

Bacheloroppgave

Kandidatnummer: 10004

Dagliglivet til
venetianske musikere
i og rundt perioden 1650 til 1750,
med fokus på instrumentalmusikk

«Hvordan skilte dagliglivet for de mannlige
musikerne seg fra de kvinneliges?»

Innholdsfortegnelse

1.0 Introduksjon	3
1.1 Presentasjon	3
1.2 Problemstilling	4
1.3 Oppgavestruktur	5
2.0 Den venetianske myten – en kort introduksjon til musikklivet i Venezia fra ca. 1650 – 1750	5
2.1 Utdanning og karrieremuligheter	8
2.2.2 Basilica di San Marco (Markuskirken).....	11
2.2.3 Tilgang på instrumenter.....	12
2.2.4 Kvinner i det venetianske musikklivet.....	13
3.0 Likheter og ulikheter mellom kvinnelige og mannlige musikere i det venetianske samfunnet	14
3.1 Introduksjon av fire musikere	14
3.1.1 Nicola Porpora.....	15
3.1.2 Maddalena Laura Sirmen.....	17
3.1.3 Barbara Strozzi.....	18
3.1.4 Antonio Vivaldi.....	19
3.2 Sammenligning	21
4.0 Konklusjoner	23
KILDER	24

1.0 Introduksjon

1.1 Presentasjon

Venezia kan i perioden 1650 til 1750 anses for å være en av Europas kulturelle hovedsteder. Det er først og fremst viktig å skille Venezia som republikk fra Venezia som by. Venezia henviser i denne oppgaven til byen som ligger i en øygruppe nord i Adriaterhavet. Republikken Venezia har til ulike tider dekket ulike området, men utgjorde fra 1700-tallet deler av nåtidens Italia, Slovenia og Kroatia.¹ Aspirerende musikere reiste til byen fra mange land, både i og utenfor Europa med ulike mål – noen for utdannelsens skyld, andre i håp om å kunne leve av musikken de utøvde eller skrev. Byen blir på denne tiden av mange historikere omtalt under «den venetianske myte» – en myte bygget opp av en rekke faktorer. Samlet bygger disse faktorene et rykte i store deler av Europa om Venezia som en idealby. Disse faktorene – som store deler av denne oppgaven vil ta for seg – jobbet i kombinasjon, eller som følge av den venetianske republikks politiske stabilitet, og en lengre periode med uavhengighet, toleranse og hedonisme.² Den italienske stilen var blant de ledende i Europa på denne tiden, noe som også kan ha bidratt til tilfarten..

Det finnes visse kilder om datidens musikere og komponister, men stort sett er primærkildene noe spredte. I denne oppgaven ønsker jeg å danne et bilde av det daglige livet til musikere flest – dette ved å presenter sentrale punkter i livet til fire musikere vi har kilder på, og sammenligne hvordan menn og kvinner hadde det. Selv om opera var ledende i Venezia på denne tiden, ønsker jeg å rette fokuset mot instrumentalmusikk. Et problem man da vil møte på, er at kildene hovedsakelig baserer seg på de som lykkes, fremfor de som ikke gjorde det. Mengden med kunnskap og forståelse om dette temaet er derfor noe begrenset i omfang, fordi det ikke danner et helhetlig bilde av hvordan livet til den allmenne musikeren var, da det ikke ble skrevet noe eller lite om disse – i alle fall ikke materialer som funnet.

¹ Redcoat, Rebel. «Europe, 1700–1714». *Wikimedia Commons*. (2009). Hentet den 05.11.2018 fra https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Europe,_1700%E2%80%941714.png

² McPherson, David. «Shakespeare, Jonson, and the Myth of Venice». (Newmark: University of Delaware Press, 1990), s. 27-28

Musikerne jeg har valgt å sammenligne er Nicoloa Porpora, Antonio Vivaldi, Barbara Strozzi og Maddalena Sirmen. Valgene er tatt på bakgrunn av å uttrykke mangfold, både når det kommer til instrument og utgangspunkt. Det er viktig å poengtere at selv om fordelingen i denne oppgaven likestiller menn og kvinner, var ikke kjønnsfordelingen blant musikere sådan blant datidens musikere. Sant nok var det likevel en større andel kvinner i Venezia sammenlignet med andre kulturbyer i Europa, hvor kvinner i enkelte tilfeller var fratredende i musikklivet.³

Nicoloa Porpora ble kjent gjennom stillingen som «maestro di cappella» ved Conservatorio di S Maria di Loreto, senere «maestro del coro» ved Ospedale della Pietà og samme stilling ved «Sala della Musica dell'Ospedaletto». Porpora arbeidet også både komponist og utøver. Antonio Vivaldi er nok den mest kjente av disse komponistene i dag, eksempelvis komponist av «De fire årstidene». Barbara Strozzi er en av de mer kjente og innflytelsesrike kvinnelige venetianske musikerne, både som komponist, sanger og instrumentalist. Maddalena Sirmen var både komponist, fiolinist og sanger, men ble i motsetning med musikere flest ikke skolert av noen i familien hun bodde hos. Dette var uvanlig på denne tiden – spesielt for en kvinne. Sirmen var i en av Venezias Ospedali, og var her i motsetning til Barbara Strozzi en intern elev og en av deres *figlie di coro*.⁴

1.2 Problemstilling

I tillegg til å ta for seg aspekter ved musikers og komponisters liv, vil oppgaven også gå nærmere inn på hvordan disse aspektene var ulike mellom menn og kvinner – dette ved å trekke paralleller og sammenligninger mellom individene.

Sammenligningene vil basere seg på en rekke faktorer, deriblant utdanning,

³ Bowers, Jane M. «Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950». (Urbana: University of Illinois Press, 1987), s. 116 / 134-138

⁴ Elise Arnold. «Sirmen, Maddalena Laura.» i *Grove Music Online*. (2001). Hentet den 28. nov. 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025891>.

samfunnsklasse, undervisning og mer. Et svar vil kunne bedre forståelsen for hvordan kjønnsfordelingen var i musikklivet da kontra nå, og hvordan det har utviklet seg, noe som også kan gjøre det enklere å jamføre det med nåtidens situasjon.

1.3 Oppgavestruktur

I den første delen av oppgaven vil jeg ta for meg den sosiohistoriske konteksten for temaet – en kort introduksjon av det venetianske musikklivet, hvilke utdanningsinstitusjoner som var tilgjengelig i byen, om byens, hedonistiske uttrykk, og tilgang på instrumenter. Følgende kommer beskrivelser av liv og virke til to mannlige og to kvinnelige musikere. Her presenteres sentrale valg og hendelser som kan anses å ha påvirket livet deres i større eller mindre grad. Til slutt følger en diskusjonsdel, hvor sammenligningen settes opp mot kontekstuelle observasjoner tidligere i oppgaven, i tillegg til problemstillingen.

