



PIRKANMAAN
AMMATTIKORKEAKOULU

NAINEN SÄVELTÄJÄNÄ RENESSANSSIN ITALIASSA

Naisen asema yhteiskunnan jäsenenä ja muusikkona

Maria Peräinen

Opinnäytetyö
Marraskuu 2009
Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogin
suuntautumisvaihtoehto
Pirkanmaan ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Pirkanmaan ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogin suuntautumisvaihtoehto

PERÄINEN, MARIA

Nainen säveltäjänä renessanssin Italiassa. Naisen asema yhteiskunnan jäsenenä ja muusikkona

Opinnäytetyö 43 s.
Marraskuu 2009

Tämän opinnäytetyön tavoitteena on tuoda esiin naismuusikkouden historiaa sekä naisen asemaa yhteiskunnan jäsenenä ja säveltäjänä 1500-luvun renessanssin ja 1600-luvun alun Italiassa. Naissäveltäjien historia on vielä vähän tutkittua ja siksi myös huonosti tunnettua.

Työ käsittelee naismuusikkouden historiaa aina antiikin ajoista varhaisbarokin alkuun ja se painottuu renessanssin ajan naisen elämään ja muusikkouteen. Tarkemmin opinnäytetyössä tarkastellaan kahta tuon ajan italialaista laulajatarta ja säveltäjää, Francesca Caccinia ja Barbara Strozzia. Työ käsittelee aihetta historiallisesta viitekehyksestä ja pohjautuu osittain myös naistutkimukseen.

Opinnäytetyö paljastaa, että naisen mahdollisuudet toimia muusikkona ja säveltäjänä ovat olleet historian saatossa varsin rajalliset. Naista alistava kulttuuri on vaikuttanut naisen mahdollisuuksiin toimia muusikkona ja säveltäjänä. Naisen tuli renessanssin aikaan olla nöyrä, siveä ja alistuva, eikä hänen ollut soveliaista esitellä itseään. Musiikin harrastaminen katsottiin kuitenkin hyväksi harrastukseksi, sillä se piti naisen pois houkutuksista. Opinnäytetyön tarkemmin tutkimat naissäveltäjät tulivat varsin erilaisista lähtökohdista ja myös toimivat muusikkoina erilaisissa yhteyksissä; Caccini hovissa ja Strozzi akatemioissa. Molempia heitä kuitenkin yhdisti voimakas isän vaikutus uraan sekä lahjakkuus, joka teki heistä jo aikanaan tunnustettuja muusikkoja.

Asiasanat: Naismuusikkous, naisen asema, nainen säveltäjänä, renessanssi

ABSTRACT

Pirkanmaan ammattikorkeakoulu
Pirkanmaa University of Applied Sciences
Degree Programme in Music pedagogy

PERÄINEN MARIA

Woman as a composer in the Renaissance Italy: a woman as a member of the society and as a musician.

Bachelor's thesis 43 pages.
November 2009.

The purpose of this study is to reveal the history of women musicians, their role in the society and as composers in the Renaissance Italy. There's still only little research on this subject and therefore women composers are not so well known.

The study tells about women as musicians from the ancient Greece to the early days of the Baroque era but it emphasizes the lives of the Renaissance women as individuals and as composers. More research is done about Francesca Caccini and Barbara Strozzi, two women composers in the early 17th century Italy. The context of the study are historic and women's studies.

The study reveals that the possibilities for women to work professionally as musicians have been limited during the centuries. The Renaissance culture expected the women to be humble and virtuous and not to display themselves in any circumstance. Still, music practicing was a good way to protect women from the temptations of idleness and therefore a suitable occupation for them.

Francesca Caccini and Barbara Strozzi had very different kinds of background. Caccini worked as a singer and a composer in the Tuscan court and Strozzi in the Venetian academies. Still they had something in common: they both had fathers who assisted their careers and a brilliant talent that guaranteed them to be known as great singers and composers of their time.

Keywords: women as musicians, women's status in the society, women composers, Renaissance

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	6
2 NAISMUUSIKKOUDEEN HISTORIAA ANTIIKISTA RENESSANSSIIN.....	7
2.1 Nainen antiikin Kreikan musiikissa.....	7
2.2 Nainen kristillisessä maailmassa	8
2.3 Luostareiden musiikki.....	9
2.4 Keskiajan naismuusikkous ja ranskalaiset naissäveltäjät	10
2.5 Truveerit ja trobairitzit.....	11
3 RENESSANSSIN ITALIA JA SEN TAIDE.....	13
3.1 Renessanssin Italia.....	13
3.2 Taiteen kehitys.....	14
3.3 Musiikin renessanssi.....	15
3.4 Hovi ja muut mesenaatit.....	17
4 NAISEN ASEMA RENESSANSSIN ITALIASSA.....	18
4.1 Renessanssin naiskuva	18
4.2 Naisen taloudellinen asema	18
4.3 Aatelisten koulutus.....	19
4.4 Naisen seksuaalisuus ja prostituutio.....	20
5 NAINEN SÄVELTÄJÄNÄ 1500- JA 1600-LUVUN ALUN ITALIASSA.....	22
5.1 Hovin naiset ja ensimmäiset painetut naissäveltäjien teokset.....	22
5.2 Ferraran naisten konsertit.....	23
5.3 Virtuosat.....	24
6 FRANCESCA CACCINI.....	25
6.1 Kuka oli Francesca Caccini?	25
6.2 Elämää Giulio Romanon tyttärenä.....	26
6.3 Isän opit.....	28
6.4 Francescan asema Medicien hovissa	29
6.5 Francesca säveltäjänä.....	30

