

HANDWÖRTERBUCH DER MUSIKALISCHEN TERMINOLOGIE

Im Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft
der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz
herausgegeben von

HANS HEINRICH EGGBRECHT

BIBLIOTECA
Conservazione BB. CC.

RARI
0500
43.1

Università di Bologna



FRANZ STEINER VERLAG GMBH WIESBADEN

Caccia

ital., von vulgärlat. *captiare* (klass. lat. *captare*, zu greifen suchen), verfolgen, in die Flucht treiben, bes. jagen. Als Formen des mus. Terminus begegnen im 14. Jh. mlat. *cacia*, *cassa*; frz. *chace*, *chase*, *cache*; ital. *caccia*, *chaccia*; span. *caça*; im 15. Jh. in Osteuropa die Latinisierungen *katschetum*, *kacetum*; seit dem späten 16. Jh. engl. *catch*.

I. In den Musikhss. des 14. Jh. begegnet der Terminus, allein oder innerhalb der Formulierung eines kurzen Satzes, als ANWEISUNG FÜR DIE AUSFÜHRUNG von Kompositionen, von denen nur eine Stimme notiert ist. Als Metapher der Verfolgung bezeichnet der Terminus das kompositionstechnische Verfahren des KANONS, bei welchem die notierte und von einem Sänger angestimmte Melodie nach einem Zeitintervall auch von einem zweiten und eventuell dritten Sänger gesungen werden soll, so daß eine 2- oder 3st. Musik erklingt.

II. (1) In den Musiktraktaten seit Anfang des 14. Jh. ist der Terminus auch als eine mus. GATTUNGSBEZEICHNUNG für eine Komposition gebraucht, die aus einem KANON zu gewöhnlich drei oder mehr Stimmen besteht. (2) In den ital. Quellen in der 2. Hälfte des 14. Jh. bezeichnet der Terminus jene mus. GATTUNG, IN DER EIN KANON (z. T. nur im Anfangsabschnitt der Komposition vorhanden) AUS ZWEI VOKALSTIMMEN VON EINEM INSTRUMENTALEN TENOR BEGLEITET WIRD, der selbst nicht an der Imitation beteiligt ist.

I. Der Terminus ist ungefähr gleichzeitig in Frankreich, Italien und Spanien um die Mitte des 14. Jh. belegt. Eine anon., 1st. aufgezeichnete Komposition „*Talent m'est pris de chanter*“ ist überschrieben „*Cassa*“ und „*Chase de septem temporibus fugando...*“ (Ms. Ivrea, Bibl. Cap., 115 [abgeschl. wohl 1356], f. 10 u. 25). Im „*Lay de la fontaine*“ von G. de Machaut, der 1st. notiert ist, heißen die zweiten Strophen „*Chace*“ (Ms. New York, Wildenstein Coll. [abgeschl. zw. 1365 u. 1370], f. 250'-253). Mit dem Hinweis versehen: „*Cest vne chace qui ce chante a .ii.*“ ist eine 1st. aufgezeichnete, untextierte Komposition des Bruders Jehan Lebuf von Abeuille aus dem Jahre 1367 (überl. als Nachtrag des frühen 15. Jh. in Ms. Chartres, Bibl. Mun., 130, f. 50'; Faks. in Pal. Mus. I/17, Cahier 5, Cliché 6). Eine 1st. notierte Komposition von Lorenzo da Firenze, „*A poste messe*“, trägt am Anfang in roter Schrift die Bezeichnung „*Caccia*“ (Cod. Florenz, Bibl. Naz. Centrale, Panciatici 26 [Ende 14. Jh.], f. 76'). Drei anon., 1st. aufgezeichnete Kompositionen: „*O virgo splendens*“, „*Laudemus virginem*“, „*Splendens ceptigera*“, sind jeweils betitelt „*Caça de duobus vel tribus*“ (Ms. Montserrat, Bibl., 1 [Ende 14./Anfang 15. Jh.], ff. 21'-22 u. 23). Alle diese Stücke unterscheiden sich voneinander in Sprache, metrischer Form und Inhalt der komponierten Texte, ebenso im mus. Stil und im Typus der Notation. Sie haben nur die Technik der Ausführung gemeinsam: in der Tat dienen die Ausdrücke *cassa*, *chase*, *caccia*, *caça* als ANWEISUNG FÜR DIE AUSFÜHRUNG der Komposition; und zwar schreiben sie die Ausführung eines KANONS vor, d. h. sie zeigen an, daß die aufgezeichnete, von einem Sänger angestimmte Melodie nach einem gewissen Zeitintervall auch von einem zweiten und unter Umständen von einem dritten Sänger gesungen werden soll, so daß in der Aus-

führung eine 2- oder 3st. Musik entsteht. Diese Bedeutung wird dadurch bestätigt, daß in einer Komposition von Baude Cordier, „*Tout par compas*“, die Ausführung des Kanons folgendermaßen vom Text der notierten Melodie erklärt wird:

Trois temps entiers par toy posés chacer me pues joyusement (Ms. Chantilly, Musée Condé, 564 [olim 1047, spätes 14. Jh.], f. 12).

