

Giambattista Bello

## “COME, PRETTY BABE”, UN CONSORT SONG DI WILLIAM BYRD DAL TESTO SCABROSO

### *Abstract*

In England, during the last decades of the Sixteenth Century (in the middle of the Elizabethan Age), a popular type of music was the *consort songs*. These were music pieces for voice and consort of violas that William Byrd (c. 1540-1623) was particularly skilled at creating. One of Byrd's unpublished songs was *Come, pretty babe*, which was quite controversial for its time because it dealt with the topic of illegitimate motherhood. The song is a lullaby where the mother shares with her little boy the pain and anguish of their difficult situation.

This paper translates the literary text of the song into Italian and discusses its social context. Moreover, the paper provides a brief overview of Byrd's consort songs and hypothesizes the reasons why *Come, pretty babe* was not published by the *Britannicae Musicae Parens*.

### *Keywords*

William Byrd | Consort song | Consort of viols | Elizabethan Age | Illegitimacy.

Il brano musicale oggetto del presente articolo, *Come, pretty babe* di William Byrd, è stato eseguito, insieme ad altri *consort song*, nel concerto finale del progetto “William Byrd nel quattrocentesimo anniversario dalla morte” dell’Area Dipartimentale di Musica Antica del Conservatorio di Musica “N. Piccinni” (Bari, 12-14 luglio 2023), coordinato dalla Prof.ssa Sofia Ruffino. Nell’ambito del progetto, si è anche tenuto il seminario *Byrd nella musica sacra e profana del primo barocco*, docente: Prof. Vito Paternoster.



Quest’opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

*Since singing is so good a thing,  
I wish all men would learn to sing.*

WILLIAM BYRD (1588)

### 1. Introduzione

William Byrd (c. 1540 – 1623), in *Fig. 1*, grazie alla lunga parabola della sua vita, si trovò a operare nell'età elisabettiana (regno di Elisabetta I d'Inghilterra, 1558-1603, in *Fig. 2*) e in buona parte di quella giacobiana (regno di Giacomo I d'Inghilterra, 1603-1625). Naturalmente, la sua arte si evolvè nell'ambito dello sviluppo musicale inglese e, al contempo, contribuì in misura notevole a tale sviluppo, partecipando alla maturazione del rinascimento musicale e «proiettandosi nel Barocco per la sua modernità».<sup>1</sup>

William Byrd, il cui valore fu ampiamente riconosciuto in vita, tanto che alla sua morte fu definito *Britannicae Musicae parens* [padre della Musica Britannica] o anche *a Father of Musick* [un Padre della Musica],<sup>2</sup> si espresse in modo eccellente in tutti i generi musicali, tranne che nel madrigale, in un certo senso disdegnato principalmente per motivi ideologici connessi al suo rigore morale.<sup>3</sup> Tuttavia, alcuni suoi allievi furono eccellenti madrigalisti; in questa sede è sufficiente menzionare il più noto tra di loro, Thomas Morley (1557 – 1602).

In via generale, William Byrd utilizzò lo strumentario disponibile all'epoca, privilegiando innanzitutto la voce umana, la tastiera (con pezzi spesso intercambiabili tra i vari strumenti) e il *consort* di viole.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> BONSANTE A., 'A Father of Musick': affetti e virtuosismo in William Byrd tra Rinascimento e Barocco, in *William Byrd nel quattrocentesimo anniversario della morte* (libretto di sala del concerto del 14.7.2023), Bari, Area Dipartimentale di Musica Antica / Conservatorio di Musica "Niccolò Piccinni" 2023.

<sup>2</sup> Annotazione nel registro dei pagamenti della Chapel Royal, in occasione della sua morte (04/07/1623).

<sup>3</sup> PEACHAM H. nel suo *The Compleat Gentleman*, F. Constable, London 1622, p. 100, scrive «Mr. William Byrd [...] being of himself naturally disposed to Gravity and Piety his vein is not so much for leight Madrigals and Canzonets» [«Il Sig. William Byrd [...] essendo per sua natura predisposto alla Gravità e alla Religiosità, la sua vena non è orientata verso frivoli Madrigali e Canzonette»]. Si veda, inoltre, la paucità dei madrigali presenti nell'edizione critica di Philip Brett, *Madrigals, songs and Canons* («The Byrd Edition», XVI), Stainer & Bell, London 1976, pp. XII + 200, pp. 1-72.

<sup>4</sup> Un elenco delle composizioni di Byrd è riportato nel catalogo *Steiner & Bell Information Sheet Ask 31 (1) / BYRD, William*, 2019, della casa editrice Steiner & Bell, London, che ha curato la pubblicazione dell'opera omnia del nostro.



Fig. 1. Ritratto di William Byrd.



Fig. 2. La regina Elisabetta I  
(dipinto attribuito a W.Segar, 1585).

