

Bacheloroppgave

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Bogey Stefansdottir

Å bryte med normen

Uvanlige kvinner i Venezia

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Melania Bucciareli

Trondheim, desember 2018

Bogey Stefansdottir

Å bryte med normen

Uvanlige kvinner i Venezia

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: Melania Bucciareli
Trondheim, desember 2018

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Å BRYTE MED NORMEN



UVANLIGE KVINNER I VENEZIA



BOGEY STEFANSDOTTIR

Innholdsfortegnelse

1.0 INNLEDNING	3
1.1 PRESENTASJON	3
1.2 PROBLEMSTILLING	4
1.3 DISPOSISJON	4
2.0 HOVEDDEL	5
2.1 KVINNENS ROLLE I VENEZIA	5
2.2 OSPEDALI	8
2.3 OPERA OG LIBRETTISTER	12
2.4 BARBARA STROZZI	15
3.0 OPPSUMMERING OG KONKLUSJON	18
3.1 OPPSUMMERING	18
3.2 KONKLUSJON	19
4.0 LITTERATURLISTE	21
4.1 LITTERATURLISTE	21

1.0 Innledning

1.1 Presentasjon

Musikk i Venezia 1650-1750 viste seg raskt å være et emne der man måtte se på historien på en litt annen måte. Vi har gjennom utdanningsløpet fokusert på en ensformig versjon av historien, der vi har sett på de som har hatt mulighet til å skrive historien og få den publisert. I Venezia, en republikk med mannlig oligarkisk styreform der kvinner ikke hadde noen rolle, finner vi utrolig nok flere spor av kvinner som har brutt ut av konformative roller og blitt kunstnere, komponister og klart å oppnå respekt fra høytstående menn i samfunnet. Dette er såpass motstridende at hele konseptet ble fascinerende. Venezia var en republikk full av slike kontraster, så full at man nesten kan si at samfunnet var bygget på det.

Republikken var viden kjent for å være et sted for frihet i alle former; med sin plassering som et møtested mellom øst og vest var det religiøs frihet, man kunne også si at det var relativ talefrihet, i tillegg til det mest kjente som da var den seksuelle friheten. I motsetning til dette hadde de et kalenderår som var fylt opp med religiøse festdager, og kirken spilte en spesielt viktig rolle i samfunnet. Kalenderen hadde også en lang festperiode, karnevalsongen, der byen var en scene. Musikk kunne høres på vært gatehjørne, man gikk kledd i kostymer med masker og fikk muligheten til å være noen annen. Med operaens fremvekst og økende popularitet ble operasesongen også satt i karnevalsongen, noe som skapte rom for fortelling av historier med undertoner av stor variasjon.

Under karnevalet fikk man mulighet til å skjule kriminalitet ved bruk av masker og å ligge skjult bak alt som skjedde rundt, men til tross for denne muligheten var det ekstremt få som tok det i bruk. For det er det man regner med skulle skjedd, men det hadde heller en helt annen effekt; folket fikk leke med samfunnsrollene, bytte kjønn om de så ville, de kunne glemme problemene sine. Karnevalet fungerte på samme måte som Colosseum i Roma hadde gjort; som effektiv kuing av folket. Operaen kunne brukes propagandisk ved å ha både synlige og skjulte meninger, noe de som styrte Venezia forsto godt og utnyttet. For Venezia var gjennom nesten hele sin historie plaget av kriger mot det Ottomanske riket som gradvis tok over mer landområder rundt Middelhavet. Unge menn måtte ut i krig og Venezia var nå på vei nedover, men folket måtte underholdes og verden måtte tro at Venezia fortsatt sto sterkt. Opera og karneval ble en måte å gjennomføre dette på.

Det virker for meg som at ved å ta i bruk den tillatte reverseringen av roller under lange

perioder, gjennom karnevalet, og måten dette også ble portrettert på Operascenen, at kvinner fikk en mulighet til å bryte ut av de konformative rollene ved å ta i bruk kunst og kultur, og det er det jeg ønsker å se på i denne oppgaven.

1.2 Problemstilling

”Hvordan var det mulig for kvinner å bryte seg ut av strenge konformative roller og bli respekterte relativt frittalende kvinner i barokken under et mannlig oligarki?”

1.3 Disposisjon

Oppgaven skal bestå av 5 hoveddeler, inkludert oppsummering og konklusjon, der jeg tar for meg tekster fra Ellen Rosand, Jane Bowers & Judith Tick, Reinhard Strohm, Susan McClary og Wendy Heller. Her har jeg hovedvekt på tekster av Rosand og Heller, som begge er anerkjente forskere innen dette området. Det at vi i dag har såpass mange gode forskningsartikler om emnet er mye takket være Susan McClary som er en pionér innen kjønnsforskning i vestlig musikkhistorie.

I den første delen skal jeg ta for meg hvilke roller en kvinne kunne ha i barokkens Venezia og hvordan disse rollene kan sees på som en speiling av hvordan Venezia selv ble omtalt, ettersom republikken ble omtalt som en kvinne. I den andre delen skal jeg ta for meg Ospedalene, og hvordan de gjorde det mulig for unge jenter, som ellers ikke hadde hatt en sjanse, å bli ettertraktede musikere som var viden kjente. I den tredje delen skal jeg ta for meg operascenen, og hvordan både menn og kvinners roller utartet seg der. Her vil jeg også se på hvem det var som skrev librettoene, og hvordan deres kvinnesyn i stor grad har blitt fremstilt. I den fjerde delen blir fokuset satt på et spesifikt eksempel, komponisten og musikeren Barbara Strozzi, og hennes kobling til det kunstneriske miljøet. Jeg vil også ta for meg hennes utdanning, oppvekst og musikalske stil, og se på hvordan hun har blitt fremstilt og sett på av de rundt henne. Som avslutning skal jeg se på alt jeg har gått igjennom og forsøke å komme med et svar på problemstillingen.

