

JOHN
DOWLAND

PAVANE VOL. 1

FOR GUITAR

EDITED BY FRANCESCO MOLMENTI



DA VINCI
EDITION
樂譜出版社

Copyright © Da Vinci Publishing

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise without the written permission of the publisher.

Published by:

Da Vinci Publishing

Editorial Board: Edmondo Filippini

Internet Site: <https://davinci-edition.com/>

Design: Da Vinci Publishing

Printed and bound by Liliun Editions, Italy, 2020

Da Vinci Edition is a registered trademark of Da Vinci Publishing

English translation: Federica Pegolo

ISMN: 9-790-2162-1245-8

Χαλεπά τὰ καλά
(Le cose belle sono difficili)

L'interesse dei chitarristi per la musica liutistica di John Dowland, in particolare per le brillanti gagliarde e le splendide fantasie, è oggi un fatto assodato. In questo contesto non potrà mancare una conoscenza altrettanto approfondita del *corpus* delle sue pavane, compendio di profondità musicale e raffinato virtuosismo, porzione cospicua della sua opera ed espressione sofisticata della sua poetica. Il mio sentito ringraziamento a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume, in particolare Michele Ambrosi, Antonio Basei, Sandro Brancaccio, Fabiola Miglietti, Davide Moneta, per la correzione delle bozze della parte musicale, Federica Pegolo, che ha curato la traduzione dei testi. Non ultimo il mio sentito ringraziamento all'editore Edmondo Filippini che ha creduto in questo progetto.

Nowadays, guitarists' interest in lute music by John Dowland – particularly in brilliant galliards and stunning fantasias – is an established fact. In such a scenario, an equal in-depth knowledge of his pavaues' *corpus* can't be missed, given that it is compendium of musical depth and refined virtuosity, significant part of his work and sophisticated expression of his poetic. I turn my heartfelt thanks to all those who have contributed to the realisation of this volume, in particular Michele Ambrosi, Antonio Basei, Sandro Brancaccio, Fabiola Miglietti, Davide Moneta, for the proofreading of the musical part, and Federica Pegolo who cured the text translation.

INDICE / INDEX

INTRODUZIONE ALL'EDIZIONE

§ La Pavana al tempo di Dowland	p. I
§ John Dowland	p. II
§ Inquadramento biografico dei personaggi citati nei titoli	p. IV
§ Note sull'elaborazione per chitarra	p. VI
§ Elenco dei testimoni di riferimento	p. XI

INTRODUCTION TO THE EDITION

§ Pavane in Dowland's time	p. XII
§ John Dowland	p. XIII
§ Biographical framework of the characters in titles	p. XV
§ Notes on the guitar revision	p. XVII
§ List of sources	p. XXII

EDIZIONE / EDITION

1) <i>The Lady Russell's Pavana (P17)</i>	p. 2
2) <i>Mrs. Brigide Fleetwood's Pavan (P11)</i>	p. 6
3) <i>Dr. Case's Pavan (P12)</i>	p. 10
4) <i>Piper's Pavan (P8)</i>	p. 14
5) <i>Mr. John Langton's Pavana (P14)</i>	p. 18
6) <i>Sir John Langton's Pavana (P14a)</i>	p. 23
Appendice: <i>Mr. John Langton's Pavan</i> (versione tratta da <i>Lacrimae o seaven tears</i>)	p. 29

