

AS *SEVEN TEARS* DE JOHN DOWLAND
– *LACHRIMAE ANTIQUAE*

*Juliana Vasques**

* Departamento de música
– ECA/USP
– vasques.ju@gmail.com
Auxílio FAPESP (Iniciação Científica)

RESUMO: A partir do séc. XVI, a melancolia se tornou umas das “doenças” da era elisabetana. Ao final desse século, a grande maioria das peças musicais inglesas, tanto vocais quanto instrumentais, continha figuras melancólicas. John Dowland é um dos principais representantes da melancolia elisabetana e se utilizou de diversos emblemas musicais para representá-la em suas obras. Dentre suas peças, algumas das mais representativas desta melancolia são as *Seven Tears* ou *Lachrimae*, que formam um ciclo de sete pavanos. O objetivo deste artigo é abordar a primeira das pavanos. *Lachriame Antiquae*, através de uma análise retórica. Inicialmente, definiremos a melancolia musical elisabetana, encontrando elementos que posteriormente serão utilizados em todas as *Seven Tears* de John Dowland.

PALAVRAS-CHAVE: John Dowland, Seven Tears, Era elisabetana, melancolia, Lachrimae

THE SEVEN TEARS OF JOHN DOWLAND – LACHRIMAE ANTIQUAE

ABSTRACT: In the 16th century, during the Elizabethan age, Melancholy had been manifested as a ‘disease’. At the end of this century, in most English musical pieces, vocal as well as instrumental, there contained melancholic figures. John Dowland is the probably considered as most representative of Elizabethan melancholy in his music. He uses several musical symbols to represent it in his works. Among his pieces, the most representative for melancholy is found in the Seven Tears or Lachrimae, a cycle of seven pavans. The object of this article is to present the first of these pavans, Lachrimae Antiquae, through rhetoric analysis, defining the musical me-

lancholy in the Elizabethan Age and pointing elements which will be consequently used in all of the Seven Tears of John Dowland.

KEYWORDS: John Dowland, Seven Tears, Elizabethan Age, melancholy, Lachrimae

1. A MELANCOLIA NA ERA ELISABETANA:

A questão da melancolia é antiga e há muitas visões sobre a mesma. Ela serviu de assunto para diversos filósofos desde a Grécia antiga até meados do séc. XVIII.

Ao retratar o séc. XVI e início do séc. XVII, encontramos duas vertentes principais para o assunto: uma fisiológica e outra mística.

A primeira é baseada no *corpus hippocraticum*, teoria que aborda a saúde física e mental dos homens. Nela, a melancolia é vista como um temperamento causado pelo excesso de bile negra, um dos quatro fluidos do corpo humano. As características desse temperamento seriam a instabilidade, a criatividade, a sensibilidade e a saúde frágil.

Já a segunda vertente engloba a filosofia neoplatônica, a corrente hermética, a alquimia e o ocultismo. Nesta acepção, a melancolia é vista como um estado de alma. Esta, ao se encontrar aprisionada no corpo humano em função dos prazeres mundanos, deseja se libertar e voltar a sua origem, o UNO. Portanto, o melancólico, em geral, era um tipo depressivo.

Estas visões filosóficas circulam também na Inglaterra, onde as ideias de Marsílio Ficino, um dos grandes filósofos neoplatônicos, são muito difundidas. Para ele, a música seria o maior poder curativo de toda essa melancolia. Neste contexto, John Dowland destaca-se como o mais importante compositor.

Dentre suas obras, as Lachrimae ou Seven Tears retratam claramente a questão da melancolia. As lágrimas de cada uma dessas pавanas podem simbolizar tanto um soluço, uma tristeza ou alegria, quanto um estado de alma. Elas são representadas por um motivo formado por quatro notas descendentes em modo frígio que está presente em cada uma das pавanas.

Este artigo aborda a primeira pavana, *Lachrimae Antiquae*, pois esta contém o material gerador de todas as outras e seria, portanto, a origem das outras seis.

2. *LACHRIMAE ANTIQUAE*

Dowland afirma no prefácio desta obra que misturou ‘canções novas com antigas’, o que explica a versão instrumental para consort da canção *Flow my Tears*, publicada em seu segundo livro, e o título da mesma, ‘Lágrima Antiga’.

