



Francesca Caccini. Anonymes Steinschnitt-Relief.

### Francesca Caccini

Ehename: Francesca Raffaelli

\* 18. September 1587 in Florenz,

† nach Mai 1641

Komponistin, Sängerin, Instrumentalistin,  
 Gesangspädagogin, Konzertorganisatorin

„sentendoli celebrare l'Adriana l'invitai [Marino] a voler sentir la Cecchina, et poi giudicare [...] mandò subito all'improvviso per il suo poema dell'Adone et trovatole certe ottave le cantò all'improvviso senza ne anche haverle lette con tanto stupore suo, che nulla più, et tornato la sera seguente dall'Adriana con le istesse ottave si avide della differenza, onde tornò hiersera dalla Cecchina celebrandola sovra tutti i soggetti di questa professione, essendo stato forzato a confessare che questa sia di molto più sapere, et padrona dell'arte, et in quell'altra alquanto miglior voce, et artificiosa negli affetti, et così va celebrando per tutta Roma il valore della Signora Francesca.“

„Als ich ihn (Marino) Adriana [Basile] feiern hörte, lud ich ihn ein, sich die Cecchina [Francesca Caccini] anzuhö-

ren und dann ein Urteil zu fällen (...) Er ließ sich sofort spontan seinen „Adone“ schicken und suchte ihr einige Strophen heraus, die sie aus dem Stegreif sang, ohne sie auch nur gelesen zu haben, was ihn mehr als alles andere in Erstaunen versetzte. Am nächsten Abend kehrte er mit denselben Versen zu Adriana zurück, begierig auf den Unterschied. Von dort kam er gestern Abend zur Cecchina zurück und er lobte sie mehr als alle anderen in diesem Beruf, gezwungen zuzugeben, dass die Cecchina ungleich mehr Wissen und Kunstverstand habe, während Adriana eine schönere Stimme habe und ausgesuchter in den Affekten sei. Und so feiert er in ganz Rom die Fähigkeiten der Signora Francesca.“

(Brief von Antimo Galli an den florentinischen Staatssekretär Dimurgo Lambardi, 11. November 1623, zit. nach Crinò 1960: 180)

### Profil

Francesca Caccini gehörte sowohl als Komponistin wie auch als Sängerin zu den zentralen Musikerpersönlichkeiten am Hof der Medici. Als Mitglied der Künstlerfamilie Caccini hatte sie Zugang zu einer vielseitigen musikalischen Ausbildung, was ihre spätere Karriere als heute bekannteste Renaissancekomponistin ermöglichte. Zwei ihrer Werke – das „Primo libro“ (1618) und die frühe ‚Oper‘ „La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina“ (1625) – wurden, ungewöhnlich für eine Berufsmusikerin ihrer Zeit, gedruckt und erfuhren weitere Verbreitung. Auch als Kammersängerin und Gesangspädagogin wirkte Caccini, stilistisch der Schule ihres Vaters Giulio Caccini verpflichtet, auch über Florenz hinaus prägend.

### Orte und Länder

Francesca Caccinis Schaffen als Sängerin und Komponistin war zentral durch die Medici und das künstlerische Umfeld am Florentiner Hof geprägt. Neben Florenz sind insbesondere Aufenthalte in Paris und Rom von Bedeutung sowie die Jahre während Caccinis zweiter Ehe in Lucca, in denen sie als Ehefrau eines Adligen stärker in der Konzertorganisation tätig war.

### Biografie

#### Herkunft

Francesca Caccini wurde am 18. September 1587 in Florenz als das älteste Kind des Sängers, Komponisten und Gesangspädagogen Giulio „Il Romano“ Caccini und der Sängerin Lucia di Filippo Gagnolanti geboren.

Giulio Caccini war in den 1560er Jahren aus Rom nach

Florenz gekommen und zum Zeitpunkt von Francescas Geburt einer der führenden Sänger und Komponisten am Hof der Medici; vor allem aber war er als Gesangslehrer erfolgreich. Die „*donne di Caccini*“, aufgebaut auf dem Erfolg des *Concerto delle Donne* in Ferrara, waren ein fester Bestandteil der höfischen Kammermusik, und Francesca Caccini wuchs innerhalb dieses Ensembles auf. Das Netzwerk der eigenen Künstlerfamilie, das dichte kulturelle Umfeld des Medici-Hofes und die zu Beginn des 17. Jahrhunderts als Weiblichkeitsideal populäre Figur der Sängerin sind die Voraussetzungen, die es Francesca Caccini ermöglichten, auf ihren Talenten eine beeindruckende musikalische Karriere aufzubauen: „the most prominent and successful Italian woman composer of the period (...) daughter of professional musicians and exposed per forza to music“ (Rosand 1978: 243).