INTRODUZIONE ALL'EDIZIONE

LA PAVANA INGLESE¹

Quasi cento anni intercorsero tra la prima stampa contenente alcune *pavane*, il *Quarto libro di intabulatura de Lauto* stampato da Petrucci nel 1508,² e la più importante pubblicazione del genere ad opera di John Dowland, le *Lacrimae, or Seaven Tears* del 1604.³ Nel corso di questo lungo periodo la pavana si adattò ai diversi gusti dei musicisti e degli ambienti musicali che la adottarono. In Inghilterra giunse probabilmente nel 1520 in occasione della seconda visita che l'imperatore Carlo V fece a Enrico VIII e si narra che in quell'occasione, mentre l'Imperatore e i suoi cortigiani danzavano una pavana, il sovrano inglese rimase seduto, poiché non conosceva ancora i passi della nuova danza.⁴ Fonti dell'epoca ci confermano come la pavana, danza statica e processionale, «fosse utilizzata per le apparizioni pubbliche di re, principi e gran signori avvolti nei loro raffinati mantelli e abiti da cerimonia, e da regine, principesse e gran signore che li accompagnavano, con i lunghi strascichi dei loro vestiti lasciati cadere a terra o talvolta sostenuti dalle damigelle».⁵ Rimanendo in ambito inglese le due più antiche *pavane* conservate, *The emperorse Pavyn* e *Kyng Harry the VIIIth Pavyn*, degli anni quaranta del Cinquecento circa, sono riduzioni per tastiera di brani preesistenti a quattro parti, mentre altri esempi del periodo riprendono le caratteristiche della pavana continentale, tendenzialmente di stile omofonico.

Procedendo verso la fine del secolo la scrittura delle pavane si fece più elaborata e contrappuntistica, perdendo il legame di coppia con la gagliarda e le caratteristiche legate alla primigenia funzione di musica processionale e di danza. Mentre il continente la stava abbandonando, essa divenne in Inghilterra una delle forme più praticate dai compositori, almeno fino al 1625: abbondano esempi di pavane per *consort* strumentali, così come per strumenti solistici. Caratteristica di queste composizioni per strumento solo, comprese quelle edite nella presente edizione, è la presenza di tre sezioni, accompagnate dalla loro ripetizione variata con uso di diminuzioni e abbellimenti, secondo lo schema AA'BB'CC'. In questo senso la pavana tra Cinque e Seicento divenne una forma capace di coniugare caratteristiche tipiche della musica colta – la funzione celebrativa, l'uso di espedienti retorici, la citazione o autocitazione, l'esigenza della comunicazione emozionale, l'aderenza ai canoni della *malinconia* – con un altissimo grado d'impegno strumentale e di virtuosismo. Oltre alla crescente elaborazione nella scrittura, un'altra indicazione dell'importanza di questa forma è la presenza sempre più accentuata di prestiti melodici e di rapporti d'intertestualità tra pavane di diversi autori. Alcuni lavori divengono paradigmatici e fungono da modello per autori successivi: la pavana *Lacrimae* di Dowland, per esempio, si trova al centro di una tradizione di questo tipo.

Dietro all'appellativo 'pavana', ad ogni modo, si celavano approcci compositivi eterogenei, così come si può intuire dalla semplice lettura di alcuni titoli:

1) *Pavana chromatica* (William Tisdale), *Four-note Pavan* (Alfonso Ferrabosco), *Pavan: Canon 2 in 1* (William Byrd) ecc.: pavane speculative, nelle quali è sviluppato l'aspetto tecnico citato nel titolo.

2) *Melancholu Pavan* (John Bull), *Pavana dolorosa* (Peter Philips), *Pavan: The Funerals* (Antony Holborne), *Semper Dowland Semper Dolens* (John Dowland) ecc.: pavane inscrivibili all'interno delle opere artistiche dell'epoca ispirate dal sentimento/morbo della *malinconia*, particolarmente in voga nel periodo elisabettiano.

3) *The Lady Russell's Pavana*, *Mrs. Brigide Fleeewood's Pavan*, e gli altri brani della presente raccolta, dov'è indicato nel titolo il nome di un dedicatario, di un mecenate, di una figura rilevante, di un amico del compositore, magari recentemente scomparso.⁶

¹ La presente introduzione si basa essenzialmente, dove non specificato altrimenti, su ALAN BROWN, «Pavan», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London, Macmillan, 2001, vol. IX, pp. 249-252 alla quale si rimanda per un approfondimento delle caratteristiche della pavana continentale che qui, per motivi di opportunità, non sono trattate.

² Tra le musiche di Joan Ambrosio Dalza contenute, compaiono brani denominati pavane alla veneziana e alla ferrarese.