Nesta única pavana, levar-se-á o texto daquela canção em consideração para a análise das figuras retóricas:

“Flow, my tears, fall from your springs! Exiled forever, let me mourn;
Where night’s black bird her sad infamy sings, there let me live
forlorn.

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

Never may my woes be relieved, since pity is fled; And tears
and sighs and groans my weary days of all joys have deprived.
From the highest spire of contentment, my fortune is thrown;
And fear and grief and pain for my deserts are my hopes, since
hope is gone.

Hark! you shadows that in darkness dwell, learn to contemn
light. Happy, happy they that in hell feel not the world’s de-
spite”. (DOWLAND, 1600, p. 5).

[Correi, minhas lágrimas, caí de vossas nascentes; exilado para
sempre, deixai-me lamentar; onde o pássaro preto da noite canta
suas tristes infâmias; ali deixai-me viver sozinho;
Luzes, caí em vão, não brilhei mais; nenhuma noite é escura o
suficiente para aqueles que, em desespero, deploram sua sorte
perdida; a luz não revela nada além de pena;

Nunca deixei minhas dores serem aliviadas; desde que a com-
paixão fugiu; lágrimas, e suspiros, e gemidos privaram meus dias
cansados de todas as alegrias.

1. O tetracorde diatônico é assim chamado por J. Burmeister em seu *Música Poetica* (1606) e o tetracorde frígio é assim chamado por Glareanus (1547).

2. O nono modo, Segundo Zarlino, em seu *Institutione Harmoniche* (1558), é o modo correspondente a Lá. Glareanus (1547) denomina este modo de eóleo.

Do mais alto pináculo do contentamento minha fortuna foi arremessada; e medo, e mágoa, e dor são as esperanças para meus desertos, já que a esperança se foi.

Escutei, oh!, sombras que morais na escuridão. Aprendei a desprezar a luz. Felizes, felizes aqueles que, no inferno, não sentem o desprezo do mundo] (tradução nossa)

Como material gerador da peça tem-se o tetracorde descendente de tom-tom-semitom (Lá, Sol, Fá, Mi), também conhecido como tetracorde frígio ou tetracorde diatônico¹, inserido no nono modo². Esta figura foi largamente utilizada nesses séculos (XV e XVI) para a representação do lamento por outros compositores, como Luca Marenzio, Orlando di Lasso e Giovanni Gabrieli. Este tetracorde é um emblema, um lugar-comum da dor e, neste caso, pode ser entendido como a representação das lágrimas caindo. (HOLMAN, 1999: 40).

Em uma conotação religiosa, essas lágrimas podem fazer alusão à vulgata '*valle lacrimarum*' (vale de lágrimas), traduzida na bíblia de rei James I como '*valley of Baca*'. Dessa maneira, o tetracorde frígio pode representar a alma que se mergulha neste vale de lágrimas, explicitado logo na primeira frase "Flow, my tears, fall from your springs" [Correi, minhas lágrimas, caí de vossas nascentes].

Sendo assim, este motivo de quatro notas descendentes é apresentado no Cantus no c.1, sendo respondido uma terça acima pela mesma voz. Opta-se por nomear, então, de tetracorde frígio (ou figura que representa o lamento) as quatro notas descendentes Lá-Sol-Fá-Mi e a resposta uma terça acima de 'segundo tetracorde', que corresponde às notas Dó-Si-La-Sol#:



Fig. 1: tetracorde frígio e segundo tetracorde (c.1-2)

Percebe-se que esta linha melódica caminha para os intervalos de quarta justa e aumentada (Lá-Mi e Dó-Sol#) que são trabalhados durante toda a música no Cantus e regularmente no Bassus. Esses dois tetracordes não são iguais, mas o segun-

do potencializa o poder afetivo do primeiro pela maior ocorrência de semitons e pelo intervalo de trítono que ele gera.

Portanto, as figuras retóricas utilizadas neste primeiro compasso para a representação do texto (“Flow, my tears, fall from your springs” [Correi, minhas lágrimas, caí de suas nascentes] e “Down vain lights, shine you no more” [Luzes, caí em vão, não brilhei mais]) são: a *Catabasis* (formada pelos dois tetracordes), que remete à imagem da queda das lágrimas e da luz, e a *Pathopoeia*, que se refere ao afeto provocado pelo semitom³. Além disso, com o salto de sexta menor (Mi-Dó) no Cantus tem-se a figura *Exclamatio*⁴. Esta reforça o texto e auxilia qualitativamente o afeto do trecho, que logo em seguida, apresenta a queda das lágrimas através do segundo tetracorde.

