

## ***As Seven Tears de John Dowland: Lachrimae Verae***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Juliana Lima Vasques<sup>1</sup>*

*Universidade de São Paulo – vasques.ju@gmail.com*

**Resumo:** A partir do séc. XVI, a melancolia se tornou o assunto mais difundido e estudado na era elisabetana. John Dowland é um dos principais representantes dessa melancolia e se utilizou de diversos emblemas musicais para demonstrá-la em suas obras. Dentre suas peças, uma das mais representativas desta melancolia são as *Seven Tears* ou *Lachrimae*, que formam um ciclo de sete pavanais compostas para cinco violas e um alaúde. O objetivo deste artigo é abordar a última destas pavanais, *Lachrimae Verae*, evidenciando, através de uma análise retórico-musical, elementos emblemáticos da melancolia musical elisabetana.

**Palavras-chave:** John Dowland. Música elisabetana. Melancolia. *Lachrimae*. Retórica musical.

### **The Seven Tears by John Dowland – *Lachrimae Verae***

**Abstract:** Since the 16th century, the melancholy became the most studied and widespread subject during the Elizabethan Age. John Dowland is the main representative one of Elizabethan melancholy and uses several musical emblems to demonstrate it in his works. Among his pieces, one of the most melancholy's representative one is the Seven Tears or *Lachrimae*, which form a seven pavans cycle composed for five viols and one lute. The object of this article is to approach the last pavan, *Lachrimae Verae*, through rhetoric analyses, defining the musical melancholy Elizabethan.

**Keywords:** John Dowland. Seven Tears. Elizabethan Age. Melancholy. *Lachrimae*.

### **1. A era elisabetana**

John Dowland viveu entre os séc. XVI e XVII na Inglaterra, tendo ainda viajado extensamente pela Europa. Nesta época, as explicações sobre a saúde física e mental do homem (e suas implicações na medicina, ética, artes e na astronomia) estavam fundamentadas na teoria dos humores ou fluidos corporais, baseada no *corpus hippocraticum*. Nesta concepção, a predominância de um destes líquidos sobre os demais é definidora dos temperamentos humanos: o excesso da bile negra gera a melancolia, o da bile amarela causa a cólera, o do sangue gera o sanguíneo e a predominância da fleuma resulta no temperamento fleumático.

Dentre estes quatro fluidos, o temperamento melancólico é o mais discutido, tanto em tratados científicos quanto em preceptivas artísticas, nos sécs. XVI e XVII, sobretudo na Inglaterra. Isso se dava ao fato do homem melancólico ser compreendido como o mais criativo e capaz de atingir a fusão correta com o cosmos<sup>2</sup>.

Concomitante com o estudo da melancolia no âmbito da medicina está sua discussão no viés do neoplatonismo, sistematizado por Plotino no séc. III e difundido no séc. XVI por Marcílio Ficino. Segundo esta filosofia, a melancolia em si 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. Os neoplatônicos acreditavam que tudo o que existe é emanção do Uno ou do Absoluto e a finalidade do homem é voltar a ele, reunir-se através de alguns caminhos possíveis: arte/beleza, moral e filosofia/contemplação (estado em que a alma se eleva até sua origem).

Na Inglaterra, o assunto sobre os humores é especialmente discutido por Robert Burton (1621), Timothy Bright (1586) e William Perkins (1606), já o neoplatonismo circulou pela Europa através da *Theologia Platonica* de Ficino. Alguns fatores contribuíram para que este país se destacasse no estudo dos humores, sobretudo a melancolia: o fato de a Inglaterra não ser um país católico, invalidando a ordem papal que proibia certas leituras; a Rainha Elizabeth era praticante do ocultismo, tendo o astrólogo John Dee como conselheiro pessoal. Com isto, seu reinado influenciou estudiosos, artistas, poetas, médicos, etc. ao estudo tanto do neoplatonismo como das filosofias ocultas, enfatizando a melancolia.