2.0 Hoveddel

2.1 Kvinnens rolle i Venezia

For å forstå kvinnens rolle i Venezia, må man først få en grunnleggende forståelse for samfunnsstrukturen. Som nevnt ovenfor var det en oligarkisk styreform i Venezia, den var bygd opp av fire forskjellige posisjoner; på toppen var det en Doge, som fungerte som et overhode og var valgt av *consiglio dei 10* – som da var plassert rett under ham i maktpyramiden. De andre var *senato* som besto av omtrent 200-300 medlemmer og *maggior consiglio* med rundt 1500 medlemmer. Frem til 1298 var dette åpent for de gamle og rike familiene i republikken, men det ble da bestemt at ingen flere skulle slippes til etter dette tidspunktet for å ivareta deres maktposisjoner. På den måten ble en ny samfunnsgruppe etablert, *patrizi*, som fungerte som en form for adelsfolk. Grunnet mangelen på historisk tyngde hos disse familiene ble det strenge normer når det gjaldt ekteskap; det var kun mulig å gifte seg med andre *patrizi*.¹

Patriziene var en folkegruppe som ikke skulle ta på seg vanlige yrker, noe som i krigsperioder ble problematisk for økonomien. Dette førte til at noen familier som var en del av *patrizi* sto med for lite inntekt til å holde på hus og tjenere. Av den grunn ble de strenge ekteskapsnormene tidvis ignorert for å påse at familien skulle kunne overleve, da ble en jente fra en rik familie fra *cittadini ordinari* (velstående familier utenfor *patrizi*, der mennene hadde yrker som advokat og lege) giftet med en mann fra en *fattig* familie fra *patrizi*. Likevel var disse normene såpass strenge at medgiftene med tiden ble presset skyhøyt, noe som igjen gjorde at en familie som regel kun hadde råd til å gifte bort en datter. Når det gjaldt sønnene, var det som regel kun den eldste sønnen som arvet huset og som var den som giftet seg. De andre sønnene tok på seg politiske roller eller ble en del av kirken. Hva skulle så skjje med jentene som ikke kunne bli giftet bort?²

Som kvinner ellers i Europa hadde de en rekke hindringer når det gjaldt frihet til å velge sitt eget liv. En ordentlig jente burde bli gift, få barn og ta vare på ektemannen sin. Det fantes kun to løsninger for unge jenter i familier med for mange døtre eller for de med for lite inntekt til medgift. Enten kunne hun bli nonne, og vie sitt liv til Gud. Ved et slikt liv må hun gi avkall på kjærlighet, og alt som kommer med det, men får en

¹ Glixon, J. E. (2017). *The nuns of Venice and the Lagoon*, in: *Mirrors of heaven or wordly theaters?: Venetian nunneries and their music*. New York, NY: Oxford University Press

I tillegg til maktposisjonene til *patriziene* ble en nye grupper, som besto av menn fra *cittadini ordinari*, etter hvert etablert for å se til at *patriziene* ikke misbrukte makten de hadde. (fra forelesningsnotater)

² Glixon, J. E. (2017). *The nuns of Venice and the Lagoon*, in: *Mirrors of heaven or wordly theaters?: Venetian nunneries and their music*. New York, NY: Oxford University Press

trygg alderdom og et liv uten store bekymringer. Den andre muligheten var å bli en kurtisane, og vie sitt liv til menn.³ Her fikk hun en mulighet til å nyte mye av det livet har å tilby som ung og vakker, men må også leve i frykt for at skjønnheten falmer eller at hun skulle bli mishandlet. Hun ville blitt sett på med både lengtende blick og med forakt, men ville i betydelig større grad være fri. Det eneste man kan si at disse to motstridende rollene har til felles er at de svært ofte fikk et liv fylt av musikk og sang. Nonnene sang seg igjennom døgnet og året, og kurtisanene sang for å lokke og trollbinde. De eneste som skulle være stille var konene, i alle fall når mennene var til stede.⁴

Som nonne i Venezia så var det store forskjeller fra kloster til kloster. Nonnene fra patrizi fikk lov til å beholde noen av fasilitetene en velstående kvinne ville hatt, slik som klær og muligheten til å pynte sitt eget private rom. De slapp også å gjøre tyngre arbeidsoppgaver, de ble gjort av jenter fra fattigere kår, som ikke hadde råd til å betale for plass i klosteret. For det kostet også penger å bli nonne, men det var betydelig mindre enn det å betale medgift. I disse, rikere klostrene, var reglene som regel noe slappere for hvordan nonnene skulle leve enn i de fattigere klostrene som måtte overholde kirkens doktrine noe strengere; uten ekstra privilegier og privat rikdom tillatt. En av disse jentene som ble tvunget inn i et kloster av familien, en såkalt *monache forzate*, var Arcangela Tarabotti. Takket være hennes tekster om livet i klosteret og kvinnens posisjon i samfunnet har vi et mye bedre innblikk i deres situasjon. Hun delte sin og andres historie og diskuterte feministiske temaer med Giovanni Francesco Loredano, stifteren av *Academia degli Incogniti*, noe jeg vil ta for meg mer detaljert i kapittelet om opera og librettister.⁵

De jentene som derimot ble giftet bort kan ikke sies å ha hatt et spesielt mye bedre liv. Det var ikke slik at de ble giftet bort til en mann på deres alder; en de kunne ha en mulighet til å ha et romantisk forhold med. De ble som regel giftet bort til godt voksne menn, ofte mer enn dobbelt så gamle som dem. Disse mennene holt dem så nøye overvåket, og jentene fikk svært liten bevegelsesfrihet. Dette fordi mennene var redde de skulle forelske seg i noen av de mange unge ugifte mennene. Deretter måtte de naturligvis bære og føde deres barn, noe som på den tiden ikke var bekymringsfritt; mange kvinner døde under fødselen. Alt dette var noe

³ Heller, W. (2003). *Emblems of Eloquence: Opera and women's voices in seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press

⁴ Rosenthal, M. F. (1992). *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*. Chicago: University of Chicago Press

Glixon, J. E. (2017). *The nuns of Venice and the Lagoon*, in: *Mirrors of heaven or wordly theaters?: Venetian nunneries and their music*. New York, NY: Oxford University Press

⁵ Heller, W. (2003). *Bizzare Fiminile: Opera and the Acedmia degli Incogniti*, in: *Emblems of Eloquence: Opera an women's voices in seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press

deres yngre søstre ble påminnet om, for å få dem til å se lysere på deres kommende tilværelse som nonner.⁶

Kurtisanene, som Tarabotti selv mente var de kvinnene i Venezia med størst frihet, hadde mulighet til å anskaffe den ene tingen ingen høytstående, og få vanlige, kvinner kunne få; kjærlighet. Det er selvsagt ikke alle som gjorde det, men de hadde mulighet til å søke den – til en viss grad. Den typer kurtisane som Venezia var spesielt kjent for var *cortigiana onesta*, den ærlige kurtisanen, som var belest innen retorikk, kunst, kultur og politikk. Slike kurtisaner kunne bevege seg tilnærmet fritt og fasinerte mennene med deres intelligens minst like mye som deres skjønnhet. Den kanskje aller mest kjente kurtisanen var renessansens Veronica Franco, en svært talentfull dikter *sponset* av Domenico Venier. Hun diktet om Venezias storhet, men ikke uten å få med dens skyggesider; slik som patriziens urettferdige behandling av både kvinner og menn. Takket være hennes tekster og tekstene skrevet om henne, har vi et innblikk i livet til en ærlig kurtisane og hvordan hun kjempet om de samme litterære plassene som unge menn. Dette har ført til både stygge og vakre omtaler om henne som person, kurtisane og dikter. Hun ble til slutt henrettet i 1591 for å være kurtisane, grunnet en heksejakt etter en periode med pest og krig som kurtisanene fikk skylden for av kirken.⁷