Der Terminus hat augenscheinlich metaphorischen Ursprung: ihm liegt die Auffassung zugrunde, daß die zweite und die dritte Stimme, welche der Reihe nach einsetzen, die erste Stimme, die angefangen hat und die Ausführung fortsetzt, „jagen“ (*chacent*, *cacciano*) bzw. „verfolgen“, „in die Flucht treiben“. Dies wird bestätigt durch die Ausführungsanweisung von „*Talent m'est pris de chanter*“, die den Terminus *chase* mit dem Verbum *fugare*, „in die Flucht schlagen“, verbindet. Tatsächlich ersetzt der Ausdruck *fuga* ab Anfang des 15. Jh. den Ausdruck *caccia* als Anweisung, im Kanon zu singen. Bes. bezeichnend in diesem Sinne ist die Tatsache, daß die Komposition „*Talent m'est pris de chanter*“, welche im 14. Jh. die Bezeichnung *chase* trägt, in Oswald von Wolkensteins Kontrafaktur „*Die mynne füget niemand*“ als „*Fuga*“ überschrieben ist (Ms. Innsbruck, Universitätsbibl., o. S. [Cod. Wolkenstein, abgchr. zw. 1432 u. 1438], f. 31).

II. (1) Vom 14. Jh. an begegnet der Terminus in Musiktraktaten als GATTUNGSBEZEICHNUNG für eine Vokalkomposition, und zwar genauer für die Vertonung eines Textes in der Technik des KANONS. In einem anon., wahrscheinlich im nördlichen Italien in den ersten Jahrzehnten des Trecento geschriebenen Traktat, der die hauptsächlich poetisch-mus. Formen der Zeit beschreibt, werden außer *ballade*, *rotundelli*, *motteti*, *mandrigalia* und *soni* auch *cacie* beschrieben:

Cacie, sive incalci a simili, per omnia formantur ut motteti; salvo quod verba caciaturum 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, scilicet quod, quando unus ascendit, alter descendat, tercius firmus stet, quartus pauset, quintus rumpat; et sic, cambiando officia, fiat diversitas decorata, inveniendos seppissime in consonantiis; et pars illorum et omnes in fine in consonantia se reperiant, quis in quinta, quis in octava; et caveant a tritono, ut dictum est supra in mottetis (ed. Debenedetti, Studi Medievali II, 1906/07, 79f., revidiert nach Ms. Venedig, Bibl. Naz. Marciana, lat. XII 97 [= 4125, spätes 14. Jh.], f. 19).

In diesem Text wird die Metapher, aus der der Terminus *caccia* hervorgeht, mittels der zusätzlichen metaphorischen Erklärung „*incalcus a simili*“, d. h. „Verfolgung (In-die-Flucht-schlagen) durch etwas Ähnliches“, verdeutlicht. *Incalcius* heißt „Verfolgung“, „In-die-Flucht-schlagen“ (in diesem Sinn erscheint *incalzus* in einem Paduaner Text von 1320; vgl. Ducange, *Glossarium* IV, 318); *similis* bezieht sich auf die Gleichheit der mus. Motive, welche der Reihe nach angestimmt werden. Die in diesem Traktat beschriebene Gattung hat einen Text aus kurzen und gleichen (entweder sieben- oder fünfsilbigen) Versen und ebenso viel Stimmen wie Verse in einer Strophe. Als Beispiel wird eine 3st. Komposition beschrieben.

Die cache wird zusammen mit motès, rondiaux, hoquès, estampie und balades in einer anon. Übersetzung des *Anticlaudianus* von Alanus ab Insulis etwa aus der Mitte des 14. Jh. erwähnt:

Et toutes notes pour motès, / Pour rondiaux et pour hoquès; / Y sont aussi et estampie, / Chaches et balades jolies (ed. Novati, *Studi Medievali* II, 1906/07, 310).