O compositor John Dowland se insere neste contexto. Ele era grande admirador da rainha e certamente esteve em contato com ideais neoplatônicos e com as filosofias ocultas, autointitulando-se “melancólico”. A grande maioria de suas obras carrega o peso da melancolia através da representação simbólica dos textos de suas músicas, sendo mais famosa dentre elas, a canção ‘*Flow my Tears*’.

É a partir desta canção que, em 1604, Dowland compõe uma série de pavanais intitulada *Lachrimae* ou *Seven Tears*, sob o moto “aquele a quem a fortuna não abençoou, ou se enfurece ou chora”, e as dedica à Rainha Anne (esposa do então rei da Inglaterra, James I). Trata-se de uma peça puramente instrumental, composta para cinco violas e um alaúde, em contraponto engenhosamente elaborado, em modo eólio (ou nono modo) e contém sete pavanais com títulos em latim (língua do catolicismo e dos estudiosos)<sup>3</sup>. Ao estudar estas sete peças, torna-se nítido que juntas formam um ciclo, uma vez que a primeira das pavanais anuncia todo o material que será utilizado ou desenvolvido nas posteriores e a última delas resume todos os elementos anteriormente apresentados.

Nestas peças, encontra-se a influência do neoplatonismo, das filosofias ocultas e da teoria dos humores. Cada uma das pavanais representa um afeto diferente e invoca materiais musicais específicos para isto. Em consonância com o pensamento neoplatônico, é possível entender as *Seven Tears* como o próprio ciclo de queda e redenção da alma: a alma em estado imaculado desejando as coisas mundanas (*Antiquae*); a queda da alma ao mundo material (*Antiquae Novae*); seus desgostos (*Gementes*); dores (*Tristes*); e apostasia (*Coactae*); reconhecimento de sua Origem (*Amantis*); por último, a Redenção Divina (*Verae*).

As lágrimas, em cada uma das pавanas, podem simbolizar tanto alegria quanto tristeza, gemidos, soluços, etc. O que permeia e une as sete peças, e que também serve como representação simbólica das lágrimas, é o tetracorde frígio, um motivo formado por quatro notas descendentes em modo frígio, seguido por um segundo tetracorde descendente. Esta figura foi largamente utilizada nesses séculos (XV e XVI) para a representação do lamento por outros compositores, como Luca Marenzio, Orlando di Lassus e Giovanni Gabrieli. Este tetracorde é um emblema, um lugar-comum da dor e, neste caso, representa as lágrimas caindo (HOLMAN, 1999, p.40) <sup>4</sup>.

O presente artigo aborda a última das pавanas, *Lachrimae Verae*, que remete, dentro do ciclo neoplatônico, ao reconhecimento pela alma de sua Origem e à união com o Uno. Além disso, busca-se, através da análise retórica e dos artifícios elocutivos descritos na *musica poetica*, encontrar nesta peça representações simbólicas da melancolia, mostrar como os materiais advindos das pавanas anteriores foram reunidos nesta última dança, evidenciando como *Verae* serve de conclusão de todo o discurso.

A escolha da abordagem pelo viés da retórica se deu tendo em vista o interesse humanista desta disciplina. Nos séc. XVI e XVII, a retórica fornecia lugares comuns presentes em todas as artes. Na música, esta arte emprestou denominações para recursos elocutivos usados para a representação de afetos diversos. De acordo com a definição de Joachim Burmeister (1606), afeto consiste em “uma melodia definida por uma cadência que comove ou incita os corações dos homens, que traz alegria ou tristeza; é encantador, agradável ou inoportuno e desagradável” (BURMEISTER, [1606] 1993: 49 apud AMBIEL, 2010: 6).

Ainda a respeito desta definição, Ambiel afirma que a tradução da palavra latina *affectio* pode “dirigir-se tanto a um sentimento, como a uma qualidade pura, ou mesmo, à representação de uma imagem” (AMBIEL, 2010: 8). Portanto, o termo *afeto* será entendido neste texto como um conceito amplo, ligado à alma e suas afecções. Também norteará a análise da construção desta pavana que tem, pelo seu título (assim como as outras), um afeto representativo único.

