

LOS BALLETTI DE THOMAS MORLEY

P O R

John Earle Uhler

(TRADUCCIÓN DE JUANA SUBERCASEAUX)

THOMAS Morley (1557 - 1603?) eligió los cantos de Italia y, con más habilidad que cualquier otro madrigalista inglés, inculcó en ellos el genio de su propio país. Así como Shakespeare tomaba, en esa misma época, las narraciones de Cinthio y de Bandello para convertirlas al drama inglés, así también Morley transformaba las canciones de Gastoldi, Anerio y Croce en piezas de música inglesa. Y más aún. Al componer varias canciones con textos italianos, hizo un esfuerzo que sin duda le dió una percepción más aguda de la naturaleza misma de todo lo italiano. Morley era, además, un intérprete de gran comprensión y podía apropiarse de la música con discriminación y crear con intensidad.

El Balletto es el más característico de los distintos géneros de madrigales que compuso Morley, y éste es el que más sirve para ilustrar los métodos adoptados por los compositores líricos ingleses en sus adaptaciones de composiciones italianas. Este tipo de canción lo descubrió por medio de Gastoldi. En su *Introducción a la Música*, Morley escribió: "La primera serie de ese tipo que yo he visto es una de Gastoldi". Y fué también la última anterior a las suyas propias, —aparentemente y, en realidad, la única serie— porque agregó: "Si otros han trabajado en ese mismo campo, no ha llegado a mi conocimiento".

Morley también definió el Balletto en su *Introducción*. Luego de describir la villanella, dice: "Hay otro tipo más liviano que éste, llamado *Balletto* o danza, que son canciones y que, debido a su cantinela, pueden ser bailadas: éste y todos los demás tipos de música liviana, salvo los *Madrigales*, son generalmente llamados "aires". Existe además otra clase de Balletto, comúnmente llamado *fa-las* . . . , pero ésta es una música ligera y, según entiendo, se la compone para que sea bailada al son de voces".

El rasgo más característico de estas últimas piezas es el refrán *fa-la, la-la, o lirum-lirum*. Por ejemplo, el texto del canto en la primera canción de la serie inglesa de Morley, es el siguiente: "Dainty fine sweet nymph delightfull,/ While the Sunne aloft is mounting,/ Sit we here our loues recounting./ Fa la la la la la la. Fa la la la la la." Todo esto se repite una vez y lo mismo sucede con la otra estrofa de la canción.

El verso del balletto suele ser escrito en música homófona; en el refrán, en cambio, la música debe ser polifónica. De esta manera se logra un efecto alternante entre un movimiento tranquilo y un movimiento vivo, especialmente si el verso puede ser traducido en tiempo de marcha y el refrán en tiempo ternario, como sucede algunas veces. Cuando se logra esto, las dos partes se asemejan a una pavana y gallarda.

Según la descripción de Morley, un ballet podía ser no solamente bailado sino que también, cantado. Gastoldi insinúa claramente que podía también ser acompañado por instrumentos musicales. En la portada de sus series de balletti para cinco voces figura la inscripción "con li suoi Versi per cantare, suonare & ballare". Además, el primero de éstos concluye con estas palabras: "Sù cacciâ mano a gli stomenti nostri/ E per dar lor diletto/ E soniam e cantiâ gualche balletto".

Casi todas las canciones de Morley contienen estos requisitos. Pero, respecto a esto, han surgido muchos malentendidos. En primer lugar, los estudiosos del tema han dado la impresión de que el texto verbal de las piezas de Morley es poco más que una paráfrasis del texto de Gastoldi cuando, por el contrario, sólo ocho de las canciones de Morley se acercan a las de Gastoldi. En segundo lugar se ha dicho, más de una vez, que los poemas que tienen alguna originalidad fueron probablemente compuestos por Michael Drayton, en circunstancias que es dudoso que este poeta haya escrito alguno de ellos. En tercer lugar, se ha hecho referencia a la serie de balletti italianos de Morley como de una "Edición italiana" de la serie inglesa. Esto no es del todo cierto; el poema dedicatorio es diferente y fué escrito por otro poeta. Tres de sus canciones no están incluidas en la serie inglesa y algunas de las otras se parecen sólo remotamente a las inglesas.

MORLEY Y GASTOLDI

Un estudio comparativo entre Morley y Gastoldi demuestra que —a pesar de que al inglés le atraía particularmente el tipo de canción creada por el italiano— después de haber basado en ella algunas de sus primeras composiciones, se apartó completamente de ese modelo y estampó el sello de su propio genio en todas, menos una, de sus canciones restantes. Es muy comprensible que Morley se haya interesado por la invención de Gastoldi. Los dos hombres seguían la misma carrera y, aparentemente, tenían un carácter parecido. Gastoldi era seis años mayor, aproximadamente. Como muchos de los grandes compositores, ambos servían en iglesias: Gastoldi en la de Santa Bárbara de Mantua y Morley en la Catedral de San Pablo y en la iglesia de Saint Giles de Londres. Ambos eran patrocinados por hombres altamente colocados: Gastoldi por los hermanos Gonzaga y Morley por Robert Cecil, primo de la Reina Isabel, a quien dedicó sus balletti.

Los ballets para cinco voces de Gastoldi fueron publicados en 1591, cuatro años antes que los de Morley. No hay duda de que sus veintiuna piezas fueron concebidas dentro de una unidad y, como sucede con toda la música de este tipo, los intérpretes ejecutaban estas canciones principalmente para su propio entretenimiento. Al empezar esta serie, cantaban un prólogo, algo así como una exhortación, cuyas primeras líneas dicen:

*O compagni allegrezza allegrezza
Noi siamo giunti in Cucagna
Ove chi piu lavara men quadagna.*

En seguida, siguen las canciones bajo títulos como “El Enamorado”, “El Buen Humor”, “El Contento”, etc., cada uno representando a un personaje afectado por alguna disposición de ánimo amoroso: Expectación, El Repudiado, Alabanza al Amor, El Placer, (o el estado amoroso de “come, bebe y sé feliz”), Desafío al Amor, El Amor Victorioso, A la Caza del Amor, La Recompensada, Las Sirenas, La Belleza del Amor, etc.

Los números dieciséis, diecisiete y dieciocho comprenden una mascarada de cazadores, para seis voces. Hay que iden-

tificarlos como cazadores del amor; tienen perros veloces y convocan a las damas de Diana a la caza. El número diecinueve, es una canción para seis voces: "Viva sempre e scolpita". El último número es un concierto de pastores, para ocho voces.

Cupido es la figura central de toda esta serie. A su alrededor, se mueven la personificación de los varios estados de ánimo engendrados por el amor. La serie es, entonces, una pieza musical, aunque sin un argumento definido. Es la precursora del *Amphiparnasso* de Vecchi, aunque esta obra es más compacta y más diestramente organizada. El grupo de canciones de Morley para dos voces es, en este respecto, más artístico y más dramático que las obras de Gastoldi y de Vecchi.

Los balletti de Morley se publicaron por primera vez en 1595. Atestigua su popularidad el hecho de que una segunda edición apareció en 1600; de que se agregaron cuatro nuevos balletti a la edición de canciones para tres voces de 1606; y de que, en 1609, se hizo, en Nüremberg, una edición alemana del grupo de 1595.