Die auf der Kanontechnik basierenden Kompositionen waren europäisch verbreitet, und der sie bezeichnende Terminus erscheint daher auch am Anfang des 15. Jh. in einem Traktat, der im östlichen Europa geschrieben wurde. Er tritt hier jedoch latinisiert und im Neutrum auf (katschetum) und entspricht so den anderen mus. Formbezeichnungen, die in demselben Traktat noch behandelt werden (mutetum, piroletum, baladum, stamptum, rotulum):

Sed katschetum est, quod habet tres choras in se cum tenore et suo contratenore sicut *Prorumpamus paruuli*. Similiter *Cluit in empirico*, *Domine ad adiuvandum*, *Petri* etc. (ed. Wolf, *AfMw* I, 1918/19, 336).

Auch nach dieser Definition ist es das Merkmal dieser mus. Form, daß allein eine Stimme aufgezeichnet ist, mit dieser aber eine 3st. Komposition realisiert werden kann. Angesichts der Tatsache, daß die zit. Incipits sich auf Kompositionen mit lat. Text beziehen, ist darauf hinzuweisen, daß auch die Kompositionen mit der Bezeichnung caça (s. oben I.) einen lat. Text haben und daß es sich außerdem möglicherweise um Kontrafakturen handelt: so ist das in der Hs. Straßburg, Bibl. Mun. (olim. Bibl. de la Ville), 222 c. 22 (frühes 15. Jh.), f. 2, 1st. aufgezeichnete „*Salve mater Jesu*“ eine Kontrafaktur der ital. Kanonkomposition „*Cacciando per gustar*“ des Magister Zacharias. Auch im mus. Abschnitt des *Liber viginti artium* (zw. 1459 u. 1463) von Paulus Prag. Paulirinus ist zusammen mit den anderen mus. Formen (mutetus, rundelus, trumpetum, rotulum, balida, stampania, cantilena) das kacetum beschrieben:

[K]acetum est cantus mensuralis per triplum vadens, in quo tenor et medium et contratenor quilibet habet suum textum sibi coappropriatum, sic comensuratum quod procedit in modum rote in gravibus sibi decenter obviantes in vocibus, et in omni pausa illius cantilene possunt sistere ubi volunt nullo eorum in tali cantu silente (ed. Muzikova, *Acta Univ. Carolinae, Philosophica et historica* II, 1965, 60, revidiert nach Ms. Krakau, Bibl. Jagiellonska, 257, f. 160).

Auch hier wird im wesentlichen auf eine Komposition zu drei Stimmen, welche im Kanon fortschreiten, Bezug genommen (zu rota → Rondellus / rondeau, rota II. (2)).

Die europäische Verbreitung des Begriffsworts ist darüber hinaus durch den Namen catch bewiesen, der in England ab Ende 16. Jh. gebraucht wird und stets den auf der Technik des Kanons basierenden Kompositionstyp bezeichnet. Thomas Morley beschreibt „fewe waies of Canons and catches“ und gibt für diesen ein 4st. Beispiel (*A plaine and easie introd.*, London 1597, 177). In der Mannigfaltigkeit und in der Kompliziertheit der mus. Kanons des 16. und 17. Jh. stellt die catch die allgemeinste und einfachste Form dar:

vgl. Christopher Simpson, *A Compendium of Pract. Musick* (London [1667] 1678): I must not omit another sort of Canon, in more request and common use (though of less dignity) than all

those which we have mentioned; and that is, a Catch or Round: Some call it a Canon in Unison (143).

