



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Η *caccia* του Trecento**  
**Μία συγκριτική προσέγγιση**

Όλγα Κ. Παπαγεωργοπούλου

**Επιβλέπων:** Πύρρος Μπαμίχας, Αναπληρωτής Καθηγητής

ΑΘΗΝΑ

**Φεβρουάριος 2021**

## **ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

### **Η *caccia* του Trecento Μία συγκριτική προσέγγιση**

**Όλγα Κ. Παπαγεωργοπούλου**

**A.M.: 1569201400031**

**Επιβλέπων: Πύρρος Μπαμίχας, Αναπληρωτής Καθηγητής**

**Τριμελής Επιτροπή: Πύρρος Μπαμίχας  
Νικόλαος Μαλιάρας  
Πάυλος Σεργίου**

#### **Σημείωμα της συγγραφέως**

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Φεβρουάριο του 2021. Η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά την συγγραφέα και όχι τον επιβλέποντα Καθηγητή.

## Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	1
Εισαγωγή.....	2
1. Ιστορικό πλαίσιο.....	5
2. Η ιταλική caccia του Trecento.....	7
2.1. Ιστορικά στοιχεία.....	7
2.2. Δομικά χαρακτηριστικά.....	11
2.3. Το μαδριγάλι σε κανόνα, caccia-μαδριγάλι.....	12
2.4. Η φωνή tenor στην caccia.....	13
3. Αναλύσεις κομματιών: caccia και caccia-μαδριγάλι.....	14
3.1. Magister Piero.....	15
3.1.1. Chavalcando con un giovine.....	15
3.1.2. Chon brachi assai.....	16
3.1.3. Con dolce brama.....	17
3.1.4. Ongni dilecto.....	18
3.2. Jacopo da Bologna.....	20
3.2.1. Giunge'l bel tempo.....	20
3.2.2. Ogelletto silvagio.....	21
3.2.3. Per sparverare.....	22
3.3. Giovanni da Firenze.....	23
3.3.1. Chon brachi assai.....	23
3.3.2. Nel boscho sença folglie.....	25
3.3.3. Per larghi prati.....	26
3.4. Vincenzo da Rimini.....	27
3.4.1. In forma quasi.....	27
3.4.2. Nell' acqua chiara.....	29
3.5. Niccolò da Perugia.....	31
3.5.1. Dappoi che'l sole.....	31
3.5.2. La fiera testa.....	33
3.5.3. Passando con pensier.....	33
3.5.4. State su, donne.....	35
3.6. Francesco Landini.....	36
3.6.1. Chosi pensoso.....	36
3.6.2. De! dinmi tu.....	37
4. Συμπεράσματα .....	38
4.1. Στοιχεία κειμένων και σύνθεσης στην caccia.....	38
4.2. Στοιχεία του ύφους των συνθετών.....	44
4.3. Σύνοψη .....	46
Βιβλιογραφία- Ιταλικών κειμένων των επιλεγμένων συνθέσεων.....	49

## Πρόλογος

Το θέμα της εργασίας αυτής επιλέχθηκε από προσωπικό ενδιαφέρον για την μεσαιωνική πολυφωνία, σε συνεννόηση με την καθηγήτρια κυρία Λερχ-Καλαβρυτινού. Στόχος της εργασίας είναι μία συγκριτική παρουσίαση ενός συγκεκριμένου είδους, της ιταλικής *caccia* του 14ου αιώνα, όπως χειρίζεται από συνθέτες από τους οποίους τους αποδίδονται περισσότερες από μία συνθέσεις με χρήση της τεχνικής του κανόνα. Γίνεται προσπάθεια να συγκριθούν τα κομμάτια μεταξύ τους, να σχηματιστούν μέχρι ένα βαθμό κατηγορίες ανάλογα με τα χαρακτηριστικά των κομματιών και επίσης να απομονωθούν στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα σχετικά κομμάτια κάθε συνθέτη. Η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε είναι κυρίως η αγγλόφωνη, όσο ήταν προσβάσιμη υπό της παρούσες συνθήκες (covid).

Θα ήθελα να ευχαριστήσω προσωπικώς την κυρία Λερχ-Καλαβρυτινού, η οποία με βοήθησε πέραν του δυνατού και με στήριξε ως το τέλος αυτής της εργασίας, πάντα με προθυμία και χαμόγελο, παρ' όλο που συνταξιοδοτήθηκε πριν ολοκληρωθεί η εκπόνηση. Επίσης, ευχαριστώ τον κύριο Μπαμίχα, ο οποίος εμπιστεύτηκε και ανέλαβε την περίπτωσή μου, παρ' όλο που η αρχή της έρευνάς μου έγινε με άλλη καθηγήτρια. Θερμές ευχαριστίες θέλω να εκφράσω στην οικογένειά μου για την στήριξη όλων των χρόνων σπουδών μου, αλλά και τους φίλους μου για την ενθάρρυνση που μου έδωσαν όλο το διάστημα της έρευνας και της συγγραφής της πτυχιακής μου. Ειδική ευχαριστία στον αρραβωνιαστικό μου και υποψήφιο διδάκτορα ιστορικής και συστηματικής μουσικολογίας, Οδυσσέα Τσουρλάκη, για την ιώβειο υπομονή του, που χωρίς αυτήν ίσως και να μην είχε ολοκληρωθεί η παρούσα εργασία, αλλά και για τις ατελείωτες συζητήσεις που έγιναν πάνω σε θέματα που με προβλημάτισαν.

## Εισαγωγή

Ο 14ος αιώνας για την μουσική, χαρακτηρίζεται ως περίοδος με μεγάλη δραστηριότητα στην Ιταλία και την Γαλλία. Η μεν γαλλική μουσική του αιώνα ονομάστηκε “Ars Nova”, η δε ιταλική “Trecento” (που σημαίνει τριακόσια, δηλαδή ο αιώνας του 1300). Με παράλληλη εξέλιξη, η ιταλική και η γαλλική μουσική ανέπτυξαν και τελειοποίησαν ένα δικό τους ύφος η κάθε μία, δίνοντας ταυτόχρονα στοιχεία και επηρεάζοντας η μία την άλλη. Τον 14ο αιώνα βρίσκουμε ιδιαίτερη άνθιση της κοσμικής μουσικής και πιο συγκεκριμένα της πολυφωνίας. Η θεματολογία ήταν ποικίλη, και αναφερόταν σε σκηνές της καθημερινότητας και ειδικά στην αγάπη, ενώ η ποίηση που μελοποιούνταν προερχόταν από ποιητές λιγότερο ή περισσότερους γνωστούς, και ήταν γραμμένη στην τοπική γλώσσα της περιοχής.

Η εξέλιξη της σημειογραφίας τόσο στην Ιταλία, όσο και στην Γαλλία έπαιξε σημαντικό ρόλο και στην εξέλιξη της μουσικής πολυφωνίας. Το ιταλικό νέο και διακριτό ρυθμικό ύφος, οι πρωτόγνωροι μετρικοί συνδυασμοί, επιτυγχάνουν να διαφοροποιηθούν από την γαλλική σημειογραφία.

Η έρευνα σχετικά με την μεσαιωνική μουσική και ιδιαίτερα με την μουσική του Trecento μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα ήταν πολύ περιορισμένη. Από τις αρχές του 20ού αιώνα έως τις ημέρες μας, η έρευνα έχει εμπλουτιστεί με τα νέα στοιχεία που προκύπτουν από κριτικές εκδόσεις, από άρθρα και μελέτες διαφόρων ερευνητών. Παρακάτω θα γίνουν αναφορές σε μελετητές του 20ού αιώνα μέχρι τις ημέρες μας, οι οποίοι έχουν ασχοληθεί εκτενώς με την μουσική της Ιταλίας του 14ου αιώνα, του ύφους του Trecento, αλλά και ειδικότερα με την *caccia* του Trecento, είτε στην ολότητά της, είτε με επιμέρους χαρακτηριστικά της, συγκεκριμένες συνθέσεις ή/και συμβολισμούς. Επιπρόσθετα, θα αναφερθούν επιλεκτικοί τίτλοι σχετικών δημοσιευμάτων τους.

Αρχικά θα αναφερθούμε στις σημαντικότερες πηγές που μας παραδίδονται από την εποχή εκείνη για την μουσική του Trecento. Τα σημαντικότερα χειρόγραφα της εποχής που διασώζονται μέχρι σήμερα είναι τα εξής: I-Fn Panciatichiano 26, Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 215 (‘Codex Rossi’) και ένα σπάραγμα αυτού Ostiglia, Opera Pia G. Greggiati, Biblioteca Musicale, s.s. (‘Ostiglia fragment’), Biblioteca Apostolica Vaticana Urb.lat.1419, Biblioteca Apostolica Vaticana Urb.lat.1790, London, British Museum add. 29987, Bibliothèque Nationale, Paris, MS. n.a. 6771 (Reina), Bibliothèque Nationale, Paris fonds italien 568, Biblioteca Laurenziana, Florence Ms. Palatino 87 (Squarcialupi), University Library, Prague, MS. XI F 9.<sup>1</sup>

Από τους πρώτους ερευνητές που ασχολήθηκαν με την εποχή του Trecento, ήταν ο Γερμανός μουσικολόγος, Johannes Wolf, ο οποίος ασχολήθηκε με μεγάλο ζήλο για την μουσική της Ιταλίας των 14ου, 15ου αιώνα. Η έρευνά του και το βιβλίο *Geschichte der Mensural-notation von 1250-1460*, που γράφτηκε στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, μόλις το 1904, αποτέλεσαν σημαντική βάση για την μεταγενέστερη συστηματική μελέτη της μουσικής του μεσαίωνα. Ο Αμερικανός μουσικολόγος, Leonard Ellinwood, ήταν από τους πρώτους που ασχολήθηκε ειδικά με έναν μεγάλο δάσκαλο του Trecento, τον Francesco Landini. Συγκεκριμένα εξέδωσε το βιβλίο του *The works of Francesco Landini* το 1939, ενώ μία δεύτερη, αναθεωρημένη έκδοσή του έγινε το 1945. Πρόκειται για μία συρραφή κειμένων που είχε δημοσιεύσει μέχρι τότε για διάφορες περιστάσεις. Ασχολείται με την ιταλική μουσική πολυφωνία της εποχής της Ars Nova, την σημειογραφία, τα μουσικά είδη, το ρόλο των οργάνων και τα χειρόγραφα, μέσα από το έργο του Francesco Landini. Επίσης, παραθέτει και μεταγραφές των συνθέσεων του Landini στην σύγχρονη σημειογραφία, κάνοντας και γενικά σχόλια επ’ αυτών. Ο Ιταλός μουσικολόγος, Nino Pirrotta, συνέγραψε το *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, το οποίο κυκλοφόρησε το 1984. Το βιβλίο αποτελείται από μία συλλογή είκοσι-δύο δοκιμίων του, γραμμένα μεταξύ του 1953 και 1980, τα οποία ασχολούνται με την εξέλιξη της μουσικής και του πολιτισμού στην Ιταλία από τον μεσαίωνα μέχρι και την μπαρόκ εποχή. Η έρευνά του και οι μελέτες του

<sup>1</sup> Marocco, W. Thomas (επιμ.), *Polyphonic music of the fourteenth century-Italian secular music*, τόμοι VI (1974), VII (1971), VII (1972), Éditions de l’Oiseau-Lyre, Monaco.

αποτελούν μέχρι σήμερα σημαντική πηγή και βάση για τις μελέτες της ιταλικής μουσικής. Ο Άγγλος μουσικολόγος, David Fallows, ασχολήθηκε εκτενώς με την εκτέλεση της μουσικής Trecento στην σύγχρονη εποχή, με το “Performing early music on record-1: A retrospective and prospective survey of the music of the Italian Trecento”, άρθρο του 1975 στο περιοδικό *Early Music*, τεύχος 3 αρ. 3. Από εκείνη την χρονική περίοδο η μελέτη άρχισε να προσανατολίζεται σε πιο ειδικά θέματα σχετικά με την *caccia*. Η Αμερικανίδα μουσικολόγος, Virginia Ervin Newes, έχει ασχοληθεί σε μεγάλο βαθμό με την μιμητική τεχνική και ειδικά στη μουσική του μεσαίωνα. Στο άρθρο της, “Chace, caccia, fuga the convergence of French and Italian traditions” του 1987, στο περιοδικό *Musica Disciplina*, τεύχος 41, αναφέρεται εκτενώς στις σχέσεις της ιταλικής *caccia* με την γαλλική *chace*. Σε αυτές τις πολιτιστικές σχέσεις αναφέρεται και ο Ιταλός μουσικολόγος, F. Alberto Gallo, με το *Music in the castle troubadours, books and orators in Italian courts of the thirteenth, fourteenth and fifteenth centuries*, μία μονογραφία του 1992, αφιερωμένη στην επιρροή που άσκησε η γαλλική κουλτούρα στην ιταλική μουσική παράδοση. Ο Ιταλός μουσικολόγος, Marco Gozzi, γράφει το 2001 το “New light on Italian Trecento notation, part 1”, άρθρο στο περιοδικό *Recercare*, τεύχος xiii, το οποίο ασχολείται με το θέμα της ερμηνείας του ρυθμού στην ιταλική σημειογραφία του Trecento, μέσα από την συστηματική εξέταση των σωζόμενων θεωρητικών και μουσικών χειρογράφων. Την ίδια χρονιά ο Ελβετός μουσικολόγος, Kurt von Fischer, επιμελείται το λήμμα για την *caccia*, στο *The New Grove Dictionary*, ενώ συνέβαλε στην μελέτη του Trecento και τιμήθηκε γι' αυτό. Από τους πλέον σύγχρονους μελετητές μουσικολόγους, η Βρετανίδα Elizabeth Eva Leach, με ειδίκευση στην μεσαιωνική μουσική, έχει ασχοληθεί με ιδιαίτερα εξειδικευμένα θέματα. Για παράδειγμα, στο βιβλίο της *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages* του 2007, (στο οποίο δυστυχώς δεν είχα άμεση πρόσβαση) ασχολείται με το πώς το τραγούδι των πτηνών και γενικά οι ήχοι της φύσης επηρέασαν την μουσική σύνθεση και έμπνευση κατά τον 14ο αιώνα, στοιχείο που είναι ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στις συνθέσεις *cacce*. Ο John Louis Nádas, έχει ασχοληθεί από την δεκαετία του 1980 με το Trecento, ενώ συνεπιμελήθηκε τα βιβλία του 2009 *Ars Nova: French and Italian music in the fourteenth century* και το *The end of the Ars Nova in Italy: The San Lorenzo palimpsest and related repertoires* του 2020. Η Ιταλίδα μουσικολόγος Lucia Marchi, ασχολήθηκε με ακόμη πιο συγκεκριμένα ζητήματα και επιμέρους χαρακτηριστικά των συνθέσεων *cacce*. Στο κείμενό της του 2011, “Chasing voices, hunting love: The meaning of the italian caccia”, στο περιοδικό *Essays in Medieval Studies*, τεύχος 27, ασχολείται με την έννοια του 'κυνηγιού', πώς απεικονίζεται στην *caccia* και τι συμβολίζει στην τέχνη από την αρχαιότητα. Σε ακόμα ένα άρθρο της, ασχολείται εν μέρει και με την *caccia*. Στο “For whom the fire burns: medieval images of Saint Cecilia and music”, *Recercare*, τεύχος 27 του 2015, μελετά τον συμβολισμό της Αγίας Κικιλίας μεταξύ άλλων και στην *caccia Dappoi che 'l sole*. Ο Michail Lopatin, είναι αυτός που πλέον ασχολείται κατά κόρον με την μελέτη της τεχνικής του κανόνα στο Trecento και το πρώιμο Quattrocento, ενώ έχει εισηγηθεί έρευνες για την ιταλική *caccia*. Δείγμα της έρευνάς του αποτελεί το άρθρο “Canonic techniques in the caccia: compositional strategies and historical development”, στο περιοδικό *Plainsong and Medieval Music*, στο τόμο 23, το έτος 2014. Επίσης, το δοκίμιό του “Musico-Metapoetic Relationships in Trecento Song: Two Case Studies from the San Lorenzo Palimpsest (SL 2211)”, στον συλλογικό τόμο *The end of the Ars Nova in Italy: The San Lorenzo palimpsest and related repertoires*, του 2020. Η Jamie Reuland, ασχολήθηκε με την *caccia* και το 2019 έγραψε το “Open form and canonic matter in Trecento song”, στο συλλογικό τόμο *New Medieval Literatures*, μιλώντας για την τεχνική του κανόνα στα τραγούδια του Trecento. Παρατηρείται λοιπόν, κατά τα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21ου αιώνα, αυξανόμενο ενδιαφέρον για την μελέτη του είδους της *caccia*, αλλά και του ύφους του Trecento, πράγμα που δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, αφού το θέμα έχει ακόμα περιθώρια έρευνας και παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον.

Η παρούσα εργασία κάνει αρχικά μία γενική ιστορική ανασκόπηση στο μουσικό γίνεσθαι της Ιταλίας του 14ου αιώνα, ενώ μελετάει και πιο συγκεκριμένα την ιστορική πλευρά του είδους της *caccia* του Trecento. Ύστερα, γίνεται μια παρουσίαση της δομής και των κυριότερων χαρακτηριστικών που βρίσκονται στις συνθέσεις *cacce*, πληροφορίες που αντλήθηκαν από την σχετική βιβλιογραφία. Σε αυτό το κεφάλαιο, εξετάζεται και η περίπτωση της *caccia-μαδριγάλι*, τα κύρια δομικά στοιχεία της, αλλά και οι βασικές διαφορές της με το *μαδριγάλι* του Trecento.

Στο τρίτο μέρος της εργασίας, βρίσκονται οι αναλύσεις συνθέσεων *cacce* επιλεγμένων συνθετών. Απότερος σκοπός είναι η σύγκριση του ύφους του κάθε συνθέτη (όσο αυτό είναι δυνατό), παρατηρήσεις σχετικές με τα επιμέρους στοιχεία των *cacce*, καθώς και η σύγκριση με βάση τα κείμενα και την δομή τους. Συνεπώς, η επιλογή των συνθετών έγινε με κριτήριο το πόσες *cacce* του Trecento μας έχουν διασωθεί από κάθε συνθέτη, εστιάζοντας έτσι σε αυτούς, που τους αποδίδεται παραπάνω από ένα κομμάτια, αλλά και στις πιο εμβληματικές μορφές της εποχής, όπως ο Landini. Έτσι, δίνεται το αναγκαίο υλικό και τα απαραίτητα στοιχεία που βοηθούν στην μελέτη του μουσικού ύφους του εκάστοτε συνθέτη, στην αποτελεσματικότερη σύγκριση μεταξύ των συνθετών, και σε μια εξαιρετική περίπτωση, μεταξύ διαφορετικών μελοποιήσεων του ίδιου ποιήματος. Με αυτά ως βάσεις, μπορεί να γίνει και γενικότερη εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με το είδος *caccia* του Trecento. Να σημειωθεί, πως μελετήθηκαν όλες οι συνθέσεις *cacce* και *cacce-μαδριγάλια* των συνθετών που επιλέχθηκαν. Η σειρά που παρουσιάζονται οι συνθέτες στην εργασία, είναι κατά προσέγγιση χρονολογική, καθώς δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία για όλους που θα μπορούσαν να τους τοποθετήσουν σε ακριβείς χρονολογίες.

Η μελέτη της μουσικής έγινε αποκλειστικά από τις μεταγραφές σε σύγχρονη μουσική σημειογραφία, οι οποίες αντλήθηκαν από τις κριτικές εκδόσεις των κομματιών που περιέχονται στην σειρά “Polyphonic music of the fourteenth century”. Πιο συγκεκριμένα από τους τόμους VI-VII-VIII, οι οποίοι αφορούν τη Ιταλική κοσμική μουσική- “Italian secular music”.<sup>2</sup> Οι παρτιτούρες για την μουσική του Landini, αντλήθηκαν από ανατύπωση του τόμου IV, της ίδιας σειράς.<sup>3</sup> Τα μέτρα αναφέρονται στις παραπάνω παρτιτούρες, ενώ και οι μουσικοί όροι που χρησιμοποιούνται είναι αυτοί που βρίσκουμε στις μεταγραφές. Για παράδειγμα, χρησιμοποιείται η μετρική ένδειξη 2/4 της σύγχρονης μας σημειογραφίας και όχι “quatrenaria”, όπως στην ορολογία της εποχής. Επιπλέον, παρόλο που δεν δέχονται όλοι τον όρο *caccia-μαδριγάλι*, λόγω της χρήση του στις εκδόσεις των συγκεκριμένων κομματιών, έγινε η επιλογή να χρησιμοποιηθεί στην παρούσα εργασία.

Η μελέτη των ιταλικών κειμένων έγινε από μεταφράσεις. Όπου ήταν δυνατό χρησιμοποιήθηκαν έγκυρες πηγές, οι οποίες είχαν μεταφρασμένο το ποίημα ή αποσπάσματα αυτού, ενώ για όσα δεν ήταν δυνατό να βρεθούν έγκυρες μεταφράσεις, έγινε απόδοση στα ελληνικά με την βοήθεια λεξικών και με την συνδρομή ατόμων που μιλάνε την ιταλική γλώσσα.

Τα στοιχεία που μελετήθηκαν στις αναλύσεις εξαρτώνται μέχρι ένα βαθμό από την εκάστοτε σύνθεση. Βασικά, εξετάζεται η σχέση μεταξύ της μουσικής και του κειμένου, και κατά πόσο η μουσική υποτάσσεται στο κείμενο. Παρατηρείται, όσο είναι δυνατόν, κατά πόσο οι εικόνες που παρουσιάζονται στο κείμενο, περιγράφονται μουσικά. Επίσης, εξετάζεται αν υπάρχει μουσική περιγραφή σε μιμήσεις των στοιχείων της φύσης, όταν αυτά αναφέρονται στο κείμενο. Όπως θα ειπωθεί παρακάτω το στοιχείο της φύσης είναι μία από τις σημαντικότερες θεματολογίες στην *caccia*. Μουσικά στοιχεία που καταγράφονται είναι αν υπάρχει *ritornello* ή όχι και τι εξυπηρετεί, αν σε αυτό υφίσταται ή όχι κανόνας, αν αλλάζουν η μετρική ένδειξη ή/και ο τρόπος. Επίσης, εξετάζονται ο αριθμός των φωνών, οι σχέσεις μεταξύ τους, αρμονικά και μελωδικά, πώς συνταιριάζουν και τι εκτάσεις καλύπτουν.

Τέλος, με βάση το υλικό που δίνουν οι αναλύσεις, υπάρχει και ένα κεφάλαιο με γενικά συμπεράσματα για το είδος, αλλά και για το μουσικό ύφος των συνθετών ως προς την

2 Marrocco, W. Thomas (επιμ.), *Polyphonic music of the fourteenth century-Italian secular music*, τόμοι VI (1974), VII (1971), VIII (1972), Éditions de l’Oiseau-Lyre, Monaco.

3 Schrade, Leo (επιμ.), *Francesco Landini-Complete Works*, τόμος II, Editions de l’oiseau-Lyre, Monaco, 1982.

αντιμετώπισή τους στο συγκεκριμένο είδος. Παρουσιάζονται στατιστικά στοιχεία σχετικά με τα χαρακτηριστικά που θέλουμε να συγκρίνουμε, και στα οποία αναφερθήκαμε παραπάνω. Εξετάζεται το κατά πόσο η *caccia* και το *μαδριγάλι με στοιχεία κανόνα*, (ή αλλιώς *caccia-μαδριγάλι*), έχουν διαφορές, και πού υπόκεινται αυτές. Πόση κανονικότητα παρουσιάζουν τα κείμενα, πόση τάξη επικρατεί στην μουσική, δηλαδή αν οι φωνές διακρίνονται μεταξύ τους ή ακολουθείται κάποια τυπική δομή, αν φαίνεται να υπάρχουν διαφορές στο περιεχόμενο του κειμένου, ρεαλιστικού ή συμβολικού, μεταξύ της *caccia* και της *caccia-μαδριγάλι*. Επιπλέον, γίνεται σύγκριση σχετικά με τα βασικά μουσικά, δομικά στοιχεία που βρίσκονται στις συνθέσεις, όπως ο αριθμός των φωνών. Επίσης, στο βαθμό που είναι αυτό δυνατό και από τις λίγες συνθέσεις που υπάρχουν, θα γίνει προσπάθεια να εξαχθεί κάποιο συμπέρασμα, για το ύφος του εκάστοτε συνθέτη σχετικά με το πώς αντιμετωπίζει την *caccia*. Στο τέλος, γίνεται σύγκριση μεταξύ των συνθέσεων *Chon brachi assai*, περίπτωση όπου βρίσκουμε δύο μελοποιήσεις *cacce* με το ίδιο κείμενο, από διαφορετικούς συνθέτες.

Στο τέλος της εργασίας, παρατίθεται παράρτημα με τα κείμενα των συνθέσεων, όπως καταγράφονται στις παρτιτούρες από τις εκδόσεις που μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία.

## 1. Ιστορικό πλαίσιο

Trecento, 'η εποχή του Landini, του Βοκκάκιου, του Πετράρχη' ή αλλιώς η ιταλική 'Ars Nova'. Με τον όρο αυτό αναφερόμαστε στο καλλιτεχνικό ύφος που επικράτησε το χρονικό διάστημα μεταξύ 1325 με 1420 περίπου, στην περιοχή της Ιταλίας (Trecento σημαίνει στα ιταλικά τριακόσια).<sup>4</sup> Εκείνη την εποχή η γαλλική γλώσσα ήταν σε χρήση στην λογοτεχνία και στην Ιταλία. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ότι ο Brunetto Latini την θεωρεί ως την πιο εκλεπτυσμένη από όλες τις γλώσσες. Παρόλ' αυτά, την ίδια περίοδο ξεκινάει η άνθιση της ιταλικής γλώσσας στην λογοτεχνία και την ποίηση. Το κυριότερο κέντρο πολιτισμού και δράσης της εποχής ήταν η Φλωρεντία, καθώς επιτυχημένοι πολέμοι, σημαντικές βιομηχανίες και το εμπόριο, κυρίως με την Γαλλία, την βοήθησαν να έχει τους οικονομικούς πόρους για να αναπτυχθεί πολιτισμικά και να ακμάσουν οι τέχνες.<sup>5</sup>

Στην Φλωρεντία δραστηριοποιήθηκαν οι μεγαλύτεροι ποιητές της εποχής, όπως ο Δάντης, ο Πετράρχης, ο Βοκάκιος και ο Σακέτι, φτάνοντας την ποίηση στο αποκορύφωμά της. Ακμάζουσα δράση, όμως, είχαν και η Πάδοβα, η αυλή των Visconti, η Μπολόνια, αλλά και περιοχές υπό την επιρροή του Πάπα. Η ποίηση ήταν και η κινητήρια δύναμη για την μουσική, καθώς τυπικά η τελευταία υποτασσόταν σε αυτήν, με αποτέλεσμα να υπάρξουν αρκετές καινοτομίες για την εποχή, τόσο στην Ιταλία, όσο και στην περιοχή της Γαλλίας.<sup>6</sup> Η προφορική παράδοση της ποίησης που είχε ως σκοπό να τραγουδηθεί, ανέπτυξε νέες μουσικές μορφές, πάνω στις οποίες γράφτηκαν μουσικές συνθέσεις, οι οποίες στα τέλη της περιόδου θεωρήθηκαν άξιες και έτσι ανθολογήθηκαν σε διάφορα χειρόγραφα.

Η αρχική έμπνευση της ιταλικής μουσικής σημειογραφίας ήταν το σύστημα του γάλλου θεωρητικού Petrus de Cruce, ο οποίος διαίρεσε την brevis περισσότερο από ό,τι είχε γίνει μέχρι τότε. Ωστόσο, στο α' μισό του 14ου αιώνα, η ιταλική μουσική, αλλά και η σημειογραφία της αναπτύχθηκαν ανεξάρτητα της γαλλικής.<sup>7</sup> Πολλοί και σημαντικοί θεωρητικοί έζησαν και έδρασαν εκείνη την εποχή και γράφτηκαν σημαντικές, για την μουσική εξέλιξη πραγματείες. Μεταξύ αυτών

4 Fallows, David, "Performing early music on record-1: A Retrospective and Prospective Survey of the Music of the Italian Trecento", *Early Music*, Vol. 3, No. 3, Ιουλ. 1975, σ. 252.

5 Wolf, Johannes, "Italian Trecento Music", *Proceedings of the Musical Association*, 58th Sess., 1931, σ. 16 και σ. 17-18.

6 Wolf, ό.π., σ. 16.

7 Nádas, John L. και Cuthbert, Michael Scott, *Ars Nova: French and Italian Music in the Fourteenth Century*, Ashgate, 2009, σ. xiv.



αναφέρονται οι πραγματείες του Marchettus της Πάδοβα, *Pomerium*, όπου παρουσιάζονται πολλές πρωτοπορίες της εποχής, όσον αφορά και την σημειογραφία του ρυθμού, αλλά και εκείνη του Prosdocimus de Beldemandis, ο οποίος επίσης έπαιξε σημαντικό ρόλο στην μελέτη και εφαρμογή της μετρικής σημειογραφίας στην Ιταλία, την αντίστιξη και το κούρδισμα της εποχής.<sup>8</sup>

Παρά την αναταραχή μεταξύ Ιταλίας και Γαλλίας, που επικρατούσε στα τέλη του 14ου αιώνα, σχετικά με το ποιος είναι ο νόμιμος Πάπας, φαίνεται να ασκήθηκε και μεγάλη μουσική επιρροή από την Γαλλία, ειδικότερα στη βόρεια Ιταλία.<sup>9</sup> Είναι γεγονός ότι η ιταλική και η γαλλική μουσική παραλληλίζονται και είναι εμφανείς οι ομοιότητες που έχουν μεταξύ τους, ομοιότητες που όμως προσαρμόζονται στο ύφος, τις ανάγκες και τα αισθητικά κριτήρια της εκάστοτε περιοχής. Κι ενώ η γαλλική μουσική καταφέρνει να διακρίνει και να εξισορροπεί το ύφος και τις εντάσεις των μουσικών φράσεων μεταξύ τους, η ιταλική τείνει να έχει κατευθυντικότητα, περίτεχνα περάσματα και η κάθε φράση να αναδεικνύεται ανεξάρτητη. Επιπρόσθετα, η ιταλική μουσική έχει διαφορετική ρυθμική συμπεριφορά από την γαλλική, κάτι το οποίο δημιούργησε και την ανάγκη για έναν ειδικό τρόπο σημειογραφίας την εποχή εκείνη. Αυτή η σημειογραφία, την οποία εγκωμίασε και ο Prosdocimus de Beldemandis στις αρχές του 15ου αιώνα, ήταν τόσο βολική που χρησιμοποιήθηκε μέχρι και την εποχή που μεταφέρθηκε η παπική αυλή από την Αβινιόν στην Ρώμη. Ύστερα, η γαλλική σημειογραφία την επισκίασε και τελικά επικράτησε.<sup>10</sup>

Τα περισσότερα από τα χειρόγραφα που διασώζονται ακέραια φαίνεται να έχουν κάποια σχέση με την Φλωρεντία. Ωστόσο, βρίσκονται και αρκετά αποσπάσματα της ιταλικής μουσικής τα οποία σχετίζονται με την Πάδοβα, αλλά και με άλλες περιοχές στο βόρειο τμήμα της Ιταλίας, όπου εδράζαν πανεπιστήμια. Λόγω του μεγάλου εύρους περιοχών που καλύπτουν αυτά τα αποσπάσματα, μπορούμε να βρούμε ιδιαίτερες και ενδιαφέρουσες πληροφορίες σχετικά με την καλλιέργεια της πολυφωνίας σε ολόκληρη την Ιταλία, σε βαθμό που οι κώδικες της Φλωρεντίας από μόνοι τους δύσκολα θα μπορούσαν να μας δώσουν. Από τα σημαντικότερα χειρόγραφα της μουσικής παρακαταθήκης είναι αυτά του κώδικα Rossi, στον οποίο περιλαμβάνονται οι πρωιμότερες γνωστές συνθέσεις του ύφους του ιταλικού Trecento, αλλά και οι κώδικες Squarcialupi και Mancini, οι οποίοι περιλαμβάνουν έργα από το τέλος της εποχής. Ο κώδικας Squarcialupi, πήρε το όνομά του από έναν σημαίνοντα οργανίστα που τον κατείχε τον 15ο αιώνα. Ο συγκεκριμένος κώδικας είναι ο πιο προσεγμένος, αλλά και εντυπωσιακά διακοσμημένος, ενώ έχει οργανωθεί με τρόπο υποδειγματικό, τηρώντας τις αρχές μιας μουσικής συλλογής. Η διάρθρωσή του ακολουθεί μία χρονολογική διάταξη ανά συνθέτη, επιλέγοντας προσεχτικά και ομαδοποιώντας τα κομμάτια ανά είδος. Έχει δοθεί ιδιαίτερη προσοχή, από τους γραφείς, και στην επιμέλεια, με αποτέλεσμα να μπορεί να θεωρηθεί και ένα είδος κριτικής έκδοσης της εποχής του.<sup>11</sup>

Από τα χειρόγραφα και τους κώδικες που έχουν διασωθεί από την εποχή του ιταλικού Trecento, φαίνεται ότι πολλοί μουσικοί της Φλωρεντίας και ειδικότερα οργανίστες, συνέθεταν κοσμική μουσική. Ενδεικτικά αναφέρονται οι σημαντικότεροι, Francesco Landini, Vincenzo da Rimini, Jacopo da Bologna, Lorenzo da Firenze, Gherardello da Firenze, Niccolò da Perugia, Magister Piero, Giovanni da Cascia, Donato da Cascia, Bartolino da Padua, Andrea, Paolo Tenorista και Cacherias, ενώ διασώζονται και συνθέσεις από ανώνυμους συνθέτες.<sup>12</sup> Οι Giovanni da Cascia ή αλλιώς Giovanni da Firenze, Jacopo da Bologna και Francesco Landini, είναι οι συνθέτες, για τους οποίους διασώζονται τα περισσότερα βιογραφικά στοιχεία. Οι δύο πρώτοι προαναφερόμενοι δραστηριοποιήθηκαν κυρίως στις αυλές της βόρειας Ιταλίας, ενώ ο τρίτος στην Φλωρεντία. Ο

8 Herlinger, Jan, λήμμα “Prosdocimus de Beldemandis”, στο: *Grove Music Online*, έντυπη έκδοση: 20 Ιανουαρίου 2001, ηλεκτρονική έκδοση: 2001, αναθεωρημένο από D’ Agostino Gianluca. [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22430>], (26.05.2020), σ. 1.

9 Nadas, John L. και Cuthbert, Michael Scott, ό.π., σ. xiv.

10 Fallows, ό.π., σ. 252. Βλέπε επίσης, Wolf, ό.π., σ. 16 και σ. 17.

11 Nadas, John L. και Scott Cuthbert, Michael, ό.π., σ. xv. Βλέπε επίσης, Fallows, ό.π., σ. 252.

12 Wolf, ό.π., σ. 17. Βλέπε επίσης, Ellinwood, Leonard, “The fourteenth century in Italy”, στο: Hughes, Dom Anselm και Abraham, Gerald, (επιμ.), *The New Oxford History of Music - Volume III*, Oxford University Press, Λονδίνο 1960, σ. 74-77.

