

Sumer is icumen in et la *caccia*

—Autour du problème des relations
entre le “Summer Canon” et la
caccia arsnovistique du *Trecento*—

Kōsaku TOGUCHI

Les musicologues connaissent bien l'existence de deux petits traités du *Trecento* qui font allusion à la pratique musicale en forme de canon : dans le premier de ces traités, elle est désignée par le mot *collatio*, qui est «trium vel plurium personarum concurrens locutio», et dans le second, se trouve le terme de *cacie sive incalci* qui peut être «ad quinque partes»¹⁾. D'autre part, les chaces françaises de même que les *cacce* italiennes de la période arsnovistique, transmises jusqu'à nos jours, n'ont au plus que trois voix qui participent au canon ; ou plutôt, dans les *cacce* italiennes, ce sont en principe, comme à l'ordinaire, seulement deux voix qui participent en imitation, tandis que le fameux “Summer Canon” anglais, comme on le sait bien, a quatre voix qui participent au canon, en plus de deux voix de *pes*.

Le professeur Handschin, déjà en 1931, après avoir évoqué ces deux traités et après avoir indiqué les analogies et les différences entre la musique canonique décrite par les traités, le “Summer Canon”, les chaces françaises et les *cacce* italiennes, à écrit : «Es fehlen uns wohl noch zu viel Zwischenglieder, um in dieser Frage klar zu sehen»²⁾.

Il y a une trentaine d'années, le professeur Pirrotta consacra des recherches approfondies à ces phénomènes et proposa des interprétations pleines d'intuition fondées sur l'étude scrupuleuse des circonstances dans lesquelles fut créé le style arsnovistique, en essayant d'éclairer le procès de la formation de la *caccia* arsnovistique, et en même temps, en cherchant à bien comprendre les

différences entre la musique canonique décrite par les traités italiens, les chaces françaises et les *cacce* italiennes³⁾.

A la même époque, le problème de la datation du "Summer Canon" fut réexaminé et se succédèrent d'excellentes études comme celles des professeurs Bukofzer, Schofield, Pirrotta et Handschin, traitant tous des problèmes variés qui se posaient au sujet de la *rota* anglaise⁴⁾. Je n'ai pas l'intention ni ne peux maintenant proposer une interprétation sur ce problème de la datation de notre *rota* anglaise: elle fut créée soit approximativement en 1240, soit aux environs de 1260, soit pendant les deux dernières décennies du 13^e siècle, soit aux environs de l'année 1310; on n'a, toutefois, encore trouvé ni musique ni document qui puisse nous servir avec certitude pour combler les lacunes qui semblent exister entre la forme et le style du "Summer Canon", la musique canonique des traités italiens, les chaces françaises et les *cacce* arsnoyistiques italiennes; rien non plus qui puisse éclairer suffisamment les rapports qui auraient pu exister entre ces diverses formes musicales.

Je ne réussirai pas à donner ici une théorie ou une hypothèse complètement nouvelle qui puisse dépasser ou renouveler même partiellement les excellentes démonstrations du professeur Pirrotta; mais parce qu'il est toujours permis de proposer des interprétations nouvelles, j'oserai revenir sur ce problème désormais pour ainsi dire classique.

Comme on le sait, les deux petits traités italiens qui font mention de la *collatio* et des *cacie sive incalci* semblent faire allusion tous les deux à une pratique dans laquelle toutes les voix participent au canon, sans laisser de place à aucune voix de soutien⁵⁾. Il serait presque superflu de rappeler ici que les chaces françaises ne comportent que les parties en imitation, tandis que le "Summer Canon" a le *pes* à deux voix qui correspond au *rondellus* décrit par Walter Odington⁶⁾, sous les quatre voix en canon, et les *cacce* italiennes ont comme d'habitude le *tenor*, c'est-à-dire une voix de soutien sur laquelle deux voix déroulent le canon en pleine liberté.

On a souvent parlé du nombre élevé des voix qui participent au canon décrit par les traités italiens. Mais, mis à part le nombre des voix, la description donnée par ces ouvrages me semble mieux correspondre aux chaces françaises qu'aux *cacce* italiennes arsnoyistiques du *Trecento*. Et, si l'on est d'accord sur l'interprétation proposée par le professeur Pirrotta⁷⁾, le nombre des voix dans les chaces atteint trois, ce qui correspond pour le moins au terme «trium» cité par l'un des traités⁸⁾.

