

Ritornellos e mudanças rítmicas em Ayeres or Phantasticke Spirites for three voices, de Thomas Weelkes (1608): transcrição musical e performance em questão

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Munir Machado de Sousa Sabag

Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo – munir.sabag@terra.com.br

Susana Cecília Igayara

Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo – susanaiga@gmail.com

Marco Antonio da Silva Ramos

Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo – masilvaramos@gmail.com

Resumo: Neste trabalho, analisamos alguns aspectos formais e estilísticos de *Ayeres or Phantasticke Spirites for three voices*, uma coleção de peças do madrigalista inglês Thomas Weelkes (1576-1623). Após recorrer às fontes originais de Weelkes, escritas em notação mensural branca, os autores consideram informações de escritos teóricos e musicológicos, assim como transcrições em notação moderna e gravações, com o objetivo de propor alternativas para questões relacionadas a forma e acentuação.

Palavras-chave: Thomas Weelkes. Renascimento inglês. Edição musical. Estudos de performance. Repertório Coral.

Ritornellos and rhythmic changes in Thomas Weelkes's Ayres or Phantasticke Spirites for three voices: musical transcription and performance in question

Abstract: In this work, we analyze some formal and stylistic aspects of *Ayeres or Phantasticke Spirites for three voices*, a set of pieces by the English madrigalist Thomas Weelkes (1576-1623). After resorting to Weelkes's original sources, written in white mensural notation, the authors consider information from theoretical and musicological writings, as well as transcriptions in modern notation and recordings, aiming at the proposal of alternatives for questions related to form and accentuation.

Keywords: Thomas Weelkes. English Renaissance. Musical edition. Performance studies. Choral repertoire.

1. Introdução

Ayeres or Phantasticke Spirites for three voices (1608) foi a última publicação de música secular de Thomas Weelkes (1576-1623). Ao lado de John Wilbye (1574-1638) e Thomas Tomkins (1572-1656), Weelkes foi um dos mais importantes compositores da geração posterior a Thomas Morley (1557-1602), representando a última fase do madrigalismo inglês. Diferentemente de outras coleções do compositor, conhecido pelo refinamento e complexidade de seus madrigais a 5 e 6 vozes, *Ayeres or Phantasticke Spirites* contém pequenas canções de caráter ligeiro, com textos frequentemente satíricos e formas musicais que se aproximam das *canzonette* italianas. Nesta coleção, destacam-se a

predominância da prática do coro masculino a três vozes, a adaptação de modelos italianos ao estilo inglês e a relação texto-música, esta última sendo mais notável através da observação dos aspectos formais do que pela particularização de uma intencionalidade musical diretamente vinculada a palavras ou frases do texto poético, que foi uma das características mais marcantes do madrigalismo.

Neste trabalho, abordamos alguns aspectos formais e estilísticos deste conjunto de peças a partir da consideração das fontes em notação original (escritas em notação mensural branca) e de diferentes transcrições em notação moderna, assim como gravações, com o objetivo de sugerir alternativas para questões práticas de interpretação. Ao longo de nossa exposição, procuramos ainda demonstrar que o estudo da notação mensural, a consulta a escritos teóricos do próprio Renascimento e a comparação entre edições e gravações modernas podem ser aliados para compor uma abordagem ampla e crítica deste repertório no que diz respeito à performance.

2. Questões interpretativas

(a) Forma e *ritornellos*

A interpretação dos *ritornellos* é o primeiro dos aspectos a serem problematizados na análise das obras contidas no conjunto de Weelkes. Das 26 peças contidas no livro (excetuada uma complexa elegia final dedicada a Thomas Morley), apenas seis não apresentam um segundo ou terceiro texto para a mesma música, e apenas duas foram escritas sem qualquer indicação de *ritornello* dentro de um mesmo texto.