## 2. *Lachrimae Verae*<sup>5</sup>

A sétima e última pavana deste ciclo representa lágrimas verdadeiras ou incorruptíveis (tradução do título), ou seja, lágrimas que percorrem por vários caminhos ou afetos desde *Antiquae* até serem metamorfoseadas em lágrimas verdadeiras em *Verae*.

O título, neste caso, tem uma conotação de melancolia divina, quase religiosa, em que a alma finalmente se liberta e se reúne com sua Origem. Assim, sob influência da

melancolia, o artista encontra a Verdade e Beleza através da contemplação (HOLMAN, 1999: 59). Vale notar que o número sete, em outra ciência própria do séc. XVII, a alquimia, simboliza a junção da alma com o corpo, em que o mundo intelectual/espiritual e o material são aglutinados, tornando-se uma completa entidade. Isso sugere que finalmente a alma entra em harmonia perfeita com o Uno. Esta visão é propagada, entre outros, na obra do alquimista Cornelius Agrippa.

Em termos musicais, a reunião da alma com o Uno é simbolizada pela síntese que *Verae* faz do material musical de todas as outras pavanais e pela reunião de elementos opostos, novos e antigos como veremos a seguir.

O elemento mais característico desta pavana é a exploração de tetracordes descendentes e linhas melódicas ascendentes em imitação. No começo da peça, o tetracorde frígio aparece na região grave, no Bassus, juntamente com o segundo tetracorde no Quintus sobrepostos. Logo em seguida, o Cantus responde a essas vozes com o frígio transposto uma quinta acima. Portanto, diferentemente das três primeiras pavanais em que o tetracorde frígio aparece em destaque no Cantus, aqui, o frígio encontra-se na voz mais grave sobreposto a outros tetracordes, permanecendo obscurecido<sup>6</sup>. Entretanto, o caráter lânguido e o afeto do lamento (implícito neste tetracorde) são reforçados devido aos semitons formados pelos tetracordes iniciais. Após esse início, o caráter da música é mudado devido às linhas melódicas ascendentes: no segundo compasso, a figura das lágrimas renovadas (derivada da segunda peça, *Antique Novae*) retorna no Altus e é imitada no Cantus, e a figura *Circulatio* (Kircher, 1650), que aparece pela primeira vez em *Tristes*<sup>7</sup>, a quarta pavana, reaparece em *Verae* no Tenor e no Quintus (Ex. 1)<sup>8</sup>.

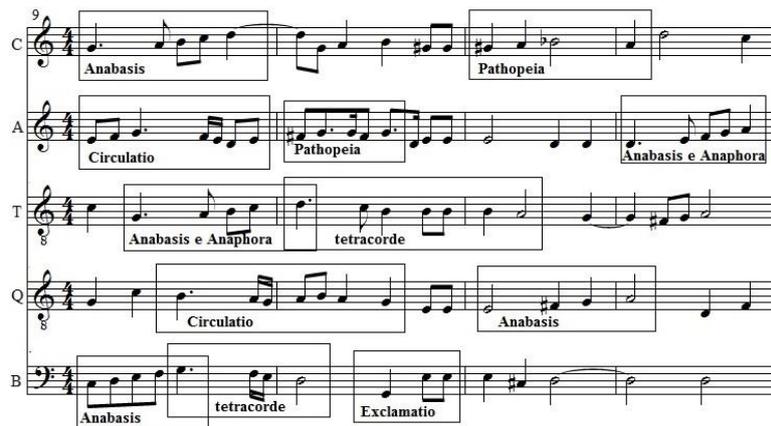


The musical score consists of five staves labeled C, A, T, Q, and B. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure contains a 'tetracorde' in the C staff and a 'tetracorde frígio' in the B staff. The second measure contains 'lágrimas renovadas' in the C and A staves, and 'Circulatio' in the T and Q staves. The third measure contains 'estrutura cordal' in the C staff and 'tetracorde' in the B staff. The Q staff also has a '2o tetracorde' label in the first measure and 'Circulatio' in the second measure.