6.6 Francesca naisena.....	32
7 BARBARA STROZZI.....	33
7.1 Barbaran elämä.....	33
7.2 Barbara säveltäjänä.....	34
7.3 Kurtisaani vai ei?.....	36
8 POHDINTA.....	38
8.1 Pohdintaa Strozzista, Caccinista ja naissäveltäjyydestä.....	38
8.2 Lähteet kriittisesti tarkasteltuina.....	40
8.3 Pohdintaa työn onnistumisesta.....	41
LÄHTEET.....	43

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni aiheena on naismuusikkous 1500-luvun renessanssin ja 1600-luvun alun Italiassa. Työni käsittelee naismuusikkouden kehitystä antiikin ajoista aina barokin aikakauden alkuun saakka. Työn keskipisteenä on renessanssin nainen ja muusikkous ja säveltäjäyys tuona aikana. Työ perehtyy lähemmin kahteen 1600-luvun alussa eläneeseen naimuusikkoon, Francesca Cacciniin ja Barbara Strozziin.

Aluksi tarkoitukseni oli tehdä työ pelkästään Barbara Strozzista. Opiskelin vuonna 2005 puoli vuotta Italiassa ja siellä ihastuin italialaiseen barokkimusiikkiin. Tein musiikinohjaajan suuntautumisvaihtoehdon opinnäytetyön keväällä 2007 Antonio Vivaldin kamarikantaateista ja niihin perehtyessäni luin myös Strozzin vaikutuksesta italialaisen soolokantaatin syntyyn. Materiaalia ei kuitenkaan ollut juuri saatavilla, joten aihe laajeni ensin Strozzin aikalaiseen, Francesca Cacciniin. Kuitenkin lähteitä tutkiessani huomasin, etten voi ohittaa naissäveltäjäyden historiaa ja siihen taas vahvasti vaikuttanutta naisen asemaa yhteiskunnassa. Näin muodostui työn lopullinen runko.

Opinnäytetyön viitekehys on historiallinen ja jossain suhteessa myös naistutkimuksellinen. Työn lähteenä on käytetty pääasiallisesti kirjallisuutta sekä musiikkitietokantojen artikkeleita ja sen tarkoituksena on valottaa naisiin kohdistuneita yhteiskunnallisia rajoitteita ja naismuusikkouden historiaa. Työn tavoitteena on tuoda esiin tätä vielä huonosti tunnettua aihetta, samoin kuin kahden merkittävän laulajattaren ja säveltäjän elämää naisena yhteiskunnassa. Työtä voidaan hyödyntää yleisen musiikin- ja laulumusiikin historian opinnoissa.

2 NAISMUUSIKKOU DEN HISTORIAA ANTIIKISTA RENESSANSSIIN

Vasta viimeisten vuosikymmenien aikana on tuotettu tietoa säveltävistä naisista. Mikä ja kuka ylipäänsä on säveltäjä? Ammattina säveltäminen on historiallisesti nuori ilmiö; useat nykysukupolven tuntemista säveltäjistä ovat olleet aikanaan taiteen käsityöläisiä, jotka tekivät uutta musiikkia kuninkaan tai hovien viihdytykseksi ja seurakunnan tarpeisiin. Monien naissäveltäjien tutkimus on vielä alkutekijöissään eikä heidän elämästään tai tuotannostaan tiedetä vielä kovinkaan paljoa. Naismusiikin historiaa kirjoitetaan usein osana sosiaalishistoriaa ja tutkimuksen pohjana ovat elämäkerrat ja naisten kokemukset säveltäjinä. Perinteisesti suurin osa musiikin historian kirjoista on kirjoitettu musiikillisista lähtökohdista. Miessäveltäjiä tarkastellaan säveltäjinä, ikään kuin erotettuina elinympäristöstään, kun taas naissäveltäjien kohdalla ympäristön ja yhteiskunnan vaikutus on ollut niin selvä, että sitä ei voida jättää huomioimatta.

2.1 Nainen Antiikin Kreikan musiikissa

Musiikilla oli keskeinen osuus antiikin Kreikan kulttuurissa. Musiikki vaikutti kaikkeen henkiseen elämään ja toimintaan. Musiikilla oli keskeinen asema myös kansalaisyhteiskunnassa, se oli väline saada esiin mielentiloja ja -liikkeitä ja sen avulla voitiin syventää runon ja draaman sanomaa. Säveltaide ei ollut itsenäinen, vapaa taidemuoto vaan liittyi kiinteästi runouteen ja näyttämötaiteeseen. (Jeanson & Rabe 1970, 10–11.)