#### Ausbildung

Giulio Caccini plante für Francesca von Anfang an eine Karriere als Musikerin und bildete sie zur Sängerin aus, die sich als Instrumentalistin (Laute, Cembalo, Gitarre) selbst begleiten konnte, und ebenso zur Komponistin. Zudem orientierte sich Francescas Ausbildung am höfischen Habitus: Obwohl die Caccinis als Musikerfamilie lediglich Bedienstete waren, lernte Francesca höfische Manieren, mehrere Sprachen und schrieb Gedichte. Lehrer außerhalb der eigenen Familie und der indirekten Vermittlung durch das Leben am Hof scheint es nicht gegeben zu haben.

#### Erste Erfolge

Bereits mit 13 Jahren (Glixon 1996: 99, Bowers 1987: 122) trat Francesca in „*Il rapimento di Cefalo*“ auf, einem der frühen Musiktheaterexperimente der Florentiner *Cammerata*, für das Giulio Caccini maßgeblich verantwortlich zeichnete und das zu Ehren der Hochzeit von Henri IV. mit Maria de' Medici gegeben wurde.

Früh sang Francesca außerdem bei den „*donne di Caccini*“ mit, zuerst neben ihrer Mutter Lucia, nach deren Tod 1593 neben ihrer Stiefmutter Margherita della Scala, später auch mit ihrer vier Jahre jüngeren Schwester Settima.

1602 berichtet Cesare Tinghi, dass Caccinis (zweite) Frau und beide Töchter während des Fastenaufenthalts des Hofes in Pisa aufgetreten seien: „*la moglie e le due figlie, quale cantano bene*“ [die Frau und beide Töchter, die gut singen.“] (Solerti 1905: 28).

#### Paris

Maria de' Medici, die die Caccinis in Florenz gehört hatte, bemühte sich gemeinsam mit Henri IV. bei Ferdinando de' Medici um einen Besuch des „*concerto Caccini*“ (Pannella 1973). Über Modena, Mailand und Lyon reiste die Familie Caccini im Herbst 1604 nach Paris, wo insbesondere Francesca als Solistin großen Erfolg hatte. Henri IV. lobte das „*concerto Caccini*“ als das beste Gesangsensemble und Francesca Caccini als die beste Sängerin.

Das Angebot des Königs einer Anstellung am französischen Hof, das Giulio Caccini bereits verhandelt hatte, zerschlug sich am Widerstand des Fürsten in Florenz, der Francesca Caccini nicht ziehen lassen wollte (Hill 2000: 1536). Die Familie kehrte im März 1605 nach Florenz zurück.

Francesca Caccinis Ruf als Sängerin sorgte dafür, dass sich auch andere Höfe um sie bemühten, so Margherita della Somaglia-Perretti in Rom und Ferdinando Gonzaga in Ferrara (Hill 2000: 1536). Mit Somaglia-Perretti setzte Giulio Caccini für seine Tochter einen Vertrag auf, der Gehalt, Mitgift und eine angemessene Verheiratung umfasste, trat aber von diesem Vertrag zurück, als Ferdinando de' Medici ein ähnliches Angebot machte (Cusick: New Grove).

#### Hofsängerin

Eventuell auch als Reaktion auf die Angebote, die Francesca Caccini von anderen Höfen erhielt, stellte Ferdinando de' Medici Caccini im September 1607 offiziell in seiner Hofmusik an, mit einem Gehalt von 10 Scudi im Monat (Hill 2000:1536).

Bis 1627 war Caccini nicht nur Bühnen- und vor allen Dingen Kammersängerin bei den Medici, die für ihren musikalischen Sachverstand ebenso wie für ihre vokalen Fähigkeiten gepriesen wurde, sondern auch öffentlich anerkannte Komponistin von Bühnenmusik und Monodien. Dies unterscheidet Caccini von den anderen berühmten Sängerinnen ihrer Zeit wie Vittoria Archilei (Florenz), Adriana Basile (Mantua/Rom) und Leonora Baroni (Rom). Die Fähigkeit, den eigenen Gesang auf mehreren Instrumenten zu begleiten und Gesang zu improvisieren, gehörte zwar allgemein zum Berufsbild einer Sängerin, Caccinis instrumentale Fähigkeiten gingen laut Monteverdi aber offensichtlich darüber hinaus (Rosand 1978: 277).

Caccini erfüllte insbesondere in jungen Jahren das höfische Idealbild der entsprechend jugendlichen und tugendhaften Sängerin, wurde aber darüber hinaus als Komponistin und auch als Lyrikerin gewürdigt; sie sei laut della Valle bekannt „*per la poesia non men latina*

che toscana“ (für Lyrik in lateinischer nicht weniger als in italienischer bzw. toskanischer Sprache“) (della Valle zit. nach Solerti 1903:166) – Caccini wusste sich also in Hochsprache und im volgare auszudrücken. Della Valle erwähnt in derselben Notiz, dass Caccini, anders als ihre Sängerkolleginnen, für das Komponieren ebenso bekannt gewesen sei wie für ihren Gesang.