## 2. La viola da gamba e il consort di viole in Inghilterra

La viola da gamba fu uno strumento molto diffuso in Gran Bretagna tra il Cinquecento e il Seicento e oltre, forse il più diffuso.<sup>5</sup> A tal proposito, Bettina Hoffmann afferma che «il primo Seicento inglese si candida giustamente a una delle età dell'oro della viola da gamba»; a supporto della sua affermazione, riferisce anche il consiglio di Henry Peacham ne *The Compleat Gentleman* (op. cit.): «Voglio soltanto che tu sappia cantare la tua parte con sicurezza e a prima vista e suonarla sulla tua viola da gamba...».<sup>6</sup>

Con il termine *consort* di viole, si intende un ensemble di viole da gamba (perlopiù da quattro a sei) di taglia diversa, tipicamente una o due viole soprano, una o due viole tenore e una o due viole basso. La pratica del suonare in *consort* nasce nel periodo rinascimentale ed è da collegarsi alla polivalenza strumentale della musica di quel periodo. Le viole da gamba suonavano in *consort* praticamente «tutta la musica mai scritta in quel periodo [...] Abbraccia quindi, tanto per cominciare, tutta l'immensa produzione madrigalistica».<sup>7</sup> Nella seconda metà del Cinquecento e oltre (quindi nell'età elisabetiana), i compositori inglesi furono molto prolifici nel genere del *consort*, per il quale produssero musiche puramente strumentali e contrappuntistiche, quali ricercari e fantasie, di alto livello; «certamente il *viol consort* era tra i migliori esecutori di questi intrecci d'alto impegno intellettuale».<sup>8</sup> La popolarità del *consort* di viole fu così ampia du-

<sup>5</sup> HOFFMANN B., *La viola da gamba*, L'Epos, Palermo 2010, p. 286.

<sup>6</sup> Ivi, p. 285.

<sup>7</sup> Ivi, p. 155.

<sup>8</sup> Ivi, p. 159.

rante il regno di Elisabetta I, che tale ensemble è stato anche definito in tempi moderni ‘violetti elisabettiani’ o anche ‘*Elizabethan Consort of Viols*’.

Il genere *consort song* può considerarsi figlio della pratica diffusa all’epoca di eseguire musica polifonica vocale col solo *consort* di viole da gamba, di cui s’è detto sopra, o di raddoppiare le voci umane con le viole o anche di sostituire alcune parti vocali con le viole. Negli ultimi due decenni del Cinquecento, si affermò il genere musicale *consort song* propriamente detto: una voce umana accompagnata da un ensemble strumentale. Un immediato progenitore, in età elisabettiana, del *consort song* come infine fu strutturato da Byrd può ritrovarsi nel coro teatrale dei fanciulli, che faceva parte degli intrattenimenti di corte, in cui si eseguivano anche canti monodici con accompagnamento strumentale.<sup>9</sup> Non va sottaciuto che, proprio in quello scorcio di secolo, la pratica della monodia profana si andò progressivamente affermando in Europa, procedendo a sostituire il canto polifonico (basti osservare l’evoluzione del madrigale monteverdiano, da rigorosamente polifonico a monodico, nella sequenza degli otto Libri di madrigali pubblicati in vita tra il 1587 e il 1638). Oltre alla monodia per eccellenza, ovvero quella italiana, si possono ricordare, per esempio, le *air de cour* francesi, pure in voga a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento, e, ovviamente, i *consort song* inglesi.

### 3. Byrd e i *consort song*

William Byrd può essere considerato, senza ombra di dubbio, la figura chiave nell’avvento della forma specifica, tutta inglese, del *consort song*.<sup>10</sup> Egli fu molto prolifico in questo genere, che incontrò presto il favore del pubblico, e i suoi tre volumi di *consort song* ne danno testimonianza.<sup>11</sup> Byrd non solo componeva *consort song*, ma provvedeva pure alla loro pubblicazione, avendo intrapreso un’attività di editore musicale insieme a Thomas Tallis; impresa, che continuò dopo la morte dell’amico e socio e che, tuttavia, ebbe esiti non particolarmente felici.

Dal punto di vista musicale, contrariamente a quanto sostenuto da alcuni storiografi, Byrd compose i suoi *consort song* pensandoli direttamente per voce e *consort* di viole; il *consort* era perlopiù composto da soprano, tenore e due bassi di viola da gamba oppure da soprano, due tenori e basso di viola. In altri termini, queste composizioni non sono da intendersi come ‘voce accompagnata da strumenti’ – così come perlopiù avveniva, per esempio, nei brani per voce e liuto – ma piuttosto come brani in cui la parte vocale si intreccia polifonicamente con quelle violistiche, una sorta di fantasia strumentale con *cantus firmus* vocale, in cui talora viene a mancare una stretta corrispondenza

<sup>9</sup> BRETT P., *The English Consort Song, 1570-1625*, in «Journal of the Royal Musical Association», LXXXVIII, Cambridge University Press, Cambridge 1961, pp. 73-88.

<sup>10</sup> MANSON C., *Voices and Viols in England, 1600-1650 / The Sources of the Music*, Ann Harbour, UMI Research Press, 1982, p. 43.