³ Il titolo completo del ciclo è *Lachrimae or seaven teares figured in seaven passionate pavans, with divers other pavans, galliards and allemands, set forth for the lute, viols, or violons, in five parts* pubblicato nel 1604 a Londra da John Windet.

⁴ Cfr. PETER HOLMAN, *Lacrimae* (1604), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 26-7 e JOHN M. WARD, *The Maner of Dauncying*, «Early Music», 4 (1976), p. 139, 142.

⁵ Personale traduzione della citazione tratta da THOINOT ARBEAU, *L'Orchésographie* (Langres, 1588; nella trascrizione di Cyril W. Beaumont, London, 1925) riportata in HOLMAN, *Lacrimae*, cit., p. 26.

⁶ Cfr. il paragrafo successivo dedicato all'inquadramento dei personaggi che compaiono nei titoli delle pavane qui edite.

NOTE SULL'ELABORAZIONE PER CHITARRA

La diteggiatura proposta segue in linea di principio le indicazioni desunte dall'intavolatura.

In alcuni casi, ad esempio in corrispondenza di trilli e ornamentazioni particolarmente impegnative, si è proposta una diteggiatura alternativa, funzionale alle caratteristiche tecniche dello strumento moderno. Si è deciso di segnalare le legature tecniche (non presenti in intavolatura) con la lineetta tratteggiata.

1) The Lady Russell's Pavana (P17)

La presenza nella parte per liuto della settima corda al grave, intonata in *re* (si nella trascrizione per chitarra), comporta, a causa dei limiti della tessitura chitarristica, il trasporto all'ottava alta della parte grave dell'*incipit*. Ciò, se da una parte comporta un inevitabile schiacciamento della tessitura, non ostacola, ad ogni modo, il buon svolgimento dell'imitazione iniziale (es. 1).



Es. 1. *Lady Russell*, schematizzazione imitazioni in *incipit*

Nello svolgimento di alcuni trilli, in particolare quelli di b. 15 e 42, si è preferita, per ragioni di scorrevolezza, una diteggiatura su due corde rispetto a quella suggerita in intavolatura, che indicava il trillo su una corda.

2) Mrs. Brigide Fleetwood's Pavan (P11)

Niente da suggerire a parte la presenza di una diteggiatura alternativa rispetto all'intavolatura (b. 2) e un basso dalla durata teorica (b. 9).

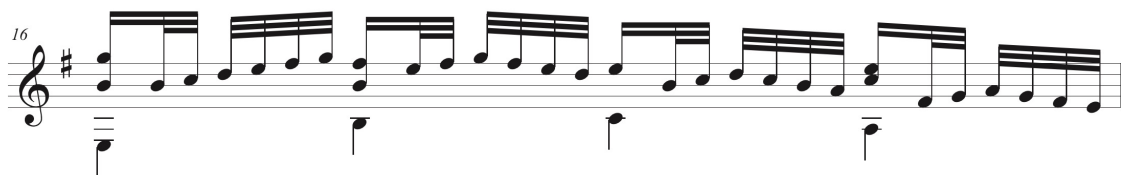
3) Dr. Case's Pavan (P12)

La presente pavana non presenta come in tutti gli altri casi la ripetizione variata di ogni sezione. Si è proposta una possibile ornamentazione (notata con carattere minore) in modo tale da uniformare anche questo brano alla forma maggiormente presente in Dowland, AA' BB' CC' (A': bb. 9-16; B': bb. 25-32; C': bb. 41-48).

4) Piper's Pavan (P8)

La tradizione di quest'opera consta di un numero maggiore di testimoni rispetto alle altre pavane di questa raccolta. Il testo scelto in edizione è confermato da tre testimoni principali che concordano nella maggioranza dei casi.²³ Tuttavia proprio quest'ampia tradizione ci permette di confrontare diverse soluzioni per quanto riguarda le sezioni ornamentate. Le seguenti varianti, pur non essendo ascrivibili alla mano di Dowland, sono validi esempi di un'ornamentazione alternativa ad opera di musicisti competenti dell'epoca.²⁴

Battuta 16 da CAMBRIDGE UNIVERSITY LIBRARY, Add. 3056, ff. 2v-3:



²³ Cfr ELENCO DEI TESTIMONI DI RIFERIMENTO.