Percebe-se que este tetracorde é trabalhado ao longo de toda a peça, em especial, no próprio Cantus: no c. 6-7 as quatro notas descendentes do segundo tetracorde são utilizadas com ritmos diferentes (primeiramente diminuído e depois aumentado), formando a figura *Schematoides*⁵, e fecham a ideia da primeira seção em uma cadência descendo em Lá⁶.

Fig. 2: segundo tetracorde variado: diminuído e aumentado (c.6-8)



No c.15, c.22 e c.23, o motivo reaparece com um ritmo diferenciado e novamente caminha para uma cadência em Mi (quinto grau) na primeira seção e em Lá na segunda, fechando-as. Percebe-se que no c.22 uma *Catabasis* é utilizada novamente para a representação de inferno, finalizando a cadência com uma *ficta* (sol#) na palavra “Hell” [inferno].

No c.15 também há uma grande ocorrência de semitons descendentes, formando as figuras *Pathopoeia* e *Catabasis*, que contribuem afetivamente para a representação da passagem correspondente ao texto “Of all joys have deprived” [de todas as alegrias foi privado].



Fig. 3: tetracorde no c.15

3. A *Catabasis* (descrita por Atnahsius Kircher em *Musurgia Universalis*, 1650) serve para expressar a intenção de um afeto através de passagens melódicas descendentes. Dietrich Bartel define a *Pathopoeia* como uma passagem musical que procura despertar um afeto apaixonado através de cromatismos, também, é uma representação viva de um afeto intenso ou veemente, tal como angústia, melancolia e tristeza (*Musica Poetica*, 1992). Johannes Burmeister (*Musica Poetica*, 1606) explica que, além disto, a *Pathopoeia* é representada por semitons que são inseridos na composição, mas não pertencem ao *modus* ou *genus*. (apud Bartel, 1992).

4. Segundo Walther (*Lexicon*, 1732), significa uma exclamação agitada e pode ser representada na música através de um salto de sexta menor. Bartel também explica que uma exclamação musical é quase sempre associada com o texto.

5. Segundo Bartel, esta figura representa uma passagem anterior que é reestruturada ou configurada, através da mudança do texto ou da duração rítmica. Vogt (*Conclave*, 1719) explica que esta figura acontece quando um mesmo *modulus* em notas longas em uma voz é introduzido em outra voz com notas de valores menores (apud Bartel, 1992, p. 382).

6. Uma cadência descanto é uma passagem melódica constituída de três alturas. A primeira delas é o dobro da segunda em duração e está organizada de tal forma que parece ser composta de duas partes através de uma sincopa potencial ou real, mas reunidas como se fosse um todo. A segunda altura é organizada de tal forma que, da primeira altura, a voz descende para o grau intervalar seguinte mais próximo e é susceptível a assumir um semitom. Da segunda altura para a terceira, a voz eleva-se para o mesmo nível onde a primeira altura tinha sido colocada, adequando-se para terminar do período. (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 109 e 11 apud AMBIEL, 2010, p. 11).

7. Segundo Bartel, Epanodos é uma repetição retrógrada da frase. Walther (1732) explica ainda que é uma figura de palavra que ocorre quando esta é repetida na ordem inversa. (apud Bartel, 1992, p. 259).

8. Kircher (1650) explica que a Anaphora ocorre quando uma passagem é frequentemente repetida para uma ênfase. (apud Bartel, 1992, p. 184).



Fig. 4: tetracorde no c.22-23

No c.17, o mesmo motivo do tetracorde é invertido, começando de forma ascendente no Sol# até o Dó e voltando à sua forma original no c.18, formando a figura *Epanodos*⁷. Este espelho formado nos c.17-18 é uma referência às sombras, já que há no texto uma interlocução com elas. Mais uma vez, neste compasso, a *Catabasis* é utilizada para a representação de “darkness” [escuridão]:



Fig. 5: motivo em espelho do c.17-18

Além disso, nesses dois compassos, o Tenor responde ao motivo invertido em aumentação, formando a figura *Anaphora*⁸, e isto enfatiza o sentido da palavra “Hark” [Escutei!], no texto da canção.

