



Kostümskizze für Vittoria Archilei als Armonia Doria für die Intermedien (1589), gezeichnet von Bernardo Buontalenti

Vittoria Archilei

Geburtsname: Vittoria da Francesco Concarini

* um 1550 in Rom,

† um Februar 1645 in Florenz,

Sängerin mit großem Einfluss auf die Entwicklung des *<i>recitar cantando</i>* und der Florentiner Hofmusik der 1580er und 1590er Jahre

„Vittoria Archilei, die man die Euterpe unseres Zeitalters nennen kann: sie hat meinen Kompositionen durch ihren Gesang Bedeutung verliehen, indem sie sie nicht nur mit den Verzierungen und den langen Läufen, einfachen und doppelten, die sich dank der Lebhaftigkeit ihres Talents inzwischen überall finden lassen, ausschmückte – allerdings mehr, um den Moden unserer Zeit zu gehorchen, als dass sie selbst glauben würde, dass darin die Schönheit und die Stärke unseres Gesanges liegt –, sondern auch mit jenen Lieblichkeiten und Anmutigkeiten, die sich nicht niederschreiben lassen, und die, wenn man sie aufschriebe, sich nicht aus dem Geschriebenen lernen ließen.“

Iacopo Peri im Vorwort zu Euridice, 1600

(Solerti 1903, S. 47)

Profil

Vittoria Archilei war die berühmteste italienische Sopranistin der 1580er und 1590er Jahre, insbesondere durch ihre Position als Aushängeschild der Medici in Florenz, in der Archilei mit verschiedenen musikalischen und musikdramatischen Strömungen sowie einer Vielzahl von Komponisten in Kontakt stand und arbeitete. Dabei spielte sich ihre Karriere, typisch für frühe professionelle Hofmusikerinnen, in ständiger Abhängigkeit von ihrem Arbeitgeber ab.

Orte und Länder

Vittoria Archilei wurde in Rom ausgebildet, wo sie auch debütierte. Im Gefolge des Kardinals Ferdinando de' Medici wechselte sie 1587 dauerhaft nach Florenz, mit weiteren Reisen – stets im Auftrag oder in Begleitung ihrer Arbeitgeber – nach Pisa, wo der Medici-Hof sein Quartier für die Fastenzeit nahm, und wiederholten Aufhalten in ihrer Heimatstadt Rom.

Biografie

Hintergrund und Debüt

Es sei angemerkt, dass alle Daten und Aktivitäten außerhalb der Zeit von Archileis aktiver Gesangskarriere bisher nur lückenhaft bekannt sind, was auch als symptomatisch für ihre Biografie gelesen werden kann: Die Reduktion ihrer Person auf ihre Stimme wird von ihren Zeitgenossen (vgl. die verfrühten Nachrufe in Carter 2000, S. 456), aber auch von ihr selbst vorgenommen („la Vittoria“ und „la voce“ im Brief an die Herzogin von 1602, s. Carter 2000, S. 454f.).

Als Geburtsort liegt Rom oder Umgebung nahe, das Geburtsdatum dürfte um 1560 oder in den frühen 1560er Jahren liegen.

Ihre Ausbildung erhielt Vittoria Concarini in Rom. Es ist möglich, dass sie die Schülerin ihres späteren Mannes, des Lautenisten und Komponisten Antonio Archilei (1541 oder 1542 –1612) war, der beim Kardinal Alessandro Sforza dei Conti di Santa Fiore angestellt war und nach dessen Tod 1581 in die Dienste des Kardinals Ferdinando de' Medici wechselte.

Sie heiratete Antonio Archilei 1582, möglicherweise auf Betreiben Ferdinandos. Es ist ebenfalls möglich, dass sich Vittoria Concarini und Antonio Archilei erst im Hause Ferdinandos kennenlernten; fest steht jedenfalls, dass Vittoria Archilei vor ihrer Anstellung bei den Medici be-

reits einen anderen Dienstherrn gehabt hatte, den sie in ihrem Schreiben an die Herzogin 1602 erwähnt (Carter 2000, S. 545): Er habe ihr bei seinem Tod eine Mitgift hinterlassen. Es ist gut möglich, dass Kardinal Sforza dieser Dienstherr war, der durch die Mitgift die nachfolgende Ehe von Archilei mit Antonio ermöglichte.

Antonio Archilei war Ferdinando de' Medici spätestens seit 1576 bekannt (Carter 2000, S. 452) und wechselte Anfang der 1580er Jahre, vermutlich zusammen mit Vittoria, in dessen Haushalt.

Vittoria Archilei sang im Gefolge Kardinal Ferdinandos anlässlich der Hochzeit von Vincenzo Gonzaga und Eleonora de' Medici 1584 das erste Mal in Florenz.