Na Figura 1, reproduzimos o fac-símile do *tenor* das peças *As deadly serpents lurking* (n.º. 23) e *The Nightingale* (n.º. 25), com o objetivo de observar sua estrutura formal. A forma de *As deadly serpents* – a mais recorrente na coleção de Weelkes – consiste em duas seções separadas pelo sinal de repetição (:||:) anotado no final do segundo pentagrama (Fig. 1a), além de apresentar um texto suplementar para a música completa; *The Nightingale* (Fig. 1b), por outro lado, não exhibe este sinal ou outros textos, mas certamente contém algum tipo de *ritornello*, confirmado pela repetição da nota final da peça após uma barra dupla. Neste caso, o retorno está indicado pela presença de um traço vertical simples (|) imediatamente antes das palavras “*let them no more*”, no final do quarto pentagrama¹, indicando que o trecho final deve ser executado novamente. Nos parágrafos seguintes, discutiremos as eventuais

dúvidas que estes sinais de repetição podem sugerir a um editor, resultando em diferentes possibilidades de interpretação.

Figura 1. Tenor das peças *As deadly serpents lurking* e *The Nightingale*. (WEELKES, 1608b, n.º. XXIII; WEELKES, 1608b, n.º. XXV)

A edição de G. E. P. Arkwright do conjunto completo de Weelkes, publicada em dois volumes no final do século XIX (n.ºs. 1-15 em 1895 e n.ºs. 16-26 em 1896) como parte da coleção *The Old English Edition*, considera peças como *As deadly serpents* na forma A-B-B, assumindo que o sinal $::$ seja unicamente um indicador da repetição da segunda parte da canção (ARKWRIGHT, 1896, p. 26-27). A provável razão para esta interpretação dos originais pode ser compreendida observando-se, nesta peça, a linha do *cantus* paralelamente à do *tenor* (Fig. 2): na voz superior, a figura imediatamente anterior ao sinal de repetição é uma *minima*, enquanto o *tenor* exibe uma *semibrevis* no mesmo momento, o que pode sugerir que a escrita original de Weelkes seja consistente com a passagem de A para B e com a repetição de B, mas não com a repetição de A. Uma interpretação literal das figuras originais levaria, portanto, à transcrição de Arkwright (Fig. 2a). A possibilidade de repetição da primeira seção, entretanto, pode ser justificada com base em uma importante informação fornecida pelo

teórico e compositor Thomas Morley (1597, p. 68, tradução nossa) em seu tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*:

Quando você vir este sinal $::$: de repetição você deve começar de novo, fazendo da nota imediatamente anterior ao sinal (seja ela uma *minima*, *semiminima* ou qualquer outra) uma *semibrevis* na primeira vez; na segunda vez você deve cantá-la como está, indo em frente sem considerar o sinal. (...)

Segundo Morley, portanto, o sinal de repetição faz com que a *minima* presente no *cantus* seja lida como uma *semibrevis* na primeira vez, permitindo que ambas as vozes encerrem juntas a primeira parte da peça. Desta maneira, torna-se possível o seu reinício a partir deste ponto e justifica-se a possibilidade da forma A-A-B-B, sugerida pelos presentes autores na Figura 2b:

The figure displays musical notation for two voices: CANTUS and TENOR. The lyrics are "dis grace those men which do strive" and "pen. Which.. pen.". The score is divided into two parts: (a) Transcrição de G. Arkwright, and (b) Transcrição sugerida pelos presentes autores. Part (a) shows the original notation with a repeat sign. Part (b) shows the suggested transcription with a repeat sign and a first ending/second ending structure.

Figura 2. Original e transcrições de um trecho do *cantus* e do *tenor* da peça *As deadly serpents*: (a) Transcrição de G. Arkwright; (b) Transcrição sugerida pelos presentes autores. (WEELKES, 1608a, n.º.XXIII; WEELKES, 1608b, n.º.XXIII; ARKWRIGHT, 1896, p. 26-27)

Se a descrição do sinal $::$: feita por Thomas Morley implica na necessidade de repetição da primeira parte de uma canção, é verdade que poderiam restar dúvidas quanto à maneira correta de indicar a forma A-B-B proposta por Arkwright – isto é, apenas a repetição da porção final de uma peça. A este respeito, Morley (1597, p. 68, tradução nossa) prossegue:

(...) Quando você chegar ao final e encontrar o sinal de repetição antes do encerramento, você deve cantar a nota anterior ao sinal da maneira como está, e

então começar de novo no lugar onde um traço corta todas as linhas e assim cantar até o encerramento. (...)