Francesco Landini, ή αλλιώς Francesco da Firenze, ήταν πολύ γνωστός και στην εποχή του, ενώ είχε τόσο μεγάλο συνθετικό έργο που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του κώδικα Squarcialupi. Ένας ακόμα συνθέτης που κίνησε την περιέργεια για την πρωτοτυπία του στη συνθετική τεχνική, ήταν ο Antonio Zachara da Teramo, γνωστός και ως Çacherias.<sup>13</sup>

Από την εποχή του Trecento μας διασώζονται σήμερα περίπου εξακόσια κομμάτια. Αρκετοί επιστήμονες του 20ού αιώνα έχουν προσπαθήσει να τα μελετήσουν, να τα ταξινομήσουν και να δημιουργήσουν μία εμπειριστατωμένη συλλογή των κομματιών αυτών. Επιλεκτικά αναφέρονται οι πιο σημαντικές: Johannes Wolf --*Der Squarcialupi-Codex*-- 1955, Pirrotta Nino --*Corpus Mensurabilis Musicae*-- (Vol.8 I-IV). Επίσης, ο Leo Schrade ξεκίνησε να δημιουργεί την συλλογή --*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*-- (η οποία συνεχίστηκε από τον W. Thomas Martocco και περιλαμβάνει έξι τόμους αφιερωμένους στην κοσμική ιταλική μουσική, τους IV-VI-VII-VIII-IX-X).<sup>14</sup>

Τα τρία εξέχοντα είδη μουσικής της εποχής του ιταλικού Trecento είναι η *ballata*, το *μαδριγάλι* και η *caccia*. Τα στοιχεία που κάνουν την μουσική αυτή τόσο ενδιαφέρουσα, εκτός από την ίδια την μορφή του κάθε είδους, είναι η κίνηση της μελωδίας και η χρήση του ρυθμού και αξίζουν την προσοχή των μελετητών. Το πώς οι υψηλότερες με τις χαμηλότερες φωνές συμπληρώνουν μια σύνθεση, με τις πρώτες να έχουν ζωνρότητα, ενώ οι δεύτερες να είναι η ήσυχη δύναμη. Οι χρωματικές παραλλαγές των φωνών που έχουν πιο κινητικές μελωδίες, καθώς και η ποικίλη ρυθμική εξέλιξη, μπορεί να γίνει αντιληπτή σε όλα τα σωζόμενα κομμάτια του ιταλικού Trecento.<sup>15</sup>

## 2. Η ιταλική *caccia* του Trecento

### 2.1. Ιστορικά στοιχεία

Η *caccia* είναι ένα ποιητικό και μουσικό είδος του 14ου και 15ου αιώνα στην Ιταλία.<sup>16</sup> Ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες σύγχρονες της ποιητικές μορφές, για την τραχειά απεικόνιση του λόγου, την προφανή χρήση της διαλέκτου και του ασήμαντου, αλλά ψυχαγωγικού της θέματος.<sup>17</sup> Είναι ένα είδος τραγουδιού που έχει πολύ ζωνρή κίνηση και στο κείμενο και στην μουσική, ενώ η μία φωνή κυνηγάει την άλλη μέσω της χρήσης της τεχνικής του κανόνα, συνηθέστερα με την συνοδεία μίας φωνής tenor που συχνά δεν έχει κείμενο (“*caccia*” στα ιταλικά σημαίνει κυνήγι).<sup>18</sup>

Η παραγωγή των *cacce* διήρκησε περίπου έναν αιώνα, από την πρώτη γενεά συνθετών του 14ου αιώνα (Magister Piero και Jacopo da Bologna) μέχρι την αρχή του 15ου. Παρόλο που αποτελεί μικρό μέρος του ρεπερτορίου της εποχής, σε σύγκριση με άλλα σύγχρονα είδη, όπως *μαδριγάλια* και *ballate*, οι συνθέσεις *cacce* βρίσκονται με συνέπεια σε κάθε μουσική ανθολογία του Trecento.<sup>19</sup>

13 Nádas, John L. και Scott Cuthbert, Michael, ό.π., σ. xvi.

14 Fallows, ό.π., σ. 252. Αν και στην χρονική στιγμή που έγραφε ο συγγραφέας του άρθρου, το *Polyphonic Music Of the Fourteenth Century*, βρισκόταν σε αρχικά στάδια.

15 Wolf, ό.π., σ. 18-20.

16 von Fischer, Kurt, λήμμα “Caccia”, στο: *Grove Music Online*, έντυπη έκδοση: 20 Ιανουαρίου 2001, ηλεκτρονική έκδοση: 2001, αναθεωρημένο από D' Agostino Gianluca, σ. 1.  
[<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04517>], (23.10.2019)

17 Reuland, Jamie, “Open form and canonic matter in trecento song”, *New Medieval Literatures* 19, τεύχος 19, επιμ. Knox, P., Robertson, K., & Ashe, Laura., Boydell & Brewer, Cambridge 2019, σ. 124.  
[doi:10.1017/9781787444799], (08.08.2020)

18 von Fischer, ό.π., σ. 2. Βλέπε επίσης, Wolf, ό.π., σ. 20.

19 Marchi, Lucia, “Chasing voices, hunting love: the meaning of the italian Caccia”, *Essays in Medieval Studies*, τεύχος 27, 2011, σ. 13.

Συνηθέστερα το περιεχόμενο των κειμένων των *cacce*, είναι απεικόνιση μιας αναζήτησης ή μιας περιπέτειας. Πιο σύνηθες είναι να παρουσιάζονται σκηνές κυνηγιού ή ψαρέματος, ενώ μπορεί να περιγράφεται και μια πιο καθημερινή σκηνή, όπως η αγορά, με τις φωνές των εμπόρων και των αγοραστών. Συχνά περιλαμβάνονται σύντομοι διάλογοι μεταξύ των κυνηγών ή ακόμα και των κυνηγών με τα σκυλιά τους, περιλαμβάνοντας και τεχνικές ορολογίες, απαντητικά μοτίβα και ονοματοποιία, ενώ έχουν πολύ ενδιαφέρον οι μιμήσεις κραυγών ζώων που μπορεί να είναι στο κείμενο και είτε να περιγράφονται με την μουσική, είτε απλά να έχουν κάποια χαλαρή συσχέτιση με αυτήν. Υπάρχουν, επίσης, κάποια θέματα που συναντάμε λιγότερες φορές ή και μεμονωμένα, όπως για παράδειγμα μπορεί να ακούγονται έπαινοι για τις αρετές του να τρώει κανείς καλά, ή το χάος μιας πυροσβεστικής ομάδας, η οποία προσπαθεί να κατασβέσει μια φωτιά. Δεν λείπουν όμως και οι *cacce*, οι οποίες μπορεί να συνδυάσουν περισσότερες δραστηριότητες στο ίδιο κείμενο.<sup>20</sup>

Όπως αναφέρθηκε, είναι συχνή και η χρήση ορολογίας, ειδικών λέξεων και φράσεων, οι οποίες ακουγόντουσαν πράγματι στις διάφορες δραστηριότητες. Τέτοιες λέξεις και φράσεις, ακόμα και οι μιμήσεις των κραυγών των ζώων, όπως το γαύγισμα των σκυλιών ακούγονται και στα τραγούδια που αναφέρονται στο κυνήγι. Συλλαβές όπως το *in su*, *in giu*, *in qua*, *in la*, τα οποία αντίστοιχα σημαίνουν *πάνω*, *κάτω*, *εδώ*, *εκεί*, είναι συνεννοήσεις μεταξύ των κυνηγών, ενώ το *bouf*, *bouf*, *bof* αναφέρεται στο γαύγισμα των σκύλων. Η Lucia Marchi ασχολείται εντατικά με την σημασία – συμβολική και μη – του κυνηγιού που συνδέεται με την *caccia*. Είναι σχεδόν βέβαιο, ότι το ακροατήριο της μουσικής *caccia*, ήταν το ίδιο που λάμβανε συμμετοχή και στο κυνήγι της αυλής. Αυτό οδηγεί στην υπόθεση ότι στο άκουσμα των τραγουδιών θα έφερναν σε ενθύμηση το πραγματικό κυνήγι, οπότε η κύρια κατηγορία αποδεκτών που στόχευε ο ποιητής κι ο συνθέτης, θα πρέπει να ήταν και οι εμπλεκόμενοι του κυνηγιού. Από την άλλη, η *caccia* του Trecento φαίνεται συχνά να χρησιμοποιεί τα θέματά της μεταφορικά, κάνοντας μεν μνεία σε μια κοινή εμπειρία, όπως το κυνήγι, αλλά ταυτόχρονα ξεπερνούν την στενή κυριολεκτική της σημασία και της δίνουν μια νέα οπτική σκοπιά. Η Marchi αναφέρει πως ο Barberi Squarotti, ακαδημαϊκός της ιταλικής λογοτεχνίας, διατείνεται ότι από το ξεκίνημα της ιταλικής ποίησης στην καθομιλούμενη, η χρήση του θέματος (του κυνηγιού) κυρίως ως αλληγορία, υποδεικνύει μια παρέκκλιση από την πραγματική πρακτική του κυνηγιού. Στην μουσική της διάσταση, η *caccia* ενσαρκώνει μια διπλή μεταφορά, το κυνήγι των φωνών σε κανόνα αναπαριστά το κυνήγι, και το θέμα του κυνηγιού συμβολίζει το παιχνίδι της αγάπης. Βέβαια, αυτό δεν σημαίνει ότι η μεταφορική της αξία δεν μπορεί να περιλαμβάνει και την πιθανότητα να γίνει αφορμή για να εξυμνηθεί μια συγκεκριμένη αυλή, κάποιος γνωστός άρχοντας, κάποιο ιστορικό γεγονός ή κάποια γυναίκα.

Από την αρχαιότητα, το θέμα του κυνηγιού είχε διαφορετικές ερμηνείες, για παράδειγμα την αναζήτηση της πίστης στο πνευματικό ταξίδι προς την αρετή. Επίσης, η πράξη του κυνηγιού μπορεί να αντιπροσωπεύει την γενναιότητα ενός ήρωα, αλλά η μεταφορική του έννοια μπορεί και να αντιστραφεί και να εννοεί ότι το ανθρώπινο είδος “κυνηγιέται” από την φαυλότητα, το δέλεαρ και τον θάνατο. Μακράν η πιο κοινή μεταφορά είναι η ερωτική, προερχόμενη από την ελληνική και την λατινική λογοτεχνία. Παράδειγμα τέτοιας περίπτωσης, είναι το ποίημα *Chon brachi assai*, το οποίο κάνει μνεία στην Αινειάδα. Στον μύθο η συνάντηση των ερωτευμένων γίνεται κατά τη διάρκεια του κυνηγιού, ενώ τους δύο πρωταγωνιστές τους έπιασε η θεοσταλμένη βροχή, για να καταφύγουν σε μια σπηλιά. Στο *Chon brachi assai*, κατά την διάρκεια του κυνηγιού μια καταιγίδα πιάνει τον πρωταγωνιστή και στην προσπάθειά του να βρει καταφύγιο, συναντάει μία αξιαγάπητη βοσκοπούλα. Μάλιστα, αυτό το κείμενο έχει μελοποιηθεί από δύο συνθέτες, τουλάχιστον, και

20 Wolf, ό.π., σ. 20. Βλέπε επίσης, Bukofzer, Manfred, “Popular Polyphony in the Middle Ages”, *The Musical Quarterly*, Vol. 26, No. 1 (Jan., 1940), Oxford University Press, σ. 41. Βέβαια, ο Bukofzer φαίνεται να αντιμετωπίζει την *chace* και την *caccia* ως ίδιο είδος με διαφορετική ονομασία λόγω προελεύσεως. Βλέπε επίσης, Reuland, Jamie, ό.π., σ. 125, όπου αναφέρεται στην μελέτη της Elizabeth Eva Leach, η οποία όταν έκανε την έρευνά της σχετικά με τα τραγούδια που σχετιζόντουσαν με πτηνά και ζώα στον όψιμο Μεσαίωνα, χρησιμοποίησε παραδείγματα από το είδος της *caccia*, για το πώς η ανθρώπινη φωνή μπορεί να απεικονίσει θεωρητικά τις κραυγές των ζώων. Βλ και, Nádas, John L. και Cuthbert, Michael Scott, ό.π., σ. xviii. και Marchi, Lucia, ό.π., σ. 13.

εξετάζεται στο αντίστοιχο κεφάλαιο της εργασίας.<sup>21</sup>

Στις *cacce* είναι συχνό να παρουσιάζεται μία σκηνή όπου το ψάρεμα γίνεται από γυναίκες. Αυτή η συνήθεια ίσως προέρχεται και από την πεποίθηση, την οποία υποστήριζε κι ο Ισίδωρος της Σεβίλλης, ότι η γυναίκα είναι αυτή που ρίχνει το άγκιστρο της αποπλάνησης. Αντιθέτως, το κυνήγι παρουσιάζεται από άνδρες, τις περισσότερες φορές, συνδέοντας τον άνδρα ως τον κυνηγό και την γυναίκα ως το θήραμα. Μία από τις εξαιρέσεις του τελευταίου είναι το *Per larghi prati*, στο οποίο περιγράφονται γυναίκες να κυνηγούν στο δάσος όλων των ειδών τα ζώα. Παρόλο που δεν γίνεται άμεση αναφορά στην ερωτική διάσταση του παραπάνω ποιήματος, έρχεται σε σύγκριση με το *La caccia di Diana*, ένα σύντομο ποίημα του Βοκάκιου, στο οποίο οι γυναίκες έχουν βγει για κυνήγι θηρίων τα οποία όμως αργότερα θα μεταμορφωθούν σε νεαρούς εραστές.<sup>22</sup>

Σε ποιήματα που συνδυάζονται σκηνές διαφορετικής θεματολογίας, οι εικόνες που παρουσιάζονται θα μπορούσαν επίσης να ερμηνευθούν ως αλληγορικές. Παράδειγμα το *Nell'acqua chiara*, όπου η σκηνή ψαρέματος μετατρέπεται σε σκηνή αγοράς. Σε αυτό το κείμενο, το κύριο στοιχείο είναι ο αφηγητής μας, ένας ψαράς, που είναι πολύ ενοχλημένος από την φασαρία των εμπόρων. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να σημαίνει ότι οι θόρυβοι και η κίνηση της αγοράς τον αποσπών από το κυνήγι της αγάπης.

Η περίπτωση του *Chon brachi assai*, μπορεί να θεωρηθεί και ένα παράδειγμα ως προς την διαφορετική πορεία που ακολουθούσε η μορφή *caccia* σε σχέση με το σύγχρονο ποιητικό ύφος. Η αναφορά που γίνεται στον μύθο, το συμβάν με την βοσκοπούλα, αλλά και η ζωντανή περιγραφή του κυνηγιού στο α' μέρος του κειμένου, συσχετίζεται έμμεσα με την *pastourelle* της γαλλικής παράδοσης. Η Marchi παρατηρεί ότι ενώ στο Βιργιλιανό κείμενο η ερωτική συνάντηση είναι μέρος μιας μεγαλύτερης αφηγηματικής εικόνας, στην *caccia* γίνεται περισσότερο μια πεζή αποπλάνηση, μάλλον πιο βεβιασμένη. Ακόμα αναφέρει πως ο Barberi Squarotti, σημειώνει αυτή την μείωση του βάθους του νοήματος στην μεταφορική έννοια του κυνηγιού, κατά την διάρκεια του αιώνα, ειδικά αν συγκριθεί με την ποίηση *Stilnovo*. Η μεταφορική έννοια γίνεται μια εκπροσώπηση της πιο αισθησιακής πλευράς της αγάπης και χρησιμοποιείται συχνότερα στην κωμικο-ρεαλιστική ποίηση. Σύμφωνα με τον Barberi Squarotti, το κυνήγι αντιπροσωπεύει “την εξωγενή δράση της αποπλάνησης, χωρίς κάποιο βάθος”.<sup>23</sup>

Όσον αφορά την μορφή των *cacce*, ο Kurt von Fischer σημειώνει ότι έντεκα από τα εικοσιπέντε διασωθέντα κείμενα είναι σε ποιητική μορφή μαδριγαλιού και ένα σε μορφή *ballata*. Δεκαοκτώ από τα εικοσιέξι κομμάτια *cacce* έχουν κανόνα στις υψηλότερες φωνές και μία *tenor* χωρίς κείμενο, εκ των οποίων οι τέσσερις θεωρούνται *μαδριγάλια σε κανόνα*, λόγω της μορφής του κειμένου. Τέσσερις τρίφωνες *cacce* έχουν κείμενο και στην *tenor*, ενώ μία από αυτές, το κομμάτι *A poste messe* του Lorenzo da Firenze, είναι δομημένη ως τρίφωνος κανόνας με τρόπο παρόμοιο με αυτόν της γαλλικής *chace*. Δύο είναι σε μορφή μαδριγαλιού σε κανόνα, εκ των οποίων η μία, το κομμάτι του Landini *Dè, dimmi tu*, έχει τον κανόνα στις δύο χαμηλότερες φωνές. Διασώζονται τρεις δίφωνες *cacce* στην μορφή μαδριγαλιού σε κανόνα, ενώ ένα κομμάτι του Andrea de Florentia, το *Dal traditor*, είναι στην μορφή της *ballata*, αλλά με στοιχεία τεχνικής της *caccia*. Τέλος, λόγω του θέματος και της χρήσης των κειμένων, δύο διασωθέντα *μαδριγάλια* του Ciconia, το *Caçando un giorno* και το *I cani sono fuora*, προσδιορίζονται ως *caccia*. Η πρωιμότερη γνωστή *caccia* είναι το *Or qua compagni*.<sup>24</sup>

Μία από τις πρωιμότερες αναφορές στην *caccia* βρίσκεται στο *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, μία ανώνυμη βενετική πραγματεία του πρώιμου 14ου αιώνα, γραμμένη μετά το 1332. Ο μελετητής της πραγματείας *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, Debenedetti (1922), αναφέρει ότι οι “*cacce*” ή “*incalci*” μορφοποιούνται όπως τα *μοτέτα*, εκτός από το γεγονός ότι οι στίχοι των στροφών στις *cacce* θα πρέπει να αποτελούνται όλοι από πέντε ή επτά συλλαβές, κι ότι

21 Marchi, Lucia, ό.π., σ. 14-15.

22 Ό.π., σ. 18.

23 Ό.π., σ. 16-17.

24 von Fischer, ό.π., σ. 1 και σ. 2. Βλέπε επίσης, Ellinwood, Leonard, ό.π., σ. 61.

μπορεί να ερμηνευθεί μέχρι και με πέντε τραγουδιστές.<sup>25</sup> Στην ανάγνωση που κάνει η Lucia Marchi, σημειώνει ότι ο ορισμός που δίνεται στο *Capitulum* είναι προβληματικός και πως δεν έχει σχέση με τα κομμάτια *cacce* που μας διασώζονται. Το *Capitulum* αναφέρεται σε μια ποιητική δομή με πεντασύλλαβους ή επτασύλλαβους στίχους, ενώ οι στίχοι στα κομμάτια που έχουμε στην διάθεσή μας είναι ενδεκασύλλαβοι, επτασύλλαβοι και πεντασύλλαβοι και κάποιες φορές μικρότεροι, με ακανόνιστες ομοιοκαταληξίες. Για την μουσική δομή, η πραγματεία αναφέρεται περισσότερο σε έναν κυκλικό κανόνα με τόσες φωνές όσες και οι στίχοι. Η Marchi επισημαίνει πως ένας κυκλικός κανόνας είναι δομημένος έτσι, ώστε όλες οι φωνές να μπορούν να τραγουδούν ταυτόχρονα, επειδή ο κάθετος μουσικός συγχρονισμός μένει απaráλλαχτος. Επισημαίνει την διαφορά με τον συνεχόμενο κανόνα, όπου οι δύο ή οι περισσότερες φωνές μιμούνται η μία την άλλη, αλλά με μόνο μία πιθανή στιγμή που συμπίπτουν, επειδή ο τόνος αλλάζει συγχρόνως. Αν και οι δύο τεχνικές σχετίζονται, οι σωζόμενες *cacce*, αποτελούνται μόνο από συνεχόμενους κανόνες και όχι κυκλικούς. Το συμπέρασμα που βγαίνει είναι πως ο συγγραφέας του *Capitulum* δεν περιγράφει ούτε την γαλλική *chace*, ούτε την ιταλική *caccia*, αλλά ένα είδος απλού στροφικού τραγουδιού, ίσως κάποιας τεχνικής αυτοσχεδιασμού, ενώ δίνει και σχετικά παραδείγματα σωζόμενων κομματιών.<sup>26</sup>

Μέχρι τον πρώιμο 15ο αιώνα, η συνθετική τεχνική του κανόνα με συνοδεία, είχε αρχίσει να επεκτείνεται με δύο ακόμα τρόπους. Ο πρώτος ήταν εκείνος όπου ο κανόνας δεν ήταν απαραίτητα στην ταυτοφωνία, αλλά μπορούσε να είναι είτε στην τέταρτη, την πέμπτη ή την ογδόη, και ο δεύτερος, εκείνος που η συνοδεία του κανόνα εμπλουτίστηκε με παραπάνω από μία φωνές. Αρκετοί συνθέτες έγραψαν κανόνες που να μην βρίσκονται στην ταυτοφωνία, μεταξύ αυτών και ο Landini και ο Ciconia, αλλά μια αξιοσημείωτη περίπτωση είναι αυτή του ritornello της σύνθεσης *Nel boscho sença folglie* του Giovanni da Firenze. Στο συγκεκριμένο ritornello, ο δίφωνος κανόνας που υπάρχει με συνοδεία μίας φωνής tenor στο α' μέρος, μετατρέπεται σε ένα είδος τρίφωνου κανόνα. Μάλιστα η tenor γίνεται η φωνή που ξεκινάει και εκθέτει το υλικό που οι άλλες δύο φωνές ύστερα το μιμούνται. Η δεύτερη φωνή εισάγεται στην οκτάβα και η τρίτη φωνή που εισάγεται, η οποία στο α' μέρος ήταν η πρώτη, μπαίνει στο ίδιο τονικό ύψος με την δεύτερη. Μπορεί να γίνει μια υπόθεση σύμφωνα με τα διαστήματα που δημιουργούνται μεταξύ των φωνών, ότι η αρχική έμπνευση ήταν για τρεις φωνές σε κανόνα εις την ταυτοφωνία, αλλά λόγω κάποιων μη επιτρεπόμενων διαστημάτων που δημιουργόντουσαν σε κάποια σημεία (μέτρα 94, 99, 104, 113), ο συνθέτης 'αναγκάστηκε' να βάλει την tenor μία ογδόη πιο κάτω. Στην περίπτωση που ο κανόνας συνοδευόταν από δύο κατώτερες φωνές, μία tenor και μία contratenor, τότε αυτές μοιραζόντουσαν την δομική λειτουργία της αρμονικής στήριξης, ή είχε μόνο η tenor δομική λειτουργία και η contratenor απλά εμπλούτιζε σε ρυθμό και αρμονία. Και στις δύο περιπτώσεις, η tenor φαίνεται να υπήρχε στην αρχική σύλληψη της σύνθεσης.<sup>27</sup>

Έγινε λόγος παραπάνω, για την σχέση των κειμένων με αναφορές σε πραγματικά πρόσωπα ή γεγονότα. Παράδειγμα είναι το *Dappoi che 'l sole* του Niccolò da Perugia με την αναφορά στο γυναικείο όνομα της Cecilia, ή το *Per Sparverare*, το οποίο αναφέρεται πιθανότατα στην αυλή των Visconti. Όμως, αυτές οι αναφορές, μπορεί να χάσουν την αρχική σημασία τους στο πέρασμα του χρόνου και η μουσική που κάποτε εξυπηρέτησε την εξύμνηση ενός συγκεκριμένου προσώπου ή μιας αυλής, τελικά να διασωθεί μέχρι τώρα, κι ας μην έχει πλέον την ίδια χρήση όπως στην εποχή

25 von Fischer, ό.π., σ. 1. Βλέπε επίσης, Ellinwood, Leonard, ό.π., σ. 61. Σε αυτό το σημείο, το λήμμα του *Grove Music Online* στην σελίδα 1, επισημαίνει ότι οι τραγουδιστές ερμηνεύουν “in the manner of a voice-exchange canon”, ενώ στο *The New Oxford History of Music*, σελίδα 61, παρατηρεί ότι στην πραγματεία δεν γίνεται αναφορά στο στοιχείο του κανόνα, οπότε και δεν είναι σίγουρο ότι γίνεται αναφορά στην *caccia* ή σε κάποια άλλη συγγενική προγενέστερη μορφή. Με μία δική μου ανάγνωση του λατινικού κειμένου, δεν βρήκα κάποια ρητή αναφορά στο στοιχείο του κανόνα. Βλέπε: Anonymous, *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, σε έκδοση του Debenedetti, Santorre, “Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale”, *Studi medievali*, 2 (1906-7), σ. 79–80, [<http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/ANOCAP>] (τελευταία προσπέλαση: 24.08.2020).

26 Marchi, Lucia, ό.π., σ. 20.

27 Newes, Virginia Ervin, “Chace, caccia, fuga: the convergence of French and Italian traditions”, *Musica Disciplina*, Vol. 41 (1987), σ. 45 και σ. 51-52.

και στον τόπο που γράφτηκε. Ωστόσο, η σύνθεση αυτή έφτασε μέχρι τις μέρες μας λόγω της καλλιτεχνικής αξίας και της μουσικής και της ποίησης μειώνοντας την σημασία του αρχικού της, πολιτικού σκοπού. Παράδειγμα αυτού είναι οι δύο μελοποιήσεις του *Chon bracchi assai*, μία από τον Magister Piero και μία του Giovanni da Firenze. Υπάρχουν διάφορες συζητήσεις σχετικές με το περιεχόμενο του κειμένου του, που αναφερόταν αρχικά, αλλά για το πότε και πού γράφτηκε η κάθε εκδοχή. Το μόνο σίγουρο είναι ότι η εκδοχή του Giovanni είναι μεταγενέστερη. Πάντως, και οι δύο μελοποιήσεις βρίσκονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη στην Φλωρεντία, στην ανθολογία Panciatichi 26, η οποία συντάχθηκε στην Τοσκάνη στην τελευταία δεκαετία του 14ου αιώνα. Αυτό δείχνει ότι αυτές οι δύο *cacce* παρέμειναν σε χρήση σε χρόνο και τόπο που δεν είχαν σχέση με την δημιουργία τους, ενώ κάτι τέτοιο κάνει πιο βέβαιο ότι κομμάτια που είχαν τοπική ή πολιτική αναφορά αρχικά, άλλαξαν σε μια νέα, πιο αφηρημένη σημασία. Το γεγονός δε ότι αυτές οι *cacce* επιβίωσαν χωρίς να συνδέονται πολιτικά στη διάρκεια των χρόνων, σημαίνει ότι είχαν καθαρή καλλιτεχνική αξία.<sup>28</sup>

Η καθ' εαυτού *caccia* σε μορφή κανόνα του Trecento φαίνεται πως έπαψε να χρησιμοποιείται λίγο μετά τις αρχές του 15ου αιώνα, αλλά σε μη κανονική μορφή, σε μορφή *strambotti* και *canti carnascialeschi*, συνέχισε να υφίσταται τον 15ο και αρχές 16ου αιώνα.<sup>29</sup> Η γαλλική *chace* είναι το πιο κοντινό είδος, με μεγάλου μεγέθους συνθέσεων με την τεχνική του κανόνα.<sup>30</sup>

## 2.2. Δομικά χαρακτηριστικά

Η *caccia* είναι ένας κανόνας, στην πλειοψηφία σε ταυτοφωνία, που αποτελείται από δύο φωνές, σπανιότερα περισσότερες, και σε πολλές περιπτώσεις υπάρχει και μία συνοδευτική φωνή, συνηθέστερα *tenor* ως χαμηλότερη ή σπανιότερα μία υψηλότερη, ενώ μπορεί να υπάρχουν και παραπάνω από μία συνοδευτικές φωνές.

Στις περισσότερες των περιπτώσεων μία σύνθεση αποτελείται από ένα α' μέρος που ποιητικά περιλαμβάνει τα *terzetti*, δηλαδή στροφές που διαρθρώνονται ανά τρεις στίχους, οι οποίοι μπορεί να είναι σε διάφορα μεγέθη, όπως επτασύλλαβοι και ενδεκασύλλαβοι, οργανωμένοι σε δύο στροφές, με συχνή ομοιοκαταληξία μεταξύ των κουπλέ και εσωτερικά. Τυπικά, περιλαμβάνεται και ένα β' μέρος, το *ritornello*, καταλαμβάνοντας συνηθέστερα τους δύο τελευταίους στίχους του ποιήματος, ενώ δεν είναι σπάνιες οι συνθέσεις οι οποίες δεν έχουν *ritornello*. Τυπικό για το *ritornello* είναι να έχει στοιχεία αντιθετικά με το α' μέρος, όπως να μην υφίσταται κανόνας ή φωνές που προηγουμένως δεν ήταν σε κανόνα να παίρνουν μέρος σε αυτόν, επίσης μπορεί να αλλάζει η μετρική ένδειξη, καθώς μπορεί να υπάρχει διαφορά και στον τρόπο. Το κείμενο στο *ritornello*, μπορεί να περιέχει μια επεξήγηση του κειμένου που προηγήθηκε, είτε εξηγώντας μία αλληγορία ή περιγράφοντας μία μεταφορική εικόνα.

Στις περισσότερες *cacce* η δεύτερη φωνή του κανόνα εισέρχεται μετά την ολοκλήρωση μιας φράσεως. Είναι σύνηθες για την πρώτη φωνή της *caccia*, να ακολουθεί μια καθοδική κίνηση, ώστε μέχρι να μπει η δεύτερη φωνή του κανόνα, να έχει καλύψει ένα διάστημα πέμπτης ή ογδός. Οι *cacce* έχουν χαρακτηριστικές μελωδικές κινήσεις, όπως ότι η πρώτη φράση έχει μια κατιούσα κατεύθυνση, συνήθως μέχρι διάστημα πέμπτης ή ογδός μέσω διανθισμένων μελισμάτων και ακολουθείται από μια ανιούσα κίνηση στη δεύτερη φράση.<sup>31</sup>

Η τεχνική του *hoquetus*, μιας γρήγορης εναλλαγής σύντομων μελωδικών κινήσεων που ακολουθούνται από παύσεις μεταξύ των φωνών, βοηθάει στην αποτελεσματικότερη μίμηση στις

28 Marchi, Lucia, ό.π., σ. 18-19.

29 von Fischer, ό.π., σ. 4. Σε αυτό το σημείο, το άρθρο αναφέρεται στο εξής κείμενο του Ghisi, F., “Due saggi di cacce inedite del secondo Quattrocento”, *La Rinascita*, 5 (1942), 72-103. Ωστόσο, ο Fischer δεν αναφέρει κάτι παραπάνω για την συνέχεια της *caccia*. Από την δική μου μικρή έρευνα που έκανα δεν βρήκα κάτι σχετικό, όμως με τον περιορισμό της γλώσσας δεν είχα δυνατότητα μελέτης στο κείμενο στο οποίο αναφέρεται ο Fischer.

30 Nadas, John L. και Cuthbert, Michael Scott, σ. xviii.

31 Newes, ό.π., σ. 29 και σ. 37-38. Βλέπε επίσης, Bukofzer, ό.π., σ. 41.

κραυγές των ζώων. Υπάρχει η περίπτωση να μελοποιούνται με αυτόν τον τρόπο κραυγές ζώων οι οποίες εκφέρονται με συλλαβές μέσα στο κείμενο, αλλά και η περίπτωση να γίνεται μόνο μουσική αναφορά στις κραυγές των ζώων με την χρήση κάποιας κρατημένης μελισμένης συλλαβής, χωρίς να υπάρχει μία άμεση αναφορά στο όνομα του ζώου ή κάποια ονοματοποιητική συλλαβή, που προσπαθεί να αποδώσει την φωνή του. Η δεύτερη περίπτωση μπορούμε να πούμε ότι προσθέτει εμμέσως στοιχεία στο ηχοτόπιο μιας σκηνής, όπως για παράδειγμα τον ήχο των πουλιών σε μια σκηνή δάσους.

### 2.3. Το *μαδριγάλι σε κανόνα, caccia-μαδριγάλι*

Πολλοί ερευνητές θεωρούν πως η *caccia* σαν είδος είναι άμεσα συνδεδεμένη με το ιταλικό *μαδριγάλι* του 14ου αιώνα, κι αυτό επειδή όπως και το *μαδριγάλι*, η *caccia* δίνει μεγάλο βάρος στην εξέλιξη της μελωδίας.<sup>32</sup> Περαιτέρω ομοιότητες βρίσκονται και στην ποιητική δομή, όπου υπάρχουν κατά κύριο λόγο ενδεκασύλλαβοι στίχοι, στην ύπαρξη *ritornello*, στην εναλλαγή μεταξύ συλλαβικότητας και περίτεχνων μελισμάτων, αλλά και στην ύπαρξη μιας συγκεκριμένης γραμμικής κατεύθυνσης στην εκάστοτε μελωδική γραμμή, για παράδειγμα μιας ανιούσας μελωδικής γραμμής αποτελούμενης από μικρά διαστήματα, χωρίς μεγάλα πηδήματα ανεβοκατεβάσματος.

Η *caccia* μπορεί, επίσης, να παρομοιαστεί με το *μαδριγάλι*, όσον αφορά τις μελισματικές και ομιλούσες φράσεις, στα περάσματα τύπου *hoquetus*, αλλά και στις συχνές εμφανίσεις *ritornello*, που πολλές φορές βρίσκονται κι εκείνα σε κανόνα.<sup>33</sup>

Αυτό που ξεχωρίζει το *μαδριγάλι σε κανόνα* από το απλό *μαδριγάλι* του Trecento είναι ότι το πρώτο είδος έχει δύο φωνές που βρίσκονται σε κανόνα στην ταυτοφωνία, ενώ το δεύτερο έχει μία φωνή που εκφέρει μελωδία και μία δεύτερη που είναι συνοδευτική. Σύνηθες για το *μαδριγάλι σε κανόνα* είναι οι δύο ψηλότερες φωνές να βρίσκονται σε κανόνα και να συνοδεύονται από μία *tenor* χωρίς κείμενο, χωρίς να είναι απαραίτητο να έχει δομικό ρόλο στην αρμονία, με αποτέλεσμα, σε μερικές περιπτώσεις να αποτελεί διακοσμητικό στοιχείο, ενώ σε άλλες απαραίτητο στοιχείο για την αποφυγή κακών συνηγήσεων. Οι δύο φωνές που βρίσκονται σε κανόνα δομούνται έτσι, ούτως ώστε να μπορούν να σταθούν αρμονικά και μόνες τους, ενώ η φωνή *tenor* στο *μαδριγάλι χωρίς κανόνα* έχει διαφορετική λειτουργία, αφού κρίνεται απαραίτητη για την αρμονική δομή της σύνθεσης.<sup>34</sup>

Η δομή του *μαδριγαλιού* του 14ου αιώνα, αποτελούταν από δύο ή τρεις τρίστιχες (*terzetto*) στροφές, οι οποίες είχαν όμοια μουσική, ενώ ακολουθούσε κι ένα δίστιχο τελικό *ritornello*. Ο εκάστοτε στίχος συνήθως αποτελείται από επτά ή έντεκα συλλαβές για τις στροφές, και έντεκα για το *ritornello*.<sup>35</sup>

Η Carleton αναφέρει πως το *μαδριγάλι σε κανόνα* είναι ένα είδος τρίφωνου *μαδριγαλιού*, στο οποίο οι δύο υψηλότερες φωνές ξεκινούν την μίμηση, όπως στην *caccia* (κάποιες φορές ονομάζεται και *caccia-μαδριγάλι*). Η μίμηση μπορεί να συνεχιστεί σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό κατά την διάρκεια του τραγουδιού.<sup>36</sup>

Ο όρος *caccia-μαδριγάλι* είναι μοντέρνος, ενώ η Marchi θεωρεί ότι είναι άστοχος και δεν πρέπει να χρησιμοποιείται για το *ποιητικό μαδριγάλι με μέρη που έχουν κανόνα* (*poetic madrigal with canonic sections*), αφού δεν ανταποκρίνεται σε κάποια υπάρχουσα ορολογία της εποχής. Μάλιστα, παρουσιάζει παραδείγματα συνθέσεων που τους δίνεται ορισμός σε κάποια από τα

32 Newes, ό.π., σ. 29.

33 von Fischer, ό.π., σ. 2.

34 Newes, ό.π., σ. 30.

35 D' Agostino, Gianluca, von Fischer Kurt, λήμμα "Madrigal" στο: *Grove Music Online*, έντυπη έκδοση: 20 Ιανουαρίου 2001, ηλεκτρονική έκδοση: 2001, αναθεωρημένη βιβλιογραφία το 2004, σ. 2. [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40075>] (20.02.2020)

36 Carleton, Sarah M., *Heraldry in the trecento madrigal*, διδακτορική διατριβή, University of Toronto, Graduate Department of Music, 2009, σ. 134.