Det som gjør det hele fascinerende er hvordan måten Venezia ble omtalt gjenspeiler de tildelte rollene kvinnene hadde. Venezia var, i følge David Rosand i hans studie om myten om Venezia, rettferdighet, gudinnen Roma, jomfru Maria og kjærlighetsgudinnen Venus. Det som blir tydelig når man leser om Venezia er hvordan det blir fokus på Maria og Venus, de to motstridende delene av henne. For hun er en uovervinnelig jomfru, men hun er også lagunebyen der karneval var hovedattraksjonen. Hun er med det, konene og nonnene, men hun er også kurtisanene. Denne skjøre balansen var essensiell for å holde byen flytende; hun trengte Venus for å holde Maria ved sin høye status. På samme måte hadde kurtisanene en rolle i samfunnet; de skulle holde de unge, oftest ugifte, mennene unna konene, og holde konene rene og fromme mens ektemennene kunne utfylle sine lyster – utover det å forsikre etterkommere.⁸

⁶ Glixon, J. E. (2017). *The nuns of Venice and the Lagoon*, in: *Mirrors of heaven or wordly theaters?: Venetian nunneries and their music*. New York, NY: Oxford University Press

⁷ Rosenthal, M. F. (1992) *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*. Chicago: University of Chicago Press

Heller, W. (2003). *Emblems of Eloquence: Opera and women's voices in seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press

⁸ Rosenthal, M. F. (1992) *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*. Chicago: University of Chicago Press

Heller, W. (2003). *Emblems of Eloquence: Opera and women's voices in seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press

2.2 Ospedali

Som nevnt ovenfor var Venezia en republikk som gjentatte ganger hadde vært plaget med krig og sykdom, på lik linje med de fleste store nasjoner på den tiden. Dette førte til en fremvekst av fattige, syke og foreldreløse. For å hjelpe disse menneskene ble det startet opp ospedali, derav de 4 store og mest kjente er Incurabili, Derelliti, Pietá og Mendicanti. Den eldste, Mendicanti, ble stiftet allerede i 1128, som et fristed for korsfarere. I 1595 ble det omgjort til den første spedalske kolonien i historien, der både voksne og barn var velkomne. Pietá ble grunnlagt i 1336 og fungerte som hjem for forlatte spedbarn, der jentene kunne leve resten av livet. I 1522 ble Incurabili stiftet som et hospital for syfilissyke, og etter hvert utvidet til å kunne ta inn foreldreløse. I følge venetiansk lov kunne dette gjelde barn født av kurtisaner og barn uten far. Derelliti var den siste som ble stiftet, bare seks år etter Incurabili, i 1528, og startet som et samlingspunkt for gatebarn.⁹

Disse Ospedalene ble drevet av munk og nonner, og det dagligdagse livet for beboerne var derfor sterkt preget av kristne verdier og ritualer; de fungerte på mange måter slik som klostre. Av den grunn ble det satt opp undervisning, for å gjøre det mulig for beboerne å delta i de musikalske ritualene, og denne undervisningen ble hovedsakelig forbeholdt jentene. Dette fordi guttene fikk undervisning i arbeidsfag slik som båtbygging, smedning og fisking, da de som regel forlot ospedalene i en alder av 14. Jentene, derimot, forble ofte på ospedalene resten av livet, og var derfor de rette å undervise i sang og liturgi. Det virker ikke å ha vært så mye fokus på hva som gjorde at disse jentene ble så talentfulle, men på 1600-tallet hadde de nådd et punkt der det var en ettertraktet arbeidsplass for kjente komponister; derav Antonio Vivaldi og Nicola Porpora. Porpora er blant annet kjent for å ha endret på rutinene i Derlitti; han økte for eksempel det musikalske fokuset ved at jentene i *figlie del coro* ble fritatt fra alle andre oppgaver slik at de kunne bruke all sin tid på musikk.

Jentene fra Ospedalene endte opp med å bli viden kjente, og mye av grunnen er at ingen fikk lov til å se dem. De fremførte bak gitter og ble med ett noe mystisk. Unge, sikkert utrolig vakre, jenter som sang og spilte som engler; det var ikke noe som fantes andre steder. Grunnen til at de var bak gitter i første omgang var nok delvis fordi kvinner, og spesielt unge jenter, ikke skulle stå på en scene og vise seg frem. Her kan vi da se en tydelig tilknytning til livet i et lukket kloster, der man den dag i dag bruker gitter til å skille nonnene fra andre mennesker under gudstjenester.¹⁰ En annen grunn var at mange av disse jentene endte opp i

⁹ Baldauf-Berdes, J. L. (1993). *Women musicians of Venice: Musical Foundations 1525-1855*. Oxford, UK: Clarendon Press.

¹⁰ Bucciarelli, M. (2018). *Diskusjonsnotater fra Musikk i Venezia*

Ospedalene på grunn av misdannelser eller sykdom som til slutt ga dem stygge arr; de var kastet ut av samfunnet av en grunn, men det ble glemt når de var så talentfulle og ingen kunne se tegnene til det. Gitteret passet altså på jentene på flere enn ett nivå, og var nok for svært mange av dem betryggende. Noen ønsket nok å være på andre siden av det, og noen av dem igjen fikk det til. De som var ekstra talentfulle ble nemlig tildelt en rekke goder det øyeblikket de ble medlem av Figlie di Coro.¹¹

Figlie di Coro skulle, som nevnt ovenfor, ha fullstendig fokus på musikken og bruke all sin tid på å øve. De slapp altså unna fysisk arbeid, fikk økt musikkundervisning og fikk i tillegg en rekke finansielle og andre fordeler. En av disse finansielle fordelene var at de fikk en medgift, og derfor en mulighet til å komme seg ut av ospedalet og bli noens kone. I tillegg fikk de også pensjon på lik linje med andre kirkemusikere. Du kan da se for deg hvor ettertraktet en posisjon i figlie di coro må ha vært blant de unge jentene og hvor mye de derfor må ha øvd for å forsøke å få en plass. Det kan i seg selv forklare hvordan nivået ble såpass høyt at de ble kjente over hele den vestlige verden. Grunnen til at figlie di coro kunne få slike fordeler var at de tiltrakk publikum, som igjen donerte penger til ospedalene og hjalp med å holde de gående. Disse donasjonene kunne skje ved fremførelser og utenom, men det er nok ganske sikkert at i en så kulturelt fokusert by og republikk så var det ønskelig å støtte en veldedighet som produserte slike talenter. Det hadde også blitt til en ettertraktet utdanning utenfor ospedalenes vegger og rike borgere betalte for å gi sine døtre den beste musikalske utdanningen som da fantes i Ospedalene, og spesielt i Ospedale della Pietà.¹²

Den kanskje mest kjente av disse talentene var Anna Maria della Pietà. Hun, som resten av spedbarna som endte opp der, ble i nattens ly lagt i *scafetta* (en slags skuff eller hylle i veggen av ospedalet). Etter at hun ble funnet, skrev de ned hva slags klær hun hadde på seg og annen informasjon hvis det fantes noen lapp. Dessverre så er rapportene fra perioden hun ble forlatt i *scafetta*en forsvunnet, så vi vet ikke hvilken tilstand hun kom til Pietà i. Deretter ble hun sendt til en fosterfamilie, som tok vare på henne frem til hun var omtrent 10 år gammel, slik det ble gjort med alle spedbarna. Dette var betalt av Ospedalet, 12 lire i måneden barnets første år, 5 lire det neste året, 3 lire fra alderen 3 år til 6 år, og en lire de påfølgende årene frem til hun returnerte til Pietà i 1705. Det er takket være slike detaljerte oppføringer at vi vet såpass mye om disse barna; ved å lese nøye kan man se hva slags familie

¹¹ Baldauf-Berdes, J. L. (1993). *Women musicians of Venice: Musical Foundations 1525-1855*. Oxford, UK: Clarendon Press.