O traço mencionado pelo autor nesta citação é aquele que se encontra em *The Nightingale* (Fig. 1, quarto pentagrama), indicando, portanto, a repetição do trecho “*Let them no more...*”. Arkwright (1896, p. 31-35) transcreve esta peça por extenso, desta vez em acordo com as prescrições de Morley. Consideramos importante notar que o sinal de repetição mencionado nesta passagem é a espécie de barra dupla (||) que precede a última nota, o que significa, em termos modernos, uma repetição que leva a um segundo final. Morley (1597, p. 68, tradução nossa) encerra suas considerações sobre *ritornellos* confirmando a estrutura A-A-B-B já discutida na ausência do traço:

(...) Mas se você encontrar qualquer canção deste tipo sem o traço cortando todas as linhas, você deve começar no primeiro sinal de repetição e assim cantar até o final, porque dessa maneira (para poupar o trabalho de escrevê-las por extenso) eles escrevem todas as suas árias e villanellas.

(b) Acentuação, *tactus* e mudanças rítmicas

A música vocal do Renascimento foi escrita sem o uso das barras de compasso a que hoje estamos habituados. O barramento, que passou a existir nas melodias acompanhadas dos alaudistas a partir da segunda metade do século XVI, era temporalmente irregular e mais ligado a mudanças harmônicas do que a estruturas rítmicas propriamente ditas. Os antigos sinais de mensuração (C, C, Φ, etc.) – ainda que possuam alguma relação com as fórmulas de compasso modernas – não implicavam no padrão de acentuação métrica que foi incorporado no período Barroco, razão pela qual a interpretação da polifonia renascentista propõe diversos desafios no que se refere a inflexões e fraseado.

Na coleção de Weelkes, o início do *cantus* da peça *The Ape, the Monkey and Baboon* (Fig. 3) é ilustrativo do tipo de sutileza rítmica que pode passar despercebida para o intérprete ou editor que analise a música deste período sob uma ótica posterior. Escrito na mensuração C, o trecho pode sugerir ao intérprete moderno a ideia de uma estrutura puramente binária ou quaternária que seria traduzida em termos atuais pela fórmula de compasso C (Fig. 3a). Uma análise da melodia e do texto, porém, sugere fortemente uma acentuação ternária sobre o trecho “*Monkey and Baboon*” (Fig. 3b), evitando a síncopa, e revela a variedade rítmica que os editores, regentes, e sobretudo os cantores deste repertório devem estar preparados para identificar.

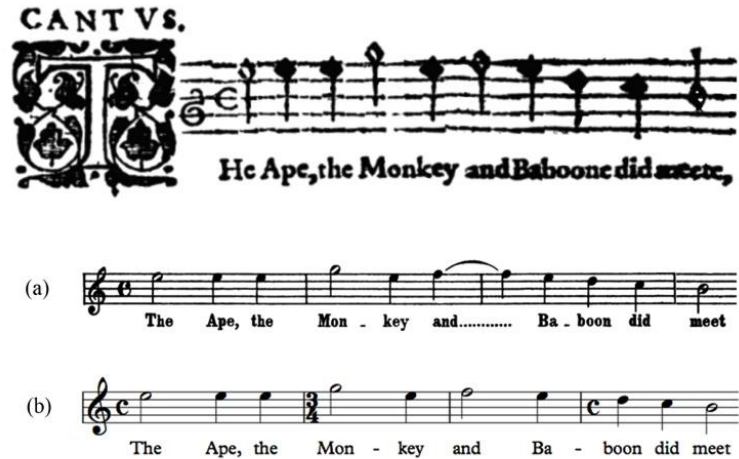


Figura 3. Original e transcrições do início do *cantus* de um trecho de *As deadly serpents*: (a) Transcrição de G. Arkwright; (b) Transcrição sugerida pelos presentes autores. (WEELKES, 1608a, n.º. X; ARKWRIGHT, 1895, p. 26-27)

A análise do texto é frequentemente a chave para a interpretação da polifonia vocal do Renascimento. Após descrever as variações rítmicas mais comuns na obra dos madrigalistas, Edmund Fellowes (1920, p. 137), editor de mais de 80 volumes de música renascentista inglesa, chama a atenção para a peça *Fa la, o now weepe* (n.º. 21 de *Ayeres or Phantasticke Spirites*), onde um mesmo trecho de música pode requerer diferentes acentuações de acordo com as palavras que se cantam (Fig. 4).



