edward Stafford (1552-1605), miembros del servicio exterior inglés en París. Al parecer, durante esta época tuvo contacto con católicos ingleses exiliados en Francia, así como con compositores que trabajaban para la Iglesia católica. Lo anterior también quedó asentado en la carta de 1595 dirigida a Sir Robert Cecil, secretario de estado y encargado de la seguridad de la reina, en donde el propio Dowland revela una serie de conjeturas respecto a la imposibilidad de entrar a la corte de Isabel I, atribuyéndolo a sus antecedentes como simpatizante de la religión y los correligionarios católicos. Este dato no es menor, ya que en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII, la filiación al catolicismo podía ser tomada como alta traición, haciendo al afiliado acreedor a fuertes castigos, incluso la muerte o al menos un exilio de la vida social y económica del país.

En 1598 consiguió un puesto como laudista en la Corte del Rey Christian IV de Dinamarca (1577-1648), también prestó sus servicios en la corte del Duque Augusto de Brunswick-Lüneburgo (1579-1666). No obstante su buena posición fuera de Inglaterra, siempre anheló triunfar en su país y al fin en el año de 1612 consiguió el tan ansiado puesto de laudista, sustituyendo a Richard Pyke, en la corte inglesa de Jacobo I. Fijó su residencia en Londres y selló el fin de su peregrinar con la obra *A Pilgrim's Solace*. La fama que John Dowland alcanzó en su tiempo es indiscutible, dada la gran cantidad de obras que fueron editadas y vendidas en París, Amberes y Leipzig, que en esa época eran los principales centros editores del norte de Europa.

Con John Dowland las canciones para laúd y voz sola cobraron gran sofisticación y belleza. *The First Booke of Songs or Ayres* tiene reminiscencias del madrigal, donde la armonía sugiere 4 voces en polifonía. Su música en general tiene influencias de los *Air de Cour* y *V'oix de ville'* franceses, lo que se traduce en el predominio de ritmos de danza y la utilización invariable de la forma estrófica.

Los acompañamientos de laúd, aunque siempre subordinados a la voz, poseen cierta independencia rítmica.

Robin Headlam en su artículo "John Dowland and Elizabethan Melancholy",¹¹⁶ afirma que el particular énfasis que la obra de John Dowland pone en la melancolía. Podría deberse la influencia del Neoplatonismo en la estética de la Europa del Renacimiento, la cual en mucho debió a las ideas del teólogo y filósofo italiano Marsilio Ficino (1433-1499) quien expuso sus hipótesis en la obra *De Vita Coelitus Comparanda*. En ella plantea que la música puede ser un vehículo para lograr la comunión mística con el espíritu divino universal, el cual anima todas las cosas *Spiritus Mundi*. Para lograr tal unión, era necesario alcanzar un estado de profunda contemplación. Si el proceso se llevaba a cabo a través de la música, era necesario que ésta apelara al humor melancólico.

¹¹⁶ Headlam Wells, Robin. "John Dowland and Elizabethan Melancholy." *Early Music*, Vol. 13, N° 4. Nov. 1985. Pp. 514-528. Recuperado 30/04/2016. <http://www.jstor.org/stable/3127229>.

9. Bibliografía

- Alarcón, Julio Martín. "La casa escocesa de los Estuardo, reyes soberanos de Inglaterra". 19 de septiembre de 2014. *El Mundo*. Recuperado 13/03/2015. <http://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2014/09/18/541a8316ca474114468b456d.html>.
- Aullón de Haro, Pedro (ed.). *Barroco*. Madrid: Verbum, 2013.
- Barreiro, Emma Julieta. *De conversión y melancolía en la canción "Flow my Tears" de John Dowland (1563-1626)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, s.d. Pp. 197-198-199.
- Blackburn, J. Bonnie y Stras Laurie. *Erotism in Early Modern Music*. Ashgate: Farham and Burlington, 2015.
- Burton, Gideon, "Renaissance Methods of Imitation: Summary and Examples". Sin datos de edición. Recuperado 12/07/2016. burton.byu.edu/Composition/RenaissanceImitationMethods.pdf.
- Burton, Robert. *Anatomía de la Melancolía*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947.
- Dowland, John. *Lachrimae or Seven Tears*. Londres: John Windet (ed.), 1604.
- Fallows, David. "Morendo." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. Recuperado 23/08/2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19118>.
- González Serrano, Pilar. "Catábasis y resurrección." *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*. ISSN 1130-1082, N° 12, 1999. Recuperado 10/02/2016. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=149175>.
- Haar, J. (ed.) *European Music, 1520-1640*. S.I.: Boydell and Brewer, 2006. Pp. 509-526. Recuperado 10/02/2015. <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt9qdk9x>.
- Headlam Wells, Robin. "John Dowland and Elizabethan Melancholy." *Early Music*, Vol. 13, N° 4. Nov. 1985. Pp. 514-528. Recuperado 30/04/2016. <http://www.jstor.org/stable/3127229>.