Bucciarelli, M. (2018). *Forelesningsnotater fra Musikk i Venezia*

¹² Baldauf-Berdes, J. L. (1993). *Women musicians of Venice: Musical Foundations 1525-1855*. Oxford, UK: Clarendon Press.

barnet kom fra, om den var fattig eller rik, og da hvorvidt foreldrene hadde gitt opp barnet av finansielle årsaker eller grunnet noe mer skandaløst – grunnet en misdannelse, kanskje? ¹³

Hun ble så etter en opptaksprøve innlemmet i *figlie di coro*, der hun fikk grundig undervisning som fiolinist og generelt som musiker i løpet av tenårene før hun ble tatt opp som en av de omtrent 40 medlemmene som fremførte i kapellet til Pietà. Hun vokste opp til å bli en ekstremt talentfull og kjent fiolinist, og fikk 1737 en av de to stillingene som *maestra di coro*. En rolle der hun hadde kontroll og oversyn over korets affærer; alle ikke-musikalske aktiviteter til de som var kirkemusikere, lærlinger og betalende studenter, passet på at alle instrumenter ble tatt vare på og at folk generelt gjorde det de skulle gjøre, og passet på at lønn og stipend ble delt ut. ¹⁴

Til og med Vivaldi, som nevnt tidligere både underviste ved og komponerte musikk til Pietà, komponerte flere concertos for henne. Det er også mulig å si at grunnen til at vi i dag vet såpass mye om henne er takket være Vivaldis interesse i henne – det å være knyttet til Vivaldi skaper en viss fasinasjon. Hennes talent ble ikke bare anerkjent av de innad i *ospedale della Pietà*, men også av de som kom for å bevitne *figlie di coro*. Et eksempel på hvor imponerende hun må ha vært er kommentaren fra Baron Carl Ludwig von Poellnitz (1692-1775) som omtalte henne som Italias ledende fiolinist. Noe som gir oss et videre perspektiv på hennes talent og hvordan hun ble respektert, er et dikt skrevet om henne. ¹⁵

Hun blir her omtalt som en leder, og med kvaliteter som godhet og skjønnhet blir hun raskt noe guddommelig. Dette er et relativt vanlig komparativ i renessansen og ut i barokken; den optimale kvinnen kan nesten sies å være en engel. Det er tydelig at skribenten har stor respekt for Anna Maria, ettersom han omtaler henne som den beste fiolinisten i verden, og setter sitt ord ved det.

¹³ Talbot, M. (2004). *Anna Maria's Partbook*, in *La Musica negli ospedali/conservatoi veneziani. Ediz. italiana e tedesca*, ed. by Geyer, H. & Ostoff, W. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura fra Seicento e inizio Ottocento

¹⁴ Baldauf-Berdes, J. L. (1993). *Women musicians of Venice: Musical Foundations 1525-1855*. Oxford, UK: Clarendon Press. (S.143-44)

Talbot, M. (2004). *Anna Maria's Partbook*, in *La Musica negli ospedali/conservatoi veneziani. Ediz. italiana e tedesca*, ed. by Geyer, H. & Ostoff, W. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura fra Seicento e inizio Ottocento

¹⁵ Talbot, M. (2004). *Anna Maria's Partbook*, in *La Musica negli ospedali/conservatoi veneziani. Ediz. italiana e tedesca*, ed. by Geyer, H. & Ostoff, W. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura fra Seicento e inizio Ottocento
Her kan man lese om både Anna Marias liv og om hennes musikalske stil og musikken som ble komponert for henne; det inkluderer noteeksempler og gjennomgang av alle concertoene som er en del av hennes partbook.

Vers 1

*But here, leading the way
like the leader of a platoon,
comes the splendid Annamaria,
true incarnation of goodness and beauty.*

Vers 2

*She plays the violin in such a way
that anyone hearing her is transported
to Paradise,
if indeed it is true that up there
the angels play like that*

Vers 4

*Indeed, in the whole world
no woman or man is her equal:
I do not exaggerate, and I speak the truth
as a man of honour¹⁶*

Når man ser nøye på livet hennes kan man si at hennes posisjon innad i Ospedale Della Pietà var ærefullt og kun viser til hvor mye hun ble respektert, men det er også tydelig å se en mangel på frihet. For selv om hun ble omtalt som Italias ledende fiolinist var hun *stasjonert* i Pietà, uten muligheten til å reise rundt i Europa og spille på de største scenene fremfor utallige publikummere. Hennes frihet var på den måten ikke særlig større enn Tarabottis, men ved å bli utdelt en maktposisjon kan følelsen av å ha mistet noe kanskje ha vært forminsket. Denne maktposisjonen fratok henne også muligheten til å spille musikk på samme måte som tidligere, da hun umulig kunne hatt tid med alle oppgavene hun ble tildelt. Kanskje det optimale hadde vært å være god nok til å få en plass i Figlie di Coro, men ikke så talentfull at de ønsket at du skulle forbli. På den måten kunne man utnytte medgiften man fikk, og få et liv der en selv hadde større makt over videre utvikling.

¹⁶ En fullstendig utgave av diktet finnes på siste side: både på italiensk og engelsk.

2.3 Opera og Librettister

Opera vokste raskt til å bli den mest populære kunstformen ikke bare i Venezia, men over hele Europa, og ble sammen med karnevalet et stort trekkplaster for turister. Ettersom Venezia var et sted der musikken flommet over, og det knapt kunne sies å være mangel på komponister, musikere, dansere eller skuespillere, så ble operaen kjent for å være spesielt god. Takket være kreative librettister fikk man også mange interessante variasjoner av kjente historier, der de tilpasset den originale historien til et spesielt operaformat. Kjønn var relativt; menn kunne spille kvinner og kvinner kunne spille menn, om så bare for å gjøre det hele mer underholdende. Det var fantastiske kostymer, scener, danser og ikke minst sangere. Det å dra på en opera var en helaften med fest og underholdning. Denne populariteten ble statslederne oppmerksomme på og fikk skrevet librettoer som direkte kunne plasseres inn i Venetiansk seiershistorie.¹⁷

Den kanskje mest velformulerte forklaringen på Karnevalets funksjon i Venezia kommer fra Wendy Heller i introduksjonen til *Emblems of Eloquence*.