A travers les descriptions du *Capitulum*, on peut savoir qu'il

existait certaines ressemblances entre les *motteti* et les *cacie sive incalci* et qu'une de ces analogies semble avoir consisté dans le manque d'une forme poétique bien déterminée, à l'exception du nombre uniforme des syllabes à tous les vers: «salvo quod verba cacciarum volunt esse aut omnes de septem, aut omnes de quinque sillabis»⁹⁾. Cette liberté de versification dans le motet semble aussi être confirmée par les paroles d'Antonio da Tempo¹⁰⁾ et, en fait, par le texte de nombreux motets transmis jusqu'à présent.

Il me semble que l'on n'a pas encore trouvé de «verba cacciarum . . . aut omnes de septem, aut omnes de quinque sillabis» écrits en italien¹¹⁾. Le texte des madrigaux composés en forme de *caccia* pourrait correspondre aux descriptions du *Capitulum*, du moins en ce qui concerne l'uniformité du nombre des syllabes dans chaque vers. La versification des chaces françaises correspond mieux, de ce point de vue aussi, aux descriptions du *Capitulum* que les *cacce* italiennes. De plus, la façon dont la deuxième voix entre dans les chaces françaises semble, elle aussi, correspondre aux définitions du *Capitulum*.

Mais, même si le texte était écrit en mètres différents, comme on peut le constater dans notre "Summer Canon", il n'était certes pas difficile de le mettre en musique, à condition qu'il présentât une certaine régularité.

Les opinions concernant la datation du *Capitulum* oscillent entre le début du 14^e siècle et le milieu de ce siècle. Wolf, en répondant à la demande de Debenedetti, donna au début «etwa das dritte Jahrzehnt des 14. Jahrhundert», mais, immédiatement après l'avancé jusqu'au début du 14^e siècle: «Anfang des 14. Jahrhundert», en prenant en considération «die ziemlich unentwickelte Ars der Mehrstimmigkeit»¹²⁾. Debenedetti, qui le date approximativement du milieu du 14^e siècle, semble avoir été influencé par sa fausse identification des *cacie sive incalci* de ce traité aux *cacce* typiquement arsnovistiques¹³⁾. Le professeur Pirrotta prend comme date le premier quart du 14^e siècle¹⁴⁾.

Quoi qu'il en soit, il est à peu près sûr que la musique en canon appelée *cacie sive incalci* a coexisté pendant un laps de temps non négligeable avec les madrigaux polyphoniques, puisque l'auteur du *Capitulum* connaissait certainement les madrigaux à deux voix et même à plus de deux voix et puisqu'il semble qu'il se soit borné à traiter seulement de formes déjà fermement établies¹⁵⁾.

Le professeur Pirrotta, faisant allusion à la connaissance probable par l'auteur du *Capitulum* d'une musique analogue à celle du "Summer Canon": «a type of canonic compositions in general which,

as "Sumer is Icumen in", employed an unusually large number of voices», est plutôt enclin à admettre que l'auteur connaissait, directement ou indirectement, une version authentique de la *rota* anglaise¹⁶⁾. Dans le texte d'une conférence, il souligne qu'une bonne partie de la vie musicale consistait, surtout au moyen âge, en musique non écrite¹⁷⁾. Prenant en considération l'importance de ses dires, et de plus observant le caractère du "Summer Canon" et le contenu des deux traités italiens qui évoquent une pratique canonique à trois voix et à plusieurs voix, j'arriverai à une hypothèse assez différente : il existait, ou du moins on chantait des canons semblables à celui du "Summer Canon", eu égard au nombre des voix, mais aussi avec la possibilité de l'emploi de voix de soutien, non seulement en Angleterre, mais aussi dans plusieurs pays du continent à la fin du 13^e et au début du 14^e siècle, ou pendant un laps de temps plus étendu, bien que je ne sache pas à quel pays attribuer la priorité : Angleterre, France, Italie, etc. Je suis toutefois plutôt enclin à penser avec le docteur Falck, tout au moins à l'égard du "Summer Canon" que «The lengthy rubric which accompanies the *Summer Canon* explaining its method of performance suggests that it was a novelty in England regardless of its date of composition. If this was a manner of performance indigenous to the British Isles, why is such an explanation necessary?»¹⁸⁾ Il me semble d'ailleurs que le professeur Pirrotta lui-même a changé d'opinion¹⁹⁾.

