

¡A la caza!: en busca de los orígenes de la *caccia* italiana del *trecento*

JOHN GRIFFITHS

Entre las 631 obras italianas de polifonía profana del siglo XIV que se conocen, predominan tres formas músico-poéticas: el *madrigale*, la *ballata* y la *caccia*¹. El *madrigale*, del cual se conservan 189 obras, fue la primera de las tres en su evolución, cediendo en la segunda mitad del siglo a la *ballata*, cuyos 413 ejemplares conservados representan más del doble de la producción madrigalesca. Las 26 *cacce* que sobreviven a lo largo del siglo representan un caso especial y presentan cuestiones históricas y de evolución que hasta ahora no han sido resueltas de una manera satisfactoria o conclusiva. Mientras Kurt von Fischer ha elaborado una teoría convincente que explica la evolución de la polifonía *trecentesca*, explicando los orígenes y el desarrollo del madrigal, su relación a la *caccia*, la integración de técnicas madrigalescas en la *ballata*, y la evolución subsiguiente de ella por la asimilación de características francesas, la *caccia* queda como una anomalía tanto a sus orígenes y evolución, su relación al motete del "ars antiqua", como a su propia estructura². El propósito de este presente ensayo es de clarificar algunos de estos problemas a base de un análisis musical que introduce el concepto de la *caccia* como un tipo de "tema con variaciones", así desarrollando teorías previamente publicadas pero por un camino no antes explorado.

La *caccia* es una forma tanto literaria como musical: sus letras normalmente tratan de escenas de caza, a veces eufemismos para cazas amatorias, y su característica musical esencial es el empleo de imitación

1. Este repertorio está editado en *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, ed. L. Schrade y K. von Fischer, 24 vols (Monaco: Editions de l'Oiseau Lyre, 1956-1992), citado a continuación como PMFC.

2. KURT VON FISCHER, "On the technique, Origin and Evolution of Italian Trecento Music", *Musical Quarterly* 47 (1961): 44-57.

canónica, una voz "cazando" a la otra. La textura habitual es de dos voces canónicas que cantan la misma letra sobre un tenor independiente que en toda probabilidad se tocaba con un instrumento. Existen unas excepciones a esta norma, unas pocas *cacce* que carecen de tenores. En las fuentes manuscritas, las dos voces canónicas están derivadas de la misma parte escrita que indica donde entra la segunda voz y cómo el cantante de la segunda ha de abreviar los últimos compases para terminar al mismo tiempo que la primera. En 18 de las 26 obras, la técnica canónica de la *caccia* está combinada con la forma del madrigal, con tratamiento canónico de los tercetos, seguidos por un *ritornello* o en forma no-canónica o estableciendo una nueva relación canónica. Todas las *cacce* conservadas han sido editadas en un solo tomo por W. Thomas Marrocco cuya introducción presenta un amplio estudio general del repertorio³. También el artículo de von Fischer en *The New Grove* ofrece un resumen conciso del tema⁴. El repertorio incluye tres obras anónimas, una *Or qua compagni*, conservada en el manuscrito Rossi, la fuente más antigua del *trecento*, y dos conservadas en Panciatichi 26⁵. Obras de autoría comprobada del primer *trecento* (hasta ca 1360) incluyen cuatro de Magister Piero, y tres por Giovanni da Firenze y Jacopo da Bologna, y corresponden a compositores que trabajaban en el norte de Italia. Obras de fecha posterior son todas de compositores asociados con Florencia: Niccolo da Perugia, Francesco Landini, Vincenzo da Rimini, Andrea, Donato, Gherardello y Lorenzo da Firenze, y Magister Zacherias. Para el presente estudio solamente nos dedicamos a la obra de la primera generación relacionada con la evolución inicial de la *caccia* ya que su desarrollo posterior transcurrió a base de esta primera fase. La Tabla 1 ofrece una lista de las *cacce* de la primera generación, indicando factores de relevancia para nuestro análisis que sigue más adelante. La forma de cada obra indica los *terzetti* como A y los *ritornelli* como B, con letra negrita indicando el uso de canon. La textura es el número de voces de la obra, con el número superior indicando cuantas de ellas se cantan. La distancia canónica es la distancia temporal, en compases, entre las entradas canónicas, y la última columna señala cuantos compases de silencio se encuentran a lo largo del Cantus (en la sección A) de cada obra.

3. W. THOMAS MARROCCO, *Fourteenth-Century Italian Cacce*, 2ª ed. (Cambridge, Mass.: Medieval Academy of America, 1962). Las *cacce* también están editadas en los tomos 4, 6, 7, 8 y 10 de PMFC.