El grupo de canciones de Morley carece de la unidad que tiene el de Gastoldi. No hay en él una figura central como Cupido y las canciones no son expresiones de caracteres abstractos, representando los estados de ánimo del amor. Por esto, no hay número preliminar que sirva las veces de prelude, como en Gastoldi. Comprende, sin embargo, como en Gastoldi, veintiuna canciones. También como en el grupo italiano, los fa-la acaban junto con el décimo quinto número. Después de eso Morley agrega, contrario a la mascarada y a la canción de Gastoldi, cinco canciones libremente hiladas. La última pieza de Morley es un diálogo dramático para siete voces, mientras que la de Gastoldi es un concierto de pastores para ocho.

En cuanto a la forma del verso, Morley casi nunca se desvía de la de Gastoldi. En la primera canción, por ejemplo, citada más abajo, las estrofas son de cinco líneas, y consisten en un terceto y una copla. Las tres primeras líneas son tetrámetros trocaicos; las dos últimas son yámbicos de terminación débil. Lo mismo ocurre con las piezas correspondientes de Gastoldi. Por otro lado, hay algunas diferencias de rima. En la primera canción de Morley, la primera línea de la primera estrofa rima con la primera línea de la segunda,

produciendo un efecto de unión sonora entre las dos estrofas. Las otras líneas riman en coplas. En Gastoldi esta similitud de sonido se encuentra en la primera y tercera, y en la cuarta y quinta líneas. La segunda es independiente.

Esta similitud en los versos podría sugerir una similitud en la música. Sin embargo, bajo todos los aspectos, la música de Morley es absolutamente suya. Por otra parte, el inglés trazó su composición sobre la base italiana, y esta base la buscó en el ritmo de Gastoldi. Gastoldi le sirvió de base sólida, y sólida en más de un sentido, ya que su obra se caracteriza por una marcada carencia de ornamentación. Pero sus cadencias dan la impresión de ser canciones del tipo del balletto. En ellas, Morley pudo superponer la figuración y la unión dramática de notas y palabras, las que le ganaron en Inglaterra su gran popularidad y la fama de ser el mejor compositor de canciones. La obra de Morley es, en efecto, una excelente lección para la composición de canciones.

Las piezas que Morley basó en las de Gastoldi llevan los números 1, 2, 4, 6, 7, 9, 10 y 13. El texto que ha sido usado para este estudio es el de la edición de 1600.

El primero está basado en el cuarto de Gastoldi:

1.

*Dainty fine sweet Nymph delightfull,
While the Sunne aloft is mounting,
Sit we here our loves recounting. Fa la.
With sugred gloses, Among the Roses. Fa la.*

*Why alas are you so spightfull,
Dainty Nymph but o too cruell,
Wilt thou kill thy dearest lewell. Fa la.
Kill then and blisse mee, But first come kisse mee. Fa la.*

Número 4 de Gastoldi:

*Vezzo sette Ninfe o belle
Ch'i beltá tutte vincete
Le piu vaghe Pastorelle. Fa la.
A voi ch'amiamo.
Pieta chiediamo. Fa la.*

(La última línea no está incluida en la edición de 1600 de Gastoldi. Ha sido sacada de los balletti italianos de Morley).

*Questa a noi promise amore
Quando a suoi dorati strali
Fe bersaglio il nostro core, Fa la.
Hor dunque habbiate
Di noi pietate. Fa la.*

*Non conuien che tante fede
Come hauete in noi già scorta
Habbia morte per mercede, Fa la.
Da voi aila
Speriamo e vita. Fa la.*

*Vita homai porgete a noi
Si leali e fidi amanti
Che'l morir sprezziam per voi. Fa la.
Qui'l fin homai
De nostri quai. Fa la.*

¿En qué se parecen estas canciones? En la italiana hay siete ninfas o pastoras encantadoras: en la de Morley hay una sola. Ambas se refieren a la muerte. El italiano ha puesto su esperanza en la muerte y el inglés se entrega gozoso a ella con tal de poder recibir un beso más antes de morir.

La canción de Morley es más breve y más definida, con imágenes más vivas. A diferencia de la esperanza quejumbrosa de Gastoldi, es un llamado más directo e imperioso. Y, como sucede casi siempre con Morley en su interpretación de otros poetas, consigue mayor dramatismo.

La segunda pieza de Morley corresponde a la segunda de Gastoldi:

2.

*Shoote false loue I care not,
Spend thy shafts, and spare not. Fa la.
I fear not thy might,
And less I way thy spight.
All naked I vnarme me,
If thou canst now shoot and harm me.
So lightly I esteeme thee,
And now a Childe I decme thee. Fa la.*

*Long thy bow did feare mee,
While thy pomp did bleare mee. Fa la.
But now I doe perceiue,
Thy art is to deceiue,
And euery simple louer,
All thy falsehood can discover,
The weep loue and bee sorie,
For thou hast lost thy glorie. Fa la.*

Número 2 de Gastoldi:

*Viver lieto voglio
 Se z' alcu cordoglio. La la.
 Tu puoi restor Amor
 Di saettarmi il cor
 Spedi i pungenti strali
 Que no paian frali
 Nulla ti stimo o poco
 E di te predo gioco. La la.*

*Senza alcun pensiero
 Godo un piacer vero, La la.
 Ne puoi co' tuoi martir
 Sturbar il mio gioir
 Spegni pur la tua face
 Che me non arde o sface
 Nulla tem'o il tuo foco. La la.*

*Bacco adoro, & amo
 E'l liquor suo bramo. La la.
 Ei fammi allegro star
 Ei m'e diletto car
 Con lui e notte e giorno
 Io volentier soggiorno
 Lui sempre lieto inuoco. Fa la.*

Ambas poesias expresan indiferencia hacia el amor. Ambas presentan el cuadro de Cupido con sus flechas. Las líneas de Gastoldi "Nulla ti stimo o poco/ E di te predo gioco/" se repiten en las líneas de Morley: "So lightly I esteeme thee/ As now a Childe i Deame thee". La canción italiana representa mejor la noción genérica del bienestar, pero, debido a la omisión de la última estrofa de Gastoldi, que introduce a Baco, Morley logra con más éxito una unidad de impresión.

El cuarto número de la serie de Morley es como el primero de Gastoldi, pero la relación no es muy cercana:

*Sing wee and chaunt it,
 While loue doth graunt it. Fa la.
 Not long youht lasteth,
 And oh! age hasteth,
 Now is best leysure,
 To take our pleasure. Fa la.*

*All things inuite vs,
 Now to delight vs. Fa la.
 Hence care be packing,
 No mirth bee lacking,
 Let spare no treasure,
 To Hue in pleasure. Fa la.*

Número 1 de Gastoldi:

*A lieta vita
Amor ci invita. Fa la.
Chi gior brama
Se di cor ama
Donerà il core
A un tal Signore. Fa la.*

*Hor lieti homai
Scacciando i guai. Fa la.
Quanto ci resta
Viviamo in festa
Ediam l'onore
A un tal signore. Fa la.*

*Chi a lui non crede
Priuo e di fede. Fa la.
Onde hauer merta
Contra se aperta
L'ira e'l furore
D'un tal signore. Fa la.*

*Ne fuggir gioua
Ch'egli ognun troua. Fa la.
Veloci ha l'ali
E foco e strali
Dunque s'adore
Un tal signore. Fa la.*

Fuera de una vaga similitud en el tema, hay muy poca relación entre estos dos poemas. En Gastoldi el refrán "A un tal Signore" crea un lirismo que no existe en la pieza de Morley, y que en la canción inglesa está compensado por la intensidad.

