

UNIVERSITATEA OVIDIUS DIN CONSTANȚA
ȘCOALA DOCTORALĂ DE ȘTIINTE UMANISTE
DOMENIUL DOCTORAT: FILOLOGIE

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

**MUZICA DREPT MODALITATE DE EDUCAȚIE MORALĂ ȘI PROPAGANDĂ
POLITICĂ ÎN ANGLIA DIN PERIOADA MODERNITĂȚII TIMPURII**

Coordonatori de doctorat:
(Convention de co-direction)
Prof. univ. dr. habil. Monica MATEI-CHESNOIU
Universitatea Ovidius din Constanta, România

Prof. univ. dr. Jean-Jacques Chardin
Universitatea din Strasbourg, Franța

Student-doctorand:
Grigore Claudia

CONSTANȚA
2020

CUPRINS

Introducere: Publicațiile muzicale ca propagandă de imagine publică

1. Discutarea termenului „propagandă”
2. Noul istorism și muzica: spații de performanță
3. Prezentare generală a disertației

CAPITOLUL 1: Muzica drept modalitate de educație morală în texte non-ficționale în Anglia modernității timpurii

- 1.1. Muzică și filosofie: *The Compleat Gentleman*
- 1.2. Muzică și moralitate: *A Schole of Wise Conceytes*
- 1.3. Muzică și clasă socială: *A Hundreth Good Pointes of Husbandry*
- 1.4. Muzică și religie: *The Praise of Musicke*
- 1.5. Muzică și plăcere: *Certaine Secrete Wonders of Nature*

CAPITOLUL 2: Muzica drept modalitate de propagandă politică și religioasă în textele non-ficționale în Anglia modernității timpurii

- 2.1. Balade populare vândute la colț de stradă și muzica drept modalitate de propagandă: *A gratification vnto Master Iohn Case*
- 2.2. Gravurile în lemn tipărite și propaganda anti-muzică: *The Daunce and Song of Death*
- 2.3. Propaganda anti-muzică: *The Schoole of Abuse*
- 2.4. Propaganda protestantă: *The Anatomie of Abuses*

CAPITOLUL 3: Shakespeare și reprezentarea muzicală

- 3.1. Producția de semnificații muzicale în *Julius Caesar* și *Antony and Cleopatra*
- 3.2. Armonie falsă în *The Merchant of Venice*
- 3.3. Muzica care vindecă în *Pericles*, *The Winter's Tale* și *The Tempest*

CAPITOLUL 4: Măștile lui Ben Jonson și cântecele de scenă subversive

- 4.1. Puterea feminină: *The Masque of Blackness*
- 4.2. Cupidoni jucăuși: *The Masque of Beauty*
- 4.3. Puterea faimei poetice: *The Masque of Queens*
- 4.4. Satira și prințul: *Oberon, The Fairy Prince*

CAPITOLUL 5: Cântece și emoție în comediile urbane Elisabetane și iacobine

- 5.1. Feminitate, bordeluri și muzică: *The Honest Whore, Parts One and Two*
- 5.2. Cele două laturi ale armoniei : *The Dutch Courtesan*
- 5.3. Castitate și armonie: *A Chaste Maid in Cheapside*

CONCLUZII

LUCRARI CITATE

ANEXA 1

ANEXA 2

REZUMAT

Această disertație examinează rolul dialogic al muzicii în drama engleză din perioada modernității timpurii și în textele despre muzică, cu accent pe funcția sa de propagandă politică secundară și educație morală. Metodologia principală a acestei disertații este noul istorism (Greenblatt; Smith, Simon, *Musical Response in the Early Modern Playhouse*, 1603–1625), cu influențe dintr-o varietate de metodologii, deoarece muzica—la fel ca teatrul—este multivocală, ca un sistem polifonic, deci metodologia mea este interdisciplinară. Principiile și conceptele discutate sunt disponibile istoricului de artă, istoricului și muzicologului, la fel și criticului feminist sau cărturarului studiilor de performanță. Un alt domeniu de cercetare pe care se bazează metodologia mea este istoria emoțiilor (Hultquist, “Early Modern Terms, Concepts and Practices of Emotions”), deoarece atât teatrul, cât și spectacolul muzical se bazează pe emoțiile provocate publicului (publicul de teatru sau ascultătorilor de muzică) în timpul spectacolului. Muzica a fost folosită în teatru pentru o varietate de scopuri: pentru a genera sens care să ducă la educația morală a publicului prin interacțiunea dintre personaje; să încurajeze propaganda politică; sau, mai interesant, să interpreteze subversiv mesajele propagandistice și să satirizeze subtil personaje și situații prin cântece și versurile lor și prin referințe la puterea muzicii.

Această disertație va răspunde la un set de întrebări fundamentale în prima parte, care analizează textele tipărite non-ficționale din perioada modernității timpurii despre muzică: 1) Cât de extinsă și consistentă era practica utilizării publicațiilor muzicale ca educație morală și propagandă politică la sfârșitul secolului al XVI-lea și în secolul al XVII-lea în Anglia? 2) Cum au funcționat publicațiile muzicale ca propagandă și au servit mai departe ca educației morale? 3) Ce tipuri de publicații muzicale au funcționat ca propagandă și ce tipuri de texte muzicale au servit drept educație morală? 4) Contemporanii au recunoscut valoarea/utilizarea muzicii ca propagandă și educație morală? Răspunsurile la aceste întrebări vor oferi o bază solidă pe care se pot baza cercetări viitoare. Acest lucru va contribui, de asemenea, la stabilirea studiului muzicii și a politicii/propagandei în Anglia din perioada modernității timpurii ca un subdomeniu semnificativ al cercetărilor muzicale și literare. A doua parte a acestei disertații analizează producerea de semnificații muzicale în reprezentări dramatice, în piese de teatru de William Shakespeare, Ben Jonson, Thomas Dekker, John Marston și Thomas Middleton. Modelele inițiate de analizele mele despre utilizările muzicii (prin versurile melodiilor) și metaforele

muzicale într-un corpus de piese și măști formează o perspectivă convingătoare care ar permite altor cercetători să abordeze alte lucrări în căutarea răspunsurilor la întrebări referitoare la utilizările muzicii ca propagandă politică și educație morală la începutul secolului al XVII-lea.