4. KURT VON FISCHER, "Caccia", *The New Grove*, III, 574-76.

5. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Rossi 215, y Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 26.

TABLA 1: Las *Cacce* del primer período (antes de ca 1360)

<i>Compositor</i>	<i>Obra</i>	<i>Forma</i>	<i>Textura</i>	<i>Distancia canónica</i>	<i>Silencios del Cantus</i>
anon	Orqua compagni	AA	3 ²	9	4
Piero	Cavalcando con un giovine	AAAAB	2 ²	4	0
Piero	Con bracchi assai	AAB	3 ²	8	12
Piero	Con dolce brama	A	3 ²	14	6
Piero	Ogni diletto	AABB	2 ²	4	0
Giovanni	Con bracchi assai	AAB	3 ²	6	11
Giovanni	Nel bosco senza foglie	AB	3 ² /3 ³	6	4
Giovanni	Per larghi prati	AB	3 ²	10	24
Jacopo	Giunge 'l bel tempo	AABB	2 ²	8	2
Jacopo	Oselletto salvazo	AB	3 ²	4	4
Jacopo	Per sparverare tolsi	AB	3 ² /2 ²	5	2

Las primeras *cacce* se encuentran en los mismos manuscritos que contienen madrigales, sobre todo el MS Rossi. Estas obras datan a lo mejor de alrededor de 1325. Basándose en evidencia interna musical, von Fischer ha postulado que la polifonía italiana tiene sus “comienzos en prácticas musicales sencillas e indígenas, surgiendo de monodia originalmente acompañada por instrumentos” y por consiguiente que “la evolución estilística del trecento presenta una progresión desde melodía monódica a melodía acompañada, y de allí hacia la consolidación de un estilo de discante ‘libre’”⁶. Su comentario, respecto al madrigal corresponde a las melodías ornamentadas de la voz superior, y observa que debajo de la cual se suele encontrar un tenor más simple, frecuentemente basado en movimiento paralelo al unísono. Poco a poco el tenor logra su independencia melódica y, en este contexto, von Fischer concluye que la *caccia* “no era al principio nada canónica y originó no de un canon con la adición de un parte inferior, sino de una composición a dos, con la voz canónica añadida”⁷. Una teoría parecida ha sido presentada por Pirrotta⁸. Nuestro estudio se atreve proponer la conclusión contraria a la del eminente musicólogo, al no reconocer en la suya la necesidad del compositor de tener presente en cada nuevo compás que escribía la relación armónica que iba a tener con el compás correspondiente cuando ejecutado en canon. Si no es una plena contradicción en su argumento,

6. “...beginnings in simple, indigenous types of music-making, arising from an originally instrumentally accompanied monody”; “the trecento style’s evolution presents a progression from monophonic melody to accompanied melody, and from there towards the crystalization of a ‘free’ discant style.” Von Fischer, “On the Origins”, 47 y 50.

von Fischer tiene que estar refiriéndose a la pre-historia de la *caccia* en el pasaje que acabamos de citar porque más adelante añade que “sería erróneo decir que Giovanni o Piero compusieron obras a dos voces, añadiendo las voces canónicas después”⁹. Una investigación de la *caccia* por Toguchi intentó reconciliar el repertorio existente con una descripción teórica contemporánea de las obras más antiguas conservadas, o poco anterior a éstas¹⁰. El anónimo *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, escrito entre 1315 y 1320 según Gallo¹¹, se halla en la Biblioteca Marciana en Venecia, encuadernado con un ejemplar de la *Summa artis vulgaris dictaminis* (1332) de Antonio da Tempo. El tratado, publicado por Debenedetti¹², y reproducido por Gallo describe el principio del canon circular del *rondellus* y la *rota*, que se empleaban, por ejemplo, en la *chace* francés que, al contrario a la *caccia*, carece de un tenor¹³. El estudio de Toguchi fue ante de todo un experimento para determinar si las *cacce* existentes se podían interpretar como cánones circulares. Reconociendo el pre-existencia del *rondellus*, Toguchi concluyó que

*alla nascita della caccia tipicamente trecentesca avrebbe contribuito, almeno in parte, l'applicazione della tecnica imitativa della caccia arcaica al testo del madrigale, e man mano che veniva elaborato lo stile arsnovistico, le cacce di questo genere avrebbero perso una certa elasticità per quanto riguarda il numero delle voci in imitazione e nel stesso tempo si sarebbe finito col preferire l'appoggio delle voci in imitazione con un tenor*¹⁴.

7. “was not canonic at all to begin with, and that it originated not from a canon with the addition of a lower part but rather from a two-part setting with an added canonic part” Von Fischer, “On the Origins”, 43.