I Venezia var ikke karnevalet ikke bare en dekorasjon eller en turistattraksjon, det var heller ikke en opprørshandling av en undertrykket befolkning; den var heller en nødvendig del av Venezias eksistens, bygget inn i systemet. På noen måter gjorde karnevalet det mulig å ha den dynamiske spenningen mellom venetiansk frigjorthet og konservatisme, det skapte en tid og et sted der balansen av motsetninger kunne skifte – også kun midlertidig – til motsatt retning.

For i karnevalet kunne man ved å ta i bruk masker og kostymer ikke bare skifte kjønn, man kunne endre sin posisjon i samfunnet. Karnevalet ble slik på mange måter en midlertidig virkeliggjøring av den operatiske scenen.

Mange av de mest profilerte librettistene i operaens formative år, tidlig på 1600-tallet, var medlemmer av *Academia Degli Incogniti*. Et akademi for unge menn av patrizi og *cittadini ordinari* der de diskuterte samfunnsaktuelle temaer, og jobbet aktivt med kulturelle begivenheter slik som karnevalet og opera. Som nevnt ovenfor var *Incogniti* stiftet av Loredano, en mann som ikke var redd for å publisere tekster med sterke meninger om det meste. Selve akademiet var fundert på aristotelisk filosofi og derfor blir det naturlig at et av temaene som ble mye diskutert var nettopp kvinner, deres rolle og posisjon i samfunnet. I følge Aristoteles var det at kvinner og menns dyder var ulike en naturlig sannhet, ikke grunnet biologiske årsaker, men grunnet sosiale konstruksjoner rundt kjønn der menn er aktive og kvinner

¹⁷ Muir, Edward. (1981). *Twelve Wooden Marys and a Fat Thursday: A Serene Society*, in: *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton University Press), 156-181.

er passive. Av den grunn så var det naturlig at mennene skulle være karismatiske og vise mot gjennom handling, mens kvinnene skulle være ydmyke og vise mot gjennom å motstå handling. Ironisk nok var det også tanker rundt kyskhets, som egentlig ble sett på som en dyd for kvinnen, som en negativ ting. Kyskhetsen ødelegger for skjønnheten med sin melankolske djevleskap.¹⁸

Når medlemmene av incogniti så skulle skrive en libretto, tok de gjerne å endret på den historisk/mytisk korrekte versjonen og satte den i et venetiansk perspektiv. Dette gjorde de ved for eksempel å tilegne karakterene roller fra venetiansk historie, slik som i *Juditha Triumphans*. En annen ting man kan se spor av gjentatte ganger er måten makt er fordelt; det kan virke som at makt, og maskulinitet, er en konstant som kun forflyttes fra person til person. Dette kan vi se når en kvinne får en mann til å bli forelsket i henne, da mister han makt og maskulinitet, mens hun kan sees på som å overta denne energien.

Et særdeles godt eksempel på hvordan kvinner ble behandlet i opera ser man i *L'incoronazione di Poppea* (Kroningen av Poppaea). Her er det flere forskjellige kvinneroller, som på hver sin måte skiller seg ut; aller mest er det Ottavia (Octavia). Historien befinner seg i Roma, under keiser Neros styre (54-68), og omhandler Nero og hans kone Octavia, og Otho og hans kone Poppaea. Nero virket ikke til å ha særlig interesse i sin kone, og tok i bruk en tjenestepike som elsker; når han så får høre om Poppaea av Otho blir han fasinert av det han hører. Poppaea holdt seg som regel hjemme, og hadde ansiktet halvveis skjult; på lik linje som med den økte fasinasjonen for jentene i ospealene øker også fasinasjonen rundt henne.¹⁹ Poppaea får i operaen rollen som forførerske, og Octavia som den klagende (lamenting) kvinnen. Det som gjør Octavia ulik andre kvinner satt i samme operatiske rolle er hennes fullstendige uskyld. Hun er i stedet den legitime, trofaste, men uønskede konen til Nero. Hennes person har blitt beskrevet som det vi tidligere har omtalt som den perfekte konen i Venezia; hun var hederlig, vakker, trofast, og troende. Hun var kun utrolig uheldig, manipulert av sterkere karismatiske kvinner som Poppaea og Agrippina (Neros mor). Poppaea blir her den sensuelle kvinnen som tar i bruk sin skjønnhet for å oppnå en maktposisjon. Pallavicino, en studerer av kurtisaner, sammenlignet hennes grådighet og egeninteresse med

¹⁸ Heller, W. (2003). *Emblems of Eloquence: Opera and women's voices in seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press

Heller har her tatt for seg både tekster fra andre forskere og tekster skrevet av kvinner fra renessanse og tidlig barokk, for å få frem et mer realistisk bilde av kvinnens faktiske situasjon.

Bucciarelli, M. (2018). *Forelesningsnotater fra Musikk i Venezia*

Muir, Edward. (1981). *Twelve Wooden Marys and a Fat Thursday: A Serene Society*, in: *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton University Press), 156-181.

¹⁹ Heller, W. (2003). "Disprezzata Regina" *Woman and Empire* in: *Emblems of Eloquence: Opera and women's voices in seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press

kurtisanene. Hun er derimot ikke den kvinnen som ble ansett, da av Pallavicino og Malipiero, den mest truende og den som var til grunne for ødeleggelsen av Octavia og Neros ekteskap; det var Agrippina. Agrippina var en talentfull politiker, og hadde hun vært en mann hadde mange av hennes kvaliteter vært dyder. Hun var ambisiøs, politisk anlagt, sterk og modig - hun ønsket makt. Disse kvalitetene, og spesielt henne politiske talent, var både noe man så opp til og fryktet.