Ex. 1: tetracordes e figuras da primeira seção (c.1-4).

Essas mesmas figuras se repetem nas outras seções da peça. Na segunda, a figura ascendente da *Anabasis* (Kircher, 1650) é a que mais aparece em imitação (originando a

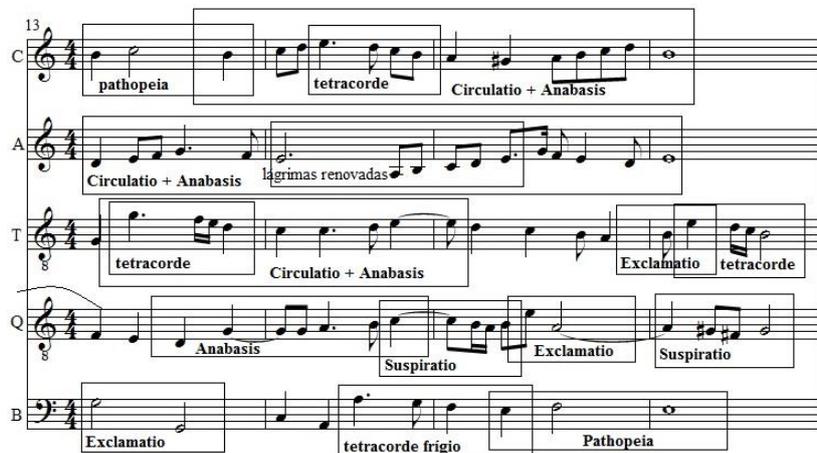
figura *Anaphora* de Kircher: passagem repetida para se dar ênfase), tendo o Bassus ascendente, como ocorre em *Amantis*<sup>9</sup>. Ao final, ela é ligada ao tetracorde descendente, ocorrendo em imitação com variação entre as quatro primeiras vozes. Percebe-se que a *Pathopeia* (Burmeister, 1606), a figura do cromatismo, é também utilizada nesta dança, tendo como finalidade lembrar o ouvinte de passagens anteriores, tal como, evocar um caráter melancólico ainda presente (Ex. 2). Segundo BURMEISTER (1606: 61 apud BARTEL, 1997: 361), essa figura representa um afeto intenso, como angústia, lamento ou melancolia. Além disso, ela se encontra presente em todas as sete pavanas.



Ex. 2: figuras da segunda seção (c.9-12).

Ex. 2: figuras da segunda seção (c.9-12).

A partir do c.13 (Ex. 3), as figuras anteriormente apresentadas (*Circulatio* e *Anabasis*) são construídas ocupando um número maior de compassos, dando um caráter de ampliação, e imitadas com variações até a cadência do final da seção, sendo a *Circulatio* a mais empregada. No c.14, o tetracorde frígio retorna no Bassus finalizando a seção, o que remete às três primeiras pavanas.



Ex. 3: figuras ampliadas (c.13-16).

Ex. 3: figuras ampliadas (c.13-16).

Enquanto a primeira e segunda seções de *Verae* têm mais afinidade com as três pавanas iniciais, a última seção desta dança se assemelha mais a *Amantis*, pois tem a figura ascendente mais presente (Ex. 4). Além disso, ocorrem imitações entre todas as vozes, saltos extensos em evidência, tendo maior presença da figura *Exclamatio* (Walther, 1732)<sup>10</sup>, e apenas uma aparição do tetracorde frígio.



The image shows a musical score for five voices: Cantus (C), Altus (A), Tenor (T), Quintus (Q), and Bassus (B). The score is in 4/4 time and starts at measure 17. Various melodic figures are identified with boxes and labels: 'Exclamatio' appears in C, A, T, Q, and B; 'Anabasis' appears in A, T, and B; 'lágrimas renovadas' appears in C and A; and 'tetracorde frígio' appears in Q. The Quintus part also includes a measure labeled 'Anabasis'.

Ex. 4: *Anabasis* e *Exclamatio* da terceira seção (c.17-20).