Je pense que, sur la base de ce que l'on peut lire dans les traités italiens, les canons de ce genre manquaient en principe de voix de soutien, comme ceux que l'on trouve dans le *pes* du "Summer Canon" et comme le *tenor* des *cacce* arsnoyistiques italiennes. Mais si la musique en forme de canon, sujet des auteurs de nos traités, pratiquée à la charnière des deux siècles, ou pendant le premier quart du 14^e siècle, ou encore pendant une durée plus longue, présentait une certaine affinité avec le motet et avait en conséquence introduit des techniques cultivées dans le genre privilégié du motet, aurait-il été nécessaire de parcourir un chemin aussi long pour aboutir à l'emploi de voix soutenant celles qui participent au canon ? Le professeur Pirrotta a émis l'hypothèse qu'une musique comme le "Summer Canon" pouvait dériver du motet²⁰⁾. Il m'est difficile de contester cette hypothèse qui me satisfait dans la mesure où elle se fonde sur des notions contenues dans le *Capitulum* ; cependant je voudrais faire remarquer que la cornemuse, bien qu'étant un instrument populaire possédait pourtant un bourdon dès le moyen âge et qu'il n'est pas impossible en conséquence que l'emploi du *pes* dans le "Summer Canon" ait été suggéré par la musique de

cornemuse, indirectement ou directement, c'est-à-dire, à travers le motet ou non.

On a plutôt tendance à penser qu'un nombre majeur de voix indique une étape plus évoluée de la technique musicale dans un genre déterminé, particulièrement dans un genre comme le canon, et qu'au contraire un nombre mineur de voix indique un degré moins avancé. Cette attitude n'était-elle pas même inconsciemment mêlée à l'impression générale ressentie devant le "Summer Canon"? Le professeur Pirrotta a même écrit : «la limitazione a due voci delle intonazioni polifoniche italiane—che dal punto di vista tecnico rappresentò certamente un impoverimento e denunzia le limitate risorse di un'arte provinciale modesta nei mezzi e negli sviluppi—», bien qu'il estime à juste titre que cette «limitazione . . . si converti, nello speciale clima artistico e spirituale italiano, in una conquista espressiva destinata a dar frutti suggestivi e ad influire durevolmente sul divenire dell'espressione musicale»²¹).

Mais si l'Italie était une province en comparaison du centre de la culture musicale européenne, c'est-à-dire la France, pendant une longue période du moyen âge, l'Angleterre ne peut-elle être aussi considérée comme une province? Comment peut-on alors expliquer la richesse des sonorités ou des ressources musicales dans un pays et leur pauvreté dans l'autre? Si l'on y voit, comme on l'a souvent indiqué, une certaine différence de goût musical, devrait-on, quand même, la considérer comme un reflet des différentes étapes de la technique musicale, étapes dues à je ne sais quelles raisons? Devrait-on alors chercher ces raisons?

Après que l'instrument chinois *sheng* fut importé au Japon avec la musique chinoise, les Japonais se mirent à utiliser uniquement des notes seules et des octaves quelquefois avec l'addition d'une quinte de cet instrument qui est cependant apte par sa nature à émettre des accords de plusieurs sons, dans les genres vocaux typiquement japonais comme la *saibara* et le *rōei*. On pourrait penser que la sensibilité des anciens Japonais—il n'est pas nécessaire de rappeler ici que le Japon était alors une zone excentrique par rapport à la culture chinoise—, ne sachant pas profiter des accords riches du *sheng*, a fini par appauvrir les possibilités de cet instrument. Mais parce que l'émission des notes seules et des octaves est plus difficile que celle des accords avec le *sheng* et parce que les Japonais limitèrent l'emploi des sons du *sheng* après avoir assimilé la technique de cet instrument nouveau, en continuant à utiliser des successions d'accords complexes dans les pièces d'origine chinoise et dans celles composées à la chinoise, on peut être presque sûr que

la sensibilité japonaise a volontairement ou par goût opté pour la simplicité des sons et qu'il ne s'agissait pas là simplement d'un appauvrissement dû à l'incapacité ou au bas niveau de la technique musicale des anciens Japonais.