8. Nino PIRROTTA “La caccia e il madrigale trecentesco”, *Rivista Musicale Italiana* 49 (1947): 121-442.

9. “it would be a mistake to state that Giovanni or Piero composed two-part pieces first, adding the canonic voices later.” von Fischer, “On the Origins”, 44.

10. Kosaku TOGUCHI, “Sulla struttura e l'esecuzione di alcune cacce italiane: un cenno sulle origine delle cacce arsnovistiche”, *L'Ars Nova Italiana del Trecento III*, (Certaldo, 1970): 67-81.

11. F. Alberto GALLO, *Historia de la Música, 3: el Medioevo*, trad. R. Fernández Piccardo (Madrid: Turner, 1987), p. 117.

12. Santorre DEBENEDETTI, “Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale”, *Studi Medievali*, 2 (1906-07), 79-

13. GALLO, *Historia de la Música, 3: el Medioevo*, pp. 117-18 y parcialmente en Marrocco, *Fourteenth-Century Italian Cacce*, pp. xiii-xiv.

14. TOGUCHI, 73-74.

al nacimiento de la *caccia* típica del trecento habría contribuido, al menos en parte, la aplicación de la técnica imitativa de la *caccia* arcaica a la letra del madrigal, y poco a poco que se iba elaborando el estilo del *ars nova*, las *cacce* de este género habría perdido una cierta elasticidad en cuanto al número de voces imitativas y al mismo tiempo se habría acabado prefiriendo el apoyo de las voces en imitación por un tenor.

Esta conclusión, aunque un poco complejo, parece explicar más adecuadamente los inicios de la *caccia*. El elemento esencial es la transformación de la técnica del *rondellus* en lo que se hizo la norma de la *caccia*, pero a nuestro parecer, la sobrevivencia de la antigua técnica de canon entre más de dos voces en la *caccia* como propone Toguchi es poco probable. De hecho, solamente funciona en aquellas *cacce* como *Ogni diletto* que estudió Toguchi que carecen de compases enteros de silencios.

Aunque no se sabe la precisa naturaleza de influencia entre músicos franceses e italianos en los principios del s. XIV, el impacto del pensamiento musical francés tenía que haber sido facilitado por el traslado de la corte del papa a Avignon en 1305. En la notación, el sistema de Marchettus da Padua codificado en el *Pomerium* (1316) se basa en la tradición franconiana. Los valores rítmicos de las ligaduras se basan en los de Franco y el sistema de divisiones rítmicas de la notación italiana en la práctica petroniana. Referencias en el anónimo *Capitulum* resfuerzan este punto de vista tanto como la descripción de la *caccia* que más se parece a la *chace* francesa y la *çaça* catalana que al repertorio italiano de *cacce*. De origen francés o no, parece que existía en distintas partes de Europa una tradición oral común de música canónica más relacionada a las que sobreviven por doquiera menos Italia. Al comparar la relación que existe entre la *chace* francés *Talent m'est pris*, ejemplos germánicos que incluyen *Der Summer kummt*, y el inglés *Sumer is acumen in*, Hopkin concluye que "las muchas semejanzas... son obvias, pero no justifican suponer que exista alguna relación directa entre las dos piezas. Probablemente surgen de los equivalentes medievales de *Frère Jacques* y *Three blind mice*"¹⁵. La teoría que aquí deseamos proponer supone la existencia de esta misma práctica común europea.

15. "the many similarities... are obvious, but do not justify any assumption of a direct relationship between the two pieces. Probably they stem from medieval equivalents of *Frère Jacques* and *Three blind mice*." Richard HOPPIN, *Medieval Music* (New York: Norton, 1978), 371.

Piezas canónicas de este género necesariamente tienen que basarse en algún tipo de modelo armónico, aunque sea implícito. El desarrollo melódico tiene que someterse al modelo, por lo menos hasta cierto punto. Efectivamente, el modelo representa una forma de ostinato armónico a que se conforma la melodía aunque en la realidad este ostinato no existe como sonido, solamente una noción de progresión armónica que normalmente indicaría. La melodía, pues, se puede ver como “diferencias sobre un canto llano”, si prestamos terminología del siglo XVI, sino inexistente. El modelo armónico de cada creación musical es único, pero basado en un lenguaje común de consonancias perfectas que refuerzan el finalis melódico como “tónica” y los tonos inmediatamente inferior o superior como el tono secundario u opuesto (en el sentido de “dominante”). Las consonancias imperfectas de la tercera y sexta juegan un papel más crítico que en la gran parte de la polifonía contemporánea. La duración del modelo armónico se determina por lo que hemos llamado la “distancia canónica”, el número de unidades temporales que separa cada entrada canónica. En el repertorio de *cacce*, ésta oscila entre 3 y 21 compases. La evidencia sugiere que la noción de un ostinato no era desconocido al compositor medieval. El motete de los siglos XIII y XIV se construye sobre un tenor repetitivo, efectivamente un ostinato. Muchos motetes del S. XIII dan la impresión de que la selección de los melismas del canto gregoriano que les servían para sus tenores fuese basada en una idea de movimiento armónico: los tenores que se encuentran utilizados en numerosas ocasiones en diversos motetes son melodías que oscilan alrededor de un tono principal, a veces casi en forma de un ostinato melódico-armónico. En algunos casos esto tiene la forma de un indudable ostinato, por ejemplo, en el motete *On parole—En Paris—Frese nouvelle* en el último fascículo del código de Montpellier donde el tenor profano *Frese nouvelle, muere France* no es más que un corto ostinato de cuatro compases repetido varias veces.