Argumentez șase puncte principale în această disertație: 1) că publicațiile muzicale au servit pe scară largă și consistent ca propagandă politică secundară și au fost folosite în educația morală de la începutul publicației muzicale intense în Anglia (aprox. 1580) și în secolul al XVII-lea; 2) că, pe lângă faptul că era folosită pur și simplu ca mijloc de transmitere a mesajelor propagandistice cititorilor sau publicului, muzica și-a dezvoltat în cele din urmă semnificația politică și a devenit un simbol valoros care putea fi utilizat propagandistic; 3) că niciun tip de publicație muzicală nu a fost exclus din funcționarea ca vehicul de propagandă și educație morală; 4) ideea conform căreia contemporanii au recunoscut valoarea muzicii și utilizarea acesteia în educația morală; 5) faptul că muzica a servit ca propagandă pentru o varietate de grupuri sociale, în special scriitori de pamflete, poeți și dramaturgi și clerici anglicani; și 6) că muzica din teatru depășește limitele sociale și reafirmă valoarea muzicii ca armonie socială. Dovedind aceste puncte, această disertație adaugă, de asemenea, o dimensiune cu totul nouă la înțelegerea lucrărilor în cauză, atât a celor care sunt bine cunoscute (tratate și pamflete publicate despre muzică, cât și drama), celor care sunt aproape complet necunoscute în prezent (balade populare vândute la colț de stradă și gravuri în lemn tipărite) și o înțelegere a răspunsului teatrului englez din perioada modernității timpurii la mediul muzical.

Propun următoarea definiție a propagandei, bazându-mă în principal pe *The Idea of Propaganda* a lui Stanley Cunningham: propaganda este fundamental necinstită și manipulatorie; este, prin urmare, o formă de pseudo-comunicare. Spre deosebire de discursul rațional, care își exprimă în mod clar obiectivele sau afirmațiile și argumentează logic din dovezi verificabile pentru a le susține, propaganda manipulează consumatorii prin ocolirea proceselor lor de gândire rațională cu argumente ascunse / neclare și /sau apeluri la temerile, dorințele, credințele, identități sau emoții în general. Acest proces de manipulare poate fi intenționat (ceea ce eu numesc propagandă primară) din partea autorului sau neintenționat (ceea ce eu numesc propagandă secundară) ca rezultat al argumentării neclare și/sau iraționale. În ambele cazuri, o dată dezarmați de rațiunea lor, consumatorii devin resurse pasive, câmpuri de sol în care se răspândesc ideile ascunse sau prezentate neclar transmise prin propagandă, mai degrabă decât parteneri egali într-un discurs rațional. Prin urmare, propaganda este o formă de discurs, folosind

strategii discursive precum metafora (și alte figuri retorice, precum metonimia, sinecdoca, comparația, hiperbola); atribuții evaluative ale trăsăturilor negative sau pozitive; aluzii, evocări și implicatură.

Primul capitol al acestei disertații doctorale discută despre muzica speculativă interpretată ca o formă de educație morală de către un număr de autori din Anglia, la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea. Din corpusul a cinci texte selectate, analiza se concentrează asupra modurilor în care muzica a fost o componentă esențială a culturii ideologice care a definit moralitatea perioadei. Fiecare subcapitol explorează punctele cheie ale intersecției dintre muzică (și rolul său în modelarea moralității) și educație în cultura engleză din perioada modernității timpurii, încercând să răspundă la întrebarea „Cum poate muzica să fie „morală”?” Analiza cărții de curtoazie a lui Henry Peacham din 1622, intitulată *The Compleat Gentleman* (1.1), urmează calea muzicii și a filozofiei; argumentul este că muzica a fost esențială în modelarea identității. Totuși, așa cum susțin, lauda teoretică a muzicii de către Peacham—puternic influențată de tratatele filosofice și muzicologice din vremea sa—inserează o notă de scepticism în aprecierea generală a educației muzicale; în timp ce acceptă rolul muzicii în modelarea identității unui tânăr, sunt importanți și alți factori: educatorul, mediul și scopul educației. Principalele idei ale lui Peacham despre muzică pot fi rezumate după cum urmează: (1) muzica este vibrație și depinde de mărimea obiectului care produce sunetul; (2) muzica depinde de mediu; (3) muzica este legată de limbaj și retorică; (4) muzica are un efect profund asupra minții umane și, prin urmare, poate fi legată de poezie.

Subcapitolul legat de muzică și fabula morală (1.2) analizează antologia fabulelor clasice traduse din greacă și latină în engleză de autorul și omul bisericesc Thomas Blague, intitulată *A Schole of Wise Conceytes* (1569), în căutarea răspunsurilor cu privire la semnificația emoțională a muzicii, spre deosebire de valoarea sa monetară. Analiza se concentrează pe fabulele „Of a Gnat”, „Of a Swanne” și „Of a Couetous Ambassador”. Toate aceste trei fabule se referă la tensiunea dintre valoarea pecuniară și valoarea câștigată prin emoție în contextul muzicii. Subcapitolul privind muzica și clasa socială (1.3) dezbate manualul de menaj în versuri *A Hundreth Good Pointes of Husbandry* (1570) de Thomas Tusser, care indică faptul că muzica este potrivită pentru mai multe scopuri; nu este doar privilegiul exclusiv al claselor superioare, ci ar trebui să facă parte din educația oamenilor de rând și este prezentă la festivalurile populare.

Susțin că Tusser demonstrează rolul benefic al muzicii în conturarea personalității umane indiferent de clasă socială și gen.

Subcapitolul referitor la muzică și religie (1.4) dezbate relația dintre dramă, muzică și schimbările religioase petrecute în timpul secolului al XVI-lea în Anglia, după cum se arată în tratatul anonim *The Praise of Musicke* (1586), atribuit lui John Case, care privește muzica nu numai ca artă, ci și ca știință. Argumentez că justificarea lui Case pentru educație muzicală și simpatizarea tuturor tipurilor de muzică a fost o inovație anti-puritană în percepția rolului muzicii în modelarea personalității, deoarece tratatul ajută la privirea muzicii din diferite perspective. Dublarea discursului lui Case relevă atât un aspect fizic, cât și unul spiritual/psihologic în evaluarea sa despre importanța muzicii pentru educația morală.