Florenz

Der plötzliche und ungeklärte Tod des Herzogs Francesco de' Medici und seiner Frau Bianca sorgte 1587 dafür, dass Ferdinando de' Medici seine Kardinalswürde zurückgeben und als Herzog die Nachfolge seines Bruders in Florenz antreten musste. Vittoria und Antonio Archilei siedelten gemeinsam mit ihm nach Florenz über. Zu Ferdinandos Gefolge gehörte auch der römische Komponist Emilio de' Cavalieri (1550–1602), der ein wichtiger musikalischer Partner Archileis wurde und der darüber hinaus für den Erzherzog als politischer Agent und Berichterstatter tätig war (Palisca 1963, S. 340–344). Cavalieri wie auch Vittoria Archilei verbanden in ihrem Schaffen römische und florentinische musikalische Strömungen und Vorlieben. Die Position zwischen aktuellen vokalmusikalischen Entwicklungen in Florenz und ihrer stilistisch durch Rom geprägten Ausbildung ermöglichte insbesondere Vittoria Archilei eine außerordentlich Flexibilität und Bandbreite.

Sie hatte sich als Sängerin für Kammermusik, Kirchenmusik und repräsentative szenische Aufgaben zur Verfügung zu halten. In ihrer Rolle als erste Sängerin am Hofe Ferdinandos verdiente sie in den 1580er und 1590er Jahren 14 Scudi im Monat (vier davon aus der Privatschatulle des Herzogs), während Antonio 12 Scudi verdiente. Nach Ferdinandos Tod 1607 hinterließ ihr der Herzog zudem eine Leibrente von 12 Scudi (Carter 2000, S. 453).

„Dalle più alte sfere“: 1589

Archileis heutige Bekanntheit ist größtenteils ihrer Teilnahme an den spektakulären Florentiner Intermedien von 1589 zu verdanken, in denen sie als zentrale Bedeutungsträgerin des neuflorentinischen Mythos' inszeniert wurde, den Herzog Ferdinando erschaffen ließ.

Die sechs Intermedien entstanden in Zusammenarbeit

verschiedener Komponisten (u.a. auch Antonio Archilei), während die Hauptverantwortung bei Bernardo Buontalenti (Ausstattung), Giovanni de' Bardi (Szenarien) und Emilio de' Cavalieri (Spielleitung) lag. Sie waren Teil der Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit Ferdinando de' Medici mit Christine von Lothringen im Frühjahr 1589. Sie wurden zwischen den Akten von Giovanni Bargagli's La Pellegrina gegeben, die allerdings an zwei Terminen durch Aufführungen der Comici Gelosi (einer Schauspieltruppe) und ihrer Primadonnen Vittoria Piissimi und Isabella Andreini ersetzt wurde.

Die Intermedien hatten keinen Bezug zum Ausgangsstück sondern umrahmten vielmehr allegorisch das idealisierte Florenz, das mit der Verbindung von Ferdinando und Christine geschaffen werden sollte. Archilei trat zentral am Beginn des ersten Intermedium – der „Harmonie der Sphären“ – als Armonia Doria mit einem Solo auf, in dem sie in einer Wolke aus dem Bühnenhimmel herabschwebte (siehe die Abbildung in der Materialsammlung). Dieses Solo, „Dalle più alte sfere“ („Aus den höchsten Sphären“), geschrieben für hohe Tessitura und gespickt mit Verzierungen, ist zum bekanntesten Bestandteil der 1589er Intermedien geworden.

Im fünften Intermedium – dem „Gesang des Arion“ – erschien Vittoria Archilei als Meeresgöttin Amphitrite, um das Hochzeitspaar zu segnen: erneut ein aufwändig inszenierter Auftritt mit einer ausgesuchten Kostümierung. Sie sang wiederum das eröffnende Solo („Io che l'onde raffreno“ ; „Ich, die ich die Wellen zurückhalte“) und ein Terzett gemeinsam mit ihrem Mann und dessen Mündel Margherita della Scala, die später Caccinis zweite Frau wurde.

Im sechsten und letzten Intermedium schließlich – dem „Herabsteigen der Götter, um Harmonie und Rhythmus zu überbringen“ – sang Archilei gemeinsam mit Lucia Caccini und Margherita della Scala das Schlussterzett „Oh che nuovo miracolo“, das in ein von Cavalieri komponiertes Ballett eingebunden war. Alle drei Sängerinnen tanzten in dieser Szene auch und begleiteten sich auf Instrumenten; in Vittoria Archileis Fall auf einer spanischen Gitarre (Nevile 1998, S.359).