Esta idea de repeticiones de un esquema armónico fijo es la base de este estudio. El lugar donde se ve demostrado con total claridad su empleo es en los *rondellus* y las *caças* rudimentarias del S. XIV. *Laudemus Virginem*, una de las *caças* que figura en el *Llibre vermell* es tal obra¹⁶. Su melodía comprende de tres células de dos compases, desarrollado como canon a tres voces con una distancia canónica de los mismos dos compases como se ve en el ejemplo 1.

16. Ver la nueva edición de María Carmen GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell de Montserrat: Cantos y Danzas*, Papeles de Ensayo 5 (San Cugat del Vallés: Libros de la Frontera, 1990), pág. 90.



Ejemplo 1. *Laudemus Virginem*, compases 1-6

En los compases 5-6 se ven las tres células superpuestas que se reducen a una progresión sencilla, siendo la célula inicial el ostinato armónico armonizado en quintas en su primero y último intervalo, con la nota en medio siendo armonizado con una tercera para proceder a la quinta siguiente.



Ejemplo 2. *Laudemus Virginem*, reducción armónica.

Más explícito es el famoso *rondellus* inglés *Sumer is acumen in* que data de *ca* 1310 y reconocido como el ejemplo más antiguo de este género que se conserva en la música occidental¹⁷. Además de su melodía canónica, tiene dos *pes* armónicos de cuatro compases que comparten las mismas dos frases a través de un simple intercambio de voces (ejemplo 3) y que resulta en una alternación regular de consonancias sobre fa y sol.



Ejemplo 3. *Sumer is acumen in*, ostinato

17. Editado por W. APEL y A. T. DAVIDSON (eds), *Historical Anthology of Music*, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1949).

El hecho de que se conserva una obra con este ostinato comprueba en sí la existencia en la mentalidad medieval del proceso musical de ostinato y un relacionado proceso de construcción melódica. En este caso la duración del ostinato es el doble de la distancia canónica entre las entradas, pero no es ningún obstáculo ya que su construcción a través de las voces invertidas es de 2x2 compases. Segmentando la melodía en unidades de dos compases y superponiéndolas todas, la regular adhesión de la melodía al ostinato es obvia. El amplio uso de terceras también llama la atención, no solamente en esta obra sino también en el repertorio de las *cacce*. La tercera permite la transformación armónica flexible de acordes individuales dentro de un implícito esquema armónico, un proceso que aquí nos vamos a referir como variación continua (ejemplo 4).

Si el modelo que hemos expuesto hasta ahora—de un ostinato fijo y normalmente implícito—representa un primer paradigma, también existe una segunda: un ostinato que se modifica durante el desarrollo melódico de una obra. Existen dos contextos en que puede ocurrir. El primero es producto del empleo de notas melódicas que producen terceras armónicas durante el curso de un canon. Por ejemplo, en un canon a tres voces, una nota de *fa* de un ostinato se encuentra normalmente “armonizado” canónicamente con *do* o *la*. La presencia de la quinta prohíbe un cambio de consonancia en el sentido de “acorde”, pero muchas veces la armonía es simplemente de una tercera, en este caso sería *fa-la*.. Si en el siguiente trozo melódico, el compositor decidiera escribir un *re* en el mismo punto, así convertiría la armonía en un “acorde” *re-fa-la*, efectuando un cambio correspondiente a la nota del ostinato imaginario de *fa* a *re*. Imaginando una versión extendida de *Laudemos Virginem* (ejemplo 1), si el compositor hubiera reemplazado el *do* que figura en el quinto compás de la voz superior con un *re*, habría efectuado tal modificación del ostinato de *fa-mi-re* a *re-mi-re*. Modificaciones de este tipo se encuentran no solamente en las *cacce* sino también en otros cánones del s. XIV. El segundo recurso que tiene el compositor a su disposición para efectuar modificaciones al esquema armónico es a través de silencios melódicos. La presencia de un silencio de duración de uno o más compases ofrece la oportunidad en el mismo lugar en el segmento melódico siguiente de cambiar la armonización, no solamente por terceras, sino por intervalos menos compatibles ya que la selección de notas no depende del segmento anterior. Este proceso veremos en las *cacce* que analizamos a continuación, aunque sea una técnica empleada más a menudo por los compositores de la segunda mitad del S. XIV.