Die Medici legten Wert auf Caccini als musikalisches Aushängeschild ihres Hofes; dementsprechend wenig ließen sie sie selbständig reisen, betrachteten sie aber als einen willkommenen Teil repräsentativer Gesandtschaften. Jenseits von Florenz trat Caccini daher nur auf einigen Konzertreisen in Erscheinung, u. a. 1617 in Savona, Mailand und Genua, vor allem aber in Rom (Crinò 1960: 181), zumeist in der Entourage eines ihrer Dienstherrn, so z. B. 1616 und 1623/24. Caccini wurde im musikalischen Umfeld Roms durchaus rezipiert (Rosand 1978: 254) und komponierte dort auch, wie sich zumindest an einem römischen Manuskript nachweisen lässt (Pannella 1973).

Im Gesangsfach lässt sich Caccini als Sopranistin einstufen; mehr als für Stimm Schönheit war sie für ihre textsensible Gestaltung, ihre Musikalität und ihre Verzierungskunst bekannt, was sich auch in Antimo Gallis Anekdote über den Gesangswettstreit – eine gängige zeitgenössische Praxis – zwischen Caccini und der als „la bell’Adriana“ bekanntgewordenen Adriana Basile widerspiegelt: Adriana habe mehr Schönklang, Caccini umfassendere Musikalität (Crinò 1960: 180). Caccini steht mit ihrem Gesang in der Tradition der „Nuove Musiche“ ihres Vaters, die sie technisch weiterführte.

Ähnlich wie ihr Vater war auch Caccini umfassend als Gesangslehrerin tätig. Gesangspädagogisch interessant ist dabei die Auflistung in den Büchern der Hofhaltung, in denen von Caccini und ihren Gesangsschülerinnen als „la Cecchina e le sue figliuole“ die Rede ist (Cusick: New Grove, Silbert 1946: 55, Raney 1967: 352), mit denen sie spätestens ab 1611 innerhalb des höfischen Musiklebens auftrat. Caccini unterrichtete dabei größtenteils künftige Berufsmusikerinnen und keine adligen Dilettantinnen (Cusick 1993: 495) – eine Unterscheidung, die mit Caccinis Engagement in der Klostermusik (u. a. in La Crocetta) in den 1630er Jahren (Cusick 1993: 498) eventuell relativiert wird..

Mit zunehmendem Alter widmete Caccini sich verstärkt der Komposition und der Gesangspädagogik; sie sang aber auch noch in den 1630er Jahren, insbesondere in der privaten Kammermusik der Herzogin Vittoria delle Rovere und der Herzoginwitwe Christine von Lothrin-

gen.

#### Komponistin

Bis 1627 blieb Francesca Caccini Teil der Hofmusik. Sie entwickelte sich in diesen Jahren nicht nur zur wichtigsten Sängerin ihrer Generation unter den Medici, sondern gewann zunehmend auch als Komponistin und, in zweiter Linie, als Gesangslehrerin an Einfluss, insbesondere nachdem Giulio Caccini ab 1610 seine Vormachtstellung einbüßte (Hitchcock 1974: 456: „If any Caccini was recognized after 1600 as a composer at the Medici court, it was Francesca“). Mehr als alle anderen Mitglieder der Hofmusik trat Caccini seine Nachfolge an, was sich auch in den Meinungen von Zeitgenossen widerspiegelt (vgl. die Einschätzungen insbesondere von Bonini in Pannella 1973). In den 1620er Jahren stieg Caccini, dann bereits unter Ferdinandos Nachfolger Cosimo, zur bestbezahlten Musikerin am Hof auf (Cusick: New Grove).

Bereits im Karneval 1607 übernahm Caccini für ihren Vater die Komposition des musiktheatralen Balletto „La stiava“ auf Texte von Michelangelo Buonarroti d. J., mit dem Caccini im Laufe ihrer Karriere vielfach zusammenarbeitete und mit dem sie auch eine teilweise erhaltene Korrespondenz führte (Pannella 1973). Mindestens 13 weitere, sämtlich verschollene Bühnenwerke folgten (Cusick: New Grove), häufig in der für die Produktionen am Hof typischen Kooperation mit anderen Komponisten. Zu nennen wäre u. a. „Il passatempo“ (1614) ebenfalls auf ein Libretto Buonarrotis, und „Il ballo delle Zingane“ (1615) auf Texte von Ferdinando Saracini, der schließlich auch zum Librettisten ihrer einzigen erhaltenen ‚Oper‘, „La liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina“ (1625), wurde, die anlässlich des Besuchs des polnischen Erbprinzen Ladislaus in Auftrag gegeben wurde und die Ladislaus derart beeindruckte, dass er sie in Polen nachspielen ließ (Warschau 1628, s. Cusick: New Grove) und zwei weitere Werke in Auftrag gab, vermutlich der verschollene „Rinaldo innamorato“ und ein Stück über den Heiligen Sigismund (Cusick: New Grove).