Inmitten der Chornummern, die die Mehrzahl der musikalischen Nummern ausmachen, fällt auf, dass hohe Stimmen – es gab ein kurzes Solo für den Sopran Onofrio Gualfreducci im sechsten Intermedium (vgl. Nevil 1998, S. 358) – und insbesondere hohe Frauenstimmen speziell in Szene gesetzt wurden. Das concerto delle donne des Hofes von Ferrara (vgl. dazu Newcomb 1980) hatte diesbezüglich eine Modewelle kreiert, die zur einer

Macht- und Repräsentationsfrage an den norditalienischen Höfen gediehen war. Insbesondere Florenz bemühte sich, das *concerto delle donne* von Ferrara auszusponieren und zu übertrumpfen (vgl. Treadwell 2004, S. 4). Diese Umstände ermöglichten es Vittoria Archilei, eine Wirkung auszustrahlen, die den meisten ihrer Kolleginnen und Zeitgenossinnen verwehrt blieb. Besonders die Inszenierung ihrer Stimme und ihrer Weiblichkeit in den idealtypischen Repräsentationen der *Armonia Doria* – nicht weniger als die zentrale Harmonie der Welt nach Platon – und der Meeresgöttin *Amphitrite* hebt Archilei von den anderen Mitwirkenden ab. Wie sehr diese Weiblichkeitsinszenierung wahrgenommen wurde, belegt z.B. auch der Festbericht *Bastiano de Rossis*, der für das fünfte Intermedium Archileis Kostümierung und Kleid ausführlicher beschreibt als ihre Stimme (vgl. de Rossi 1589, S. 55).

Dass Vittoria Archilei die einzige weibliche Mitwirkende war, wie es Nagler annimmt (Nagler 1964, S. 77), ist allerdings nicht zutreffend, zumindest *Margherita della Scala* und *Lucia Caccini* waren ebenfalls involviert.

Ein weiteres Indiz für Archileis hervorgehobene Stellung in der Florentiner Hofmusik sind die Rechnungsbücher der 1589er Intermedien, in denen sie im Gegensatz zu *Margherita della Scala* einzeln und mit einem eigenen Gehaltseintrag von 10 Dukaten aufgeführt ist (vgl. Warburg 1998, S. 299).

Musikerin und Muse

Die außergewöhnliche Strahlkraft der Karriere Vittoria Archileis ist dem Zusammenspiel verschiedener Faktoren zuzuschreiben, von denen ihre sängerische Begabung nur einer ist. Hinzu kommt, dass Archilei gewissermaßen zur richtigen Zeit am richtigen Ort war: Florenz war Ende des 16. Jahrhunderts ein Zentrum vokaltechnischer und musiktheatraler Entwicklungen. *Ferdinando* importierte nach seinen Jahren in Rom auch einen Gutteil römischer Tradition; besonderen Einfluss auf musikästhetische und aufführungspraktische Diskurse übte die Florentiner *Camerata* aus, zunächst unter *Giovanni de' Bardi*, später unter *Jacopo Corsi*. Ab 1607 führte die von *Marco da Galgiano* gegründete *Accademia degli Elevati* die Debatte fort (Strainchamps 1976, S. 507).

Archileis Rolle im Repräsentationstheater der Medici setzte sie genau an die Schnittstelle dieser Entwicklungen in der Florentiner Hofmusik, in der sich römische und florentinische Traditionen mit den aktuellen musiktheoretischen Positionen des Neoplatonismus vermischten. Ihre Zusammenarbeit mit Komponisten der römi-

schen und Florentiner Schule sowie ihre eigene Position zwischen römischer und florentinischer Vokalästhetik belegen ihre stilistische Vielfalt und ihre offensichtlich geschätzte Fachmeinung, wenn es um kompositorische Fragen ging. Dabei ist allerdings zu bedenken, dass die Komponisten, die sich im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert auf Archileis Meinung zu ihrer Musik berufen, Archilei nicht ohne Selbstzweck erwähnen: Wichtiger als Archileis Einschätzung war ihnen eventuell das mit ihrem Namen verbundene Prestige in der Hofmusik unter Herzog *Ferdinando*.

Archileis sängerische Aufgaben in der Hofmusik umfassten die Darbietung von Kammermusik, aber auch die Übernahme von Gesangspartien in szenischen Projekten des Hofes. Dies verrät, dass sie, was für die Zeit nicht selbstverständlich war, sowohl da *cappella* als auch da *camera* singen konnte (Sherr 1980, S. 39, 43), also stimmlich für den Auftritt in der Kammermusik ebenso wie vor größeren Publikum geeignet war. Während für Sängerinnen eine Beschränkung auf Kammermusik typisch war, bei dem moralisch anfechtbare „öffentliche“ Auftritte vermieden wurden, sang Archilei also ein breiteres Repertoire. Auch in der Kirchenmusik wurde sie eingesetzt (Carter 2000, S. 454). Darüber hinaus beherrschte sie auch genreübergreifende Unterhaltungsmusik und war in tanztheoretischen Fragen versiert, wie ihr Romaufenthalt im Winter 1593–1594 beweist (Charton 2010).