χειρόγραφα που έχουν διασωθεί. Αναφέρει ότι υπάρχει συχνά ο προβληματισμός σχετικά με την διάκριση της *caccia* με το *μαδριγάλι*, ενώ επισημαίνει ότι τα δύο χαρακτηριστικά στοιχεία της *caccia*, δηλαδή η τεχνική του κανόνα και το θέμα του κυνηγιού, έχουν χρησιμοποιηθεί και σε αρκετές συνθέσεις μαδριγαλιών. Παρατηρεί ότι «οι πηγές της εποχής έχουν επίγνωση των διαφορών και γι' αυτό το λόγο συχνά οι γραφείς τα έχουν κατατάξει αναλόγως, με δύο τρόπους: με την επισήμανση των κομματιών και ομαδοποιώντας τα». Προσθέτει ότι δεν έχει προσδιοριστεί καμία σύνθεση ως *caccia*, αν ακολουθεί οποιαδήποτε άλλη ποιητική μορφή εκτός της *motus confectus*,<sup>37</sup> αλλά και μόνο επειδή έχει μέρη με κανόνα ή ως περιεχόμενο κειμένου το θέμα του κυνηγιού. Μάλιστα φέρνει σαν παράδειγμα την σύνθεση *Oggetto Silvagio*, όπου ο Jacopo da Bologna έχει μελοποιήσει δύο φορές. Η μία είναι για δύο φωνές, ενώ η δεύτερη για τρεις φωνές με έναν κανόνα. Στο χειρόγραφο Panciatichi 26, υπάρχει διαφορετικός προσδιορισμός μεταξύ των συνθέσεων, με την πρώτη να την προσδιορίζει ως *μαδριγάλι* και την δεύτερη ως *caccia*. Η Marchi πιστεύει ότι αυτό συμβαίνει, επειδή τα περιεχόμενα στο συγκεκριμένο χειρόγραφο είναι αλφαβητικά διαρθρωμένα κι έτσι έπρεπε να τα ξεχωρίσουν με κάποιον τρόπο μεταξύ τους. Συμπεραίνει ότι «ως είδος, η *caccia* ορίζεται από τον συνδυασμό μίας ποιητικής μορφής, την *motus confectus* (ή *frottola*) με μία μουσική τεχνική, αυτή του κανόνα». Καταλήγει λέγοντας, πως «παρά την ελλειπή θεωρητική αναφορά της *caccia*, η ύπαρξη ως ξεχωριστό είδος στον ποιητικό-μουσικό κόσμο υπονοείται από μία ισχυρή σύγχρονη αντίληψη από ποιητές, συνθέτες, αλλά και από τους επιμελητές των χειρογράφων».<sup>38</sup>

## 2.4. Η φωνή tenor στην *caccia*

Σύμφωνα με την Martinez-Göllner, μπορούν να διακριθούν τρεις τύποι tenor στην *caccia*. Οι δύο είναι οι μη-απαραίτητοι tenor και ο τρίτος είναι οι απαραίτητοι και για την υφή και για την αρμονία.

Στον πρώτο τύπο, η tenor έχει έκταση παρόμοια με τις υψηλότερες φωνές και γίνονται και διασταυρώσεις, συμπληρώνοντας και μόνο αρμονικά είτε τρίτες, είτε πέμπτες, είτε διπλασιάζοντας κάποια στην ταυτοφωνία. Η *caccia Con dolce brama* του Magister Piero φαίνεται να απαντάει στον πρώτο τύπο tenor.

Ο δεύτερος τύπος είναι ο συνηθέστερος τύπος και εμφανίζεται στις τρίφωνες *cacce* και στα *μαδριγάλια σε κανόνα*. Η tenor βρίσκεται, κατά βάση, μια τέταρτη ή πέμπτη χαμηλότερα από τις υψηλότερες φωνές, ενώ μπορεί και να διασταυρώσει σε κάποια σημεία. Κάτι τυπικό για τα *μαδριγάλια σε κανόνα* είναι ότι, στις πτώσεις οι φωνές του κανόνα καταλήγουν σε ταυτοφωνία και η tenor τραγουδάει μια πέμπτη χαμηλότερα, κάτι το οποίο δεν της προσδίδει απαραίτητα δομικό και ουσιαστικό ρόλο, παρόλο που μπορεί να αλλάζει το αρμονικό άκουσμα. Παράδειγμα αυτής της περίπτωσης είναι η *caccia In forma quassi* του Vincenzo da Rimini (μέτρο 65-69). Υπάρχει και η περίπτωση η tenor να έχει τον βασικό φθόγγο μία οκτάβα χαμηλότερα της υψηλότερης φωνής και η δεύτερη φωνή να έχει την πέμπτη (8-5-1), κάτι που προσδίδει έναν πιο δομικό ρόλο στην tenor. Κι αυτό μπορεί να διακριθεί στην ίδια σύνθεση του Rimini, *In forma quassi* (μέτρα 114-117).

Ο τρίτος τύπος βρίσκεται στις περιπτώσεις όπου στις *cacce* υπάρχει η διαδοχή μεγάλης διάρκειας παύσεων μεταξύ των φωνών του κανόνα, κι εκεί η tenor γίνεται απαραίτητη, καθώς συμπληρώνει ηχητικά τα κενά του κανόνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρίτου τύπου tenor είναι το *Chon brachi assai* του Giovanni da Firenze. Σε αυτές τις περιπτώσεις πρέπει να ληφθούν

37 Η Marchi, αναφέρεται στον όρο *motus confectus*, ο οποίος απαντάται στον da Tempo. Τον ορίζει ως μία ποιητική σύνθεση που χρησιμοποιεί κάποιο σχήμα από στίχους και ομοιοκαταληξίες που δεν είναι σταθερό. Μεταφράζει το σχετικό εδάφιο “Σύμφωνα με την μέχρι σήμερα παράδοση, το *motus confectus*, δεν απαιτεί κανέναν κανόνα σχετικά με τις συλλαβές και τους στίχους, αλλά μπορεί να φτιαχτεί και με κανονικούς στίχους.”. Marchi, Lucia, Chasing voices, hunting love: the meaning of the italian Caccia, *Essays in Medieval Studies* τεύχος 27, 2011, σελ. 21.

38 Marchi, Lucia, σ. 24.



υπόψιν οι πιθανότητες ότι η *tenor*, αν δεν γράφτηκε συγχρόνως με τον κανόνα που συνοδεύει, τότε πρέπει να υπήρχε τουλάχιστον στην αρχική έμπνευση της σύνθεσης.

Σχετικά με την αβεβαιότητα περί του διαστήματος τετάρτης, και αν αυτό κατατασσόταν στις σύμφωνες ή στις διάφωνες συνηχήσεις, φαίνεται πως τον 14ο αιώνα υπήρξε μια κομβική αλλαγή, η οποία μπορεί να αναγνωρισθεί και στις *cacce*. Έτσι, στις πρώιμες δίφωνες και τρίφωνες *cacce*, βρίσκουμε τα διαστήματα τετάρτης να υπάρχουν μεταξύ των φωνών του κανόνα, ενώ στις μεταγενέστερες συνθέσεις, η χρήση τους άρχισε να φθίνει, και στις περιπτώσεις όπου δεν υπήρχε *tenor* ή υπήρχε ως δομικά μη απαραίτητος, αυτά εμφανίζονταν με φθόγγους μικρής διάρκειας σε σημεία καλλωπισμού. Όταν η *tenor* έχει δομικό ρόλο στις *cacce*, τότε τα διαστήματα τετάρτης γίνονται απαραίτητα, αφού οι φωνές θα πρέπει να δημιουργούν τις συνηχήσεις ογδότης-πέμπτης-πρώτης. Στα σημεία, όμως, όπου στην σύνθεση υπάρχει διφωνία, τα διαστήματα τετάρτης αποφεύγονται. Στην *caccia* του Giovanni da Firenze, *Chon brachi assai*, φαίνεται πως η *tenor* είναι αρμονικά, αλλά και για την υφή απαραίτητη, αφού στα σημεία που συνηχούν οι τρεις φωνές, οι δύο ανώτερες, οι φωνές του κανόνα, δημιουργούν διαστήματα τετάρτης μεταξύ τους, ενώ στα σημεία που υπάρχουν διφωνίες αποφεύγονται.

Οι περισσότερες συνθέσεις στο είδος της *caccia* φαίνονται να έχουν μία ανεξάρτητη διφωνία ανώτερη της *tenor*, η οποία λειτουργεί ως στοιχείο ενίσχυσης της αρμονίας και ελάχιστα της εκτάσεως κίνησης, ακόμα και στον 15ο αιώνα. Σε κάποιες πρώιμες συνθέσεις *cacce*, ωστόσο, μπορεί να εντοπιστεί και ως λειτουργικό στοιχείο, μπορεί δηλαδή να έχει δομικό χαρακτήρα, αφού συμβάλλει στην διαμόρφωση των διαστημάτων που δημιουργούνται μεταξύ των ανωτέρων της φωνών.<sup>39</sup>

### 3. Αναλύσεις κομματιών: *caccia* και *caccia-μαδριγάλι*

Η εκάστοτε ανάλυση, αρχικά, αναφέρεται στον τύπο της συγκεκριμένης *caccia*, καθώς και στο πόσες φωνές την απαρτίζουν, καθώς και ποιες είναι αυτές που έχουν τον κανόνα και ποια την συνοδευτική λειτουργία. Ύστερα, γίνεται η καταγραφή της έκτασης της εκάστοτε φωνής, αλλά και του συνολικού διαστήματος που καλύπτεται από όλες τις φωνές. Επίσης, καταγράφεται η μετρική ένδειξη της μουσικής κι αν αυτή αλλάζει, καθώς και ο τρόπος κι αν διαφοροποιείται στα δύο μέρη της σύνθεσης (α' μέρος- *ritornello*). Στη συνέχεια, παρουσιάζεται μία περίληψη του κειμένου που μελοποιείται, όπως και κάποιες λεπτομέρειες εφ' όσον έχουν κάποια ιδιαίτερη σημασία είτε για το νόημα του κειμένου, είτε για την μουσική.

Επόμενο ζήτημα που παρουσιάζεται στην εκάστοτε ανάλυση, είναι η σχέση μεταξύ της μουσικής και του κειμένου. Γίνονται ειδικότερες αναφορές όταν υπάρχει κάποιο χαρακτηριστικό στοιχείο στην σύνθεση, όπως ιδιαίτερη περιγραφικότητα της μουσικής ως προς το κείμενο που σχετίζεται. Σε κάποια κομμάτια, γίνεται αναφορά σε μία μακροσκοπική σχέση της μουσικής με το περιεχόμενο του κειμένου, και όχι μόνο σε κάποια σημεία. Σχολιάζεται επίσης, το πόσο διακριτό είναι το κείμενο μέσα στην μουσική, καθώς κι αν αυτό το γεγονός σχετίζεται με το ίδιο το κείμενο.

Όπου φάνηκε χρήσιμο, γίνεται αναφορά και στην φωνή *tenor*. Δηλαδή αν παρουσιάζει κάποιο εξαιρετικό χαρακτηριστικό, αν η λειτουργία της ήταν περισσότερο απαραίτητη για το ύφος ή την αρμονική δομή της σύνθεσης, αλλά και πώς αλληλεπιδρά με τις φωνές του κανόνα. Επίσης, τα αρμονικά στοιχεία που παρουσιάζονται για την εκάστοτε σύνθεση, είναι εκείνα που είχαν κάποιο ζήτημα, όπως οι παραλληλίες. Η μελωδία μελετήθηκε ως προς την στατικότητα, την κινητικότητα, την μελισματικότητα και την ομοφωνική εξέλιξη, όπου υπήρχε. Αν εκτυλισσόταν σε υψηλή ή χαμηλή περιοχή, ή αν τα συνδύαζε με τρόπο που οι φωνές του κανόνα μπορούσαν να αναδειχθούν και οι δύο. Όλα αυτά τα στοιχεία, όπου μπορούσε να συμβεί, συσχετίστηκαν με το κείμενο.

<sup>39</sup> Newes, ό.π., σ. 30-32, 34 και σ.36.

Στο τέλος της κάθε ανάλυσης, γίνεται μία προσεγγιστική παρουσίαση της δομής του κειμένου. Σε αυτό το σημείο γίνεται η διευκρίνιση ότι η παρούσα εργασία έχει στόχο να αναλύσει γενικά στοιχεία της σχέσης της μουσικής με το κείμενο και όχι να εξετάσει συστηματικά την ποιητική δομή. Ωστόσο, έγινε γενική μελέτη του κειμένου, όσο ήταν δυνατό, για να γίνει εφικτή μία αποτελεσματικότερη και πιο σφαιρική σύγκριση μεταξύ των συνθέσεων και των συνθετών, με σημαντικότερο στόχο να εξεταστούν οι διαφορές και οι ομοιότητες της *caccia* με το *μαδριγάλι σε κανόνα (caccia-μαδριγάλι)*.

Η σειρά που παρουσιάζονται οι συνθέτες, όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή, είναι χρονολογική. Φυσικά είναι προσεγγιστική, αφού δεν έχουμε επαρκή στοιχεία για την ακριβή χρονολόγηση του καθενός. Παρ' όλα αυτά, μελέτες έχουν κατατάξει χρονολογικά τους συνθέτες, το έναν με τον άλλον, αν δηλαδή ήταν παράλληλη η μουσική τους πορεία, ή αν κάποιος δραστηριοποιήθηκε αργότερα ή νωρίτερα των άλλων. Η σειρά των κομματιών για τον εκάστοτε συνθέτη είναι αλφαβητική. Αυτή η σειρά είναι: Magister Piero-- *Chavalcando con un giovine*, *Chon brachi assai*, *Con dolce brama*, *Ongni dilecto*- Jacopo da Bologna- *Giunge'l bel tempo*, *Ogelletto silvagio*, *Per sparverare*- Giovanni da Firenze-- *Chon brachi assai*, *Nel boscho sença folglie*, *Per larghi prati*- Vincenzo da Rimini-- *In forma quasi*, *Nell' acqua chiara*- Niccolò da Perugia-- *Dappoi che'l sole*, *La fiera testa*, *Passando con pensier*, *State su, donne*- Francesco Landini-- *Chosi pensoso*, *De! dinmi tu*.

### 3.1. Magister Piero

#### 3.1.1. Chavalcando con un giovine<sup>40</sup>

Το κομμάτι *Chavalcando con un giovine*, είναι μία *caccia-μαδριγάλι* του Magister Piero, με δύο φωνές σε κανόνα.

Η έκταση που καλύπτουν οι φωνές είναι μόλις μία οκτάβα, εκάστως και συνολικά [Λα3-Λα4]. Η μετρική ένδειξη είναι 2/4 και για το α' μέρος και για το ritornello, ενώ και ο τρόπος που βρίσκονται, Ρε, είναι κοινός. Η χρονική διαφορά των φωνών στον κανόνα μεταξύ τους το α' μέρος είναι πέντε μέτρα και διαρκεί για όλο το μέρος, με τον τελευταίο στίχο, κάθε φορά, να μην τον λείει η δεύτερη φωνή. Το ritornello δεν βρίσκεται σε κανόνα.

Το κείμενο, σε γενικό πλαίσιο, μιλάει για δύο ιππείς, οι οποίοι αναζητούν την αγάπη. Περνάνε από όμορφα τοπία, όταν συναντούν την αγάπη στην μορφή θεότητας. Κρατούσε δύο κοπέλες, ένα ξανθό κορίτσι με μάτια όλο χάρη και το άλλο με αβλαβές και ταπεινό πρόσωπο και τα δύο με ευγενικό βλέμμα. Στο ritornello, λέει πως ο καθένας πήρε από μία κοπέλα.

Το κείμενο έχει τέσσερις στροφές, από ένα *terzetto* η κάθε μία, και το ritornello έχει δύο στίχους. Οι τέσσερις στροφές έχουν την ίδια μελωδία μεταξύ τους, με επισήμανση της επανάληψης στην μουσική, ενώ και οι δύο στίχοι του ritornello έχουν δομηθεί με τον ίδιο τρόπο.

Γενικά, το κείμενο δεν αναφέρεται σε κάποια ηχογόνο πηγή, όπως ζώο ή κάποια ομιλία. Τα σημεία της φύσης που αναφέρει είναι στατικά, όπως λουλούδια και λιβάδια. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ηχογόνο το κάλπασμα του αλόγου, αφού υποτίθεται ότι το κείμενο αναφέρεται σε κάποιον (κάποιους) που ιππεύει. Η μελωδία δεν είναι ιδιαίτερα στατική, αλλά δεν είναι και πολύ κινητική. Δεν έχει μεγάλα μελίσματα. Η εξέλιξή της θα μπορούσε να φέρνει στο νου και καλπασμό.

Το κείμενο αποτελείται από τρεις στροφές που μοιράζονται την ίδια μελωδία και ένα δίστιχο ritornello. Διαρθρώνεται κατά κύριο λόγο σε τρία δωδεκύλλαβα τρίστιχα (*terzetti*). Ακολουθεί μοτίβο στην ομοιοκαταληξία, ανά τρεις στίχους α-β-β, γ-δ-δ και ε-ζ-ζ, αντίστοιχα. Το ritornello,

40 Marrocco, W. Thomas (επιμ.), *Polyphonic music of the fourteenth century-Italian secular music*, τόμος VI, Éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco, 1974, σ. 4-5.

είναι δύο στίχοι από δώδεκα συλλαβές οι οποίοι ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους. Πολύ συντηρητική δομή και συγκεκριμένος ο τρόπος που ακολουθείται.

### 3.1.2. Chon brachi assai<sup>41</sup>

Το *Chon Brachi Assai* μελοποιημένο από τον Magister Piero. Είναι μία *caccia* για τρεις φωνές. Οι δύο οι υψηλότερες είναι σε κανόνα (primus-secundus), ενώ η τρίτη (tenor), η χαμηλότερη, έχει συνοδευτικό ρόλο.

Η έκταση των φωνών είναι μία ογδόη για τις φωνές του κανόνα και διάστημα έκτης για την συνοδευτική, ενώ συνολικά καλύπτουν ένα διάστημα δεκάτης-τετάρτης [Primus-Secundus: Λα3-Σι4, Tenor: Ντο3-Λα3]. Η μετρική ένδειξη είναι 3/4 και για τα δύο μέρη. Ο τρόπος στο α' μέρος είναι Σολ και για το ritornello είναι Ρε. Η διαφορά στον κανόνα είναι εννέα μέτρα για το α' μέρος, ενώ γίνεται ένα στο ritornello.

Το κείμενο αναφέρεται σε μία σκηνή κυνηγιού πτηνών σε α' πρόσωπο, κοντά στο ποτάμι Adda, όπου κάποια στιγμή ξέσπασε βροχή. Περιγράφεται ότι όλοι τρέζανε πάρα πολύ γρήγορα, για να βρουν προστασία από την βροχή, κι ενώ κάποιοι ζητούσανε το παλτό τους και άλλοι το καπέλο τους, ο πρωταγωνιστής συνάντησε μία βοσκοπούλα, την οποία ερωτεύτηκε. Το ritornello αναφέρεται στον μύθο του Αινεία και της Διδούς, αφού είχε την βροχή, το καταφύγιο και την κοπέλα.<sup>42</sup>

Γενικά, η κίνηση της μελωδίας του κανόνα είναι ζωηρή. Έχει γρήγορες εναλλαγές φθόγγων, ενώ περιλαμβάνει και μελισματική κίνηση. Θα μπορούσε αυτό να συσχετισθεί με το γεγονός ότι ξεσπάει η καταιγίδα και όλοι τρέχουν. Γενικά φαίνεται να υπάρχει μια αναταραχή, αφού όλοι ψάχνουν κάτι, ενώ ο πρωταγωνιστής βρίσκει την αγάπη. Επίσης, και το ritornello, γίνεται αρκετά πιο ζωηρό, ίσως δείχνοντας την νεροποντή που θέλει να συσχετίσει ο πρωταγωνιστής με τον μύθο, αλλά και την “αγωνία” και την ανυπομονησία που μπορεί να έχει ως προς την βοσκοπούλα που μόλις είδε. Ιδιαίτερη μελισματική κίνηση έχουν τα τελευταία δεκαεφτά μέτρα του α'μέρους (μ. 62-78), τα οποία φέρουν την συλλαβή “-ου” (από τις λέξεις “glunse” και “punse”, αντίστοιχα για τις δύο στροφές). Ίσως οφείλεται ακριβώς στην εμφάνιση της βροχής που γίνεται στον τελευταίο στίχο της πρώτης στροφής, αλλά και στην αρχή της αναταραχής που επικρατεί στο κείμενο της δεύτερης στροφής.

Δεν υπάρχουν χαρακτηριστικά περιγραφικά στοιχεία στο κείμενο, εννοώντας μίμηση σε κάποιο γαύγισμα ή ακόμα και ομιλίας, γενικά κάποιας ηχογόνου πηγής, οπότε και η μουσική δεν δείχνει κάτι τέτοιο. Εντοπίζονται όμως κάποια σημεία που είναι πιο έντονη η υπόταξη της μουσικής στο ποιητικό κείμενο ως προς την διάρθρωση. Στα μέτρα 33-34 και 46 και για τις δύο στροφές, η μελωδία του κανόνα, σε σχέση με την διαφορά που έχουν οι δύο φωνές μεταξύ τους, συμπέφτουν έτσι, που οι ομοιοκαταληξίες του ποιήματος ακούγονται διακριτά [μ. 33-34, (secundus: d' Adda-primus: “Da', da!'”), αντίστοιχο σημείο δεύτερης στροφής, (secundus: l' acqua-primus: “Da, qua!”)], [μ. 46, (secundus: “Va qua, Varin, torna picciolo”-primus: quaglie a volo a volo), αντίστοιχο σημείο δεύτερης στροφής, (secundus: “Dami, Dami, Dami 'l mantello”-primus: chol mio uccello)].

41 Ο.π., σ. 6-8.

42 Στο τέταρτο βιβλίο της Αινειάδας του Βιργίλιου, γίνεται αναφορά στο ότι ο Αινείας και η Διδώ είχαν πάει παρέα για κυνήγι, όταν ξέσπασε μια νεροποντή. Τότε, βρήκαν καταφύγιο σε μια σπηλιά, όπου έγινε και η πρώτη τους ερωτική συνεύρεση. Στο κείμενο *Chon brachi assai* γίνεται άμεση αναφορά στο ritornello “Ήταν μόνη της, και είπα μέσα μου γελώντας: ‘Εδώ είναι η βροχή, εδώ και το δάσος Αινεία και Διδώ’- [Perch' era sola in fra me dicho e rido, “Echo la pioggia il boscho Enea e Dido.”], ενώ είναι εμφανές ότι σε όλο το υπόλοιπο κείμενο συσχετίζεται με ο αφηγητής και η βοσκοπούλα με τον Αινεία και την Διδώ. Για την μετάφραση του κειμένου βλπ. Marchi, Lucia, “Chasing voices, hunting love: The meaning of the italian caccia”, *Essays in Medieval Studies*, τεύχος 27, 2011, σ. 14-15.

Η tenor, δεν έχει κάποιο μιμητικό στοιχείο, ενώ δεν συμμετέχει σημαντικά σε κάποια μελωδική εξέλιξη ή σε κάποιο hoquetus. Ωστόσο, προσδίδει στοιχεία στην υφή, αφού στο α' μέρος η μελωδία του κανόνα έχει αρκετές παύσεις, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται διφωνίες μεταξύ της συνοδευτικής φωνής και μίας φωνής του κανόνα κάθε φορά. Επίσης, η tenor βοηθάει στην αρμονική δομή του κομματιού, καθώς στα σημεία μουσικής κατάληξης-πτώσεως, δίνει αναγκαία τον θεμέλιο φθόγγο, μιας που οι δύο ψηλότερες φωνές καταλήγουν να δημιουργούν μεταξύ τους διάστημα 4ης [μ. 25 (μι-λα/ primus-secundu), μ. 35 (ρε-σολ/ primus-secundus), μ. 43 (ρε-σολ/ secundus-primus), μ. 51 (ρε-σολ/ primus-secundus), μ. 69 Σολ (ρε-σολ/ secundus-primus) μ. 77 Σολ (ρε-σολ/ primus-secundus), μ. 79 (μι-λα/secundus-primus), μ. 85 (ρε-σολ/ secundus-primus)].<sup>43</sup>

Το κείμενο αποτελείται από δύο στροφές με ίδια μελωδία και ένα ritornello. Ακολουθείται ένα μοτίβο στις ομοιοκαταληξίες ανά τρεις στίχους (terzetti), το οποίο είναι α-β-β και γ-γ-δ και για τις δύο στροφές (με διαφορετικές συλλαβές που ομοιοκαταληκτούν μεταξύ των στροφών). Το παραπάνω σχήμα φαίνεται να ακολουθείται και για τον αριθμό των συλλαβών, με δωδεκασύλλαβους, ενδεκασύλλαβους και επτασύλλαβους στίχους. Το ritornello, έχει δύο δωδεκασύλλαβους στίχους, οι οποίοι κάνουν ομοιοκαταληξία μεταξύ τους. Ακολουθείται μια κάπως συγκεκριμένη ποιητική δομή στο κείμενο, πράγμα που δεν συναντάται συχνά σε *cacce* (όχι *cacce-μαδριγάλια*).

### 3.1.3. Con dolce brama<sup>44</sup>

Το κομμάτι Con Dolce Brama είναι μία *caccia* για τρεις φωνές από τον Magister Piero. Έχει δύο υψηλότερες φωνές σε κανόνα (primus-secundus) και μία χαμηλότερη συνοδευτική (tenor).

Η έκταση των φωνών είναι μία ενδεκάτη για τις φωνές του κανόνα και μία ογδόη για την tenor, ενώ συνολικά καλύπτουν το διάστημα ενδεκάτης [Primus-Secundus: Ντο3-Φα4, Tenor: Ντο3-Ντο4]. Ενδιαφέρον έχει ότι οι φωνές του κανόνα κινούνται σε αρκετά χαμηλό επίπεδο, συναντώντας και την φωνή tenor. Η μετρική ένδειξη είναι 2/4. Η διαφορά στον κανόνα είναι δεκαπέντε μέτρα. Το συγκεκριμένο κομμάτι δεν έχει ritornello.

Το κείμενο έχει τον πρωταγωνιστή, ο οποίος με επιθυμία γλυκιά και δυνατή, την στιγμή που επιβιβάζοταν στο πλοίο, λέει στον φίλο του να πάνε στο λιμάνι που βρίσκεται η καλή του. Και αμέσως ο φίλος του άρπαξε το κουπί και πήγε στον πάγκο του. Ύστερα περιγράφεται η στιγμή που ανεβάζουν τα ιστία γενικά που ετοιμάζονται για να ξεκινήσουν το ταξίδι και ακούγονται οι ομιλίες που συνεννοούνται οι ναύτες μεταξύ τους. Αναφέρει πως ο καιρός είναι καλός, και στο τέλος αναφέρει την άγκυρα που σηκώνεται και ξεκινάει το ταξίδι, ενώ το κείμενο μας αφήνει την στιγμή που όλοι οι ναύτες πηγαίνουν στην πρύμνη.<sup>45</sup>

Όσον αφορά την σχέση του κειμένου με την μουσική, υπάρχουν αρκετά σημεία που μπορούν να θεωρηθούν ότι η δεύτερη περιγράφει την πρώτη. Στο σημείο που το κείμενο λέει "l'arboro driçcando"- (το ιστίο σηκώνεται) [primus: μ. 62-65, secundus: μ. 76-79], η μελωδία του βρίσκεται στην υψηλότερα από τις άλλες φωνές, ενώ στην αμέσως επόμενη φράση "China"- (κάθοδος) η μελωδία βρίσκεται χαμηλότερα και από την tenor. Η ίδια φράση συνεχίζει με "el quadernal tutti tirando"- (κουπί όλοι μαζί τραβάμε) [primus: μ. 66-73, secundus: μ. 80-87], ενώ η μουσική γίνεται αρκετά περιγραφική, αφού για το σημείο που την έχει η πρώτη φωνή, μέχρι το 'tutti' οι δύο φωνές του κανόνα έχουν ακριβώς το ίδιο ρυθμικό σχήμα, που μπορεί να προσομοιάζει

43 Βέβαια, λόγω του ότι η σύνθεση βρίσκεται στο πρώιμο Trecento, σημαίνει πως ακόμα το διάστημα τετάρτης σε συνήχηση, δεν είναι ακόμα σίγουρο αν θεωρούταν ασταθές διάστημα ή μη προβληματικό. Το γεγονός βέβαια ότι ο συνθέτης δεν το χρησιμοποιεί χωρίς στήριξη, σημαίνει ότι μάλλον το αποφεύγει.

44 Maggoco, ό.π., σ. 9-11.

45 Η μετάφραση του κειμένου βρέθηκε στην περιγραφή ηχογράφησης της σύνθεσης στην ιστοσελίδα Youtube. Συγκεκριμένα στο κανάλι "Collectio Musicorum", (δημοσιευμένο στις 04.12.2018).

[<https://www.youtube.com/watch?v=KBpbVPdVt04>](τελευταία προσπέλαση: 29.01.2021)

στο 'όλοι μαζί', όπως μαζί λένε το ίδιο σχήμα οι δύο φωνές, με την συνοδευτική φωνή να έχει παύση, οπότε να γίνεται ακόμα πιο έντονο το στοιχείο αυτό. Επίσης, η λέξη 'tirando'- 'τράβηγμα' κρατείται τέσσερα μέτρα με φθόγγους μεγάλης διάρκειας, που μπορεί να συμβολιστεί με το 'τράβηγμα' που γίνεται στην διάρκεια των φθόγγων.

Το κείμενο έχει διαλόγους, επίσης έχει κάποιες συλλαβές που είναι σύνηθεις για τις *cacce* συνθέσεις. Η συλλαβή "Su!" είναι χαρακτηριστική για την *caccia*. Εδώ ο συνθέτης το έχει μελοποιήσει με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο, αφού περνάει την ένταση της στιγμής όταν όλοι πηγαίνουν κάποιος δίνει μια διαταγή, κάποιες οδηγίες για κάτι που πρέπει να γίνει. Αυτή την έμφαση την πετυχαίνει με τον ρυθμό, ενώ το ύψος της φωνής είναι στο χαμηλότερο επίπεδο [primus: μ. 38-39, secundus: μ. 52-53 "Su! su!" (♩παύση-♩σολ-♩παύση-♩σολ-♩σολ)], ενώ έχει φροντίσει ο συνθέτης να μην συμπίπτει με την άλλη φωνή του κανόνα σε εκείνα τα σημεία, με αποτέλεσμα να ακούγεται ακόμα πιο διακριτά. Παρομοίως διακριτή γίνεται και η φράση "Aios, Aios" [primus: μ. 59-61, secundus: μ. 73-75 (♩παύση-♩ντο-♩ντο-♩παύση-♩ντο-♩ντο)], χρησιμοποιείται κοφτός ρυθμός, ενώ

και η φωνή βρίσκεται διάστημα πέμπτης ανώτερα της άλλης φωνής του κανόνα. Στις στιγμές που υπάρχει ομιλία, στην πλειοψηφία των περιπτώσεων, η μελωδία δεν στέκεται σε έναν φθόγγο, αλλά μπορεί να έχει έναν κεντρικό κάθε φορά που τον ποικίλει αρκετά, σε αντίθεση με άλλες *cacce* που αναλύονται στην παρούσα εργασία, όπου στους διαλόγους υπάρχει στασιμότητα σε έναν φθόγγο.

Ο κανόνας φτάνει μέχρι το τέλος, με την πρώτη φωνή να έχει κάποιους συνοδευτικούς φθόγγους μεγάλης διάρκειας, χρησιμοποιώντας την προτελευταία συλλαβή, έως ότου ολοκληρώσει την φράση του κειμένου και η δεύτερη φωνή. Η tenor είναι αρκετά λιτή, χωρίς να κάνει μιμήσεις από την μελωδία του κανόνα, αλλά έχει κάποια δικά της μοτίβα που επαναλαμβάνει. Επίσης, δεν αλληλεπιδρά με κάποιον τρόπο με την μελωδία του κανόνα και δεν συμμετέχει με κάποιο hoquetus. Έχει ενδιαφέρον ότι σε αρκετά σημεία οι τρεις φωνές διαπλέκονται και διασταυρώνονται, αφού η μελωδία του κανόνα γενικά είναι αρκετά χαμηλή και φτάνει στο επίπεδο της tenor, αλλά και η tenor γενικά κινείται στις πιο υψηλές περιοχές της.

Αρμονικά, έχει ενδιαφέρον να παρατηρηθεί ότι σε αρκετά σημεία δημιουργούνται 5ες παράλληλες, ενώ δεν λείπουν και οι στιγμές που σχηματίζεται διάστημα 4ης με βάση την χαμηλότερη φωνή. Βέβαια, ο συγκεκριμένος συνθέτης είναι από τους πιο πρώιμους της εποχής και του ύφους Trecento, και σε εκείνη την φάση της μουσικής εξέλιξης, το διάστημα 4ης ήταν κάπως ασαφές για το αν ήταν τέλεια ή ατελής συμφωνία, κι αν αποτελούσε ασταθές διάστημα ή όχι.<sup>46</sup> Όσο για τις παράλληλες 5ες, στα μέτρα 68-69 παρόλο που είναι ποικίλματα, γίνονται πολύ έντονα αντιληπτές, με τις δύο φωνές του κανόνα να έχουν τέσσερις συνεχόμενες φορές τις συνηχήσεις 5ης (λα-μι/σολ-ρε/λα-μι/σολ-ρε)(primus-secundus).

Το κείμενο δεν έχει ritornello. Η διάρθρωσή του γίνεται ανά τρίστιχα, με σταθερό μοτίβο ομοιοκαταληξίας α-β-β, γ-δ-δ κ.ο.κ. Κάτι που αλλάζει είναι οι συλλαβές ανά στίχο. Παρουσιάζουν μία κανονικότητα ανά τρίστιχο, αλλά όχι σαν σύνολο. Κινείται σε ενδεκασύλλαβους και δωδεκασύλλαβους στίχους, με την εξής σειρά: 11-12-12, 11-12-12, 12-11-11, 12-11-11, 11-11-11.

### 3.1.4. Ongni dilecto<sup>47</sup>

Το *Ongni dilecto* του Magister Piero είναι μία *caccia-μαδριγάλι* για δύο φωνές σε κανόνα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το κείμενο, το οποίο έχει τους στίχους του εναλλάξ στην ιταλική και στην γαλλική γλώσσα.

Οι δύο φωνές έχουν έκταση μία ενάτη η δεύτερη, ενώ η πρώτη μία δεκάτη, η οποία είναι και η συνολική έκταση που καλύπτουν [Primus: Σολ3-Σι4, Secundus: Σολ3-Λα4]. Η μετρική ένδειξη

46 Newes, ό.π., σ. 34.

47 Marocco, ό.π., σ. 12-13.

για το α' μέρος είναι 3/4, ενώ το ritornello ξεκινάει με 2/4, αλλά σύντομα αλλάζει στα 3/4. Ο τρόπος που καταλήγουν τα δύο μέρη είναι Ρε, αν και ο κύριος τρόπος που επικρατεί είναι Λα. Η διαφορά μέτρων του κανόνα μεταξύ των δύο φωνών είναι πέντε μέτρα, ενώ στο μέρος του ritornello δεν υφίσταται κανόνας.

Το περιεχόμενο του κειμένου είναι ερωτικό και μιλάει στο α' ενικό πρόσωπο. Ο αφηγητής λέει πως κάθε ομορφιά και κάθε χαρά, έβαλε η αγάπη στην ευγενική καρδιά της κυρίας του, αν μόνο θα ήθελε να έχει ελεημοσύνη για εκείνον. Στην δεύτερη στροφή λέει πως, η γλυκιά της εμφάνιση, όσο την κοιτάζει τόσο ανάβει, αλλά εκείνη δεν τον αξιώνει με ένα βλέμμα. Στο ritornello, ο αφηγητής λέει πως ακόμα κι έτσι θέλει να υποφέρει, είτε να βρει έλεος είτε όχι, και πως ίσως πριν πεθάνει ο πρωταγωνιστής, η γυναίκα θα στραφεί με το σκληρό ωραίο πρόσωπό της σε εκείνον.

Γενικά το κείμενο είναι αρκετά μελαγχολικό, και κάτι τέτοιο βγαίνει και στην μουσική. Δεν έχει ευχάριστες στιγμές, ενώ δεν περιλαμβάνονται κραυγές ζώνων, ομιλίες ή συνεννοήσεις μεταξύ ανθρώπων. Ωστόσο, υπάρχουν κάποια σημεία που θα μπορούσαν να θεωρηθούν περιγραφή λέξεων ή φράσεων, με επιφύλαξη πάντα να μην γίνει εξαναγκασμός εξαγωγής συμπεράσματος. Στο μέτρο 8 (για την πρώτη φωνή), οι φωνές συνηχούν σε διάστημα 5ης αυξημένης που επιλύεται σε ογδόη στο επόμενο μέτρο (ντο-σολ# / λα-λα), ενώ ακολουθεί μέλισμα που ολοκληρώνεται στο μέτρο 11. Σε αυτό το σημείο η μελωδία του κανόνα μελοποιεί τη φράση “bel piacere” (“όμορφη τέρψη”) για την πρώτη στροφή, και για την δεύτερη στροφή “plus m' inflame” (“περισσότερο με ανάβει”). Την δεύτερη φορά που μελοποιούνται αυτές οι φράσεις (δηλαδή όταν την μελωδία του κανόνα την παίρνει η δεύτερη φωνή), το διάστημα έναρξης είναι τρίτη μεγάλη (μι-σολ#), στη δεύτερη στροφή (“plus”) η λέξη δηλώνει μια αύξηση.