2.0 Den venetianske myten – en kort introduksjon til musikklivet i Venezia fra ca. 1650 – 1750

Den venetianske myten beskriver Venezia på mange måter i ulike kilder, men først og fremst som en by hvor friheten rådet, hvor ytelser som musikk, kunst og teater er hverdagslige, og en by som ga muligheter – både innenfor utdanning, yrke og hedenske nytelser. McPherson beskriver den i sin bok *Shakespeare, Jonson, and the Myth of Venice* den venetianske myten med tre ord: Rik, vis og rettferdig.⁵

Rikdommen kan settes i sammenheng med handelsnæringen i Venezia: Byen ligger på østkanten av Europa, nord i Italia, på den tiden mellom Europa og Det osmanske riket. Plasseringen gjorde den attraktiv for både handelsnæringen, studenter og andre tilreisende fra begge verdener, noe et observant øye kan legge merke til i byens arkitektur og kunst.⁶

⁵ McPherson, 1990 s. 28-36

⁶ Irene Alm, «Dances from the four corners of the earth.» *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D'Accone* (Stuyvesant, New York: 1996), s. 233-235

Med at Venezia er en vis by, sikter McPherson til politisk visdom. Venezia ble ansett for å ha et nær perfekt statssystem bestående av alle tre former for statsstyring definert av Aristoteles: Monarki, Aristokrati og Demokrati. Styret i Republikken Venezia bestod av Dogen, senatet, storrådet, hvorav den sistnevnte bestod av en rekke mindre underråd.⁷ Selv om byen ikke var et demokrati i moderne forstand, lå mye av makten i likevel befolkningens hender. På begynnelsen av 1700-tallet bestod de tre styrene sammenlagt av over 3000 personer. I en by med rundt 100 000 innbyggere, gir dette gode muligheter for innflytelse fra folk flest sammenlignet med mange andre styrever i Europa.⁸

Under rettferdighet sikter McPherson til at rettssystemet behandlet mennesker under de samme lovene, uavhengig av hvilken samfunnsklasse de tilhørte, dette i motsetning til mange andre styrever for andre land i denne perioden. Det var mange grunner som bidro til det store antall tilreisende. En rekke reiser til fjerntliggende byer ment for å tiltrekke seg nye handelsruter, bidro nok ikke bare til at handelen økte og bidro til rikdom, men også til at tilreisende handelsmenn tok med seg erfaringene tilbake fra byen, og på denne måten spredte myten. Beliggenheten gjorde det også mulig å etablere effektive handelsruter fra både vesten og Det Osmanske Riket, noe forsterket byens metropoliske uttrykk.⁹

Venezia var og er fortsatt godt kjent for det årlige karnevalet som holdes i byen – en omtrent tre uker lang feiring med teater, musikk og andre goder. Karnevalet var ikke den eneste feiringen byen holdt – corpus christi (kristi legemsfest) og feiring av Kristi oppstandelse var også en del av det årlige bybildet. Venezia var også kjent for å feire stort når kjente utenlandske personer besøkte byen.¹⁰ De årlige seremoniene spilte en sentral rolle i oppbyggingen av den venetianske myten, hvor karnevalet nok spilte en av de største. Ritualene innad i

⁷ McPherson, 1990 s. 32

⁸ Selfridge-Field, 1996 s. 67

⁹ McPherson 1990, s. 29

¹⁰ McPherson 1990, s. 40-42

festivalen ble i visse sammenhenger satt under kontroll av den venetianske staten. Dette ga karnevalet en sjelden kombinasjon av statlig kontroll (stabilitet) og borgerlig frihet. Samtidig var nok også festene i seg selv en av grunnene til at mange tilreisende kom til byen, noe som igjen bygget opp om myten. Mange av festdagene ble knyttet opp mot sentrale dager i Venezias historie. St. Vitus-dagen ble for eksempel feiret i sammenheng med oppdagelsen av et plott mot republikken.¹¹ Dette kan antas ha støttet den venetianske befolkningens oppfatning av republikken og bygget en slags nasjonalfølelse.

Venezias gode rykte førte til en stor tilstrømming av tilreisende – deriblant en betydelig andel musikere. En pest i 1630 førte til at én tredjedel av befolkningen i Venezia døde, men tilreisende immigranter målte etter hvert opp mot tapet, dog med en noe nedgang i veksten.¹² Dette gir en god indikasjon på hvor stor immigrasjonen til byen var i denne perioden, og at byens rykte (eller myte) hadde godt hold. I forhold til andre musikkbyer i Europa, lå Venezia også godt til. Wien var eksempelvis i vekst, men hadde ingen «betydelige» komponister i denne perioden. Komponister som Vivaldi, Bach og Handel holdt til i andre byer. Musikken stod fortsatt sentralt i Wien, og var en av bærebjelkene for Habsburgmonarkiet som rådde på denne tiden.¹³ Venezia kan på denne tiden anses for å være blant, og om ikke den mest kosmopoliske byene i Europa. En fransk reisende beskriver et bredt spekter av kulturer i byen, deriblant Svensker, Engelskmenn, Tyskere, Skotter, Tyrkere, Arabere, Grekere, Spanjoler, Indiere, Egyptere og mange flere.¹⁴ Over tid bidro nok ikke dette bare til å styrke handelsnæringen, men også til å øke toleransen til massene ovenfor fremmede kulturer, og derav også for andre deler av samfunnet, deriblant oppfatningen av kvinner.