The image displays a musical score for the piece "Sumer is acumen in". The score is organized into twelve numbered staves (i to xii), two pedal staves (Pes I and Pes II), and a reduction staff at the bottom. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The reduction staff at the bottom shows the harmonic structure with chords and individual notes, with the labels "fa" and "sol" placed below the notes to indicate the pitch classes. The overall structure shows a complex interplay of melodic lines across the instruments.

Ejemplo 4. *Sumer is acumen in*, segmentación melódica

El canon *O Virgo splendens* del *Llibre vermell* es un ejemplo del modelo del ostinato variado. Es un canon a tres voces escrito en canto llano, sin valores rítmicos, y que comprende de trece frases de 16 notas por frase¹⁸. El ejemplo 5 presenta los trece segmentos melódicos superpuestos. Siendo un canon a tres se entiende que, en su interpretación, se oye primero la primera frase, seguida por la primera con la segunda, i+ii+iii, ii+iii+iv, etcétera, hasta llegar a su conclusión.

The image displays a musical score for the canon 'O Virgo splendens'. It consists of 13 staves, labeled i through xiii, each representing a different melodic segment. Above the staves, the measures are numbered from 1 to 16. Each staff contains a single note for each measure, with the notes overlapping across the staves to create a canon. The notes are: i: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G; ii: A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A; iii: B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B; iv: C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C; v: D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D; vi: E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E; vii: F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F; viii: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G; ix: A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A; x: B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B; xi: C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C; xii: D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D; xiii: E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E.

Ejemplo 5. *O Virgo splendens*, segmentación melódica

18. Facsímil y edición moderna en GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell*, págs. 70-71, 85-86.

En la tabla 2 hemos codificado las consonancias correspondientes a todas las agrupaciones de segmentos. Comprenden de unísonos, terceras, quintas y triadas, mas disonancias de dos géneros: triadas disminuidas de *si-re-fa* y y otros acordes que incluyen segundas como *do-sol-la*. Todas las disonancias indicamos con el símbolo § sin diferenciar entre una y la otra. Las demás consonancias están clasificadas según su nota inferior o fundamental, sin indicar si son triadas, consonancias perfectas o de otra especie. Nos ha parecido imposible reducir este matriz melódico a un solo esquema que correspondería a un ostinato idealizado. No obstante, hay algunas observaciones que precisan varios aspectos de su formulación, y que justifican nuestra conclusión de que la obra representa un ejemplo de un canon basado sobre un ostinato variado. En primer lugar, algunas de las consonancias permanecen estables durante todo el desarrollo de la obra, sobre todo, la última consonancia de cada segmento que es siempre *re*. Relativamente estables y uniformes son las consonancias de las notas 3 (*re* alternando con *fa* y *la*), 9, 10, 11, 12, 13 y 15: la segunda mitad de la melodía parece mucho más homogénea que la primera. El desarrollo temporal muestra un comienzo de una clara tonalidad modal de *re*, con la primera armonización (i+ii) basada sobre la primera mitad del segmento ii y la segunda del i. Al llegar a la tercera y cuarta combinación (ii+iii+iv, iii+iv+v), se encuentra la armonización modificada, pero otra vez estable, comenzando *sol*, *fa*, *re* etc. A continuación, se modifica ligeramente hasta llegar a la combinación vi+vii+viii, seguida por cuatro combinaciones menos claras donde se encuentran la mayoría de disonancias de la obra. Las últimas dos combinaciones (xi+xii+xiii, xii+xiii) vuelven a tener más estabilidad como es normal hacia la conclusión de una obra.