1618 publizierte Caccini ihr „Primo libro“, das 36 Monodien umfasst; vier davon sind Duette. Die Mehrzahl der durchweg strophisch angelegten Stücke ist nach geistlichen Texten komponiert, auf Italienisch wie auch auf Latein. Die Sammlung zählt zu den wichtigsten Publikationen der frühen Monodie (Cusick 1999: 442); eventuell gibt es von Caccini hier noch eine weitaus umfangreichere, aber verschollene Sammlung (Hill 2000: 1537). Stilistisch ist Caccini durch ihren Vater geprägt und legt den Akzent auf präzise Textausdeutung und entsprechend an-

gelegte Verzierungen (Cusick 1999: 445), weniger auf harmonische Neuerungen.

Auch „La liberazione di Ruggiero“ – eine auf Ariosts „Orlando furioso“ beruhende Handlung, in der zwei Zauberinnen um den Ritter Ruggiero kämpfen – spiegelt Caccinis eigene Gesangserfahrungen wieder, indem ein Großteil der musikalischen Nummern reich ornamentiert für hohe Frauenstimme geschrieben ist.

Caccinis Erfolg als Komponistin ist keinesfalls als Regelfall zu verstehen. Mehr als alle anderen Tätigkeitsfelder setzt sie die Karriere als publizierende Komponistin Caccini von anderen Berufsmusikerinnen ihrer Zeit ab. Vor allem die vorbehaltlose Förderung durch ihren Vater und der Einstieg über die geschlechterpolitisch eher akzeptierte Karriere als Sängerin (vgl. Bowers 1987: 123) sind hierfür als Voraussetzungen anzusehen.

#### Privatleben

Caccini lebte bis 1607 im Familienverband und wurde erst mit ihrem offiziellen Eintritt in die Hofmusik Ferdinando de' Medici verheiratet, als eine soziale Absicherung jenseits der Vormundschaft des Vaters notwendig wurde. Ihr Ehemann war Giovanni Battista Signorini (auch Signorini-Malaspina, s. Silbert 1946: 57), ein weit weniger bedeutender Sänger und Instrumentalist und ein Kollege in der Florentiner Hofmusik, der u.a. bei Giulio Caccini studiert hatte.

Es war üblich, Bedienstete untereinander zu verheiraten, insofern kann Caccinis Eheschließung auch als ein solches Arrangement begriffen werden.

Caccini, die während ihrer Ehe den Namen Signorini führte, und Signorini hatten lediglich ein gemeinsames Kind, die erst 1622 – also nach fünfzehn Jahren Ehe, als Caccini bereits 35 Jahre alt war – geborene Margherita, die Caccini ebenfalls zur Sängerin ausbildete und die schließlich den Schleier nahm (Raney 1987: 22).

Signorini starb 1626 und setzte Caccini, auch in Anbetracht der Tatsache, dass sie mehr zum Haushaltseinkommen beigetragen hatte als er (Cusick 1993: 489), als Alleinerbin ein. Caccini heiratete nach Ablauf eines knappen Trauerjahres erneut, und zwar einen Landadligen aus Lucca, Tomaso Raffaelli, der für sie den sozialen Aufstieg in die wohlhabende Aristokratie bedeutete (Cusick 1993: 490). Der wesentlich ältere Raffaelli, bis dahin ohne Erben, war ein begeisterter Musikliebhaber und in der Accademia degli Oscuri in Lucca aktiv (Cusick 1993: 493); die Heirat mit der renommierten Sängerin und Komponistin dürfte also auch musikpolitische Gründe gehabt haben. Caccini und Raffaelli hatten einen gemeinsamen Sohn,

Tomaso Raffaelli jr., geboren 1628. Caccini war zu diesem Zeitpunkt knapp 41 Jahre alt, weshalb in der Forschung in Erwägung gezogen wird, dass es sich um ein Adoptivkind gehandelt haben könnte (Cusick 1993: 495). Raffaelli starb bereits 1630. Caccini, erneut verwitwet, kehrte nach Florenz zurück, behielt aber die durch die Heirat mit Raffaelli erworbenen Privilegien. Hill erwähnt einen Senator als möglichen dritten Ehemann, jedoch ohne nähere Angaben (Hill 2000: 1538).