Varhaisin musiikkielämä muodostui tanssi-, työ- ja voitonlauluista sekä hää- ja juomalauluista. Lyyriset runoilijajamukset kehittivät musiikkia korkeammalle taiteelliselle tasolle, yksi tunnetuimmista heidän joukossaan on naisrunoilija Sapfo. Kuuluisa maljakkomaalaus noin vuodelta 460 eaa kuvaa hänet lyyran tapaisen soittimen kanssa. Sapphon jälkeisiltä vuosisadoilta on kaikilta löydetty todisteita naismusiikoista Kreikassa. (Jeanson & Rabe 1970 12; Tick 2009.)

Tieto naisten osuudesta antiikin Kreikan musiikissa perustuu ensisijaisesti ikonografiaan täydennettynä arkeologisella aineistolla ja antropologisella tulkinnalla. Ajalta 500 eaa löydetty maljakkomaalaukset kertovat osaltaan siitä, että naiskuoroilla

oli merkittävä osuus kreikkalaisissa juhlamenoissa ja rituaaleissa. Näitä kuoroja kuvaavia maalauksia on säilynyt noin sata kappaletta ja niistä jopa 80 kuvaa tyttö- tai naiskuoroja. Naiskuorot osallistuivat myös musiikkijuhliin ja -kilpailuihin. (Tick 2009.)

Maalaukset kuvaavat naisia myös usein soittimien kanssa. Tällaisessa ikonografiassa sisätiloissa kuvat naisista soittamassa *aulosta*, *kitharaa* ja *lyyraa* ovat tyypillisiä kunnioitettavan naiseuden merkkejä, kun taas pitoja ja kokouksia kuvaavissa maalauksissa lyyraa ja harppua soittavat kurtisaanit, jotka olivat useimmiten orjia. Kreikkalaiset filosofit erottivatkin vahvasti naiset, jotka toimivat ”kotimuusikkoina” ja tällaiset viihdyttäjämusiikot toisistaan. (Tick 2009.)

Monet vuosisadat vallalla ollut tabu naissukupuolen edustajan toimimisesta julkisena esiintyjänä ei ollut luullun yksiselitteinen. Hellenistisestä Kreikasta on löytynyt todisteita siitä mahdollisuudesta, että nainen voisi toimia kunnioitettuna esiintyjänä. Kuitenkin samalta ajalta periytyy jo myös ajatus siitä, millaista musiikkia naisen tai miehen tulee esittää. Platon kehotti miehiä jalon ja miehisen musiikin pariin viitaten siihen, että musiikki saattoi naisellistaa. Naisia hän varoitti seksuaalisesta vapautumisesta ja suositteli heille alentuvien ja nöyrien, heikkojen laulujen esittämistä. Miesten tuli tällaisia valituslauluja välttää. (Tick 2009.)

2.2 Nainen kristillisessä maailmassa

Myös Raamattu kuvaa naisia laulamassa, soittamassa ja tanssimassa. Mirjamin voitonlaulu Punaisella merellä on näistä kaikkein vaikuttavin. Mirjamin laulu on viime aikoina ollut naismusiikkia tutkivien historioitsijoiden kiinnostuksen keskipisteenä. Jotkut todisteet viittaavatkin siihen, että aikana, jolloin raamatulliset viittaukset naisten osuudesta musiikkiin vähentyivät, olisi naismuusikkoutta todellisuudessa ollut laajemmin olemassa. (Tick 2009.)

Kristinuskon ensimmäisinä vuosisatoina naisten osallistumista kirkolliseen musiikkiin vähennettiin. Vuonna 313 kristinuskon tultua Rooman keisarikunnan uskonnoksi, naisilta kiellettiin laulaminen kirkon julkisissa liturgioissa ja muustakin kirkollisesta musisoinnista alkoivat vastata mies- ja poikakuorot. Naisten osuus alkuseurakunnassa oli kuitenkin merkittävä ja naisten esittämää musiikkia kuultiinkin todennäköisesti luultua enemmän. Liturgisesta musiikista on ajalta enemmän tietoa kuin maallisesta

musiikista, sillä jälkimmäinen periytyi suullisesti. Musiikinhistorioitsijoiden keskittyttyä lähinnä nuotintetun musiikin tutkimiseen kuva taidemusiikin vaiheista on yksipuolistunut. (Moisala & Valkeila 1994, 21–22.)

Nainen nähtiin pakanallisena olentona ja kirkko haluttiin säilyttää puhtaana. Jo kreikkalaiset olivat todenneet musiikin vaikutuksen mieleen ja naisen esittämänä se saatettiin kokea eroottiseksi. Naisten muusikkous liitettiin kurtisaaneihin ja prostituutioon ja musiikkia esittävä nainen nähtiin eroottisena viettelijänä ja kiusauksiin houkuttelijana. (Moisala & Valkeila 1994, 22.)