¹¹ Landon et al., «Five Centuries of Music in Venice». (London: Thames and Hudson, 1991), s. 32

¹² Maartje van Gelder. «Trading Places: The Netherlandish Merchants in Early Modern Venice». (Leiden, Boston: Brill, 2009), s. 25

¹³ Jones, David Wyn. «Music in Vienna: 1700, 1800, 1900». (Woodbridge, Suffolk: Boydell and Brewer, 2016), s. 2

¹⁴ Alm 1996, s. 234-235

Venezia kan ved første øyekast se ut som en idealby på nesten alle områder. Det er viktig å trekke frem at dette ikke alltid var tilfellet. McPhearson nevner at personer i enkelte tilfeller mistet en hånd, tunge eller øye fordi de bannet og snakket stygt. Dette kan overraske mange, tatt i betraktning at prostitusjon var relativt vanlig i bybildet.¹⁵

2.1 Utdanning og karrieremuligheter

Kombinasjonen av et bredt spekter med tilreisende kulturer, et stabilt styre, kulturfremmende engasjement, patroner, private fester og offentlige festivaler – deriblant karnevalet – dyrket et blomstrende musikkliv i byen. Med musikkliv kommer det også et også etterspørsel for musikkundervisning. Venetianske musikere, samt også musikere som levde i andre deler av Europa, fikk på denne tiden stort sett musikkutdanningen i arv fra foreldre. Dette gjorde det vanskeligere for personer uten musikalsk familiebakgrunn å både komme seg inn i musikklivet. Her finnes det selvsagt unntak, deriblant eksempelvis Maddalena Sirmen, som beskrives i detalj under sammenligningen videre i oppgaven.

Det fantes også en rekke barnehjem, såkalte *Ospedali*. Totalt fire ospedali ble opprettet i Venezia, alle drevet på veldedighet. Her kunne foreldreløse barn få husly og undervisning. Barnehjemmene ble i utgangspunktet opprettet for å håndtere en rekke sosiale problemer som oppstod i forbindelse med den kosmopoliske sammensetningen av kulturer og den unike sammensetning av samfunnsklasser i Venezia. Mest kjent er de likevel for musikkundervisningen, som de utelukkende ga til jentene ved institusjonene, i tillegg til en rekke praktiske og yrkesrettede emner. Guttene fikk kun yrkesundervisning. Musikkundervisningen startet da de så behovet for å undervise jentene i liturgisk sang til bruk i tidebønner, og utviklet seg deretter til å andre områder innenfor musikken, deriblant instrumentalundervisning.¹⁶ Fremførelsene foregikk for det meste i kirken. Både sangere og instrumentalister fra

¹⁵ McPhearson, s. 38 / 43-44

¹⁶ Markstrom, Kurt. «Vespers for the Feast of the Assumption A Reconstruction of the 1744 Service at the Ospedaletto in Venice». (Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2015), s. 10-12

ospedali måtte fremføre musikken på en balkong bak et gitter for å ikke forstyrre forsamlingen. Ospedali fulgte også klosterreglementet, hvor det var, og fortsatt er en norm å holde klosternonnene separat fra omverden.¹⁷

Instrumentalundervisningen på ospedali omfattet først og fremst de mest brukte instrumentene, deriblant fiolin, bratsj og cello og cembalo, men senere – og spesielt ettersom den teknologiske utviklingen skjøt fart på starten av 1700-tallet – også blåseinstrumenter som obo og fagott. Flere av nåtidens kjente venetianske musikere underviste ved ospedali, deriblant Nicolas Porpora¹⁸ og Antonio Vivaldi¹⁹. Selv om de ulike ospedali ble drevet på veldedighet, fikk undervisende musikere fortsatt lønn. Noen unntak gjelder her, deriblant Porpora, som underviste uten lønn – sant nok i den hensikt om å oppnå en høyere stilling ved institusjonen Ospedale della Pietà som *maestro del coro*.²⁰ Spesielt for etablerende musikere kan man tenke at undervisningen bidro til at navnet ble mer kjent i byens musikkmiljø – både internt og eksternt, og at en stilling som underviser ved ospedali av den grunn kunne fungere som et springbrett videre i karrieren. Selv om undervisningen på ulike ospedali i utgangspunktet var ment for foreldreløse, hendte det også at adelsmenn ønsket at deres barn skulle dras inn i undervisningen²¹. Mot en sum penger ble de plassert på kloster med de andre de andre, og gjennomgikk da den samme undervisningen. De institusjonerte barna gjennomgikk et strengt og nonnepreget regime, og mange av fikk etter hvert stillinger som lærere ved den institusjonen²². Dette kan indikere at institusjonene var svært opptatt av kvaliteten på underviserne, og at ikke hvem som helst fikk gjøre dette – selv om det i utgangspunktet var et barnehjem. Det var også noe unikt at kvinner fikk undervise i musikk.²³

Konsertene ble spesielt godt likt av det venetianske publikumet, men også av

¹⁷ Melania Bucciarelli (Professor, NTNU). Notater fra forelesning, september 2018).

¹⁸ Arnold 2001

¹⁹ Tablot 2001

²⁰ Markstrom 2015, s. 11

²¹ Selfridge-Field, Eleanor. «Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi». (New York: Courier Corporation, 1994), s. 71-72

²² Markstrom 2005, s.10

²³ Bowers, s. 137

tilreisende turister – dette til den grad at de ble til et av de mest likte fremtredene i byen. Beskrivelsene gjengitt av disse er i mange tilfeller ekstravagante og lovprisende ovenfor kvaliteten på både vokal og instrumental utøvelse.²⁴ Stillingen som *maestro del coro*, som både Porpora, Vivaldi og andre venetianske og ikke-venetianske musikere ettertraktet²⁵, kan blant annet tenkes å være ettertraktet nettopp av den grunn at konsertene var så kjente. En annen forklaring kan være at utøverne selv var populære, selv om de ble gitt generiske navn bestående av fornavnet, etterfulgt av instrumentet de spilte, og derfor ikke alltid var kjent ved sitt fulle navn.²⁶

Unikt for Venezia var også en rekke brorskap (italiensk: *confraternite*). Brorskapenes funksjon var i utgangspunktet bærebjelker for fattige og syke. De underbygget også sponing for kunst mot det gudommelige (kristelige). De var i likhet med ospedali også et sted for foreldreløse. I forbindelse med statsprosesjonene som de deltok i, hadde de i oppgave å stille med musikere. Normalt var ikke disse musikerne av de beste, og de ble heller ikke godt betalt. I vanskelige perioder kunne brorskapet også kutte lønn, eller sparke enkelte musikere. Brorskapene utviklet seg likevel til å bli svært rike og innflytelsesrike i bybildet.²⁷ De ble i motsetning til Markuskirken, ospedali, og samt byens teater og operahus, ble de i de fleste tilfeller drevet av personer av ikke- patrisisk bakgrunn – med andre ord folk av de lavere samfunnsklasser, som normalt ikke ville ha midler nok til å sponse musikers arbeid.²⁸ Inntekten blant annet fra medlemsavgiften fra brorskapets medlemmer, utleie, gaver, veldedighet, investeringer.²⁹ Brorskapene kan deles i to: De største kalles for *scuole grandi*, som bestod av seks til ni større brorskap, og *scuole piccole*, som i det 16-hundretallet bestod av nærmere 200 langt mindre brorskap.³⁰