Caccinis Beschreibung als „fiera ed inquieta“ [„aufbrausend und rastlos“] (zur genaueren Kontextualisierung des Zitats s. Cusick 1993: 487), die auch Ademollo zitiert, hat sich als negativer Topos über weite Strecken auch in der Forschung etabliert (vgl. u.a. Carter 1978/79: 59: „vindictive scheming“). Ademollo verwendet Caccini als Negativbeispiel, von dem er die im geschlechterpolitischen Sozialverhalten angepassteren Sängerinnen wie Archilei und Basile absetzt (Cusick 1993: 487). Generell ist hierbei, soweit eine Persönlichkeitsbeschreibung Caccinis überhaupt möglich ist, das konkurrenzbetonte Klima in der Florentiner Hofmusik zu bedenken, das sich auch eine Generation früher in der Auseinandersetzung von Giulio Caccini mit de' Cavalieri zeigt. Ob Caccini vor diesem Hintergrund als einseitig negativ zu beschreiben ist, lässt sich zumindest anzweifeln. Hinzu kommt die Sonderstellung Caccinis als erfolgreiche und zunehmend unabhängige Komponistin, die somit sozial vorgegebene Geschlechtergrenzen überschreitet und damit auch negative Beschreibungen provoziert, die schlicht als Markierung dieser Grenzüberschreitung gelesen werden müssen.

#### Lucca

Caccinis Heirat mit Tomaso Raffaelli geschah vermutlich mit dem ehrgeizigen Ziel, das Musikleben Luccas zu fördern, was sich einem bei Cusick zitierten Brief Adriano Banchieris entnehmen lässt (Cusick 1993: 493). Demnach plante die Accademia degli Oscuri, in der Tomaso Raffaelli und der bei Banchieri erwähnte Vincenzo Buonvisi organisiert waren, nach fünfzehnjähriger Pause eine aufwändige Komödie mit Intermedien für die Karnevalsaison 1628 (s. im Detail Cusick 1993: 494), an deren erfolgreicher Produktion Francesca Caccini (dann bereits Francesca Raffaelli) aller Wahrscheinlichkeit nach als Komponistin und Organisatorin bedeutenden Anteil hatte. Allerdings durfte sie als Ehefrau eines Aristokraten nicht mehr öffentlich als professionelle Musikerin in Erscheinung treten und findet sich deshalb namentlich nicht genannt.

Nach Raffaellis Tod 1630 wurde Caccini erneut zur Erbin, was das Sorgerecht und die Verantwortung für eine standesgemäße Erziehung des Sohnes, aber auch die Erträge aus Raffaellis Pfründen umfasste. Wegen eines Pestausbruchs in Lucca stand Caccini von 1630 bis 1633 quasi unter Hausarrest (Cusick 1993: 496) und kehrte nach Ablauf dieser Quarantäne nach Florenz zurück.

#### Erneut Florenz

Ab 1633 findet sich Caccinis Name erneut auf den Gehaltslisten der Medici, diesmal jedoch nicht als Mitglied der Hofmusik des Fürsten, sondern als Mitglied des Haushalts der Herzoginwitwe Christine von Lothringen und der neuen Herzogin Vittoria delle Rovere. Dies setzt die durch die Ehe mit Raffaelli zur Aristokratin aufgestiegene Caccini in die Nähe des Ranges einer Hofdame (Cusick 1993: 499), die offiziell keiner Berufstätigkeit nachging. Caccinis Arbeit in den 1630er Jahren bestand demnach nicht mehr aus dem öffentlichkeitswirksamen Komponieren musiktheatraler Stücke für die Hofmusik, sondern eher aus dem Musizieren in der privaten Kammermusik, als Sängerin und als Lehrerin. Über Vittoria delle Rovere, die einige Zeit im für sein Musikleben berühmten Kloster La Crocetta verbrachte, lässt sich auch Caccinis Unterrichten und Komponieren innerhalb der weiblichen Klostermusik nachvollziehen (Cusick 1993: 496ff.). Francesca trat in der Kammermusik verstärkt mit ihrer Tochter Margherita auf, der sie allerdings 1637 die Mitwirkung in einem Bühnenstück, verwehrte – mit der Begründung, dass ein solch öffentlicher Auftritt Margheritas Heirats- und Klosterchancen und das Ansehen ihres Sohnes Tomaso schmälern würden, also dem durch Raffaelli gewonnenen höheren sozialen Status nicht mehr angemessen war. Auch nach Intervention des Fürsten blieb Caccini bei ihrer Absage (Cusick 1993: 499).

Caccini schied im Mai 1641 aus dem Florentiner Hofstaat aus (Cusick: New Grove).