2.3 Luostareiden musiikki

Luostariliike, joka vahvistettiin 500-luvulla, oli keskeisessä roolissa keskiajan naismusiikissa. Vaikka munkkiluostarit tarjosivat laajempaa opetusta ja ne olivat varakkaampia kuin nunnaluostarit, keskiajan musiikin laajenemisessa ja leviämässä niillä oli samankaltainen asema. Luostarit tarjosivat joillekin naisille pääsyn musiikkikirjallisuuden pariin. Varhaisinta naissäveltäjältä säilynyttä musiikkia edustaa vuonna 810 syntyneen Kasian kokoelma. Kasia oli korkean koulutuksen saanut bysanttilainen luostarissa asuva aatelisneito, joka sävelsi hengellistä runoutta laulumusiikiksi. Tunnetuin Kasian sävellys on *Langennut nainen*, josta tuli suosittu ja josta kreikkalaiset säveltäjät tekevät vielä nykyisinkin sovituksia. (Moisala & Valkeila 1994, 23–24; Tick 2009.)

Saksalainen abbedissa Hildegard Bingeniläinen (1098–1179) on keskiajan tärkein naissäveltäjä. Hän aloitti säveltämisen vasta yli 40-vuotiaana ja oli myös mystikko, runoilija ja opettaja. Kuitenkin keskiajan näkökulmasta Hildegard oli pelkästään säveltäjänä varsin tuottelias. Hänen teoksiinsa lukeutuu 77 hengellisen laulun kokoelma ja 85 laulua sisältävä liturginen draama *Orto virtutum*. Tämä musiikkidraama on osittain tyypillinen aikakauden teos, jossa yksiääninen vokaalimusiikki latinankieliseen tekstiin sisältää sekä proosaa että lyriikkaa. Musiikillisesti se on kuitenkin tyypillistä keskiajan musiikkia voimallisempaa, melodiat ovat ambitukseltaan laajempia ja sisältävät ajalle poikkeuksellisia kvartti- ja kvinttihyppylinjoja. (Moisala & Valkeila 1994, 26–28; Tick 2009.)

Hildegardille musiikki oli samaan aikaan hengellistä ja maallista. Se tuotettiin maallisin keinoin, mutta sen avulla voitiin herättää ihmisessä taivaallinen tunnelma. Melodiatyypit tukivat tekstin ja sen merkityksen esilletuloa, ja Orto virtutumissa Hildegard käyttää eri moodeja korostamaan erilaisia perusluonteita. Allegoriset hahmot, kuten profeetat, enkelit ja sielut laulavat, mutta paholainen voi vain puhua. Musiikin puuttuminen kertoo tämän eriytyneisyydestä Jumalasta. Hildegard uskoi, että musiikki korosti sanojen pyhyyttä ja että laulettu teksti aiheuttaa ruumiissa sympaattisia värähtelyjä ja näin sanat virtaavat suoraan sieluun. Hän kertoi, että niin hänen laulunsa kuin tekstinsäkin ovat henkisestä maailmasta. Monet Hildegardin teksteistä olivat naiskeskeisiä, sillä nunnaluostareissa naispyhimykset toimivat esikuvina ja samaistumiskohteina. Hildegardin musiikki tunnettiin hänen elinaikanaan ilmeisesti vain paikallisesti, mutta kun hänen musiikkinsa löydettiin ja sitä alettiin painaa 1900-luvun lopulla, hänestä tuli pian hengellisen yksinäisen musiikin parhaiten tunnettu ja eniten äänitetty säveltäjä. (Moisala & Valkeila 1994, 26; Burkholder 2006, 69–70.)

Luostareissa osallistuttiin liturgioihin ja myös messuihin useita kertoja päivässä. Säveltäjät kirjoittivat kuoroilleen yksi- ja moniäänistä musiikkia. Useista nunnaluostareista on löytynyt viitteitä moniäänisestä musiikista, vaikka nunnien osuus moniäänisyyden synnyssä on jäänyt lähes huomiotta. Tästä esimerkkinä on Las Huelgasin koodeksi, yksi tärkeimmistä keskiajan moniäänisen musiikin kokoelmista. Las Huelgas oli varakas pohjois-Espanjassa sijaitseva uskonnollinen kulttuuririkas keskus, jonka jäsenistö koostui niin nunnista kuin aatelisnaisista palvelijoihin. Käsikirjoitus koostuu Notre Damen koulun suosikkisävelmien lisäksi teoksista, joita ei ole löydetty mistään muualta. Näistä hengellisistä teoksista suurin osa on moniäänisiä ja antavat viitteitä siitä, että nunnille on opetettu moniäänistä laulua. (Moisala & Valkeila 1994, 28–29.)

2.4 Keskiajan naismuusikkous ja ranskalaiset naissäveltäjät

Keskiajan musiikkielämä voidaan karkeasti katsoa jakautuneen kirkon, hovin, talonpoikaiston ja kiertävien musikanttien musiikiksi. Kirkon musiikin lisäksi musiikki oli myös osa sosiaalista käyttökulttuuria. Kirkko oli kuitenkin se, joka selvimmin rajoitti naisten musisointia. (Moisala & Valkeila 1994, 19–20.)

Olemassaolevien sävellysten puute on osittain tulkittu niin, että myöhäiskeskiajalla ei ollut naispuolisia säveltäjiä. Kuitenkin sekä kirjalliset viittaukset että kuvataide viittaa siihen, että naiset ovat olleet paljolti läsnä myöhäiskeskiajan musiikkikulttuurissa. Hoveissa toimi sekä nais- että miesmuusikoita. Musiikki oli hyvinvoinnin ja kuninkaallisen aseman symboli. Tämän tärkeän viihdemuodon esittämisessä olivat naiset yhtä tärkeitä kuin miehetkin. (Tick 2009.)