Figura 4. Acentuações adaptadas aos dois diferentes textos da peça *Fa la, o now weepe* (*cantus*). (WEELKES, 1608a, n.º. XXI).

Além de poderem ser inferidas através das análises mencionadas no parágrafo anterior, as alternâncias entre ritmos binários e ternários também podem estar anotadas explicitamente na música escrita em notação mensural branca. Particularmente frequentes no tipo de composição que forma esta coleção de Weelkes, os ritmos ternários são normalmente

indicados através de sinais que denotam mensurações perfeitas – isto é, subdivisões ternárias de alguma figura – ou ainda por meio do uso de *coloração*. A *Introduction* de Morley, que apresenta em detalhes uma antiga teoria que já se encontrava bastante desgastada no final do século XVI, descreve a coloração como um dos processos de transformação de uma figura ternária em binária, ao se preencher sua cabeça de preto (MORLEY, 1597, p. 24). Este processo implica, portanto, na ocorrência de figuras imperfeitas (binárias) dentro de um padrão de subdivisão ternária. Na prática musical da época de Weelkes, os compositores costumavam empregar grandes sequências de notas coloridas nos trechos escritos em tempo triplo, precedidas ou não pelos símbolos **3**, **C**, Φ ou por outros indicadores de perfeição.

Quando ocorre a transição entre medidas binárias e ternárias dentro de uma peça deste período, o estabelecimento da equivalência entre a duração das figuras pode ser problemática devido à frequente ambiguidade dos sinais empregados para notá-la. *Strike it up, Tabor* (Fig. 5) é um exemplo que se inicia em tempo triplo com notas coloridas sob o sinal **3** e encerra-se em notação branca em mensuração **C**. Neste caso, existem ao menos duas opções para a equivalência: (i) a conservação do *tactus* – isto é, do pulso – adotada por Philip Ledger (1978, p. 266) em *The Oxford Book of English Madrigals* e musicologicamente justificada em suas notas editoriais (LEDGER, 1978, p. 400) (transcrição 5a); e (ii) a manutenção da menor subdivisão, da maneira gravada por dois *ensembles* igualmente especializados neste repertório (THE KING'S SINGERS, 1987; THE HILLIARD ENSEMBLE, 2000). Uma terceira possibilidade seria a correspondência entre três *minimae* coloridas sob **3** e quatro *semiminimae* sob **C**, também com *tactus* conservado, e não é descartada pelos presentes autores.

TENOR.

The image shows the Tenor part of the madrigal "Strike it up, Tabor". At the top, the word "TENOR." is written. Below it is a reproduction of the original manuscript, which starts with a square neume sign containing the letter 'S' and a circled '3'. The lyrics are: "trike it up Tabor and for thy labour: I mean to spend my shoe sole".

Below the manuscript are two modern transcriptions, labeled (a) and (b):

- (a) This transcription starts in 3/4 time. The lyrics are: "Strike it up, Ta - bor, And for thy la - bour. I mean to spend my_ shoe_ sole". Above the final measure, there is a bracketed annotation: [$\leftarrow d - d \rightarrow$].
- (b) This transcription starts in 3/4 time. The lyrics are: "Strike it up, Ta- bor, and for thy la- bour. la- bour. I mean to spend my_ shoe_ sole". Above the final measure, there are two first endings marked "1." and "2.".

Figura 5. Diferentes interpretações da mudança rítmica ocorrente na peça *Strike it up, Tabor*: (a) transcrição de Philip Ledger com *tactus* inalterado [$\varsigma = \varsigma$]; (b) transcrição com equivalência [$\varsigma = \varsigma$]. (WEELKES, 1608b, n.º. XVIII; LEDGER, 1978, p. 266)

3. Considerações finais

Este texto, escrito em coautoria por três pesquisadores, é resultado de atividade gerada no interior de um grupo de pesquisa², visando a novas articulações entre performance e musicologia e buscando articular essas diversas atuações e seus propósitos particulares frente às obras estudadas. Uma reflexão sobre as múltiplas possibilidades de performance de uma obra já havia sido realizada por um dos autores, ao discutir a ideia de “interpretação”:

A atividade do intérprete frente a uma obra escrita é sempre a de enfrentar um enigma. Sua interpretação traz uma tentativa de solução para o enigma, porém ele nunca poderá dizer que encontrou a solução definitiva. Outros intérpretes virão, ou ele mesmo, surgirão novas versões e serão aceitas como boas. A expressão “versão definitiva” usada para descrever um concerto ou uma gravação é sempre apenas uma figura de linguagem, onde o crítico ou o ouvinte quer fazer um elogio tão grande àquela *performance* específica, dizendo que ele realizou o irrealizável. Não há uma conclusão definitiva sobre como interpretar uma obra. Não pode haver, dada a natureza naturalmente dúbia do discurso musical. Assim, toda interpretação é uma visão do enigma. O intérprete apresenta a sua maneira de ver, sua concepção dos problemas que ele, através de muitas perguntas (certas, de preferência) e muitas vezes através de comportamentos puramente intuitivos, vai traduzindo em música. Mas quem poderia dizer que a versão de Harasiewicz é melhor ou pior do que a de Rubinstein para os *Noturnos* de Chopin? (RAMOS, 2003, p. 45-46)

Não por acaso, em sua explicação sobre a contínua necessidade de novas edições de um mesmo repertório, James Grier (2004, p. 6, tradução nossa) considera a atividade de edição como análoga à da performance:

Embora edições individuais não possam evitar a concretização de um estado particular de uma obra pela determinação de seu texto escrito, a disciplina da edição, assim como todo trabalho crítico, experimenta contínua mudança em resposta a um ambiente crítico em transformação. (...) cada performance cria e concretiza um único estado de uma peça, mas não há duas performances da mesma peça exatamente iguais em todos os detalhes. Da mesma forma, dois editores não poderiam apresentar suas partituras exatamente da mesma maneira.

A citação acima explica porque privilegiamos, em nossas referências, não somente os estudos musicológicos e analíticos, mas igualmente a importante atividade editorial a que se dedicaram gerações de musicólogos, muitas vezes a partir de trabalho em equipe. A análise de registros fonográficos, por sua vez, complementa o conhecimento das tradições interpretativas e os estudos de performance de maneira geral.

Esta coleção de obras de Weelkes foi vista pelos autores como uma alternativa mais acessível ao complexo repertório a 5 ou 6 vozes do compositor, que mantém, neste

conjunto, a escrita a três vozes em diversas combinações. Embora se saiba que a prática do coro masculino fosse a mais frequente no período, não estão descartadas as possibilidades de um coro de vozes femininas ou mistas em algumas das *Ayeres*, e esta diversificação de formações torna o conjunto de especial interesse em situações de aprendizagem da regência coral ou de imersão no estilo renascentista inglês.

Referências:

ARKWRIGHT, G. E. P. (Ed.). *Airs or Fantastic Spirits by Thomas Weelkes* (The Old English Edition, n. XVI). Score. London: Joseph Williams, 1895.

_____. *Airs or Fantastic Spirits by Thomas Weelkes* (The Old English Edition, n. XVII). Score. London: Joseph Williams, 1896.

FELLOWES, Edmund H. *The English Madrigal Composers*. Oxford: Clarendon Press, 1921.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

LEDGER, Philip (Ed.). *The Oxford Book of English Madrigals*. Score. Oxford: Oxford University Press, 1978.

MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London: Peter Short, 1597.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. *O Ensino da Regência Coral*. São Paulo, 2003. 118 p. Tese (livre-docência). Universidade de São Paulo.

WEELKES, Thomas. [*Cantus*] *Ayeres or Phantasticke Spirites for three voices*. Score. London: William Barley, 1608.

_____. [*Tenor*] *Ayeres or Phantasticke Spirites for three voices*. Score. London: William Barley, 1608.

_____. [*Bassus*] *Ayeres or Phantasticke Spirites for three voices*. Score. London: William Barley, 1608.

THE KING'S SINGERS. *All at once well met – English Madrigals*. CD. 7492652. EMI Records, 1987.

THE HILLIARD ENSEMBLE. *English and Italian Renaissance Madrigals*. CD. 742356167124. Virgin Veritas, 2000.

Notas

¹ O símbolo anotado sobre a primeira *semiminima* do trecho “*let them no more*” denominava-se *signum congruentiae* e tinha a função de indicar pontos onde todas as vozes estivessem juntas, não sendo relacionado ao esquema de repetições discutido no texto.

² GEPEMAC – Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto, criado em 2012 e sediado no Departamento de Música da ECA-USP.