Dogen ansatte også seks trompetister, såkalte *piffari*, som tok følge med han i

²⁴ Markstrom 2005, s. 10

²⁵ Markstrom 2005, s. 11

²⁶ Stevens, Denis. «Orphans and Musicians in Venice.» History Today 50, no. 5. (2000), s. 26

²⁷ Landon; Norwich, s. 41-43

²⁸ Glixon 2003, s. 253

²⁹ Glixon 2003, s. 28

³⁰ Glixon 2003, s. 195

andre byer – ikke nødvendigvis for musikalske grunner, men heller for autoritære.³¹ Videre levde mange komponister på støtte fra sponsorer. Dette var normalt folk i adelen. Komponistene viet derfor mange av sine verker til sine sponsorer. Sponsorene kunne gjerne komme utenlands fra, men da gjerne i forbindelse med reiser fra komponisten selv, noe både Maddalena Sirmens³², Nicola Porporas³³ Antonio Vivaldi³⁴ gjorde. Sponsorskap foregikk nok normalt ikke bare fordi de likte den musikken til enkelte komponistene, men også for å spre politiske budskap og publisitet blant befolkningen, på mange måter slik selskaper i dagens samfunn sponser kulturarrangement. Sponsorene var svært viktige i utviklingen av musikklivet i Venezia.³⁵ Private konserter var også en inntektskilde for mange musikere. Venezia hadde også en rekke teater og operahus. Buelow beskriver at Venezia i alt kunne ha opptil seks teater med oppvisninger samtidig i løpet av karnevalsongen. Teatrene var ofte små, med plass til et hundretalls tilskuere. Balkongene hvor mange av setene var plassert ble samtidig leaset til de som hadde penger nok til å sikre seg de beste plassene. Resten av forsamlingen satt parterret, som grunnet orkesteret ikke ga særlig god utsikt mot scenen.³⁶

2.2.2 Basilica di San Marco (Markuskirken)

Markuskirken var svært sentral i det venetianske musikklivet. Det var en vesentlig kilde til stillinger for både venetianske og ikke-venetianske musikere. Stillingene ved Markuskirken var høyt verdsatte blant befolkningen. Blant disse finner vi blant annet kor, tonegiver, taktgiver, musikkopist og orgelvaktmester, maestro di concerti (dirigent for det andre kortet), vise-maestro di capella (dirigent for det første kortet).

³¹ Landon; Norwich, s. 49

³² Arnold 2001

³³ Robinson, Michael et al. «Porpora, Nicola (opera).» *Grove Music Online*. (2002). Hentet den 28. nov. 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000003302.2002>

³⁴ Talbot, Michael. "Vivaldi, Antonio." *Grove Music Online*. (2001). Hentet den 6. des. 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040120>.

³⁵ Buelow, G.J. «Music and Society in the Late Baroque Era». (London: Prentice Hall, 1993), s. 6-11

³⁶ Selfridge-Field, s. 88.

Mest verdsatt var stillingene som førsteorganist og meastro di capella. Disse var også de to best betalte stillingene.³⁷ Markuskirken var senteret for musikk i Venezia helt frem til begynnelsen av 19-hundretallet. Ikke bare var den sentral for musikken, men også for republikkens styre. I likhet med de styrets delvise kontroll over Venezias nevnte fester, uttrykte de også kontroll gjennom Markuskirken. Selfridge-Field beskriver i alt fem sentrale funksjoner av Markuskirken:³⁸

1. Å vise viktigheten av dogens styre gjennom seremonielle dekorasjoner.
2. Å vise den venetianske republikkens stabilitet.
3. Å vise herredømme over Adriaterhavet.
4. Å vise det venetianske styrets verdighet.
5. Å vise den venetianske adelens styrke.

Funksjonene Selfridge-Field beskriver kan virke like, og overlapper hverandre. Markuskirken seremonier var preget av dekor som både fortalte noe om viktigheten til sentrale personer (ved farger), og innenfor liturgien av antall lys som brant i kirken. Sammensetningen av instrumenter varierte også for anledningen. Venezia var, som beskrevet i introduksjonen, preget av politisk stabilitet, og dette var sentralt for den venetianske myten. Å underbygge dette var derfor en viktig oppgave, noe de gjorde ved å vise både styrke og verdighet.

Kirken var ikke bare et senter for med andre ord ikke bare et senter for musikk, men fungerte også som en kanal mellom staten og massene. Selfridge-Fields beskrivelse kan lett få det til å se ut som at Markuskirken alene representerte den venetianske myten, men det er viktig å huske på at dette skjer i kombinasjon med alt annet musikkliv i byen, som i kombinasjon støttet opp mot denne myten.

2.2.3 Tilgang på instrumenter

Tilgang på instrumenter var stort sett ikke et problem i Venezia. Thomas Coryat kunne totalt telle 143 orgel da han besøkte byen i 1611. Innenfor Basilica var

³⁷ Landon et al., s. 38-42

³⁸ Selfridge-Field, 1994 s. 67

strykeinstrumenter tilstede fra 1600. Ettersom 1700-tallet tok til, kom også en rekke blåseinstrumenter, deriblant, kornetter og fagotter. Spesielt ettersom den industrielle revolusjonen tok fart, økte både mengden og mangfoldet av instrumenter. Utenfor Markuskirken var det også til dels god tilgang på de nevnte instrumentene, samt instrumenter som teorbe (basslut) og messinginstrumenter. Spesielt oboen hadde en sentral rolle i det venetianske musikklivet, da de fleste virtuosene på dette instrumentet kom fra Tyskland. Dette påvirket stilen og ga lyttere noe nytt å høre.³⁹ Den forholdsvis gode tilgang på instrumenter ga nok god mervind i Venezias musikkliv, både under kirkelige og sekulære sammenhenger.