Oli enemmän sääntö kuin poikkeus, että niin mies- kuin naissäveltäjätkin säilyivät anonyymeina aina 1400-luvulle saakka. Kuitenkin naisia rajoittaneet pidättyväisyys- ja siveyskäytännöt aiheuttivat sen, että naisten oli miehiäkin todennäköisempää jäädä nimettömäksi. Maallisen musiikin muututtua moniääniseksi 1300–1400-luvulla sen tekeminen vaati erikoistuneempia taitoja kuin mitä naisten oli vaikea saada: opiskelua katedraalikoulussa tai mestarin opissa. Polyfonista musiikkia opetettiin näiden lisäksi myös yliopistoissa ja poikakuoroissa. Naisten ei katsottu myöskään tarvitsevan musiikin teoreettista tietoa. Jotkut naiset kuitenkin onnistuivat ylittämään nämä esteet ja luomaan musiikkia. (Moisala & Valkeila 1994, 35–36; Tick 2009.)

2.5 Truveerit ja trobairitzit

1000-luvulta eteenpäin kansankieliset taidemuodot saavuttivat kirjallisuuden. Niin suullisena perinteenä liikkunut lyriikka kuin klassinen kirjallisuus kehittyi muodolliseksi tyylilajiksi useissa romaanisissa kielissä. Tämä antoi myös mahdollisuuden naisten elämästä ja rakkaudesta kertovalle kirjallisuudelle. Naisten näkökulmasta esitettyjä rakkauslauluja, kehuulauluja ja muita ”naisten lauluja” kirjoitettiin monissa eri maissa. Joissakin naisia jopa kehoitettiin laulamaan ja esittämään tällaista runoutta vierailleen ja opiskelemaan sitä. (Tick 2009.)

Ranskassa elikin 1000–1300-luvuilla runoilija-muusikoita, jotka loivat kokoelman ensimmäisiä kansankielisiä maallisia lauluja. Etelä-Ranskassa, Akvitaniassa, heitä kutsuttiin trubaduureiksi ja naispuoleiset muusikot kutsuivat itseään käsitteellä *trobairitz*. Näitä naispuoleisia säveltäjiä tunnetaan nimeltä peräti noin 20, ja heidän symbolinen asemansa ensimmäisinä eurooppalaisen maallisen musiikin naissäveltäjinä on kiinnostanut monia historioitsijoita. On pohdittu, miksi juuri 1100-luvulta, jolta nämäkin säveltäjät tunnetaan, on tiedossa näinkin paljon naissäveltäjiä. Naisten aseman

yleinen koheneminen yhdistettynä kulttuurin saavutuksiin etenkin Etelä-Ranskan alueella lienee vaikuttanut asiaan. Pohjois-Ranskan alueella muusikkoja kutsuttiin *truveereiksi* ja näiden joukossa oli myös naisia. Useilla naistrubaduureilla oli korkea koulutus ja he olivat varakasta aatelisväkeä. Keskiajan Ranskassa kuitenkin myös alempien sosiaaliluokkien naiset olivat aktiivisia musiikintekijöitä. Yksi tunnetuista *troubairitz*ista on Comtessa de Dia, Dian kreivitär Beatriz, jonka sävellys *A chantar* on ainoa naistrubaduurilta kokonaan säilynyt teos. Siinä kreivitär valittaa rakastajansa petturuutta samaan aikaan kuin puolustaa omaa hyveellisyyttään, älykkyyttään ja kauneuttaan. Naisten tekstit olivat samankaltaisia kuin miestrubaduurienkin, mutta usein realistisempia ja tyyliältään suurempia. (Moisala & Valkeila 1994, 35–36; Burkholder, Grout & Palisca 2006, 79; Tick 2009.)

3 RENESSANSSIN ITALIA JA SEN TAIDE

Naishistorian näkökulmasta yhteiskunnan osa on merkittävä, sillä naisen asema siinä on muodostanut pohjan naisen mahdollisuuksille toteuttaa itseään yksilönä. Tässä luvussa käsitellään renessanssin ajan Italiaa ja taiteen ja musiikin kehitystä sinä aikana sekä hovien ja muiden mesenaattien vaikutusta taiteen tukemiseen.

3.1 Renessanssin Italia

Renessanssin käsite on ymmärretty keskiajan ja uuden ajan taitteen tyylikaudeksi, jonka ajallinen, sisällöllinen ja paikallinen määrittelyminen ei ole helppoa. Erään mallin mukaan renessanssiksi lasketaan ajanjakso, joka ulottuu 1300-luvulta aina 1600-luvun alkuun saakka. Humanistinen renessanssi on ymmärretty antiikin uudelleen löytämisen ja ihmisen vapautumisen ajaksi, ja renessanssihumanismin kannattajat olivat erityisen kiinnostuneita henkisestä kulttuurista ja sen kehittämisestä. Humanistit pitivät kommunikaatiotaitoja kulttuurin keskeisenä osana ja heidän mielestään kirjallisuuden, taiteen ja retoriikan avulla voitiin elvyttää uudelleen antiikin kirjallisuuden kuvailema vapaata ja itsenäistä ihmistä arvostava kulttuuri. Renessanssi oli kuitenkin paljon muutakin kuin vain vanhan uudelleen elvyttämistä. (Setälä 2000, 8.)