Subcapitolul despre muzică și plăcere (1.5) discută un episod din colecția de povești minunate despre monștri și ciudățeniile naturale de Pierre Boaistuau, intitulată *Histoires prodigieuses* (1560), tradusă în engleză de către căpitanul naval Edward Fenton cu titlul *Certaine secretes wonders of nature* (1569), care se bazează pe legende clasice, povești biblice și surse istorice. Subcapitolul dezbate utilizarea muzicii ca divertisment în timpul unui banchet oferit de Cleopatra pentru a-l atrage pe Mark Antony (așa cum se menționează în Plutarh), în comparație cu ceea ce Shakespeare face din această scenă în tragedia *Antony and Cleopatra*. În timp ce în Cleopatra lui Boaistuau retorica ei este comparată cu muzica minunată și devine un semn de atracție feminină pentru a supune puterea masculină, în *Antony and Cleopatra* de Shakespeare, această scenă de banchet petrecută pe o corabie este povestită de Enobarbus, iar narațiunea atinge puterea dramatică prin emoție.

Al doilea capitol, intitulat „Muzica ca propagandă politică și religioasă în textele non-ficționale din Anglia din perioada modernității timpurii” (2), analizează baladele populare vândute la colț de stradă și pamflete pentru a dezbate dacă muzica ar fi putut fi folosită ca mijloc de propagandă în acea perioadă. Ambele genuri ar putea fi interpretate ca oferind ocazii pentru propagandă secundară, promovând muzica drept o activitate utilă și educativă, dar numai atunci când aceasta este folosită în scopurile corecte. După cum susțin, noile idei arată schimbarea în înțelegerea rolului muzicii în viața umană și au contribuit la transformarea performanței muzicale de la simplu divertisment sau practică religioasă la o formă mediată de propagandă secundară.

Primul subcapitol al capitolului 2, intitulat „Balada populară vândută la colț de stradă și muzica drept modalitate de propagandă: *A gratification unto Master Iohn Case*” (2.1) discută

versurile baladei *A gratification vnto Master Iohn Case* (1589), cu muzică de William Byrd și versuri de Thomas Watson. Atât balada populară cât și tratatul muzical al lui Case prezintă un ton moralizator atunci când vine vorba despre lauda efectelor benefice ale muzicii. Mai mult, cântecul de baladă atrage emoțiile cititorilor și ascultătorilor datorită muzicii incluse în partitură. Prin urmare, mesajul propagandistic ascuns (secundar) este o valoare adăugată popularului cântec de baladă.

Subcapitolul intitulat “Gravurile în lemn tipărite și propaganda anti-muzică: *The Daunce and Song of Death*” (2.2) examinează gravura în lemn tipărită intitulată *The Daunce and Song of Death* (1569), care a fost folosit pentru a populariza ideile despre dansul medieval al morții, dar și aprecierea anti-muzicală în ceea ce privește rolul muzicii ca divertisment și puterea acesteia în deturnarea sufletului de pe urma sa spirituală. Versiunea publicată în engleză a xilografiei reface alegoria medievală târzie *danse macabre* ca satiră reformistă. Susțin că această gravură pe lemn provoacă cadrul tradițional medieval prin caracterul dinamic al desenelor alb-negru. Modul în care tema tradițională este încadrată în gravură este reformist, deoarece muzica și dansul sunt văzute ca declanșatoare ale slăbirii spirituale. Această utilizare iconografică a unei teme muzicale poate fi interpretată ca o formă de propagandă secundară anti-muzică, făcută populară prin diseminare intermediară.

Subcapitolul intitulat „Propaganda anti-muzică: *The Schoole of Abuse*” (2.3) discută despre pamfletul anti-muzică *The Schoole of Abuse* (1579) de Stephen Gosson, în contextul atacului puritan al teatrului. Gosson este preocupat de calitatea înșelătoare a artei, care are puterea de a apela la simțuri și imaginație, astfel încât rațiunea este subjucată și persoana este deviată de la calea virtuții și a moralității. Cu toate acestea, Gosson era împotriva utilizării greșite a artei în general și a teatrului în special și nu neapărat împotriva muzicii în sine; tocmai folosirea greșită a muzicii era dăunătoare sufletului uman. Susțin că Gosson nu este neapărat împotriva muzicii în general, ci împotriva tentațiilor pentru simțuri derivate din interpretări inadecvate ale muzicii de către diferite tipuri de public de teatru.

O viziune similară, totuși într-o altă cheie, poate fi deslușită în subcapitolul intitulat “Propaganda Protestantă: *The Anatomie of Abuses*” (2.4). În lucrarea sa *The Anatomie of Abuses* (1595), pamfletarul Phillip Stubbes satirizează anumite aspecte ale culturii populare despre care el crede că sunt imorale și care au nevoie de reformă. Totuși, după cum susțin, satira vituperativă este atenuată de alegoria spațială a plasării țintei invectivei sale în țara „Aligna” (o

anagramă pentru Anglia), dar totuși un loc imaginar îndepărtat. Modul de argumentare dialogic—dintre Philoponus și Spudeus—conferă pamfletului o calitate teatrală și îi face pe cititori să pună la îndoială validitatea punctelor de vedere exprimate, diluând astfel argumentul propagandistic anti-muzică. Discursul teatral destabilizează afirmațiile anti-teatrale. În acest fel, nu există un mesaj propagandistic definit la acest pamflet, chiar dacă invectiva pare să fie îndreptată împotriva muzicii și a artelor.

Capitolul 3 al acestei disertații, intitulat „Shakespeare și reprezentarea muzicală”, examinează producția de semnificații muzicale în șase piese shakespeariene *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra*, *The Merchant of Venice*, *Pericles*, *The Winter's Tale* și *The Tempest*. Discut despre imagini muzicale, cântece, simboluri și muzică redată pentru a arăta modurile în care ideile perioadei despre muzică au fost reprezentate pe scenă în format dialogic, prin vocile personajelor. Susțin că muzica este în strâns dialog cu acțiunea de pe scenă și formează o parte esențială a interacțiunii dramatice. Shakespeare folosește motive muzicale și muzica însăși (interpretată de actorii pricepuți ai teatrului) pentru a consolida principiile dezvoltate în timpul acțiunii dramatice. Prin urmare, muzica în teatru este legată de emoțiile ascultătorilor și de așteptările publicului. Muzica poate funcționa ca propagandă ideologică în lumea fiecărei piese, dar poate oferi și educație morală, fie pentru personajele din piesă care răspund la emoții, fie pentru publicul receptiv care vizionează o anumită producție. În loc să funcționeze doar ca elemente decorative într-o anumită scenă, pasaje muzicale sau metaforele muzicale sugerează aspecte ale propagandei politice, succesului economic sau interiorității.