Ao final da música, ocorre uma diluição: as notas do Cantus, Altus e Bassus tornam-se cada vez mais longas e o Tenor e Quintus executam as figuras já citadas (*Anabasis* e *Pathopeia*), além da *Catabasis* (Kircher 1650) – figura melódica descendente que está sempre implicada nos tetracordes e é extensamente utilizada nas finalizações de seções nas cinco primeiras pавanas – até cadenciarem, ficando em destaque. Esse recurso representa o fechamento de todo o ciclo, em que não há mais o que dizer ou demonstrar, restando apenas os elementos principais para a sua finalização (Ex. 5).

Ademais, nota-se uma predominância de linhas melódicas descendentes no Cantus, Altus e Tenor (*Catabasis*), reforçando o afeto do lamento juntamente com a *Pathopeia*, somadas a *Anabasis* e *Exclamatio* do Quintus, o que cria uma antítese neste trecho final, devido aos afetos opostos implicados nessas figuras. Sendo assim, até a última parte do discurso, existe a memória do lamento e da melancolia (*Pathopeia* e *Catabasis*), unidos com a atmosfera positiva das notas ascendentes (*Anabasis* e *Exclamatio*), selando simbolicamente a ligação entre todas as peças e entre alma e Absoluto<sup>11</sup>.



Ex. 5: diluição da terceira seção e antítese entre afetos (c.21-24).

Além dos tetracordes, há outros elementos que remetem *Verae* às pавanas anteriores:

- Na primeira seção, o terceiro grau do modo eólio é atingido já no c.3, como em *Amantis*, e não apenas no início da segunda seção. A ficta em Si inesperada dos c.4 e c.7 remete à mesma melodia descendente dos c.6-7 de *Coactae*; a suspensão 4-3 nos c.4-5 no Quintus que finaliza em bordadura, lembrando *Gementes* (pavana com uma grande quantidade de suspensões para a representação do soluçar) (Ex. 6). Sendo assim, as figuras que aparecem aqui são *Pathopeia* e *Suspiratio* (Walther, 1732)<sup>12</sup>.



Ex. 6: figuras da primeira seção (c.5-8).

- A segunda seção, inicia-se no terceiro grau do modo eólio, relembrando as três primeiras pавanas; os semitons do início e a linha melódica Sol#-Lá-Si<sub>b</sub>-Lá aludem à mesma seção de *Tristes* (pavana em que ocorrem

inúmeros cromatismos e dissonância); a textura cordal que remete às pавanas quatro a seis; a suspensão ao final e o retorno do tetracorde frígio, lembrando as três primeiras pавanas. Com isto, o brilho do terceiro grau do modo eólio, associado à textura cordal em oposição ao afeto mais escuro do cromatismo implicado na *Pathopeia*, conferem brilho esta parte de *Verae*<sup>13</sup>.

- Logo no início da terceira seção, acontece uma dissonância bem evidente entre o Cantus e o Altus, retomando *Tristes*; esta é a seção em que ocorrem mais suspensões, o que lembra o ouvinte de *Gementes*. Além disto, o alaúde fica mais perceptível devido à diluição e à estrutura cordal já mencionados, permitindo que este instrumento saliente suas diminuições.

### 3. Considerações Finais

Em geral, o que mais representa as lágrimas *verdadeiras* na última pавana não é um motivo específico ou um afeto, mas sim a reunião de todos os elementos musicais e afetivos apresentados anteriormente em cada uma das peças. O objetivo de *Verae* não é realçar a oposição dos elementos, mas sim a junção dos mesmos. Não se ouve conflito, mas uma atmosfera serena. Dessa maneira, torna-se perceptível que todo o caminho percorrido por essas lágrimas constituiu um percurso necessário para que elas pudessem se metamorfosear em Divinas ou Verdadeiras nesta última pавana, de maneira a fechar o ciclo.