Det er likevel den kunstneriske behandlingen av Octavia, som er mest interessant.²⁰

Octavia får ikke den sympatien en skulle se for seg at hun får, med tanke på hennes dydighet og mangel på skrupler, i stedet blir hun gitt et musikalsk bakteppe som virker som å ha gitt opp. Hennes mangel på virtuositet og musikalsk ekspressivitet gjenspeiler hennes historiske karakter som holdt følelsene skjult og beholdt sitt ansikt til alle tider. Dette kan igjen sammenlignes med Incognitis syn på kyskheter som en melankolsk djevel; hennes kyskheter fører til hennes undergang og gir oss musikalsk melankoli. Dette kan vi se tydeligere i hennes tredelte monolog der hun først klager over sitt lott som kvinne, så fordømmer Nero og Poppea og til slutt klager til Giove (Jupiter) for hans mangel på rettferd. Ved å starte med å ta for seg kvinnens plass i samfunnet og deres forkastelige mangel på rettigheter får vi en rolle som gir liv til Arcangela Tarabotti og hennes tanker om kvinnens situasjon, noe som igjen kan sammenkobles opp mot Academia Degli Incogniti og da spesielt Loredano.²¹

Octavia nekter så å akseptere sin skjebne, og i motsetning til det som er vanlig i en opera – hun aksepterer og kommer seg over sin skjebne og oppnår tilfredshet, eller at hun ender opp lykkelig med en mann ved hennes side – så søker hun hevn over Poppaea. Dette gjør hun ved å manipulere Otho, noe som vi ikke har historisk bevis på at har skjedd.²²

Når man så skal se på kjønnskifter kan man se på Othos forsøk på å drepe Poppaea. Dette gjør han først etter at Octavia manipulerer ham om å gjøre det, og da ved å miste sin maskulinitet – kler han seg så ut som en kvinne for å skjule sin identitet i det han går for å drepe henne. Her ser vi Incognitis tankegang rundt maskulinitet og makt bak fornedringen av Othos karakter ved å kle ham opp som kvinne

²⁰ Heller, W. (2003). "Disprezzata Regina" *Woman and Empire in: Emblems of Eloquence: Opera and women's voices in seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press

²¹ Heller, W. (2003). "Disprezzata Regina" *Woman and Empire in: Emblems of Eloquence: Opera and women's voices in seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press

²² Heller, W. (2003). "Disprezzata Regina" *Woman and Empire in: Emblems of Eloquence: Opera and women's voices in seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press

2.4 Barbara Strozzi

Det var ikke uvanlig at kvinnelige musikere skrev egen musikk, det er noe vi har sett nevnt ved flere anledninger, og som virker vanlig for musikere å gjøre i denne tidsperioden. Det som derimot var uvanlig var at kvinner publiserte komposisjonene sine. En slik kvinne, blant svært få, var Barbara Strozzi.

Barbara Strozzi, født Barbara Valle, var en venezisk sanger og komponist født i 1619. Hun ble oppdratt som datter av Giulio Strozzi og ble i hans siste testamente omtalt som hans

”figliuola elletiva” som kan oversettes til hans valgte datter; hvorvidt hun var adoptert eller hans illegitime datter er ikke godt å si. Giulio Strozzi var en kjent komponist, fra en gammel florentinsk familie, med sterke knytninger til det høykulturelle miljøet i Venezia; noe han utnyttet for å skape muligheter for Barbara. Dette gjorde han ved å forsikre henne en god utdanning som både sanger og komponist; først som student ved Ospedale della Pietá og deretter som elev av den kjente komponisten Francesco Cavalli.²³ Allerede fra hun var 16 år fikk hun fremføre små konserter i hjemmet deres, der både musikere, kunstnere og komponister fikk høre henne. Etter hvert som hun vokste opp skapte han Academia degli Unisoni, der hun fikk en ledende rolle som seremonimester.²⁴



Via Academia degli Unisoni ble Strozzi satt i en posisjon få kvinner på den tiden i det hele tatt kunne forestille seg å ende opp i. Unisoni fungerte som en musikalsk undergruppe for Academia degli Incogniti, ettersom tilnærmet alle medlemmene Giulio hadde valgt til Unisoni allerede var medlemmer av Incogniti. I slike Academier var medlemmene tilnærmet utelukkende menn, og hovedsakelig adelsmenn. I Academia degli Incogniti besto medlemmene hovedsakelig av poeter, librettister og fritenkende unge menn. Ettersom mange av dem var kunstneriske var det derfor ikke vanskelig å få satt sammen en mer fokusert undergruppe, der diskusjonen hadde større fokus på kunst. Hos Unisoni fikk Strozzi muligheten til å velge temaer som skulle diskuteres, og vi har sett eksempler der hun fikk mulighet til å lese opp to motstridende meninger om samme sak. Med andre ord var hun ikke

²³ Bucciarelli, M. (2018). *Forelesningsnotater fra Musikk i Venezia*

²⁴ Rosand, E. (2005). *The Voice of Barbara Strozzi*, in: *Women Making Music*, ed. by Bowers, J. & Tick, J, Urbana: University of Illinois Press.

bare en kvinne som var en talentfull musiker og komponist, hun var en kvinne som fikk være med på diskusjonen som ellers i aller største grad var lukket for hennes kjønn.²⁵

Ved å se på Strozzi's komposisjoner er det tydelig å se at hun er en sanger; hun komponerer vokalmusikk, hovedsakelig innenfor den sekulære sjangeren. Hun skrev over 80 kantater og arier, noe som vil tilsa at hun kan settes på like linje som samtidige komponister som Carissimi, Rossi og Cesti. Hennes verker ble, overraskende nok, publisert i mye større grad; nesten alle hennes kantater ble utgitt. Noe man ikke kan si for Carissimi og Rossi, som skrev mer enn henne, men derav få ble publisert.²⁶

Noe av det mest som gjør at hun skiller seg mest ut er hennes spesialisering innen kantater og arier og videre innenfor en spesifikk emosjon: Lidelse. Denne lidelsen ble ikke alltid portrettert seriøst, vel og merke, men noen ganger humoristisk og sarkastisk. Det vanligste var derimot den seriøse og intense lidelsen, forårsaket av ensidig kjærlighet. En rekke av poetene som hun brukte tekster fra var ikke bare velkjente librettister, men medlemmer av *Academia Degli Incogniti*. Noe som igjen styrker hennes tilkobling til dem og deres tilkobling til henne, ikke minst.²⁷

Til tross for å være i denne situasjonen var det ikke alltid slik at hun ble sett på med positivt blikk. Det å være en kunstnerisk kvinne var ikke noe en kultivert kvinne skulle være, for selv om det å være lært opp til å tegne, brodere og synge var vanlig, så betød det absolutt ikke at en skulle "stå på en scene" og vise det frem. En elementær del av det å være en kultivert kvinne på denne tiden i Venezia var det å holde seg usett og uhørt når andre menn enn din egen ektemann var tilstede. Dermed var det å være seremonimester, sanger og frittalende kvinne i et rom fylt av menn ikke fullstendig passende.

Maleriet på den foregående siden er antatt å være av Barbara Strozzi; det viser et instrument for å symbolisere at hun er musiker, noter fordi hun er komponist, klærne og fysikken tyder på at det ikke var noe mangel på inntekt. Det som blir mest øyenfallende her er da hvordan hun viser frem brystene sine. Dette kan tyde på at maleren så på denne kvinnen

²⁵ Heller, W. (2003). *Bizarre Fiminile: Opera and the Acedmia degli Incogniti*, in: *Emblems of Eloquence: Opera an women's voices in seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press
Både i Rosand og Heller kan man se tydelig koblingen mellom Incogniti og kvinnekampen, men de fokuserer på to forskjellige kvinner; Rosand ser hovedsakelig på Barbara Strozzi, mens Heller fokuserer på Arcangela Tarabotti. Informasjonen som er nevnt om Barbara er derfor fra Rosand, mens der hovedvekten av avsnittet omhandler Incogniti har informasjon også blitt hentet fra Heller.