În primul subcapitol al capitolului 3, intitulat „Producția de semnificații muzicale în *Julius Caesar* și *Antony and Cleopatra* (3.1), discut modurile în care muzica este folosită dramatic în două piese romane shakespeariene, *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra*, inspirate din scrierile lui Plutarh. În cele două piese romane, centrate pe acțiunea politică și seturi ambivalente de valori și spații (Est-Vest, Egipt versus Roma), metafora armoniei discordante dramatizează întreruperea sincronizării așteptate și instabilitatea lumii politice. În timp ce în *Julius Caesar* muzica este folosită ca fundal extrem de emoțional întrerupt de dizarmonie și instrumente rupte, în *Antony and Cleopatra* întreruperile și nelegiuirea politicii și războiului civil sunt aliniate cu disonanța, muzica falsă și cacofonia sunetelor interpretate și dansate de politicienii beți. Prin urmare, muzica devine un simbol al dizolvării groșiere și al dizarmoniei politice, care destabilizează viziunea așteptată a puterii armonioase.

Al doilea subcapitol al Capitolului 3, intitulat „Armonie falsă în *The Merchant of Venice*” (3.2), examinează semnificațiile muzicii ca armonie fragmentată în *The Merchant of Venice* de William Shakespeare. Aluziile metaforice la armonia muzicii sunt puse în contrast cu sunetele disonante ale urii din Veneția comercială. În timp ce spațiul din Belmont, personajul Portia și dragostea romantică sunt asociate cu armonia muzicii, în lumea comercială a Veneției nu există armonie și nu există scene muzicale. Susțin că aceste două spații teatrale aparent incompatibile din Belmont și Veneția sunt legate prin tensiunea dintre ideile opuse de armonie / dizarmonie din muzică. Calitatea dinamică a teatrului shakespearian este polifonică în sensul că, în *The Merchant of Venice*, se aud mai multe voci, prin intermediul unor personaje diferite situate în circumstanțe diverse, în două locații simbolice care caracterizează armonia / dizarmonia asociată muzicii. Muzica informează, sugerez, retorica poetică prin creșterea intensității emoțiilor transmise prin cuvinte.

Cel de-al treilea subcapitol al Capitolului 3, intitulat “Muzica care vindecă în *Pericles*, *The Winter’s Tale* and *The Tempest*” (3.3), analizează aluziile muzicale, cântecele și simbolurile din piesele romantice ale lui Shakespeare, *Pericles*, *The Winter’s Tale* și *The Tempest*, în contextul în care muzica este privită ca parte a unui proces psihologic de vindecare, care vine cu timpul și cunoașterea. Muzica și aluziile la muzică în aceste piese de teatru pot funcționa ca propagandă teatrală indirectă și ascunsă, în acord cu politica vremii, dar și ca părți muzicale individuale, în care muzica are putere de vindecare asupra minții, în acord cu starea psihologică a fiecărui personaj. Aluzii la muzică sunt ca muzica minții, sugerând interioritate. Muzica la sfârșitul fiecărei piese nu este doar o reprezentare a armoniei finale, ci și un semn al plăcerii comunale care implică publicul și trupa teatrală.

Capitolul 4 este intitulat “Măștile lui Ben Jonson și cântecele de scenă subversive” și examinează versurile cântecelor din *The Masque of Blackness*, *The Masque of Beauty*, *The Masque of Queens* și *Oberon, The Fairy Prince*, analizând funcția retorică a cântecelor și a corpurilor ce cântă pe scenă, precum și implicarea femeilor în genul melodiei ca interprete de melodii. Susțin că versurile prezintă un rol aparent al propagandei politic—de laudă a domniei iacobite și a familiei regale—dar, de fapt, sunt o formă subversivă de a lăuda rolul autonom al autorului în modelarea artei sale, care rezistă dincolo de regalitate și puterea politică. Muzica întărește iconicitatea vizuală și fonetică a reprezentării teatrale și subminează mesajul evident

propagandistic politic. Utilizarea muzicii în mască dă naștere la echivoc, mai degrabă decât la o interpretare strict unilaterală.

Primul subcapitol al capitolului 4, intitulat “Puterea feminină: *The Masque of Blackness*” (4.1), discută semnificațiile meta-teatrale ale cântecelor din *The Masque of Blackness* (1605) de Ben Jonson, în timp ce geografia alegorică pune accentul pe divertismentul sonor. Meta-teatralitatea măștii este compensată prin faptul că atât cadrul mitologic cât și cel alegoric evidențiază nemurirea puterii regale, în timp ce funcția membrilor regalității ca simpli jucători dezamăgește așteptările ridicate legate de monarhie. Ben Jonson demontează ideea că masca este o activitate stabilă și distractivă. Metaforele încorporate evidențiază calitatea evanescentă a spectacolului teatral, iar ordinul moral indirect are loc prin chiar procesul de ascultare a muzicii fermecătoare, care funcționează ca o incantație.

Al doilea subcapitol al capitolului 4, “Cupidonii jucăuși: *The Masque of Beauty*” (4.2), examinează semnificațiile teatrale ale cântecelor din masca lui Ben Jonson. Metaforele sugestive ale frumuseții și iubirii sunt asociate cu feminitatea în cântece, reprezentate de doamne ca actrițe, în timp ce cântecele cu note înalte ale unor grupuri de Cupidonii sunt jucate, în glumă, pe ideile iubirii neoplatonice, încorporate în vocile copilărești muzicale. Versurile cântecelor dialogice vii sugerează meta-teatralitatea prin ideea că puterea de convingere a muzicii este la fel de puternică precum retorica cuvintelor rimate. Muzica este simbolul armoniei finale în cuplu, în linia neoplatonică. În loc să dezvăluie valoarea superficială a iubirii curtenești, exprimată prin muzică și poezie, versurile cântecelor din *The Masque of Beauty* integrează valorile vieții cu semnificațiile spectacolului teatral, într-o lume complexă în care bărbații și femeile își au dreptul lor loc în societate. În timp ce, aparent, muzica din *The Masque of Beauty* este folosită ca formă de propagandă politică pentru puterea de la curtea lui Iacob I, tonul glumeț al versurilor transformă muzica în fabulă morală, cu amintirea sobră că toată puterea pământească și măreția se încheie cu moartea.