Zu ihrem Lebensabend liegen noch keine Quellenfunde vor; Hill vermutet eine dritte Ehe mit einem Senator und Caccinis Tod im Jahr 1640 (Hill 2000: 1537), Cusick führt die Übernahme der Vormundschaft für Tomaso Raffaelli jr. durch seinen Onkel Girolamo 1645 als Indiz für eine Neuverheiratung oder Caccinis Tod an (Cusick 1993: 507). Bei Ademollo findet sich unter Berufung auf eine wohl nach Caccinis Tod erstellte Horoskop-Beschreibung (Cusick 1993: 500) der Hinweis auf eine Krebserkrankung; die Annahme von Kehlkopfkrebs vermutet Cusick allerdings als Notationsfehler, der wiederum in die geschlechterpolitische Rhetorik um 1900 passt.

## Würdigung

Francesca Caccini muss neben Barbara Strozzi als einflussreichste und bekannteste italienische Komponistin nicht nur des frühen 17. Jahrhunderts gelten.

Obwohl Caccini häufig vor allen Dingen als erste Opernkomponistin („La liberazione di Ruggiero“, 1625) gewürdigt wird, lässt sich ihre Karriere nicht darauf reduzieren. Die Position, die sich Caccini als Komponistin innerhalb der Florentiner Hofmusik erarbeitete, sollte eben nicht als ein separater Sonderfall öffentlichen weiblichen Komponierens, sondern unabhängig von Geschlechterfragen im Umfeld ihrer komponierenden Kolleginnen und Kollegen verstanden und anerkannt werden.

Stärker an Geschlechternormen gebunden war Caccinis Gesangskarriere, die im „concerto Caccini“ ihres Vaters Giulio begann und die es ihr ermöglichte, langfristig musikalische und wirtschaftliche Unabhängigkeit zu erlangen. Während Caccini zwar das Weiblichkeitsideal der höfischen Sängerin, das neben dem Singen ebenso auf ein entsprechendes Aussehen und Verhalten abzielte, erfüllte, wirkte sie jedoch im Gegensatz zu den meisten ihrer Kolleginnen darüber hinaus, indem sie nicht nur für ihre eigenen Auftritte improvisierend komponierte, sondern zudem öffentlich als Komponistin und Gesangspädagogin tätig war.

## Rezeption

Die Rezeption Caccinis zu ihren Lebzeiten stellte ihre Karriere als Sängerin in den Vordergrund, was vor dem Hintergrund der relativ jungen Figur der Berufssängerin, in der Eloquenz, Schönheit und höfische Manieren zu einem symbolträchtigen Weiblichkeitsideal verschmolzen, zu begreifen ist. Die Arbeit als (in Caccinis Fall sogar publizierende) Komponistin wird von ihren Zeitgenossen ebenfalls gewürdigt, fällt aber nicht mit einem populären Idealbild zusammen. Zudem gehörte das Komponieren zumindest im Sinne des Improvisierens und Ornamentierens zum sängerischen Berufsbild und wird in Caccinis Fall zusätzlich durch ihre Zugehörigkeit zur Familie Caccini und insbesondere durch ihren Vater Giulio Caccini legitimiert. Auffällig ist jedoch, dass Caccini, die mehr als ihre Sängerkolleginnen auch als Komponistin erfolgreich war, bereits in ihrer eigenen Zeit als nachtragend und ehrgeizig und damit als dem sanften Weiblichkeitsideal nicht entsprechend gezeichnet wurde. Ein Teil dieser Beschreibungen ist sicherlich dem Konkurrenzdruck am Hof der Medici geschuldet, in dessen Klima bereits Giulio Caccini mit Emilio de' Cavalieri und Iacopo Peri in

Konflikt stand, aber auch darüber hinaus lässt die Zuordnung in dieser Hinsicht aufhorchen.

Die stärker werkzentrierte Rezeption ab dem 19. Jahrhundert betrachtete Caccini mehr als Komponistin, vor allen Dingen wegen ihrer von ihr als „balletto“ betitelten Musiktheater-Komposition „La liberazione di Ruggiero“ (1625), die gedruckt vorliegt. Dabei verwendet Ademollo Caccini als eine Art Negativbeispiel, um die anderen von ihm beschriebenen Sängerinnen (Basile, Baroni, Archilei), die nicht als Komponistinnen hervortraten, umso mehr als dem Weiblichkeitsideal entsprechend zu schildern (Ademollo 1888; vgl. a. Cusick 1993: 487). Auch ist eine misogynen Geringschätzung des Caccinischen Oeuvres bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jh. hinein Usus gewesen (vgl. u.a. Fortune 1954: 209, Silbert 1946: 50).