Το α' μέρος περιλαμβάνει τον κανόνα, ο οποίος διαρκεί μέχρι το τέλος του. Στο τρίτο από το τέλος μέτρο (μ. 26), η πρώτη φωνή λέει ακριβώς το ίδιο ρυθμικό σχήμα με την δεύτερη φωνή, δημιουργώντας μία ομοφωνία, που μέχρι εκείνο το σημείο δεν είχε ακουστεί. Η μελωδία του κανόνα είναι έτσι δομημένη, που αφήνει χώρο να ακουστεί και η άλλη φωνή. Δηλαδή, όταν η μία φωνή έχει ένα πιο μελισματικό σχήμα, η άλλη φωνή έχει πιο χαλαρή μελωδική δομή, με πιο συνοδευτικό χαρακτήρα, αλλά όχι συνοδευτική λειτουργία. Παράδειγμα, τα μέτρα 5-8, η δεύτερη φωνή έχει ένα μέλισμα, ενώ η πρώτη φωνή έχει λιγότερους φθόγγους. Ωστόσο, όταν συμβαίνει αυτό, το μέλισμα γίνεται πάνω σε μία συλλαβή, αλλά η φωνή με τους λιγότερους φθόγγους έχει περισσότερο κείμενο. Αυτό βοηθάει το κείμενο να ακούγεται πιο διακριτά, από ό,τι να είχαν και οι δύο κείμενο διαφορετικό στην ίδια στιγμή. Υπάρχουν και οι λίγες στιγμές όμως, που και οι δύο έχουν πυκνό κείμενο ταυτόχρονα, που μάλιστα και η περιοχή που κινούνται οι φωνές είναι η ίδια (μ. 23-24).

Το ritornello αποτελείται από τέσσερις στίχους. Μελοποιούνται ανά δύο με επανάληψη της μελωδίας. Γενικά, έχει μια ομοφωνική εξέλιξη, με το κείμενο να τοποθετείται ταυτοχρόνως στις δύο φωνές. Η δεύτερη φωνή, φαίνεται να έχει μελωδικά έναν πιο συνοδευτικό χαρακτήρα, ενώ η πρώτη φαίνεται να έχει πιο μελισματικό χαρακτήρα, παραπέμποντας σε λειτουργία κύριας μελωδίας. Επίσης, αποφεύγονται και οι διασταυρώσεις με την πρώτη φωνή να βρίσκεται υψηλότερα της άλλης, αντίθετα με το α' μέρος, στο οποίο γίνονται συχνές διασταυρώσεις.

Το μέρος του ritornello, είναι σαν να διαχωρίζεται σε δύο τμήματα, την στιγμή που αλλάζει η μετρική ένδειξη (μ. 36). Σε αυτό συμβάλλει και η μελοποίηση των στίχων, δηλαδή, οι στίχοι 1. “Sofrir pur volglia anchora” και 3. “Forse inanci che mora”, μελοποιούνται ίδια και μάλιστα μελοποιούνται με την μετρική ένδειξη 2/4. Οι άλλοι δύο στίχοι 2. “Bien che merci me soit ore contrayre” και 4. “Vendra vers moi son cruel vis debonayre”, μελοποιούνται ίδια μεταξύ τους, με ρυθμό 3/4.<sup>48</sup> Το α' τμήμα του, έχει έναν πιο μελισματικό χαρακτήρα στην μελωδία, και ο ρυθμός

48 Εδώ οι αριθμοί αντιστοιχούν στην σειρά των στίχων όπως είναι στο κείμενο. “ Sofrir pur volglia anchora, Bien che merci me soit ore contrayre. Forse inanci che mora, Vendra vers moi son cruel vis debonayre.” (Ελεύθερη μετάφραση: “Υποφέρω, με την επιθυμία ακόμα, αν και το να σε ευχαριστήσω δεν είναι συνετό. Θα μπορούσα να πεθάνω, έχοντας απέναντί μου το σκληρό, όμορφό σου πρόσωπο.”)

είναι πιο ζωηρός, όμως το κείμενο εκφέρεται πυκνά. Αντιθέτως, στο β' τμήμα, η μελωδία δεν είναι τόσο ζωηρή, έχει μεγαλύτερης διάρκειας φθόγγους, σε σύγκριση με το α' τμήμα, αλλά κρατάει την πρώτη συλλαβή του στίχου για επτά μέτρα [μ. 36-42, δεύτερος στίχος, “Bien”- τέταρτος στίχος “Ven(-dra)”]. Κάτι ακόμα που ενισχύει τον διαχωρισμό τμημάτων είναι ότι στο τέλος του α' τμήματος, έχει ολοκληρωθεί και ο στίχος του κειμένου, αλλά και η μουσική φραση, με τον φθόγγο 'φα' να έχει μακρά διάρκεια (δύο μέτρα).

Μία ακόμα παρατήρηση, είναι σχετική με το αρχικό διάστημα συνήχησης του α' και του β' τμήματος του *ritornello*. Είναι μία 5η καθαρή [μ. 29 μι-σι, μ. 36 ρε-λα], το οποίο είναι αρκετά σκληρό διάστημα για έναρξη, που μάλιστα διαρκεί τρεις χρόνους του μέτρου. Κάτι τέτοιο, θα μπορούσε να σχετίζεται με το κείμενο, αφού στο *ritornello*, ο αφηγητής λέει πως υποφέρει και μάλιστα αναφέρει και την λέξη “σκληρό” (“cruel”, μ. 45). Είναι σε απελπισία και σκέφτεται τον θάνατο, και μουσικά το β' τμήμα του *ritornello* (και τελικό του κομματιού) είναι το πιο στατικό.

Το κείμενο έχει δύο στροφές με επανάληψη της μελωδίας στο α' μέρος και ένα *ritornello*, το οποίο αποτελείται από τέσσερις στίχους με επανάληψη της μελωδίας (ανά δύο) επίσης. Οι δύο στροφές του α' μέρους αποτελούνται από ένα τρίστιχο (*terzetto*) έκαστη και ακολουθείται το σχήμα α-β-α για τις ομοιοκαταληξίες (με διαφορετικές συλλαβές που ομοιοκαταληκτούν). Όσον αφορά το πλήθος των συλλαβών ανά στίχο, κινείται μεταξύ δώδεκα και έντεκα στον αριθμό, ενώ το σχήμα που ακολουθείται για την πρώτη στροφή είναι 12-11-12 και για την δεύτερη 11-11-11. Για το *ritornello* οι τέσσερις στίχοι έχουν το σχήμα ομοιοκαταληξίας α-β-α-β και οι συλλαβές είναι 11-8-11-8, αντίστοιχα. Η ποιητική δομή που ακολουθείται είναι πολύ συγκεκριμένη.

## 3.2. Jacopo da Bologna

### 3.2.1. *Giunge'l bel tempo*<sup>49</sup>

Το *Giunge'l bel tempo* είναι μια *caccia-μαδριγάλι* του Jacopo da Bologna, για δύο φωνές σε κανόνα.

Η έκταση των φωνών είναι μία δεκάτη, καθώς είναι και το συνολικό διάστημα που καλύπτουν [Primus-Secundus: Ρε3-Φα4]. Η μετρική ένδειξη είναι 3/4 για το α' μέρος και 6/8 για το *ritornello*, ενώ βρίσκονται στον τρόπο του Λα και Σολ αντίστοιχα. Η διαφορά του κανόνα είναι εννέα μέτρα, ενώ στο *ritornello* δεν γίνεται κανόνας.

Το κείμενο μιλάει για τον ερχομό της άνοιξης, που φέρνει μαζί τα νέα φυτά και την αγάπη. Το δεύτερο τρίστιχο (*terzetto*) μιλάει για τις κοπέλες που πηγαίνουν να φτιάξουν γιρλάντες, ακολουθώντας την αγάπη τους στην φωλιά. Στο *ritornello* λέει πως κάθε 'φρούτο' ηδονής ξεφυτρώνει, και δίνουν την μοναδική συμβουλή να αγαπήσει κανείς κατά βούληση.

Στο συγκεκριμένο κείμενο δίνονται εικόνες της άνοιξης, των λουλουδιών, καθώς και στα πουλιά. Παρ' όλα αυτά δεν δίνει κάποιον “ήχο”, κραυγής ή ομιλίας. Θα μπορούσε όμως να είχε κάποιους συμβολισμούς μέσω της μελωδίας, όπως να είναι πιο διανθισμένη (αναφορά στα λουλούδια), ή να μιμηθεί την κραυγή των πουλιών, με σχήματα όπως *hoqueti* ή τραγούδι στην υψηλή περιοχή με ρυθμική ποικιλία, όπως μπορεί γίνεται σε άλλα κομμάτια. Ο συνθέτης, το έχει αφήσει πιο απλό, χωρίς βέβαια να χάνεται η ομορφιά του. Επίσης, δεν γίνεται βαρύ και ακούγεται και το κείμενο καθαρά.

Γενικά, οι δύο φωνές δίνουν χώρο η μία στην άλλη να ακουστεί το κείμενο. Μελωδικά το κομμάτι έχει εναλλαγές σε στατικά και κινητικά σημεία. Δεν χρησιμοποιεί συνεχόμενα πυκνά μελωδικά σχήματα. Στο α' μέρος η μελωδία είναι πιο στατική σε σύγκριση με το *ritornello*, γίνεται λίγο πιο ζωηρή, πιο κινητική. Στο *ritornello* το κείμενο είναι ταυτόχρονο σε όλο το μέρος και αρχικά, μελωδικά, υπάρχει μια ομοφωνική κίνηση στις φωνές. Ύστερα, ξεκινάει μια πιο

49 Martocco, ό.π., σ. 92-93.

μελισματική κίνηση από την primus με συνοδευτικούς φθόγγους από την δεύτερη φωνή, ενώ στο μέτρο 85 ανταλλάσσουν ρόλους. Γενικά, οι δύο φωνές χρησιμοποιούν κοινά μελωδικά στοιχεία, κυρίως ρυθμικά όμοια. Ένα μελωδικο-ρυθμικό σχήμα χρησιμοποιείται ίδιο ( ♪φα-♪μι-♪ρε-♪ντο στο μ. 82 για την primus και στο μ. 86 για την secundus). Στα μέτρα 92, 93, 94 η primus παραθέτει μια μελισματική μελωδία, ενώ η secundus συνοδεύει λιτά, και στα μέτρα 95, 96, 97 θυμίζοντας κανόνα, η secundus παραθέτει την ίδια μελωδία.

Το κείμενο αποτελείται από δύο τρίστιχες (terzetti) στροφές που επαναλαμβάνουν την ίδια μελωδία και ένα δίστιχο ritornello, στο οποίο επίσης επαναλαμβάνεται η μελωδία. Όλοι οι στίχοι αποτελούνται από έντεκα συλλαβές. Το σχήμα της ομοιοκαταληξίας που ακολουθείται είναι α-β-β και για τις δύο στροφές (με διαφορετικές συλλαβές στις καταλήξεις οι δύο στροφές μεταξύ τους) και α-α για το δίστιχο του ritornello. Ακολουθείται πολύ συγκεκριμένη δομή, χωρίς παρεκκλίσεις.

### 3.2.2. Ogelletto silvagio<sup>50</sup>

Το *Ogelletto silvagio* του Jacopo da Bologna είναι μία *caccia-μαδριγάλι*, η οποία αποτελείται από τρεις φωνές, δύο σε κανόνα (primus-secundus) και μία χαμηλότερη (tenor) με συνοδευτική λειτουργία.

Η έκταση των φωνών είναι μία ενάτη για τον κανόνα και μία έκτη για την tenor, ενώ συνολικά καλύπτουν διάστημα δεκάτης-τρίτης [Primus, Secundus: Nto4-Re5, Tenor: Fa3-Re4]. Η μετρική ένδειξη είναι 2/4 για το α' μέρος και 3/4 για το ritornello. Ο τρόπος είναι που καταλήγουν τα δύο μέρη είναι Φα. Ο κανόνας υφίσταται μέχρι το μέτρο 56, στο σημείο που λέει το κείμενο "Tutt' en fian Filippott' e Marchetti" για την δεύτερη φωνή, αρκετά πριν αρχίσει το ritornello, ενώ η διαφορά των μέτρων που έχουν οι φωνές του είναι πέντε.

Το κείμενο αρχίζει με μια προσφώνηση προς ένα ωδικό πτηνό του δάσους. Ο ποιητής απευθυνόμενος σε αυτό, λέει να τραγουδήσει όμορφα, και πως δεν εγκρίνει όποιον φωνάζει, διότι κάτι τέτοιο δεν είναι καλό τραγούδισμα. Ύστερα λέει πως θέλει μαεστρία για να τραγουδάει κάποιος καλά και πως όλοι περνιούνται για αυθεντίες, γράφοντας balatte, μαδριγάλια και μοτέτα. Αναφερόμενος προς τους μουσικούς Philipoctus de Caserta και Marchettus de Padua, λέει πως όλοι παριστάνουν να γίνουν σαν εκείνους, ενώ καταλήγει με μία διαπίστωση, πως ο κόσμος είναι γεμάτος από ψευδοαυθεντίες, ώστε δεν χωράνε πια μαθητές.

Όσον αφορά την σχέση της μουσικής με το κείμενο, το ρυθμικό-μελωδικό στοιχείο των γρήγορων φθόγγων με βηματική κίνηση, τα μελίσματα, καθώς και το στοιχείο των 'τριήχων', δίνει ένα πολύ ζωνηρό άκουσμα, αλλά και μια αίσθηση πεταρίσματος, που μπορεί να συσχετίζεται με το πτηνό που απευθύνεται ο ποιητής. Ακόμα, συσχετίζεται και με την δεξιοτεχνία του τραγουδιού, αφού και στο κείμενο αναφέρεται η σημασία της δεξιοτεχνίας στην μουσική, αναφερόμενος και στα σύγχρονα είδη τραγουδιών. Χρησιμοποιείται αρκετές φορές η τεχνική του hoquetus, κάτι το οποίο επίσης θυμίζει κραυγές πτηνών ή και γενικότερα ζώων.

Μελωδικά, είναι αρκετά ζωνηρός ο κανόνας, ενώ και η συνοδεία δεν είναι τόσο απλή και βραδυκίνητη όσο σε άλλα κομμάτια του είδους. Η tenor δεν έχει περίτεχνα στοιχεία, όμως έχει και μικρής αξίας φθόγγους, ενώ συμμετέχει και στα hoqueti. Σε αρκετά σημεία του α' μέρους, το κομμάτι μένει δίφωνο, με μία από τις φωνές, είτε του κανόνα, είτε της συνοδείας να μην συμμετέχουν. Στο ritornello δεν υφίσταται κανόνας, όμως οι δύο φωνές primus-tenor, αρχικά, στα πρώτα δύο μέτρα, έχουν την ίδια μελωδία με διαφορά οκτάβας, την οποία εκφέρουν ταυτόχρονα, ενώ η secundus ξεκινάει ως υψηλότερη φωνή, αλλά με βηματικές κινήσεις επανέρχεται στο μεσαίο τονικό ύψος. Παρ' όλα αυτά, η δεύτερη φωνή φαίνεται να έχει τον κύριο ρόλο στο ritornello, καθώς έχει μεγαλύτερο μέρος σε μελισματικό ύφος, αλλά και σε αρκετά σημεία γίνεται η υψηλότερη φωνή. Το μοτίβο στο μέτρο 77 που έχει η secundus, επαναλαμβάνει η primus στο μέτρο 79 μία 3η

50 Marocco, ό.π., σ. 122-125.



ψηλότερα. Από την στιγμή που κόβεται ο κανόνας το ίδιο κείμενο εκφέρεται συγχρονισμένα από τις δύο υψηλότερες φωνές. Παρατηρείται η tenor να έχει πολύ συχνά ίδιους φθόγγους με μία από τις υψηλότερες φωνές, συνηθέστερα με την primus, ενώ υπάρχουν και στιγμές, όπου δημιουργούνται παραλληλίες 5ης και 8ης. Παραδείγματα για τους κοινούς φθόγγους: η αρχή του α' μέρους (ντο-ντο/ tenor-primus), στο μέτρο 5 στην έναρξη της δεύτερης φωνής (φα-φα/ tenor-primus), μέτρο 13 (ρε-ρε/ tenor-primus), μέτρο 25 (ρε-ρε/ tenor-secundus), ενώ το πιο χαρακτηριστικό είναι η έναρξη του ritornello, όπου τα δύο πρώτα μέτρα τα λένε ακριβώς ίδια, αλλά στην οκτάβα. Παραδείγματα παραλληλίας: μέτρα 5-6 διάστημα 8ης (φα-φα/σολ-σολ/ tenor-primus), μέτρο 12 διάστημα 5ης (λα-μι/ντο-σολ/ tenor-primus), μέτρα 54-56 διάστημα 5ης (λα-μι/σολ-ρε/ tenor-primus), μέτρα 57-58 διάστημα 8ης (φα-φα/σολ-σολ/ tenor/primus).

Η συγκεκριμένη *caccia-μαδριγάλι*, αποτελεί τυπικό παράδειγμα του είδους. Η δομή του ποιήματος (α-β-β επί τρεις φορές συν ένα δίστιχο ritornello α-α), το περιεχόμενο του κειμένου, το οποίο περιλαμβάνει στοιχεία της φύσης, η περιγραφή της μουσικής ως προς το κείμενο, η χρήση των hoqueti, ο κανόνας μεταξύ των υψηλότερων φωνών με συνοδεία tenor, η ύπαρξη ritornello, το οποίο διαφοροποιείται και σε μετρική ένδειξη, αποτελούν στοιχεία που αναφέρονται στον ορισμό και την γενικότερη εικόνα της *caccia* και της *caccia-μαδριγάλι*.

Το κείμενο του α' μέρους αποτελείται από τρία τρίστιχα (terzetti), ακολουθώντας το εξής σχήμα ομοιοκαταληξίας, α-β-β και για τα τρία (με διαφορετικές συλλαβές να ομοιοκαταληκτούν σε κάθε τρίστιχο). Οι στίχοι είναι όλοι ενδεκασύλλαβοι, αν λάβουμε υπ' όψιν τις συγχωνεύσεις των συλλαβών.

### 3.2.3. Per sparverare<sup>51</sup>

Το *Per sparverare* είναι μία τρίφωνη *caccia* του Jacopo da Bologna. Έχει δύο φωνές (primus-secundus) σε κανόνα και μία χαμηλότερη (tenor) συνοδευτική.

Η έκταση των φωνών είναι μία ενάτη για τον κανόνα και μία πέμπτη για την tenor, ενώ συνολικά καλύπτουν ένα διάστημα δωδεκάτης [Primus, Secundus: Σολ3-Λα4, Tenor: Ρε3-Λα3]. Η μετρική ένδειξη είναι 2/4 για το α' μέρος και ο τρόπος Σολ, ενώ για το ritornello είναι 3/4 και στον τρόπο του Λα. Ο κανόνας υφίσταται μέχρι το τέλος του α' μέρους και έχει διαφορά έξι μέτρα, ενώ στο ritornello δεν υφίσταται.

Το κείμενο γενικά, περιγράφει μια σκηνή ενός κυνηγού που μάζεψε τα σκυλιά του, αρσενικά-θηλυκά, και πήγε να κυνηγήσει κάποια στιγμή στα τέλη Ιουνίου. Ήθελε να μαζέψει ορτύκια για την γυναίκα που αγαπούσε. Ακούγονται τα καλέσματα των σκυλιών για την έναρξη του κυνηγιού, αλλά και κατά την διάρκειά αυτού, οπότε αρκετοί στίχοι είναι απλά καλέσματα ονομάτων των κυνηγόσκυλων και ανούσιες συλλαβές προς αυτά. Στο τέλος του α' μέρους, λέει πως πήγε στην γυναίκα, για να της προσφέρει τα ορτύκια. Στο ritornello, αναφέρει πως για εκείνη έβγαλε το γεράκι που είχε στο χέρι του, και πως όλα αυτό έγινε την τελευταία ημέρα του Ιουνίου. Τέλος, ο άνδρας λέει πως θα ακολουθεί την περιπέτεια που του τύχει.

Σχετικά με την σύνδεση κειμένου και μουσικής, στο α' μέρος υπάρχουν αρκετά λογοπαίγνια και ανούσιες συλλαβές στο κείμενο και η μουσική ακολουθεί. Στα σημεία όπου υπάρχει ευθύς λόγος και ο κυνηγός απευθύνεται στα σκυλιά του, γίνεται μίμηση της ομιλίας με την μουσική, κάνοντας το σημείο στατικό σε φθόγγους και κινητικό σε ρυθμό.

Έχει δύο στροφές πάνω στην ίδια μελωδία και τέσσερις στίχους ritornello, οι οποίοι χωρίζονται σε δύο και δύο με την ίδια μελωδία. Αξιοπερίεργο είναι ότι δεν υπάρχει καθόλου

51 Maggoco, ό.π., σ. 135-137. Αυτή η σύνθεση, καταγράφεται δύο φορές στον τόμο, καθώς έχουν συμπεριληφθεί οι αποδόσεις από δύο διαφορετικά χειρόγραφα, στα οποία σώζεται το κομμάτι. Ωστόσο, οι διαφορές μεταξύ τους ήταν ελάχιστες, για το σκοπό της παρούσας εργασίας, οπότε η ανάγνωση έγινε μόνο από την μία εκδοχή, αυτή του χειρογράφου του Λονδίνου. Η άλλη εκδοχή είναι στις σελίδες του ίδιου τόμου 132-134.

μελωδική γραμμή για την δεύτερη φωνή στο *ritornello*. Αυτό πρακτικά σημαίνει είτε ότι δεν τραγουδά καθόλου, είτε ότι τραγουδάει μαζί με την πρώτη φωνή τα ίδια. Θα μπορούσε επίσης να συσχετιστεί με το κείμενο, ίσως επειδή δεν αναφέρεται πλέον στο κυνήγι, οπότε δεν ήθελε να αναφερθεί στο στοιχείο του κανόνα (το σημαντικό στοιχείο στην *caccia*, δηλαδή του κυνηγιού). Παρ' όλα αυτά, είναι το μοναδικό κομμάτι (από τα αναλυμένα της παρούσας εργασίας), που μειώνονται οι φωνές μέχρι το τέλος της σύνθεσης,<sup>52</sup> αλλά δεν είναι το μοναδικό που δεν αναφέρεται στο κυνήγι στο μέρος του *ritornello*. Άλλη ιδέα θα μπορούσε να είναι ότι στο *ritornello* είναι μόνος του, ή όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ότι έχει βγάλει από το χέρι του και το γεράκι του, αναφέρεται σε μια 'μείωση', οπότε συμβολικά θα μπορούσε να αφαιρέσει μία φωνή. Σαν στοιχείο πάντως, αποτελεί μια εξαίρεση όπως και να έχει.

Γενικά, η μελωδία έχει διακριτά όρια για την εκάστοτε φωνή, με αποτέλεσμα να ακούγεται καθαρά κάθε φωνή. Επίσης, η μελωδία του κανόνα είναι αρκετά ζωντανή και στο μεγαλύτερο μέρος υπάρχει συνεχής γρήγορη κίνηση. Έχει μελισματικό ύφος, αλλά υπάρχει κείμενο σχεδόν παντού. Τα σημεία που έχουν κρατημένα φωνήεντα είναι στο τελευταίο μέρος του α' μέρους και του *ritornello*. Η *tenor* έχει συνοδευτικό χαρακτήρα, μιας που μελωδικά δεν κάνει κάτι, αλλά και αρμονικά δίνει μόνο στήριξη και εμπλουτισμό. Αρμονικά, δεν παρατηρούνται παραλληλίες. Οι συνηχήσεις διαστήματος 4ης αποφεύγονται και στις υψηλότερες φωνές, ακόμα και αν υπάρχει χαμηλότερη φωνή για υποστήριξη της αρμονίας.

Το κείμενο του α' μέρους αποτελείται από δύο στροφές που τραγουδιούνται με επανάληψη της μουσικής. Δεν παρουσιάζει κάποιο μοτίβο όσο αφορά τις ομοιοκαταληξίες. Ο τρίτος και τέταρτος στίχος ομοιοκαταληκτούν, ενώ ομοιοκαταληξία έχουν και οι δύο τελευταίοι στίχοι του α' μέρους και για τις δύο στροφές. Οι επόμενες φράσεις έχουν την λέξη 'fui' για τελευταία λέξη ["Burla, qui, te, Varin, fui" valle Baratera, fui!" "Amorosa bocha, fui!"], ύστερα δυο φράσεις οι οποίες αποτελούνται από μία λέξη που επαναλαμβάνεται δύο φορές ή χρησιμοποιείται ελαφρώς παρηλλαγμένη, λέγεται και μία τρίτη φορά με προσθήκη στην κατάληξη την συλλαβή 'la' [Ieva, leva, levala!" "Guarda, guarda, guarda, la!"]. Παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, ότι η δεύτερη στροφή έχει την ίδια δομή με την πρώτη, όπως κι ότι επαναλαμβάνονται και κάποιες φράσεις ["Eit, eit, Baratera, te, Varin, te, te!"].<sup>53</sup> Το *ritornello* αποτελείται από τέσσερις στίχους με τον πρώτο και τρίτο στίχο να είναι δωδεκασύλλαβοι και τον δεύτερο και τέταρτο ενδεκασύλλαβοι, ενώ η ομοιοκαταληξία γίνεται είναι ανά δύο, δηλαδή πρώτο δίστιχο α-α, δεύτερο δίστιχο β-β.

### 3.3. Giovanni da Firenze

#### 3.3.1. Chon brachi assai<sup>54</sup>

Το *Chon brachi assai* του Giovanni da Firenze είναι μία *caccia* για τρεις φωνές, από τις οποίες οι δύο δημιουργούν κανόνα μεταξύ τους (*primus-secundus*), ενώ η χαμηλότερη (*tenor*) έχει συνοδευτικό χαρακτήρα.

Η έκταση της εκάστοτε φωνής είναι μια ενάτη για τις φωνές του κανόνα, μία ογδόη για την *tenor*. Συνολικά, καλύπτουν έκταση διαστήματος δεκάτης-τετάρτης [Primus, Secundus: Λα3-Σι4, Tenor: Ντο3-Λα3]. Το α' μέρος έχει μετρική ένδειξη 2/4, ενώ το *ritornello* 3/4. Η μουσική έχει επανάληψη του α' μέρους για την δεύτερη στροφή. Ο τρόπος στον οποίο βρίσκεται το πρώτο μέρος

52 Σε αυτό το σημείο, εννοώ πως ενώ υπήρχαν τρεις φωνές στην αντίστιξη, μειώνονται σε δύο, ακόμα κι αν οι δύο φωνές υποτίθεται ότι τραγουδούν σε ταυτοφωνία.

53 Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να παρατηρήσω ότι η φράση «valle Baratera, fui!», στην δεύτερη στροφή γίνεται «vela Baratera, fui!», με διαφορά δηλαδή της πρώτης λέξεως. Το σημειώνω αυτό, διότι όλο το υπόλοιπο μέρος της φράσης είναι ακριβώς ίδιο, αλλά και η φράση που έπεται είναι η ίδια ["Burla, qui, te, Varin, fui", ... Baratera, fui!, "Amorosa bocha, fui!"].

54 Marrocco, ό.π., σ. 28-31.

είναι Ρε, ενώ στο ritornello είναι ο Σολ. Ο κανόνας μπαίνει με διαφορά επτά μέτρων στο α' μέρος, ενώ στο ritornello μειώνεται, και γίνεται ένα μέτρο.

Το κείμενο αναφέρεται σε μία σκηνή κυνηγιού πτηνών σε α' πρόσωπο, κοντά στο ποτάμι Adda, όπου κάποια στιγμή ξέσπασε βροχή. Περιγράφεται ότι τρέζανε πάρα πολύ γρήγορα, για να βρουν προστασία από την βροχή, κι ενώ κάποιοι ζητούσανε το παλτό τους και άλλοι το καπέλο τους, ο πρωταγωνιστής συνάντησε μία βοσκοπούλα, την οποία ερωτεύτηκε. Το ritornello αναφέρεται στον μύθο του Αινεία και της Διδούς, αφού είχε την βροχή, το καταφύγιο και την κοπέλα.<sup>55</sup>

Η μουσική δεν είναι ιδιαίτερα περιγραφική ως προς το κείμενο. Στο μέτρο 27, και στις δύο στροφές, η μελωδία των δύο φωνών του κανόνα συμπέφτουν έτσι, ούτως ώστε να δημιουργείται ένας “διάλογος” [“λα-λα”, σολ-σολ] που ομοιοκαταληκτούν και στο κείμενο μεταξύ τους.

[“Da', da'!”-d' Adda, “Da, qua!”-l' acqua]. Στα σημεία όπου υπάρχει ομιλία, υπάρχει μια πιο στατική μελωδία και οι φθόγγοι επαναλαμβάνονται, είτε αυτούσιοι είτε με ποικιλματικά στοιχεία, καθιστώντας λίγο μεγαλύτερη φυσικότητα σε αυτήν. [“Da', da'!” λα-λα, “Vacía, Varin, Torna, Picciolo.” λα-λα, σολ-φα, λα-φα, σολ-λα-λα, “Echo la pioggia, Echo Dido et Enea.” κύριοι φθόγγοι για την primus #ντο-μι, μι, σολ-σολ, λα-μι, σολ-μι, ρε, ρε-μι-σολ, ενώ για την secundus η απεικόνιση της ομιλίας είναι λίγο πιο καθαρή λα-λα, φα-φα, μι, ντο-ρε-ρε].

Μελωδικά, σε αρκετά σημεία, οι φωνές του κανόνα κινούνται σε παρόμοια τονικά ύψη μεταξύ τους, κι έτσι δεν υπάρχει σαφής διάκριση της εκάστοτε μελωδικής γραμμής. Στο μέτρο 79 (τρία μέτρα πριν το τέλος), οι δύο φωνές του κανόνα, δημιουργούν μεταξύ τους έναν διάλογο, με την secundus να λέει όλους τους φθόγγους και την primus να κρατάει κάποιες, με αποτέλεσμα να ακούγεται ένα hoquetus. [σολ-μι, φα-φα-ρε, μι-μι-ντο, ρε-ρε]. Γενικά, σε πολλά

σημεία το κομμάτι είναι δίφωνο, με κάποια από τις τρεις φωνές κάθε φορά να έχει παύσεις. Επίσης, στο α' μέρος, το κείμενο στο μεγαλύτερο εύρος του, ακούγεται καθαρά, καθώς ο συνθέτης έχει φροντίσει ούτως ώστε η μία φωνή να εκφέρει το κείμενο και η άλλη είτε να έχει μεγάλες μελισματικές κινήσεις ή παύσεις, όπως προαναφέρθηκε.

Αρμονικά, παρατηρείται ότι δημιουργούνται κάποιες παράλληλες μεταξύ της tenor και κάποιας από τις φωνές του κανόνα. Επίσης η tenor, συμπληρώνει σημεία όπου οι δύο φωνές του κανόνα δημιουργούν μεταξύ τους συνήχηση διαστήματος 4ης, οι οποίες αποφεύγονται στα σημεία διφωνίας (μ. 7, μ. 17, μ. 23, μ. 44, μ. 55, μ. 60, μ. 71 και τέλος μ.81). Η συνοδευτική φωνή καθίσταται απαραίτητη για την υφή, καθώς υπάρχουν πολλά σημεία που μία από τις δύο φωνές του κανόνα έχει παύση.

Το κείμενο αποτελείται από δύο στροφές που έχουν ίδια μελωδία, στο α' μέρος, και περιλαμβάνει και ένα δίστιχο ritornello. Ακολουθεί ένα μοτίβο στις ομοιοκαταληξίες για το α' μέρος ανά τρεις στίχους (terzetti). Στο πρώτο τρίστιχο ο πρώτος είναι μόνος του και ο δεύτερος και τρίτος στίχος ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους, ενώ στο δεύτερο τρίστιχο ομοιοκαταληκτούν οι δύο πρώτοι στίχοι και ο τρίτος είναι μόνος τους, (α-β-β, γ-γ-δ). Αυτό ισχύει και στις δύο στροφές (με διαφορετικές συλλαβές ομοιοκαταληξίας από την πρώτη στροφή). Για το ritornello, είναι δύο δωδεκασύλλαβοι στίχοι που ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους. Για τις συλλαβές φαίνεται να μην ακολουθούν κάτι ίδιο για τον αριθμό μεταξύ των τριστίχων, αλλά ακολουθούν ένα σχήμα ανά τρίστιχο, με εξαίρεση το πρώτο τρίστιχο. Αυτό το σχήμα είναι ότι οι δύο πρώτοι στίχοι έχουν ίδιο πλήθος συλλαβών, ενώ ο τρίτος είναι μόνος του. Παράδειγμα για τα δύο τρίστιχα της δεύτερης στροφής, 12-12-7, 12-12-13, αντίστοιχα. Το παραπάνω σχήμα φαίνεται να ακολουθείται και για τον

55 Στο τέταρτο βιβλίο της Αινειάδας του Βιργίλιου, γίνεται αναφορά στο ότι ο Αινείας και η Διδώ είχαν πάει παρέα για κυνήγι, όταν ξέσπασε μια νεροποντή. Τότε, βρήκαν καταφύγιο σε μια σπηλιά, όπου έγινε και η πρώτη τους ερωτική συνεύρεση. Στο κείμενο 'Chon brachi assai' γίνεται άμεση αναφορά στο ritornello “Ήταν μόνη της, και είπα μέσα μου: ‘Εδώ είναι η βροχή, εδώ είναι και η Διδώ και ο Αινείας’”, ενώ συσχετίζεται όλο με τον αφηγητή και την βοσκοπούλα. Για την μετάφραση του κειμένου βλπ. Marchi, Lucia, “Chasing voices...”, σ. 14-15.

αριθμό των συλλαβών, με δωδεκασύλλαβους, ενδεκασύλλαβους και επτασύλλαβους στίχους. Το *ritornello*, επίσης έχει δύο ομοιοκατάληκτους στίχους με δώδεκα συλλαβές ο καθένας. Γενικά, φαίνεται να υπάρχει μια συγκεκριμένη δομή, ειδικά σε σύγκριση με άλλες τρίφωνες *cacce* (όχι *cacce-μαδριγάλια*).

### 3.3.2. Nel boscho sença folglie<sup>56</sup>

Το *Nel boscho sença folglie* του Giovanni da Firenze, είναι μία *caccia-μαδριγάλι*. Έχει τρεις φωνές, από τις οποίες οι δύο υψηλότερες (*primus-secundus*) βρίσκονται σε κανόνα και η τρίτη, η χαμηλότερη (*tenor*), αρχικά είναι συνοδευτική, ενώ στο *ritornello* γίνεται μέρος της μίμησης, όπου μάλιστα καθίσταται και η αρχική φωνή.

Η έκταση των φωνών του κανόνα είναι μία ενάτη (στιγμαία δεκάτη) και της τένορ μία εβδόμη, ενώ συνολικά καλύπτουν έκταση διαστήματος δεκάτης-τρίτης (δεκάτης-τετάρτης στιγμαία) [*Primus, Secundus*: Σολ3-Λα4(Σι4), *Tenor*: Ντο3-Ντο4]. Ο κανόνας έχει διαφορά έξι μέτρων. Η μετρική ένδειξη είναι 6/8 στο α' μέρος, το *ritornello* ξεκινάει με 2/4, ενώ στο δεύτερο στίχο του αλλάζει ξανά σε 6/8. Το πρώτο μέρος είναι στον τρόπο Σολ και το *ritornello* σε Ρε.

Το περιεχόμενο του κειμένου αφορά τον πρωταγωνιστή ο οποίος έχει πάει για κυνήγι πέρδικας, ενώ μπροστά του ξεπετάγεται ένας άσπρος λαγός και ξεχνώντας το προηγούμενο θήραμά του, αποφασίζει να το κυνηγήσει. Περιγράφει πως το κυνήγησε αρκετά με το σκύλο του, μέχρι που δραπέτευσε σε μια φωλιά, κι έτσι κατάφερε να το πιάσει χωρίς να το πληγώσει. Ο άσπρος λαγός είναι συμβολισμός για κάποια κοπέλα, αφού και στο *ritornello*, αναφέρει ότι έπιασε την κοπέλα στην αγκαλιά του και την φίλησε, ενώ ο τελευταίος στίχος δηλώνει πως δεν είχε πιο γλυκό θήραμα.

Στη σχέση μουσικής-κειμένου, μπορούμε να πούμε καταρχάς πως η αλλαγή που γίνεται στη μετρική ένδειξη στο δεύτερο στίχο του *ritornello*, επαναφέρει το ρυθμό του α' μέρους που αναφερόταν στο κυνήγι, αφού κι αυτός ο στίχος αναφέρεται στο κυνήγι. Στην αρχή του δεύτερου στίχου του *ritornello* (λέξη “*caccia*”, αρχική εμφάνιση μέτρο 108) το μελωδικό-ρυθμικό μοτίβο θυμίζει κραυγή ή φτερούγισμα πτηνού, με τους γρήγορους φθόγγους και τις παύσεις. Επίσης, κάνει και πάλι ένα είδος κανόνα, ίσως συμβολίζοντας το “κυνήγι” των φωνών.