<sup>11</sup> BYRD W., *Psalmes, Sonets, & songs of sadness and pietie*, Thomas East, London 1588 | BYRD W., *Songs of sundrie natures*, Thomas East, London 1589 | BYRD W., *Psalmes, songs, and sonnets*, Thomas Snodham, London 1611. Va notato che i tre volumi contengono anche altre composizioni in aggiunta a *consort song*.

tra la musica e il significato testuale.<sup>12</sup>

La parte vocale è scritta per registri acuti, con estensione che, secondo il brano, rientra nel registro di contralto o di mezzosoprano o di soprano. Non è chiaro se la parte vocale fosse concepita per l'esecuzione da parte di una donna oppure di un fanciullo dalla voce bianca o altro. A tal proposito, va sottolineata l'esortazione di Philip Brett – eminente curatore e trascrittore in notazione moderna di molte opere di Byrd – nella sua prefazione al volume dei *consort song* de *The Byrd Edition*, a non eseguire i *consort song* da parte di voci maschili mature che le cantino all'ottava inferiore, al fine di non alterare il rapporto tonale tra voce e viole così come l'aveva pensato l'autore.<sup>13</sup> Philip Brett attesta che Byrd, pur avendo assimilato completamente le tecniche compositive europee continentali, si sforzò di mantenere vari elementi caratterizzanti dell'insularità britannica, in particolare il senso rapsodico della melodia già bagaglio dei suoi predecessori conterranei.<sup>14</sup> Ciò è particolarmente evidente nei *consort song*.

Per quel che concerne i contenuti testuali dei *consort song* byrdiani, essi scaturivano dalla sua stessa penna o da quella di poeti contemporanei, spesso nobili dei circoli perlopiù cattolici che il musicista frequentava; ricordiamo, in particolare, il suo amico e mecenate Edward Paston. Solo una piccola parte dei testi è firmata.

I testi sono in gran parte a carattere spirituale, se non propriamente religioso, improntati a un forte senso morale. È significativo, per esempio, il titolo della raccolta di composizioni vocali del 1588, la prima a contenere *consort song*: *Psalmes, sonnets, & songs of sadness and pietie*. Quindi, *songs of pietie, moral songs* [canzoni di devozione, canzoni morali]. Le preferenze testuali di Byrd dipendevano, con tutta probabilità, dalla sua profonda religiosità, peraltro vissuta con cautela per via della sua situazione di 'eretico tollerato', essendo egli cattolico in una Inghilterra anglicana e persecutrice dei seguaci della Chiesa romana, in un clima di crescente puritanesimo.

Riguardo alla forma poetica, «*it is ironic to find Byrd in company of the literary avant-garde of the day, for he was a rather stubborn traditionalist in the matter of verse and voice. He preferred the English – and essentially medieval – tradition of setting the form of the verse rather than the new-fangled manner of reflecting its imaginary and syntax*».<sup>15</sup>

Infine, val la pena di menzionare la premessa alla prima raccolta di canzoni di Byrd, *Psalmes, Sonets, & songs of sadness and pietie*,<sup>16</sup> intitolata *Reasons briefly set down by th' author to perswade every one to learn to sing* [Ragioni stabilite concisamente dall'autore per persuadere tutti a imparare a cantare]. Si tratta di otto 'ragioni', tutte interessanti e de-

<sup>12</sup> P. BRETT, *Consort songs for voice and viols* («The Byrd Edition», 15), Stainer & Bell, London 1970, p. vii.

<sup>13</sup> Ivi, p. xi.

<sup>14</sup> P. BRETT, *William Byrd and His Contemporaries: Essays and a Monograph*, University of California Press, Oakland (CA) 2006, p. 1.

<sup>15</sup> BRETT P., *Op. cit.*, 2006, p. 3: «È ironico constatare che Byrd, pur frequentando l'avanguardia letteraria dell'epoca, fosse un ostinato tradizionalista in faccende di verso e di espressione, preferendo la forma inglese tradizionale – e sostanzialmente medievale – del verso alla sintassi del moderno stile immaginifico». Cfr. anche MANSON C., *Voices and Viols in England, 1600-1650 / The Sources of the Music*, cit., p. 43.

<sup>16</sup> BYRD W., *Op. cit.*, 1588.

gne d'essere prese in considerazione. Potremmo interpretare questa premessa come una sorta di promozione dei suoi *song*?

Byrd pubblicò solo una parte dei suoi *consort song*. Non se ne conoscono appieno le ragioni: scelta dettata da opportunità editoriale? delusione per recenti risultati editoriali insoddisfacenti? mancanza di liquidità? Purtroppo, anche l'assenza nei manoscritti della data di composizione non consente una risposta puntuale ma solo congetturale.

Tra le composizioni fortunatamente pervenute a noi solo manoscritte, facenti parte del nutrito gruppo di opere non pubblicate in vita da Byrd, c'è anche il *consort song* oggetto di questo studio, vale a dire *Come, pretty babe*.

#### 4. *Come, pretty babe*

Un manoscritto, l'unico completo,<sup>17</sup> di questo *consort song* è conservato presso la *New York Library for the Performing Arts*, nei volumi *Drexel 4180-4185* della collezione *Drexel*, che constano di sei libri-parti manoscritti contenenti una importantissima raccolta di musica prevalentemente vocale del periodo a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento. I libri furono compilati tra il 1615 e il 1625 dal copista John Merro, cantore della Cattedrale di Gloucester. Le cinque parti di *Come, pretty babe* (voce e quattro viole) sono nei volumi da 4180 a 4184, contenenti rispettivamente le parti di *Cantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*, *Quintus*. Secondo Brett *Come, pretty babe*, così come la maggior parte dei *consort song* non dati alle stampe da Byrd, fu composto tra il 1588 e il 1590, anni di massima produzione delle composizioni di questo genere musicale.<sup>18</sup>

Il *consort song* in oggetto è disponibile in notazione moderna agli odierni fruitori della musica byrdiana grazie a due edizioni del secolo scorso dei *song*, che raccolgono sia quelli pubblicati sia quelli non pubblicati in vita da Byrd. La prima edizione risale al 1949, in *The collected works by William Byrd*;<sup>19</sup> la seconda è in *The Byrd Edition*,<sup>20</sup> del 1970. Questa seconda edizione riporta in copertina la dicitura «*newly edited from manuscript sources*» [«nuova edizione su fonti manoscritte»]. In essa, lo *spelling* del testo originale è stato aggiornato in conformità coi canoni attuali al fine di assecondare le esigenze degli esecutori moderni. La presente analisi si basa sulla ristampa del 1995.