2.2.4 Kvinner i det venetianske musikklivet

Venezia, men også Italia generelt, hadde en nokså særegen tilnærming til kvinner i det offentlige på denne tiden, spesielt innenfor musikken. Deler av utviklingen kan man ikke se bort ifra i ha til dels utviklet seg fra de ulike ospedali, i tillegg til en generell økt toleranse innenfor Venezia. Bowers poengterer i sin artikkel om utbredelsen av kvinnelige komponister i Italia, at flere komponister tredde frem mellom 1566 og 1700 i Italia enn i noen annen periode av musikkhistorien.⁴⁰ Selv om antallet var høyere enn i andre perioder og i andre områder av Europa, var antallet kvinnelige komponister likevel svært lavt i forhold til mannlige. Antall jobber innenfor musikken var for kvinner også begrenset, og normalt ikke tilstede i det hele tatt. De hadde enkelte muligheter hadde de, for eksempel som sangere eller skuespillere ved enkelte teater, men mulighetene var ikke på langt nær så mange som det var for menn.⁴¹

Bowers nevner i alt tre grunner til at kvinner lå bedre an i datidens italienske musikkliv. Først opprettelsen av en rekke nye karrieremuligheter for kvinner, deriblant ved hoffet i Ferrara. I Venezia kan her de fire ospedali nevnes. Han nevner videre utviklingen av polyfonisk musikk ved klostre som en underbyggende årsak til

³⁹ Selfridge-Field, 1994 s. 71-72

⁴⁰ Bowers 1987, s. 116

⁴¹ Bowers 1987, s. 134-137

større etterspørsel for kvinnelige stemmer. Som den tredje faktoren, nevner Bowers utviklingen av private musikk institusjoner – dette i motsetning til musikkutdanningen man normalt tidligere fikk ved klostre, kirker og katedraler. I kombinasjon med at kvinner normalt ble ekskludert fra undervisningen fra disse enhetene, var det ikke mange kvinner som fikk undervisning innen musikk. Rike adelsmenn og andre deler av befolkningen med nok penger, fikk nå i større grad mulighet til å ansette private musikk lærere.⁴² Som eksempel kan man her trekke frem Maddalena Sirmen, som fikk betalt musikkundervisningen av sin fosterfar, og lærte fiolin under den kjente fiolinisten Giuseppe Tartini.⁴³ Som den fjerde faktoren, beskriver Bowers en eksplosjon i utviklingen innen trykkebransjen, som nok kan settes i sammenheng med den gryende industrielle revolusjonen, også bidro til at flere av de mindre kjente komponistene kunne trykke verkene sine.⁴⁴

3.0 Likheter og ulikheter mellom kvinnelige og mannlige musikere i det venetianske samfunnet

3.1 Introduksjon av fire musikere

Selv om Venezia på mange kan sies å ha vært i front når det kommer til likestillingen av kvinner og menn i musikken, var forskjellene fortsatt store. Forskjellene kommer til større uttrykk når man sammenligner de mannlige komponistenes karrierer og liv mot de kvinneliges. Jeg har i denne sammenligningen valgt å ta for meg musikerne og komponistene Nicolas Porpora, Maddalena Sirmen, Barbara Strozzi og Antonio Vivaldi – alle på bakgrunn av innflytelse, eller bemerkelsesverdige og avvikende situasjoner.

Det er viktig å trekke frem at selv om Strozzi og Sirmens liv og virke her kan anses som gode, er de i realiteten avvikende fra hva en «vanlig» venetiansk kvinne

⁴² Bowers 1987, s. 121-129

⁴³ Arnold 2001

⁴⁴ Bowers 1987, s. 132

med ønske om å bli musiker fikk oppleve. De er likevel gode eksempler på hvordan man som kvinne også hadde mulighet til å lykkes.

3.1.1 Nicola Porpora

Nicola Porpora var en sentral skikkelse både i og til i perioder utenfor Venezia. Han komponerte stykker for mange sentrale skikkelser i Europa, og erfarte seg en rekke høytstående stillinger. Samtidig flyttet han mye på seg, og gjorde et par valg som kan oppfattes som merkelige i ettertiden. Han er derfor et godt og interessant subjekt for sammenligningen.

Nicola Porpora var en italiensk komponist og musikk lærer født i Napolis i 1686. Porpora både reiste og bodde i flere byer og land i løpet av livet sitt. Da han kom til Venezia i 1726, var han allerede noe etablert som musiker og komponist. Utdanningen startet ved *Conservatorio dei Poveri di Gesù*, hvor han etter hvert fikk studere gratis gjennom en stipendordning konservatoriet tildelte de mest lovende musikerne. Porpora skrev sin første opera i en alder av 22, navngitt «Agrippina». Dette var også hans første betalte verk av betydning. Det gikk tre år før hans neste opera ble fremført, og to år før den neste etter dette. Dette indikerer at Porpora hadde en noe treg start på karrieren som musiker. Han fikk i løpet av de neste årene betegnelse som *maestro di cappella* både ved prinsen av Hesse-Darmstadt og den portugisiske ambassadøren, henholdsvis i Wien og Napolis. Han påtok senere stillingen som *maestro di cappella* ved *Conservatorio di Sant'Onofrio*. Når Porpora kom til Venezia i 1726, tok han stillingen som *meastro* ved *Ospedale degli Incurabili*, hvor han underviste jenter i sang. Han dro senere til London i forbindelse med opprettelsen av et operaselskap. Her mener man at Porpora lærte mye av konkurransen med den daværende markedsledende engelske komponisten Georg Friedrich Händel, blant annet å skrive melodier som fenget publikum bedre, mer variasjon i ariaens da capo-form, samt flittigere bruk av akkompagnerte resitativer.⁴⁵

Da han dro kom tilbake fra London, gjenopptok han stillingen ved

⁴⁵ Robinson 2002

Sant'Onofrio i to ytterligere år, før han i en to årsperiode dro til Napales under stillingen maestro di cappella ved Conservatorio di S Maria di Loreto, før han i 1742 igjen dro tilbake til Venezia – denne gangen med stilling som *maestro del coro* ved Ospedale della Pietà.⁴⁶ Samtidig startet han også med å undervise gratis ved Ospedaletto. Det er ikke kjent hvorfor han valgte å gjøre dette, da stilling som underviser stort sett var betalt. Det er likevel teorisert at han gjorde det med mål om å nå stillingen som *maestro del coro* ved denne institusjonen. Satt i sammenheng med at den samme stillingen ved Pietà – som han allerede hadde – lå høyere, var dette et avstikkende valg.⁴⁷

Porpora bodde i Venezia tre ganger i løpet av livet. Det kan tenkes at han ettertraktet de mulighetene byen ga ham – både innenfor karrieren og i form av hedenske nytelser, deriblant karnevalet. Kanskje ville han også kunne legge sitt eget navn bak konsertene til de populære ospedali.