Outra aparição acontece no tenor no c.20-21 com uma aumentação de forma descendente, preparando a entrada da palavra “happy” [feliz] no Cantus através de um salto de quarta justa que forma a figura *Exclamatio*:



Fig. 6: tetracorde no Tenor (c.20-21)

Nos c.19-20, o tetracorde frígio retorna no Bassus, o que remete ao afeto do lamento formado pelo semitom, e é respondido no c.21 (Dó-Si-Lá-Sol), embora alterado. Isto condiz com o texto: “Learn to contemn light” [(sombras), aprendei a desprezar a luz]:



Fig. 7: tetracorde frígio (c.19)

Ao longo de todo este trecho (c.21-25), todas as vozes (com exceção do Altus, que praticamente está estacionado) caminham de forma descendente (Fig. 14). Somando-se a isso, tem-se o Bassus com o tetracorde frígio. Dessa maneira, acentua-se o poder afetivo do texto (“Happy, happy they that in hell feel not the world’s despite” [Felizes, felizes aqueles que no inferno não sentem o desprezo do mundo]), principalmente o da palavra “hell” [inferno].

Durante a peça, encontramos elementos de diálogo importantes entre algumas das vozes. Nos dois primeiros compassos, isso acontece com o Altus e o Tenor: primeiramente, o Altus faz um movimento ascendente de Dó até Mi, enquanto o Tenor faz o mesmo movimento em aumentação, de Lá até Dó:



No c.3, o diálogo continua: o Altus faz um salto de quarta (Mi-La) compensado por um movimento descendente em colcheias de Sol a Si⁹. Isto é respondido no c.4 pelo Tenor com um salto de terça (Dó-Mi), seguido de semínimas descendentes de Ré até Lá:



Fig. 9: diálogo entre Altus e Tenor (c.3-4)

Essas duas figuras descendentes do Altus e do Tenor caminham para a palavra “mourn” [lamento], preparando a atmosfera para a mesma. Pode-se inferir que essas duas vozes são complementares e colaboram para o poder afetivo daquela palavra, através da melodia descendente que forma a figura *Catabasis*.

9. Essa figura do c.1 do Altus será considerada um artifício retórico-musical em *Lachrimae Antiquae Novae*. Sendo assim, será denominada de ‘lágrima renovada’, pois ela terá um destaque importante através dos diversos contrastes que fará com a figura do lamento.

Ainda no começo da peça, no c.1, o Quintus intermeia o tetracorde frígio com uma sexta menor ascendente (Mi-Dó), respondia pelo Cantus (Mi-Dó) e pelo Baixo (Lá-Fá). Segundo Morley, este é um intervalo utilizado para expressar o lamento. Somado a isso, tem-se a figura *Exclamatio*, inserida neste salto de sexta, que colabora para o afeto principal da queda das lágrimas.



Fig. 10: sexta menor ascendente (c.1-2)

Outro elemento em destaque está situado entre o Cantus e o Altus no c.3, onde há um cruzamento de vozes (Lá-Mi). Com isto, tem-se um recurso timbrístico importante que enfatiza a palavra “exiled” [exilado].

A segunda seção é onde as vozes se tratam mais imitativa-mente: no c.10-11, tem-se o Baixo dialogando com o Altus, ambas as vozes fazendo semínimas descendentes (Mi-Dó-Lá-Mi e Mi-Dó-Lá); no c.11-12, tem-se o Tenor com o Quintus em que aquele faz o movimento descendente Lá-Fá-Ré que é respondido por este, com Lá-Fá-Ré-Dó:

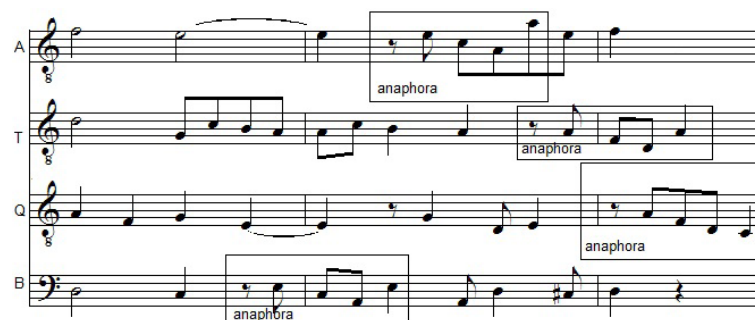


Fig. 11: diálogo entre Altus e Bassus e Tenor e Quintus (c.10-12)

Assim, tem-se a figura *Anaphora*, que ao representar o texto, sugere uma fuga (nas passagens “since pitty is fled” [desde que compaixão fugiu] e “since hope is gone” [já que a esperança se foi]).