Il brano qui trattato è identificato col numero T 338 nel catalogo di Richard Turbet.<sup>21</sup>

Si tratta di un tipico *consort song* per voce acuta e *consort* di quattro viole da gamba. La chiave della parte vocale è quella di soprano; l'estensione della parte va dal re<sub>4</sub> al fa<sub>5</sub> (ovviamente, non conoscendo il diapason di riferimento di Byrd, non sappiamo esattamente l'altezza effettiva di tali note). Le chiavi delle parti per le quattro viole e

<sup>17</sup> Ciò si evince indirettamente dalla lista dei MSS relativi a musiche per viola da gamba compilata dalla *Viola da Gamba Society*: <https://vdgs.org.uk/thematic/Bo.pdf?fbclid=IwAR3tKbU5ueXeuqNpgiNpvIw-WQefsQi8Wkn14GJ6uaVIFVEkG2CZxZryjuk>.

<sup>18</sup> BRETT P., *Op. cit.*, 1970, p. ix.

<sup>19</sup> FELLOWES E. H., *Songs*, «The collected works by William Byrd», XV, Stainer & Bell, London, 1949.

<sup>20</sup> BRETT P., *Op. cit.*, 1970.

<sup>21</sup> Cfr. TURBET R., *William Byrd: A Research and Information Guide*, Rutledge, New York & London, 2012<sup>3</sup>.

strumento indicato nell'originale, a cui aggiungo le relative estensioni, sono, dalla parte più acuta alla più grave: [1] chiave di mezzosoprano / *alto viol* / sol3-re5; [2] chiave di contralto / *tenor viol* / mi3-la4; [3] chiave di tenore / *tenor viol* / re3-mi4; [4] chiave di basso / *bass viol* / sol2-la3. Non ci sono alterazioni in chiave. Nell'edizione moderna, le chiavi delle quattro parti delle viole sono chiave di violino, contralto, contralto e basso (Es. 1). A prescindere dalle indicazioni, questo brano è agevolmente eseguibile da un *consort* di viole soprano, tenore, basso e basso. Il tempo indicato è 4/2, tuttavia, a mio modesto parere, l'andamento più scorrevole è in due movimenti, lento, che consente di meglio evidenziare il procedere sincopato di alcune parti.

Esempio 1. *Come, pretty babe* di William Byrd, battute 1-4

(edited by Philip Brett; © Copyright 1970 Stainer & Bell Ltd, London, [www.stainer.co.uk](http://www.stainer.co.uk);  
reproduced by permission from *The Byrd Edition* vol. 15).

Prima di passare a una concisa analisi strutturale del brano, è necessario considerare la struttura del testo letterario. Questo è strofico, composto di otto strofe, ciascuna delle quali costituita da sei versi ottonari, in tetrametri giambici, con gli accenti principali sulla quarta e ottava sillaba (ricadenti sempre su un tempo forte), i cui primi quattro versi sono a rima alternata e gli ultimi due a rima baciata: ABABCC; quindi, si tratta di una quartina seguita da un distico. Questa tipologia strofica «*corresponds to that usually present in the older Elizabethan style*». <sup>22</sup> Mostra, infatti, qualche similitudine col sonetto inglese o shakespeariano da cui, tuttavia si differenzia per avere ciascuna strofa una sola stanza di quattro versi, anziché tre stanze, e inoltre perché il verso è tetrametrico anziché pentametrico.

Tornando alla struttura musicale, il tema, partendo dalla tonica sol, è proposto dalla seconda viola ed è subito ripreso, in sincope, alla quinta dalla prima viola; quindi, a distanza di una battuta e mezza, entra con lo stesso tema alla terza inferiore la terza viola; infine, alla terza battuta si fa avanti il tema all'ottava inferiore. Dopo questa sorta di introduzione enunciativa del tema, appare la voce con lo stesso tema, a metà della

<sup>22</sup> MANSON C., *Op. cit.*, p. 89: «corrisponde a quella di solito presente nel vecchio stile elisabettiano».

terza battuta, punto in cui l'insieme di voce e viole conferma un solido accordo di sol maggiore. Nei versi della quartina, le parti delle prime tre viole si distinguono da quella vocale e dal basso per l'inserimento, a turno, di abbellimenti di breve respiro mediante semplici diminuzioni nei passaggi discendenti di seconda e di quarta, mentre la voce prosegue pacatamente per semibreve e minime (Es. 1).