²⁴ Cfr. POULTON-LAM, *The Collected Lute Music*, cit., p. 313.

INTRODUCTION TO THE EDITION

THE ENGLISH PAVANE ³⁰

Almost a century passed between the first printing containing few pavanes - the *IV Quarto libro di intabulatura de Lauto* printed by Petrucci in 1508 ³¹ and the most important publication of this kind by John Dowland, the *Lacrimae, or Seaven Tears* in 1604.³² During this long period, the pavane had been adapting to the various taste of musicians and musical environments adopting it.

It probably reached England in 1520, on the occasion of the second visit Emperor Charles V made to Henry VIII – story goes that in that occasion, while the emperor and his courtiers were dancing a pavane, the English sovereign remained seated for he hadn't learnt the new dance moves yet.³³ Sources of that time confirm how king, princes and great lords used the pavana, stationary and processional kind of dance, «to display themselves on some day of solemn festival with their fine mantles and robes of ceremony; and then the queens and the princesses and the great ladies accompany them with the long trains of their dresses let down and trailing behind them, or sometimes carried by damsels».³⁴ In the English framework, whereas the two most ancient pavanes preserved - *The emperorse Pavyn* and *Kyng Harry the VIIIth Pavyn* – date back to the forties of the 16th century and consist in keyboard adaptations of earlier four-party pieces, other examples of the period echo the traits of the continental pavane, generally in homophonic style.

Moving forward towards the end of the century, pavane became more elaborate and contrapuntal, losing its pair bond with galliard and the traits typical of the primigenial function as processional music and dance.

Whereas the continent was forsaking it, in England it became one of the most used forms composers adopted, at least until 1625: there are plenty of examples of pavanes for instrumental *consort*, as well as for solo instruments.

Prerogative of these compositions for solo instrument – included those edited in this edition – is the presence of three sections, varying them in their repetitions with the auxilium of diminution and ornaments, following the AA'BB'CC' scheme.

With these premises, between 16th and 17th centuries pavane became a form which was able to melt the typical traits of classical music – celebratory function, usage of rhetorical gimmicks, quoting and auto-quoting, requirement for emotional communication, adherence to the canons of the *malinconia* - and a very high grade of instrumental commitment and virtuosity. In addition to this increasing elaboration in writing, another statement of this form's importance is the increasingly pronounced presence of borrowed melodies and intertextual relations between pavanes by different authors. Some works become exemplary and serve as models for future authors: the pavane *Lacrimae* by Dowland, for instance, is at the center of this kind of tradition.

Behind the epithet 'pavane', by the way, heterogeneous compositive approaches are concealed, as it can be deduced reading some titles:

1) *Pavana chromatica* (William Tisdale), *Four-note Pavan* (Alfonso Ferrabosco), *Pavan: Canon 2 in 1* (William Byrd) etc.: speculative pavanes, in which the technical aspects mentioned in the title are developed.

2) *Melancholu Pavan* (John Bull), *Pavana dolorosa* (Peter Philips), *Pavan: The Funerals* (Antony Holborne), *Semper Dowland Semper Dolens* (John Dowland) etc.: pavanes considered as works of that time inspired by the sense of *malinconia* particularly popular in the Elizabethan Age.

3) *The Lady Russell's Pavana*, *Mrs. Bridge Fleetwood's Pavan*, and other pieces in this volume whose title indicates the name of a dedicatee, of a patron, of a relevant figure, or of one of the composer's friends, often recently passed away.³⁵

³⁰ Unless otherwise stated, this introduction is based on ALAN BROWN, «Pavan», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London, Macmillan, 2001, vol. IX, pp. 249-252 in which a deepening on the continental pavane's traits can be find, given that it is not treated here for a matter of opportunity.