A partir do c.12 até o final da segunda seção, tem-se o momento mais contrapontístico da peça: o Cantus com o Tenor dialogam com o Altus e o Bassus, através de semínimas e mínimas no contratempo, em movimento ascendente. Isto cria um acúmulo de tensão que representa o texto (“And tears and sighs and groans” [lágrimas, e suspiros, e gemidos] e “And fear and grief and pain” [E medo, e mágoa, e dor]):

The image shows a musical score for four voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), and Bassus (B). The score is divided into three 12-measure segments. The Cantus and Bassus parts are labeled 'anaphora 1', while the Altus and Tenor parts are labeled 'anaphora 2'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, illustrating the contrapuntal texture described in the text.

Fig. 12: imitação da segunda seção (c.12-13)

A partir do c.13-14, este diálogo continua, mas de maneira diferente: o Altus antecede o movimento do Cantus e este é respondido com as mesmas notas pelo Bassus; o Tenor e o Quintus fazem as mesmas figuras rítmicas das outras vozes, mas em tempos diferentes, intermeando todo o resto. Aqui estão representadas as partes do texto “My weary days of all joys have deprived” [meus dias cansados foram privados de todas as alegrias] e “for my deserts are my hopes, since hope is gone” [(medo, mágoa e dor) são as esperanças para meus desertos, já que a esperança se foi]:

10. Bartel explica que a *Suspiratio* expressa um suspiro através de uma pausa e Walther explica que esta figura tem uma meia pausa na duração, seguida por uma nota de igual duração a outras duas notas. (apud Bartel, 1992, p. 392).

11. Segundo Burmeister, *Climax* repete notas similares, mas com alturas diferentes. (BURMEISTER, [1606] 1993, p. 181 apud AMBIEL, 2010, p. 315).

12. Para Burmeister, a *Parrhesia* ocorre quando intervalos dissonantes são misturados em uma textura consonantes, tal como uma quinta. Entretanto, é uma dissonância breve que ocorre no tempo fraco de uma voz. (BURMEISTER, [1606] 1993, p.181 e 183 apud AMBIEL, 2010, p. 324).

Fig. 13: segunda imitação a segunda seção (c.13-14)

O que causa essa tensão são as figuras *Suspiratio*¹⁰ (para a representação de suspiros), *Climax*¹¹. A *Anaphora* também se faz presente neste trecho e contribui para enfatizar a ideia de ‘dias cansados’ e ‘abandono’.

Na terceira seção, tem-se um elemento importante de diálogo entre o Tenor, o Cantus e o Altus que costumam todo o fraseado: no c. 20, o Tenor faz ‘Si-Dó-Si’ que é continuado pelo ‘Dó’ do Altus no c.21 e prosseguido pelo Cantus (Mi) neste mesmo compasso. Esta preparação que o Tenor faz para a entrada do Cantus está em evidência, já que as outras vezes ficam em homofonia.

A partir deste ponto, o Cantus faz movimentos descendentes até cadenciar a seção:

Fig. 14: diálogo entre Tenor, Altus e Cantus (c.20-25)

Outro elemento importante na peça é a falsa-relação que se encontra no c.4 entre o Bassus e o Altus e no c.5 entre o Bassus e o Cantus. A primeira se refere às palavras ‘lamentar’ e ‘escuridão’ terminando em um Sol no Bassus seguido de um Sol# no Altus, o que muda o colorido da peça. Já a segunda representa a palavra ‘desespero’ e está situada entre o Bassus e o Cantus. Portanto, tem-se a figura *Parrhesia* de Burmeister¹²:

Exemplo 15: falsa-relação (c.3-4)

Em relação às seções, embora tenham caracteres diferentes, todo o material apresentado acima é bem trabalhado por Dowland. As semelhanças construtivas contribuem para uma boa ligação das mesmas. O melhor exemplo disso são os dois principais tetracordes presentes em todas as seções: o tetracorde é o elemento que estrutura, unifica e dá coesão à peça.

A primeira seção (c.1-8), embora esteja claramente no nono modo, tem a presença significativa do colorido frígio causado pelo tetracorde frígio, pelas sextas menores e pelas falsas-relações.