²⁶ Rosand, E. (1978). "Virtuisissima cantatrice": The Composer's Voice. *Journal of the American Musicological Society*, vol 31 (no. 2), s.241-281

²⁷ Rosand, E. (1978). "Virtuisissima cantatrice": The Composer's Voice. *Journal of the American Musicological Society*, vol 31 (no. 2), s.241-281

som en kurtisane og ikke bare som musiker og komponist. Dette var nemlig en hårfin linje i Venezia spesielt i Renessansen, ettersom mange kurtisaner tok i bruk musikk som et forlokkende virkemiddel og mange av dem var talentfulle.

Det er kommentarer som tyder på at Barbara kunne ha vært en kurtisane, slik som en kommentar etter at hun hadde delt ut blomster til medlemmer av incogniti; *it is a fine thing to distribute the flowers having already surrendered the fruit // det er en fin ting å dele ut blomster, når man allerede har gitt bort frukten*. Hun var også kjent for å være i et langvarig forhold med en kastratsanger, noe flere påpekte var grunnen til at hun aldri fikk barn. Dette tilsier da at de var overbevist om at hun som ugift kvinne hadde samleie, noe som igjen kun skulle være tillatt for kurtisaner. Slik som McClary påpeker, så var de fleste talentfulle kvinnelige musikere som fremførte musikk utenfor hjemmet kurtisaner, derav mange av dem brukte sin sang på samme måten som sirenene; for å lokke mennene til seg. Spørsmålet er jo da hvorvidt Strozzi's fremførelser hos Academia Degli Unisoni ble sett på som fremførelse i hjemmet eller ikke – det var tross alt en samling menn hun fremførte for. Det blir derimot urettferdig å konkludere med det ene eller det andre i saken om hvorvidt hun var kurtisane, men det er også viktig å huske på at hun kunne vært begge deler.²⁸

²⁸ McClary, S. (2012). *Desire and Pleasure in seventeenth-century music*. Berkeley: University of California Press

Rosand, E. (2005). *The Voice of Barbara Strozzi*, in: *Women Making Music*, ed. by Bowers, J. & Tick, J, Urbana: University of Illinois Press.

3.0 Oppsummering og Konklusjon

3.1 Oppsummering

Ved å se på alle aspekter ved Venezias samfunn, slik som styreform, sosiale struktur og kultur, ser man en rekke lignende aspekter. Igjennom tilnærmet alle tekstene jeg har lest for å skrive denne oppgaven har forfatteren poengtert hvordan samfunnet er basert på en balanse mellom Venezias to hovedpersonligheter; Venus og Maria. Samfunnet er bygget på en kombinasjon av strenge, religiøse og politiske regler og det frie, sensuelle og kreative. Dyd mot lyst; Kirken mot Karneval.

Ved å se på kvinnens forskjellige roller kunne man se hvordan ingen av mulighetene ga dem frihet til å velge sitt eget liv, men dette gjaldt heller ikke mennene, så dette kan på mange måter sies å være en feil i den venetianske styreformen. Den politiske styreformen, som fullstendig utelot kvinnen; ulikt den monarkiske styreformen der en kvinne på mange måter kunne styre et land – enten direkte eller indirekte slik som Agrippina. Det var det derfor tydelig at kvinnene trakk det korteste strået, og noen av disse var modige nok til å forsøke å gjøre noe med saken og tok til orde på vegne av resten; slik som Tarabotti.

Takket være Ospedalene så fikk en rekke talentfulle jenter en mulighet til å unngå et liv i fattigdom, og et respektabelt yrke som kirkemusiker. Ved å skjule jentene bak gitteret ble deres dydighet bevart og de kunne drive med musikk uten å bli sett på som kurtisaner. De fikk også en mulighet til å gifte seg, hvis de ønsket det. Derimot ble de på lik linje med nonnene som regel sittende innenfor veggene av ospedalet resten av sitt liv, uten andre muligheter.

Operaen utfordret samfunnsnormene og tok karnevalets lover opp på scenen der alle kunne se dem. Menn kunne bli kvinner og kvinner kunne bli menn; både ved hjelp av kostymer og mer subtilt ved maktforflytning og væremåte. Kvinnen ble fortsatt dømt ut ifra de dyder samfunnet forhøyet, men dommen var som regel mildnet. Hvorvidt librettistene mente det feministisk eller ikke kan vi ikke konkludere med, men vi vet at de av dem som var medlem av Incogniti i alle fall så på det som et interessant diskusjonstema.

Barbara Strozzi var en kvinne som kom seg så langt ut av normene at vi i dag ikke en gang vet hvorvidt hun var en kurtisane, eller om hun faktisk var en helt ekstraordinær kvinne som presterte å leve livet på en måte ingen andre kvinner i Venezia fikk. Hvis hun ikke var en kurtisane så var hun en kvinne som hadde respekten til svært høytstående menn samtidig som hun var sanger, ugift og frittalende – en moderne kvinne på svært mange måter.

3.2 Konklusjon

When we too are armed and trained, we can convince men that we have hands, feet, and a heart like yours; and although we may be delicate and soft, some men who are delicate are also strong; and others, coarse and harsh, are cowards. Women have not yet realized this, for if they should decide to do so, they would be able to fight you until death; and to prove that I speak the truth, amongst so many women, I will be the first to act, setting an example for them to follow. ²⁹

- Veronica Franco

Det fantes altså en mengde kvinnelige musikere og fritenkere i Venezia. De kom i form av oppegående nonner som var misfornøyde med sin situasjon, talentfulle foreldreløse jenter som vokste opp til å bli kjente over hele Europa, døtre av kunstnere og musikere som selv ønsket at deres barn skulle få leve av musikk, og de var unge jenter uten mange andre muligheter som var vakre og hadde et musikalsk og kunstnerisk talent.

De ble dømt ikke bare ut ifra talent, men ut ifra situasjon, utseende og oppførsel. Anna Maria, som levde innenfor stengte dører uten mennenes blikk på henne, ble sett på som en engel. En kvinne uten seksualitet og bevegelsesfrihet, men høyt ansett av alle. De som derimot sto på en operascene kunne raskt bli overseksualisert og sammenlignet med kurtisaner, uavhengig om de faktisk var det eller ei. Hennes skjønnhet var nok like viktig som hennes talent, på samme måte som det kan sies å være i dag. Barbara Strozzi, som kun fremførte for lukkede samlinger, fikk av noen dette kurtisanestempelet; det fikk hun mest sannsynligvis fordi disse lukkede samlingene var av menn. Hun var heldig i å bli respektert for sine tanker og ideer i tillegg til sitt musikalske talent, noe som igjen har gjort at vi vet om henne. Tarabotti, som ikke var musiker og ved å være nonne, unngikk å bli bedømt for å ikke være dydig til tross for sine bestemte uttalelser. Det betød ikke at hun ikke fikk høre hvorfor det var fortjent; den plassen hun og resten av hennes kjønn hadde.