³¹ Among the works by Joan Ambrosio Dalza there are pieces denominated venetian and ferrarese pavanes.

³² The complete title of the series is *Lacrimae or seaven teares figured in seaven passionate pavans, with divers other pavans, galliards and allemands, set forth for the lute, viols, or violons, in five parts* published in 1604 in London by John Windet.

³³ See PETER HOLMAN, *Lacrimae* (1604), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 26-7 e JOHN M. WARD, *The Maner of Dauncying*, «Early Music», 4 (1976), p. 139, 142.

³⁴ THOINOT ARBEAU, *L'Orchésographie* (Langres, 1588; transcribed by Cyril W. Beaumont, London, 1925) reported in HOLMAN, *Lacrimae*, cit., p. 26.

³⁵ See the following paragraph dedicated to the framework of the characters mentioned in the pavanes titles edited in this volume.

NOTES ON THE GUITAR REVISION

The fingering proposed follows as a general rule the directions deduced by the tablature.

In few occasions, for instance in correspondence of particularly challenging trills and ornaments, a different fingering – functional for the technical properties of the modern instrument – has been proposed.

I decided to point out the technical ties – which are not present in the tablature – with dash-lines.

1) The Lady Russell's Pavana (P17)

The presence in the lute part of the seventh string tuned in low D – B in the transcription for guitar – implies the transport an octave higher of the low part of the *incipit*, because of the limits posed by the range of the guitar. Although it implies a range compression, it does not hinder the efficient conduct of the initial imitation (ex. 1).



Ex. 1. *Lady Russell*, imitations scheme in the *incipit*

In producing some of the trills, in particular those of bar 15 and 42, I have preferred a fingering on two string instead of the one suggested by the tablature which is posed on a single one, for reasons of fluidity.

2) Mrs. Brigide Fleetwood's Pavan (P11)

I have nothing to add, apart from reminding the presence of a fingering which is different from the one proposed in the tablature (bar 2) and a deep note with a theoretical duration (bar 9).

3) Dr. Case's Pavan (P12)

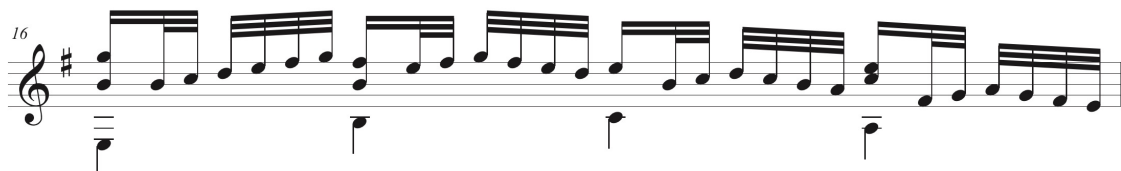
In this pavane, there is not the varying repetition of each section we find in the others. I have proposed a possible ornamentation – printed in reduced-size – in order to harmonise this piece to the form which is mainly present in Dowland, AA' BB' CC' (A': bars 9-16; B': bars 25-32; C': bars 41-48).

4) Piper's Pavan (P8)

This particular work counts a definitely greater number of sources compared to the other pavanens in this volume. The text proposed in this edition is confirmed by three official sources which are almost always concordant.⁵²

However, this wide selection of sources allows us to confront different approaches regarding the ornamented sections. Although the following variants can not be attributable to Dowland, they are valuable examples of a different kind of ornamentation adopted by few capable musicians of that time.⁵³

Bar 16 from CAMBRIDGE UNIVERSITY LIBRARY, Add. 3056, ff. 2v-3:



⁵² See LIST OF SOURCES.

⁵³ See POULTON-LAM, *The Collected Lute Music*, cit., p. 313.

The Lady Russell's Pavan (P17)

Revisione e diteggiatura
Francesco Molmenti

John Dowland
(1563-1626)

③ = fa#

(8)*

3

C II

5

C II

7

C II

1/2 C II

9

(8)

11

1/2 C II

C II

* Vedi nota introduttiva / See introductory note