Hay cierto parecido entre el trozo número seis de Morley y el número 14 de Gastoldi:

6.

*No no no no Nigella,
Let who list proue thee,
I cannot loue thee. Fa la.
Have I deserued,
Thus to be serued,
Wel then, content thee,
If thou repent thee. Fa la.*

*No no no no Nigella
In signe I spite thee,
Loe I requite thee. Fa la
Hence forth complayning,
Thy loues disdayning,
Sit thy hands wringing,
Whilst I goe singing. Fa la.*

Número 14 de Gastoldi:

*Passa morir chi t'ama
Nigella ingrata
Senza fe nata. Fa la.
Questa mercede
Ha la mia fede
Ma de miei quai
Non riderai. Fa la.*

*Amor ch'il giusto brama
Farà vendette
Con sue saette, Fa la.
La tua bellezza
Tutta alterezza
Diverrà humile
Negletta, e vile. Fa la.*

*Fara ch'ogn'un ch'amira
I tuoi bei freggi
T'odii, e dispreggi. Fa la.
T'arderà il core
D'infame amore
Fara che preghi
Tal ch'ogn'hor neghi. Fa la.*

*Deh a chi per te sospira
Da homai ricetto
Nel tuo bel petto. Fa la.
Cangia consiglio
Serena il ciglio
Pietosa aita
Donami e vita. Fa la.*

El nombre Nigella aparece en ambas canciones. En ambas, también, la dama demuestra su desprecio y el amante pretende ser indiferente con la excepción de la última estrofa de Gastoldi en que el amante vuelve a suplicar su amor, cosa que es rechazada en la canción de Morley.

En Gastoldi este ballet expresa, como lo anuncia el título, los sentimientos de un "amante apaleado" (Il Martellato). Morley en cambio, expresa el sentimiento de una represalia absolutamente moral.

La séptima canción de Morley está basada en la décimo-primer de Gastoldi, "La Sirena":

7.

*My bonny lass she smileth,
When shee my heart bee-guileth. Fa la.
Smile less depere loue therfore,
And you shall loue me more. Fa la.*

*When shee hvr sweet eye turneth,
O how my hart it burneth. Fa la.
Deere loue call in their light,
Or else you burne mee quite. Fa la.*

Número 11 de Gastoldi:

*Questa dolce Sirena
Col canto acquit' il mai, Fa la.
Un suo leggiadro riso
Può l'aria serenar, Fa la.*

*Chi mira il suo bel viso
Resta prigione d'Amor, Fa la.
Chi, i suoi bei lumi vede
Sente legarsi il cor, Fa la.*

Morley presta más atención a la sonrisa y a los ojos de la sirena; Gastoldi empieza por describir su canción, aunque también le atrae su "leggiadro riso" (su sonrisa juguetona) y sus "bei lumi" (hermosos ojos).

La música que Morley compuso para esta canción es mucho más atrayente que la de Gastoldi, y esto se debe, en parte, al efecto logrado por ciertas invenciones características del compositor, como la repentina nota aguda en la parte del canto, en la palabra "heart" de las dos estrofas, en la segunda y la sexta líneas. Este efecto de éxtasis se agudiza por el sostenido en la nota siguiente. El ritmo binario poco usual de los fa-las de la primera y la tercera coplas, contrasta con el ritmo ternario de los fa-las de la segunda y cuarta coplas. Aquí no se trata solamente de ritmo ternario sino que, también, de una sucesión de compases compuestos de una blanca y una negra que, dentro de la danza de amor que acompañan, dan la impresión de cabriolas que dejan sin aliento. Este movimiento se disuelve en valores iguales para todas las voces en los últimos cuatro tiempos, y la precisión de este final acentúa el ultimatum amoroso del verso.

Se ha dicho que la novena canción de Morley tiene algún parecido con la tercera de Gastoldi:

9.

*What saith my dainty darling,
Shall I now your loue obtaine. Fa la.
Long time I sude for grace,
And grace you graunted mee,
When time should serue and place,
Can any fitter bee. Fa la.*

*This Crystall running Fountaine,
In his language saith como Loue. Fa la.
The birds, the trees, the fields
Else none can vs behold,
This bank soft lying yeelds.
And saith nice fools be bold. Fa la.*

Número 3 de Gastoldi:

*Piacer gioia e diletto
Sente ognun che segu amor Fa la.
Ha torto chi vuol dir
Ch'ei porga altrui dolor
Perch'ognun fa gioir
Pur ch'ami di bon cor Fa la.*

*Chi dungue lieta vita
Sempre mai desia goder Fa la.
Conviengli seguitar
Questo potente arcier
Perch'egli sol puo dar
Contento e gran piacer Fa la.*

*Ben è di se nemico
Chi rifiuta un tanto ben Fa la.
Lui segua dungue ognun
E'l cor gli doni e'l sen
Arese nel mar Nettun
Questi egli impose il fren Fa la.*

*Mercurio, Febo, e Giove
Et ogni altro Dio del ciel Fa la.
Lui con veloci pie
Seguiro al caldo, e al giel
E n'hebbèr la mercè
Promessa a ogni fedel. Fa la.*

A pesar del parecido general que existe entre estas dos canciones, las diferencias son marcadas. En Gastoldi el significado del verso se mueve alrededor del título "La Complaciente". En Morley, en cambio, el tema es "aprovechar el momento", al igual que en la cuarta canción. La principal diferencia entre estos dos poemas de Morley es que en el noveno hay más imágenes poéticas, como por ejemplo: "Cristall running Fountaine" (fuentes que corren como cristales), "the birds, the trees, the fields" (los pájaros, los árboles, los campos) y el "Bank soft lying" (las quietas riberas). El cuadro presenta un paisaje que invita al amor.

El pensamiento que sugiere esta canción hizo que Thomas Oliphant —quien cita la primera estrofa en su libro *La Musa Madrigalesca*— recordase un pasaje de Robert Burton

que dice: "Cuando se juntan circunstancias de tiempo y de lugar, de *oportunidad e inoportunidad*, ¿qué no podrán lograr?

*"Fair opportunity can win
The coyest she that is.
So wisely he takes time, as he'll
Be sure he will not miss",*

y aquí hace alusión a la *Anatomía de la Melancolía* (1621), Parte 3, Sección 2, Tema 4, intitulado "Inoportunidad y Oportunidad del Tiempo, Lugar", etc.

Morley translada esta melancolía a su música. Mientras que la música de las dos primeras líneas trata de ser homófona y, por consiguiente, apropiada a los primeros amoríos, la de los cuartetos que siguen empieza con una polifonía argumentativa y termina con un ritmo insistente y convincente, que tiene la regularidad del ritmo inicial. Los *fa-la* que siguen son una especie de responso, empezando en las dos voces más graves que, al entrar las dos voces altas que cantan en corcheas, disminuyen de velocidad hasta alcanzar un tiempo regular de blancas. La música expresa el contenido de la canción mejor que las palabras.

El número diez de Morley tiene un paralelo en el séptimo de Gastoldi:

10.