Når man ser på utviklingen av operaen, som igjen gradvis gjorde det mulig for kvinner å bli respektert som musikere, så kan man kanskje tenke seg at operaen delvis har *skyld* i at kvinnene fikk en mer respektert plass i samfunnet. Mennene i Incogniti kan ha bevisst tatt opp temaer som var for vanskelige for folket å fordøye og gjort dem fordøyelige ved å gi dem en liten smakebit av gangen. Ved å gjentatte ganger se sterke kvinnelige figurer på scenen, slik

²⁹ Rosenthal, M. F. (1992). *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*. Chicago: University of Chicago Press

som Agrippina og Poppaea – til tross for deres onder – kan det hende at tanken ble noe mer normalisert for hver gang.

Gradvis utvikling er nok et nøkkelord her. Vi ser fortsatt resultater av denne utviklingen i dag innen måten vi ser på musikologi. For første gang siden jeg startet å studere musikk – fra videregående av – har jeg dette semesteret blitt møtt med kvinnelige komponister og fått en mulighet til å få bredere kunnskap om dem. Til tross for at jeg har fått gjennomgang av vestlig musikkhistorie to ganger. Dette sier noe om hvordan vi ser på historien i seg selv – vi har ikke tenkt over alle kvinnene som har deltatt, vi har antatt at de satt hjemme med barna.

Utifra tekstene jeg har lest, både originale skrevet av menn og kvinner fra renessansen og barokken og tanker og meninger av musikologer fra vår tid, så virker det som at det er noen få punkter som gjentar seg. For det første så har de kvinnene som har brutt med normene og snakket fritt om viktige feministiske standpunkter fått noe assistanse fra menn som ikke virket skremt av dem. Barbara hadde både sin far og Loredano, i tillegg til respekten fra flere menn både i og utenfor Incogniti. Tarabotti hadde heller ikke fått utgitt noe uten Loredano sin hjelp, og Franco fikk utgitt ved hjelp av Venier. Takket være disse mennene som ikke fryktet kvinners intellekt så kan vi den dag i dag forsøke å forstå kampen de kjempet. Det er derimot svært viktig å huske på at uten deres vilje til å kaste seg utfor og risikere strenge straffer - Franco måtte betale – så hadde ingen utvikling skjedd.

Jeg vil derfor konkludere med at takket være en gruppe åpensindige menn i maktposisjoner, slik som Loredano, Venier og Strozzi, og en kombinasjon av talent, intellekt, skjønnhet og pågangsmot på kvinnenenes side, så var det mulig å bryte seg ut av rollen de hadde blitt tildelt og skape sin egen.

4.0 Litteraturliste

Baldauf-Berdes, J. L. (1993). *Women musicians of Venice: Musikal Foundations 1525-1855*. Oxford, UK: Clarendon Press.

Bowers, J. & Tick, J. (2005). *Women making making music: The western art tradition, 1150-1950*. Urbana: University of Illinois Press.

Glixon, J. E. (2017). *The nuns of Venice and the Lagoon*, in: *Mirrors of heaven or wordly theaters?: Venetian nunneries and their music*. New York, NY: Oxford University Press

Heller, W. (2003). *Emblems of Eloquence: Opera and women's voices in seventeenth-century Venice*. Berkeley: University of California Press

McClary, S. (2012). *Desire and Pleasure in seventeenth-century music*. Berkeley: University of California Press

Muir, Edward. (1981) *Twelve Wooden Marys and a Fat Thursday: A Serene Society*, in: *Civic Ritual in Renaissance Venice* (Princeton University Press), 156-181.

Rosand, E. (1978). "Virtuississima cantatrice": The Composer's Voice. *Journal of the American Musicological Society*, vol 31 (no. 2), s.241-281

Rosenthal, M. F. (1992) *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*. Chicago: University of Chicago Press

Talbot, M. (2004) *Anna Maria's Partbook*, in *La Musica negli ospedali/conservatoi veneziani. Ediz, italiana e tedesca*, ed. by Geyer, H. & Ostoff, W. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura fra Seicento e inizio Ottocento. --- University of Michigan

Ecco dunque che da pria
come duce nel drappello
vien la brava Annamaria,
vera idea del buon, del bello.

Il violin suona in maniera
che chi l'ode imparadisa,

se pur là sull'altra sfera
suonan gli angeli in tal guisa.

Brava in lei del par la mano
e del manico e dell'arco:
l'altra egual si cerca invano
nello stato di San Marco.

Anzi, in tutto l'orbe intero
non ha egual femmina o uomo:
non esagero; ed il vero
dico ben da galantuomo.

Come lei qual professore
suona cembalo o violino,
violoncel, viola d'amore,
luto, tiorba e mandolino?

Queste invero son virtù
da eternar che le possiede;
pure in lei vi è ancor di più
e son qui per farne fede.

Aureo cor senza doppiezza,
fido, grato ed amoroso,
bella assai, ma cui bellezza
non fa l'animo orgoglioso.

Biondo crin, guancie di rose,
sen di neve, occhi di foco,
nobil tratto e spiritose
le maniere, in serio e in gioco.

Ma non più, perché potreste
del suo ben credermi amante,
ed in ciò forse sareste
non assai del ver distante.

Ciò però sia per non detto
e torniam sul seminato.
Vien poi ... vien ... sia maledetto! ...
Chi vien mai? Sono imbrogliato.

But here, leading the way
like the leader of a platoon,
comes the splendid Annamaria,
true incarnation of goodness and beauty.

She plays the violin in such a way
that anyone hearing her is transported
to Paradise,
if indeed it is true that up there
the angels play like that.

Equally good are her bow arm
and her arm over the fingerboard:
her equal is not to be found
in the state of St Mark.

Indeed, in the whole world
no woman or man is her equal:
I do not exaggerate; and I speak the truth
as a man of honour.

What professional musician
plays as she does the harpsichord, violin,
cello, viola d'amore,
lute, theorbo and mandolin?

In truth, these are virtues
that immortalise whoever possesses them;
but she has even more of them,
and I am here to bear witness.

She has a golden heart lacking in duplicity,
which is faithful, grateful and loving:
she is very beautiful, but her beauty
does not turn her head.

She has fair hair, rosy cheeks,
a snow-white breast, fiery eyes and
noble features; her character is vivacious
in serious matters as in jest.

But I'll say no more, because you might
believe me to be in love with her,
and in that you would perhaps not be
very far from the truth.

Forget I said that
and let's return to the point.
Next comes ... comes ... damnation! ...
Who comes? I'm confused.

On
Anna Maria
della Pietà