De même que l'introduction d'un deuxième ne marque pas toujours une évolution de la technique musicale et n'a pas toujours de conséquences réelles sur l'expression et la beauté musicales, de même la multiplication des parties ne signifie pas toujours un progrès musical et de même la diminution des voix n'implique pas nécessairement un appauvrissement ou une régression, même dans un genre comme le canon. Ne pourrait-on pas affirmer la même opinion en ce qui concerne les relations entre le style du "Summer Canon" et celui de la *caccia* arsnovistique italienne ?

Il s'agit ici certes de pièces musicales où est adoptée la technique du canon au sens très général du terme ; mais à mon avis, il s'agit de formes de musique tout à fait différentes, chacune d'entre elles ayant une ligne directrice esthétiquement différente de celle de l'autre, l'une plus populaire et spontanée, au moins apparemment, l'autre plus savante et raffinée. Il s'agit, certes, d'une limitation du nombre des voix, mais il y avait la volonté de le faire.

Le professeur Pirrotta se référant aux raisons pour lesquelles le "Summer Canon" n'est connu que dans un unique manuscrit, à l'inverse de la chace française *Talent m'est pris* qui se trouve, plus ou moins modifiée, dans plusieurs manuscrits, s'est posé la question : «May we think that this was caused by the exceptional character of the piece, whose complexity and difficulty of execution discouraged the musicians of the time?»²²⁾ Les difficultés que rencontrent les gens d'époques ou de parties du monde différentes sont variables. D'après mon expérience toutefois, l'exécution de notre *rota* n'est pas considérée comme beaucoup plus difficile que celle de *Talent m'est pris* par exemple, ce qui n'est pas le cas des *cacce* italiennes de l'*ars nova*, du moins au Japon qui représente, à notre époque, une zone périphérique de la culture musicale occidentale.

Ne pourrait-on pas penser que la multiplication des voix a été plutôt un phénomène naturel et spontané, pour ainsi dire populaire, à partir du moment où commença un genre musical comme le canon en structure simple ? Le caractère très simple de la structure harmonique, à savoir l'alternance de la tonique et de la dominante pour employer des appellations modernes, n'a-t-il pas rendu très facile l'accumulation des voix ? Ou plutôt, ne pourrait-on pas penser que, pour rendre possible cette multiplication une structure harmonique très simple aurait été adoptée intentionnellement ? Voilà une des

raisons pour lesquelles la musique canonique décrite dans les traités italiens pouvait avoir un nombre assez élevé de voix en comparaison de celui contenu dans les pièces que nous connaissons aujourd'hui, à l'exception du "Summer Canon".

Je crois que l'hypothèse du professeur Pirrotta faisant dériver les *cacce* typiquement arsnovistiques des madrigaux, proposée d'une manière très convaincante, est désormais acceptée²³). Au moment où se forgeaient la forme et le style de la *caccia* arsnovistique, on introduisit naturellement la technique d'imitation entre les parties, y comprise celle de la musique canonique des traités italiens, technique déjà utilisée dans la pratique musicale de plusieurs pays européens à l'époque précédente²⁴), mais le bourdonnement plutôt rude que l'on reconnaît dans notre "Summer Canon" et celui que nous pourrions constater, si nous pouvions les écouter, dans la *collatio* et les *cacie sive incalci*, objets des descriptions des deux traités italiens, aurait été certainement adouci et atténué par le jeu d'imitation entre deux voix seules, qui se déroule plus ou moins d'un seul trait, tout en étant très vivant. Parce que l'emploi de la technique du canon apporte souvent une certaine sensation de confusion des sons, ou plutôt parce qu'elle fut adoptée à dessein pour créer une impression de réalisme et de vie, le tissu polyphonique des *cacce* devient naturellement moins souple et moins claire que celui des madrigaux. Mais, en comparaison du "Summer Canon" et des chaces ultramontaines, on ne peut pas ne pas constater que la polyphonie des *cacce* arsnovistique incline vers une recherche d'équilibre dans son développement et surtout de *dulcedo* qui motivait la création du style typique de l'*ars nova* italienne.

Bien que je trouve très convaincante la théorie développée dans le traité «Per l'origine e la storia della "caccia" e del "madrigale" trecentesco», je ne peux partager l'opinion du professeur Pirrotta quand il dit : «la caccia, nata dal ceppo preistorico del madrigale, si affaccia tuttavia all'epoca storica con caratteri più arcaizzanti... Il tenor strumentale è una di queste formule (tradizionali), residuo di uno stadio già superato della tecnica polifonica italiana»²⁵).