Tra la quartina e il distico si manifesta una cesura ritmica. Il suo enunciato si presenta in termini più concitati, in quanto la cellula tematica è composta da tre semiminime che attaccano in levare seguite da una minima in battere, seguendo lo stesso schema melodico: prima – terza – prima – quinta, anche nelle successive modulazioni nelle diverse parti. È la prima viola ad annunciare il nuovo tema, immediatamente seguita da una minima di distanza dalla seconda, poi seguita dalla voce, quindi dalla terza e infine dalla quarta viola, e così via ripetutamente per sette battute. Diversamente da tutti gli altri versi (i primi quattro e l'ultimo, cioè il secondo del distico), qui il primo tetrametro del primo verso del distico, *come lullaby*, viene ripetuto più volte. Insomma, c'è un susseguirsi imitativo senza tregua della cellula, che passa da una parte all'altra, il che dà un certo sento di concitazione, potremmo dire di turbamento ansioso, grazie anche alla ripetizione ossessiva delle sole parole *come lullaby* (Es. 2). È piuttosto evidente, in questo lacerto di *Come, pretty babe*, come la linea vocale sia paritetica a quelle violistiche, dimostrando ancora una volta che questo brano e, più in generale, i *consort song* di Byrd non sono canto con accompagnamento di viole.

The image displays a musical score for a section of 'Come, pretty babe' by Thomas Byrd. It features a vocal line and four viola parts. A blue box highlights a specific rhythmic cell in the first viola part, consisting of three semiminims followed by a minim. The lyrics are: 'chief: Come lul-la - by, come lul-la - by, come lul-la-by, come'.



20  
lul-la-by, come lul-la-by, and wrap thee warm,

Poor :

*Esempio 2. Come, pretty babe di William Byrd, battute 16-23.*

La cellula tematica che introduce il primo verso del distico (battuta 16) è evidenziata da una cornicetta azzurra; altrettanto è evidenziata l'ultima ricorrenza di tale cellula (battuta 22); il primo dei frammenti di scala di semiminime discendenti, all'inizio dell'ultimo verso della strofa, è evidenziato da una cornicetta bruna (battuta 23). (*Come, pretty babe* edited by Philip Brett; © Copyright 1970 Stainer & Bell Ltd, London, [www.stainer.co.uk](http://www.stainer.co.uk); reproduced by permission from *The Byrd Edition* vol. 15).

Dopodiché, il canto riprende il suo andamento pacato per minime e semibreve, mentre, fino alla fine del primo verso del distico, ciascuna delle quattro viole ripropone la suddetta cellula tematica per un'ultima volta, come una sorta di coda che fa da ponte per il verso conclusivo della strofa. Questo è caratterizzato da un trattamento musicale che rispecchia quello della parte iniziale, pur differenziandosi da quello per la presenza di frammenti di scale ascendenti e discendenti, di quattro o cinque semiminime che passano da una viola all'altra (Es. 2).

In definitiva, si tratta di un brano polifonico a cinque confacente ai moduli byrdiani, dove la voce potrebbe essere sostituita tranquillamente da un'altra viola soprano, magari con l'inserimento di qualche sobria diminuzione, senza alcuna perdita del senso musicale. Si perderebbe, tuttavia, l'impatto emozionale della voce umana e del testo patetico.

Per quel che riguarda il contenuto testuale, va detto innanzitutto che non è firmato, pertanto è da ascrivere, come s'è già accennato, allo stesso Byrd o a un amico della sua cerchia.

L'argomento di questa ninna nanna si manifesta sin dalla prima strofa «*Come, pretty babe, Thy father's shame, thy mother's grief*» [«Vieni bel bimbo, vergogna di tuo padre, afflizione di tua madre»]: è una madre abbandonata che si rivolge al proprio piccolo confidandogli il dolore e l'angoscia per la situazione drammatica in cui versano. Come si evince dalla lettura dell'intero componimento, espressioni di profonda sofferenza della madre per la propria creatura e per se stessa, per l'incertezza del loro futuro fanno da sfondo alla grande tenerezza per il figlioletto (si tratta di un maschietto: «*Sweet boy*» nel 1° verso della 5ª strofa; «*little boy*» nel 1° dell'8ª). Uno sguardo retrospettivo induce la mamma a considerare la propria colpa e, al contempo, a giustificare in qualche misura la propria condotta, di cui ora si ravvede. Verso l'uomo responsabile di quella situazione, la ragazza ha un atteggiamento bipolare, oscillante tra la rampogna e l'apprezzamento (si vedano la 6ª e la 7ª strofa), non scevro dalla speranza di un riconoscimento del figlio da parte del padre. L'atmosfera che aleggia tra una strofa e l'altra è quella eterna, sconsolatamente eterna, di una giovane donna sedotta e abbandonata (triste e trito binomio aggettivale) che arriva ad autocolpevolizzarsi e, pur biasimando il seduttore, in qualche misura lo assolve, sperando nel suo ravvedimento.

Qui di seguito riporto la traduzione italiana del testo originale.<sup>23</sup> Nel tradurre, ho badato più al rispetto del contenuto concettuale che a quello dei singoli vocaboli.