Som Markstrom beskriver, var søknadsprosessen til den ønskede stillingen ved Ospedaletto lang og krevende. Derfor er det også avstikkende at Porpora samtidig søkte på stillingen som *maestro del capella* ved Det Kongelige Hoffet i Napolis. Den sistnevnte søknaden la han i mellomtiden fra seg. Porpora fikk jobben ved Ospedaletto, og gjennomførte i sin tid der en rekke reformer, blant annet flere øvinger per uke, og at festdager ikke lenger ga sangerne fri. Han bøyde også noen regler for å dra inn de mest talentfulle sangerne.⁴⁸

Fra 1747 bodde Porpora i en fireårsperiode i Dresden, hvor han ga sangtimer til prinsesse Maria Antonia, og som kapellmester i samme by fra 1648. Han flyttet så til Wien, hvor han ga sangtimer til den venetianske ambassadørens datter, Wilhelimine. Fra 1659 vendte han tilbake til Napolis og jobbet igjen med stillingen maestro di cappella ved *Conservatorio di S Maria di Loreto*, og senere samtidig ved

⁴⁶ Robinson 2002

⁴⁷ Markstrom 2015, s. 11

⁴⁸ Markstrom 2015, s. 11-12

Conservatorio di S Onofrio. Han sluttet i begge stillinger samme år. Porpora døde i 1768, og etter alt og dømme var han fattig i sine siste leveår.⁴⁹

3.1.2 Maddalena Laura Sirmen

Det finnes ikke så mange kilder om Maddalena Sirmen, til dels fordi hun ganske nylig har blitt gjenopplaget, men til dels også fordi hun var kvinne. Maddalena Sirmen ble født i Venezia i 1745, dermed mot slutten av perioden vi i denne oppgaven fokuserer på. Sirmen var en kvinnelig utøver, noe som i seg selv var uvanlig. Hun er videre mer nevneverdig enn andre kvinnelige musikere fra samme periode fordi hun oppnådde status som musiker uten andre musikere i familien, således kun gjennom eget arbeid. Sirmen studerte ved *Ospedale dei Mendicanti* på frivillig basis, altså ikke som foreldreløs. Hun ble allerede på dette stadiet ansett for å være en virtuos musiker med stort talent både innen fiolin og sang. Det antas at hun også studerte komposisjon her under daværende *maestro di coro*, Ferdinando Bertoni, samt senere under hennes fiolinlærer, Giuseppe Tartini.⁵⁰

Maddalena arbeidet både som fiolinist, sanger og komponist. Hun og ektemannen, Lodovico Sirmen, startet i 1768 en turné rundt om i Europa. Turnéen var vellykket. De spilte i flere europeiske byer, deriblant Truin, Paris, London, Dresden og St. Petersburg. Spesielt i Paris og London ble hun svært godt mottatt.⁵¹

Det var ikke vanlig at kvinnelige musikere turnerte på denne måten, og i mange deler av Europa var det heller ikke like vanlig å se kvinnelige instrumentalister på scenen. Venezia, men også Italia generelt lå noe foran i «likestillingen» av menn og kvinner i musikken. Det var i perioden fra 1566-1700 flere kvinnelige komponister i Italia enn i noen andre perioder av den vestlige musikkhistorien.⁵² Sirmens musikk ble ikke publisert under hennes eget navn, men under hennes ektemanns. Man kan basert på stilistiske trekk i musikken anta at

⁴⁹ Robinson 2002

⁵⁰ Arnold 2001

⁵¹ Arnold 2001

⁵² Bowers 1987, s. 116-117

hvilke stykker som ble skrevet av henne, men det er samtidig også vanskelig å få oversikt over den fullstendige verklesten hun bidro til som komponist, fordi antagelser ovenfor stilen i de fleste tilfeller ikke vil være helt sikre. Dette kan antyde at datidens trykkerier, og kanskje også massene, kunne ha en noe avvikende holdning ovenfor kvinnelige komponister. Sirmen skrev allerede musikk i tiden hun var ved Mendicanti, hvor hun sang under *figlia di coro* – institusjonens toppsangere. I tillegg til å spille, underviste hun også etter hvert yngre elever. Hun kunne takket være ektemannen slutte ved Mendicanti og starte den nevnte turneen.⁵³ Av verkene hun publiserte, finner vi blant annet seks strykekvartetter (1769), seks trier (1770), seks konserttroer (1772-73) og seks duetter (1773). Takket være Arnolds studier, vet vi at Sirmens musikk ble godt mottatt av publikum og var godt kjent i store deler av Europa.⁵⁴

3.1.3 Barbara Strozzi

Barbara Strozzi var blant av Venezias kvinnelige musikere én av til nå to kjente kvinnelige komponister fra denne perioden. Strozzi anses for å være den første kvinnen som fulgte en karriere som komponist utenfor hoffet. Hun ble adoptert inn i Giulio Strozzi's familie, hvor hun fikk mulighet til å studere mange former for kunst, deriblant sang og komposisjon, sistnevnte under Francesco Cavalli. Adoptivfaren, Giulio Strozzi, arrangerte private konserter i huset hvor Strozzi, hvor Strozzi fikk vise frem sangtalentet for mange av byens kuskjennere. Det antas at dette var et viktig steg i Strozzi's musikalske karriere.⁵⁵ Konsertene ble senere institusjonalisert ved *Accademia degli Unisoni* av Giulio. Her sang hun på møtene, men foreslo også emner det skulle debatteres om. Kvinner hadde generelt sett lite innflytelse i politikken, men det kan tenkes at situasjoner som denne ga noen små holdepunkter de kunne utnytte.⁵⁶

⁵³ Arnold 2001

⁵⁴ Arnold 2001

⁵⁵ Bowers 1987, s. 118 / 131

⁵⁶ Rosand, Ellen et al. «Strozzi, Barbara.» Grove Music Online. (2001) Hentet den 22 okt. 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026987>.

Giulio Strozzi var av stor kulturell betydning i byen – både som poet, skuespiller og støttespiller for musikklivet i Venezia. Han skrev mange av tekstene Barbara Strozzi brukte i komposisjonene sine, samt også til mange andre komponister i byen. Av nevneverdige personer, kan blant annet Claudio Monteverdi nevnes. Giulio tok godt vare på Barbara Strozzi, og hjalp henne godt med å bygge en karriere. Da faren døde i 1652, etterlot han seg alt han eide til Strozzi, men det dreide seg ikke om mye, og var ikke en gang nok til å dekke begravelsen. Hun kom derfor i en vanskelig finansiell situasjon i noe av ettertiden, tatt i betraktning at de fra før ikke hadde så alt for mye.⁵⁷

Veien videre gikk mot å livnære seg av komponeringen. Hun dedikerte blant annet et verk til Ferdinand den Andre av Østerrike – kjent for å importere både musikk og musikere fra Italia. Hun publiserte i alt over 100 verker.⁵⁸ Den kompositoriske stilen består ifølge Rosands artikkel i Groove Music Online fra 2001, av skift mellom utakterte og takterte passasjer, to- og tretakt og vekt på «seconda prattica» (Den nye stilen), samt lange og samtidig lyriske melismatiske linjer.⁵⁹ I mange komposisjoner, spesielt i arier og kantater, benytter hun seg mye av kontrast.⁶⁰ Det er ikke kjent når Strozzi døde, men det finnes ingen spor av henne i historien etter 1664. Hun fikk i alt tre barn, men ble ikke gift.⁶¹

Strozzi var nok i en særlig gunstig situasjon, ettersom faren allerede hadde godt feste i det venetianske kulturlivet, og dermed fikk mulighet til å rettlede henne i en retning det antageligvis ville vært vanskelig å gå på egenhånd.