Je pense que l'addition du *tenor* en vue de soutenir les deux voix qui ont déjà commencé à chanter en canon a été considéré comme nécessaire ou souhaitable du point de vue esthétique, par la sensibilité et le goût musicaux des Italiens du Trecento ; ce qui était un des points de départ indispensables pour la cristallisation du style arsnovistique italien.

Il est tellement évident que le *tenor* de la *caccia* n'était absolument pas un *cantus prius factus* qu'il est presque superflu de le

rappeler ici. Qu'il soit un *tenor* instrumental à la différence de celui du madrigal ne me semble pas assez fondamental pour le considérer «residuo di uno stadio già superato della tecnica polifonica italiana», comme le professeur Pirrotta le souligne²⁶⁾. Si l'esthétique italienne a trouvé «nécessaire» l'addition d'une voix de soutien aux deux voix supérieures chantées en canon, n'aurait-il pas été plus naturel d'ajouter une voix instrumentale plutôt qu'une vocale? La ligne mélodique et la fonction générale du *tenor* des *cacce* ne sont-elles pas presque identiques à celles du *tenor* des madrigaux? Que le *tenor* soit instrumental n'est-il donc pas un témoin favorable à l'hypothèse de l'addition postérieure de la voix de soutien aux deux voix en canon?

Même si on pouvait parler d'une évolution de style dans un même genre ou dans des genres très proches l'un de l'autre, en ce qui concerne le «Summer Canon», les chaces françaises et les *cacce* arsnovistiques italiennes, je me bornerais à parler des relations entre le «Summer Canon» et les chaces. Il n'est pas nécessaire, parce que c'est désormais bien connu, de rappeler ici que le professeur Pirrotta a nettement distingué la musique canonique des traités italiens et la *caccia* arsnovistique²⁷⁾ et a noté, d'autre part, des différences considérables entre les chaces françaises et les *cacce* italiennes²⁸⁾. Il a, ensuite dans un autre article, clairement écrit que la *collatio* et les *cacie sive incalci* étaient des canons circulaires, y compris le «Summer Canon»²⁹⁾. J'aurais tendance à être d'accord avec cette interprétation. Les expressions des deux traités italiens comme «ad circulum se revolvens» et «cambiando officia» suggèrent que la musique canonique décrite par eux pouvait être circulaire³⁰⁾. D'autre part la façon dont la deuxième voix entre dans les chaces françaises semble, elle aussi, correspondre aux définitions du *Capitulum*.

Je pense, pour les raisons citées plus haut, que les chaces françaises comme *Se je chant* et *Umblemens vos pri merci*, bien qu'elles ne soient pas des canons circulaires mis à part *Talent m'est pris*, représentent un aspect de la plénitude d'une tradition de la musique canonique comme celle qui est traitée par nos documents italiens et dont un aspect, bien particulier, pourrait représenter la *rota* anglaise. Je mettrais à part les *cacce* italiennes arsnovistiques, pour la formation desquelles, à mon avis, une ligne directrice toute différente fut adoptée. Mais, si on était contraint de formuler un jugement sur le «Summer Canon» et les *cacce*, je devrais avouer que, bien que le «Summer Canon» soit l'unique exemple très précieux de ce genre existant de nos jours, les *cacce* italiennes sont beaucoup plus charmantes et attachantes à mon oreille et même plus évoluées du

point de vue technique. Le professeur Handschin a trouvé le "Summer Canon" plutôt «clumsy and uncouth»³¹). Comme cela a déjà été évident dans le cours de ce rapport, je partage cette impression. Le nombre mineur des voix qui participent au canon et le nombre mineur des voix de soutien des *cacce* italiennes peuvent être considérées comme un signe de la volonté de rechercher, comme nous y avons fait allusion plus haut, une sonorité raffinée et équilibrée dans le développement, signe aussi d'une tendance vers la *suavitas* que l'on sent dans la musique arsnovistique italienne de l'époque de Boccace.

Notes

- 1) Je reproduis ici des extraits du traité de Francesco da Barberino et du *Capitulum de vocibus applicatis verbis* d'un anonyme, auxquels je devrai me référer durant le cours de ce rapport.