## Werkverzeichnis

### Bühnenwerke

(teilweise Kollaborationen mit anderen Komponisten)

„La stiaiva“ (Florenz 1607), Libretto: Michelangelo Buonarroti d.J.

„La mascherata delle ninfe di Senna“ (Florenz 1611), Libretto: Ottavio Rinuccini

„La Tancia“ (Florenz 1611), Libretto: Michelangelo Buonarroti d.J.

„Il passatempo“ (Florenz 1614), Libretto: Michelangelo Buonarroti d.J.

„Il ballo delle Zingane“ (Florenz 1615), Libretto: Ferdinando Saracini

„La fiera“ (Florenz 1619), Libretto: Michelangelo Buonarroti d.J.

„Il martiro di S. Agata“ (Florenz 1622), Libretto: Jacopo Cicognini

„La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina“ (Florenz 1625), Libretto: Ferdinando Saracini

Einzig das „Primo libro“ und „La liberazione di Ruggiero“ sind erhalten; vgl., insbes. für weitere Vokalwerke, die Auflistung bei Hill 2000: 1537.

### Vokalmusik

Il primo libro delle musiche a una e due voci (Florenz 1618)

## Repertoire

Caccini debütierte öffentlich 1600 im Rahmen der frühen Florentiner Musiktheaterexperimente in Giulio Caccinis „Rapimento di Cefalo“; evtl. trat sie auch in Iacopo Peris „Euridice“ auf (Hill 2000: 1536).

Caccinis Repertoire umfasste darüber hinaus vermutlich den Großteil ihrer eigenen Vokalkompositionen für Solostimme (sie schrieb auch Stücke für ihre Schülerinnen, s. Cusick 1993: 498); ebenso Partien in Bühnenwerken von Florentiner Kollegen wie auch aus eigener Feder.

Ebenfalls muss die Improvisationstradition des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts berücksichtigt werden, auf eigene wie auch auf fremde Texte, in der Repertoire viel stärker spontan entstand und ebenso wieder verschwand. Caccini verfasste früh eigene Gedichte; es bleibt aber unklar, ob sie oder andere diese Texte als Improvisationsgrundlage verwendeten (Hill 2000: 1536). Dass Caccini, wie für Sängerinnen ihrer Zeit allgemein üblich, zu improvisieren wusste, belegt die Episode um den – ebenfalls typischen – Improvisationswettbewerb auf Stanzen aus Marinos „Adone“ zwischen Caccini und Adriana Basile (Crinò 1960: 179f.).

## Quellen

### Werke (Erstdrucke)

Caccini (Singorini), Francesca. Il primo libro delle musiche a una e due voce. Florenz : Zanobi Pignoni, 1618.

Caccini (Signorini) Francesca. La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina. Florenz : Pietro Cecconcelli, 1625.

### Sekundärliteratur

Ademollo, Alessandro. La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova contributo di documenti per la storia della musica in Italia nel primo quarto del seicento. Città di Castello: S. Lapi, 1888

Bowers, Jane M. „The Emergence of Women Composers

in Italy, 1566-1700". In: Dies.; Tick, Judith (Hg.). *Women making music. The Western art tradition, 1150-1950*. Urbana: University of Illinois Press, 1987, S. 116-167.

Carter, Tim. „Jacopo Peri (1561-1633): Aspects of His Life and Works". In: *Proceedings of the Royal Musical Association*. Vol. 105. 1978/79, S. 50-62.

Crinò, Anna Maria. „Virtuose di canto e poeti a Roma e a Firenze nella prima metà del seicento". In: *Studi secenteschi*. Vol. 1. 1960, S.175-193.

Cusick, Suzanne. „Thinking from Women's Lives'. Francesca Caccini after 1627". In: *The Musical Quarterly*. Vol. 77. Nr. 3, 1993, S. 484-507.

Cusick, Suzanne. „Re-Voicing Arianna (And Laments). Two Women Respond". In: *Early Music*. Vol. 27. Nr. 3, August 1999, S. 436-449.

Cusick, Suzanne. „Francesca Caccini". In: *Grove Music Online*. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40146pg2> - eingesehen am 29.11.2012).

Cusick, Suzanne. *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Della Valle, Pietro. „Della musica dell'età nostra" (Rom 1640). In: Solerti, Angelo (Hg.). *Le origine del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*. Turin: Fratelli Bocca, 1903, S. 148-179.

Fortune, Nigel. „Italian 17th-Century Singing". In: *Music & Letters*. Vol. 35. Nr. 3, Juli 1954, S. 206-219.

Hill, John Walter. *Roman monody, cantata, and opera from the circles around Cardinal Montalto*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Hill, John Walter. „Francesca Caccini". In: *MGG, Personenteil*, Bd. 3, 2000, Sp. 1536-1538.