Außerhalb der 1589er Intermedien trat Archilei zumindest in *Emilio de' Cavalieris La disperazione di Fileno* szenisch auf, die 1590 in Florenz gegeben wurde und bei der Archilei laut des Zeitzeugenberichtes von *Alessandro Giudotti* das Publikum zu Tränen rührte (Solerti 1903, S. 5), sowie in den Intermedien anlässlich der Hochzeit von *Cosimo de' Medici* und *Maria Magdalena von Österreich* 1608 (Carter 1983, S. 96).

In welchem Umfang Archilei komponiert hat, ist nicht bekannt. Carter führt einen Beleg für eine *mascherata* von 1611 an (Carter 2000, S. 456) und verweist ferner auf eine Formulierung in einem Brief *Caccinis*, dass Archilei ein *Madrigal* von ihm nach ihren Vorstellungen fertiggestellt habe (Carter 2000, S. 451), während Treadwell diskutiert, ob nicht der für Sänger der Zeit allgemein übliche erhebliche improvisatorische Anteil, den Archilei bei ihren Auftritten zweifelsohne ebenfalls darbot, nicht viel stärker als kompositorischer Anteil seitens Archileis gewertet werden sollte (Treadwell 2004, S. 2).

Dass Archilei sich selbst instrumental begleiten konnte, gehört ebenso zu den Fähigkeiten damaliger professioneller Sänger und Sängerinnen wie entsprechende musik-

theoretische Kenntnisse, die Grundlage für Improvisation, Komposition und einen theoretischen Austausch auf Augenhöhe mit komponierenden Kollegen war. Vittoria Archilei war dabei einerseits Gesprächspartnerin von Iacopo Peri, Emilio de' Cavalieri, Sigismondo d'India und anderen, wurde aber andererseits in Disputen zwischen einzelnen Komponisten – etwa in der Auseinandersetzung um die „Erfindung“ des expressiven Sologesangs – von den Streitenden aufgrund ihrer Bedeutung in der Hofmusik gern als Referenz genannt, um die eigene Arbeit in ein möglichst günstiges Licht zu stellen.

So attestierte Alessandro Giudotti, der den expressiven Sologesang Emilio de' Cavalieri zuschreibt, Vittoria Archilei vorzügliches musikalisches Talent, das allen hinlänglich bekannt sei, indem sie nämlich in der Umsetzung von de' Cavalieris Prinzipien die Menschen auf wunderbare Weise zu Tränen habe rühren können (Solerti 1903, S. 5).

Giulio Caccini, der sich die Erfindung des expressiven Sologesanges in erster Linie selbst zuschrieb, erwähnte sie im Vorwort seiner *Nuove Musiche* als Sängerin der von ihm erfundenen Stilmittel der Verzierungstechnik, die sie schon lange verwende, da sie ja ebenso lange seine Kompositionen singe. (Solerti 1903, S. 51)

Dem entgegen steht Iacopo Peris Vorwort zu *Euridice*, der die neuen Verzierungstechniken Archileis Talent und Erfindungsgabe zuschrieb und, offensichtlich als Seitenhieb auf Caccinis Gesangsschule mit ihren ausgeschriebenen Verzierungen, hinzufügte, dass sich solche Fähigkeiten nicht aufschreiben ließen und nicht aus etwas Geschriebenen erlernen ließen (Solerti 1903, S. 47).

Auch Vincenzo Giustiniani, der die römischen Meriten der Gesangskunst herausstellen wollte, nannte Vittoria Archilei „quasi als Erfinderin der wahren Art zu singen unter den Frauen“ und vergaß nicht, die römische Herkunft Vittoria und Antonio Archileis zu betonen (Solerti 1903: 109f.).

Die römische Herkunft der Sängerin war auch Severo Bonini wichtig, der ihr das größte Talent im affektvermittelnden Singen (also gerade in der wortbedachten Expressivität und nicht in der Verzierungskunst) bescheinigte, noch vor Margherita, Settimia und Francesca Caccini. Die Erfindung dieser Art expressiven Gesanges ginge aber, so Bonini, auf den – ebenfalls aus Rom stammenden – Giulio Caccini zurück (Solerti 1903, S. 140).