1. *Vieni bel bimbo, vieni bel bimbo,  
vergogna di tuo padre, afflizione di tua madre;  
mi viene il dubbio che tu sia nato per dare pena  
a noi e a te stesso, testolina infelice.  
Vieni – ninna nanna – che ti avvolgo al caldo,  
povera anima, che non intendi far male ad alcuno.*

2. *Tu non ci pensi molto e ancor meno conosci  
la causa dei gemiti di tua madre,  
e vorresti condividere il suo dolore,  
eppure sono del tutto sola.  
Perché piangi, perché ti lamenti,  
senza nemmeno sapere cosa ti affligge?*

3. *Vieni, piccolo sventurato; ah, stupido cuore,  
mia unica gioia, cos'altro posso fare?  
Se c'è un qualche tuo rimorso malriposto  
che possa implorare il destino,  
te lo dico: sono stata io, contro la mia volontà,  
compiangi quel momento, ma tu stai buono.*

---

<sup>23</sup> In ossequio dei diritti d'autore dell'edizione Stainer & Bell Ltd. 1970 (op. cit.), non riproduco qui il testo con *spelling* aggiornato a cura di Philip Brett.

4. *Ora sorridi? Oh, dolce faccino,  
possa Iddio vederti: senza dubbio  
otterresti subito la grazia divina  
– lo so bene – per te e per me.  
Ma vieni alla mamma, bimbo mio, e gioca,  
giacché il padre traditore è fuggito via.*

5. *Dolce fanciullo, se un caso fortunato  
riportasse a casa tuo padre,  
se la Morte mi trafiggesse con la sua lancia,  
possa tu ricordarmi a lui.  
E se qualcuno chiederà il nome di tua madre,  
gli dirai come, per amore, lei acquisì biasimo.*

6. *Allora il di lui cuor gentile si piegherà,  
lo conosco come nobile intelletto;  
benché sia un leone sul campo,  
vedrai che è un agnello in società.  
Senza timore, chiedigli di benedirti.  
Le sue parole di miele mi hanno tradita.*

7. *Possa tu, dunque, gioire ed essere felice,  
sebbene io appaia affliggermi nel dolore:  
tuo padre non è un mascalzone,  
ma un giovane nobile di sangue e di sostanza;  
quando sorride, i suoi sguardi furtivi  
possono sedurre le donne oneste.*

8. *Vieni piccolino e addormentati mentre ti cullo,  
canto la ninna nanna e tu stai buono.  
Non posso far altro che piangere,  
sedermi accanto a te e continuare a gemere.  
Che Dio protegga il mio bambino e la ninna nanna  
da questa caratteristica del padre.*

### 5. Il contesto sociale

Verso la fine del Cinquecento, in alcune comunità rurali dell'Inghilterra, un buon quarto delle spose arrivavano incinte all'altare.<sup>24</sup> È ovvio presumere, da questo dato statistico, che le donne sessualmente attive ma non ancora sposate fossero ben più numerose. È altrettanto ovvio che non ci siano statistiche, ufficiali o meno, che diano un'indicazione della quantità delle giovani praticanti una qualche attività sessuale prima del matrimonio, giacché tali pratiche avvenivano di nascosto, al contrario delle gravidanze, che si palesavano in gran parte dei casi. Peraltro, nelle comunità più periferiche vigevano, quale retaggio di periodi precedenti risalenti al medioevo, costumanze che tolleravano o addirittura consentivano le pratiche sessuali tra fidanzati o semplicemente tra coppie che 'si sposavano di fatto' e vivevano coniugalmente senza la benedizione del parroco e l'annotazione nei registri ufficiali.<sup>25</sup> In definitiva, quindi, la suddetta statistica non è estrapolabile all'intera Britannia dell'età elisabettiana. È opportuno sottolineare, inoltre, che una certa quota di gravidanze extra-matrimonio era dovuta ad atti di violenza, come pure a promesse matrimoniali non mantenute dall'uomo, a rapporti consensuali occasionali, nonché alla morte del potenziale sposo.

È possibile, tuttavia, dedurre informazioni indirette da un altro osservatorio: quello legale. È ben noto che molte leggi restrittive o l'irrigidimento di leggi preesistenti seguono, in tutti i tempi e in tutto il mondo, nuove situazioni sociali come pure l'incremento di determinati reati. Ed è proprio ciò che avvenne nell'ultimo quarto del Cinquecento, in piena età elisabettiana, relativamente ai 'delitti' di natura sessuale. Negli ultimi decenni di quel secolo si installarono i *bawdy courts* [corti della licenziosità], le corti degli ecclesiastici puritani che giudicavano i delitti contro la morale, tra i quali quelli sessuali rappresentavano una frazione consistente, e comminavano punizioni severissime ai 'peccatori' praticanti sesso al di fuori del matrimonio.<sup>26</sup> I sempre più rigorosi Puritani stavano reagendo ai cambiamenti nella moralità sessuale! Va da sé che, all'incremento numerico di relazioni sessuali extra-coniugali, corrispondeva un parallelo incremento delle gravidanze illegittime, a cui si è accennato sopra. È interessante sottolineare la coincidenza cronologica tra l'aumento della percentuale di 'bastardi' (di quasi tre volte in alcune comunità) e la data di composizione di *Come, pretty babe* (tra il 1588 e il 1590).<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Cfr. ADAIR R., *Courtship, Illegitimacy, and Marriage in Early Modern England*, Manchester University Press, Manchester 1994, pp. 273.

<sup>25</sup> Cfr. OUTHWAITE R. B., *Clandestine Marriage in England, 1500–1850*, Hambledon Press, London 1995, pp. 196.

<sup>26</sup> Cfr. INGRAM M., *Church Courts, Sex and Marriage in England 1570-1640*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 416.