3.1.4 Antonio Vivaldi

Antonio Vivaldi var en sentral skikkelse i det venetianske musikklivet, og bør derav trekkes frem. Ikke bare var han kjent i Venezia og Italia, men også over store deler av Europa. Han er også sentral for mange av temaene som allerede er diskutert i

⁵⁷ Rosand 1986, s. 170-175

⁵⁸ Rosand, Ellen. «The Voice of Barbara Strozzi», *Women Making Music*. (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1986), s. 175

⁵⁹ Rosand 2001

⁶⁰ Rosand 1986, s. 179

⁶¹ Rosand 2001

oppgaven, deriblant Markuskirken og teaterne. Han sies å ha vært en svært dyktig fiolinist og komponist. Blant bebuderne finner vi blant annet Johann Sebastian Bach, som verdsatte komposisjonene hans svært høyt. Han hadde stor innflytelse på musikklivet generelt, spesielt i utviklingen solokonserten, operaen og programmusikken. Det er ingen mangel på kilder om Vivaldis liv og virke. Den følgende beskrivelsen vil derfor kun ta for seg hendelser sentralt for oppgaven.⁶²

Vivaldi er venetiansk av fødsel. Han ble født i 1678 og vokste opp med sin far, Giovanni Battista, som var en profesjonell fiolinist ansatt ved Markuskirken (fra 1685). Vivaldi studerte i en tiårsperiode til prest ved to kirker i Oleao. Av faren fikk Vivaldi undervisning på fiolin. Etterhvert gikk han derimot mot en annen retning. I 1703 påtok Vivaldi seg stilling som *maestro di violino* ved Pio Ospedale della Pietà. Stillingen beholdt han frem til 1709, antageligvis fordi stillingen ble avlagt i en periode, frem til han i 17011 igjen påtok stillingen. Samtidig komponerte han for en rekke adelige skikkelser, deriblant daværende konge over Danmark-Norge, Frederik IV. Videre ble han i ansatt som *meastro de' concerti* – en stilling som bar et stort ansvar ved Pietà. Her gjorde han det anslagsvis godt, for han fikk et par år senere en bonuslønn for godt arbeid. Vivaldi komponerte i de neste årene en rekke sentrale verk. Kanskje mest innflytelsesrik var hans opus tre, bestående av 12 konsertoer for én, to og fire fioliner. Verket gjorde navnet hans kjent over store deler av Europa. Herfra fulgte blant annet en rekke operaer, som ble fremført.⁶³

Fra 1718 startet Vivaldi på en rekke reiser rundt om i Europa: Først til Menuta frem til 1720, så til Roma frem til 1729. I mellomtiden skrev han også flere verker. Pietà anså han fortsatt som den beste tilgjengelige komponisten, for kjøpte i løpet av en seksårsperiode over 140 konsertoer – selv om de måtte sendes via post når han var på reis. Dette indikerer at Vivaldis komposisjoner holdt høy kvalitet, ettersom det ikke var noen direkte mangel på andre komponister i byen. Komposisjonene hans hadde også godt hold i store deler av Europa. Hans opus 3 solgte eksempelvis svært

⁶² Talbot 2001

⁶³ Talbot 2001

godt også i andre land.⁶⁴ Han komponerte også i en tid for S Angelo. Veien videre gikk til Wien og Praha mellom i løpet av de neste fire årene. Han dro så tilbake til Venezia igjen i 1735, og ble der gjenoppsatt som *meastro di capella*, men med forutsetning om at han skulle reise mindre. Dette klarte han antageligvis ikke å overholde, for han ble etter bare to år avsatt. Den siste reisen foretok han seg året etter, antageligvis fordi han syntes å miste fot blant den venetianske befolkningen. Han reiste da igjen til Wien, nå i forbindelse med produksjonen av operaer for Kärntnertheateret. Vivaldi dro ikke tilbake igjen til Venezia. Han tjente godt på virket sitt, men i kontrast til dette døde han antageligvis fattig og syk i 1741.⁶⁵

3.2 Sammenligning

Når en sammenligner de mannlige og kvinnelige musikerne i Venezia, vil en først og fremst legge merke til mangelen på kildemateriale for de kvinnelige. Dette gjør det vanskelig å frembringe et helhetlig overblikk over situasjonen. Selv om vi ikke har kilder på mange kvinnelige komponister innenfor Venezia, kan man nok anta – spesielt satt i sammenheng med de ulike ospedali – at flere av de dyktige (eller mindre dyktige) kvinnelige musikerne komponerte noe musikk, men at dette i senere har gått tapt eller ikke blitt funnet. Bowers nevner at mange kvinnelige musikere komponerte musikk for egen bruk, men at store deler av denne musikken antageligvis aldri ble nedskrevet, noe som i vesentlig grad dekker opp mot denne teorien.⁶⁶ De fire ospedali var uten tvil en av de sterkeste bærebjelkene for de venetianske kvinnene – både for de foreldreløse og for de adelige som ble kjøpt inn i instrumentalundervisningen. Samtidig kunne det også forsterke oppfatningen om at kvinnene var forbeholdt det mer «delikate» arbeidet, som musikk, husarbeid og syng, ved gutter ikke fikk delta i musikkundervisningen og heller ble lært opp i et praktisk utenommusikalsk fag, som presentert tidligere i oppgaven. Bowers beskriver videre at kvinner for det meste ble ekskludert fra musikklivet, men at de i

⁶⁴ Landon et al., s. 129

⁶⁵ Talbot 2001

⁶⁶ Bowers, s. 120

noen tilfeller kunne bli ansett ved enkelte teater, og da som sangere – ikke som instrumentalister. Unntaket i Venezia er her ospedali. I noen tilfeller ble de også leid inn til private fester, samt under arbeid i hoffet.⁶⁷