Auch Sebastian Raval, der Archilei seine 1595 veröffentlichten Madrigali a tre voci widmete (Carter 2000, S. 453), und Sigismondo d'India führten Archileis Zustimmung zu ihren Werken als Qualitätsbeweis an. Nach d'India

verließ Vittoria Archilei sogar zwischenzeitlich die (von Caccini geleiteten) Proben zur musikalischen Untermauerung der Hochzeit von Cosimo de' Medici und Maria Magdalena von Österreich im Jahre 1608, um stattdessen d'Indias Musik mit ihrer Stimme zu adeln. Sie überhaupt sei es, die ihm diese Art zu komponieren erst beigebracht habe (Carter 2000, S. 466; d'India 1609, An den Leser). Stilistisch lässt sich dazu anmerken, dass insbesondere Iacopo Peri und Sigismondo d'India weitestgehend der polyphonen Schule verpflichtet waren und weniger verzierungslastig schrieben. Stattdessen setzten sie zur Textausdeutung auf andere musikalische Mittel wie Chromatik und Modulation. Inwieweit das die Präferenzen Archileis widerspiegelt, lässt sich nicht zweifelsfrei feststellen.

Trotz häufig politisch motivierter Nennung ihres Namens kann festgehalten werden, dass Vittoria Archilei für verschiedene Komponisten eine wichtige Ansprechpartnerin in musikalischen Fragen war. Dass ihre Verdienste jenseits ihrer Tätigkeit als Sängerin wenig gewürdigt worden sind, liegt auch an geschlechtsspezifischen Normierungen, die ein Auftreten als Komponistin oder Impresaria nicht gestatteten.

Strainchamps diskutiert im Rückgriff auf Emil Vogel, ob sie eventuell Mitglied der *Accademia degli Elevati* gewesen sein könnte, findet aber keine Belege (Strainchamps 1976, S. 510). Auch wenn Archilei nicht in der *Accademia* war, ist doch ihre Mitwirkung an den kulturpolitischen und musikalischen Debatten der Zeit auch über ihre bloße Symbolwirkung als Sängerin hinaus belegt. Nicht umsonst vergleicht Iacopo Peri Vittoria Archilei mit Euterpe, der Muse der lyrischen Dichtkunst, und nicht etwa mit der Muse des Gesanges, Polyhymnia.

Stellung in der Florentiner Hofmusik

Trotz ihrer herausragenden Stellung innerhalb der Florentiner Hofmusik blieb Vittoria Archilei zeitlebens einer Dienstbotenexistenz ausgeliefert.

Dies hat einerseits mit dem für Hofmusiker üblichen Lakaistenstatus zu tun, andererseits aber mit den doppelten Einschränkungen, denen sie als musizierende Frau ausgesetzt war. Eigenständige Reisen und der selbständige Wechsel zwischen verschiedenen Mäzenen, wie er etwa zeitgleich bei den sozial niedriger gestellten Berufsschauspielerinnen üblich war, kamen für Vittoria Archilei nicht in Frage.

Ihre Reisen nach Pisa oder Rom geschahen stets auf Anordnung der Medici, die darüber entschieden, vor wem sie auftrat. Auftritte auf eigene Initiative fanden augen-

scheinlich nicht statt.

Die in Emilio de' Cavalieris Korrespondenzen angeführten Notizen sind diesbezüglich besonders interessant. So war Vittoria Archilei während ihres Romaufenthaltes 1593-94 an den Neffen des Herzogs, Vittorio Orsini, ausgeliehen, der über ihre Auftritte verfügte (Palisca 1963, S. 346). Vittoria Archilei wurde in andere Haushalte zum Singen geschickt oder es wurden Gäste eingeladen, um auf diese Weise die künstlerische Potenz, Finesse und den kulturellen Reichtum der Medici zu präsentieren und nicht zuletzt das Ansehen des Florentiner Hofes zu festigen.

1602, wiederum in Rom, erwähnte de' Cavalieri, dass der Herzog ihm erlaubt habe, dass Archilei für ihn – den Kollegen – singe. Er lehnte mit der Begründung ab, dass er und sein Sohn sie schon oft genug gehört hätten und dass die anderen Mitglieder seines Haushaltes nicht musikalisch seien.

Die enge künstlerische Beziehung zu Emilio de' Cavalieri mag auch Einfluss auf Vittoria Archileis Schicksal am Florentiner Hof gehabt haben. Als de' Cavalieri 1600 endgültig nach Rom zurückkehrte und bald darauf in der Florentiner Hofmusik durch seinen Rivalen Giulio Caccini ersetzt wurde, verlor Archilei vermutlich einen wichtigen Kollegen und Fürsprecher, was ihre Position gegenüber Caccinis concerto delle donne schwächte.

Ohnehin scheint es, als ob Archilei um 1600 eine Stimmkrise gehabt hatte oder aus anderen Gründen zeitweise nicht besetzt worden war (Carter 2000, S. 454). Zwar ist für 1601 ein kammermusikalischer Auftritt vor der Herzogin und einem französischen Gesandten des Papstes verbürgt (Palisca 1963, S. 346), bei den Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit von Maria de' Medici und Henri IV. 1600 trat sie jedoch nicht auf. In einem Bittbrief an die Herzogin von 1602 erwähnt sie finanzielle Probleme und bittet u.a. darum, dass man ihr das Gehalt weiter zahle, auch jetzt, da niemand sie mehr hören möge – möglicherweise ein Indiz dafür, dass sie zu der Zeit nicht oder nur wenig gesungen hat und Angst um ihre Position hatte (Kirkendale 1993, S. 268f.).