Στο μέτρο 20, η *secundus* και η *tenor* κάνουν μικρό *hoquetus* μεταξύ τους. Στο μέτρο 14 για την πρώτη φωνή που έχει τα όγδοα δεν γίνεται κάτι αντίστοιχο. Όσον αφορά το *ritornello*, η μετρική ένδειξη αλλάζει σε 2/4 για τον πρώτο στίχο, ενώ για τον δεύτερο ξαναγίνεται 6/8. Ο πρώτος στίχος ξεκινάει με την *tenor* να εκθέτει μία μελωδία 6 μέτρων (μ. 86-90), την οποία παίρνει η δεύτερη φωνή από το μέτρο 91 στην ογδόη, ενώ την παίρνει και η πρώτη φωνή στο μέτρο 96. Ο δεύτερος στίχος ξεκινάει και πάλι με την *tenor*, η οποία εκθέτει ένα μελωδικό σχήμα δύο μέτρων (μ. 108-109), ενώ στο μέτρο 110 μπαίνει παρομοίως η δεύτερη φωνή σε ογδόη παίρνοντας την δίμετρη μελωδία και τέλος η πρώτη φωνή μπαίνει στο μέτρο 112, επίσης με την ίδια μελωδία. Η μίμηση αυτή και στους δύο στίχους παραπέμπει σε κανόνα, που όμως διαρκεί για λίγο και ξεχωριστά για τον καθέναν.

Γεγονός είναι ότι, στην φωνή της *tenor* και μόνο, αναφέρεται στον οπλισμό Σιb, και μάλιστα για το α' μέρος μόνο καθώς στο *ritornello* αναιρείται. Θα μπορούσε αυτό να συμβαίνει για την αποφυγή συνήχησης του φθόγγου που θα δημιουργούσαν της 5η αυξημένη.<sup>57</sup> Ωστόσο, αυτή η ενδυνάμει συνήχηση, συναντάται σε πολύ λίγα σημεία, συγκεκριμένα, μ. 9 (*tenor-secundus/ σιb-φα*), μ. 35 (*tenor-secundus/ σιb-φα*). Υπάρχουν και σημεία που αναιρείται, μ. 10 και μ. 69. Στο *ritornello*, αποφεύγεται εντελώς η χρήση του φθόγγου.

Είναι άξιο περιέργειας για ποιο λόγο ο συνθέτης επιλέγει να βάλει και στην *tenor* κείμενο, κι αυτό μόνο στο *ritornello*. Το γεγονός ότι δίνει στην *tenor* σημαντικό ρόλο στο *ritornello*, αφού

56 Marrocco, ό.π., σ. 44-47.

57 Powers, Harold S., λήμμα “*Mode*”, στο: *Grove Music Online*, έντυπη έκδοση: 20 Ιανουαρίου 2001, ηλεκτρονική έκδοση: 2001, αναθεωρημένο από Wiering, Frans, σ. 69.

[<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718>], (26.01.2021).

όχι μόνο την εισάγει στην διαδικασία της μίμησης, αλλά είναι και η φωνή που δίδει το σχετικό υλικό στις άλλες φωνές, είναι επίσης ασύνηθες για το είδος. Με μια, κάπως αφηρημένη εικασία, θα μπορούσε να συμβολίζει την “σμίξη” του ζευγαριού, κάνοντας όλες τις φωνές που συμμετέχουν στο κομμάτι, να είναι εξίσου σημαντικές.

Το συγκεκριμένο κείμενο αποτελείται από τρία τρίστιχα (terzetti), όπου ομοιοκαταληκτούν ο δεύτερος και τρίτος στίχος, ενώ ο πρώτος είναι μόνος του. Ομοιοκαταληξίες α-β-β, γ-δ-δ, ε-ζ-ζ, και ένα ritornello με δύο στίχους που ομοιοκαταληκτούν. Επίσης, οι συλλαβές των στίχων ακολουθούν το ίδιο σχήμα και πλήθος για όλα τα τρίστιχα 7-11-11, ενώ το ritornello έχει δεκασύλλαβους στίχους. Έχει πολύ συγκεκριμένη δομή που τηρείται σε όλο το κείμενο.

### 3.3.3. Per larghi prati<sup>58</sup>

Το *Per larghi prati* του Giovanni da Firenze, είναι μία *caccia-μαδριγάλι*, η οποία αποτελείται από τρεις φωνές. Οι δύο υψηλότερες φωνές (primus-secundus) βρίσκονται σε κανόνα, ενώ η τρίτη και χαμηλότερη (tenor) έχει συνοδευτικό ρόλο.

Η έκταση των φωνών είναι μία δεκάτη για τις φωνές του κανόνα και μία έκτη για την tenor, ενώ συνολικά καλύπτουν ένα διάστημα δύο οκτάβων [Primus, Secundus: Λα3-Ντο5, Tenor: Ντο3-Λα3]. Το α' μέρος καταλήγει στον τρόπο του Σολ και το ritornello σε Ρε. Οι δύο φωνές του κανόνα για το α' μέρος, έχουν διαφορά εννέα μέτρα, ενώ στο ritornello δεν υφίσταται κανόνας. Η μετρική ένδειξη είναι 6/8 για το α' μέρος, με εξαίρεση τα τελευταία τριάντα μέτρα, όπου αλλάζει και γίνεται 3/8, μετρική ένδειξη που παραμένει και στο ritornello. Ο κανόνας υφίσταται μέχρι την στιγμή που αλλάζει και η μετρική ένδειξη.


Το κείμενο αναφέρεται σε μία σκηνή κυνηγιού, η οποία διαδραματίζεται από γυναίκες. Περιγράφει πως φοράνε όμορφα φορέματα και έχουν λιτά μαλλιά, ενώ κυνηγούν και τρέχουν μαζί με τα τόξα και τα σκυλιά τους, πιάνοντας θηράματα όπως ελάφια κι αγριογούρουνα. Ύστερα πηγαίνουν στο δάσος πιο μέσα και κάθονται στην σκιά των δέντρων να ξεκουραστούν. Αξιοσημείωτο είναι ότι, οι δύο τελευταίοι στίχοι είναι έτσι που θυμίζουν στίχους ritornello, παρόλ' αυτά μόνο ο τελευταίος σημειώνεται ως τέτοιος στο κομμάτι.<sup>59</sup>

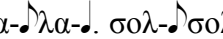
Όσον αφορά την σχέση του κειμένου με την μουσική, το σημείο που το κείμενο λέει “*entrando*”, η μουσική μπαίνει σε ένα διαφορετικό μουσικό τμήμα. Αλλάζει η μετρική ένδειξη και σπάει και ο κανόνας. Ίσως να παραπέμπει στην είσοδο στο δάσος -“*Entrando sole ne' luoghi piu churi*” - “Μπαίνοντας μόνος πιο βαθιά στο δάσος”, ενώ στα σημεία των hoqueti (μ. 104-109), ίσως παραπέμπει και σε κραυγές πτηνών. Επίσης το γεγονός ότι η περιοχή που κινούνται οι φωνές είναι σχετικά υψηλή, ίσως σχετίζεται με το ότι το κείμενο αναφέρεται σε γυναίκες, οι οποίες κυνηγούν.

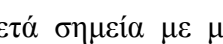
Μελωδικά, το μεγαλύτερο μέρος του α' μέρους είναι δίφωνο, με τις περισσότερες φορές οι παύσεις να βρίσκονται στην μελωδία του κανόνα. Συνεπώς, υπάρχουν αρκετά σημεία που η tenor κάνει διφωνία με μία από τις υψηλότερες φωνές, και λιγότερα σημεία που οι δύο υψηλότερες φωνές μένουν ασυνόδευτες. Στα τελευταία 30 μέτρα του α' μέρους αλλάζει η μετρική ένδειξη σε 3/8, ενώ ο κανόνας κόβεται. Υπάρχει κείμενο στα πρώτα 5 μέτρα, ενώ για τα επόμενα 23 μέτρα δεν υπάρχει κείμενο. Η μουσική σε αυτά τα μέτρα είναι κυρίως hoqueti και μακράς διάρκειας φθόγγοι, ενώ προς το τέλος υπάρχουν και κάποιες πιο κινητικές μελωδίες. Στην έναρξη του ritornello

58 Marocco, ό.π., σ. 62-65.

59 Σημειώνω αυτή την παρατήρηση, καθώς το ritornello συχνότερα αποτελείται από δύο στίχους, ενώ εδώ προσδιορίζεται μόνο ο τελευταίος ως μέρος του. Ακόμα, το κείμενο μέχρι τον τρίτο από το τέλος στίχο (στίχος 7), περιγράφει την σκηνή του κυνηγιού, όπου όλα σχετίζονται μεταξύ τους, ενώ ο προτελευταίος στίχος (στίχος 8) ξεφεύγει και λέει πως μπαίνουν μόνοι τους (ή μπαίνει μόνος του) πιο μέσα στο δάσος. Μάλιστα, ο προτελευταίος στίχος συνδέεται στο περιεχόμενο με τον τελικό στίχο (στίχος 9), ο οποίος συμπληρώνει ότι το κάνει για να ξεκουραστεί στην σκιά ενός δένδρου. Βέβαια, ο όγδοος στίχος ομοιοκαταληκτεί με τον έβδομο στίχο, ενώ ο ένατος δεν ομοιοκαταληκτεί με κάποιον κι επειδή κάτι τέτοιο είναι ασύνηθες να συμβαίνει μεταξύ δύο στίχων ritornello, είναι σχεδόν βέβαιο ότι δεν έχει συμβεί κάποιο ενδεχόμενο λάθος στην ένδειξη.

υπάρχουν οι μακράς διάρκειας κρατημένοι φθόγγοι, ενώ στο τρίτο του μέτρο (μ. 131), ξεκινάει μια ζωηρή κίνηση. Στα μέτρα 135-136, 137-138, γίνεται ένας διάλογος hoquetus μεταξύ των φωνών, όπως στα μέτρα 104-108 του α' μέρους, και ύστερα στα μέτρα 139-140, οι δύο υψηλότερες φωνές κάνουν μία όμοια ρυθμική και μελωδική κίνηση, η οποία είναι ζωηρή, έως ότου φτάσει στα τελικά τρία μέτρα που χαλαρώνουν και καταλήγουν. Επίσης, υπάρχει ένα ρυθμικό μοτίβο, το οποίο επαναλαμβάνεται αρκετές φορές και στην ανάστροφη του μορφή ( ). Για την tenor

υπάρχει ένα μελωδικό μοτίβο, που επαναλαμβάνεται, μ. 27-28 ( ),

μ. 37-38 ( ), ενώ βρίσκονται αρκετά σημεία με μικρά μελωδικά

μοτίβα, τα οποία παραπέμπουν σε μελωδία που έχουν οι άλλες δύο φωνές (μ. 27-28, μ. 38, μ. 51-52, μ. 66, μ.72). Ενδιαφέρον έχει ότι, η tenor παίζει σημαντικό ρόλο στην υφή του κομματιού, καθώς η μελωδία που βρίσκεται στον κανόνα, περιλαμβάνει αρκετά σημεία παύσεως, με αποτέλεσμα να υπάρχουν πολλά σημεία εκτεθειμένα τα οποία χρειάζονται κάποιου είδους συμπλήρωσης. Όπου υπάρχει διφωνία αποφεύγονται οι κάθετες 4ες, ενώ στα σημεία τριφωνίας, μεταξύ των υψηλότερων φωνών δημιουργούνται 4ες. Επίσης, χρησιμοποιείται η τεχνική των hoqueti, στα οποία συμμετέχουν και οι τρεις φωνές.

Πρωτότυπο είναι, ότι το ritornello του ποιήματος αποτελείται από έναν στίχο μόνο, αλλά και ο προτελευταίος στίχος παραπέμπει σε κείμενο ritornello, αφού περιλαμβάνεται στην δεύτερη φάση της σκηνής, εκεί που έχουν τελειώσει το κυνήγι και πηγαίνουν για ξεκούραση. Η ίδια η μουσική δομή, φαίνεται να ξεκινάει το ritornello από εκείνο το σημείο, αφού αλλάζει και η μετρική ένδειξη, η οποία παραμένει στο ritornello, όπως επίσης σταματάει κι ο κανόνας σε εκείνο το σημείο.

Το συγκεκριμένο κείμενο, ακολουθεί μία συγκεκριμένη δομή ομοιοκαταληξίας ανά τέσσερις στίχους, α-β-α-β και γ-γ-δ-δ. Ο αριθμός των συλλαβών είναι δώδεκα ανά στίχο για τους πρώτους τέσσερις, ενώ για το επόμενο τετράστιχο είναι λίγο διαφορετικός, 12-8-11-11. Το ritornello είναι ένας μόνο οκτασύλλαβος στίχος, που δεν ομοιοκαταληκτεί με κάτι. Είναι ενδιαφέρον ο διαχωρισμός των ομοιοκαταληξιών, καθώς δεν παρατηρείται σε άλλο κομμάτι χωρισμός σε τετράστιχα, όπως ενδιαφέρον έχει το μονόστιχο ritornello, που επίσης δεν παρατηρείται αλλού.

### 3.4. Vincenzo da Rimini

#### 3.4.1. In forma quasi<sup>60</sup>

Το *In forma quasi* του Vincenzo da Rimini, είναι μία τρίφωνη *caccia*, με δύο υψηλότερες φωνές (primus-secundus) σε κανόνα και μία χαμηλότερη (tenor) συνοδευτική.

Το διάστημα που καλύπτει ο κανόνας είναι μία ενάτη, ενώ η συνοδεία μία εβδόμη. Συνολικά, οι φωνές κυμαίνονται σε ένα διάστημα δωδεκάτης [Primus, Secundus: Σολ3-Λα4, Tenor: Ρε3-Ντο4]. Η μετρική ένδειξη είναι 2/4 και ο τρόπος είναι Ρε, που καταλήγει σε Φα, ενώ δεν υπάρχει ritornello. Η διαφορά του κανόνα είναι δεκατέσσερα μέτρα.

Το κείμενο αφορά τον αφηγητή, ο οποίος είναι κουρασμένος και θέλει να κοιμηθεί, όταν ξεκινάει μια καταιγίδα. Τότε, ακούγονται συνεννοήσεις μεταξύ των βαρκάρηδων, που κωπηλατούν.

60 Marrocco, W. Thomas (επιμ.), *Polyphonic music of the fourteenth century-Italian secular music*, τόμος VII, Éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco, 1971, σ. 9-11.

Ξαφνικά, η σκηνή μετατρέπεται σε αγορά, όπου ακούγονται οι φωνές των εμπόρων και των αγοραστών. Στο τέλος, ο αφηγητής αναφέρει ότι εκείνος το μόνο που ήθελε ήταν να κοιμηθεί, αλλά δεν μπορούσε.

Όσον αφορά την σχέση μεταξύ μουσικής και κειμένου, στα σημεία που υπάρχει ομιλία, ο φθόγγος είτε επαναλαμβάνεται ως έχει, είτε με ποικίλματα, εκτός από το σημείο που το κείμενο λέει “*Che val l' una?*” - “Πόσο κάνει η μία;” (μ. 64-69 για την *primus*, μ. 77-82 για την *secundus*), όπου γίνεται μια μικρή κατιούσα κίνηση. Το κομμάτι είναι λίγο στατικό στους πρώτους στίχους (μ. 1-27), ίσως επειδή αναφέρεται στο στοιχείο του ύπνου και της κούρασης [“*In forma quasi tra l' veghiar e l' sonno, Io stava stanco, del dormir dixio*” - “Σε μια κατάσταση μεταξύ ξύπνιου και ύπνου, ήμουν κουρασμένος και ήθελα να κοιμηθώ”]. Ο κάθε στίχος μελοποιείται με περιορισμένο αριθμό φθόγγων, ενώ δεν χρησιμοποιούνται μελισματικά στοιχεία. Ο στίχος “*In forma quasi tra l' veghiar e l' sonno*” χρησιμοποιεί ως κύριο φθόγγο το Ρε, ενώ μέσα σε δεκατέσσερα μέτρα χρησιμοποιεί τους ίδιους πέντε φθόγγους (ρε-μι-ντο-φα-σολ, αν και χρησιμοποιείται και το #ντο-#φα), χωρίς μελισματικά στοιχεία. Ο δεύτερος στίχος “*Io stava stanco, del dormir dixio*” σε επτά μέτρα χρησιμοποιεί πέντε ίδιους φθόγγους, επίσης χωρίς μελισματικά στοιχεία (#ντο-ρε-λα-σι-σολ). Ο τρίτος στίχος “*Quando questa tempesta ci appario*” - “Όταν η καταιγίδα εμφανίστηκε σε εμάς” χρησιμοποιεί τους τέσσερις φθόγγους (ρε-ντο-μι-φα) σε έξι μέτρα, με ένα μικρό γρήγορο ποικιλματικό πέρασμα, το οποίο προλαβαίνει σε τέσσερα φθογγόσημα να διεκπεραιώσει την κατάληξη της πρώτης λέξης, την δεύτερη λέξη ολόκληρη, καθώς και την πρώτη συλλαβή της τρίτης λέξης. Το τελευταίο είναι αξιοπρόσεχτο, αφού μέχρι κι εκείνο το σημείο, κάθε συλλαβή έχει έναν μεγαλύτερης αξίας φθόγγο να την μελοποιεί, ενώ σε αυτό το σημείο (μ. 23-25 για την *primus*, μ. 36-38 για την *secundus*), μέσα σε ένα τόσο γρήγορο και μικρό ποίκιλμα, χωράει τρεις λέξεις. Αυτό μπορεί να οφείλεται στο γεγονός ότι ο στίχος αναφέρεται σε μια καταιγίδα που εμφανίστηκε ξαφνικά. Ύστερα από εκεί, η μελωδία γίνεται λίγο πιο ζωνηρή, ενώ υπάρχουν και περισσότεροι διάλογοι. Από το σημείο που η πρώτη φωνή ξεκινάει το τελευταίο δίστιχο “*l' pur vole a dormire, Et non potea*” - “Εγώ όμως ήθελα να κοιμηθώ, αλλά δεν μπορούσα” (μ. 96-117) η μελωδία αρχίζει να γίνεται πιο αργή, μέχρι να εξελίξει και η δεύτερη φωνή το δικό της στίχο, όπου στα τελικά μέτρα όλες οι φωνές έχουν μεγάλης διάρκειας φθόγγους και καταλήγουν. Αυτό μπορεί να οφείλεται στο γεγονός ότι το κείμενο αναφέρεται ξανά στον ύπνο, ενώ φαίνεται να κάνει έναν κύκλο και στο κείμενο, αλλά και στην εξέλιξη της μελωδίας.

Το γεγονός της απουσίας του *ritornello*, μπορεί να οφείλεται, στο ότι ως κείμενο έχει μία κυκλική πορεία και τελειώνει όπως αρχίζει. Μιλάει αρχικά για τον ύπνο που δεν μπορεί να κάνει, αλλά και στο τέλος λέει ότι θέλει να κοιμηθεί αλλά δεν μπορεί, οπότε μία ενότητα ξεχωριστή, διαφορετική, όπως είναι το *ritornello*, ίσως να μην ήταν ταιριαστή. Ο ποιητής δεν φαίνεται να θέλει να εξηγήσει κάτι σε δύο τελευταίους στίχους, παρ' όλα αυτά δεν σημαίνει ότι δεν μπορεί να υπάρχει και κάποιος συμβολισμός. Μια ερμηνεία ακόμα του κειμένου θα μπορούσε να ήταν, ότι ο αφηγητής μας στέκεται αδιάφορος σε δυσκολίες και άγχη της ζωής, όπως μια καταιγίδα και μια αγορά, και ειρωνικά λέει ότι θέλει να κοιμηθεί, αλλά τον ενοχλούν. Έτσι και η απουσία *ritornello*, θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ένας είδος ειρωνία προς το είδος της *caccia*.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η κατάληξη του κομματιού, η οποία βρίσκεται στον τρόπο Φα, ο οποίος εμφανίζεται μόνο στον τελευταίο στίχο όταν τον λέει η δεύτερη φωνή. Αυτό θα μπορούσε να αναφέρεται σε τρία πράγματα. Το πρώτο, ότι δεν υπάρχει *ritornello*, στο οποίο συνήθως γίνεται αλλαγή του τρόπου, οπότε γίνεται μια έμμεση αναφορά, και γίνεται λίγο πιο τυπικό για το είδος. Το δεύτερο, σύμφωνα με τον στίχο “*Et non potea*”, αφήνεται μια ανήσυχη κατάσταση για τον αφηγητή, το οποίο γίνεται αισθητό μουσικά και με την χρήση διαφορετικού τρόπου και μη αναμενόμενης, όπως την 'έκτιζε' ο συνθέτης, κατάληξης. Γεγονός είναι ότι, η δεύτερη φωνή σε εκείνο το σημείο έχει ολόκληρο τον στίχο, ο οποίος ακούγεται διακριτά, αφού η πρώτη φωνή έχει κρατημένη συλλαβή και η *tenor* δεν έχει κείμενο. Η τρίτη αναφορά μπορεί να γίνεται στην δεύτερη ερμηνεία για την απουσία *ritornello*, δηλαδή σαν ειρωνία ως προς τα τυπικά. Τουτέστιν, είναι όλο το κομμάτι σε έναν τρόπο, τον Ρε, αλλά απροσδόκητα καταλήγει σε διαφορετικό τρόπο, τον Φα.

Αξιοπρόσεχτο είναι ότι από στίχο σε στίχο υπάρχει ένα διάστημα διαφορά, το οποίο είναι από τρίτης και άνω. Δεν γίνεται, δηλαδή, βηματική μετάβαση από τον ένα στίχο στον επόμενο και δεν υπάρχει μια βηματική εξέλιξη του κειμένου. Η χρήση αυτής της τεχνικής, έχει ως αποτέλεσμα ο κάθε στίχος να ξεχωρίζει από τον προηγούμενο και τον επόμενό του και να έχει το δικό του μουσικό χώρο.

Η συνοδεία από την φωνή της tenor είναι αρκετά λιτή, κυρίως φθόγγοι μεγάλης διάρκειας. Ακόμα, δημιουργούνται αρκετές παραλληλίες μεταξύ της tenor και κάποιας από τις άλλες δύο φωνές ή και τις δύο, στην περίπτωση των πτώσεων, στα εξής σημεία: παράλληλες 5ες: μ. 21-22 (σολ-ρε/λα-μι)(tenor-secundus), μ. 34-35 (σολ-ρε/λα-μι)(tenor-primus), μ. 37-38 (φα-ντο/λα-μι)(tenor-secundus), μ. 55-56 (λα-μι/σολ-ρε)(tenor-primus), μ. 59-60 (λα-μι/σολ-ρε)(tenor-primus), μ. 61-62 (λα-μι/σολ-ρε)(tenor-secundus), μ. 68-69-70 (λα-μι/σολ-ρε/λα-μι)(tenor-secundus), μ. 85-86 (μι-σι/ρε-λα/φα-ντο)(tenor-primus), μ. 95-96 (σολ-ρε/λα-μι)(tenor-primus), μ. 98-99 (σολ-ρε/λα-μι)(tenor-primus), μ. 110-111-112 (λα-μι/σολ-ρε/λα-μι)(tenor-secundus), μ. 113-114 (λα-μι/σολ-ρε)(tenor-secundus). Παράλληλες 8ες: μ. 16-17 (μι/ρε)(tenor-secundus), μ. 29-30 (μι/ρε)(tenor-primus), μ. 32-33 (φα/σολ)(tenor-primus), μ. 42-43 (μι/ρε)(tenor-secundus), μ. 80-81 (φα/μι)(tenor-primus), μ. 107-108 (μι/ρε)(tenor-primus). Ακόμα δημιουργούνται διαστήματα 4ης ακάλυπτα: μ. 75 (φα-σι)(tenor-secundus), μ. 100 (σολ-ντο)(tenor-secundus), μ. 117 (ντο-φα)(secundus-primus). Επίσης, σε αρκετές από τις πτώσεις ο φθόγγος που έχει η tenor είναι άστοχος [μ. 56 Ρε (η tenor λέει Σολ, ενώ ετοιμάζεται για Ρε την οποία λένε οι φωνές του κανόνα), μ. 69 Ρε (η tenor λέει Σολ, ενώ ετοιμάζεται για Ρε την οποία λένε οι φωνές του κανόνα), μ. 95 Ρε (η tenor λέει Σολ, ενώ ετοιμάζεται για Ρε την οποία λένε οι φωνές του κανόνα)]. Αυτά είναι κάποια στοιχεία που θα μπορούσαν να οδηγήσουν στη σκέψη ότι η tenor γράφτηκε αργότερα του κανόνα, ίσως και όχι από τον ίδιο συνθέτη. Γεγονός είναι ότι, στο χειρόγραφο του Λονδίνου δεν υπάρχει η φωνή tenor, όπως στον Κώδικα Squarcialupi. Βέβαια, στην τελική πτώση οι δύο φωνές του κανόνα δημιουργούν μεταξύ τους διάστημα 4ης, και η tenor δίνει τον θεμέλιο φθόγγο 'Φα', που θα μπορούσε να θεωρηθεί απαραίτητη.

Στο κείμενο δεν ακολουθείται κάποιο σχήμα ομοιοκαταληξίας. Υπάρχουν τρία σημεία ομοιοκαταληξίας: μεταξύ δεύτερης και τρίτης φράσης [Io stava stanco, del dormir dixio-Io stava stanco, del dormir dixio], λίγο πιο μετά [“Volgi man, quard' al tuo remo.”- “La, qua mo!” “Stali v' e ch' I' premo.”], καθώς και οι δύο τελευταίοι στίχοι [Et cosi chi conperava e chi vendea- I' pur vole a dormire, Et non potea]. Δημιουργούνται και κάποιες ομοιοκαταληξίες μέσα σε ίδια φράση, όπως το «Gambarelli, Gambarelli, chi vuol pesce e sarcine seche?».

### 3.4.2. Nell' acqua chiara<sup>61</sup>

Το *Nell' acqua chiara* είναι μία τρίφωνη *caccia* του Vincenzo da Rimini. Έχει δύο υψηλότερες φωνές (primus-secundus) σε κανόνα και μία χαμηλότερη (tenor) με συνοδευτικό ρόλο.

Η έκταση των φωνών είναι ένα διάστημα ενάτης για τον κανόνα και μία ογδόη για την tenor, ενώ συνολικά καλύπτεται ένα διάστημα δεκάτης-τρίτης [Primus-Secundus: Φα3-Λα4, Tenor: Ντο3-Ντο4]. Η μετρική ένδειξη είναι 6/8 και ο τρόπος είναι Φα. Σε αυτή την *caccia* δεν υπάρχει *ritornello*. Η διαφορά των φωνών του κανόνα είναι δεκαπέντε μέτρα.

Το κείμενο ανοίγει με μία σκηνή ψαρέματος, όπου ακούγονται σχετικοί διάλογοι. Στη συνέχεια, το κείμενο εξελίσσεται σε σκηνή αγοράς, όπου και πάλι ακούγονται διάλογοι, από τους εμπόρους, που φωνάζουν για τα προϊόντα τους, αλλά και τους αγοραστές που κάνουν σχόλια και

61 Maggoco, ό.π., σ. 16-20. Επίσης, συναντάμε την περίπτωση όπου καταγράφονται δύο εκδοχές της μουσικής, από διαφορετικό χειρόγραφο. Ωστόσο, οι διαφορές μεταξύ τους ήταν ελάχιστες, για το σκοπό της παρούσας εργασίας, οπότε η ανάγνωση έγινε μόνο από την μία εκδοχή, αυτή του χειρογράφου των Παρισίων. Η άλλη εκδοχή είναι στις σελίδες του ίδιου τόμου 21-26.



παζαρέματα. Ωστόσο, στο τέλος ο αφηγητής ξαναγυρνάει στο στοιχείο του ψαρέματος, ενώ αναφέρει πως τόσο μεγάλη καταιγίδα δεν έζησε ποτέ, χωρίς να έχει αναφερθεί σε κάποια καταιγίδα προηγουμένως. Ίσως να αναφέρεται στο ότι η αγορά είχε πολύ κόσμο και πολύ φασαρία, ή ότι όντως ξεκίνησε κάποια καταιγίδα εκείνη την στιγμή.<sup>62</sup>

Η μουσική έχει σημεία στα οποία συμμετέχει στην περιγραφή του κειμένου, όπως και σημεία που διακοσμούν τους στίχους. Στο μ. 22 (για *secundus* μ. 36) η λέξη 'Ve' διακοσμείται, αφού ακούγεται μέχρι το μ. 24α με τον ίδιο φθόγγο, εκτός της τελευταίας φοράς, με έναν ενδιαφέροντα ρυθμικό τρόπο: αρχικά, λέγεται δύο φορές σε κάθε πρώτο όγδοο και διαρκεί τρία όγδοα κάθε φορά, ύστερα δύο φορές σε κάθε δεύτερο όγδοο και διαρκεί δύο όγδοα κάθε φορά, ενώ τέλος λέγεται στο τρίτο όγδοο και για να συμπληρώσει την δεύτερη φορά και η επομένη συλλαβή 'ch'il' λέγεται στο τρίτο όγδοο και διαρκούν εκάστοτε ένα όγδοο. Η επόμενη συλλαβή 'sen-' έχει μια ζωνηρή εξέλιξη σαν πετάρισμα. Στα σημεία που υπάρχει ομιλία ή κάποιος που φωνάζει, ο φθόγγος μένει ίδιος και η ρυθμική εξέλιξη θυμίζει απαγγελία: μ. 22-23 ["Ve, ve, ve, ve, ve, ch' il sento!"], μ. 31-32 ["Adduqua' l cesto!"], μ. 51-52 ["Parol' e chiavi, lavecii!"], μ. 55-57 ["Paroli, chiava la chiava dura!"], μ. 58-61 με ελάχιστη βηματική κίνηση ["Vien qua, vien qua, che val una?"], μ. 62 ["Sei dinari"], μ. 69,71 ["Chia remulo?" "Chia remulo?"], μ. 73-74 ["Olio, olio, chia remulo?"], μ. 85 ["Chia vetro rotto?"], μ. 86 ["Chia ferro rotto?"], μ. 87 ["Agora, fusa, myoli!"], μ. 104-106 ["Caiboncoli, donne, caibuoncoli!"], μ.119-120 "Mostarda, savoret!", μ. 121-122 "Salsa verde, savoret, savoret!". Όταν η δεύτερη φωνή έχει κείμενο του κανόνα, σε κάποια σημεία το κείμενο που φέρνει η πρώτη φωνή έχει όμοια φωνήεντα στην κατάληξη και ομοιορούν: μ. 29 (*primus* "sento"-*secundus* "pescando"). μ. 34-35 (*primus* "facto"-*secundus* "tento"), μ. 80-82 (*primus* "vale" "Tre"-*secundus* "gridare"). Στην τελευταία κατάληξη του κειμένου και της μουσικής, ομοιοκαταληκτούν οι δύο λέξεις. (*primus* "giammai" τελευταίος στίχος-*secundus* "lasciai" προτελευταίος στίχος). Καθώς ο κανόνας δεν σπάει πουθενά, τον τελευταίο στίχο η δεύτερη φωνή δεν τον παίρνει ποτέ. Έτσι η *secundus* μένει με έναν στίχο λιγότερο, αλλά λόγω της ομοιοκαταληξίας, καταφέρνουν να καταλήξουν στο ίδιο φωνήεν.

Μελωδικά, υπάρχει η τάση όταν μία φωνή του κανόνα κινείται σε υψηλή περιοχή η άλλη κινείται χαμηλότερα. Γενικά, υπάρχει ρυθμική ποικιλία, ενώ χρησιμοποιείται αρκετά και η τεχνική του *hoquetus*. Αρμονικά, παρατηρούνται κάποιες παράλληλες μεταξύ των φωνών, κυρίως της *tenor* με μία από τις υψηλότερες φωνές. Ενδεικτικά, παράλληλες 5ες: μ. 20-21 (φα-ντο/σολ-ρε)(*tenor-secundus*), μ. 26β-27α (σολ-ρε/λα-μι)(*tenor-primus*), μ. 46-47 (σολ-ρε/λα-μι)(*tenor-primus*), μ. 73-74 (λα-μι/σολ-ρε)(*tenor-secundus*), μ. 128-129 (λα-μι/σολ-ρε)(*tenor-primus\*secundus*), μ. 143-144 (λα-μι/σολ-ρε)(*tenor-secundus*), παράλληλες 8ες: μ. 51-52 (ντο/ρε)(*tenor-secundus*), μ. 55-56 (σολ/φα)(*tenor-primus*), μ. 57-58 (σολ/φα/μι)(*tenor-primus*), μ.59-60 (μι/ρε)(*tenor-primus*), μ. 81-82 (ρε/ντο)(*tenor-secundus*) στην πτώση. Σημαντικό ρόλο έχει η *tenor* στην τελική πτώση, αφού οι άλλες δύο φωνές καταλήγουν σε ταυτοφωνία στην 'Ντο'-Vη του τρόπου-, ενώ τον θεμέλιο φθόγγο 'Φα' έχει η *tenor*.

Στο κείμενο δεν ακολουθείται κάποιο σχήμα ομοιοκαταληξίας. Υπάρχουν τρία σημεία ομοιοκαταληξίας: μεταξύ δεύτερης και τρίτης φράσης [Con rete e amo l' stav' attento-"Ve, ve, ve, ve, ve, ch' il sento!"], στην μέση [Cosi chi vendea e, chi comperava- Una vecchia pur gridava] και οι δύο τελευταίοι στίχοι [La rete e l' amo e l' pesce li lasciai- Si gran tempesta, gran tempesta non senti giammai]. Όσον αφορά τις συλλαβές, δεν ακολουθείται κάποιο μοτίβο. Δεν έχει *ritornello*. Είναι ελεύθερη δομή.

62 Μάλιστα, στην άλλη *caccia* του Vincenzo da Rimini, *In forma quasi*, ο πρωταγωνιστής μιλάει στην αρχή του κειμένου για κάποια καταιγίδα που ξεσπάει ξαφνικά. Θα μπορούσαν τα δύο κείμενα να συνδέονται. Επίσης, κοινή είναι και η αλλαγή που γίνεται στις σκηνές, με την αγορά να παίρνει τον κεντρικό ρόλο και στις δύο *cacce*.



της καμπάνας το κείμενο λέει -“Don, don, don, don!”-, και η μουσική έχει εναλλαγή  $\text{λα-μι-λα-μι}$ , δηλαδή διαδοχή διαστημάτων 4η-5η-4η. Για την μίμηση της τρομπέτας ακολουθεί στο μέτρο

113 το κείμενο -“Tatim, tatim!”-, και η μουσική  $\text{λα-λα-παύση-ρε-ρε-παύση}$ , διαδοχή διαστήματος 5ης, με διακοπή στο μέσο και στο τέλος, προσομοιάζοντας σε κοφτό ήχο. Στο ritornello, η λέξη 'tornando', που σημαίνει 'επιστροφή', έχει αρκετά μελισματική, γρήγορη-βηματική κίνηση, η οποία ταιριάζει με την λέξη.

Όσον αφορά την κίνηση της μελωδίας, γενικά, επικρατεί η τάση όταν η μία φωνή έχει μεγαλύτερη κίνηση η άλλη να είναι πιο στατική, ή σε μερικά σημεία να είναι εξίσου στατικές. Σε κανένα σημείο δεν έχουν ταυτόχρονα και οι δύο γρήγορη κίνηση. Ακολουθούν κυρίως βηματική πορεία, και δεν υπάρχουν πηδήματα στην μελωδία του κανόνα. Η tenor έχει το μεγαλύτερο πηδύμα σε διάστημα 5ης.

Αρμονικά, παρατηρείται ότι οι παραλληλίες που εμφανίζονται είναι οι 5ες, και αυτές σε σημεία τα οποία είναι είτε ποικιλματικά, είτε διαβατικά περάσματα, ενώ δημιουργούνται κυρίως μεταξύ της tenor και μία από τις φωνές του κανόνα.

Οι δύο φωνές του κανόνα δεν σχηματίζουν κάποια μη επιτρεπόμενη συνήχηση, όπως 4ης, οπότε ο ρόλος της tenor δεν καθίσταται απαραίτητος για την αρμονία, παρά μόνο για τον εμπλουτισμό της. Γενικά, η tenor έχει αργή κίνηση με φθόγγους μεγάλης αξίας. Υπάρχουν αρκετά σημεία που έχει παύση. Στο α' μέρος, σε δύο σημεία έχει το ίδιο μελωδικο-ρυθμικό μοτίβο με διαφορετικούς φθόγγους έναρξης, μέτρο 125 { $\text{ρε-ντο-ρε-ντο-σι}$ }, ενώ οι άλλες δύο φωνές

έχουν και οι δύο φθόγγους μακριάς διάρκειας. Στο μέτρο 182 η tenor το επαναλαμβάνει { $\text{σολ-φα-}$

$\text{σολ-φα-μι}$ }, ενώ ταυτόχρονα η secundus το λέει ρυθμικά στην καρκινική μορφή { $\text{μι-ρε-ντο-}$

$\text{ρε-σι}$ } και καταλήγουν σε έναν κοινό φθόγγο με μεγάλη διάρκεια (μ. 183). Στο μέτρο που

καταλήγουν, η primus φωνή παίρνει το ίδιο μελωδικό σχήμα της tenor, αλλά το αναπτύσσει. Σε αυτό το σημείο, μπορούμε να πούμε ότι η tenor συμμετέχει κι εκείνη στην μιμητική τεχνική που αναδεικνύουν οι άλλες δύο φωνές σε ολόκληρο το κομμάτι. Στο ritornello γενικά επικρατεί κινητικότητα στην μελωδία του κανόνα, αλλά η tenor έχει γενικά αργή κίνηση, εκτός από ένα σημείο στο μέτρο 229 { $\text{ντο-σι-ντο-σι-λα-σι}$ }.