Hitchcock, H. Wiley. „Caccini's 'Other' 'Nuove musiche'". In: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 27. Nr. 3, 1974, S. 438-460.

Kirkendale, Warren. *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici*. Florenz: Olschki, 1993.

Maia Materdona, Gianfrancesco. *Per le virtuose donne Francesca Signorini Malespina e Adriana Basile, musiche famose*. Rom: o.Verl. 1624.

Masera, Maria Giovanna. „Alcune lettere inedite di Francesca Caccini". In: *Rassegna musicale*. Vol. 13. 1940, S. 173-182.

Masera, Maria Giovanna. „Una musicista fiorentina del Seicento. Francesca Caccini". In: *Rassegna musicale*. Vol. 14. 1941, S. 181-207, 237-244.

Pannella, Liliana. „Francesca Caccini". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Bd. 16. Rom 1973. ([http://www.treccani.it/enciclopedia/caccini-francesca-detta-la-cecchina\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/caccini-francesca-detta-la-cecchina_(Dizionario-Biografico)/) - eingesehen am 29.11.2012).

Raney, Carolyn. „Francesca Caccini's 'Primo Libro'". In: *Music & Letters*. Vol. 48. Nr. 4, Oktober 1967, S. 350-357.

Raney, Carolyn. „Francesca Caccini". In: *Briscoe, James R. (Hg.). Historical anthology of music by women*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, S. 22-38.

Rosand, Ellen. „Barbara Strozzi, 'virtuosissima cantatrice'. The Composer's Voice". In: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 31. Nr. 2, 1978, S. 241-281.

Silbert, Doris. „Francesca Caccini, Called La Cecchina". In: *The Musical Quarterly*. Vol. 31. Nr 1, 1946, S. 50-62.

Solerti, Angelo (Hg.). *Le origine del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*. Turin: Fratelli Bocca, 1903.

Ders. *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario, con appendice di testi inediti e rari*. Florenz: R. Bemporad, 1905.

## Forschung

Die neuere Forschung zu Francesca Caccini setzt mit Ademollo ein (Ademollo 1888), dessen lückenhafte Quellenkenntnis zu Fehlschlüssen geführt hat, die die Forschung

bis in die 1980er Jahre beeinflussten (s. u.a. Raney, Maserà, Silbert). Zentraler Fehlschluss war die Annahme, dass Caccini nach ihrem ersten Ausscheiden aus dem Dienst der Medici 1627 nicht mehr aktiv musikalisch tätig war und darüber hinaus bald danach verstarb.

Hier setzt 1980 Tim Carter an, der in seiner Dissertation („Jacopo Peri (1561-1633): Aspects of his Life and Works.“ – Diss. University of Birmingham 1980) einen Beleg für Caccinis erneutes Auftreten am Hof der Medici 1634/35 zitiert. Daran wiederum schlossen in den 1990er und 2000er Jahren die Forschungen Suzanne G. Cusicks an, die in weitreichender Quellenerschließung sowohl Caccinis Biografie nach 1627 (vgl. Cusick 1993) als auch ihre Position als Musikerin am Hof der Medici (vgl. Cusick 2009) untersucht und zugänglich gemacht hat.

### Forschungsbedarf

Dank der Arbeiten von Cusick (1993, 1999, 2009), die auch eine Monographie zu Caccini vorgelegt hat, ist Francesca Caccini relativ gut erforscht. Von Cusick selbst formulierte Desiderate sind einerseits weitere Forschungen zu Caccinis Jahren in Lucca (1627-1633), insbesondere aus musikpolitischer Sicht, und Caccinis Engagement in der weiblichen Klostermusik in und um Florenz in den 1630er Jahren.

Darüber hinaus wäre eine Neuordnung von Caccinis Schaffen zwischen Gesang und Komposition auf der Basis der von Cusick gewonnenen Erkenntnisse wünschenswert, ebenso wie eine tiefergehende Betrachtung Caccinis als Sängerin im Vergleich zu ihren zeitgenössischen Kolleginnen, die sich dezidiert von Ademollos Rhetorik von angepasster und unangepasster Weiblichkeit distanzieren.

### Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

<http://viaf.org/viaf/100221216>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

<http://d-nb.info/gnd/124074987>

Library of Congress (LCCN):

<http://lccn.loc.gov/n82155102>

### Autor/innen

Anke Charton

### Bearbeitungsstand

Redaktion: Regina Back

Zuerst eingegeben am ..

**[mugi.hfmt-hamburg.de](http://mugi.hfmt-hamburg.de)**  
Forschungsprojekt an der  
Hochschule für Musik und Theater Hamburg  
Projektleitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard  
Harvestehuder Weg 12  
D – 20148 Hamburg