- Heseltine, Philip. "More Light on John Dowland." *The Musical Times* 68, no. 1014. Londres, 1927. Pp. 689-690.
- Holman, Peter. *Dowland: Lachrimae*. (1604). Londres: Cambridge University Press, 1999.
- I.K. Review. *Music and Letters*. Vol 41. N°4. Oct 1960. Pp. 406-407.
- Jiménez Sureda, Montserrat. "La Inglaterra de los Tudor (síntesis de historia política)." *Manuscrits: Revista d'història moderna*. N°21, 2003. Pp. 125-210. Recuperado 11/02/2016.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1122482>.
- Leech-Wilkinson, Daniel. "My Lady's tears: A Pair of Songs by John Dowland". *Early Music*, Vol.19, N°2, 1991. Pp. 515-527.
- López Asenjo, Mario. "La poesía renacentista: temas y tópicos." 29 de mayo de 2013. *MasterLengua*. Recuperado 14/05/2016.
<http://masterlengua.com/la-poesia-renacentista-temas-y-topicos/>.
- López, Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. España: Amalgama textos, 2011.
- Marín Corbí, Fernando. "Figura, gesto, afecto y retórica en la música." *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* .Vol. 23, N°1, 2007, Recuperado 10/02/2016.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2711328>.
- Mattingly, Garret. *Catalina de Aragón*. España: Ediciones Palabra, 1998.
- McGee, Timothy *et al.* *Singing Early Music: The Pronunciation of European Languages in the Late Middle Ages and Renaissance*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- Nadal, David (ed.) *Lute Songs of John Dowland: The Original First and Second Books, Including Dowland's Original Lute Tablature*. Nueva York: Dover, 1997.
- Nadal, David (ed.) *Lute Songs of John Dowland: Third and Fourth Books, Including Dowland's Original Lute Tablature*. Nueva York: Dover, 1997.
- Pajares Alonso, Roberto L. *Historia de la Música en 6 bloques: Bloque 2, Géneros Musicales*. Madrid: Visión Libros, 2010.

- Peele, George. *His Golden Locks*. F.D, Hoeniger (ed.) University of Toronto Libraries. *Representative Poetry Online*. Recuperado 06/05/2016.
<http://rpo.library.utoronto.ca/poems/his-golden-locks-time-hath-silver-turnd>.
- Picon Garfield, Evelyn e Ivan A. Schulman. *Las literaturas hispánicas: Introducción a un estudio*. Vol.1. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- Pollard, A.F. "King Henry viii of England." *Luminarium: Anthology or English Literature*. Recuperado 15/03/2016.
<http://www.luminarium.org/renlit/tudor.htm>.
- Poulton, Diana. *John Dowland* Los Ángeles: University of California Press, 1982.
- Robertson, Alec et al. *Historia General de la Música. Tomo 2. Desde el Renacimiento hasta el Barroco*. España: Ediciones Istmo, 1985.
- Rodríguez Canfranc, Paolo. "John Dowland y la melancolía británica." 21/01/2007. *MusicaAntigua*. Recuperado 16/03/2016.
<http://www.musicaantigua.com/john-dowland-y-la-melancolia-britanica/>.
- Romera, Ángel. "Retórica: Manual de Retórica y recursos estilísticos". Recuperado 10/02/2016.
<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/hipotiposis>.
- Rowse. A. L. *The England of Elizabeth*. Londres: Macmillan, 1950.
- Starr, William. *The Suzuki Violinist: A Guide for Teachers and Parents*. Knoxville, Tennessee: Summy-Birchard Music Inc, 1976.
- Suzuki, Shinichi. *Hacia la música por amor*. Nueva York: Exposition Press, 1969.
- Trent, Ann. "Tipos de métrica poética inglesa." Georgina Velázquez (trad.) *eHow en Español*. Recuperado 04/04/2016.
http://www.ehowenespanol.com/tipos-metrica-poetica-inglesa-info_281338/.
- Wainwright, P. Jonathan. "England ii: 1603-1642." *European Music 1520-1640*. Rochester, Nueva York: The Boydell Press. 2006. Pp. 1-598.