Η ομοιοκαταληξία είναι κάπως ακανόνιστη, και σε κάποια σημεία εσωτερική, όπως στην φράση [E chi dicea, “Accorri, O me socchorri!"]. Οι πρώτοι εννέα στίχοι χωρίζονται σε τρία τρίστιχα (terzetti) με ομοιοκαταληξία α-β-β, γ-γ-δ και ε-ε-ζ, αντίστοιχα ανά στίχο. Γενικά, οι συλλαβές ανά στίχο δεν έχουν σταθερό αριθμό. Γίνονται κάποιες ομοιοκαταληξίες στις φράσεις: [α. “Allarme, Allarme!” “Tu te la cervelliera, α. la scur' e la gorgiera!”], β. “Tosto, tosto che'l fuoco pur s' apiglia!”, β. “Manda per la famiglia!” (αριθμός συλλαβών αντίστοιχα: 13-7-12-7)[α. e tal rompeva l' uscio son l' accetta, α. Qui ognun s' affretta, β. pur d' amorcare l' fuoco e le faville, β. Passat' eran le squille (αριθμός συλλαβών αντίστοιχα: 11-6-12-7)]. Το ritornello είναι αρκετά κανονικό με ομοιοκαταληξία μεταξύ των δύο δεκασύλλαβων στίχων.

### 3.5.2. La fiera testa<sup>65</sup>

Το κομμάτι *La Fiera Testa* του Niccolò da Perugia, είναι μία τρίφωνη *caccia*-μαδριγάλι. Υπάρχουν δύο υψηλότερες φωνές (primus-secundus) και μία χαμηλότερη (tenor).

Η εκάστοτε φωνή έχει έκταση διάστημα ενάτης, ενώ η συνολική έκταση που καλύπτεται είναι διάστημα δεκάτης-τρίτης [Primus, Secundus: Ντο4-Ρε5, Tenor: Φα3-Ρε4]. Ο τρόπος που καταλήγει το α' μέρος είναι Φα, ενώ το ritornello Ντο. Η μετρική ένδειξη παραμένει στα 3/4 καθ' όλη την διάρκεια του κομματιού. Η διαφορά στο α' μέρος είναι εξι μέτρα, ενώ στο μέρος του ritornello δεν υφίσταται κανόνας.

Το κείμενο περιγράφει την οικογένεια των Visconti, ενώ το δίστιχο του ritornello γίνεται πιο συγκεκριμένο προς τον Bernabo Visconti, ο οποίος είχε ως οικόσημο μία λεοπάρδαλη που περικλύεται από φλόγες και αναγράφεται και το ρητό του “Souffrir m' estuet”.<sup>66</sup>

Ο Li Gotti υποστηρίζει ότι το κείμενο είναι το ταίρι ενός γαλλικού κειμένου, “La douce cere”, και αναφέρεται στους Visconti. Ο Pirrotta επίσης πιστεύει ότι το κείμενο αναφέρεται στους Visconti και το τοποθετεί κάπου στα 1388 και 1390, την εποχή που ο Giangaleazzo Visconti είχε τον έλεγχο της Πάδοβα. Ο Petrobelli από την άλλη, θεωρεί ότι το κείμενο γράφτηκε προς τιμήν κάποιου μέλους της οικογένειας Parafava, των οποίων οι δυνάμεις κατανικήθηκαν από τον Francesco il Novello κάπου στα 1390, μάλλον όμως είναι λανθασμένη άποψη. Μουσικά το κομμάτι είναι *caccia*, ενώ το κείμενο είναι σε μορφή μαδριγαλιού.<sup>67</sup>

Για τα εραλδικά κομμάτια είναι σύνηθες το κείμενο να είναι διακριτό και εύηχο. Η μουσική εδώ το πετυχαίνει, αφού ο πρώτος στίχος ακούγεται μόνο από την πρώτη (υψηλότερη) φωνή με την συνοδεία της tenor. Στο ritornello, περιέχεται το ρητό και αφού έχει γίνει και διακοπή του κανόνα, γίνεται μία πιο ομοφωνική εξέλιξη των μελωδιών των φωνών, με αποτέλεσμα το κείμενο να είναι πιο διακριτό, αλλά και ηχητικά να ακούγεται ότι υπάρχει κάτι σημαντικό που πρέπει να ακουστεί εκεί.

Γενικά, οι φωνές κινούνται κοντινά μεταξύ τους. Κάνουν κυρίως βηματική κίνηση, και δεν υπάρχουν πηδήματα στην μελωδία του κανόνα. Η tenor έχει μεγαλύτερο πηδύμα διάστημα 5ης. Ένα μελωδικο-ρυθμικό σχήμα επαναλαμβάνεται πολλές φορές στην μελωδία, λόγω του κανόνα ακόμα περισσότερες, κι αυτό είναι το εξής ♩ντο-(♩ρε)-(♩ντο)-♩σι-♩λα-♩σολ-(♩φα)-(♩μι)-(ρε).

Γενικά, υπάρχει μια τάση στην μελωδία να θέλει να φτάνει από το Ντο6 στο Ρε5. Έντονη είναι η γρήγορη βηματική κίνηση, καθ' όλη την εξέλιξη του κομματιού. Επίσης, σε αρκετά σημεία σχηματίζεται hoquetus, μεταξύ δύο φωνών κάθε φορά.

Το κείμενο αποτελείται από δύο στροφές και ένα ritornello. Αποτελείται από ένα τρίστιχο (terzetti) η κάθε μία με το ίδιο μοτίβο ομοιοκαταληξίας, 1. α-β-α, 2. γ-δ-γ, ενώ και το ritornello έχει δύο στίχους με ομοιοκαταληξία μεταξύ τους, ε-ε. Οι στίχοι είναι όλοι ενδεκασύλλαβοι για το α' μέρος και για το ritornello δεκασύλλαβοι.

### 3.5.3. Passando con pensier<sup>68</sup>

Το κομμάτι *Passando con pensier* είναι μία τρίφωνη *caccia*, με τις δύο υψηλότερες φωνές (primus-secundus) να βρίσκονται σε κανόνα και την τρίτη, χαμηλότερη (tenor) να συνοδεύει, καθ' όλη την διάρκειά του.

65 Marrocco, ό.π., σ. 141-144.

66 Carleton, ό.π., σ. 11.

67 Στο ίδιο, σ. 117.

68 Marrocco, ό.π., σ. 165-171.

Η έκταση εκάστοτε φωνής είναι για τις φωνές του κανόνα μία ενάτη (δεκάτη σε φευγαλέα σημεία), και για την tenor μία έκτη. Η συνολική έκταση που καλύπτεται είναι ένα διάστημα δεκάτης [Primus, Secundus: (Φα3)Σολ3-Λα4, Tenor: Φα3-Ρε4]. Το α' μέρος βρίσκεται στον τρόπο Φα, ενώ το ritornello σε Σολ. Το χαρακτηριστικό αυτού του κομματιού είναι η μετρική ένδειξη, καθώς στο α' μέρος υπάρχει συνεχής εναλλαγή μεταξύ duodenaria (3/4) και octonaria (2/4), ενώ στο ritornello παραμένει σταθερή στα 9/8. Σε αυτό το κομμάτι γίνεται κανόνας μεταξύ των υψηλότερων φωνών και στα δύο μέρη. Η διαφορά μέτρων για τις φωνές του κανόνα και στα δύο μέρη είναι πέντε μέτρα.

Όσον αφορά το περιεχόμενο του κειμένου, αρχικά είναι κάποιος που μιλάει σε α' ενικό πρόσωπο και λέει πως όπως περπατούσε, παρατήρησε κάποιες κοπέλες που μαζεύουν λουλούδια σε ένα άλσος και μιλάνε μεταξύ τους. Κάποια στιγμή καταλαβαίνουν πως θα βρέξει και πως έχει περάσει η ώρα. Όμως εμφανίζεται ένα φίδι και τις τρομάζει και σκορπάνε τα λουλούδια και τρέχουν με πανικό, ενώ ο παρατηρητής σχολιάζει πως έμεινε να τις κοιτά, χωρίς να καταλάβει ότι είχε γίνει μούσκεμα.<sup>69</sup>

Όταν υπάρχει στο κείμενο σημείο με διάλογο, ο συνθέτης επιλέγει μουσικά να στέκεται σε έναν φθόγγο, είτε επαναλαμβάνοντάς τον συνεχόμενα, είτε με μικρές ποικιλματικές κινήσεις. Παράδειγμα στα μέτρα 11-12, στο ««To, quel, to, quel!»» - [Δες εδώ, δες εκεί!] ο φθόγγος που στέκεται και τον ποικίλει είναι ο 'σι', στη συνέχεια το «dicendo» - [λέγοντας] γίνεται 'σι-σολ-σολ' και πάλι μετά στο, ««Eccholo, eccholo!»» - [Εδώ είναι!] είναι το 'σι-σι-σι, ντο-ντο-ντο', οπότε δίδεται ένας χαρακτήρας φυσικής ομιλίας. Η πτώση στο μ. 61, η οποία γίνεται έναρξη στίχου θα μπορούσε να δικαιολογήσει έναν διαχωρισμό στα γεγονότα που εκτίθενται, αφού μέχρι εκείνο το σημείο περιγράφεται η σκηνή μέχρι την συνάντηση με το φίδι, ενώ από εκεί και ύστερα αρχίζει μια νέα σκηνή, μία σκηνή αναταραχής, με τις κοπέλες να τρέχουν φοβισμένα και να πετάνε στο χώμα τα λουλούδια που μάζεψαν. Παρ' όλα αυτά η μουσική δεν διαφοροποιείται ιδιαίτερα για να περιγραφεί η όλη ανησυχία. Ήδη το κομμάτι από την αρχή έχει μια κινητικότητα στην μελωδία του κανόνα και ταυτόχρονη και για τις δύο φωνές του ενώ, χαρακτηριστική είναι και η συνεχής αλλαγή στο μέτρο, ταιριάζοντας με την κινητικότητα που έχει και το κείμενο.

Από την άλλη, στο μέρος του ritornello, το κείμενο αναφέρεται στον παρατηρητή, ο οποίος λέει πως στέκεται και κοιτάζει τα τεκτενόμενα, κάτι που θα μπορούσε να δικαιολογήσει και την μουσική, η οποία είναι αρκετά πιο στατική από το α' μέρος, με το πιο δυνατό στοιχείο να είναι η μετρική ένδειξη, η οποία παραμένει σταθερή. Υπάρχει και μία πιο ομοφωνική εξέλιξη μεταξύ των φωνών του κανόνα και οι δύο φωνές του κανόνα κινούνται πιο πολύ σαν μία, κάτι το οποίο θα μπορούσε να εξηγηθεί με το γεγονός ότι πλέον αναφέρεται σε ένα άτομο, εν αντιθέσει με το α' μέρος που η κίνηση είναι περισσότερο αντιστικτική και το κείμενο αναφερόταν σε παρέα γυναικών. Η επανάληψη που υποδεικνύεται στο τέλος του α' μέρους, δεν φαίνεται να μπορεί να εξηγηθεί με βάση το κείμενο, αλλά ίσως.

Η tenor κινείται γενικά δεν είναι πολύ στατική, αλλά δεν έχει και μελισματικό χαρακτήρα.

Έχει ένα μελωδικό μοτίβο που επαναλαμβάνει τέσσερις φορές: μέτρο 6 (♩σι-♩ρε-♩ντο-♩λα),

μέτρα 11γ-12 (πεποικιλμένο ♩σι-♩ρε-♩ντο-♩λα), μέτρα 18γ-19 (♩σι-♩παύση-♩ρε-♩ντο-♩παύση-♩λα),

μέτρο 38 (♩σι-♩ρε-♩ντο-♩λα).

Στην ανάλυση παρατηρείται ότι, οι περισσότερες παραλληλίες δημιουργούνται μεταξύ της tenor και μία από τις άλλες δύο φορές, ενώ οι φωνές του κανόνα δημιουργούν μόνο δύο φορές, σε διαδοχικές συνηγήσεις, παράλληλες 5ες (μ. 15-16α-16β). Αξιοσημείωτες είναι οι δύο τελικές πτώσεις, αυτή του α' μέρους και εκείνη του ritornello, οι οποίες καταλήγουν με τον ίδιο ακριβώς

69 Αγγλική απόδοση κειμένου: Rossetti, Dante Gabriel, *The Early Italian Poets From Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300)*, the Alderman annotated copy, Smith, Elder, and Co., 1861, Λονδίνο, σελ. 179.

[<http://www.rossettiarchive.org/docs/1-1861.rad.html#A.R.79>] (26.01.2021).

τρόπο, δηλαδή με την *primus* και τη *secundus* να έχουν σε ταυτοφωνία την 5η και η *tenor* να έχει την θεμέλιο.

Η ομοιοκαταληξία είναι κάπως ακανόνιστη, και σε κάποια σημεία εσωτερική, όπως στην φράση [“No” *starem troppo che'l tenpo si turba e balena tuona, e vespro gia suona.*” “Non e egli ancor nona!”]. Οι πρώτοι έξι στίχοι δημιουργούν δύο τρίστιχα (*terzetti*) με ομοιοκαταληξία α-β-β, γ-γ-δ και συλλαβές 11-11-7, 15-13-7, αντίστοιχα. Επίσης, τρίστιχα θα μπορούσαν να θεωρηθούν και κάποιοι στίχοι αργότερα στο κείμενο. Γενικά, οι συλλαβές ανά στίχο δεν έχουν σταθερό αριθμό ή κάποιο συγκεκριμένο σχήμα που ακολουθούν.

#### 3.5.4. *State su, donne*<sup>70</sup>

Το κομμάτι *State su, donne* είναι μία *caccia* για τρεις φωνές του Niccolò da Perugia, όπου οι δύο υψηλότερες φωνές είναι σε κανόνα (*primus-secundus*) και η χαμηλότερη φωνή (*tenor*) είναι συνοδευτική.

Η έκταση της εκάστοτε φωνής είναι, για τις φωνές του κανόνα μία ογδόη και περιστασιακά ενάτη, ενώ για την συνοδευτική μία ενάτη. Συνολικά οι φωνές καλύπτουν έκταση ενός διαστήματος δωδεκάτης [*Primus, Secundus: (Σολ3)Λα3-Λα4, Tenor: Ντο3-Ρε4*]. Ο τρόπος και στα δύο μέρη είναι ο Ρε, ενώ ο κανόνας επίσης βρίσκεται και στα δύο μέρη. Το α' μέρος και το μέρος του *ritornello*, διαφέρουν στον αριθμό μέτρων που ξεκινάει ο κανόνας, με το πρώτο μέρος να είναι επτά μέτρα, ενώ στο *ritornello* να μειώνεται στα πέντε μέτρα. Επίσης, αλλάζει η μετρική ένδειξη μεταξύ των δύο μερών, με την πρώτη να είναι 6/8 και την δεύτερη 2/4.

Το κείμενο αναφέρεται σε μια σκηνή, που χωριάτισσες αποφασίζουν να αφήσουν την ρόκα τους και να κάνουν μια βόλτα στο ποτάμι. Καταλήγουν σε έναν μύλο, ενώ τσακώνονται και ανταλλάσσουν ειρωνίες μεταξύ τους. Τελικά η μία προτείνει να γυρίσουν σπίτι, όμως στο δρόμο συναντούν έναν χωριάτη ο οποίος φωνάζει “Κλέφτης! Κλέφτης! Ο λύκος φεύγει με το αρνί μου!”. Οι κοπέλες τρομαγμένες καταφεύγουν στον αφηγητή, ο οποίος σχολιάζει πως αν είχε εμφανιστεί ο λύκος, ίσως όπως αυτός πήρε το αρνί, θα είχα πάρει κι εγώ αυτό που έτρεξε σε εμένα, εννοώντας τις κοπέλες ή μία από αυτές.<sup>71</sup>

Όσον αφορά την σχέση μεταξύ της μουσικής και του κειμένου, δεν υπάρχουν πολύ διακριτές περιγραφές από την μουσική προς το κείμενο. Η μελωδική κίνηση δεν παραμένει στατική στα σημεία που υπάρχει ομιλία. Επίσης, είναι βηματική εκτός από το σημείο όπου το κείμενο λέει το “*Or su, or su!*” (Σηκωθείτε, σηκωθείτε!), στο οποίο γίνονται πηδήματα, όπως επίσης γίνεται μια πιο ζωνρή ρυθμική κίνηση (μέτρο 30 για *primus*, μέτρο 36 για *secundus*). Οι συγκεκριμένες συλλαβές είναι σαν διακοσμητικά στοιχεία, οι οποίες παραπέμπουν και σε λόγια τα οποία ακούγονται σε κυνήγι, σαν διάλογος συνεννόησης μεταξύ των κυνηγών.<sup>72</sup> Η *tenor* από την άλλη, κάνει συχνά πηδήματα με το μεγαλύτερο να είναι διάστημα 8ης, ενώ αρκετές φορές έχει και 7ης. Το πιο συχνό πηδήμα είναι μεταξύ των φθόγγων ρε και λα (διαστήματα 4ης και 5ης ανάλογα).

Ενδιαφέρον έχει ακόμα, ότι η μελωδία είναι έτσι, ώστε όταν συμπίπτουν κάποια σημεία στον κανόνα, οι δύο φωνές τραγουδάνε με ίδια ρυθμικά ή/και μελωδικά σχήματα, ενώ και η *tenor* συμμετέχει κάποιες φορές είτε μόνο με την μία φωνή είτε και με τις δύο. Παράδειγμα: (μ. 12, μ 66-68, μ. 17-19). Θα μπορούσε να θεωρηθεί σε κάποια σημεία ομοφωνική η εξέλιξη με την χρήση κυρίως του τέταρτου παρεστιγμένου.

Όσον αφορά την δομή του κειμένου, υπάρχουν πολλές ομοιοκαταληξίες, αλλά είναι περισσότερο εσωτερικές. Δηλαδή, για να θεωρηθεί ότι γίνεται στίχο με στίχο, θα πρέπει να γίνει κατακερματισμός του κειμένου. [Παράδειγμα, “*O Lapino, O Vanello, O Cecherello*” “*Che e, che e?*” “*Il lupo se va col mio agnello!*”]. Δεν έχει κάποιο σχήμα συγκεκριμένο να ακολουθεί. Ωστόσο, το *ritornello* έχει ομοιοκατάληκτους δύο στίχους από δεκατρείς συλλαβές έκαστος.

70 Marrocco, ό.π., σ. 184-190.

71 Marchi, Lucia, “Chasing voices...” σ. 16.

72 Στο ίδιο, σ. 17.

## 3.6. Francesco Landini

### 3.6.1. Chosi pensoso<sup>73</sup>

Το *Chosi pensoso* του Francesco Landini, είναι μία τρίφωνη *caccia*, με δύο φωνές (primus-secundus) στον κανόνα και μία συνοδευτική χαμηλότερη φωνή (tenor).

Η έκταση των φωνών είναι μία ενάτη για όλες τις φωνές, ενώ συνολικά καλύπτεται έκταση διαστήματος δωδεκάτης [Primus, Secundus: Σολ3-Λα4, Tenor: Ρε3-Μι4]. Η συγκεκριμένη *caccia* είναι από αυτές που ο κανόνας υφίσταται στο α' μέρος και στο *ritornello*. Ο τρόπος και των δύο μερών είναι ο Σολ, ενώ η μετρική ένδειξη είναι αυτή που διαφοροποιείται από 6/8 στο α' μέρος σε 2/4 στο *ritornello*.

Το κείμενο περιγράφει μία σκηνή με τον ποιητή να περιπατεί στις όχθες ενός ποταμού και να συναντάει δύο (μερικές) γυναίκες, όπου ψαρεύαν, ενώ στέκεται και τις παρατηρεί. Παρουσιάζεται ο διάλογος των γυναικών, καθώς και η στιγμή που τη μία από τις κοπέλες ένα ψάρι την δαγκώνει και της ξεγλιστράει, αλλά το πιάνει η άλλη.<sup>74</sup>

Όσον αφορά την σχέση της μουσικής με το κείμενο, στο σημείο που λέει “*passo, passo*”, είναι ένας επαναλαμβανόμενος φθόγγος με την ίδια, σχετικά μεγάλη, διάρκεια έκαστος, γεγονός το οποίο μπορεί να παρομοιαστεί με τον βηματισμό που λέει το κείμενο. Επίσης, στο σημείο που λέγεται για το δάγκωμα, το τονικό ύψος ανεβαίνει ψηλά και είναι σαν κραυγή.

Γενικά, οι φωνές κινούνται πολύ κοντινά μεταξύ τους και διασταυρώνουν αρκετές στιγμές στην διάρκεια του κομματιού. Η μελωδική γραμμή του κανόνα είναι έτσι, που δεν αφήνει το κείμενο να είναι ευδιάκριτο, δηλαδή δεν αφήνεται να ακουστεί καθαρά όποτε το έχει η εκάστοτε φωνή. Η μελωδία της tenor είναι λιτή, έχει κυρίως μεγάλης διάρκειας φθόγγους, ενώ δεν ακολουθεί μιμητικά τον κανόνα σε κανένα σημείο, μα ούτε συμμετέχει και σε κάποια μελωδική τεχνική, π.χ. *hoquetus* ή να συμπληρώνει κενά σημεία στην μελωδία του κανόνα, όμως κινείται πολύ κοντά με τον κανόνα και διασταυρώνει σε αρκετά σημεία.

Μελωδικά, στο α' μέρος δεν υπάρχουν πολλά μελισματικά στοιχεία, η κίνηση είναι κάπως στατική. Το *ritornello* διαφοροποιείται μουσικά από το α' μέρος, μόνο στο ύψος της μελωδίας, αφού δημιουργείται μία πιο ζωντανή κίνηση. Το κείμενο επίσης αλλάζει ύψος, αφού σε εκείνο το σημείο ο παρατηρητής έχει πλησιάσει τις γυναίκες, και πλέον η αφήγηση λέει πως ο πρωταγωνιστής βρίσκει γυναίκες και ερωμένες από 'δω κι από 'κει, φλερτάροντάς τες λέγοντας κολακειές.

Αρχικά στο κείμενο μπορούν να χωριστούν δύο τρίστιχα με βάση τις ομοιοκαταληξίες, ακολουθώντας το σχήμα α-β-β και γ-γ-α, αντίστοιχα. Ο αριθμός των συλλαβών είναι 11-11-7 και 7-7-11 για τα τρίστιχα. Επίσης, ο στίχος που προηγείται του *ritornello*, ομοιοκαταληκτεί με την προηγούμενη φράση [«*Quest'è bella peschiera*»]-*In tanto giunsa l'amorosa schiera*]. Μεταξύ αυτών των στίχων, υπάρχει διάλογος που δεν έχει ομοιοκαταληξία, ούτε και κάποιο μέτρο στις συλλαβές. Αυτό μπορεί να συμβαίνει, λόγο του κειμένου, αφού σε εκείνο το σημείο το ψάρι δαγκώνει το δάχτυλο της κοπέλας, και προκαλείται μια αναταραχή, μέχρι να επανέλθει η “τάξη” στην περιγραφόμενη σκηνή. Το *ritornello* αποτελείται από δύο ενδεκασύλλαβους στίχους, που ομοιοκαταληκτούν.

73 Schrade, Leo (επιμ.), *Francesco Landini-Complete Works*, τόμος II, Editions de l'oiseau-Lyre, Monaco, 1982, σ. 219-221.

74 Dickey, Timothy, “Francesco Landini: *Cosi pensoso, caccia for 3 voices, S. 219*”, από την ιστοσελίδα *ALL MUSIC* [<https://www.allmusic.com/composition/cosi-pensoso-caccia-for-3-voices-s-219-mc0002664882>] (τελευταία προσπέλαση 13.01.2021).

### 3.6.2. De! dinmi tu<sup>75</sup>

Το κομμάτι *De! dinmi tu* του Francesco Landini, είναι μία *caccia-μαδριγάλι*, η οποία έχει τρεις φωνές, με την υψηλότερη (*primus*) να είναι συνοδευτική στο *α'* μέρος στις δύο χαμηλότερες που κάνουν κανόνα (*secundus-tenor*), ενώ στο *ritornello* συμμετέχουν και οι τρεις στον κανόνα. Έχουν όλες οι φωνές κείμενο.

Καλύπτεται συνολικά έκταση διαστήματος δεκάτης-τρίτης, με την *primus* να κυμαίνεται σε διάστημα ενδεκάτης και τις φωνές του κανόνα σε διάστημα έκτης [*Primus*: Ντο4-Ρε5, *Secundus*: Ντο4-Λα4, *Tenor*: Φα3-Ρε4]. Το *α'* μέρος βρίσκεται στον τρόπο του Σολ, ενώ το *ritornello* σε Ντο. Η μετρική ένδειξη, επίσης διαφοροποιείται με το *α'* μέρος να είναι σε 2/4 και το *ritornello* σε 3/4. Η διαφορά του κανόνα είναι τέσσερα μέτρα στο *α'* μέρος και δύο στο *ritornello*.

Σε αυτή την *caccia*, διακρίνεται κάτι ασύνηθες τόσο στην μουσική εξέλιξη, όσο και στο περιεχόμενο του κειμένου. Σε αυτό το κείμενο δεν γίνεται θέμα απλώς μία καθημερινή σκηνή, ή μία σκηνή κυνηγιού, αλλά μία φιλοσοφική σκέψη του ποιητή, ένα ηθικολογικό δίλημμα περί της ματαιότητας του ανθρώπου, μέσω μιας αναφοράς σε μία καθημερινή συνήθεια (της εποχής), την *ιππασία*. Το ύφος του κειμένου είναι σαν ο αφηγητής να απευθύνει το λόγο στον ακροατή-αναγνώστη, ρωτώντας τον αρχικά αν νιώθει σημαντικός, ντυμένος με καλά ρούχα με πέρλες και χρυσό και *ιπεύοντας* ένα καλό άλογο. Στους δύο τελικούς στίχους του *α'* μέρους λέει πως όλα αυτά τα λούσα είναι ομίχλη και ψευδαίσθηση, ενώ στο *ritornello* δίνει την ηθική του στάση, ότι όποιοι κυνηγούν να είναι σημαντικοί, κυνηγούν απλά ένα αεράκι, δηλαδή κάτι άπιαστο.

Όσον αφορά την περιγραφή του κειμένου μέσω της μουσικής, άξιο παρατήρησης είναι ότι η μοναδική φορά που συνδυάζονται στην μελωδία συνεχόμενα οχτώ όγδοα, είναι στο σημείο που το κείμενο λέει “*chavallo ben acconpagnato*”- (*ιπεύοντας* το άλογο), συγκεκριμένα το σημείο “*chavallo ben acconpa-*”, και για τις τρεις φωνές [*primus*: μ. 30-31, *secundus*: μ. 42-43, *tenor*: μ.48-49]. Το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα, θυμίζει αρκετά τον *καλπασμό* ενός αλόγου, αφού δεν είναι ούτε πολύ μικρής διάρκειας, ούτε πολύ μεγάλης, αλλά παραμένει και σταθερό.

Το κείμενο συνδέεται με την μουσική περισσότερο σε μακροσκοπική οπτική, αφού είναι μια *caccia* και περιλαμβάνεται το στοιχείο του κανόνα, δηλαδή του κυνηγιού των φωνών, ενώ στο κείμενο αναφέρεται το ‘*κυνήγι*’ για να γίνει κάποιος σημαντικός. Το γεγονός ότι οι δύο χαμηλότερες φωνές έχουν τον πραγματικό κανόνα στο *α'* μέρος, είναι κι αυτό αξιοπρόσεχτο στοιχείο, το οποίο μπορεί να συσχετιστεί με το μήνυμα που θέλει να περάσει ο ποιητής. Ξεκινάει η *primus*, που για επτά μέτρα είναι μόνη της. Η μελωδία της είναι αρκετά *πεποικιλμένη*, το οποίο είναι στοιχείο συνθέσεων *μαδριγαλιών*, αλλά θα μπορούσε να συσχετιστούν τα *διακοσμητικά* στοιχεία της μουσικής και με το κείμενο το οποίο μιλάει για τα *κοσμήματα*, για τον πλούτο και την ωραιότητα. Στο όγδοο μέτρο κάνει είσοδο η *tenor*, αρχικά με τον ίδιο φθόγγο της έναρξης της πρώτης φωνής, ωστόσο δεν συνεχίζει με τη *μίμησή* της. Ύστερα από πέντε μέτρα (μ.12), η *secundus* ξεκινάει κανόνα εις την 5η με την *tenor*. Η *primus* με αυτό τον τρόπο καθίσταται συνοδευτική.

Το γεγονός ότι ξεκινάει η *primus*, αλλά τελικά δεν είναι μέρος του κανόνα, ίσως *παραπέμπει* στο ότι αυτοί που θέλουν να δείχνουν σημαντικοί, *στολίζοντας* τον εαυτό τους, δεν είναι οι *απαραίτητα* σημαντικοί και τελικά δεν γίνονται αυτό που νομίζουν (στην *caccia* *απαραίτητο* είναι να υπάρχει κανόνας μεταξύ δύο φωνών τουλάχιστον, οπότε οτιδήποτε δεν συμμετέχει σε αυτόν, δεν ανήκει στα πιο σημαντικά στοιχεία). Βέβαια, η μελωδία του κανόνα με της *primus* δεν είναι εντελώς διαφορετικές και υπάρχουν σημεία που η *tenor* φαίνεται να *μιμείται* την συνοδεία.

Στο *ritornello*, όπου το κείμενο θέτει την ηθική σκέψη του ποιητή, η *primus* με την *tenor* κάνουν κανόνα στην 8η, ενώ συμμετέχει και η *secundus* στον ίδιο κανόνα, αλλά στην 5η. Η μελωδία είναι αρκετά πιο *στατική* από ό,τι στο *α'* μέρος, ίσως για να ακουστεί καλύτερα το κείμενο και για να φαίνεται πιο *σοβαρό* και σημαντικό, χωρίς τα πολλά *στολίδια*. Σύμφωνα και με το κείμενο, τα *πολλά στολίδια* δεν είναι *απαραίτητα* για να είναι κάποιος σημαντικός.

Όλη η δομή του κομματιού, όσον αφορά την μουσική, θα μπορούσε να ερμηνευθεί και ως

75 Schrade, ό.π., σ. 216-218.



σύμβολο της ανθρώπινης αυταπάτης, θέμα που τίθεται στο κείμενο. Η δομή του κειμένου, ωστόσο, είναι αρκετά κανονική, ακολουθώντας μία συντηρητική πορεία. Το κείμενο του α' μέρους, αποτελείται από δύο τρίστιχα (terzetti), με μοτίβο ομοιοκαταληξίας α-β-β και α-γ-γ, αντίστοιχα, ενώ και οι δύο στίχοι του ritornello ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους. Φαίνεται ότι και ο αριθμός των συλλαβών μπορούν να τοποθετηθούν σε συγκεκριμένο σχήμα ανά *terzetto*, και πιο συγκεκριμένα σε 11-12-12, ενώ στο ritornello 11-11.

## 4. Συμπεράσματα

### 4.1. Στοιχεία κειμένων και σύνθεσης στην *caccia*

Το σύνολο των συνθετών που εξετάζονται στην παρούσα εργασία είναι έξι, ενώ τα κομμάτια που αναλύθηκαν είναι στο σύνολο δεκαοκτώ. Από αυτά, τα δέκα είναι *cacce* για τρεις φωνές, δηλαδή λίγο πάνω από τα μισά, ενώ τα υπόλοιπα οκτώ είναι *μαδριγάλια* με το στοιχείο του κανόνα (*κανονικό μαδριγάλι/ μαδριγάλι σε κανόνα/ caccia-μαδριγάλι*), εκ των οποίων τρία κομμάτια είναι για δύο φωνές και πέντε για τρεις. Να επισημανθεί σε αυτό το σημείο ότι τα στατιστικά στοιχεία που αναφέρονται παρακάτω, αφορούν τις συνθέσεις που αναλύονται στην παρούσα εργασία και όχι στο σύνολο των σωζόμενων συνθέσεων *cacce* και *cacce-μαδριγάλια*.

Από το σύνολο των επώνυμων συνθέσεων που διασώζονται και έχουν το στοιχείο της *caccia*, οι Magister Piero και Niccolò da Perugia, συνεισφέρουν από τέσσερα κομμάτια, ακολουθούν οι Giovanni da Firenze και Jacopo da Bologna με τρεις συνθέσεις έκαστος, ενώ από δύο συνθέσεις αποδίδονται στους Francesco Landini και Vincenzo da Rimini.

Από τις τρίφωνες *cacce*, σε πέντε γίνεται κανόνας και στο μέρος του ritornello, σε μία δεν γίνεται, ενώ σε τρεις δεν υπάρχει καθόλου ritornello. Από τις τρίφωνες συνθέσεις *cacce-μαδριγάλια*, οι τρεις δεν κάνουν κανόνα στο ritornello, μία κάνει, ενώ το *Nel boscho senza foglie* του Giovanni da Firenze, έχει ένα υβριδικό ritornello, αφού ξεκινάει με προοπτική κανόνα, αλλά δεν τον συνεχίζει. Από τις *cacce-μαδριγάλια* για δύο φωνές, μία έχει και δύο δεν έχουν κανόνα στο ritornello. Συνεπώς, στα κομμάτια αυτά, υπάρχει, μέσα στο γενικό πλαίσιο της *caccia* ως μορφής, μια αρκετά μεγάλη μορφολογική ποικιλία.

Όσον αφορά τους τρόπους και τις μετρικές ενδείξεις, παρατηρείται ότι οι αλλαγές όπου εφαρμόζονται δεν σχετίζονται με το είδος της σύνθεσης, δηλαδή αν είναι *caccia* ή *caccia-μαδριγάλι*. Μιας που οι διαφορές στον τρόπο και στις μετρικές ενδείξεις συμβαίνουν μεταξύ του α' μέρους και του μέρους του ritornello, οι τρεις τρίφωνες *cacce* συνθέσεις που δεν έχουν ritornello, δεν λαμβάνονται υπ' όψιν σε αυτή την σύγκριση. Παρατηρείται επίσης, ότι από τα κομμάτια που έχουν ritornello, μόνο σε μία σύνθεση δεν γίνεται καμία αλλαγή, ούτε στον τρόπο ούτε στην μετρική ένδειξη. Πρόκειται για την δίφωνη *caccia-μαδριγάλι* του Magister Piero *Chavalcando con un giovine*. Ωστόσο, υπάρχει ακόμα μία εξαιρετική περίπτωση, αυτής του *Per larghi prati*, όπου γίνεται αλλαγή της μετρικής ενδείξεως στο α' μέρος, αλλά η αλλαγή τρόπου γίνεται στο ritornello. Ενδιαφέρουσα περίπτωση σχετικά με την μετρική ένδειξη είναι και το *Passando con pensier*, όπου το α' μέρος κάνει συνεχείς αλλαγές στην μετρική ένδειξη, όμως στο ritornello παραμένει σε μία, η οποία είναι διαφορετική από αυτές που χρησιμοποιήθηκαν στο α' μέρος. Αυτές οι τρεις περιπτώσεις προσμετρώνται στα στατιστικά στοιχεία που παρατίθενται παρακάτω.

Παρατηρείται ότι συνολικά δέκα συνθέσεις έχουν διαφορετικό τρόπο μεταξύ των δύο μερών και σε πέντε παραμένει ίδιος. Συγκεκριμένα, αλλαγές γίνονται σε τέσσερις *cacce*, δύο δίφωνες *cacce-μαδριγάλια* και τέσσερις τρίφωνες *cacce-μαδριγάλια*. Αντίθετα, δεν γίνεται αλλαγή τρόπου σε τρεις *cacce*, μία δίφωνη *caccia-μαδριγάλι* και μία τρίφωνη *caccia-μαδριγάλι*.

Αναφορικά με την μετρική ένδειξη συναντάμε δώδεκα κομμάτια στα οποία γίνεται αλλαγή και τρία που παραμένουν σταθερά σε ολόκληρη την σύνθεση. Συγκεκριμένα, οι συνθέσεις στις οποίες γίνεται αλλαγή μετρικής ενδείξεως είναι έξι *cacce*, δύο δίφωνες *cacce-μαδριγάλια* και τρεις τρίφωνες *cacce-μαδριγάλια*. Αλλαγή στην μετρική ένδειξη δεν κάνουν μία *caccia*, μία δίφωνη *caccia-μαδριγάλι* και μία τρίφωνη *caccia-μαδριγάλι*.