Auftritte von Vittoria Archilei am Florentiner Hof, wenn auch weitaus weniger spektakulär als ihre Auftritte in Florenz und Rom zwischen 1589 und 1600, sind bis in die 1610er Jahre belegt, wobei unklar ist, in welcher Funktion Archilei in diesen Jahren bei der Hofmusik mitwirkte. Zahlungen der Hofkasse erhielt sie noch bis 1640; vielleicht handelte es sich hierbei um die von Ferdinando 1607 verliehene Leibrente.

Privatleben

Vittoria da Francesco Concarinis 1582 geschlossene Ehe mit dem etwa zwanzig Jahre älteren Antonio Archilei war vermutlich eine übliche Zweckehe, mit der die junge Sängerin genauso wie ihr Mann der Florentiner Hofmusik uneingeschränkt und moralisch abgesichert zur Verfügung stand.

Es ist anzunehmen, dass Vittoria Archilei vor ihrer Ehe bereits Gesangs- und Musikschülerin ihres Mannes war; auch die später von Antonio Archilei als Mündel angenommene Margherita della Scala war eine im Haushalt der Archileis lebende Gesangsschülerin, die später die zweite Frau Giulio Caccinis wurde (Carter 2000, S. 453). Neben ihrer Tätigkeit in der Florentiner Hofmusik gebar Vittoria Archilei mindestens fünf Kinder. Sorgen um deren Ausbildung und Versorgung bestimmten z.B. ihren Brief an die Herzogin von 1602, in dem sie um Unterstützung für ihren zweiten Sohn Ferdinando bat (Kirkendale 1993, S. 268), der durch die Unterstützung des Herzogenpaares auf ein theologisches Seminar ging und Priester wurde. Namentlich bekannte Kinder sind laut Carter der Erstgeborene Ottavio (geb. 1585), der als Poet arbeitete und teilweise mit dem Gesetz in Konflikt kam, sowie der bereits genannte zweite Sohn Ferdinando. Eine Tochter namens Emilia verstarb bereits 1597. Eine Tochter Maria ging ins Kloster und ist laut Carter im Jahr 1630 als Nonne belegt. Eine Tochter namens Cleria schließlich trat 1607 in den herzoglichen Dienst, vermutlich als Kammerzofe (Carter 2000, S. 452f.).

Bei Ottavio (Rinuccini), Emilia (de' Cavalieri) und Ferdinando (Herzog Ferdinando) lassen die Namen auf die Paten schließen, mit denen die Archileis die Zukunft ihrer Kinder offenbar absichern wollten.

Antonio Archilei starb 1612, Vittoria überlebte ihn um gut dreißig Jahre.

Alter und Legende

Als Leonora Baroni 1610 in Florenz auftrat, wollte Archilei sich nicht neben ihr hören lassen (Kirkendale 1993, S. 265). Jüngere Sängerinnen hatten zu diesem Zeitpunkt bereits das Ruder übernommen und Archilei wusste vielleicht, dass ihre spektakulären Erfolge der 1580er und 1590er Jahre endgültig Vergangenheit waren.

Ihre Mitwirkung in der Hofmusik in den 1610er Jahren ist belegt, unklar jedoch ist, in welcher Funktion Archilei sich beteiligte, wenn sie stimmlich bereits 1610 den direkten Vergleich mit Leonora Baroni scheute.

Kurioserweise gab es bereits zu Lebzeiten der Musikerin Nachrufe auf sie: Archilei scheint mit dem Ende ihrer Ge-

sangskarriere als Person aus dem öffentlichen Bewusstsein zu verschwinden. Carter listet die Gedenktex-te auf, die bereits vor 1645 erschienen: Ein Gedenk-sonett von Giambattista Marino von 1615, eine Erwähnung bei Lorenzo Parigi 1618, ein Nachruf bei Vincenzo Giustiniani 1628 (Carter 2000: 456). Auch die bei Solerti publizierte Dialogszene von 1618, in der Archileis Sohn Ottavio auftritt, erweckt den Eindruck, dass sie zu diesem Zeitpunkt bereits gestorben war (Solerti 1903, S 142). Dagegen sprechen die laut Carter bis 1619 nachweisbare Korrespondenz und die Zahlungen der Hofkasse bis 1640.

Für Pietro della Valle, der 1586 geboren wurde und Vittoria Archilei selbst nicht mehr gehört hat, ist Vittoria Archilei in seiner *Musica dell'età nostra* von 1640 bereits eine Sängerin aus der Generation der Vorväter, die nicht besonders schön gewesen sei, aber gut gesungen habe, auch wenn Ippolita Recupito anlässlich der Fürstehochzeit von 1608 besser geklungen habe (Solerti 1903, S.164).