Hasta este punto hemos establecido dos paradigmas que definen los procesos armónicos relacionados con el canon temprano. El primero se basa en el empleo de un ostinato imaginario fijo y el otro reconoce un proceso de modificación que es la variación continua de un esquema hipotético. La distancia canónica determina la duración del esquema de cada obra. Un análisis paralelo de algunas *cacce* a base de estos paradigmas muestra hasta qué punto servían a los compositores italianos y explica cómo adaptaron la técnica de canon circular descrito en el anónimo *Capitulum* a las exigencias de la nueva forma. Si volvemos al argumento de Toguchi, visto desde nuestra metodología, su propósito era de explicar en su análisis que una obra como *Ogni diletto* se puede interpretar de canon circular porque se puede cantar todos sus segmentos melódicos simultáneamente: es decir, la obra está conforme con nuestro primer paradigma. Ya que se sabe que Magister Piero es el más antiguo de los compositores italianos que conocemos, podríamos adelantar una teoría que reconoce tres fases de desarrollo: 1) que la pre-historia de la *cac-*

Tabla 2. *O Virgo splendens*, análisis armónico

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
i+ii	RE	DO	RE	FA	SOL	FA	FA	SOL	FA	FA	RE	MI	RE	DO	RE	RE
i+ii+iii	§	DO	RE	FA	SOL	FA	FA	SOL	FA	FA	RE	MI	RE	DO	RE	RE
ii+iii+iv	SOL	FA	RE	FA	SOL	FA	LA	SOL	FA	RE	FA	MI	RE	DO	RE	RE
iii+iv+v	SOL	FA	RE	FA	SOL	FA	DO	RE	FA	RE	RE	MI	RE	DO	RE	RE
iv+v+vi	MI	RE	RE	DO	SOL	DO	DO	RE	RE	RE	RE	MI	FA	SOL	RE	RE
v+vi+vii	DO	RE	RE	DO	§	DO	DO	RE	RE	RE	RE	MI	FA	MI	RE	RE
vi+vii+viii	DO	RE	RE	DO	RE	§	DO	RE	RE	RE	FA	SOL	FA	DO	RE	RE
vii+viii+ix	§	§	FA	SOL	FA	MI	LA	RE	RE	RE	§	§	FA	LA	SOL	RE
viii+ix+x	SOL	FA	LA	SOL	LA	SOL	LA	FA	FA	RE	§	§	FA	FA	§	RE
ix+x+xi	SOL	FA	§	SI	LA	SOL	RE	RE	FA	RE	§	§	FA	RE	DO	RE
x+x+xi+xii	DO	RE	RE	§	DO	RE	RE	RE	FA	§	LA	SOL	FA	§	DO	RE
xi+xii+xiii	DO	RE	RE	RE	MI	RE	RE	RE	RE	LA	RE	MI	RE	SI	DO	RE
xii+xiii	DO	RE	FA	FA	MI	FA	RE	FA	RE	DO	RE	MI	RE	SI	DO	RE

cia italiana es el *rondellus* o canon circular; 2) que las primeras *cacce* se desarrollaban sobre las mismas líneas, conforme con nuestro primer paradigma y; 3) que la evolución subsiguiente de obras más sofisticadas y complicadas procedió a base de nuestro segundo paradigma.

Para poder analizar cualquier *caccia* utilizando el sistema de segmentación y superposición que hemos desarrollado hasta ahora, es necesario como paso preliminar reducir su melodía a un esqueleto simple, librado de todas las florituras que aunque caracterizan su estilo complican el proceso de análisis. A nuestro parecer, las melodías típicas del primer trecento son elaboraciones a través de enérgicos giros melódicos de estructuras simples y fundamentales. La simplificación melódica resulta en una forma melódica analíticamente más útil. El ejemplo 6 presenta los compases iniciales de *Ogni diletto* de Magister Piero en su forma original con la reducción debajo¹⁹. Se ve en la simplificación que la obra está basada sobre un sencillo descenso melódico. Representamos las notas principales en redondas y las notas de paso en negras.

Ejemplo 6. Piero *Ogni diletto*, compases 1 - 10

Ogni diletto es un *caccia-madrigale* cuyo terceto inicial está escrito en canon, sin tenor. La imitación estrictamente canónica se aplica a los primeros 25 compases de un total de 28: los últimos tres de la segunda voz contienen nueva música para conseguir una cadencia simultánea entre las dos partes. El ejemplo 7 presenta la melodía simplificada y segmentada en unidades de cuatro compases según la distancia canónica entre las dos voces y revela una estructura extremadamente simple. El primer compás es uniformemente *la* salvo el cuarto segmento; el segundo com-

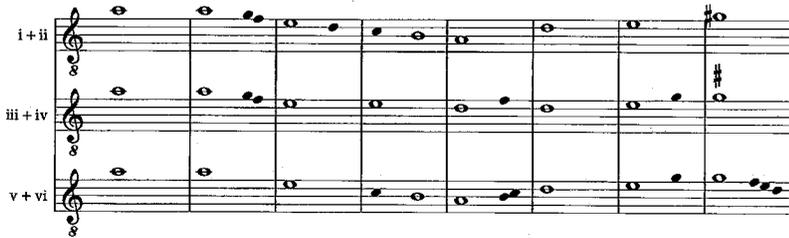
19. Editada en W. THOMAS MARROCCO, *Italian Secular Music by Magister Piero, Giovanni da Firenze and Jacopo da Bologna*, PMFC vol 6 (Monaco: Editions de l'Oiseau Lyre, 1967), pág. 12.