<sup>27</sup> Negli ultimi decenni dell'età elisabettiana la proporzione delle nascite di bastardi toccò livelli raramente raggiunti nei periodi successivi, secondo uno studio di LASLETT P. & OOSTERVEN K., *Long-term Trends in Bastardy in England – A Study of the Illegitimacy Figures in the Parish Registers and in the Reports of the Register General, 1561-1960*, in «Population Studies» XXVII (2), Taylor & Francis, Oxford 1973, pp. 255-286.

Per gettare ulteriore luce sul quadro della sessualità extra- e pre-matrimoniale in età elisabettiana, possiamo fare anche ricorso alla letteratura dell'epoca, rivelatrice dei costumi sessuali contemporanei.<sup>28</sup> Prenderò come esempio il massimo scrittore, William Shakespeare (1564-1616), in Fig. 3, e, per restare in tema musicale, ricorrerò alle canzoni da lui utilizzate nelle sue rappresentazioni teatrali. Molto è stato scritto sulla musica del teatro di Shakespeare,<sup>29</sup> come pure molto è stato scritto sulle relazioni sessuali esplicitate, sia pur indirettamente, nelle sue opere teatrali, nonostante le restrizioni della censura.<sup>30</sup> Come unico caso esemplificativo, mi riferirò alla cosiddetta 'scena della pazzia di Ofelia' in *Amleto* (atto IV, scena 5).<sup>31</sup>



Fig. 3. Ritratto di William Shakespeare  
(copertina del First Folio, prima edizione completa delle sue opere, 1623).

Ofelia è uscita di senno a causa della morte del padre, Polonio, assassinato dal fidanzato Amleto, che l'ha appena abbandonata. Ofelia canta quattro canzoni, una delle quali decisamente indecente. Qui è una giovane donna la protagonista (riporto solo i versi di interesse per questa discussione):

---

<sup>28</sup> BEGOÑA CRESPO CARCÍA M., *Women and Sex in the Elizabethan Period: A World Through Language*, Proceedings of the XIXth International Conference of AEDEAN, Vigo 1995, pp. 217-221.

<sup>29</sup> Cfr. ROSS W. DUFFIN, *Shakespeare's songbook*, New York, W.W. Norton & Company 2004, pp. 528.

<sup>30</sup> Cfr. LORD HALL J., *Sexual Desire and Romantic Love in Shakespeare*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021, pp. XVIII e 272.

<sup>31</sup> SHAKESPEARE W., *Comedies, Histories, & Tragedies*, I. Jaggard & E. Blount, London 1623, p. 273.

*To morrow is Saint Valentines day, all in the morning betime,  
And I a Maid at your Window, to be your Valentine.*

[...]

*Let in the Maid, that out a Maid, never departed more.*

[...]

*Quoth she before you tumbled me, you promise'd me to Wed:  
So would I ha done by yonder Sunne, and thou hadst not come to my bed.*

Domani è San Valentino e io, una fanciulla, vengo di buonora alla tua finestra per essere la tua Valentina. [...] Fece entrare la fanciulla, che non più fanciulla ne uscì. [...] Dice lei: prima di farmi cadere, mi avevi promesso di sposarmi. [E lui:] Così avrei fatto, per il sol ch'è in alto, se tu non fossi venuta al mio letto.<sup>32</sup>

Si tratta di una canzone popolare dei tempi di Shakespeare, esplicitamente evocativa del sesso giovanile praticato fuori dal vincolo matrimoniale, che bene si attaglia alla situazione della madre nel testo di *Come, pretty babe*. Anche una delle altre canzoni di Ofelia, pure popolare, *How should I your true love know from another one*, allude a situazioni scabrose: la protagonista del canto è una donna innamorata; non è chiaro se si tratta di una giovane abbandonata o di una moglie fedifraga.<sup>33</sup>

A corollario, ricordiamo che lo stesso Shakespeare, appena diciottenne, fu costretto al matrimonio riparatore, giacché la sua futura moglie Anne Hathaway, di 26 anni, era incinta. Quindi il Bardo era ben aduso alle situazioni di 'fornicazione' ossia di relazioni sessuali 'non benedette dal Signore' che narrava, forse con un pizzico di auto-ironia, nelle sue opere teatrali.

## 6. *Discussione*

Dall'esame del testo di *Come, pretty babe*, nonché dalle osservazioni sui costumi sessuali in età elisabettiana, sorgono spontanee alcune domande, tra loro collegate.

Perché Byrd musicò questo testo? Fu ispirato da qualche caso occorso nel suo ambiente? O voleva trattare di un argomento toccante e scottante, oggetto di ampie discussioni pubbliche? Di certo, il suo intento non poteva non essere morale e scevro da *pruderie*, essendo indiscutibile il suo rigore morale. A margine, è interessante notare che anche le canzoni popolari inserite da Shakespeare in *Amleto* e cantate da Ofelia, di cui s'è detto sopra, hanno giovani donne come voce narrante, al pari della madre abbandonata del *consort song* byrdiano. Pertanto, era nella temperie di quel periodo – affetto

---

<sup>32</sup> In base a quanto si sa dei costumi sessuali dei giovani in tarda età elisabettiana e alla luce delle canzoni cantate da Ofelia, nonché del suo successivo suicidio, si può a buon diritto supporre che Shakespeare volesse dare a intendere che la ragazza avesse già avuto rapporti sessuali con Amleto e che, addirittura, fosse incinta; gli spettatori elisabettiani del teatro shakespeariano sapevano ben afferrare le implicazioni sottintese di tali gesti (pazzia, canto indecente, disperazione e suicidio).