Al treilea subcapitol al capitolului 4, intitulat “Puterea faimei poetice: *The Masque of Queens*” (4.3) examinează masca jonsoniană jucată la curte în 1609, cu regina și doamnele ei în distribuție. Masca se bazează pe interesul lui James I pentru magie, în timp ce o vrăjitoare și cele unsprezece discipole ale ei se angajează în dansuri și cântece magice. Această anti-mască este urmată de masca propriu-zisă, care constă într-o prezentare a douăsprezece regine virtuoză, a căror prezență este o reprezentare palidă a vrăjitoarelor colorate din anti-mască. Muzica aspră și

otrăvitoare care însoțește cântecele vrăjitoarelor (trâmbițe și cinele) este pusă în opoziție cu cântecele reginelor nobile, însoțite de o muzică blândă de lăută, vioară și cornete. Muzica deranjantă a dansului vrăjitoarelor este opusă armoniei cerești a palatului virtuților. Ironia încorporată în versurile din *The Masque of Queens*—precum și notele științifice de subsol atente legate de magia demonică și modurile în care ar trebui interpretată muzica—sugerează modul subtil al lui Jonson de a-și afirma puterea auctorială asupra piesei de teatru.

Al patrulea subcapitol al capitolului 4, intitulat “Satira și prințul: *Oberon, The Fairy Prince*” (4.4), examinează masca jonsoniană publicată în 1611, cu prințul Henry în distribuție, din perspectiva tonului său satiric, în total contrast cu mesajul aparent propagandistic de a-l lăuda pe prințul Henry, fiul lui James I. Simbolismul hărții insulelor britanice, sugerând aspirațiile lui James pentru unirea Angliei și Scoției, este asociat cu figurile clasice pentru a crea un tablou idiosincronic. Cântecele de sărbătoare și muzica săltărească au o notă satirică, deoarece sunt interpretate de un cor grotesc de satiri. Muzica și versurile pot fi folosite pentru promovarea propagandei politice în *Oberon, The Fairy Prince*, dar contextul dramatic contrazice tonul triumfător și evidențiază nota satirică în modul dialogic.

Capitolul 5, intitulat “Cântece și emoție în comediile urbane elisabetane și iacobine,” analizează funcția cântecelor, care are puterea de a provoca o varietate de emoții, în conformitate cu starea sufletească a personajului, așa cum reiese din cele patru comedii din comediile urbane de Thomas Dekker, John Marston și Thomas Middleton. Pe măsură ce acțiunea se dezvoltă, valoarea muzicii este afirmată de diverse personaje, în timp ce cântecele sunt interpretate de personaje marginale—servitori, prostituate, nebuni și femei. Acest lucru se datorează faptului că în acea vreme se credea că nebunii și femeile răspund la emoții mai ușor decât bărbații. Cu toate acestea, bărbații cântă și în aceste comedii, dar acești bărbați se află într-o stare emoțională dificilă. Muzica nu este doar o formă de atenuare a scenelor tensionate conflictuale din comediile urbane, ci cântecele sunt manifestări ale agentului uman; ele contribuie la conturarea caracterului și ajută la promovarea acțiunii generale. Cântecele și muzica din comediile urbane, deci, declanșează interpretarea socială a emoțiilor în lumea teatrală.

Subcapitolul intitulat “Feminitate, bordeluri și muzică: *The Honest Whore, Parts One and Two*” (5.1) discută despre *The Honest Whore, Part 1* (1604) de Thomas Dekker în colaborare cu Thomas Middleton și *The Honest Whore, Part 2* (1605) de Thomas Dekker pentru a arăta că muzica este o formă înputernicitoare de realizare spirituală și educație, chiar dacă aceste cântece

sunt interpretate de slujitori, prostituate și nebuni. Aparent, cântecele sunt mijloace de seducție și ispitire, în timp ce comportamentul moral feminin implică acceptarea muzicii ca formă de auto-perfecționare spirituală. Dansul însoțit de muzică nu este doar un simbol al veseliei (care ar putea duce la distragerea atenției de la problemele grave din viață), ci și un semn al reuniunii finale în comunitate. Există un rol dublu empatic al muzicii în cele două piese discutate: muzica este în același timp seducție și are un efect de salvare morală.

Subcapitolul intitulat „Cele două laturi ale armoniei: *The Dutch Courtesan*” (5.2) analizează modurile în care armonia muzicală caracterizează concordia interioară a sufletului în comedia lui John Marston, în ciuda faptului că multe personaje întâmpină perturbări ale acestei sincronizări private. Chiar dacă personajul curtezanei Franceschina are talent muzical și cântă însoțită de lăută, personalitatea ei este afectată de gelozie și răutate și ea nu poate atinge armonia interioară. Cântecele ei seamănă cu cel al unei sirene, care îi atrage pe marinari spre distrugere și poate fi interpretat ca o „voce” ontologică care definește profesia ei de curtezană. Cu toate acestea, cântecele ei de privighetoare este trist și dezvăluie vulnerabilitatea Franceschinei. Alternativ, casta Beatrice din *The Dutch Courtesan* nu cântă, dar vocea ei este un fel de muzică care întrușipează castitatea, iar iubitul ei cântă o serenadă romantică sub balconul ei, arătând puterea muzicii de a exprima emoția iubirii

Subcapitolul intitulat „Castitate și armonie: *A Chaste Maid in Cheapside*” (5.3), discută rolul muzicii în comedia urbană a lui Thomas Middleton, unde zona Cheapside din Londra din perioada modernității timpurii este asociată cu castitatea și fertilitatea. Muzica este un vehicul pentru seducție și se opune educației muzicale ca mijloc de îmbunătățire a caracterului, precum și exprimării emoțiilor prin cântec. Cântatul este un semn al unei vieți fără griji (pe care alții o numesc încornorare, ca în cazul lui Jack Allwit) și un simbol al priceperii sexuale (ca în cazul lui Touchwood Senior), întrucât cântatul este văzut ca o tentație de a face sex în afara căsătoriei. Muzica funerară marchează momentul final al morții, deoarece sicriele lui Moll Yellowhammer și Touchwood Junior sunt aduse pe scenă, dar aceasta este doar moarte aparentă, iar muzica requiemului se transformă în dans de nuntă vesel în cele din urmă.