Würdigung

Archileis Leistungen insbesondere in den 1580er und 1590er Jahren, die weit über eine rein sängerische Tätigkeit hinausgehen, werden von der Forschung in den letzten Jahrzehnten erneut gewürdigt.

Vittoria Archilei muss als wichtigste italienische Sopranistin des ausgehenden 16. Jahrhunderts gelten, mehr noch als die zeitgleich in Rom agierende Adriana Basile, die nicht im gleichen Maße in die kompositorischen Entwicklungen der Zeit eingebunden war, und mehr als die etwas später wirkende Francesca Caccini, die als Komponistin und Sängerin ebenfalls in Florenz wirkte, aber nicht dieselbe herausragende Stellung innehatte wie Vittoria Archilei.

Da die Medici sie als Symbol der eigenen Macht inszenierten, konnte sie weit über Florenz hinaus Wirkung entfalten.

Ihre besondere Rolle bemisst sich auch in ihrer Funktion als künstlerische Bezugsperson für die Komponisten Emilio de' Cavalieri, Giulio Caccini, Sigismondo d'India, Iacopo Peri und Sebastian Raval hinzu. Archileis eigene kompositorische Arbeiten oder Anteile an Arbeiten dürften dabei weitaus zahlreicher sein, als die bisher vorhandenen Quellen angeben.

Im Zusammenhang mit der zeitweise als Schülerin im Haushalt der Archileis lebenden Margherita della Scala ist zudem zu überlegen, inwieweit Vittoria Archilei auch als Gesangspädagogin in Erscheinung trat.

Rezeption

Archilei ist in erster Linie als Sängerin im Rahmen der 1589er Intermedien und der Florentiner Hofmusik am Ende des 16. Jahrhunderts rezipiert worden. Auch als Tänzerin und Instrumentalistin hat sie Erwähnung gefunden (u.a. Nevile 1998), was allerdings auch aus einem anachronistischen Sängerverständnis herrühren kann, das die selbstverständlichen Instrumental- und musiktheoretischen Kenntnisse der Sänger zu Archileis Zeit nicht in Betracht zieht. Die tänzerischen Fähigkeiten sind für am Hof lebende und im Sinne des neoplatonischen Ideals repräsentierende Frauen ebenfalls vorauszusetzen.

Erst in jüngerer Zeit wird auch Vittoria Archileis Rolle als musikalische Vermittlerin und auch als eigenständig Musikschaffende stärker rezipiert (s. besonders Carter 2000, Treadwell 2004).

Repertoire

Vittoria Archileis umfangreiches Repertoire umfasst Kammer- und Bühnenmusik, von der ein Großteil heute unbekannt ist. Zahlreiche Werke Emilio de' Cavalieris, Giulio Caccinis Sigismondo d'Indias und weiterer Zeitgenossen zählen dazu, ebenso wie Kompositionen ihres Mannes, von denen einige eventuell ihre eigenen sind.

Am berühmtesten ist Archilei für die Gestaltung von vier Sequenzen in den Florentiner Intermedien von 1589:

Archilei, Antonio (?): "Dalle più alte sfere" (Intermedien von 1589, 1. Intermedium)

Malvezzi, Cristofano: "Io che l'onde raffreno" (Intermedien von 1589, 5. Intermedium)

Malvezzi, Cristofano: "E noi con questa bella diva" (Intermedien von 1589, 5. Intermedium)

de' Cavalieri, Emilio: "O che nuovo miracolo" (Intermedien von 1589, 6. Intermedium)

Quellen

Literatur

Ademollo, Alessandro. *I teatri di Roma nel secolo decimo settimo. Memorie sincrone, inedite o non conosciute, di fatti ed artisti teatrali, 'Librettisti', commediografi e musicisti, cronologicamente ordinate per servire alla storia del teatro italiano.* Rom: Pasqualucci 1888.

Bonini, Severo. „Estratto dalla Prima parte de' Discorsi e Regole sopra la musica.“ In: Solerti, Angelo (Hg.): *Le origine del melodramma. Testimonianze dei contemporan-*

ei. Turin: Fratelli Bocca 1903. S. 129–142.

Carter, Tim. „A Florentine Wedding of 1608.” In: *Acta Musicologica*. Vol. 55. Fasz. 1, Jun. 1983. S. 89–107.

Carter, Tim; Hitchcock, H. Wiley. „Archilei, Vittoria”. In: *Grove Music Online*.

(<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01175> - letzter Zugriff 07.07.2011).

Carter, Tim. „Finding a Voice. Vittoria Archilei and the Florentine ‘New Music’“. In: Hutson, Linda (Hg.): *Feminism and Renaissance Studies*. Oxford: Oxford University Press 2000. S. 450–467.