pás alterna con regularidad entre *re* y *la* dando una quinta perfecta; el tercer compás es un *mi* en todos los segmentos; y el cuarto está basado en *mi* con distintas notas afines cuya función es de producir un enlace imperceptible con el siguiente segmento. La “suma” indicado en el ejemplo es la superposición de todas las notas de los segmentos, respetando su registro original. Descontando el *re* que comienza el cuarto segmento por no ser más que una leve variación, y reemplazando el *do* en el último compás de los primero y quinto segmentos con *si* por parecer éstas más que acentuadas notas de paso, la consiguiente reducción se puede ver como una progresión que, en términos modernos, sería de I-IV-V-V. Obviamente, la melodía está elaborada a base de una idea fija y relativamente estable correspondiendo al tipo de ostinato que definimos dentro de nuestro primer paradigma.

The musical score is presented in eight staves. The first six staves, labeled i through vi, show a melodic line segmented into four measures. The seventh staff, labeled 'suma', shows the superposition of all notes from the previous six staves. The eighth staff, labeled 'reducción', shows a simplified version of the 'suma' staff, with a key signature change to one sharp (F#) indicated by a 'b / #' symbol above the staff.

Ejemplo 7. Piero *Ogni diletto*, segmentación melódica

Los segmentos de *Ogni diletto* también se destacan por su alternación de dirección melódica. Agregando los segmentos consecutivos, y comparándoles (ejemplo 8) se nota que la melodía parece ser de tres variaciones del mismo patrón con relativamente pocas diferencias, sobre todo los conjunto se segmentos i+ii y v+vi. Muestra un proceso de composición de suma sencillez y claridad.



Ejemplo 8. *Ogni diletto*, segmentación compuesta

De las otras dos *cacce* sin tenores, *Cavalcando con un giovine* de Magister Piero se conforma al primer paradigma de un implícito ostinato fijo mientras *Giunge'l bel tempo* de Jacopo da Bologna pertenece a la segunda categoría de obras²⁰. La simplificación y segmentación (ejemplo 9) de esta última obra produce un matriz de ocho compases de distancia canónica por los ocho segmentos que forman la melodía del terceto de otro *caccia-madrigale*. Comienza con un esquema armónico *re-fa-sol-la-sib-re-fa* y acaba después de unas ligeras transformaciones en *la-sol-la-sol-do-la* (ejemplo 9).

Obras conforme con el paradigma segundo que observamos arriba en *O Virgo splendens* se ve en varias *cacce* con tenores del primer período de su creación. El proceso de su composición parece ser a base de la melodía del cantus, construida en cada momento respetando las condiciones armónicas que obligan su distancia canónica, con el tenor añadido al final. Lo que es patente desde el principio es que el tenor no representa el punto de partida como es el caso en el motete francés contemporáneo. A cambio, parece ser una voz añadida a la manera del contratenor de las canciones francesas de *forme fixe* que sirve para subrayar y completar la textura y armonía inicialmente creadas por el conjunto de las dos voces canónicas. Lo que más sostiene este argumento son los períodos irregulares de silencios que caracterizan los tenores de la gran mayoría de las obras conservadas.

20. MARROCCO, *Italian Secular Music*, PMFC vol 6 (Monaco: Editions de l'Oiseau Lyre, 1967), págs. 4, 92.

JOHN GRIFFITHS

The image displays a musical score for eight segments, labeled 1 through 8 at the top. The score is organized into eight staves, labeled i through viii on the left. Each staff contains musical notation for a different voice part. The notation includes notes, rests, and bar lines, indicating the structure of the piece across the eight segments.

Ejemplo 9. *Giunge'l bel tempo*, segmentación

La segmentación del *cantus* de la anónima *Or qua compagni* que presentamos a continuación (ejemplo 10) procedente del manuscrito Rossi muestra una concepción distinta a la de *Ogni diletto*²¹. La diversidad armónica de sus segmentos excluye la posibilidad de interpretación como canon circular aún si no tuviera tenor. Como señalamos debajo de la segmentación, se divide armónicamente en tres fases, correspondiendo al conjunto de los segmentos i-iv, v-vii y xiii-ix y seguidos por una coda independiente. En sí, este análisis armónico del *cantus* muestra claramente que la base de la melodía está modificada durante su curso. La modificación más dramática está efectuada al comienzo del quinto segmento, inmediatamente después de un largo período de silencio, con la sustitución de *la* con *sol* sostenido (ejemplo 10).