Multe texte ale perioadei—cum ar fi pamfletele, baladele populare vândute la colț de stradă, tratatele despre muzică, precum și drama—au folosit idei despre muzică și melodii reale și muzică în piese, care au funcționat ca o formă de propagandă secundară pro-muzică sau anti-muzică. Teatrul folosește metafore muzicale și cântece pentru a genera un sens care ar facilita

recepția educației morale în public, dar satirizează și exploatarea excesivă a muzicii în scopuri moraliste sau pentru seducție. Cântecul din teatru sunt aparent folosite pentru a încuraja propaganda politică, dar și pentru a submina mesajele propagandistice și satirizează subtil personaje și situații prin versurile melodiilor și prin referințe la puterea nemuritoare a muzicii. Muzica în dramă nu este reprezentată doar ca un aspect edificator moral al culturii, menit să ofere o educație decentă personajelor, ci și ca un factor esențial al agentului uman. Personajele cântă în momente de emoție, de bucurie sau durere profundă, sau când trăiesc momente de nesiguranță psihologică. Muzica interpretată în teatru reprezintă și vizează sinele conform principiului *ut theatrum musica*, precum muzica, și teatrul.

Există trei moduri semnificative în care muzica și cântecul sunt folosite în piesele de teatru de William Shakespeare, Ben Jonson, Thomas Dekker, John Marston și Thomas Middleton și toate implică un agent caracterologic în legătură cu emoția: (1) muzica și cântecul sunt folosite de către femeile viclene ca seducție și auto-prezentare, dar are și o capacitate de răscumpărare morală; (2) cântecul sunt o expresie a sensibilității sau nesiguranței în timpul momentelor emoționale de bucurie și durere; și (3) muzica este asociată cu meta-teatralitatea. În primul caz, personajele feminine ar trebui să cânte pentru seducție, dar cântecul lor sunt interpretate în intimitatea salonului lor și ele își exprimă temerile interioare și vulnerabilitatea prin cântec, dar și dorința de reformă morală. Deși educate în spiritul muzicii, pe de altă parte, personajele feminine morale caste nu cântă pentru seducție, ci ele cântă pentru auto-prezentare și în momentele de durere profundă. În al treilea rând, întrucât teatrul este o expresie a vieții sociale, cântecul încorporate în piese pot fi asociate cu meta-teatralitatea, atrăgând atenția asupra circumstanțelor spectacolului; în aceste cazuri, melodiile sunt orchestrate ca piese de teatru-în-teatru și arată o conștientizare a prezenței publicului, indiferent dacă aceasta este manifestată direct sau nu.

Muzica din drama engleză din perioada modernității timpurii poate fi asociată cu moralitate contaminată, reformă morală, compasiune filială, armonie socială sau emoție profundă—fie că aceasta este dragoste, bucurie sau durere—prin metafora corzilor inimii tensionate ca metonimie a emoției extreme. Oricare ar fi cazul, muzica din teatru este folosită în scopuri dramatice specifice. Ea nu funcționează exclusiv ca propagandă—deoarece publicul nu poate fi manipulat pentru a crede anumite precepte prin mijlocirea muzicii—și nu poate oferi educație morală direct, prin cântecul și muzica cantate în timpul spectacolului. Mai degrabă, muzica este

o modalitate indirectă de transmitere a mesajelor subliminale către public, în conformitate cu scopul dramatic specific. Așa cum, în viața reală, muzica interpretată atrage diferit diferitele persoane, în teatru muzica este o metaforă esențială care transmite un sens similar: teatrul nu este viața reală, este asemănător cu viața reală; muzica este o expresie mediată a emoției și este cât mai aproape posibil de manifestarea sentimentului individual.

LUCRĂRI CITATE (selecție)

Surse Primare

Anon. *The Daunce and Song of Death*. London: J. Awdely, 1569. STC 6222. *Early English Books Online*.

Blague, Thomas. *A Schole of Wise Conceytes*. London: Henrie Binneman 1569. STC 3114. *Early English Books Online*.

Boaistuau, Pierre. *Certaine secrete wonders of nature*. London: Henry Bynneman, 1569. STC 3164.5. *Early English Books Online*.

Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. By Democritus Junior. Philadelphia: E Claxton & Company, 1883.

Byrd, William. *A gratification vnto Master Iohn Case, for his learned booke, lately made in the praise of musicke*. London: T. Easte, 1589. STC 4246.

Case, John. *The Praise of Musicke*. London: Joseph Barnes, 1586. STC 20184. *Early English Books Online*.

Dekker, Thomas and Thomas Middleton. *The Honest Whore: Thomas Dekker: Part One with Thomas Middleton*. Globe Quartos. Edited by Nick de Somogyi. Globe Education and Theatre Arts Books. New York: Routledge, 1998.

Gosson, Stephen. *The Schoole of Abuse*. London: Thomas Woodcocke, 1579. STC 12097. *Early English Books Online*.

Jonson, Ben. *The Works of Ben Jonson in Nine Volumes. Volume the Seventh: Containing Masques at Court*. Edited by W. Gifford. London: W. Bulmer and Co., 1816.

Marston, John. *The Dutch Courtesan*. In *Tragedies and Comedies Collected into One Volume*. London: A.M. for William Sheares, 1633, sig. Z3^r-Dd4^v. STC 17471.

Middleton, Thomas. *A Chaste Maid in Cheapside*. *The Works of Thomas Middleton*. Edited by Alexander Dyce. Vol. 4. London: E. Lumley, 1840, pp. 1-98.

Mulcaster, Richard. *Elementarie*. London: Thomas Vautrollier, 1582. STC 18250. *Early English Books Online*.

Peacham, Henry. *Peacham's Compleat Gentleman*. Edited by G. S. Gordon. Oxford: Clarendon Press, 1906.