Charton, Anke. „Der Heilige, seine Sängerin, ihr Zanni und sein Tanz. Über die Verwandtschaft von Commedia all'improvviso und Oper“. In: Baumbach, Gerda (Hg.): *Auf dem Weg nach Pomperlölrel – Kritik ‚des‘ Theaters. Aufsätze*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010. S. 231-253.

de' Rossi, Bastiano. *Descrizione dell'apparato e degli intermedii fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di Toscana*. Florenz: Antonio Padovani 1589.

D'India, Sigismondo. *Le musiche di Sigismondo D'India, nobile palermitano. Da cantar solo nel clavicordo, chitarone, arpa doppia et altri istromenti simili*. Mailand: Simon Tini & Filippo Lomazzi 1609.

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

Guidotti, Alessandro. „La rappresentazione di Anima e Corpo musicata da Emilio de' Cavalieri”. In: Solerti, Angelo (Hg.): *Le origine del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*. Turin: Fratelli Bocca 1903. S. 1-39.

Giustiniani, Vincenzo. „ Discorso sopra la musica de' suoi tempi”. In: Solerti, Angelo (Hg.): *Le origine del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*. Turin: Fratelli Bocca 1903. S. 98-128.

Kirkendale, Warren. *The court musicians in Florence during the principate of the Medici. With a reconstruction of the artistic establishment*. Florenz: Olschki 1993.

Nagler, Alois. *Theatre Festivals of the Medici. 1539-1637*. New Haven: Yale University Press 1964.

Nevile, Jennifer. „Cavalieri's Theatrical Ballo 'O che nuovo miracolo'. A Reconstruction”. In: *Dance Chronicle*. Vol. 21. Nr. 3, 1998. S. 353-388.

Newcomb, Anthony. *The Madrigal at Ferrara 1579-1597*. Bd. 1. Princeton: Princeton University Press 1980.

Palisca, Claude. „Musical Asides in the Diplomatic Correspondence of Emilio de' Cavalieri”. In: *The Musical Quarterly*. Vol. 49. Nr. 3, Jul. 1963. S. 339-355.

Pavoni, Giuseppe. *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solenissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici, e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*. Bologna: Giovanni Rossi 1589.

Peri, Iacopo. „Dedicatoria e prefazione all'„Euridice”“. In: Solerti, Angelo (Hg.): *Le origine del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*. Turin: Fratelli Bocca 1903. S. 43-49.

Sherr, Richard. „Guglielmo Gonzaga and the Castrati”. In: *Renaissance Quarterly*. Vol. 33. Nr. 1, 1980. S. 33-56.

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

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

Strainchamps, Edmond. „New Light on the Accademia degli Elevati of Florence”. In: *The Musical Quarterly*. Vol. 62. Nr. 4, Okt. 1976. S. 507-535.

Treadwell, Nina. „She Descended on a Cloud 'From the Highest Spheres'. Florentine Monody 'alla Romanina’”. In: *Cambridge Opera Journal*. Vol. 16. Nr. 1, März 2004. S. 1-22.

Warburg, Aby: *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, in: Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*. Bd. I.1. Berlin: Akademie 1998. S. 260-300.

Forschung

Das Schaffen Vittoria Archileis ist vor allem von Tim Carter erforscht worden, in jüngerer Zeit auch von Nina Treadwell. Wichtig für die Quellenerschließung waren die Recherchen von Claude V. Palisca und Warren Kirkendale. Daneben spielt Archilei im Zusammenhang mit der Florentiner Hofmusik und den 1589er Intermedien immer wieder eine Rolle.

Forschungsbedarf

Es liegt bisher keine Monografie zu Vittoria Archilei vor. Auch ihre nicht-sängerischen Tätigkeiten (Komposition, Netzwerkarbeit) sind bislang noch nicht umfassend erforscht, ebenso wenig ihr Einfluss auf die zeitgenössische Diskussion um die neu aufkommenden Stile insbesondere der römischen und florentinischen Vokalmusik, die teilweise zwischen prima und seconda prattica oszillieren. Auch ihr Anteil am kompositorischen Schaffen ihrer männlichen Kollegen am Florentiner Hof ist noch ein vielleicht nicht zur Gänze einzulösendes Desiderat.

Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

☐ <http://viaf.org/viaf/30728059>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

☐ <http://d-nb.info/gnd/133468291>

Autor/innen

Anke Charton

Bearbeitungsstand

Redaktion: Ellen Freyberg

Zuerst eingegeben am 29.10.2011

mugi.hfmt-hamburg.de

Forschungsprojekt an der
Hochschule für Musik und Theater Hamburg
Projektleitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard
Harvestehuder Weg 12
D – 20148 Hamburg