*Thus saith my Galathea,
Love long hath beene deludea,
When shall it be concluded? Fa la.*

*The young Nymphs all are wedded,
O then why doe I tarrie,
Or let mee die or marrie. Fa la.*

Número 7 de Gastoldi:

*Al piacer a la gioia
Con noi ognun sia intento
Se vuol esser contento. Fa la.*

*Di cantare siam vaghi
E mai sonar cessiamo
Mangiam, beviam, giochiamo. Fa la.*

*A ballar si svegliamo
Talhor siam sonnolenti
Facciam liete le genti. Fa la.*

Está claro que el parecido es mínimo, excepto en el ritmo. A este respecto, la música de Morley se diferencia en que su último fa-la está escrito para las cinco voces en blancas y redondas. El resultado de esta disminución de tiempo, junto con cadencias muy decididas, subraya el dilema de "cásate o no" expresado por el verso.

En la décimotercera canción se nota claramente lo que Morley le debe a Gastoldi:

*You that wont to my pipes sound,
Daintely to tread your ground,
Lolly Shepherds & Nymphs sweet, Lirum lirum.
Heere met together,
Vnder the wether.
Hand in hand vnting.
The louely god come greet. Lirum lirum.
Loe triumphing braue comes hee,
All in pomp and Maiestie,
Monarch of the world and king. Lirum lirum.
Let vwho so list him,
Dare to resist him,
Wee our voice vnting,
Of his high acts will sing. Lirum Lirum*

Número 6 de Gastoldi:

*Vagus Ninfe e voi Pastor
Ch'al mio càt' al dolee suò
Rallegrar solete il cor Lirum lirum.
Le grate voci
Pronti e veloci
Col mio son 'uante
Lodando me'amor Lirum lirum.*

*Non si puote alcun lodar
Che di lui non meriti men,
Che ciel vince, e terra e mar. Lirum lirum.
Sente il suo foco
L'infernal loco
E soggioga ognun
Costui ch'è senza par, Lirum lirum.*

*Il ferir di questo altier
Vince il dio del quinto ciel
Capitan d'ogni guerrier. Lirum lirum.
L'alte vittorie
L'eterne glorie
Ognun meco canti
Di questo inuito arcier, Lirum lirum.*

Es éste el único número —tanto de la serie para cinco voces de Gastoldi como de la de Morley— en que el refrán

lirum-lirum reemplaza los fa-la. En el balletto los lirum-lirum se encuentran rara vez. De las noventa y siete canciones italianas en la colección de Alfred Binstein, sólo una, —la cuadragésima primera— tiene este refrán. Y este trozo no es un balletto. Dentro de las numerosas canciones del *English Madrigal Verse* de Fellows, sólo esta canción de Morley lleva ese refrán.

Esta es la cuarta canción que hace referencia directa a una danza, y tiene un marcado, aunque sencillo, ritmo de danza. Con excepción del segundo refrán, es casi totalmente homófona y aún el ritmo del segundo refrán es más compacto que de costumbre. Sin embargo, cuando se compara la segunda parte con la primera, se observa que esta sencillez es embellecida con delicadeza por una pequeña alteración de ritmo. Cada una de las líneas de la primera parte comienza con un anapesto, anotado en forma musical por dos corcheas y una negra. En la segunda parte, esta fórmula aparece no al principio sino al medio de las dos primeras líneas. La tercera línea nos proporciona un cambio, ya que empieza con un doble tróqueo, marcado por cuatro corcheas seguidas de dos negras. Y, para mayor variedad rítmica, la última línea es yámbica, interrumpida solamente por una negra con punto en la segunda sílaba. A pesar de esta variación, el paso permanece lúcido y lleno de dignidad. No es irregular y robusto como el de una jiga, pero reverentemente flúido, tal como lo requiere un "hermoso dios", un "monarca del mundo".

Esta comparación entre Morley y Gastoldi lleva, pues, a la conclusión de que, a pesar de que Morley tomó su concepto del balletto de Gastoldi, no siguió servilmente su modelo. El único parecido exacto está en el ritmo, y carece completamente de la inclinación del italiano hacia el ordenamiento. Aparte de esto, condensó el pensamiento del original en una fracción del largo de las estrofas. Sus "paráfrasis" están distantes de su modelo. Son mucho más pintorescas y permiten un artificio musical mucho más libre y más vívido.

MORLEY, CROCE Y MARENZIO

Aparentemente, el número veintiuno de la serie de Morley es el único de los restantes que desciende de fuente italiana.

No es un balletto, y tampoco se le puede llamar madrigal o canción. Es una canción en forma de diálogo, con música fugada. Está tomado de una pieza de Giovanni Croce, proveniente de una canción compuesta por Luca Marenzio.

Para recopilar esta canción, tal como aparece en la obra de Morley, hay que hacer uso de los libros de canciones para dos voces. El libro para el "cantus", por ejemplo, incluye solamente las palabras para el "Phyllis Quier" (Coro de Phyllis); el libro del "bassus" incluye las del "Amintas Quier" (Coro de Amintas). Los nombres escritos al margen, más abajo, no están en el original:

21.

AMINTAS. *Phyllis, I faine would die now.*
 PHILLIS. *O to die what should moue thee.*
 AMINTAS. *For that you doe not loue mee.*
 PHILLIS. *I loue thee, but plaine to make it,
 Aske what thou wilt, & take it.*
 AMINTAS. *O sweet then this I craue thee.
 Since you to loue wil haue me,
 Giue me in my tormenting,
 One kisse for my contenting.*
 PHILLIS. *This vnawares doth daunt me,
 Else what thoul wilt I graunt thee.*
 AMINTAS. *Ah Phyllis, well I see then
 My death thy ioy will bee then.*
 PHILLIS. *O no no no, I request thee
 To tarry but some fitter time & leasure.*
 AMINTAS. *Alas death will arrest mee you know,
 Before I shall possesse this treasure.*
 BOTH. *No, no, no, no, deere; do not languish;
 Temper this sadnesse,
 For time & loue with gladnesse,
 Once ere long will prouide for this our anguish.*

Este es un desarrollo de una canción a siete voces de Croce, que Morley repite, palabra por palabra, en el número veintiuno de su serie italiana. Aquí el libro del "cantus" tiene el texto completo para las partes del hombre y de la mujer. Los pronombres al margen del texto que sigue han sido agregados para mayor claridad:

HE. (El) *Filli, morir vorrei:*
 SHE. (ella) *Deh perche morir brami,*
 HE. *Io t'amo, e se no'l credi Fanne la prou'e chiedi.*
 SHE. *M'hai dimprouiso colta,
 Deh chied'un'altra volta*
 HE. *Questo no no, bramo solo, bramo solo
 Questo no, no, bramo solo.*

SHE. *Ch'aspetti per hauer gratia si degna.*
 HE. *No no cor mio.*
 BOHT. *No t'inganni. Tempr il dolore.*
 (Ambos) *Ch'un giorn'e tost'Amore,*
Dara fors'anchor fin a nostr'affanni.

El origen de estas piezas parece ser una canción de Luca Marenzio incluida en *Música Transalpina* de Nicholas Yonge, 1588:

Primera Parte.