- Playford, John. *A Brief Introduction to the Skill of Musick*. London: William Godbid for John Playford, 1667. *Early English Books Online*.
- Plutarch. *Shakespeare's Plutarch: Being a Selection from the Lives in North's Plutarch which Illustrate Shakespeare's Plays*. Edited by Walter William Skeat. London: Macmillan & Co, 1875.
- Ravenscroft, Thomas. *A Briefe Discourse of the True (but neglected) use of Charact'ring the Degrees by their Perfection, Imperfection, and Diminution in Measurable Musicke*. London: Edw[ard] Allde for Th[omas] Adams, 1614. STC 20756. *Early English Books Online*.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. *The Arden Shakespeare*, third series. Edited by John Wilders. London and New York: Routledge, 1995.
- . *Hamlet*. *The Arden Shakespeare*. Edited by Harold Jenkins. 5th ed. London and New York: Routledge, 1993.
- . *Julius Caesar*. *The Arden Shakespeare*. Edited by T. S. Dorsch, 5th ed. London and New York, Routledge, 1988.
- . *Love's Labour's Lost*. Edited by R. W. David. *The Arden Shakespeare*. 4th ed. 1951. London: Routledge, 1990.
- . *The Merchant of Venice*. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Edited by John Russell Brown, 6th ed. London and New York: Routledge, 1988.
- . *A Midsummer Night's Dream*. Edited by Harold F. Brooks. *The Arden Shakespeare*. 7th ed. 1983. London: Routledge, 1993.
- . *Romeo and Juliet*. Edited by T. J. B. Spencer. London: Penguin Books, 1967.
- . *The Tempest*. *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*. Edited by Frank Kermode, 4th ed. London and New York: Routledge, 1988.
- . *The Tempest*. *The Arden Shakespeare*. Edited by Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan. 2nd ed. 1999. London: Bloomsbury Publishing, 2011.
- . *Twelfth Night*. Edited by J. M. Lothian and T. W. Craik. London and New York: Routledge, 1975.
- . *The Winter's Tale*. *The Arden Shakespeare*. Edited by J. H. P. Pafford. 5th ed. London and New York: Routledge, 1991.
- Shakespeare, William and George Wilkins. *Pericles*. *The Arden Shakespeare*. 5th ed. London: Bloomsbury Publishing Group, 2018.

Stubbes, Phillip. *The Anatomie of Abuses*. London: Richard Jones, 1583. STC 23376. *Early English Books Online*.

Tusser, Thomas. *A Hundreth Good Pointes of Husbandry*. London: Henry Denham, 1570. STC 24373. *Early English Books Online*.

Surse Secundare

Anderson, Susan L. *Echo and Meaning on Early Modern English Stages*. Palgrave Studies in Music and Literature. New York: Palgrave Macmillan, 2018.

Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Translated by Brian Massumi. Foreword by Frederic Jameson. Afterword by Susan McClary. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2009.

Banks, Jon. "Performance in the Renaissance: An Overview." *The Cambridge History of Musical Performance*. Edited by Colin Lawson and Robert Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 297-317.

Barclay, Katie. "Performance and Performativity." *Early Modern Emotions: An Introduction*. Edited by Susan Broomhall. London and New York: Routledge, 2017, pp. 14-17.

Bassnett, Susan. *Shakespeare: The Elizabethan Plays*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1993.

Begbie, Jeremy S. *Theology, Music and Time*. Cambridge Studies in Christian Doctrine. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Bergeron, David M. "Court Masques about Stuart London." *Studies in Philology* vol. 113, no. 4, 2016, pp. 822-849.

Bickford Jorgens, Elise. *The Well-Tun'd Word: Musical Interpretations of English Poetry, 1596-1651*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Booth, Mark W. *The Experience of Songs*. New Haven, CT: Yale University Press, 1981.

Boyd, Morrison Comegys. *Elizabethan Music and Musical Criticism*. London: Oxford University Press, 1940.

Brokaw, Katherine Steele. *Staging Harmony: Music and Religious Change in Late Medieval and Early Modern English Drama*. Ithaca: Cornell University Press, 2016.

Bunker, Nancy Mohrlock. *Marriage and Land Law in Shakespeare and Middleton*. Madison Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2014.

- Carr, Morwena. "Material /Blackness: Race and Its Material Reconstructions on the Seventeenth-Century English Stage." *Early Theatre: A Journal Associated with the Records of Early English Drama* vol. 20, no. 1, 2017, pp. 77-95.
- Carter, Tim. "Performance in the Seventeenth Century: An Overview" *The Cambridge History of Musical Performance*. Edited by Colin Lawson and Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 377-396.
- Chernaik, Warren. *William Shakespeare: The Merchant of Venice*. Plymouth: Northcote House Publishers, Ltd., 2005.
- Cunningham, John. *The Consort Music of William Lawes, 1602–1645*, Series *Music in Britain, 1600–1900*. Vol. 5. Woodbridge and New York: Boydell and Brewer, 2010.
- Cunningham, Stanley B. *The Idea of Propaganda: A Reconstruction*. Westport: Praeger, 2002.
- Derrida, Jacques. "Plato's Pharmacy." *Dissemination*. Translated by Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981, pp. 63–171.
- Donaldson, Ian. *Ben Jonson: A Life*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Dorsch, T. S. "Introduction." *Julius Caesar. The Arden Shakespeare*. Edited by T. S. Dorsch, 5th ed. London and New York: Routledge, 1988, pp. vii-lxxiv.
- Duffin, Ross W. *Some Other Notes: The Lost Songs of English Renaissance Comedy*. Foreword by Tiffany Stern. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Dunn, Leslie C. and Nancy A. Jones. "Introduction." *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 1-16.
- . "Recent Studies in Poetry and Music of the English Renaissance (1986-2007)." *English Literary Renaissance* vol. 38, no. 1, 2008, pp. 172-192.
- Faber, Paul L. "Ophelia's Songspace: Élite Female Musical Performance and Propriety on the Elizabethan and Jacobean Stage." *Shakespeare, Music and Performance*. Edited by David Lindley and Bill Barclay. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 59-70.
- Goldberg, Jonathan. *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and Their Contemporaries*. Baltimore and London: Johns Hopkins Univ. Press, 1983.
- Gossett, Suzanne. "Introduction." *Thomas Middleton in Context*. Edited by Suzanne Gossett. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 1-14.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.

- Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage, 1574–1642*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Hagberg, Harry. “Music and Imagination.” *Philosophy*, vol. 61, no. 238, 1986, pp. 513-517.
- Heller, Herbert Jack. *Penitent Brothellers: Grace, Sexuality and Genre in Thomas Middleton’s City Comedies*. Newark: University of Delaware Press, 2000.
- Hollard, Thoron. *French Reimaginings of the Ancient Legend of Arion and the Dolphin: (Re)creations in Art, Words, Music*. Lewiston and Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2015.
- Holman, Peter. “Music for the Stage I: Before the Civil War.” *Music in Britain: The Seventeenth Century*. Edited by Ian Spink. The Blackwell History of Music in Britain. Oxford: Oxford University Press, 1992, pp. 282–305.
- Hultquist, Aleksandra. “The Passions.” *Early Modern Emotions: An Introduction*. Edited by Susan Broomhall. London and New York: Routledge, 2017, pp. 71-73.
- Hunt, Katherine. “Jangling Bells Inside and Outside the Playhouse.” *Shakespeare, Music and Performance*. Edited by David Lindley and Bill Barclay. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 71-83.
- Hutton, James. “James Hutton (1951), ‘Some English Poems in Praise of Music,’ *English Miscellany* 2, pp. 1-63”. In *Music and the Renaissance: Renaissance, Reformation and Counter-Reformation*. Edited by Philippe Vendrix. A Library of Essays on Renaissance Music. London and New York: Routledge, 2016, pp. 145-208.
- Jowett, Garth and Victoria O’Donnell. *Propaganda and Persuasion*. Los Angeles: Sage, 2012.
- Kelly, Thomas Forrest. “Repertories: Renaissance.” *Early Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 30-47.
- Korrick, Leslie. “Lomazzo’s *Trattato ... della pittura* and Galilei’s *Fronimo*: Picturing Music and Sounding Images in 1584.” *Art and Music in the Early Modern Period*. Edited by Katherine A. McIver. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2016, pp. 193-214.
- Larson, Katherine R. *The Matter of Song in Early Modern England: Texts in and of the Air*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Law, Jonathan, ed. *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre*. Bloomsbury Methuen Drama. London: Bloomsbury, 2011.
- Levin, Kate D. “Coming of Age on Stage: The Pedagogical Masque in Seventeenth-Century England.” *George Herbert Journal* vol 29, no. 1/2, 2005/2006, pp. 114-130.

- Lindenbaum, Peter. "John Playford: Music and Politics in the Interregnum." *The Huntington Library Quarterly*, vol. 64, no. 1/2, 2001, pp. 124-138, 281.
- Lindley, David. *Shakespeare and Music*. Arden Critical Companions. London: Thomson Learning, 2006.
- . "Music." *Ben Jonson in Context*. Edited by Julie Sanders. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 162-70.
- Lindley, David and Bill Barclay. "Introduction." *Shakespeare, Music and Performance*. Edited by David Lindley and Bill Barclay. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 1-13.
- Linhart Wood, Jennifer. *Sounding Otherness in Early Modern Drama and Travel: Uncanny Vibrations in the English Archive*. New York: Palgrave Macmillan, 2019.
- McCullough, Peter. "Music Reconciled to Preaching: A Jacobean Moment?" *Worship and the Parish Church in Early Modern Britain*. Edited by Natalie Mears and Alec Ryre. 2nd ed. London and New York: Routledge, 2016, pp. 109-130.
- McDonald, Grantley. "Music, Spirit and Ecclesiastical Politics in Elizabethan England: John Case and his *Apologia Musices*." *Aesthetics of the Spirits: Spirits in Early Modern Science, Religion, Literature and Music*. Edited by Steffen Schneider. Göttingen: V&Unipress, 2015, pp. 477–498.
- Ormsby, Robert. "Coriolanus, Antitheatricalism and Audience Response." *Shakespeare Bulletin*, vol. 26, no. 1, 2008, pp. 43-62.
- Ortiz, Joseph M. *Broken Harmony: Shakespeare and the Politics of Music*. Ithaca: Cornell University Press, 2011.
- The Oxford Companion to Shakespeare*. Edited by Michael Dobson, Stanley Wells, Will Sharpe and Erin Sullivan. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2015. www.oxfordreference-com. 15 September 2020.
- Palmer, Megan E. "Picturing Song across Species: Broadside Ballads in Image and Word." *Huntington Library Quarterly*, vol. 79, no. 2, Summer 2016, pp. 221-244.
- Peacey, Jason. *Politicians and Pamphleteers: Propaganda During the English Civil Wars and Interregnum*. Burlington: Ashgate, 2004.
- Sanders, Julie. *Shakespeare and Music: Afterlives and Borrowings*. Oxford: Wiley Blackwell, 2007.

- Sloboda, Noel. "The *Winter's Tale* by Elizabethan Theatre (review)." *Shakespeare Bulletin* vol. 36, no. 4, 2018, pp. 715-719.
- Smith, Emma. *The Cambridge Shakespeare Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Smith, Simon. "The Many Performance Spaces for Music at Jacobean Indoor Playhouses." *Shakespeare, Music and Performance*. Edited by David Lindley and Bill Barclay. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 29-41.
- . *Musical Response in the Early Modern Playhouse, 1603–1625*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- . "Musique of All Sorts." *Around the Globe*, vol. 53, 2013, pp. 32-33.
- Spear, Gary. "Shakespeare's 'Manly' Parts: Masculinity and Effeminacy in *Troilus and Cressida*." *Shakespeare Quarterly*, vol. 44, no 4, Winter 1993, pp. 409-422.
- Stanev, Hristomir A. *Sensory Experience and the Metropolis on the Jacobean Stage (1603–1625)*. Studies in Performance and Early Modern Drama. London and New York: Routledge, 2014.
- Thiel, Sara B. T. "Performing Blackface Pregnancy at the Stuart Court: *The Masque of Blackness* and *Love's Mistress or the Queen's Masque*." *Renaissance Drama* vol. 45, no. 2, 2017, pp. 211-236.
- Votava, Jane. "Comedy, the Senses, and Social Contagion in *Plays Confuted in Five Actions* and *The Comedy of Errors*." *Contagion and the Shakespearean Stage*. Edited by Darryl Chalk and Mary Floyd-Wilson. New York: Palgrave Macmillan, 2019, pp. 25-46.
- Vyvyan, John. *The Shakespearean Ethic*. 2nd ed. 1959. London: Shephard Walwin Publishers, 2011.
- Wegman, Rob C. *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470–1530*. New York and London: Routledge, 2005.
- Wilcox, Helen. *1611: Authority, Gender and the Word in Early Modern England*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.
- Willis, Jonathan. *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England: Discourses, Sites and Identities*. Farnham: Ashgate, 2010.

- Wilson, Christopher R. "Shakespeare and Early Modern Music." *The Edinburgh Companion to Shakespeare and the Arts*. Edited by Mark Thornton Burnett and Adrian Streete. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, pp. 121-142.
- . *Shakespeare's Musical Imagery*. Continuum Shakespeare Studies. New York: Continuum International Publishing Group, 2011.
- Wong, Katrine K. *Music and Gender in English Renaissance Drama*. New York: Routledge, 2013.
- Yearling, Rebecca. *Ben Jonson, John Marston and Early Modern Drama: Satire and Audience*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.