<sup>33</sup> Cfr. BELLO G., *Le conchiglie di Shakespeare*, in «Notiziario S.I.M.», Società Italiana di Malacologia, XXX, 1, Napoli 2012, pp. 26-30.

dalla piaga sociale delle nascite illegittime – un tale tipo di narrazione, fosse essa di rango popolare (canzoni di Ofelia) o più elevato (*consort song* di Byrd).

Perché Byrd non pubblicò questo suo *consort song*? Non è peregrino pensare che affianco alle generiche ipotesi riguardanti la mancata pubblicazione di un certo numero di *consort song* – come pure di tante altre sue composizioni di vario genere – siano pesate anche considerazioni di opportunità ‘morale’, collegabili alla scabrosità del testo. A tal proposito, rammentiamo che il cattolico Byrd, anzi la sua intera famiglia era sotto continua osservazione. Marito e moglie erano iscritti nel registro dei *recusants* – cioè di coloro che si rifiutavano di partecipare ai servizi religiosi della Chiesa anglicana – e furono ripetutamente chiamati a pagare multe esose. Inoltre, i Puritani<sup>34</sup> negli ultimi decenni del Cinquecento diventarono progressivamente sempre più integralisti, appuntando le loro attenzioni non solo sulla pura e semplice scelta confessionale dei cattolici, ma anche sulla ‘moralità’ – come da loro rigidamente interpretata, primariamente negli aspetti relativi a faccende di ordine sessuale intese in senso alquanto estensivo – di quelli come pure degli anglicani.

Infine, chi è l’autore del testo? Questo, lungo e narrativo, non è di gran pregio, come può anche dedursi dalla traduzione italiana. In più punti è sconnesso (e, aggiungo, di non immediata comprensione) e carente di coerenza consequenziale. Un confronto coi sonetti shakespeariani o soltanto con opere di poeti minori coevi (restando in campo musicale, mi viene in mente il testo poetico di George Peele (1556-1596) *His goulden locks time hath to siluer turnde* musicato da John Dowland (ca. 1563-1626))<sup>35</sup> sarebbe del tutto impietoso. Raffrontando il testo di *Come, pretty babe* con quelli di altri *consort song* attribuiti a Edward Paston, decisamente più raffinati, esso non sembra essere opera di pugno del nobile cattolico, mecenate, amico e collaboratore di Byrd. Rimane, pertanto, come possibilità molto plausibile, l’attribuzione della sua paternità allo stesso compositore.

In conclusione, sia per quel che riguarda la parte musicale sia quella testuale, il *consort song* *Come, pretty babe* è figlio della sua epoca, da intendersi in questo caso come un circoscritto spicchio di anni, e dimostra la capacità di William Byrd di mantenersi al passo coi tempi e, al contempo, di contribuire incisivamente all’evoluzione della musica inglese.

---

<sup>34</sup> Il movimento puritano nacque ad opera di integralisti che, insoddisfatti dalla Riforma della Chiesa inglese della regina Elisabetta (1559), a loro dire applicata con insufficiente rigore, volevano eliminare dal Paese tutte le pratiche collegate alla Chiesa cattolica, accanendosi pertanto contro i non aderenti alla Chiesa d’Inghilterra.

<sup>35</sup> DOWLAND J., *First Booke of Songes or Ayres*, Peter Short, London 1597, XVIII.

### *Ringraziamenti*

Sono grato alla Prof.ssa Sofia Ruffino, che con il progetto *William Byrd nel quattrocentesimo anniversario dalla morte* mi ha accostato alla musica per *consort* di viole da gamba di Byrd, e al Prof. Orazio Maglio per la lettura critica del testo e per i consigli elargiti (entrambi docenti del Conservatorio di Musica “N. Piccinni”, Bari). Ringrazio di cuore anche la Prof.ssa Bettina Hoffmann (Conservatorio di Musica “G. B. Martini”, Bologna) per i suggerimenti nella ricerca dei MSS di Byrd. Infine, ringrazio la casa editrice Bell & Stainer, Londra, per il permesso di pubblicare estratti del brano di Byrd.

### *Brani musicali citati disponibili liberamente online*

- ▶ *Come, pretty babe*, [https://www.youtube.com/watch?v=bo5\\_HyoFpmo](https://www.youtube.com/watch?v=bo5_HyoFpmo), David Cordier (controttenore) & The Royal Consort; vengono eseguite la prima e l’ultima strofa; tonalità originale, accordatura a 415 Hz.
- ▶ *Come, pretty babe*, <https://www.youtube.com/watch?v=QdeimbZeX80>, Monserrat Figueras (soprano) e Hespèrion XXI, Jordi Savall direttore; viene eseguita solo la prima strofa, con ripresa-ritornello alla battuta 16 (*come lullaby*); tonalità originale, accordatura a 440 Hz.
- ▶ *Tomorrow is Saint Valentine’s day*, <https://www.youtube.com/watch?v=KzUk0QPrM00>, Deborah Roberts (soprano) & The Broadside Band, Jeremy Barlow direttore.
- ▶ *How should I your true love know*, <https://www.youtube.com/watch?v=VT531LY6KsA>, Deborah Roberts (soprano) & The Broadside Band, Jeremy Barlow direttore.



Quest’opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.