Thirsis to die desired,
Marking her fair eyes that to his heart was nearest.
And she, that with his flame no less was fired,
Said to him, "O heart's love! Dearest!
Alas, forbear to die now!
By thee, I live! With thee, I wish to die too!"

Segunda Parte.

Thirsis that heat refrained
Wherewith in haste to die he did betake him
Thinking it death that life would not forsake him.
And while his look full fixed he retained
On her eyes full of pleasure;
And lovely nectar from her lips he tasted,
His dainty nymph, that now at hand espied
The harvest of love's treasure,
Said thus, with eyes all trembling, faint and wasted,
"I die now!"
The shepherd then replied, "And I, sweet life! do die too!"

Tercera Parte.

Thus those two lovers, fortunately died
Of death, so sweet, so happy, so desired,
That to die so again their life retired.

La versión inglesa de Morley es superior a la del italiano, porque es más delicada, más completa en su expresión y más suelta en su súplica. El progreso de la serie inglesa con respecto a la italiana, indica que Morley compuso la italiana antes que la inglesa.

Las siete partes vocales que figuran en la canción de Morley son el cantus, quintus y altus, que forman el coro de Phillis, y séptimus, tenor, sextus y bassus que forman el coro de Amintas. Amintas abre la canción. Morley hace resaltar el fervor de su súplica por medio de una repetición polifónica triplicada de "I faine would die" (quisiera morirme) y también

por medio del uso de prolongadas redondas y blancas para expresar su anhelo.

La aquiescencia de Phillis se denota por una agitada repetición de "aske what thou wilt" (pídeme lo que quieras) en forma de fuga, concluyendo con "take it" (tómalo).

En las palabras "tormenting" (atormentando) del discurso siguiente de Amintas, la música parece retorcerse, nivelándose solamente al llegar a la palabra "Contenting" (contentando). El "no" del cuarto discurso de Phillis es una preparación para una reiterada sucesión de "no" en el momento en que se unen las dos voces al final.

El sentido del quinto discurso de Amintas "Death will arrest mee... before I shall possess this treasure" (la muerte me llevará... antes que yo pueda poseer este tesoro), es el mismo que el del primero: "I faine would die now" (quisiera morirme). Expresa el mismo intenso anhelo. Y así como la primera frase era animada por "aske what thou wilt" (pídeme lo que quieras) la nueva se dilata en un gran unísono de voces en el "no, no, no, deere" (no, no, no, querido). Los "no, no" son cantados cinco veces por el Coro de Phillis, al cual contesta cuatro veces el coro de Amintas, de lo que resulta un refrán parecido al de los fa-la en los ballets. Esta especie de refrán en el diálogo que ocurre al final con todo el coro de siete voces, produce una notable culminación de este trozo.

Este es el único trozo de tal especie en la obra de Morley, lo que no significa que por constituir un drama en miniatura sea menos fascinante que el más largo drama de sus "canzonets" para dos voces. El diálogo es tan natural como el de la introducción, y la música no solamente se ajusta al drama expresado por el verso sino que realza su emoción.

BALLETTI ORIGINALS DE MORLEY

En esta serie, los números 3, 5, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19 y 20 parecen ser enteramente de Morley. Los más sobresalientes son los números 3, 5 y 11. Estos tres, como la pieza del *lirum-lirum* —el número 13 de Gastoldi— se refieren directamente a la danza; dos de ellos, los números 3 y 11, son los más ingleses de todos.

3.

*Now is the month of Maying,
When merry lads are playing, Fa la.
Each with his bonny lasse,
Vpon the greeny grasse. Fa la.*

*The Spring clad all in gladnesse,
Doth laugh at winters sadnesse. Fa la.
And to the Bagpips sound,
The Nimphes tread out their grond. Fa la.*

*Fye then why sit wee musing,
Youths sweet delight refusing. Fa la.
Say, daintie Nimphs and speake,
Shall wee play barly breake. Fa la.*

Morley imprimió el sello del campo inglés en sus mejores obras. Así es como en el N.º 3 empleó una gaita, instrumento corriente en Inglaterra y Escocia, y el juego del "barley-break" (*).

Este juego atraía la imaginación de Morley. Cuando lo jugaban tres parejas, se volvía un juego lleno de picardía y lascivos galanteos. En su calidad de juego de movimiento, competencia y picardía, inspiró otra de las canciones de Morley: la cuarta de sus 'canzonets' para cinco voces.

La música de este tercer balletto está de acuerdo con el humor de primavera. Tiene un ritmo de marcha simple, claramente definido, con la justa cantidad de pausas, a fin de prestarle alegría a lo que parece ser un movimiento del público. En las dos primeras líneas de cada estrofa, después de un compás regular, la penúltima sílaba es marcada por una blanca, y la terminación débil vuelve a una negra, describiendo un paso rápido que concluye en intervalos regulares con una alargada nota del bajo antes del último tiempo del intervalo. En las segundas líneas, el humor juguetón de la sílaba "merry" (alegre), "laugh at" (reírse de) y "sweet delight" (dulce encanto) lo expresa artísticamente con una negra con punto y una corchea. Este era un antiguo recurso —aún en los tiempos de Morley— para expresar la alegría, y Morley rara vez dejaba de usarlo.

En esta canción, este efecto ayuda a crear el contraste en-

(*) Juego campestre de la época isabelina, el cual consiste en buscarse alrededor de una parva de paja.

tre las dos primeras líneas y las dos siguientes de cada estrofa. La segunda copla sirve como desenlace de la primera. Musicalmente, esta relación de causa a efecto es acentuada por la blanca que acompaña la terminación fuerte de cada una de las dos últimas líneas. La blanca tiene más carácter de término que la negra con punto.

Los fa-la después de cada copla revelan, también, un tratamiento musical interesante. La primera serie es casi totalmente homófona, como lo es también el verso. Escrita en corcheas que corren prácticamente ininterrumpidas en las cinco voces, imponen un movimiento rápido de danza, pero firme. Sin embargo, los últimos fa-la vibran en animada polifonía, liberando a los danzarines de un ritmo anteriormente restrictivo y desencadenando una acción llena de hilaridad. Todo esto acaba en un acorde abrupto, como si se volviera a llamar a todos a la sobriedad.

Durante mucho tiempo, hasta fines del siglo XIX, los componentes de la comparsa en la ópera de Sheridan "The Duenna" cantaban la música de este balletto. Contribuía con su alegría a cerrar la jocosa pieza de Sheridan.

El segundo ballet relacionado con la danza es el número 5:

5.

*Singing alone sat my sweet Amarillis, Fa la.
The Satyres daunced, all with Ioy surpriséd,
Was neuer yet such daintie sport deuised, Fa la.*

*Come loue againe (souny shee) to thy beloued. Fa la.
Also what fearst thou? will I not perseuer,
Yes thou art mine, and I am thine for euer. Fa la.*

Por su sentido de soledad, esta canción se parece a la quinta de la serie italiana del propio Morley:

5 (del texto italiano):

*Amore l'altro giorno se n'andaua. Fa la.
Solo soletto, senza strapè Parco
Tutto lasciuo e di pensieri scarco. Fa la.*

*Hor la cagione fù mia Pastorella, Fa la.
Perch'ù suo pegno chegli fù gia tolto
Dato l'hauea, col suo diuino volto. Fa la.*

La música, que es la misma en ambas series, refleja muy bien ese espíritu de soledad en las palabras. Una sola parte, la del quintus, empieza el tema que expresa la soledad del canto de Amarillis. Esta es seguida por el tenor, el cantus y, enseguida, el altus. Finalmente, el bassus crea un climax musical mediante una escala de corcheas, conmovido al oír el nombre de Amarillis, la amada.