Jotkut historian-, samoin kuin naishistoriantutkijat vastustavat termiä renessanssi ja sen ajoitus pitenee tai supistuu tutkijasta riippuen. Ajanjakson määrittelystä on kiistelty aina termin esittelystä alkaen. Taiteen näkökulmastakin joitakin renessanssin piirteitä nähdään jo 1300-luvulla, kun taas toiset jatkuvat aina 1600-luvulle saakka. Italialainen historiantutkimus on joskus korostanut renessanssin maallisia piirteitä, vaikka tosiasiassa maan aatemaailma oli renessanssinkin aikaan vahvasti kristillinen eikä sitä voi pitää pakanallisena. Pimeään keskiaikaan ja valoisaan renessanssiin jako on naishistorian näkökulmasta päinvastoin ja jotkut naishistorioitsijat kirjoittavatkin pimeästä renessanssista. Naishistoria on painottanut, että historiallisten tapahtumien vaikutus naisten ja miesten elämään on erilaista, jopa päinvastaista. Naistutkijat ovat vastustaneet ajatusta, että naisella olisi ollut renessanssia ja mahdollisuutta sen ihannoimaan itsenäiseen ja vapaaseen elämään. (Setälä 2000, 9-11; Burkholder ym. 2006, 149.)

Missään muualla Euroopassa ei ollut renessanssin aikaan toista maata, jossa olisi ollut yhtä paljon kaupunkeja kuin Italiassa ja renessanssin Italian poikkeuksellisen varallisuuden perustana onkin nähty juuri kehittynyt kaupunkikulttuuri. Tähän yhdistyi kaupan- ja käsityöteollisuuden kehitys. Italialainen yhteiskunta maallistui ja maallikot olivat usein rikkaampia ja koulutetumpia kuin muualla Euroopassa. (Setälä 2000, 14–17.)

Renessanssin Italia oli jakautunut lukuisiin kaupunkivaltioihin ja ruhtinaskuntiin, sillä maassa ei ollut kuninkaallisia tai muuta keskusvaltaa. Italialaisille oli ominaista paikallinen sitoutuminen ja kaupunkilaisuus, johon liittyi voimakas oman kaupungin kunnioitus ja arvostus. Kaupungit olivat hallinnoltaan erilaisia, joko despootin johtamia tai tasavaltaisia. Tasavaltainen muoto piti pintansa taloudellisesti kehittyneimmillä alueilla, kuten Venetsiassa ja Toscanan tärkeimmissä kaupungeissa, joista Firenze on maan tunnetuin ja tutkituin renessanssikaupunki. (Setälä 2000, 18–20.)

3.2 Taiteen kehitys

Renessanssin ajattelijoiden oli laajempi pääsy antiikin ajan kirjallisuuden ja historian pariin kuin aiemmin ja niiden käyttö lisääntyi. Humanistit pyrkivät elvyttämään antiikin kirjallisuutta ja laajentamaan kieliopin, runouden, filosofian ja kirjallisuuden opiskelua. Näiden uskottiin kehittävän yksilön sielua, mieltä ja etiikkaa. Kirkon roolia ei kuitenkaan väheksytty, ja myös kirkko osallistui antiikin perinnön elvyttämiseen ja tuki niin filosofi- ja taiteilijoita kuin muusikkojakin. (Burkholder ym. 2006, 151.)

Renessanssin taide eroaa silmiinpistävästi keskiajan taiteesta. Humanismi ja naturalismi saavuttivat myös taiteen. Luonnollisuus ja vanhojen mallien käyttäminen korostui renessanssin taiteessa ja veistokset kuvaavat antiikin mallin mukaisesti alastomia hahmoja. Antiikin uudelleen tuleminen ruumiillistuu Donatellon David-patsaassa, joka ylistää hahmon raamatullista jaloutta. Erilainen perspektiivin ja syvyysvaikutelman käyttö oli aivan uutta maalaustaiteen alalla. (Burkholder ym. 2006, 151–152.)

Renessanssin maalaustaiteessa korostuivat muotokuvat sekä uskonnolliset ja mytologiset aiheet. Varhaisrenessanssin aikana vallinnut terävämpi ja tarkempi muotokieli muuttui 1500-luvulla pehmeämpään ilmaisuun ja valon ja varjon vaihteluun. Myös piirustuksista kehittyi oma taiteenlajinsa ja grafiikan merkitys kasvoi kirjapainotaidon yleistymisen myötä. Renessanssin kuuluisimpiin taiteilijoihin kuuluvat Leonardo da Vinci, Giovanni Bellini, Raffaello Sanzio, Michelangelo Buonarroti sekä Tiziano Vecelli. (Jyväskylän virtuaaliyliopisto 2006.)