«Collatio est trium vel plurium personarum concurrens locutio in diversis vocibus similes similibus partes habens et completis personis ad circum se revolvens». (Francesco da Barberino: *De variis inveniendi et rimandi modis*, publ. par O. Antognoni dans le *Giornale di filologia romanza*, IV, 96).

«Motteti sunt cantus applicati verbis, sive dictionibus vel parabolis. Fiunt etiam ad unum et ad plures cantus; non habent ita ordinem in verbis, sicut ballate et rotundelli, . . .

Cacie sive Incalci, a simili per omnia formantur ut motteti, salvo quod verba cacciarum volunt esse aut omnes de septem, aut omnes de quinque sillabis. Volunt etiam esse ad tot quot partes sunt et omnes volunt esse formate supra primam partem, ita quod, si facta fuerit ad quinque partes, omnes quinque cantores cantare possint simul primam partem. In numero canentium habere vult talis ordo qualis dictus est in mottetis . . . Et sic, cambiando officia, fiat diversitas decorata, inveniendo sepiissime in consonantiis.

Mandrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis, . . .

Sunt etiam alie plures compilaciones verborum ad sonos, et possunt esse ad quas inveniendas studens in musica debet subtiliari, quia nova sunt pluchritudine decorata, sed sufficit nostro tractatui sive compendio de istis universalibus tractavisse, . . .». (*Capitulum de vocibus applicatis verbis*, publ. par S. Debenedetti dans «Un trattato del secolo XIV sopra la poesia musicale», *Studi medievali*, II (1906-07), pp. 79-80).

- 2) Jacques Handschin: «Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte», *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, V (1931), p. 29.
- 3) Nino Pirrotta: «Per l'origine e la storia della "caccia" e del "ma-

- drigale" trecentesco), *Rivista musicale italiana*, XLVIII (1946), pp. 305-323 et XLIX (1947), pp. 121-142.
- 4) Manfred F. Bukofzer: "Sumer is icumen in" *A Revision*, University of California Publications in Music, Vol. 2, No. 2, Berkeley and Los Angeles, 1944, pp. 79-114.
Bertram Schofield: «The Provenance and Date of "Sumer is Icumen in"», *Music Review*, IX 2 (1948), pp. 81-86.
Nino Pirrotta: «On the Problem of "Sumer is icumen in"», *Musica disciplina*, II (1948), pp. 205-216.
Jacques Handschin: «The Summer Canon and Its Background», I, *Musica disciplina*, III (1949), pp. 55-94; II, *Musica disciplina*, V (1951), pp. 65-113.
- 5) Voir les citations des traités.
- 6) CS, I, 246-247.
- 7) Pirrotta: Per l'origine . . . RMI, XLVIII, p. 318.
- 8) A l'occasion du 2^e congrès sur l'*ars nova* italienne du *Trecento* qui eut lieu à Certaldo en 1969, j'ai proposé une nouvelle façon d'exécuter une *caccia*, ou mieux un *madrigale canonico* *Ongni diletto* de Piero et j'ai signalé la possibilité de la jouer même à six voix. Cette interprétation me fut inspirée seulement par la partition de cette pièce et il est bien possible qu'il s'agisse simplement d'une coïncidence, d'un hasard non prévu par le compositeur. Mais il me semble qu'aucun témoin sûr ne se soit trouvé pour refuser cette interprétation. Et si cell-ci ne peut être repoussée cette *caccia* pourrait correspondre mieux que les autres pièces aux descriptions de nos traités. Kosaku Toguchi: «Sulla struttura e l'esecuzione di alcune cacce italiane—un cenno sulle origini delle cacce arsnovistiche», *L'ars nova italiana del Trecento*, III Certaldo, 1970, pp. 67-81.
- 9) Voir les citations du *Capitulum*.
- 10) «motus confectus non debet habere aliquam regulam in sillabis sive versibus ex consuetudine hucusque servata, licet posset fieri et in sillabis regulariter». (Antonio da Tempo: *Summa artis rithimici vulgari dictaminis*, publ. par G. Grion: *Delle rime volgari, Trattato di Antonio da Tempo*, Bologna, 1869).
- 11) Voir les citations du *Capitulum*. Tous les vers de la *caccia Non dormite, o cazatore* (Giosuè Carducci: *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, Bologna, 1896, pp. 83-85) sont en octosyllabe, mais cette *caccia* est du XV^e siècle et, selon le professeur Pirrotta, est une *ballata* (ou *frottola*) Pirrotta: «Per l'origine . . .», RMI, XLVIII, p. 307.
- 12) Debenedetti: «Un trattatello . . .», SM, II, pp. 66-67.
- 13) Debenedetti: «Un trattatello . . .», SM, II, p. 67.
- 14) Nino Pirrotta: «Piero e l'impressionismo musicale del secolo XIV», *L'ars nova italiana del Trecento*, I, Certaldo, 1962, p. 71.
- 15) Voir les citations du *Capitulum*. Il semble que par ce parti pris de