El fa-la al final de esta línea también empieza con una sola voz. El altus y el bassus, que nuevamente son los últimos en entrar, sirven para dar más fuerza al embrujo de la pastora sobre los sátiros.

Un pasaje fugato de negras ininterrumpidas hace resaltar la regularidad de la danza de los sátiros, como si los danzari-nes estuvieran encantados por la canción sin saber de dónde emana. Pero, al final, el cantus, con su repetición de la frase, tiene una corrida de corcheas descendentes en la primera sílaba de la palabra *daunced* (bailaban), disolviéndose en negras, una de las cuales lleva un sostenido para producir un efecto travieso, como es el de sugerir que los sátiros se han enterado de la presencia del cantante. Esta corrida termina en una blanca en la segunda sílaba de *daunced*, acompañada en la misma forma por tres otras voces para realzar la sorpresa. La palabra *surprised* (sorprendido) está marcada por redondas lentas que expresan sorpresa.

La danza expresada por este balletto, tiene una música muy majestuosa. Está de acuerdo con el lamento de las palabras.

El tercero de los tres balletti sobre danzas es el número 11:

11.

*About the May pole new, with glee and merryment,
While as the bagpipe tooted it.
Thirsis and Cloris fine together footed it. Fa la.
And to the wanton Instrument still they went to & fro (both).
And finely flaunted it,
And then both met againe. And thus they chaunted it. Fa la.*

*The Shepherds and the Nymphs them round enclosed had,
Wondring with what facilitie,
About they turnd them in such strange agilitie. Fa la.
And still, when they vnlosed had,
With words full of delight they gently kissed them,
And thus sweetly to sing they neuer missed them. Fa la.*

Esta canción tiene un eco en el número 11 de la serie italiana de Morley:

11 (del texto italiano):

*Al suon d'una Sampogn'e d'una cetera,
Sopra l'herbette floride
Dansaua Tirsi con lamala Cloride Fa la.
Et a'usanza vettera,
S'abbracciauan ridendo è si bucciauano
Et in lode d'Amor lieto cantuano. Fa la.*

*Saltavano le Ninfe belle tenere
E i Satiri saluatici
Faceuan balli a modi lar fanatici Fa la.
Il fanciullin di Venere
Rallegraua sedendo in un bel frassino,
Mentre questi a cantar dolce non lassino. Fa la.*

El acompañamiento musical de estos versos es el mismo. Es insólito y excepcionalmente hermoso. Se caracteriza por sus agradables contrastes y variedad, que animan algo que hubiera podido constituir un modelo torpe y excesivamente alargado. Las dos primeras líneas, que representan el paso alrededor del símbolo de mayo, están escritas en tiempo de marcha, interrumpidas por negras con puntos y una corrida de corcheas que forman zonas de ebullición dentro de la estabilidad del movimiento. La tercera línea sobre los dos bailarines, cambia bruscamente al paso de vals. Este cambio de tiempo aisla a Thirsis y Cloris y fija la atención en ellos. En la segunda estrofa, esto se aplica del mismo modo a la agilidad de su danza.

Los dos pasajes del refrán son de inspirada concepción y ejecución. En el cantus del primero, hay tres fa-la en una serie igual de dos corcheas y una blanca, y cada serie empieza ascendiendo, poco a poco, hasta la conclusión. Es una fórmula musical paralela y diagonal, intencionalmente incompleta y hábilmente retorcida hasta que recibe el complemento de un prolongado trémolo de corcheas. Esto crea un suspenso que se detiene en una negra con punto, que lleva al acorde final. Ello inspira a la imaginación un cuadro de animadas travesuras pastoriles.

Mientras que las líneas del primer fa-la generalmente descienden, en el segundo ascienden. El compositor sugiere una serie pareja, pero eso es todo. Así como esta sugerencia parece

realizarse, la línea general parece variar de acuerdo con la regularidad sui-géneris de esta segunda parte, nuevamente en consonancia con la libertad dirigida del movimiento.

El efecto general del segundo fa-la es más sobrecogedor que el del primero, porque cada una de las cinco voces se entremezcla, se persiguen entre sí, se detienen y, sin embargo, todo esto en una especie de unísono que deja perplejo, como si cada cual fuera inspirada por la otra para actuar independientemente, aunque como parte completa de la acción principal.

Este es uno de los ejemplos de Morley que mejor ilustra su simpatía hacia la alegría popular y, particularmente, la de la gente del pueblo inglés, lo que se manifiesta en sus versos al hablar de las danzas folklóricas o del juego 'Barley-break'.

Entre los balletti originales y después de estas danzas, la atención se fija en los trozos sobre Amarillis y Phillis, debido a que éstos parecen constituir una unidad. Ellos son los números 5, 8, 15 y 17. El quinto trozo, que ya ha sido analizado más arriba entre las canciones que se clasifican como danzas, presenta a Amarillis cantando sola y llamando a su amante, al cual hace votos de fidelidad. El octavo balletto presenta a Phillis que huye tímidamente, aunque su amante la llame su "best beloved" (la más amada):

8.

*I saw my loucly Phillis,
Laid on a banck of Lillies, Fa la.
But when hir selfe alone shee there espieth,
On mee shee smileth,
And home away shee flieth. Fa la.*

*Why flies my best becloued,
From mee hir loue approued. Fa la.
See see what I have heere, fine sweet Muske Roses,
To deck that bosome, where loue hir selfe reposes. Fa la.*

No hay nada parecido a esta canción en la serie italiana de Morley. Es raro encontrar en las canciones de Morley el caso de una doncella que se esconda tímidamente de su amante y a quien se le ofrezcan flores para que vuelva. La polifonía intrincada del verso y del refrán ayuda a describir ese temor y esa huida.

Ella vuelve sin embargo, en la décimoquinta canción. Las flores, que ahora se han convertido en narcisos y que le han sido ofrecidas por su amante, la han reconquistado:

15.

*Those dainty Daffadillies
Which gave to mee sweet Phillis, Fa la.
To mee alas of life and soule deprived,
My spirits they have rouined. Fa la.*

*As ther faire hue excelleth,
In hir so beantie dwelleth. Fa la.
And euer to behold them they invile mee,
So sweetly they delight mee. Fa la.*

En la serie italiana de Morley, el número quince, que tiene la misma música que el número 15 de la serie inglesa, tiene, a su vez, parecida significación con esta última:

15 (del texto italiano):

*Le rose frone'è fiori
Che mi porgesti ò Clori. Fa la.
Spirano crescon mandan'al mio core.
Odor urdir ardore. Fa la.*

*L'odor diletto porge
L'ardir mi di, risorge. Fa la.
Poscia m'incende l'amoro sa fiamma
E strugg'a dram'm'a dramma. Fa la.*

En la decimoséptima canción el amado vuelve a Phillis:

17.