(2) Die ital. Musikhss. des Trecento enthalten unter dem Namen caccia eine mus. GATTUNG, BEI DER EIN KANON AUS ZWEI VOKALSTIMMEN VON EINEM INSTRUMENTALEN TENOR BEGLEITET WIRD, der selbst nicht an der Imitation beteiligt ist. Im Ms. London, Brit. Mus., Add. 29987 (Anfang 15. Jh.), wo oft ausdrücklich die Form des Stückes angegeben ist, erscheint außer den Benennungen madriale und balata auch die Bezeichnung chaccia für drei Kompositionen: „*Tosto che l'alba*“ (f. 25); „*State su donne*“ (f. 41'); „*In forma quasi*“ (f. 68'). In anderen Cod. erscheint der Terminus in Bezeichnungen der instrumentalen Begleittimme wie „*Tenor dicte chaccie*“ („*Per sparverare*“, Ms. Florenz, Bibl. Naz. Centrale, Panciatichi 26 [Ende 14. Jh.], f. 70) oder „*Tenor Caccie*“ („*Da poy che 'l sole*“, Ms. Florenz, Bibl. Med. Laur., Med. Pal. 87 [Cod. Squarcialupi, frühes 15. Jh.], f. 82'). Vom Anfangskanon abgesehen, hat jedes dieser Stücke eine andere mus. Faktur: in einem Fall besteht das Stück aus einem einzigen Kanonabschnitt, in anderen Fällen folgt dem ersten Kanonabschnitt ein Ritornell, das aus einem weiteren Kanon besteht, in wieder einem anderen Fall ist das mehrst. Ritornell nicht kanonisch, und in einem weiteren Fall ist das Ritornell ist. Andererseits haben auch die betreffenden Texte verschiedene Form: zuweilen sind sie aus einer, zuweilen aus zwei Strophen gebildet, in welchen in der Regel Zahl, Länge und Anordnung der Verse sehr verschieden sind; in einem Fall gibt es außer den Strophen zwei Ritornelle, einmal ist nur ein Ritornell vorhanden, in wieder einem anderen Fall fehlt es. Auch der Inhalt der Texte ist ziemlich verschieden: Jagdszenen, ländliche Szenen, Marktszenen, Feuersbrunstszenen; das einzige gemeinsame Moment scheint darin zu bestehen, daß es sich stets um die Darstellung einer bewegten Szene handelt, in die Schreie und Klagen eingefügt sind, welche in der mus. Ausführung durch die häufigen hoqueti der beiden kanonischen geführten Vokalstimmen bes. hervorgehoben sind. Die Texte scheinen also eigens für diese spezielle mus. Form abgefaßt zu sein. Dies bestätigt wohl auch die Terminologie in jenen Quellen, die allein die Texte enthalten. Caccie werden im Cod. Florenz, Bibl. Med. Laur., Redi 184 (15. Jh.), f. 113', drei Gedichte von Nicolò Soldanieri genannt: „*Chi caccia e chi è cacciato*“, „*Per un boschetto*“, „*A poste messe*“, ebenso im Cod. Florenz, Bibl. Med. Laur., Ashb. 574 (Autograph, 2. Hälfte 14. Jh.), ff. 15, 16, 26', drei Gedichte von Franco Sacchetti: „*A prender la battaglia*“, „*Passando con pensier*“, „*State su donne*“. Tatsächlich sind das dritte Gedicht von Soldanieri und die zwei letzten von Sacchetti in Kanontechnik vertont, und das zweite Gedicht von Soldanieri trägt im Cod. Rom, Bibl. Naz., V. E. 1147 (15. Jh.), f. 24', die Bezeichnung „*Caccia da cantare*“. Hinzuwiesen ist auch auf den zeitgenössischen Index des Cod. Florenz, Bibl. Naz. Centrale, Panciatichi 26, in dem außer der kanonischen Komposition „*Segugi a corta*“, deren Text in Form und Inhalt dem der anderen oben genannten Stücke entspricht, auch die kanonische Komposition „*Oselletto selvaggio*“ als „*Ca.*“ (caccia) bezeichnet ist, deren Text Madrigalform hat und keine bewegte Szene darstellt (f. 72'-73). Dies alles führt zu dem Schluß, daß im ital. Trecento der Terminus caccia allgemein die mus. Komposition bezeichnete, die, wenigstens im Anfangsabschnitt, den Text in Kanontechnik vorträgt

und sich darin von den anderen damals üblichen mus. Gattungen unterscheidet. So heißt es in dem von Francesco Landini vertonten „*Musica son che mi dolgo, piangendo*“ (zw. 1370 u. 1380):

e compor madrial, cacce, ballate (ed. Corsi 130: V. 7).

Ebenso erwähnt Simone Prudenzani im *Liber Saporecti* (Anfang 15. Jh.) Aufführungen von madriale, rondel, strambotti und

Del Çacchara suoi caccie et suoi cançone (ed. Debenedetti, *Giornale storico della letteratura ital.*, Suppl. 15, 1913, 116).

*

Da der kompositionstechnische Terminus caccia/chace älter und viel weiter verbreitet ist als die Kompositionen, in denen

eine Jagd (caccia/chace) dargestellt wird, kann er nicht von daher erklärt werden. Es ist hingegen nicht auszuschließen, daß in den Fällen, in denen der Text der caccia/chace eine Jagdszene darstellt, die Kompositionstechnik oder Gattung durch ihren Namen das Dargestellte beeinflusst hat.

Selbstverständlich besteht kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der caccia/chace des 14. Jh. und den Jagdmusiken der folgenden Jh. oder gar z. B. J. Haydns Sinfonie „La Chasse“.

*

Lit.: N. PIRROTTA, *Per l'origine e la storia della caccia e del madrigale trecentesco I*, RMI XLVIII, 1946; KL.-J. SACHS, *Art. Caccia*, in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967.

Übersetzung: Wolf Frobenius, Freiburg i. Br.

F. Alberto Gallo, Bologna

1973