Από τις εξεταζόμενες συνθέσεις σε μία *caccia* και μία τρίφωνη *caccia-μαδριγάλι*, γίνεται αλλαγή του τρόπου, ενώ δεν γίνεται αλλαγή στην μετρική ένδειξη. Σε μία τρίφωνη *caccia-μαδριγάλι* και τρεις *cacce*, δεν γίνεται αλλαγή του τρόπου, αλλά γίνεται αλλαγή στην μετρική ένδειξη.

Η παρατήρηση που μπορεί να γίνει στις συγκεκριμένες συνθέσεις, είναι ότι η πλειοψηφία των κομματιών που εφαρμόζονται αλλαγές στον τρόπο είναι οι *cacce-μαδριγάλια*, ενώ αλλαγή στην μετρική ένδειξη συναντάμε εξ' ίσου σε *cacce* και *cacce-μαδριγάλια*. Σε σχέση με το πλήθος των *cacce* και *cacce-μαδριγάλια* που εξετάζονται στην παρούσα εργασία (οι *cacce* είναι κατά δύο συνθέσεις περισσότερες), βλέπουμε ότι ο τύπος της *caccia-μαδριγάλι*, παρουσιάζει ελαφρώς συχνότερα αλλαγές τρόπο. Ωστόσο, η παρούσα εργασία αναφέρεται σε κάποιες συνθέσεις από τις σωζόμενες και όχι στο σύνολό τους. Οπότε, δεν μπορεί να εξαχθεί το γενικό και απόλυτο συμπέρασμα ότι είναι πιο σύνηθες να γίνονται αλλαγές στον τύπο *caccia-μαδριγάλι* από ό,τι στην σκέτη *caccia*.

Γενικά, γίνεται χρήση ειδικών ορολογιών όπως οι λέξεις '*stali*' και '*premo*' στο *Nell' aqua chiara*, που λένε οι βαρκάρηδες μεταξύ τους.<sup>76</sup> Συχνά ακούγονται και οι συλλαβές “Su, su” για διαφορετικές περιστάσεις. Επίσης, ακούγονται επιφωνήματα, όπως το “O me, O me!”-“Οϊμέ, Οϊμέ!” στο *Chosi pensoso* ή στο *Con dolce brama* το “Αιος, Αιος”- “Εϊ, ωπ” (εννοεί την στιγμή που τραβανε όλοι μαζί).

Παρατηρείται ότι στην πλειονότητα των τρίφωνων *cacce* (όχι *cacce-μαδριγάλια*), για την ακρίβεια σε έξι από τις δέκα, τα κείμενα δεν ακολουθούν μια κανονικότητα ως προς την ομοιοκαταληξία και τον αριθμό των συλλαβών, τουλάχιστον για ολόκληρη την έκτασή τους. Το κείμενο της σύνθεσης *Per sparverare* (Jacopo da Bologna), παρ' όλο που δεν έχει μια συγκεκριμένη δομή μέσα στις στροφές, έχει ομοιότητα μεταξύ των δύο στροφών του και στην δομή, αλλά και στο περιεχόμενο του κειμένου, αφού επαναλαμβάνονται ίδιες κάποιες φράσεις. Οι δύο *cacce* του Vincenzo da Rimini, *Nell' acqua chiara* και *In forma quasi*, έχουν σε τρία σημεία ομοιοκαταληξίες, χωρίς να ακολουθείται κάποιο συγκεκριμένο σχήμα. Επίσης, στα δύο από τα τρία κείμενα που μελοποιεί ως τρίφωνες *cacce* ο Niccolò da Perugia, το *Passando con pensier* και το *Darpoi che'l sole*, παρατηρείται μία κανονικότητα ως προς την ομοιοκαταληξία στην αρχή και στο ritornello, ενώ στα σημεία που υπάρχουν ομιλίες και διάλογοι, γίνονται περισσότερο εσωτερικές ομοιοκαταληξίες. Από τα κείμενα που έχουν την μικρότερη κανονικότητα είναι το *State su, donne*, το τρίτο τρίφωνο του Niccolò da Perugia, όπου στο μεγαλύτερο μέρος έχει ομιλίες-διάλογο, και παρουσιάζει μόνο εσωτερικές ομοιοκαταληξίες.

Υπάρχουν όμως και κείμενα από τις τρίφωνες *cacce*, που παρουσιάζουν μία κανονικότητα στο κείμενό τους, ως προς τις ομοιοκαταληξίες ή και τις συλλαβές. Στο *Con dolce brama* (Magister Piero) και *Chon brachi assai* (Magister Piero, Giovanni da Firenze), ακολουθείται μία κανονικότητα ως προς τις ομοιοκαταληξίες, με διάρθρωση του κειμένου ανά τρεις στίχους. Ο αριθμός των συλλαβών παρουσιάζει μία εσωτερική αναλογία στο εκάστοτε τρίστιχο. Παρουσιάζει όμως διαφορά μεταξύ των τριστίχων. Παράδειγμα, στο *Con dolce brama*, βλέπουμε στα δύο πρώτα τρίστιχα ο πρώτος στίχος να είναι ενδεκασύλλαβος και οι δύο επόμενοι δωδεκασύλλαβοι. Στο επόμενο τρίστιχο ο πρώτος είναι δωδεκασύλλαβος και οι επόμενοι δύο ενδεκασύλλαβοι, ενώ το τελευταίο τρίστιχο αποτελείται μόνο από ενδεκασύλλαβους στίχους. Στο *Chosi Pensoso* (Francesco

76 Σχετικά με την ορολογία των βαρκάρηδων, βλέπε την ηλεκτρονική έκδοση του “*Ruskin's Venetian Notebooks: Reconstructing the research methods and composition practises for The stones of Venice*”, Lancaster University's AHRC, <https://www.lancaster.ac.uk/fass/ruskin/eSoV/texts/vol10/voll0p442.html>, (τελευταία προσπέλαση: 29.01.2021) σ. 442.

Landini), υπάρχει μία κανονικότητα στις ομοιοκαταληξίες, με το σχήμα του δεύτερου τριστίχου, να είναι σαν αντικατοπτρισμός του πρώτου, δηλαδή α-β-β και γ-γ-α. Τα πρώτα δύο τριστίχα ακολουθούν επίσης μία κανονικότητα όσον αφορά τον αριθμό των συλλαβών. Εφαρμόζουν το ίδιο σχήμα, αλλά με διαφορετικό αριθμό μεταξύ τους, δηλαδή 11-11-7 και 7-7-11. Ακολουθεί ένα μικρό κομμάτι χωρίς καμία κανονικότητα σε ομοιοκαταληξία και συλλαβές. Αντίθετα, οι δύο τελευταίοι στίχοι, πριν το *ritornello*, όπως και οι δύο στίχοι του *ritornello*, σχηματίζουν ομοιοκαταληξία το κάθε δίστιχο. Επίσης, και οι τέσσερις τελευταίοι στίχοι είναι ενδεκασύλλαβοι. Αυτή η μικρή παρέκκλιση, η μη κανονικότητα που παρουσιάζει για μικρό διάστημα, χωρίς ομοιοκαταληξίες ή σταθερό αριθμό συλλαβών, ίσως συμβαίνει διότι σε εκείνο το σημείο του κειμένου, επικρατεί μία αναταραχή στην δράση, οπότε και η “κανονικότητα” του κειμένου χαλάει. Ενδιαφέρον επίσης έχει ότι η δομή του κειμένου είναι αρκετά κανονική για δομή μαδριγαλιού, αλλά δεν προσδιορίζεται ως *caccia-μαδριγάλι* στην έκδοση που.

Όσον αφορά τα κείμενα στα *μαδριγάλια με κανόνα*, ή αλλιώς *cacce-μαδριγάλια*, τα περισσότερα ακολουθούν μία κανονικότητα στην διάρθρωσή τους. Βέβαια, δεν παρουσιάζουν όλα την κανονικότητα που δίνει το σχετικό λήμμα του Grove για το μαδριγάλι, καθώς σε αρκετά κείμενα οι στίχοι είναι δωδεκασύλλαβοι, που ίσως έχει να κάνει και με την σχέση τους με την *caccia*. Οι δίφωνες συνθέσεις, *Chavalcando con un giovine*, *Ongni dilecto* (Magister Piero), *Giunge'l bel tempo* (Jacopo da Bologna), έχουν όλες κείμενα που ακολουθούν μία συγκεκριμένη δομή σε όλη την έκτασή τους ως προς την ομοιοκαταληξία. Ως προς τις συλλαβές, το *Giunge'l bel tempo*, αποτελείται όλο από ενδεκασύλλαβους στίχους, ενώ το *Chavalcando con un giovine*, δεν κρατάει σταθερό αριθμό συλλαβών, αλλά κατά κύριο λόγο χρησιμοποιεί δώδεκα συλλαβές ανά στίχο. Οι υπόλοιποι στίχοι είναι είτε ενδεκασύλλαβοι είτε δεκατρισύλλαβοι, οπότε, δεδομένου ότι κάποιες συλλαβές μπορεί να προφέρονται μαζί ή ότι κάποιες μπορεί να αποκόβονται, μπορούμε να δούμε, αλλά και να ακούσουμε, μια κάποια κανονικότητα. Στο *Ongni dilecto*, επίσης, ακολουθείται μια κανονικότητα εσωτερικά των τριστίχων, αλλά όχι μεταξύ του. Δηλαδή, το πρώτο τριστίχο έχει ομοιοκαταληξία α-β-α και αριθμό συλλαβών 12-11-12. Το δεύτερο τριστίχο έχει ομοιοκαταληξία επίσης α-β-α, αλλά και οι τρεις στίχοι είναι ενδεκασύλλαβοι.

Από τις τρίφωνες *cacce-μαδριγάλια*, το *Ogelletto silvagio*, μελοποιημένο από τον Jacopo da Bologna, διαρθρώνεται σε τριστίχα με σταθερό πρότυπο αββ στις ομοιοκαταληξίες, ενώ ο αριθμός των συλλαβών είναι σταθερός σε έντεκα. Το *Nel boscho senza foglie* (Giovanni da Firenze) ακολουθεί μία κανονικότητα και μία τάξη σε όλα του τα στοιχεία, με τριστίχα να έχουν ομοιοκαταληξίες με το ίδιο μοτίβο σε όλες τις στροφές, αλλά και το ίδιο μοτίβο να ακολουθείται και από τον αριθμό των συλλαβών κάθε στροφής. Το κείμενο *La fiera testa* (Niccolò da Perugia), αποτελείται από δύο στροφές, ένα τριστίχο η κάθε μία που ακολουθούν το ίδιο μοτίβο ομοιοκαταληξίας και ένα δίστιχο *ritornello*. Το ενδιαφέρον σε αυτό το κομμάτι είναι πως όλοι οι στίχοι είναι ενδεκασύλλαβοι. Το *De! dinmi tu*, από τον Francesco Landini, παρουσιάζει κανονικότητα σε ομοιοκαταληξίες και διάρθρωση συλλαβών. Μόνο σε μία σύνθεση παρουσιάζει το κείμενο μικρή παρέκκλιση από την κανονικότητα την οποία βλέπουμε στα άλλα κομμάτια, κι αυτή είναι το *Per larghi prati* του Giovanni da Firenze. Στο α' μέρος του συγκεκριμένου κειμένου, οι ομοιοκαταληξίες γίνονται μέσα σε τέσσερις στίχους στην αρχή (α-β-α-β), ενώ μετά ομοιοκαταληκτούν ανά δύο (α-α, β-β), ενώ και οι συλλαβές στους πρώτους πέντε στίχους είναι ίδιου αριθμού. Έτσι, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ακολουθείται μια κανονικότητα, η οποία όμως δεν είναι η ίδια για όλο το κείμενο. Το γεγονός ότι το κείμενο δεν χωρίζεται σε τριστίχα, αλλά σε ένα τετράστιχο και δύο δίστιχα συν ότι το *ritornello* είναι μόνο ένας οκτασύλλαβος στίχος, το απομακρύνει από την δομή του *μαδριγαλιού*.

Όσον αφορά την μουσική πλευρά από τις δεκαοκτώ συνθέσεις που αναλύθηκαν, μόνο οι έξι, συγκεκριμένα τρεις *cacce* και τρεις δίφωνες *cacce-μαδριγάλια*, έχουν επανάληψη της μουσικής του α' μέρους για την δεύτερη στροφή. Σε μία από αυτές μάλιστα, η μουσική επαναλαμβάνεται ίδια για τις τέσσερις στροφές. Συγκεκριμένα, από τις τρίφωνες *cacce* είναι, το *Chon brachi assai* και από τους δύο μελοποιούς του Magister Piero και Giovanni da Firenze και το *Per sparverare* από τον

Jacopo da Bologna, με σημείωση ότι η δεύτερη στροφή υπάρχει μόνο στο χειρόγραφο του Λονδίνου.<sup>77</sup> Από τις δίφωνες *cacce-μαδριγάλια*, αυτές που παρουσιάζουν μουσική επανάληψη είναι οι δύο μελοποιησεις του Magister Piero, *Chavalcando con un giovine* (με τρεις επαναλήψεις του α' μέρους, για τέσσερις στροφές) και *Ongni dilecto*, και το *Giunge'l bel tempo*, από τον Jacopo da Bologna. Καμία τρίφωνη *caccia-μαδριγάλι*, δεν παρουσιάζει επανάληψη στην μουσική, ενώ οι συνθέτες που δεν έχουν καθόλου επαναλήψεις είναι οι Vincenzo da Rimini, Niccolò da Perugia και Francesco Landini.

Σε όλα τα κομμάτια που έχουν τρίτη φωνή, η συνοδεία εισάγεται μαζί με την πρώτη φωνή του κανόνα. Εξάιρεση σε αυτό, αποτελεί το κομμάτι *De! dinmi tu*, του Francesco Landini, όπου η υψηλότερη φωνή εισάγεται πρώτη μόνη της, αλλά τελικά αποτελεί την συνοδευτική φωνή. Το συγκεκριμένο κομμάτι εμπεριέχει γενικά εξαιρέσεις και διαφοροποιήσεις σε σύγκριση με τις υπόλοιπες αναλυμένες συνθέσεις.

Να σημειώσω ότι ο όρος “ρεαλιστικότητα” που χρησιμοποιώ στα κριτήρια σύγκρισης, αφορούν περιγραφές από σκηνές καθημερινότητας, δηλαδή κάποια σκηνή της αγοράς ή του ψαρέματος, την οποία ο πρωταγωνιστής βιώνει. Στην κατηγορία “μη-ρεαλιστικό”, είναι τα κείμενα τα οποία δεν παρουσιάζουν κάποια σκηνή καθημερινή, αλλά ούτε και φύσης. Είναι κείμενα που περιγράφουν κάτι, χωρίς να κάνουν χρήση ρεαλιστικών στοιχείων. Τα κομμάτια που έχουν “συμβολισμό” στο κείμενο, εννοούνται εκείνα που μέσω της καθημερινής σκηνής, μιας σκηνής κυνηγιού ή αγοράς, φαίνεται από το ίδιο το κείμενο, ή υποστηρίζεται από μελέτες, ότι μιλάνε για κάτι άλλο. Υπάρχουν και κάποια κείμενα τα οποία μπορεί να μιλάνε για μια ρεαλιστική σκηνή, αλλά να γίνεται και ένας συμβολισμός σε κάποιο σημείο, όπως επίσης και η περίπτωση το κείμενο να περιγράφει μια καθημερινή σκηνή, η οποία να μπορεί να εκληφθεί και ως συμβολισμός.

Από τις αναλυμένες συνθέσεις “ρεαλιστικότητα” στα κείμενα είχαν οκτώ *cacce* και μία *caccia-μαδριγάλι*. Πρόκειται για τις *cacce* από τον Magister Piero είναι το *Con dolce brama*, από τον Jacopo da Bologna το *Per sparverare*, από τον Vincenzo da Rimini και οι δύο συνθέσεις του *In forma quasi* και *Nell' acqua chiara*, από τον Niccolò da Perugia τα *Passando con pensier* και *State su, donne*, από τον Francesco Landini το *Chosi pensoso*. Η *caccia-μαδριγάλι* είναι από τον Giovanni da Firenze, το *Per larghi prati*.

Στις συνθέσεις με μη-ρεαλιστικό κείμενο ανήκουν δύο *cacce-μαδριγάλια*. Από τον Magister Piero το *Ongni dilecto*, στο οποίο δεν υπάρχει καμία σκηνή καθημερινότητας, αλλά μόνο η επιθυμία του πρωταγωνιστή να είναι με την γυναίκα που του αρέσει, ενώ από τον Niccolò da Perugia το *La fiera testa*, στο οποίο επίσης δεν παρουσιάζεται καμία σκηνή καθημερινής δραστηριότητας, αλλά αναφέρεται σε πιο αόριστες έννοιες, οι οποίες βέβαια έχουν τον συμβολικό χαρακτήρα για την αυλή των Visconti. Οι συνθέσεις που χρησιμοποιήσαν κείμενα με συμβολισμό είναι τρεις *cacce-μαδριγάλια*. Από τον Magister Piero το *Chavalcando con un giovine*, από τον Jacopo da Bologna τα *Giunge'l bel tempo* και *Ogelletto silvagio* και από τον Francesco Landini το *De! dinmi tu*. Αυτά έχουν στοιχεία της φύσης και της ιππασίας, ενώ αργότερα στο κείμενο παρουσιάζεται μία πιο αφηρημένη έννοια, οπότε το κείμενο αποκτάει ολόκληρο έναν πιο συμβολικό χαρακτήρα.

Τέλος, υπάρχουν τρία κείμενα (τέσσερις συνθέσεις, καθώς το *Chon brachi assai*, έχει μελοποιηθεί από δύο εξεταζόμενους συνθέτες) τα οποία είναι υβριδικού περιεχομένου. Από αυτά, δύο είναι *cacce* και ένα είναι *caccia-μαδριγάλι*. Αυτά είναι οι δύο *cacce* με το *Chon brachi assai*, από τους Magister Piero και Giovanni da Firenze, κι αυτό διότι παρουσιάζει μία σκηνή κυνηγιού η οποία χάλασε λόγω μιας καταιγίδας, κι ο πρωταγωνιστής βρίσκοντας μια κοπέλα που ερωτεύεται, παρομοιάζει όλη την σκηνή με τον μύθο της Διδούς και του Αινεία. Έτσι, ναι μεν παρουσιάζεται μια καθημερινή σκηνή, εξελίσσεται όμως σε κάτι διαφορετικό, σε κάτι πιο συναισθηματικό. Το *Darroi che'l sole* από τον Jacopo da Bologna, παρουσιάζει μια σκηνή κατάσβεσης φωτιάς, στο *ritornello*, όμως, γίνεται αναφορά στην Sicilia, όπως λένε οι μελέτες. Το κείμενο μπορεί να ερμηνευθεί και ως “πραγματικότητα”, αναφέροντας την Sicilia ως την Αγία Κικιλία που σχετίζεται

<sup>77</sup> Maggoco, τόμος VI, ό.π., σ. 181.

με την φωτιά, αλλά και ως συμβολισμός προς τα βασανιστήριά της, μέσω μίας αληθοφανούς σκηνής. Ακόμα, αν θεωρηθεί ότι είναι κάποια απλή κοπέλα, ο ποιητής μπορεί να θέλει να συμβολίσει την “φλόγα” που του προκαλεί κάποια που του αρέσει. Τέλος, παρόμοια περίπτωση έχουμε και στην *caccia-μαδριγάλι*, επίσης σύνθεση του Giovanni da Firenze, *Nel boscho sença folglie*, στο οποίο και πάλι παρουσιάζεται μία σκηνή κυνηγιού, αλλά κάπου στην μέση, η πέρδικα που κυνηγούσε ο πρωταγωνιστής, έγινε κοπέλα που ποθούσε. Οπότε, είναι πιο έντονο το στοιχείο ότι το κυνήγι αυτό συμβολίζει κάτι άλλο, εκτός από αυτό που φαίνεται με μια πρώτη ματιά.

Παρατηρείται λοιπόν, ότι η *caccia* σαν είδος χρησιμοποιεί όντως σκηνές της καθημερινότητας, σκηνές κυνηγιού και στοιχεία της φύσης. Στην πλειοψηφία των *cacce* το κείμενο παρουσιάζει ένα αληθοφανές σκηνικό. Αντιθέτως, στην πλειοψηφία των *cacce-μαδριγαλιών*, τα κείμενα παρουσιάζουν λιγότερο κάποια παραστατική σκηνή και περισσότερο συμβολισμούς, μέσω στοιχείων της καθημερινότητας ή της φύσης.

Άλλο στοιχείο που μελετήθηκε, είναι το κατά πόσο η εκάστοτε μελοποίηση, αφήνει το κείμενο διακριτό ή το περιπλέκει αρκετά, με αποτέλεσμα να είναι πιο δύσκολο στην ακουστική κατανόησή του. Αυτό βέβαια, έγινε με προσοχή, προσπαθώντας για την εξαγωγή όσο γίνεται πιο αντικειμενικών συμπερασμάτων, δεδομένου πάντα ότι οι φωνές που βρίσκονται σε κανόνα τραγουδιούνται και δεν παίζονται από όργανα.

Το κριτήριο ήταν το κείμενο να τοποθετείται στην μελωδία με τρόπο που να ξεχωρίζει. Αυτό μπορεί να συμβεί με έναν κάθε φορά, από τους εξής τρόπους: πρώτον με την ταυτόχρονη εκφορά της ίδιας φάσης του κειμένου από τις φωνές που φέρουν κείμενο, δεύτερον όταν μία από τις φωνές που έχει κείμενο μένει μόνη της, ενώ οι άλλες (που έχουν κείμενο) έχουν παύσεις, τρίτον όταν οι φωνές που έχουν κείμενο κινούνται σε διαφορετικά επίπεδα έκτασης, κι έτσι η ψηλότερη ξεχωρίζει, τέταρτον όταν η μία μελωδία έχει πιο πυκνό κείμενο, ενώ η άλλη φωνή του κειμένου έχει μέλισμα σε κάποια συλλαβή άλλης φράσης του κειμένου. Ο λόγος που έγινε αυτή η σύγκριση είναι, για να παρατηρηθεί, αν υπάρχουν και με ποιον τρόπο διαφορές μεταξύ της *caccia* και της *caccia-μαδριγάλι*, αλλά και για να εντοπισθεί αν υπάρχει κάποια προτίμηση στον εκάστοτε συνθέτη για αυτό το στοιχείο.

Αρκετά ευδιάκριτο κείμενο παρουσιάζουν τρεις *cacce*, δύο δίφωνες *cacce-μαδριγάλια* και τρεις τρίφωνες, σύνολο πέντε *cacce-μαδριγάλια*. Αυτές είναι, από τον Magister Piero το *Chon brachi assai* και *Ongni dilecto*. Από τον Jacopo da Bologna το *Giunge'l bel tempo* και το *Ogelletto silvagio*. Από τον Giovanni da Firenze το *Chon brachi assai* και *Per larghi prati*. Από τον Niccolò da Perugia *Dappoi che'l sole* και *La fiera testa*.

Οι συνθέσεις που έχουν το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου μη διακριτό, είναι πέντε *cacce*. Συγκεκριμένα, από τον Magister Piero το *Con dolce brama*. Από τον Vincenzo da Rimini τα *In forma quasi* και *Nell' acqua chiara*. Από τον Niccolò da Perugia τα *Passando con pensier* και *State su, donne*.

Τέλος, σε κάποιες συνθέσεις είναι εν μέρει ευδιάκριτο το κείμενο, με κάποια σημεία ή κάποιες περιοχές μέσα στην σύνθεση να ακούγονται πολύ καθαρά, ενώ γενικά το κείμενο μπορεί να μην είναι απόλυτα καθαρά ακουστό. Τα κομμάτια αυτά είναι πέντε, εκ των οποίων δύο είναι *cacce*, δύο τρίφωνες *cacce-μαδριγάλια* και μία δίφωνη *caccia-μαδριγάλι*. Αυτά είναι, από τον Magister Piero, το *Chavalcando con un gionvine*, όπου γενικά στο α' μέρος, γίνεται ταυτόχρονη εκφορά κειμένου, αλλά όχι του ίδιου. Δηλαδή, λόγω του κανόνα, το κείμενο που εκφέρει η πρώτη φωνή έρχεται πέντε μέτρα μετά στην δεύτερη. Οπότε, το κείμενο είναι δύσκολο να γίνει άμεσα διακριτό, όταν εκφέρεται ταυτοχρόνως. Στο *ritornello*, γίνεται ταυτόχρονη εκφορά του ίδιου κειμένου, με αποτέλεσμα να γίνεται πιο διακριτό, ενώ και η δεύτερη φωνή παραμένει πιο ήσυχη, πιο στατική. Στο *Per sparverare*, του Jacopo da Bologna, το κείμενο είναι γενικώς δυσδιάκριτο. Υπάρχει η εναλλαγή των φωνών στον κανόνα, μεταξύ ύψους, δηλαδή όταν η μία βρίσκεται ψηλά, η άλλη είναι χαμηλότερα, αλλά συνήθως είναι πολύ κοντινή η περιοχή που τραγουδάνε. Στο *ritornello* γίνεται εντελώς καθαρό το κείμενο, αφού η συνοδευτική φωνή εκφέρει το κείμενο ταυτοχρόνως με την πρώτη φωνή, και λείπει και η μία αντιστικτική φωνή (*secundus*). Στο *Nel boscho sença folglie* από

τον Giovanni da Firenze, παρ' όλο που ο κείμενο είναι αραιά τοποθετημένο, πέφτει το ένα σημείο του πάνω στο άλλο (εν είδει κανόνα), δηλαδή οι δύο φωνές λένε την ίδια στιγμή, διαφορετικό σημείο του κειμένου. Επίσης, οι φωνές κινούνται γενικά σε αρκετά κοντινή περιοχή μεταξύ τους, οπότε σε σημεία δημιουργείται μία ασάφεια ως προς την καθαρότητα του κειμένου. Αντιθέτως, στο *ritornello*, παρ' όλο που και οι τρεις φωνές συμμετέχουν σε μίμηση, το κείμενο είναι αρκετά διακριτό. Αυτό συμβαίνει και στους δύο στίχους με τον εξής τρόπο: οι στίχοι εκφέρονται πυκνά στην αρχή τους, κι έτσι όταν η πρώτη φωνή εκφέρει το κείμενο πριν εισαχθεί η επόμενη φωνή ακούγεται ολόκληρος ο στίχος. Στο τέλος του στίχου κάνει μέλισμα στην τελευταία συλλαβή τους, οπότε δίνεται και ο απαραίτητος χώρος για να ακουστεί ο δεύτερος στίχος του *ritornello* από την δεύτερη φωνή και πάλι σε πυκνή τοποθέτηση. Στις υβριδικές περιπτώσεις βρίσκονται και οι δύο συνθέσεις του Francesco Landini. Στο *Chosi pensoso*, όπου στο α' μέρος δεν υπάρχει εξαιρετική διάκριση στο κείμενο. Οι φωνές εκφέρουν μαζί διαφορετικές συλλαβές, ενώ σε μεγάλο βαθμό και οι τρεις φωνές τραγουδάνε κοντινά μεταξύ τους. Στο σημείο που τσιμπάει το ψάρι την κοπέλα, μόνο τότε ακούγεται καθαρά το κείμενο, αφού ανεβαίνει και ψηλότερα από τις υπόλοιπες φωνές η μελωδία. Αντίθετα, στο *ritornello*, το κείμενο ακούγεται εντελώς καθαρό, αφού προλαβαίνει η πρώτη φωνή να ολοκληρώσει τον πρώτο στίχο, πριν κάνει είσοδο η δεύτερη φωνή σε κανόνα, ενώ ο δεύτερος στίχος ακούγεται καθαρά από την δεύτερη φωνή, όταν η πρώτη έχει ολοκληρώσει και κάνει ένα μακρύ μέλισμα μέχρι να ολοκληρωθεί και η δεύτερη φωνή. Στο *De! dinmi tu* το κείμενο στην αρχή του ακούγεται καθαρά, αφού όλος ο στίχος εκφέρεται σολιστικά, πριν μπουν οι υπόλοιπες φωνές. Ύστερα οι φωνές γίνονται πιο δυσδιάκριτες ακουστικά, ειδικότερα αφού και οι τρεις φέρουν κείμενο. Το κείμενο καθ' εαυτό, ωστόσο, δεν είναι τόσο πυκνά τοποθετημένο, ενώ και σε αρκετά σημεία είναι δύο μόνο οι φωνές που το εκφέρουν, ενώ η τρίτη έχει μέλισμα ή παύση, με αποτέλεσμα να μην είναι εντελώς μπερδεμένες στον ήχο οι συλλαβές.

Από όλες τις υβριδικές περιπτώσεις, παρατηρείται ότι οι περισσότερες έχουν διακριτό το κείμενο στο μέρος του *ritornello*, ίσως επειδή εκεί γίνεται η εξήγηση ή λέγεται το σημαντικό μέρος του κειμένου, που θεωρεί ο συνθέτης ότι πρέπει να ακουστεί. Στον Landini, βλέπουμε βέβαια αρκετά διακριτό κείμενο και στο α' μέρος των συνθέσεών του.

Παρατηρείται λοιπόν, ότι οι *cacce*, παρουσιάζουν μεγαλύτερη τάση στο να πλέκουν το κείμενο, με τρόπο που το καθιστά ακουστικά δυσδιάκριτο. Από την άλλη, στις περισσότερες *cacce-μαδριγάλια*, το κείμενο είναι ηχητικά ευδιάκριτο, ενώ δεν υπάρχει κανένα που να είναι καθ' όλη την διάρκεια της σύνθεσης δυσδιάκριτο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στις υβριδικές περιπτώσεις, ανήκουν και *cacce* και *cacce-μαδριγάλια*.

Τελευταία αναφορά για το είδος τραγουδιού *cacce* γίνεται επάνω στο ζήτημα της σχέσης του κειμένου με την μουσική. Παρατηρείται ότι στις περισσότερες των περιπτώσεων που υπάρχει ομιλία είτε σε μορφή διαλόγου, είτε ακόμα πιο συχνά στα σημεία που κάποιος φωνάζει για κάτι, όπως για τα προϊόντα που πωλεί στην αγορά ή για την ειδοποίηση φωτιάς, συναντάται ένα χαρακτηριστικό στοιχείο. Σε τέτοιες περιπτώσεις η μελωδία έχει έναν απαγγελτικό χαρακτήρα, δηλαδή, η μελωδία μένει σε έναν κύριο φθόγγο, τον οποίο επαναλαμβάνει, κάτι που θυμίζει φυσική ομιλία. Ακόμα κι όταν βρισκόμαστε στην σκηνή της αγοράς, οι φωνές των εμπόρων μελοποιούνται έτσι που θυμίζουν όντως κάποιον που φωνάζει, είτε επειδή πηγαίνει ψηλότερα από τις άλλες φωνές, είτε επειδή γίνεται ένας είδος μουσικού διαλόγου μεταξύ των φωνών.

Σε σχέση με το ζήτημα του όρου *caccia-μαδριγάλι*, μπορούμε να πούμε ότι το κείμενο της σύνθεσης που ορίζεται ως τέτοια, μπορεί να παρουσιάζει τυπικότερη δομή μαδριγαλιού, όπως επίσης και η εκφορά του στην μουσική, αλλά και η μελοποίησή του να παραπέμπουν στο αντίστοιχο μουσικό *μαδριγάλι* του Trecento. Παρ' όλα αυτά, δεν θεωρώ άστοχο να προσδιορίζεται κι ως *caccia*, αφού το στοιχείο του κανόνα είναι το βασικότερο στοιχείο μιας *caccia*. Είναι το μοναδικό είδος της εποχής και της περιοχής που έχει ως βασικό δομικό και απαραίτητο στοιχείο το κυνήγι των φωνών, μέσω της τεχνικής του κανόνα. Αν λοιπόν, οι συνθέτες επέλεξαν να συνταιριάξουν τα δύο εξέχοντα είδη της ιταλικής κοσμικής πολυφωνίας του 14ου αιώνα, το *μαδριγάλι* και την *caccia*, δεν χρειάζεται να απορρίπτουμε μία μεταγενέστερη ορολογία πάνω σε

αυτό το “νέο είδος” που προέκυψε. Μπορεί να γίνεται η παρατήρηση και η επισήμανση ότι δεν είναι ιστορικά τεκμηριωμένη σαν ορολογία, αλλά αυτό που προσδιορίζεται είναι κάτι που όντως συμβαίνει, δηλαδή ένα *μαδριγάλι* με κανόνα. Παρατηρήθηκε και στα δύο “είδη” που μελετήθηκαν, ότι το περιεχόμενο και η δομή του κειμένου, δεν είναι απόλυτο κριτήριο για να διακριθούν. Έγινε, η σύγκριση του πόσο ρεαλιστικές ή μη ρεαλιστικές σκηνές παρουσιάζει το καθένα, αλλά αν λάβουμε υπ' όψιν τον συμβολισμό, τότε θα μπορούσαν πολλά ρεαλιστικά κείμενα να θεωρηθούν μη ρεαλιστικά. Με βάση αυτό το σκεπτικό, δηλαδή ότι ένα ρεαλιστικό κείμενο γίνεται μέσο για τον συμβολισμό, πολλά κομμάτια δεν ανήκουν ξεκάθαρα σε μία μόνο κατηγορία.

Επίσης, ο Wolf προσδιορίζει την *caccia* ως έναν “κανόνα με μία δεύτερη μελωδία ως βάσιμο για ολόκληρη την σύνθεση”.<sup>78</sup> Πράγματι, όλες η *cacce* που εξετάστηκαν είχαν αυτή την δομή. Ωστόσο, αν λάβουμε την περίπτωση της *caccia-μαδριγάλι* ως ένα είδος *caccia* τότε δεν εφαρμόζεται, αφού υπάρχουν και δίφωνες συνθέσεις. Επίσης, η φράση “για ολόκληρη την σύνθεση”, θεωρώ πως είναι άστοχη, αφού υπήρξαν περιπτώσεις που η *caccia* δεν είχε κανόνα στο *ritornello*, όπως και εκείνη που η συνοδευτική φωνή, ήταν μέρος του κανόνα στο *ritornello*.

## 4.2. Στοιχεία του ύφους των συνθετών

Από τις συνθέσεις που εξετάστηκαν, είναι δύσκολο να βγει συμπέρασμα ως προς το συνθετικό ύφος του εκάστοτε συνθέτη. Επίσης, όσον αφορά την χρονολογική σύγκριση μεταξύ των συνθετών, δεν είναι ιδιαίτερες οι διαφορές που μπορούν να παρατηρηθούν. Συγκεκριμένα, για τους Magister Piero και Francesco Landini, για τους οποίους είναι σχεδόν βέβαιο ότι ο πρώτος ανήκε στους πρώιμους συνθέτες Trecento και ο τελευταίος στο όψιμο, δεν μπορεί να παρατηρηθεί μεγάλη διαφορά στην αντιμετώπισή τους ως προς την *caccia*. Η κάποια χρονολογική εξέλιξη της *caccia* που μπορώ να παρατηρήσω, γενικώς από τα κομμάτια που μελέτησα, είναι ότι τα κείμενα είναι πιο παραστατικά. Δίνουν περισσότερες περιγραφικές αναφορές και η μουσική τις υποστηρίζει αναλόγως. Η περίπτωση της φωνής tenor στο κομμάτι *De! dinmi tu*, του Francesco Landini, ήταν πρωτότυπη για το σύνολο των συνθετών που εξέτασα, αλλά δεν την θεωρώ χρονολογική εξέλιξη “ως σπάσιμο του τυπικού” ή “ως κατάρριψη του συντηρητικού ύφους”. Για να υποστηρίξω την προηγούμενη μου δήλωση, αναφέρω ότι ο Giovanni da Firenze, κατά πάσα πιθανότητα προγενέστερος του Landini, έχει δώσει, επίσης, στην φωνή tenor έναν μικρό σημαντικό ρόλο στο κομμάτι *Nel boscho sence folglie*, ενώ κι ο Jacopo da Bologna, ο οποίος θεωρείται από τους όψιμους επίσης, στο *Per sparverare* στην μορφή που μας διασώζεται, καταργείται η μία αντιστικτική φωνή στο β' μέρος της σύνθεσης, επίσης μοναδικό φαινόμενο για όλα τα κομμάτια που μελετήθηκαν. Οπότε, το να λεχθεί στην παρούσα εργασία ότι παρατηρείται μία χρονολογική εξελικτική πορεία, το θεωρώ άστοχο, καθώς πρωτοτυπίες παρουσιάζουν όλοι οι συνθέτες για το είδος της *caccia*.