*I loue alas I loue thee, my dainty darling.
Come kisse me then, come kisse me, Amarillis.
More louely then sweet Phillis.*

Es algo parecido al decimoséptimo de la serie italiana, que lleva la misma música:

17 (del texto italiano):

*In amorato sono, O vita mia,
Di voi che sete
Al mond' vn' angioletta
Si vag'è leggiadretta.*

En la música de la canción en inglés, la frase "more lovely than sweet Phillis" (más hermosa que la dulce Phillis) está subrayada por un arreglo de acordes claramente delineados y basados en la fuga de las dos primeras líneas.

Deliberadamente, Morley estaba fijando comparaciones entre Phillis y Amarillis; sabemos que, más tarde, el mismo compositor se sintió arrepentido de haber comparado a estas dos amadas. En la décimotercera de sus canciones para cinco y seis voces, en 1597, escribió:

*Sayde I that Amarillis
Was fayrer then is Phillis?
Vpon my death I take it
Sweete Phill I neuer spake it.
But if you thinke I did, then take and hang me.
Yea let more and more loue and beauty pang me.*

De las seis piezas restantes en esta serie de balletti, la más popular es la número 14, sobre todo por la atracción de su música:

14.

*Fyer fyer, fyer fyer, my heart. Fa la
O help, alas, Ay me,
I sit & cry me,
And call for help alas, but none comes ny me. Fa la.*

La siguiente estrofa no aparece en ninguno de los libros de canciones a varias voces, excepto en el del bassus en las ediciones de 1595 o de 1600:

*O I burn mee, alas, Fa la.
I burne, I burne, alas I burne,
Ay mee, will none come quench mee,
O cast cast water on alas and drench me. Fa la.*

El original de esta canción fué atribuído a Gastoldi. Se refiere a un trozo con que comienza "A la strada". Esta canción, sin embargo, no está en los balletti para cinco voces de Gastoldi sino que en la serie italiana de Morley:

*A la strada a la strada, adio adio. Fa la.
Aiut' aiut' aiut' aiut',
Ohime Ohime ch'io son tradito
O poverino me ch'io son ferito. Fa la.*

La única similitud de significado reside en que ambas canciones contienen gritos de dolor. La versión inglesa especifica más claramente la causa de este dolor: el corazón está ardiendo de amor.

La música para las dos versiones es igual. Hay tres pasajes de fa-la. Este refrán en tres partes, junto con las tres repeticiones en el cantus de frases como "fire, fire" (fuego, fuego), "my heart" (mi corazón) y "O help" (socorro), es característico de este número. Ha sido muy popular entre los madrigalistas debido a su animación, al patetismo de la música y la consonancia melódica de las cinco voces.

El número doce es notable por el artificio musical a que recurre al final:

12.

*My lovely wanton Iewell,
To mee at once both kinde alas and cruell. Fa la.
My hopelesse wondes tormentes mee,
And with hir lippes again straight way contents mee. Fa la.*

*If this you doe to kill mee,
Say cruell Nymph, why kisse not you then still me. Fa la.
So shall you ease my crying,
And I could neuer wish a sweeter dying. Fa la.*

Esta canción tiene un equivalente muy cercano en la serie italiana de Morley, el número 12, que tiene la misma música que el inglés:

12 (del texto italiano)

*La bella Ninfa mià
Ch'a me si mostr' in vn crudel' e pià, Fa la
Con g'occhi mi disface
E con la bocca mi promette pace. Fa la.*

*S'ucci dermi pensate
Perche crudel anchor non mi bacciate? Fa la.
Così al mio gran martire
Io non vorei vn piu dolce morire. Fa la.*

El llamado a la ninfa cruel se expresa en la música con accidentes y recursos apropiados al sufrimiento, en las palabras "cruel" (cruel), "torments" (tormentos), "contents"

(alegrías) y "sweeter dying" (una muerte más dulce). Las dos últimas frases, parecidas en su contenido, tienen la misma frase musical. Este sentimiento es reforzado por una ingeniosa súplica de parte del bassus; en la primera sílaba de "dying" (muerte), esta voz tiene una larga sucesión de corcheas ascendentes, deteniéndose en una blanca y terminando en la segunda sílaba también en una blanca. Subrayando lo transcendental, Morley escribe siempre la palabra "die" (morir) con su música más estudiadamente imponente.

Los cuatro últimos trozos originales llevan los números 16, 18, 19 y 20. Como se ha observado, estas son canciones y no balletti. No requieren danza alguna; son música sencillamente para ser cantada. En su contenido y estilo, vuelven al carácter de la primera pieza en esta serie:

16.

*Ladie those Cherris plentie,
Which grow on your lips daintie,
Ere long will fade and languish.
Then now, while yet they last them,
O let me pull & tast them.*

La característica más notable de esta canción es la repetición de la frase "O let me pull and tast them" (Oh, déjame tocarlas y probarlas). Esta repetición es aumentada mediante una polifonía entusiasta, deteniéndose en las negras en la palabra "tast":

18.

*Lo she flyes, when I woo hir
Nor can I get vnto hir
But why do I complaine mee?
Say if I dye, she hath vnkindely slaine mee.*

En lo tocante a una huida y persecución, esta canción se parece un poco a la tercera parte de la "Mascarada de los Cazadores" de Gastoldi. Y se parece aún más al número 18 de los ballets italianos de Morley:

18 (del texto italiano).

*Fugiro fugiro tant'Amore,
Che scemera l'ardore,
Le fiamm'e le catene
Che tengono quest'al m'in tante pene.*

La música de ambas canciones es igual. La característica principal de la música en el trozo inglés es el modo cómo están tratadas las frases "Lo she flyes" (ella huye) y "She hath vnkindely slaine mee" (ella me ha matado despiadadamente). La fuga de la frase que explica la huida y las variaciones en la repetición de esta frase con sus giros inesperados, pinta una persecución enervante. En la frase sobre la muerte, el acento musical no está en la palabra "dye" (morir), sino que en "Slaine" (matar), como la palabra lo requiere. Por esta razón, la música alcanza su finalidad en la nota dominante del cantus y del bassus, que producen una firme valla para la incertidumbre de las otras tres voces:

19.

*Leause alas this tormenting and strange anguish,
Or kill my hart oppressed,
Alas it skill not,
For thus I will not,
Now contented,
Then tormented,
Lave in loue & languish.*

Este es muy parecido al número 19 de la serie italiana de Morley:

19 (del texto italiano).

*Non mi date tormento,
Ne piu doglia
Rendetem'il cor mio,
Ch'in voi e posto,
Che piu non voglio,
Hor allegro hor doglioso
Nel' amor languire.*

Su música es la de un lamento, llena de quejumbrosas blancas y redondas que frecuentemente sugieren un canto interrumpido por accidentes que crean un estado de ánimo de

melancolía. La voz del quintus produce un efecto curioso cuando dice, por primera vez, la frase "Live in loue & languish" (vive enamorado y consúmete). Aquí casi todo el peso de la canción es llevado por el quintus que, en cada sílaba, va bajando la escala y creando con ello un clima de lamentación. La música de esta canción expresa tan diestramente la melancolía como las canciones de danza de Morley expresan el regocijo:

20.