21. MARROCCO, *Italian Secular Music: Anonymous Madrigals and Cacce and the Works of Niccolò da Perugia*, PMFC vol 8. (Monaco: Editions de l'Oiseau Lyre, 1972), pág. 72.

¡A LA CAZA!: EN BUSCA DE LOS ORÍGENES DE LA CACCIA ITALIANA DEL TRECENTO

1 2 3 4 5 6 7 8 9

The image displays a musical score for a vocal piece. At the top, measures 1 through 9 are indicated. The score consists of several staves. The first nine staves (i-ix) represent the vocal line, with each staff starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. Staves x and xi are labeled 'coda' and contain piano accompaniment with chords and some melodic lines. Below the vocal staves, there are three staves labeled 'i-iv', 'reducción v-vii', and 'viii-ix', which appear to be harmonic reductions or chordal accompaniment for the vocal line, showing chord structures and some melodic fragments.

Ejemplo 10. *Or qua compagni*, segmentación del cantus

Cuando, a su vez está añadido el tenor, como creemos fue el siguiente paso en la creación de la obra, la dimensión armónica se ve ampliada, produciendo tantos matices que resulta imposible reducirla a un ostinato idealizado. En el ejemplo 11 presentamos la reducción melódica de cada segmento en su entorno armónico, es decir, el segmento melódico junto a su correspondiente segmento canónico (las notas en negras y numerados en romanos minúsculos) y los segmentos del tenor (en blancas y numerados T1, T2 etc). Ningún segmento resulta en una progresión armónica idéntica a cualquier otra, y no hay estabilidad en ninguna consonancia correspondiendo a ninguno de los nueve compases del segmento. Así, como muestran las casillas verticales, el primer compás empieza con una consonancia de *la* en el segmento I, en el II está modificada *are*, después vuelve a *la* y luego se transforma en *mi* y *fa* antes de llegar al final. Este resultado está muy lejos de las tres transformaciones que mostramos al pie de los segmentos melódicos del ejemplo anterior y representa una elaboración más sofisticada de lo que fue, al principio, relativamente sencillo (ejemplo 11).

Mientras podríamos seguir analizando ejemplos que ofrezcan más matices relacionados con esta cuestión, creemos que la selección presentada haya servido para demostrar su propósito. Nuestra pretensión ha sido de relacionar el inicio de la *caccia* con la extendida tradición europea del *rondellus* y trazar su desarrollo a base de técnicas encontradas en ese repertorio. Claro está que en su evolución, la *caccia* se iba muchas veces disfrazada de madrigal canónico por motivo de su forma textual que, en la mayoría de las obras conservadas, emplea la forma poética del madrigal. A pesar de este vínculo con el madrigal, quisiéramos distanciar la evolución musical de la *caccia* de aquel, y las teorías modernas que lo hayan subrayado erróneamente. Hemos mostrado una clara relación entre las sencillas *cacce* sin tenor y otros cánones contemporáneos basado en la idea de un supuesto concepto de repetición armónica, y hemos adelantado una teoría de una siguiente fase de evolución en que se encuentran obras cuya flexibilidad se debe a un proceso de variación continua de un esquema inicial, y que produjo obras no solamente más difíciles de categorizar sino de mayor sofisticación técnica, artística y expresiva que cualquier obra canónica que se había conocido hasta este punto en la historia musical.

¡A LA CAZA!: EN BUSCA DE LOS ORÍGENES DE LA CACCIA ITALIANA DEL TRECENTO

The image displays a musical score for the piece "Or qua compagni". It consists of 11 staves, each representing a different voice part, and 9 measures of music. The staves are labeled as follows:

- I (i+T1)
- II (ii+ii+T2)
- III (iii+ii+T3)
- IV (iv+iii+T4)
- V (v+iv+T5)
- VI (vi+v+T6)
- VII (vii+vi+T7)
- VIII (viii+vii+T8)
- IX (ix+viii+T9)
- X (coda+T10)
- XI (final)

The score is written in a single system with 9 measures numbered 1 through 9 at the top. Each measure contains notes for all 11 parts. Vertical boxes are drawn around the notes in each measure to highlight specific harmonic elements. A dashed vertical line is present between measures 4 and 5, and another dashed vertical line is at the end of measure 9. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests.

Ejemplo 11. *Or qua compagni*, elaboración armónica

¡A la caza!: en busca de los orígenes de la *caccia* italiana del *trecento*

JOHN GRIFFITHS



Separata de

NASSARRE

Revista Aragonesa de Musicología

XII, 2

Institución «Fernando el Católico»

Zaragoza, 1996