3.3 Musiikin renessanssi

Renessanssin laajat intellektuelli- ja taidesuuntaukset vaikuttivat syvästi myös ajan musiikkiin. Muusikot saivat hoveilta tukea työnsä tekemiseen. Tämä mahdollisti musiikin kukoistuksen. Myös kirkolla oli merkittävä osuus musiikin kehityksessä. Monien hovien kappeleissa toimi 1300–1400-luvuilla palkattuja muusikkoja, jotka sävelsivät ja esittivät musiikkia kirkollisissa menoissa. Nämä muusikot vaikuttivat todennäköisesti myös maallisen musiikin esittämiseen hoveissa. Katedraaleihin ja kappeleihin perustettiin kuorokouluja, joissa opetettiin musiikin teoriaa, matematiikkaa, kielioppia ja muitakin aineita. Useat myöhemmin tunnetut säveltäjät saivat koulutuksensa nimenomaan tällaisissa kirkkokuoroissa. Naisilla ei ollut vielä tässä vaiheessa mahdollista osallistua koulutukseen, vaan heidän opetuksensa tapahtui nunnaluostareissa. (Burkholder ym. 2006, 155–157.)

Musiikissa ei ollut käytettävissä antiikin malleja samaan tapaan kuin vaikkapa kuvanveistossa. Melodioita on antiikin Kreikasta säilynyt vain muutamia kymmeniä, joten koska antiikin musiikkia ei ollut juurikaan saatavilla, esikuvana toimi lähinnä se, mitä ajan musiikista oli sanottu. Kuvataiteen uusilla menetelmillä oli vastineensa myös renessanssin musiikissa. (Burkholder ym. 2006, 152.)

Vaikka musiikissa ei ollut käytettävissä samalla tavalla esimerkkejä antiikin ajalta kuten runoudessa, arkkitehtuurissa ja kuvanveistossa, tulivat monet vanhat ajatukset uudelleen käyttöön kirjallisuuden kautta. Musiikkia oli antiikissa käytetty tekstin ja tunteiden välitykseen ja osana sosiaalista elämää. Musiikin katsottiin tuolloin olevan osa kansalaisen koulutusta ja renessanssin aikalaiset noudattivat tätä esimerkkiä. Ylempään kansanosaan kuuluvien koulutukseen tuli osana nuotinluku ja soittaminen muiden

viihdytykseksi. Myös tekstin ja musiikin suhteesta tuli renessanssin aikana entistä tärkeämpää. Antiikissa musiikkia ja runoutta ei käytännössä erotettu toisistaan ja tämä sai aikaan sen, että kirjoittajat kiinnittivät aiempaa enemmän huomiota runoihinsa ja säveltäjät siihen, kuinka omalla työllään saisivat tuettua tekstin sisältöä. 1500-luvun alussa säännöksi muodostuikin, että musiikin täytyi noudattaa puheen ja tavujen luonnollista rytmiä. (Burkholder ym. 2006, 152–162.)

Polyfoniaa oli ollut olemassa jo pitkään erilaisissa muodoissa, mutta 1400-luvulta alkaen sen kehitys voimistui. Uusi kontrapunkti sisälsi ennen käyttämättömiä intervaleja ja dissonanssia vältettiin tarkoilla säännöillä. Musiikilla haluttiin heijastaa kauneutta ja järjestystä ja sen haluttiin miellyttävän aisteja. Erilaisia moodeja käytettiin luomaan tunnelmaa ja kontrasteja. Myös tietyillä intervaleilla ja harmonian liikkeillä pystyttiin vaikuttamaan kuulijaan. Syvyysvaikutelmaa antoi sävellysten aiempaa laajempi ambitus ja uudenlaiset rakenteet loivat vastakohtaisuuksia. Renessanssin aikaan säveltäjät myös saavuttivat uudenlaisen aseman arvostettuina taiteilijoina omassa lajissaan. (Jeanson & Rabe 1970, 83; Burkholder ym. 2006, 157.)

Barokin ajanjaksona, noin vuodesta 1590 lähtien, musiikissa tapahtui runsaasti muutoksia. Laulu ja ooppera kehittyivät tänä ajanjaksona siihen muotoon missä me ne tunnemme. Myös soitinmusiikin kehitys voimistui ja uusia rakenteita musiikin ilmaisuun instrumentalistisin keinoin syntyi. Italiassa toimi 1500-luvun puolivälissä runsaasti akatemioita, joiden jäsenet olivat merkittäviä henkilöitä niin tieteen kuin taiteenkin aloilla. Varhaisimmat akatemit keskittyivät elvyttämään antiikin kirjallisuuden perinteitä, jota kautta saatiin tietoa ja pystyttiin kehittämään uusia taitoja. Akatemioilla oli ratkaiseva merkitys myös musiikillisen retoriikan kehittämisessä ja opettamisessa. Barokkimusiikissa oli erityisen tärkeää sanojen ilmaisu, jonka avulla säveltäjät pyrkivät saamaan aikaan tunteita. (Anderson 1996, 9-16.) Tämän uuden musiikin kehityksessä tärkeässä roolissa oli muun muassa italialainen Giulio Caccini, jota käsitellään lisää työn kuudennessa luvussa.