*Why weepes alas, my ladie loue & Mistres,
Sweet hart O feare not, what though awhile I leaue thee:
My life may faile, but I will not deceiue thee.*

Este es un número hermoso, pero frágil en lo que se refiere a música y letra. Tiene un estrecho paralelo con el número 20 de la serie italiana de balletti de Morley:

20 (del texto italiano):

*Non dubitar ch'io t'abandoni mai,
Dolce cor mio, perche tu sei mia vita.
E puoi sanar ogn'aspra mia ferita.*

Esta serie es, pues, representativa de la personalidad creadora de Morley. No permite concederle mayor importancia a los italianos que le sirvieron de modelo y sólo se pueden interpretar las referencias que hace de ellos en su "Introducción a la Música" como una expresión de su gratitud. En efecto, como se ha visto, Morley hizo uso de modelos solamente como trampolines que le permitieron el gran salto hacia posibilidades que ellos encerraban potencialmente y con las cuales su genio tenía libertad de jugar. Sus mejores canciones son aquellas que tienen un humor auténticamente inglés, como las del 'Mayo' y las del 'Barley-break'. Las más pobres son, en cambio, aquellas en que hace uso de las fórmulas pastoriles ya conocidas. Pero, aún en éstas, la originalidad de su música compensa la banalidad de las fórmulas verbales.

LA SERIE ITALIANA

La serie italiana de balletti para cinco voces de Morley fué publicada en Londres en 1595, como también lo fué la se-

rie inglesa. La decoración de las portadas de ambas es muy parecida y tienen el mismo colofón. El título en la primera página de la serie italiana dice "Di Tomaso Morlei, Il primo libro delle ballette a cinque voci. In Londra. Appresso Tomaso Este. CI). I). XC. V." (De Thomas Morley, el primer libro de balletti para cinco voces. En Londres. Por Thomas Este. CI). I). XC. V.). Está dedicado a Robert Cecil y la dedicatoria es una buena traducción de la correspondiente de la serie inglesa. Si estuviera escrita por Morley, como se puede presumir, significaría que Morley dominaba bien la lengua italiana.

Hay otras similitudes entre estas dos series. Cada una contiene veintiuna canciones, de las cuales las quince primeras son balletti, las cinco siguientes canciones y el último trozo es un diálogo amoroso entre Amintas y Phillis. La serie italiana incluye todas las canciones de Gastoldi que han sido parafrasadas en la serie inglesa. En la serie italiana, en cambio, Morley ha tomado los versos de Gastoldi, palabra por palabra, con la salvedad de que en ciertos casos se salta algunas partes de la canción original. La música de los trozos italianos, además, incluso en aquellos cuyo texto es diferente, corresponde a las del mismo número de la serie inglesa.

Las diferencias entre las dos series son importantes. El poema de dedicatoria es distinto y ha sido escrito por otro poeta. Las canciones inglesas, aún en su calidad de traducciones libres (si así se pueden llamar) son de una mejor calidad poética que las italianas. Y en la serie italiana, hay tres canciones que no están en la inglesa.

Las canciones italianas que se parecen algo a las inglesas han sido ya descritas más arriba con sus números correspondientes a la serie inglesa. Las tres canciones que figuran exclusivamente en la serie italiana llevan los números 3, 8 y 16. Hay poco que decir sobre ellas. Su interés reside solamente en el esfuerzo que ha hecho Morley por escribir verso en italiano. El resultado es mediocre.

No obstante parecerse la serie inglesa a la serie italiana, las diferencias son suficientemente marcadas como para asegurar que la una no es reedición de la otra. La versión de los temas en las canciones italianas es, generalmente, tan libre

de todo lo inglés que tal vez no habría ni siquiera que llamarlas paráfrasis. Y las tres canciones italianas que han sido sustituidas por tres canciones inglesas, le dan a la serie italiana un sello mayor aún de independencia, por no decir nada de su poema de dedicatoria.

MORLEY, MICHAEL DRAYTON Y V. H.

Inmediatamente después de la dedicatoria de Morley a Sir Robert Cecil, se puede leer en cada uno de los libros de los balletti ingleses un poema encabezado por "Mr. M. D. TO THE AUTHOR" (El Sr. M. D. al autor):

*Such was old Orpheus cunning,
That sencelesse things drew neere him,
And heards of beasts to heare him,
The stock, the stone, the Oxe, the Asse came running.
Morley! but this enchanting,
To thee, to bee the Musik-God is wanting.*

*And yet thou needst not feare him;
Draw thou the Shepherds still and Bonny-lasses,
And envie him not stocks, stones, Oxen, Asses.*

Esto ha llevado a suponer, en algunos círculos, que "M. D." era el poeta Michael Drayton. El primero en hacer esta conjetura fué Thomas Oliphant, que incluyó diez canciones de la serie de balletti en "La Musa Madrigalesca", en 1837. John Payne Collier ha dicho, en sus "Lyrical Poems" (1844), que Drayton escribió esos versos. W. J. Linton incluyó dos de las canciones en sus "Rare Poems" (1883) y, comentando uno de ellos, el segundo balletto de Morley — dijo: "Se cree que es de Drayton. Por eso lo he incluido entre mis "Golden Apples". Como no he encontrado este poema en su obra completa, lo he incluido aquí, entre los autores inciertos. En su "English Madrigal Verse" (1920) el Dr. E. H. Fellows publicó todos los balletti en inglés moderno y, en sus notas, observó que "se ha sugerido que Michael Drayton fué quien compiló los poemas de esta serie".

Sin embargo, en la serie italiana, el poema de dedicatoria de "M. D." es reemplazado por un poema enteramente distinto escrito por "V. H."

*Cigno dolce e canoro,
 Che lung'al bel Tamigi, acqueti i venti
 Co i tuoi celesti accenti
 Degni d'eterno Alloro.
 Deh non ti lamentare
 Più del dolor che Senti nell'andare
 A che n'andar voresti
 Ch'a volo vai, pied'oue non potresti?*

V. H. es un desconocido. Al invertir las iniciales, como solían hacerlo los autores de este tipo de poemas, se podría pensar que ellas corresponden a Horatio Vecchi. Sea como sea, es perfectamente razonable creer que V. H. fué el autor de las canciones italianas y que M. D. lo fué de las inglesas. Es razonable y muy posible. Pero, en cierto modo, como evidencia acerca del autor, un poema laudatorio anula el otro.

En ausencia de pruebas, ¿por qué no dar crédito al mismo Morley? Su *Introducción* a la música y sus dedicatorias demuestran que podía escribir excelente prosa. No es ilógico creer que los versos de sus cantos caigan dentro de las posibilidades literarias de un tal prosista.

★

Un resumen del estudio de los balletti de Morley podría sentar la premisa de que este tipo de madrigal requiere una disposición especial de parte del compositor. En su constante demanda de animación, humor y drama, y por lo que requiere esa artificiosidad pastoril, este tipo de madrigal necesitaba habilidades como las que Morley positivamente poseía. Así como Gastoldi tuvo pocos seguidores en Italia, así también Morley tuvo pocos en Inglaterra. El único compositor que puede serle comparado es Thomas Weelkes, que publicó su serie de "Ballets & Madrigals" tres años después de Morley. Después de eso, aparecieron las "Canciones" de Tomkins —que incluían algunos balletti— en 1622; y la serie de Hilton hijo, en 1627. En seguida, este tipo de canción desapareció, no solamente porque el madrigal en general le estaba cediendo el terreno al aria, sino porque no había compositor con dotes como las de Morley que pudiera responder a sus exigencias.