l'auteur, la *caccia* typiquement arsnovistique n'ait pas été traitée dans le *Capitulum*.

- 16) Pirrotta: «On the Problem . . .», MD, II, p. 215.
- 17) Nino Pirrotta: «Ars nova e stil novo», *Rivista italiana di musicologia*, I (1966), pp. 3-19.
- 18) Robert Falck: «Rondellus, Canon, and Related Types before 1300», *Journal of the American Musicological Society*, XXV (1972), p. 57. Le professeur Bukofzer fait allusion à la possibilité que la pratique du canon fut importée d'Angleterre en France, où fut diminué le nombre de voix. («It is just possible, although not probable, that France took over the canon as a self-contained form from England. If this hypothesis were true, the canon would have lost in France its multiplicity of voices so typical of the English style»). (Bukofzer: *Sumer . . .*, p. 109).
- 19) Voir l'article «Caccia» de l'*Enciclopedia della musica*, Milano, Vol. I, 1963, pp. 354-355.
- 20) Pirrotta: «On the Problem . . .», MD, II, p. 216.
- 21) Pirrotta: «Per l'origine . . .», RMI, XLIX, p. 140.
- 22) Pirrotta: «On the Problem . . .», MD, II, p. 214.
- 23) Pirrotta: «Per l'origine . . .», RMI, XLVIII et XLIX. Seule l'hypothèse sur l'affirmation de l'emploi du *tenor*, c'est-à-dire la voix de soutien, a été corrigée par le même professeur. Voir Pirrotta: «Piero . . .», ANIL, p. 62.
- 24) Que la pratique de canon n'était pas une exception au moins au 13^e siècle, fut constaté par le professeur Bukofzer, le professeur Wiora etc.
Bukofzer: «Popular Polyphony in the Middle Ages», *Musical Quarterly*, XXVI (1940), pp. 31-49.
Walter Wiora: «Der mittelalterliche Liedkanon», *Kongressbericht*, Lüneburg, 1950, pp. 71-75.
- 25) Pirrotta: «Per l'origine . . .», RMI, XLIX, pp. 141-142.
- 26) Il y a une autre façon d'interprétation à cet égard.
Kurt von Fischer soutient «that *caccia* (as opposed to the chace) was not canonic at all to begin with, and that it originated, not from a canon with the addition of a lower part, but rather from a two-part setting with an added canonic part». (Kurt von Fischer: «On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music», *Musical Quarterly*, XLVII (1961), No. 1, pp. 42-43).
«La *caccia* italienne se dérive donc d'une pièce à deux voix: *ténor* et *supérius*, et non d'un canon à deux voix auquel aurait été ajouté quasi postérieurement un *ténor*». (Kurt von Fischer: «Les compositions à trois voix chez les compositeurs du Trecento», *L'ars nova italiana del Trecento*, I, Certaldo, 1962, p. 20).
- 27) «il già citato trattanello anonimo . . ., ci describe infatti sotto tal nome una composizione canonica di tipo arcaico che non ha ancora nè nel testo, nè nella musica, i caratteri distintivi della "caccia" in

- senso stretto». (Pirrota: «Per l'origine...», RMI, XLIX, p. 136).
- 28) «vi è indiscutibilmente fra i due tipi di composizione una sostanziale diversità di forme e di procedimenti, tale da escludere ogni rapporto di interdipendenza». (Pirrota: «Per l'origine...», RMI, XLVIII, pp. 322-323).
- 29) Voir l'article «Caccia», de l' *Enciclopedia della musica*, Milano, Vol. I, 1963, pp. 354-355.
- 30) Voir les citations du *Capitulum*.
- 31) Handshcin: «The Summer Canon...», MD, III, p. 79.