Ο συνθέτης, Magister Piero, όσον αφορά την αντιμετώπισή του προς την *caccia*, στις τέσσερις συνθέσεις που εξετάσαμε, δεν παρουσιάζει κάτι το πολύ ξεχωριστό ή ιδιαίτερο. Φαίνεται αρκετά συμβατικός, χωρίς να προσπαθεί να κάνει κάποια εξαίρεση στον κανόνα. Η γενική παρατήρηση που μπορεί να ειπωθεί είναι ότι ο συνθέτης έχει αρκετά τακτοποιημένη τη μουσική του, διατηρώντας την λιτή και κομψή. Δεν γίνονται εξάρσεις, δεν προκαλεί, αλλά σίγουρα δίνει ενδιαφέροντα στοιχεία. Το γεγονός ότι θεωρείται από τους πρωιμότερους συνθέτες του ύφους Trecento, μπορεί να δικαιολογεί και την συντηρητικότητα, αφού εκείνη την εποχή τίθονταν οι βάσεις, για να μπορέσουν αργότερα να δημιουργήσουν και να διανθίσουν πάνω σε αυτές.

---

78 Wolf, ό.π., σ. 20.

Ο Jacopo da Bologna, φαίνεται πως και στις τρεις συνθέσεις του, δηλαδή ακόμα και στην τρίφωνη *caccia*, έχει φροντίσει το κείμενο του *ritornello* να είναι διακριτό. Με αυτόν τον τρόπο δίνει μία μεγαλύτερη σημαντικότητα στις φράσεις του *ritornello*, παρουσιάζοντάς τα ως το συμπέρασμα ολόκληρου του κειμένου κι εν συνεχεία ολόκληρης της σύνθεσης.

Παρατηρείται ότι ο συνθέτης, Giovanni da Firenze, έχει ασυνήθιστα στοιχεία και στις τρεις συνθέσεις του. Δημιουργείται πολύ κομψά ένα πλέξιμο μεταξύ των δύο φωνών του κανόνα, που τις καθιστά μεν συνυφασμένες, αλλά συγχρόνως και διακριτές. Επίσης, δίνει σημαντικό ρόλο στην tenor φωνή, ενώ μέσω των *hoqueti* συμμετέχει εμφανώς στην εκάστοτε σύνθεση. Το χαρακτηριστικό στοιχείο της σύνθεσης *Per larghi prati*, με το μονόστιχο *ritornello* και την αλλαγή μέτρου στο α' μέρος, είναι πολύ ενδιαφέρον επίσης και στοιχείο που δεν παρατηρήθηκε σε άλλη σύνθεση από τις παρούσες της εργασίας.

Οι δύο *cacce* του Vincenzo da Rimini, *Nell' acqua chiara* και *In forma quasi*, παρουσιάζουν κοινά στοιχεία. Κατ' αρχάς, είναι και οι δύο τρίφωνες *cacce*, χωρίς *ritornello* μάλιστα. Δεύτερο στοιχείο, είναι η αλλαγή που γίνεται, σχετικά άμεσα στο κείμενο, μεταξύ των σκηνών. Ξεκινάνε και τα δύο με κάποια σκηνή στην θάλασσα, το μεν *Nell' acqua chiara* με την σκηνή ψαρέματος, το δε *In forma quasi* με τους βαρκάρηδες που συνεννοούνται, και ύστερα αλλάζουν σε σκηνή αγοράς, όπου ακούγονται οι έμποροι και οι αγοραστές. Επίσης, τα τελευταία δίστιχα και των δύο, γυρνάνε στον ίδιο τον πρωταγωνιστή και στις σκέψεις του (ύστερα από την “βαβούρα” της αγοράς, που παρουσιάζεται). Ένα ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι ο πρωταγωνιστής στο *Nell' acqua chiara*, μιλάει στο τέλος για “την μεγάλη καταγίδα που δεν είχε ξαναζήσει”, χωρίς ωστόσο να έχει αναφερθεί κάτι σχετικό με πριν. Όπως αναφέρω στην ανάλυση, θα μπορούσε αυτή η αναφορά να είναι συμβολική, και με την καταγίδα να εννοεί την φασαρία της αγοράς. Στο κομμάτι *In forma quasi* μιλάει στην αρχή του κειμένου για κάποια καταγίδα που ξεσπάει ξαφνικά, ενώ προσπαθούσε να κοιμηθεί, και πάλι συνεχίζει με ομιλίες που άκουγε. Κοινή φαίνεται να είναι και η δομή του κειμένου, με παρόμοια σημεία που δημιουργούν ομοιοκαταληξίες, αλλά και η εκτεταμένη χρήση διαλόγων. Έχει μελοποιήσει αρκετά όμοια τους διαλόγους, ενώ και τα κείμενα είναι αρκετά παρόμοια με τις ομιλίες να περιγράφονται γλαφυρά και στις δύο.. Είναι ο μοναδικός από τους συνθέτες που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία, ο οποίος έχει γράψει μόνο δύο τρίφωνες *cacce* και καμία *caccia-μαδριγάλι*.

Οι συνθέσεις του Niccolò da Perugia, μαζί με εκείνες του Magister Piero, καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου *cacce* και *cacce-μαδριγάλια* που έχουν διασωθεί μέχρι τις ημέρες μας. Ο Niccolò da Perugia είναι ο μοναδικός συνθέτης, που έχει γράψει τρεις τρίφωνες *cacce*, ενώ ενδιαφέρον έχει ότι και στις τρεις γίνεται κανόνας και στο μέρος του *ritornello*, ενώ στη μοναδική του *caccia-μαδριγάλι*, δεν ακολουθεί αυτό το στοιχείο. Μπορεί να παρατηρηθεί ότι ο Niccolò da Perugia, ακολούθησε τα αναμενόμενα και συχνά στοιχεία που παρατηρούνται γενικά στις *cacce*. Επίσης, οι τρίφωνες *cacce* συνθέσεις του είναι από τις μεγαλύτερες σε μέγεθος, σε σχέση με τις υπόλοιπες συνθέσεις που εξετάζονται στην παρούσα εργασία. Έχει ενδιαφέρον επίσης, ότι τα τρία από τα τέσσερα κείμενα που εξετάζουμε στις συνθέσεις του, έχουν επωνυμία. Το *La fiera testa* αποδίδεται στον Πετράρχη, ενώ τα *Passando con pensier* και *State su, donne*, είναι από τον Franco Sacchetti.

Ο Francesco Landini, είναι ένας από τους συνθέτες του όψιμου Trecento, ο οποίος στην *caccia* του παρουσιάζει και κάποιες εξαιρετικές περιπτώσεις. Το ότι δίνεται στην tenor ο σημαντικός ρόλος για τον κανόνα στην *caccia-μαδριγάλι* *De! dinmi tu*, αλλά και το κείμενο μιλάει για την ανθρώπινη ανταπάτη, δηλαδή για κάτι ηθικό, είναι πρωτοπορία. Δεν συναντήσαμε σε κανένα άλλο κομμάτι, περιεχόμενο κειμένου που ο πρωταγωνιστής της σκηνής, ο οποίος μπορεί να είναι και παρατηρητής σε κάποια δραστηριότητα, να μην είναι ο αφηγητής μας. Εδώ, ο αφηγητής δεν μας μιλάει για κάποια σκηνή που συμμετέχει.

Συγκρίνοντας τις μελοποιήσεις του κειμένου *Chon brachi assai* από τους δύο δύο συνθέτες, Magister Piero και Giovanni da Firenze, βρίσκουμε ότι κοινά χαρακτηριστικά είναι, το ότι οι συνθέτες το έχουν μελοποιήσει ως τρίφωνες *cacce* και οι δύο, ενώ και οι δύο έχουν αφήσει το



κείμενο ακουστικά διακριτό, παρ' όλο που είναι *cacce* κι όχι *cacce-μαδριγάλια*. Ενδιαφέρον έχει, ότι οι εκτάσεις και οι περιοχές που καλύπτουν οι φωνές είναι οι ίδιες, όπως επίσης ότι καταλήγουν στους ίδιους τρόπους, απλά στο αντίθετο μέρος. Ο Magister Piero καταλήγει σε Σολ στο α' μέρος και σε Ρε στο *ritornello*, ενώ ο Giovanni da Firenze, καταλήγει σε Ρε στο α' μέρος και σε Σολ στο *ritornello*. Η χρονική διαφορά που έχουν οι κανόνες είναι για το α' μέρος εννέα για τον Magister Piero και επτά για τον Giovanni da Firenze, ενώ και οι δύο έχουν ένα μέτρο διαφοράς στον κανόνα του *ritornello*. Διαφορά παρατηρείται στο κείμενο, χωρίς να είναι σημαντική ωστόσο, για το νόημά του, σε ένα μικρό σημείο στο α' μέρος, καθώς το *ritornello*. [Quando chon gran tempesta un aqua giunse- Quando con gran tempesta un' aqua venne], [e qual, “Dami, Dami, Dami 'l mantello.”- “Dam, Dammi'l mantei!” e tal, “Dammi 'l chappello], [Perch' era sola in fra me dicho e rido, “Echo la pioggia il boscho Enea e Dido.”- Sola era li onde fra me dicea, “Echo la pioggia, Echo Dido et Enea.”], όμως έχουν τις ίδιες σημασίες.

### 4.3. Σύνοψη

Συνοψίζοντας βλέπουμε, ότι στα κομμάτια που αναλύθηκαν βρίσκονται οι εξής περιπτώσεις:

Για τις *cacce*, τα κείμενα παρουσιάζουν μία μορφολογική ποικιλία από στροφική μορφή εώς εντελώς ακανόνιστα ως προς την ακολουθία ομοιοκαταληξιών και αριθμό συλλαβών στους στίχους, ενώ και το περιεχόμενο ήταν είτε με ρεαλιστικά στοιχεία, με ή χωρίς συμβολισμούς. Όσον αφορά την μουσική, επίσης παρατηρήθηκε ποικιλομορφία, αφού είδαμε περιπτώσεις με ή χωρίς επαναλήψεις, ή εν μέρει επαναλήψεις, περιπτώσεις με ή χωρίς αλλαγές στον τρόπο ή/και στην ρυθμική ένδειξη, αλλά και περιπτώσεις που είχαν πιο ήσυχο διάλογο, αλλά κυρίως συνθέσεις που ο διάλογος ήταν ζωηρός.

Για τις *cacce-μαδριγάλια*, βλέπουμε μία μεγαλύτερη τήρηση του τυπικού, αλλά δεν λείπουν και οι εξαιρέσεις. Ακολουθείται πιο πιστά μία κανονικότητα μεταξύ των στίχων, όσον αφορά τις ομοιοκαταληξίες και τον αριθμό των συλλαβών. Τα κείμενα παρουσιάζουν μεγαλύτερη τάση στο συμβολισμό, αλλά μπορεί αυτός να γίνεται επίσης μέσω μίας ρεαλιστικής σκηνής. Παρατηρήθηκε ότι η μουσική άφηνε περισσότερο διακριτό το κείμενο, και λιγότερο δυσδιάκριτο. Σχετικά με την μουσική, οι συνθέσεις που είχαν επαναλήψεις ήταν όλες δίφωνες. Κανόνα και στο *ritornello*, έκαναν μόνο δύο, ενώ μία τον ξεκίνησε, αλλά δεν τον διατήρησε. Επίσης, τα περισσότερα είχαν αλλαγή στον τρόπο, αλλά και στην μετρική ένδειξη.

Για τους συνθέτες: Ο Magister Piero παρουσιάζει ένα πιο λιτό ύφος, χωρίς εκπλήξεις, αλλά με ενδιαφέροντα στοιχεία. Ο Jacopo da Bologna δίνει έμφαση στο κείμενο, διατηρώντας το ευδιάκριτο μέσα στην μουσική πλέξη. Ο Giovanni da Firenze έχει πρωτοτυπίες σε όλες τις συνθέσεις του, ενώ και η μουσική πλοκή καθιστά τις φωνές του εκάστοτε κομματιού απόλυτα συνδεδεμένες μεταξύ τους. Ο Vincenzo da Rimini είναι ο μοναδικός που παρουσιάζει δύο τόσο όμοιες μεταξύ τους συνθέσεις και λόγω κειμένου, αλλά και στο μουσικό ύφος. Ο Niccolò da Perugia, μελοποιεί τα μεγαλύτερα κείμενα, ενώ και η μουσική του παρουσιάζεται ιδιαίτερα περιγραφική. Τέλος, ο Francesco Landini παρουσιάζει μία εξαιρετική, σε σχέση με τις επιλεγμένες συνθέσεις, περίπτωση, αυτή του κανόνα που γίνεται στις δύο χαμηλότερες φωνές, ενώ και στο κείμενο γίνεται λόγος για ένα ηθικό ζήτημα.

Στην περίπτωση της μελοποίησης του ίδιου κειμένου, *Chon brachi assai*, από τους δύο συνθέτες Magister Piero και Giovanni da Firenze, η σύγκριση δείχνει μεγάλη ομοιότητα στον χειρισμό του κειμένου, αλλά και σε άλλα στοιχεία της μουσικής.

## Βιβλιογραφία

Anonymous, *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, σε έκδοση του Debenedetti, Santorre, “Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale”, *Studi medievali*, 2 (1906-7), σ. 79–80, [<http://boethius.music.indiana.edu/tml/14th/ANOCAP>] (τελευταία προσπέλαση: 24.08.2020).

Bukofzer, Manfred, “Popular Polyphony in the Middle Ages”, *The Musical Quarterly*, Vol. 26, No. 1 (Ιαν., 1940), Oxford University Press, σ. 31-49.

Carleton, Sarah M., *Heraldry in the trecento madrigal*, διδακτορική διατριβή, University of Toronto, Graduate Department of Music, 2009, σ. 134.

D' Agostino, Gianluca, von Fischer Kurt, λήμμα “Madrigal” στο: *Grove Music Online*, έντυπη έκδοση: 20 Ιανουαρίου 2001, ηλεκτρονική έκδοση: 2001, αναθεωρημένη βιβλιογραφία το 2004. [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40075>] (20.02.2020)

Dickey, Timothy, “Francesco Landini: *Così pensoso, caccia for 3 voices, S. 219*”, από την ιστοσελίδα *ALL MUSIC* [<https://www.allmusic.com/composition/così-pensoso-caccia-for-3-voices-s-219-mc0002664882>] (τελευταία προσπέλαση 13.01.2021)

Ellinwood, Leonard, *The works of Francesco Landini*, The Mediaeval Academy of America, Cambridge-Massachusetts 1945.

Ellinwood, Leonard, “The fourteenth century in Italy”, στο: Hughes, Dom Anselm και Abraham, Gerald, (επιμ.), *The New Oxford History of Music - Volume III*, Oxford University Press, Λονδίνο 1960, σ. 31-81.

Fallows, David, “Performing early music on record-1: A Retrospective and Prospective Survey of the Music of the Italian Trecento”, *Early Music*, Vol. 3, No. 3, Ιουλ. 1975, σ. 252-260.

von Fischer, Kurt, λήμμα “Caccia”, στο: *Grove Music Online*, έντυπη έκδοση: 20 Ιανουαρίου 2001, ηλεκτρονική έκδοση: 2001, αναθεωρημένο από D' Agostino Gianluca. [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04517>], (23.10.2019).

Gallo, Alberto, *Music in the castle troubadours, books and orators in Italian courts of the thirteenth, fourteenth and fifteenth centuries*, University of Chicago Press, 1992.

Ghisi, F., “Due saggi di cacce inedite del secondo Quattrocento”, *La Rinascita*, 5 (1942), 72–103.

Gozzi, Marco, “New light on Italian Trecento notation, part 1”, *Recercare*, τεύχος 13, 2001.

Herlinger, Jan, λήμμα “Prosdociamus de Beldemandis”, στο: *Grove Music Online*, έντυπη έκδοση: 20 Ιανουαρίου 2001, ηλεκτρονική έκδοση: 2001, αναθεωρημένο από D' Agostino Gianluca. [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22430>], (26.05.2020).

Leach, Elizabeth Eva. *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Cornell University Press, 2007.

Lopatin, Michail, “Canonic techniques in the caccia: compositional strategies and historical development”, *Plainsong and Medieval Music*, τεύχος 23, 2014, σ. 179-200. [[doi:10.1017/S0961137114000035](https://doi.org/10.1017/S0961137114000035)]

- Lopatin, Michail, “Musico-Metapoetic Relationships in Trecento Song: Two Case Studies from the San Lorenzo Palimpsest (SL 2211)”, στο Nádas, John και Calvia, Antonio (επιμ.) *The end of the Ars Nova in Italy: The San Lorenzo palimpsest and related repertories*, Edizioni del galuzzo, Per la fondazione enzio Franceschini, Firenze 2020, σ. 71-98.
- Marchi, Lucia, “Chasing voices, hunting love: the meaning of the italian Caccia”, *Essays in Medieval Studies*, τεύχος 27, 2011, σ. 13-31.
- Marchi, Lucia, “For whom the fire burns: medieval images of Saint Cecilia and music”, *Recercare* Vol. 27, No. 1/2, 2015, σελ. 5-22.
- Marrocco, W. Thomas (επιμ.), *Polyphonic music of the fourteenth century-Italian secular music*, τόμοι VI (1974), VII (1971), VIII (1972), Éditions de l’Oiseau-Lyre, Monaco.
- Nádas, John L. και Cuthbert, Michael Scott, *Ars Nova: French and Italian Music in the Fourteenth Century*, Ashgate, 2009, σ. xiii-xxiv.
- Newes, Virginia Ervin, “Chace, caccia, fuga: the convergence of French and Italian traditions”, *Musica Disciplina*, Vol. 41 (1987), σ. 27-57.
- Pirrota, Nino, *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Harvard University Press, 1984.
- Powers, Harold S., λήμμα “Mode”, στο: *Grove Music Online*, έντυπη έκδοση: 20 Ιανουαρίου 2001, ηλεκτρονική έκδοση: 2001, αναθεωρημένο από Wiering, Frans, σ. 69. [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718>], (26.01.2021).
- Reuland, Jamie, “Open form and canonic matter in trecento song”, *New Medieval Literatures 19*, τεύχος 19, επιμ. Knox, P., Robertson, K., & Ashe, Laura., Boydell & Brewer, Cambridge 2019, [[doi:10.1017/9781787444799](https://doi.org/10.1017/9781787444799)], (08.08.2020), σ. 121-150.
- Rossetti, Dante Gabriel, *The Early Italian Poets From Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300), the Alderman annotated copy*, Smith, Elder, and Co., 1861, Λονδίνο, σελ. 179. [<http://www.rossettiarchive.org/docs/1-1861.rad.html#A.R.79>] (26.01.2021).
- “Ruskin's Venetian Notebooks: Reconstructing the research methods and composition practises for *The stones of Venice*”, Lancaster University's AHRC, <https://www.lancaster.ac.uk/fass/ruskin/eSoV/texts/vol10/vol10p442.html>, (τελευταία προσπέλαση: 29.01.2021) σ. 442.
- Schrade, Leo (επιμ.), *Francesco Landini-Complete Works*, τόμος II, Editions de l'oiseau-Lyre, Monaco, 1982.
- Wolf, Johannes, και Friedrich Ludwig. “Geschichte Der Mensuralnotation Von 1250-1460.” *Sammelbände Der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 6, no. 4, 1905, σ. 597–641.
- Wolf, Johannes, “Italian Trecento Music”, *Proceedings of the Musical Association*, 58th Sess., 1931, σ. 15-31.

## Παράρτημα

Ιταλικών κειμένων των επιλεγμένων συνθέσεων<sup>79</sup>

(όπου C = caccia, όπου CM = caccia-μαδριγάλι)

Magister Piero

<p>1. Chavalcando con un giovine (2φωνη CM)</p> <p>1. α. Chavalcando con un giovine achorto, β. Qualio bramoso di trovare amore, β. Giugnemo in un bel prato pien di fiore. 2. α. Guardando in meco di questa verdura, β. Vedemo amor in forma d' una dea, β. Che due doncelle in suo braccio tenea. 3. α. L' una biondetta choqli ochi leggiadri, β. L' altra chol viso benigno e umile, β. E di choraggio ciaschuna gentile. 4. α. Quando ci vide, amor le braccia aperse, β. Allor queste col raggio di sua vista, β. Cinsonno intrambi d' amorosa lista. Rit. α. Ciaschu schuna prese 'l suo per sua vagheca. α. L' ana cho gli ochi, l' altra chola trecca.</p>	<p>2. Chon brachi assai (3φωνη C)</p> <p>1. α. Chon brachi assai e chon molti sparveri β. Uccella vam su per la riva d' Adda β. E qual dicea, “Da, da” γ. e qual, “Va qua, Varin, torna picciolo.” γ. E qual predea le quaglie a volo a volo, δ. Quando chon gran tempesta un aqua giunse. 2. α. Ne corser may per campagna levrieri β. Chome facea ciaschun per fuggir l' acqua, β. E qual dicea “Da, qua”, γ. e qual, “Dami, Dami, Dami 'l mantello.” γ. Quan d' io ricoverai chol mio uccello, δ. Dove una pasturella il cor mi punse. Rit. α. Perch' era sola in fra me dicho e rido, α. “Echo la pioggia il boscho Enea e Dido.”</p>
<p>3. Con dolce brama (3φωνη C)</p> <p>1. α. Con dolce brama e con gran disio β. Dissi al comito quando fu' in galia, β. “Andiamo al porto della donna mia.” α. Et elgli tosto prese 'l suo fraschetto β. “Su! su! a banco, a banco, piglia vogha!” β. E da le pope mola via la sogia. α. Lo vento e buon e tutti alcon l' antenna, β. Aios, Aios, e l' arboro dricando β. China el quadernal tutti tirando, α. “Say a la vela say a in vesti gomene,” β. “Yssa, yssa, pur te di mano 'n mano!” β. La vela e su, da volta che si sano, α. Ado le fonde, Cala l' ancolelo!” β. “Adentra pocca, Mola della sosta!” β. Al 'or ca pope ciaschedun s' achesta.”</p>	<p>4. Ongni dilecto (2φωνη CM)</p> <p>1. α. Ongni dilecto ed ongni bel piacere, β. A mis amours el gens cor de ma dame, α. Se sol piata di me volesse avere. 2. α. Son dolc regart con plus mir plus m'inflame, β. Ma quella pur non me dengna vedere, α. Ay las celui che n' est cis et clame. Rit. 1. α. Sofrir pur volglgio anchora, β. Bien che merci me soit ore contrayre. 2. α. Forse inanci che mora, β. Vendra vers moi son cruel vis debonayre.</p>

<sup>79</sup> Τα κείμενα είναι από τα κομμάτια που αναλύθηκαν και στην σειρά που παρουσιάζονται στην εργασία. Είναι καταγραφή από τις παρτιτούρες που χρησιμοποιήθηκαν για την μελέτη των συνθέσεων.

Jacopo da Bologna

<p>1. Giunge'l bel tempo (2φωνη CM)</p> <p>1. α. Giunge'l bel tempo della primavera, β. Che nuov' erbeta da fiorie viole β. Crescie beato amor dov' esser vuole. 2. α. A' dolci versi d' uselletti fuora, β. Van donne pe' ghirlande in compagnia β. Seguendo lor amor drey tutta via. Rit. α. Ed ogni frutto del piacer germoglia. α. Che sol consiglio fan d' amar divoglia.</p>	<p>2. Ogelletto silvagio (3φωνη CM)</p> <p>α. O, Ogelletto silvagio per stagione, β. Dolci versetti canta con bel modo, β. Tale tal grida forte chi non lodo α. Per gridar forte non si canta bene, β. Ma con soav' e dolce melodia β. Si fa bel canto e cio vuol maestria, α. Pochi l' [h] annoe Tutti si fan maestri, β. Fan ballate madrigal' e motteti β. Tutt' en fioran Filippott' e Marchetti. Rit. α. Si e piena la terra di magistroli, α. Che locho piu non trovano discepoli.</p>		
<p>3. Per sparverare (3φωνη C)</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>1. Per sparverare tolsi el mio sparvero. Brachi e brachi chiamando, “Eit, eit, Baratera, te, Varin, te te!” Concemo alla chanpagna, Vidi cercar'e renfreschar la chagna. “Burla, qui, te, Varin, fui” valle Baratera, fui!” “Amorosa bocha, fui!” leva, leva, levala!” “Guarda, guarda, guarda, la!” Per la mia donna presi Quaglie assai. Poi de re dire non me dubitai.</p> </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p>2. Vogendo redire udi un levriero correndo i gridando, “Eit, eit, Baratera, te, Varin, te te!” Guardando per l' olmo fino, Vidi cercar' e rinfreschar Varino. “Burla, qui, te, Varin, fui, vela Baratera, fui!” “Amorosa bocha, fui, bochi, lochi, bochola!” “Lachagnia, la chagnia la” E presentare andal le quaglie a quella, Ch' amor mi fecie prendere per ella. Rit. α. Per quella tols' el mio sparvero in pungno, α. Et questo fu l' ultimo di di giungno. β. E pero falca l' uomo al mondo benne, β. E seghua l' aventura che glivenne.</p> </td> </tr> </table>		<p>1. Per sparverare tolsi el mio sparvero. Brachi e brachi chiamando, “Eit, eit, Baratera, te, Varin, te te!” Concemo alla chanpagna, Vidi cercar'e renfreschar la chagna. “Burla, qui, te, Varin, fui” valle Baratera, fui!” “Amorosa bocha, fui!” leva, leva, levala!” “Guarda, guarda, guarda, la!” Per la mia donna presi Quaglie assai. Poi de re dire non me dubitai.</p>	<p>2. Vogendo redire udi un levriero correndo i gridando, “Eit, eit, Baratera, te, Varin, te te!” Guardando per l' olmo fino, Vidi cercar' e rinfreschar Varino. “Burla, qui, te, Varin, fui, vela Baratera, fui!” “Amorosa bocha, fui, bochi, lochi, bochola!” “Lachagnia, la chagnia la” E presentare andal le quaglie a quella, Ch' amor mi fecie prendere per ella. Rit. α. Per quella tols' el mio sparvero in pungno, α. Et questo fu l' ultimo di di giungno. β. E pero falca l' uomo al mondo benne, β. E seghua l' aventura che glivenne.</p>
<p>1. Per sparverare tolsi el mio sparvero. Brachi e brachi chiamando, “Eit, eit, Baratera, te, Varin, te te!” Concemo alla chanpagna, Vidi cercar'e renfreschar la chagna. “Burla, qui, te, Varin, fui” valle Baratera, fui!” “Amorosa bocha, fui!” leva, leva, levala!” “Guarda, guarda, guarda, la!” Per la mia donna presi Quaglie assai. Poi de re dire non me dubitai.</p>	<p>2. Vogendo redire udi un levriero correndo i gridando, “Eit, eit, Baratera, te, Varin, te te!” Guardando per l' olmo fino, Vidi cercar' e rinfreschar Varino. “Burla, qui, te, Varin, fui, vela Baratera, fui!” “Amorosa bocha, fui, bochi, lochi, bochola!” “Lachagnia, la chagnia la” E presentare andal le quaglie a quella, Ch' amor mi fecie prendere per ella. Rit. α. Per quella tols' el mio sparvero in pungno, α. Et questo fu l' ultimo di di giungno. β. E pero falca l' uomo al mondo benne, β. E seghua l' aventura che glivenne.</p>		

## Giovanni da Firenze

<p>1. Chon brachi assai (3φωνη C)</p> <p>1. α. Chon brachi assai e chon molti sparveri β. Uccella vam su per la riva d' Adda β. E qual diceva, "Da', da'!" γ. E qual, "Vacìa, Varin, Torna, Picciolo." γ. E qual prende a le quaglie a volo, a volo, δ. Quando con gran tempesta un' aqua venne. 2. α. Ne corser mai per campagna levrieri β. Come facea ciaschun per fuggir l' aqua, β. E qual dicea "Da, qua!" γ. "Dam, Dammi'l mantei!" e tal, "Dammi' l chappello γ. Quan d' io ricoverai chol mio uccello, δ. Dove una pasturella il cormi punse. Rit. α. Sola era li onde fra me dicea, α. "Echo la pioggia, Echo Dido et Enea."</p>	<p>2. Nel boscho sença folglie (3φωνη CM)</p> <p>1. α. Nel boscho sença folglie β. Cacciando una pernice molto stanca β. Saltomm' inan ci una lepre bianca 2. γ. la sua bella vagheca δ. Lasciar mi fece la chaccia primera δ. Et seguir l' altra con la mia levriera 3. ε. Voltandosi piu volte ζ. Usci de' cani e fuci n' una tana ζ. Et li fu presa temorosa e sana. Rit. α. In braccio la ricolsi e la baciai. α. Caccia piu dolce giama' non cacciai.</p>
<p>3. Per larghi prati (3φωνη CM)</p> <p>α. Per larghi prati e per gran boschi folti, β. Leggiadre donne e vaghe doncellet te, α. Vestite strette choi capelli sciolti. β. Con archi, con turchassi, e con saette. γ. Et con levrieri a man cornean cacciando, γ. Uccidendo e pilgliando δ. Cevi, Caprioli, Cinghiali e Lupi, δ. Entrando sole ne' luoghi piu chupi. Rit. Per riposarsi all' ombra</p>	

Vincenzo da Rimini

<p>1. Nell' acqua chiara (3φωνη C)</p> <p>α. Nell' acqua chiara e dolce pescando β. Con rete e amo l' stav' attento. β. “Ve, ve, ve, ve, ve, ch' il sento!” “Adduqua' l cesto!” “Ell' e facto!” Tira presto, tira su, non parlare!” “Oime ch' el pur senva (sen va)!” Lasso l' amo per una, voce ch' egli udi gridare, “Parol' e chiavi, lavecì!” “Paroli, chiava la chiava dura!” “Vien qua, vien qua, che val una?” “Sei dinari” Ancor udi gridare, “Chia [chi a] remulo?” “Chia [chi a] remulo?” “Olio, olio, chia remulo?” “Io no mecco staro.” “Quanto vale?” “Tre soldi.” “Troppo e caro.” “Chia vetro rotto?” “Chia ferro rotto?” “Agora, fusa, myoli!” Cosi chi vendea e, chi conperava. Una vecchia pur gridava, “Caiboncoli, donne, caiboncoli!” Po' dopo lei venia un che savor vendea, “Mostarda, savoret!” “Salsa verde, savoret, savoret!” “Chi to del lat?” “Chi to del lat?” “Chi to del lat?” α. La rete e l' amo e l' pesce li lasciai, α. Si gran tempesta, gran tempesta non sen ti (senti) giammai.</p>	<p>2. In forma quasi (3φωνη C)</p> <p>α. In forma quasi tra 'l veghiar e 'l sonno, β. Io stava stanco, del dormir dixio, β. Quando questa tempesta ci appario, “O della barca, premi e 'n via!” “De', sta forte!” “Volgi man, guard' al tuo remo.” “La, qua mo!” “Stali v' e ch' l' premo.” “Gambarelli, Gambarelli, chi vuol pesce e sarcine seche?” “O ti arriva arriva l' e fatto.” Che val l' una?” Anco sentiva dire, “Chi vol aceto, chi vol acet' aceto?” α. Et cosi chi conperava e chi vendea, α. l' pur vole a dormire, Et non potea.</p>
--	---

## Niccolò da Perugia

<p>1. Dappoi che'l sole (3φωνη C)</p> <p>α. Dappoi che'l sole i dolci raci aschonde  β. E la luna di mostra suo splendore,  β. Senti un gran romore  forte gridare, “Al fuocho, al fuocho!”  E poi stando un poco, “Ove? Ov'e?”  “E qua! Su, Su, ogn' uom, su, fuor le lucerne!  Lumiere chon lanferne!”  “O tu della champana, suona!”  “Don, don, don, don!” “Allarme, Allarme!”  “Tu te la cervelliera, la scur' e la gorgiera!”  “Tosto, tosto che'l fuocho pur s' apiglia!”  “Manda per la famiglia!”  “All' acqua, all' acqua!” “Su chon le mecine!”  Chi porta docce, chi rechava schale, chi si  faceamale,  E chi dicea, “Accorri, O me socchorri!”  “O tu della trombeta, suona!”  “Tatim, tatim!”  “Ciascun si tir' adietro!”  Chi sghombra, e chi rubava, e quai aqua versva,  e tal rompeva l' uscio son l' accetta.  Qui ognun s' affretta pur d' amorcare' l fuocho e  le faville.  Passat' eran le squille, Quando maestri chon  grand' argomento  gridavan, “Tutta' a chasa, ch' egli e spento.”  Gridavan, “Tutta' a chasa, ch' egli e spento.”  Rit. Tornando vid' esenpr' al cor mi sta  Cent' un cent' un con Cinquant' un e A.</p>	<p>2. La fiera testa (3φωνη CM)</p> <p>α. La fiera testa che d' uman si ciba,  β. Pennis auratis volitum per quirit,  α. Sovr' ogn' italian questa preliba,  γ. Alba sub ventre palla decoratur  β. Perche del mondo signorie richiede  γ. Vel ud elus aspectu demonstratur.  Rit. ε. Cist fier cymiers et la flamma che m' art.  ε. Sofrir m' estoyt che son fier leopart.</p>
<p>3. Passando con pensier (3φωνη C)</p> <p>α. Passando con pensier per un boschecto,  β. Donne per quello givan fior cogliendo,  β. “To, quel, to, quel!” dicendo,  γ. “Eccholo, eccholo!” “Che e?” “Che e?”  “Il fior aliso!”  δ. “Va lia per le viole!” “O me ch' el prun mi  punge!”  δ. “Quell' altra me v' aggiunge.”  “U” “U” “O ch'e quel che ssalta?” “E un grillo!”  “Venite qua, correte, raperoncoli cogliete!”  “E non son desi!” “Si, ssono!” “Colei, o colei!”</p>	<p>4. State su, donne (3φωνη C)</p> <p>“State su, donne, che dobbiamo' fare?”  “Il piu bel tempo non si vide may.”  “Gittate gli archolay,  I naspi con le rocche!”  “Non siate sciocche, li nessuna!”  “Or su, or su!” Ad una ad una,  per le man si pigliaro.  Tutte chorendo, ad un fiume andaro.  “A l' aqua, a l' aqua!” Chi a granchi pescha,  Chi gitta a' pesci l' escha.  Poy su per l' onde, choron al mulino,</p>



<p>“Vien qua, vien, qua, pe' funghi!”  “Costa, costa, pel sermollino!” “No”  starem troppo che'l tempo si turba e balena tuona,  e vespro gia suona.”  “Non e egli ancor nona!”  “Odi, odi, l' usignuol che canta!”  “Piu bel v' e, piu belve!”  “I' sento e non so che.” “Ove, dove?”  “In quel cespuglio!” “Tocca, pichia, ritoccha!”  Mentre che'l busso cresce et una serpe n' esce.  “O me, o me trista!” “O me lassa, o me!”  Fuggendo tutte paura piene una gran piova viene.  ε. Quale sdrucchiola, qual cade,  qual si punge lo piede.  ζ. A terra van ghirlande, tal cio c' a colto lascia,  e tal percuote.  ζ. Tiensi beata chi piu fuggir puote.  Rit. η. Si fiso stet' il di che lor mirai,  η. Che non m' avvidi e tutto mi bagnai.  η. Si fiso stetti el di che lor mirai  η. che non m' avvidi e tutto mi bagnai.</p>	<p>“O, mugnaio, O mugnaio, pesami costey!”  “Pesa anche ley!”  Questa pesa cento, e questa ben dugento!”  “Tu se' una grassa!” “Che ti vegha fracassa!”  “E tu se' tiscuccia!” “Che ti criepi la buccia!”  “O, fanciulle, O, fanciulle, a casa ritorniamo!”  Salendo al monte schontraro un villano,  gridando,  “Piglia, piglia, al ladro, al ladro, e al ladro!”  “O Lapino, O Vanello, O Cecherello”  “Che e, che e?” “Il lupo se va col mio agnello!”  A quel romore ristrette.  Fugiron in ver me le giovinette.  Rit. α. Ma se aparito fosse il lupo, forse  α. presa era tal da me che a me richorse.</p>
--	--

## Francesco Landini

<p>1. De! dinmi tu (3φωνη C)</p> <p>α. De! dinmi tu che se' cosi fregiato  β. Di perle d' oro, quando tu ti vedi  β. Chi ti par esser, prear aver non credi  α. Ricc' a chavallo ben acconpagnato.  γ. Ma un fun' m' e quel che per gloria tieni  γ. Et fregi, drappi et tondi palafreni.  Rit. A che dich' i' di te ch' a quel ch' i' sento  Ogni stato di gente cerca vento.</p>	<p>2. Chosi pensoso (3φωνη CM)</p> <p>α. Chosì pensoso com' amor mi ghuida  β. Per la verde rivera passo, passo,  β. Senti, “Leva quel sasso!”  γ. “Ve' 'l granchio, ve', ve' l' pescie, piglia piglia.”  γ. “Quest' è gran meraviglia.”  α. Cominciò Isabella con istrida,  “O me, o me!” “Che ai, che ai?”  “I' son morsa nel dito.” “O Lisa, il pescie fuggie.”  “I' l'ho, i' l'ho” “L' Ermellina l' a preso.”  δ. “Tie 'l ben, tie 'l ben.” “Quest' è bella peschiera.”  δ. In tanto giunsa l' amorosa schiera.  Rit. ε. Dove vaghe trova' donne ed amanti,  ε. Che manchelson a lor chon be' sembianti.</p>
--	--

*Σας ευχαριστώ για την ανάγνωση*