Nota-se, também, que a textura de *Verae* é menos intrincada do que a das pавanas anteriores, e que cada entrada dos tetracordes é bem perceptível, tendo cada um a sua devida importância. Os afetos são evidentes e levam o ouvinte a se lembrar das pавanas anteriores e das suas respectivas características. Embora, todos os afetos estejam reunidos, a atmosfera proposta pela sétima pавana é mais serena do que nas outras, a fim de melhor representar a libertação da alma e sua reunião com o Absoluto, atingindo o mundo intelectual, coadunando-se com a proposta neoplatônica de Ficino. Os procedimentos musicais de Dowland podem, com isto, ser compreendidos como a representação musical da concepção neoplatônica.

Nesta visão, a sétima pавana, portanto, pode sugerir a representação do Todo e a Compaixão Divina, e resume cada uma das danças anteriores. Nela, as lágrimas se metamorfosearam em paixão Verdadeira, ou seja, em lágrimas Divinas que representam a união da alma com o Absoluto, selando o fim do seu sofrimento. Esta expressão, nas teorias

alquímicas, coincide com o significado do número sete, que é visto como a soma dos números três e quatro, ou seja, dos elementos divino e material, respectivamente.

Pelo tratamento dado aos elementos musicais e afetivos, pode-se observar que todas as pавanas estão contidas na primeira e que, portanto, o ciclo pode ser entendido como uma amplificação de *Antiquae*, que origina as demais e se encerra em *Verae*, que as resume.

Ao se estudar a *Seven Tears* como um todo, percebe-se o emprego de recursos elocutivos refinados, empregados para o ensino, deleite e comoção de ouvintes engenhosos. Com isto, a profundidade do seu contraponto em textura a cinco vozes, o uso de uma dança elevada como a pavana, o uso de instrumentos expressivos, como as violas e o alaúde e os títulos em latim dão a este ciclo o caráter de música *reservata*.

Como consideração final, o estudo do ciclo completo certamente fornecerá ao leitor uma dimensão mais profunda da extensa riqueza de procedimentos utilizados para conferir afetos às danças, e, com isto, permitirá uma compreensão das possibilidades expressivas obtidas com a sequência das pавanas que compõem esta obra.

### Referências:

- 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. *Revista del instituto de investigación musicológica "Carlos Veja"*, Buenos Aires, v.24, n. 24, p. 203-253, 2010.
- AMBIEL, Áurea. "*Lamentationes Jeremiae Prophetae*" de orlando di lasso: a aplicação da quinta categoria analítica de Joachim Burmeister. Campinas, 2010. 429f. Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- ARISTÓTELES. *O Homem de Gênio e a Melancolia: o problema XXX/1*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rethorical figures in German baroque music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1992.
- BURMEISTER, J. *Musical Poetics*. Tradução, introdução e notas de Rivera, Benito V. London: Yale University Press, 1993.
- BURTON, Robert. *The Anathomy of Melancholy* [1605]. Ed. Thomas C. Falulkner, Nicholas K. Kiessling, and Rhonda L. Blair. London: Oxford Universty Press, 1989.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. Segunda Edição. Nova York: Dover Publications, 2002.
- DOWLAND, John. *Lachrimae or Seaven Teares: figured in seaven passionate pavans, with divers other pavans, galiards, and almands, set forth for the lute, viols or violins, in five parts*. London: John Windet, 1604. Partitura fac-símile.
- \_\_\_\_\_. *Lachrimae oder Sieben Tränen*. Kassel: Nagels Verlag, 1953. Partitura.
- FICINO, Marcilio. *Platonic Theology*. Trad. para inglês de Michael J.B. Allen. Cambridge: Havard University Press, 2001.
- HAUGE, Peter. Dowland's Seven Tears, or the Art of Concealing the Art. *Danish Yearbook of Musicology*, Copenhagen, v. 29, p. 9-36, 2001.
- HOLMAN, Peter. *Lachrimae (1604)*. Cambridge Music Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

- KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance Thought and the Arts*. Edição expandida. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- POULTON, Diana. *John Dowland*. Segunda Edição. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.
- ROOLEY, Anthony. New Light in John Dowland's Songs of Darkness. *Early Music*, Oxford, v.11, n.1, p. 6-20, 1983.