A segunda seção (c.9-16) inicia-se em uma qualidade sonora mais clara proporcionada pelo terceiro grau do nono modo. Aqui é o único momento em que Dowland faz uso das melodias ascendentes em todas as vozes até chegar a um ponto culminante, com uma estrutura bastante imitativa. Essa qualidade sonora enfatiza o texto (“Never may my woes be relieved “ [Nunca deixei minhas dores serem aliviadas]), além disso, há a presença da figura *Pathopeia* causada pela grande quantidade de semitons.

A terceira e última seção (17-25) é onde o tetracorde é mais desenvolvido, onde motivos da primeira seção reaparecem e onde há uma preparação para a volta do colorido frígio até a cadência, fechando o discurso desta pavana.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira pavana (*Lachrimae Antiquae*) seria a pavana ‘original’, em que quase todos os materiais musicais das pавanas são apresentados e, o principal afeto é demonstrado através do tetracorde frígio, que está em evidência. Este é o material motívico mais importante, pois é ele que dá coesão e conecta todas as outras pавanas a esta primeira.

Na visão alquímica, o número ‘um’ representa a origem e o princípio único e também é a fonte de todos os números. Na visão neoplatônica, esta pavana pode ser interpretada como aquela que inicia o ciclo da alma. *Lachrimae Antiquae* é onde a alma ainda se encontra em seu estado puro, original, mas deseja os aspectos mundanos.

Portanto, mostramos que o recurso primordial para a demonstração do desejo das coisas mundanas e, ao mesmo tempo, a vontade da alma permanecer imaculada, é a apresentação, logo no início, dos dois tetracordes principais (o tetracorde frígio e o tetracorde com dois semitons, que ressalta o primeiro), além da figura da lágrima renovada, que ocasiona uma *Anthitese* com o primeiro tetracorde, respectivamente.

Sendo assim, pode-se considerar que *Antiquae* prepara o terreno para todas as pавanas posteriores através das principais características: a forte presença dos dois tetracordes que **são variados ao longo da peça**, gerando a *Catabasis* como uma das figuras mais presentes na peça; o afeto do lamento, reforçado pelos intervalos de sexta menor que formaram a *Exclamatio*; pelas falsas relações, formando a *Parrhesia*; pela presença de uma seção imitativa, provocando o *Climax*; pela presença da *Pathopeia*. Essas figuras serão trabalhadas nas pавanas posteriores do ciclo, de maneira diferentes para representar afetos diversos. Contudo, são elas que dão coesão à obra, que amplifica de diversas maneiras o lugar-comum do tetracorde como representante da ideia de “lágrima”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Fontes Primárias

ARISTÓTELES. *Problema XXX, 1*. São Paulo: Lacerda, 1998

BURMEISTER, J. *Musical Poetics* [Musica poetica. Rostock, 1606]. London: Yale University Press, 1993 (tradução, introdução e notas de Benito V. Rivera; versão bilíngue)

BURTON, Robert. *Anatomy of Melancholy* [1605]. London: Oxford University Press, 1998.

DOWLAND, John. *The First Book of Songs*. New York: Dover Publications, 1997.

Fontes Secundárias

ALCADE, Antonio Corona. Tears of Joy or Tears of Woe? El Emblema de la Lachrimae en la obra de John Dowland: Un ensayo de interpretación. In: *revista del instituto de investigación musicológica "Carlos Veja"*. V.24, n. 24, 2010, p. 203-253

AMBIEL, Áurea. "Lamentationes Jeremiae Prophetiae" de orlando di lasso: a aplicação da quinta categoria analítica de Joachim Burmeister. Dissertação (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP/FAPESP, Campinas, 2010.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1992

CIRLOT, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. Nova York: Dover Publications, 2002.

HAUGE, Peter. Dowland's Seven Tears, or the Art of Concealing the Art. In: *Danish Yearbook of Musicology*, 2001.

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

POULTON, Diana. *John Dowland*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982

ROOLEY, Anthony. Dance Music of the 16th Century. In: *Early Music*, Vol. 2, No. 2, 1974, p. 78-83

_____. John Dowland and English Lute Music. In: *early music*, v. 3, n.2, 1975, p.115-118

_____. New Light in John Dowland's Songs of
Darkness. In: *Early Music*, v.11 n.1, 1983

WELLS, Robin. John Dowland and Elizabeth Melancholy.
In: *Early Music*, v.13, n.4, 1985, p. 514-528