Under de rette forutsetningene, ser man likevel at kvinner fikk mulighet til å både reise og leve av musikken, noe mange mannlige gjorde. Særlig interessant er da Maddalena Sirmen, som turnerte sammen med sin ektemann, i tillegg til å komponere egen musikk – dette i en periode hvor kvinnene i mange av områdene hun turnerte i var i en langt dårligere situasjon enn de venetianske. Barbara Strozzi turnerte etter hva vi kjenner ikke, men var likevel den førte kvinnen som tok fatt på en karriere som komponist utenfor krikaen og statens rammer. Selv om antall kvinnelige komponister var langt lavere enn antall mannlige, fantes det med andre ord fortsatt kvinnelige komponister, spesielt i andre deler av Italia, hvor antallet var høyere enn noen gang.⁶⁸

Porpora og Vivaldi var begge innflytelsesrike – Porpra med reformene ved Pieta og Vivaldi med sin innflytelse på utviklingen av kompositoriske stiler. Begge reiste mye i løpet av livet, men likt for begge er at de vendte tilbake til Venezia flere ganger i løpet av karrieren, begge i forbindelse med Pieta. Dette kan indikere at stillingene i Venezia, i jamfør med dette tilfellet, ble høyt verdsatt. Forskjeller fantes

selvsagt også innenfor de mannlige delene av musikklivet. Vivaldi fikk musikkundervisning fra faren og Porpora fikk undervisning under et musikkonservatorie. Ved konservatoriet fikk også Porpora som beskrevet stipend for deler av

	Porpora	Vivaldi	Strozzi	Sirmen
Undervisning fra verge / familie				
Underviste ved ospedali				
Opplært ved ospedali				
Reiser i forbindelse med karriere.				
Privat opplæring				

⁶⁷ Bowers, s. 135-137

⁶⁸ Bowers, s. 116

utdanningen. Forskjellene er derimot ikke like store når man tar i betraktning av Vivaldi både fikk bedre stillinger og lykkes mer generelt. Tilgangen var nok med sannsynlighet også tilstede, men Vivaldi valgte å heller studere til prest.

Likevel fantes det som beskrevet langt dårligere betalte stillinger for musikere som arbeidet under brorskap, og dermed også lavere levestandard for disse. Dette kunne skape et klasseskille mellom disse og andre musikere.

4.0 Konklusjoner

Det er ikke mulig å konkludere oppgaven én konkret faktor som utgjorde forskjellen mellom de mannlige og kvinnelige musikerne. Det er heller ikke mulig å trekke konklusjoner basert på disse fire musikerne – spesielt fordi dette er musikere som gjorde det henholdsvis bra i karrieren, og dermed ikke representerer det generelle musikklivet. Dette gjelder som beskrevet i størst grad kvinnene, som normalt ikke fikk publisere musikk eller på å livnære seg av musikken i samme grad som de mannlige, og selv da ofte på deres premisser, for eksempel ved publisering. Ved å se på Strozzi og Sirmen, kunne kvinnene med hjelp – henholdsvis fra ektemann og far – klare seg av musikken. Selv om kvinner under visse omstendigheter kunne gjøre det svært bra som musiker, selv etter dagens standarder, var det mye lettere for menn å gjøre det samme.

Ironisk nok kan en si at de foreldreløse jentene ved ospedali hadde et bedre utgangspunkt som musikere enn jentene med foreldre. Tradisjon og religion hadde nok mye å si for befolkningens generelle undertrykkelse av kvinnes intellektuelle egenskaper både da og i tiden etter, selv om kirkene direkte var ansvarlig for de mange mulighetene kvinnene hadde. Men selv om kvinner under visse omstendigheter kunne gjøre det svært bra som musiker, selv etter dagens standarder, var det mye lettere for menn å gjøre det samme. I grove trekk kan man derfor si at det samme systemet som bidro til å løfte kvinnes sted i samfunnet. Det kan selvsagt like godt handle om en generell utvikling, men situasjonen var likevel forholdsvis unik i Europa og andre deler av verden.

KILDER

Alm, Irene. «Dances from the four corners of the earth.» *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D'Accone*. Stuyvesant, N.Y: Pendragon Press, 1996.

Arnold, Elsie. «Sirmen, Maddalena Laura.» i *Grove Music Online*. (2001). Hentet den 28. nov. 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025891>.

Baldauf-Berdes, Jane. «Women musicians of Venice: musical foundations». Oxford: Clarendon Press, 1993.

Buelow, G.J. «Music and Society in the Late Baroque Era». London: Prentice Hall, 1996

Bowers, Jane M..«The emergence of women composers in Itali, 1566-1700.» *Women Making Music*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1986.

Urbana: University of Illinois Press, 1987. s. 116-167.

Gelder, Maartje van. 2009. «Trading Places: The Netherlandish Merchants in Early Modern Venice». Leiden, Boston: Brill, 2009.

Landon, Howard, Robbins Chandler og John Norwich Julius. «Five Centuries of Music in Venice». London: Thames and Hudson, 1991.

Stevens, Denis. «Orphans and Musicians in Venice.» *History Today* 50, no. 5. (2000)

Jones, David Wyn. «Music in Vienna: 1700, 1800, 1900». Woodbridge, Suffolk: Boydell and Brewer, 2016.

Muir, Edward. «Why Venice? Venetian Society and the Success of Early Opera». *Journal of Interdisciplinary History* vol. 36, no. 3. (2006).

Markstrom, Kurt. «Vespers for the Feast of the Assumption A Reconstruction of the 1744 Service at the Ospedaletto in Venice». Middleton, Wisconsin: A-R Editions, 2015.

Rosand, Ellen, Beth L. Glixon. «Strozzi, Barbara.» *Grove Music Online*. (2001) Hentet den .22 okt. 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026987>.

Rosand, Ellen. «The Voice of Barbara Strozzi», *Women Making Music*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1986.

Robinson, Michael F, E. Monson Dale. «Porpora, Nicola (opera). » *Grove Music Online*. (2002). Hentet den 28. nov. 2018.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000003302>.

Redcoat, Rebel. «Europe, 1700—1714». *Wikimedia Commons*. (2009). Hentet den 05.11.2018 fra https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Europe_1700%E2%80%941714.png

Selfridge-Field, Eleanor. «Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi». New York: Courier Corporation, 1994.

McPherson, David. «Shakespeare, Jonson, and the Myth of Venice.» Newmark: University of Delaware Press, 1990.

Talbot, Michael. «Vivaldi, Antonio. » Grove Music Online. (2001). Hentet den 6. des. 2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040120>.