## Notas

<sup>1</sup> O presente trabalho é baseado em minha pesquisa de iniciação científica 'Uma visão retórica da melancolia nas *Seven Tears* de John Dowland', financiada pela FAPESP.

<sup>2</sup> O tratado de Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621), discorre sobre vários tipos de melancolia, como a amorosa, cavalheiresca e religiosa, por exemplo, pois tal temperamento continha os mais variados sintomas por sua natureza instável (o fluido podia esquentar ou esfriar).

<sup>3</sup> As *Seven Tears* são divididas em cinco vozes: Cantus, Altus, Tenor, Quintus e Bassus. Elas são abreviadas nas figuras, respectivamente, como: C, A, T, Q e B. Além disso, todas as pavanais contêm três seções (Lá, Dó/Si, Mi).

<sup>4</sup> O tetracorde frígio é o material gerador das *Seven Tears*. Este tetracorde descendente é formado de tom-tom-semitom (Lá, Sol, Fá, Mi), também conhecido como tetracorde diatônico, e está inserido no nono modo (ou modo eólio).

O segundo tetracorde (Dó, Si, Lá, Sol#) não é igual ao primeiro, mas potencializa o poder afetivo deste por sua maior ocorrência de semitons e pelo intervalo de trítone. Além disso, é largamente utilizado em todas as pavanais.

<sup>5</sup> Em relação às figuras retóricas, optou-se por sistematizar, neste trabalho, o autor utilizado para tal figura e o ano de sua obra publicada.

<sup>6</sup> Vale ressaltar que todos os motivos ou figuras sofrem variações, transposições, diminuições e aumentações durante a peça.

<sup>7</sup> A *Circulatio* é uma passagem musical em que as vozes parecem mover em círculos e serve para expressar palavras com um movimento circular. Na quarta pavana, *Tristes*, ela representa o desnorreamento e a dúvida, não deixando claro o encaminhamento das vozes. (KIRCHER, 1650: 145 apud BARTEL, 1997: 217).

<sup>8</sup> A figura das 'lágrimas renovadas', Dó-Si-Dó-Ré-Mi, é apresentada na primeira pavana, *Antique*, pelo Cantus e desenvolvida amplamente na segunda, *Antiquae Novae*. Nesta, ela representa a antítese que a alma passa entre permanecer em seu estado imaculado e desejar as coisas mundanas, além de simbolizar a renovação da alma quando esta sofre a queda ao mundo material.

<sup>9</sup> A *Anabasis* é uma passagem musical ascendente que expressa exaltação, elevação e pensamentos eminentes. (KIRCHER, 1650: 145 apud BARTEL, 1997: 180).

Em *Amantis*, sexta pavana, esse movimento ascendente é derivado da figura das lágrimas renovadas e apresentado pela primeira vez no Bassus, ficando em evidência. Durante a música, ele é desenvolvido com a intenção de criar uma atmosfera mais positiva em relação às outras pavanais, simbolizando, através da *Anabasis*, o reconhecimento divino, o amor ao Absoluto por parte da alma.

<sup>10</sup> A *Exclamatio* de Walther significa uma exclamação agitada e pode ser realizada na música através de um salto de sexta menor. Bartel também explica que é uma exclamação musical quase sempre associada com o texto. (WALTHER, 1732 apud BARTEL, 1997: 268).

<sup>11</sup> A *Pathopeia* é uma figura altamente recorrente em todas as pavanais e, como está implícita no tetracorde frígio e no segundo tetracorde, evoca o humor melancólico em cada uma dessas peças. Já a *Anabasis* e a *Exclamatio* são figuras mais presentes nas duas últimas pavanais, quando o foco afetivo se torna o amor divino.

<sup>12</sup> 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. (BARTEL, 1997: 392).

<sup>13</sup> Vale ressaltar que nas pavanais *Tristes*, *Coactae* e *Amantis*, a segunda seção se inicia no segundo grau do modo eólio (Si). Esta candência não é esperada e salta aos ouvidos, criando, juntamente com a *Circulatio*, a atmosfera de desnorreamento.