Musiikin asema taiteena kasvoi renessanssin aikana talouden kasvun ja hovien myötä. Musiikin painaminen loi taloudellisen pohjan sen kasvamiselle, musiikki oli yhä useampien saavutettavissa. Säveltäjät tienasivat rahaa teostensa julkaisulla ja saivat sitä kautta myös mainetta ja uusia työtilaisuuksia. Musiikin painaminen ja julkaiseminen lisäsi 1500-luvulla musiikin saatavuutta myös kirkkojen ja hovien ulkopuolelle.

Ensimmäisen kerran painoa käytettiin nuottien kopiointiin vuonna 1470 ja vuonna 1501 Ottaviano Petrucci julkaisi ensimmäisen kokoelman moniäänistä musiikkia. Venetsialainen Petrucci oli pitkään kaupunkivaltiossaan monopoli-asemassa ja tuona aikana hän julkaisi 59 nidettä vokaali- ja soitinmusiikkia. Painetun musiikin tuotanto ja kysyntä laajeni saaden aikaan uutta kilpailua julkaisijoiden kesken. (Burkholder ym. 2006, 156–166.)

3.4 Hovit ja muut mesenaatit

Hovien osuutta musiikin tai ylipäätään taiteen kehityksessä ei voida väheksyä puhuttaessa renessanssin aikakaudesta. Useat hovit kilpailivat keskenään parhaista säveltäjistä ja esiintyjistä. Italian hovit palkkasivat muusikoita maista, joissa oli jo olemassa korkeatasoista musiikin koulutusta, kuten Ranskasta ja Alankomaista. Ulkomaiset muusikot hoveissa antoivat mahdollisuuden eri seutujen musiikkien omaksumiseen. Monet muusikot myös vaihtoivat palveluspaikkojaan. Tällainen muusikkojen liike edisti kansainvälisen tyylin kehittymistä, joka sisälsi ainesosia monen eri kulttuurin musiikista. Hyvätasoiset musiikkiesitykset olivat paitsi nautittavaa viihdettä, myös merkki hovin vauraudesta ja vallasta. Vaikka muissakin Euroopan maissa musiikkia tuettiin vahvasti, ei se missään muualla yltänyt sellaiseen laajuuteen kuin Italiassa. Taiteiden suojelijat tarjosivat suojateilleen mahdollisuuksia toteuttaa käytännössä uusia ajatuksiaan ja pyrkimyksiään. Suojelijat antoivat toimeksiannot ja määräsivät esityksistä, mutta myös säveltäjä sai usein yleisöltä tunnustusta taiteestaan. Sävellykset kasattiin kokoelmiksi, jotka sitten omistettiin suojelijalle tai muulle korkearvoiselle henkilölle avustuksen toivossa. (Anderson 1996, 15–16; Burkholder ym. 2006, 156–166.)

Italiassa merkittäviä mesenaatteja olivat Medicit Firenzessä, Sforzat Milanossa, Esten perhe Ferrarassa sekä Gonzagat Mantovassa (Burholder 2006, 157). Näistä ehkä tärkein ja tunnetuin oli Medicin mahtisuku, jota käsitellään tämän kuudennessa luvussa Francesca Caccinin yhteydessä.

4 NAISEN ASEMA RENESSANSSIN ITALIASSA

Naismuusikoista ja -säveltäjistä puhuttaessa ei voida unohtaa naisen asemaa yhteiskunnassa. Naista vähättelevä ja alistava kulttuuri on ollut tuhoisa naisen itsetunnolle ja sitä kautta ollut este naisen kehittymiselle säveltäjänä.

4.1 Renessanssin naiskuva

Renessanssin kirjallisuudessa esiin tulevat rakkauskäsitykset, eli käsitykset naisen ja miehen välisestä asemasta, olivat enemmän antiikin klassisten kuin keskiaikaisten mallien mukaisia. Tämän lisäksi ne olivat vain miesten luomia. Renessanssin ihanne, *uomo universale*, ei ollut nainen. Kirjallisuuden naiskuva voidaan määritellä passiiviseksi ja siveäksi, joka oli riippuvaisempi miehestään kuin keskiajan nainen. Rakkaus, kauneus ja nainen estetisoitiin niin kirjallisuudessa kuin kuvataiteessa. Kuvataiteessa nainen nousi vahvasti esiin, hän oli ihailun kohde, objekti, ei todellinen toimija. Renessanssiajan kirjallisuuden antama kuva naisesta ja naisen asemasta on kuitenkin todellisuutta negatiivisempi ja naishistorioitsijat ovatkin tutkineet sitä monipuolisemmin kuin vain ajanjakson mieskirjallisuuden naiskuvan kautta. Veroluettelot ja perhemuistiinpanot kertovat esimerkiksi firenzalaisestä arjesta ja elämän keskeisistä asioista. Niistä selviää muun muassa tietoja naisten työssäkäynnistä, omaisuuden siirtymisestä naisen kautta ja naisen oikeudellisesta asemasta. (Setälä 2000, 24–34.)

4.2 Naisen taloudellinen asema

Avioliitto oli renessanssin naiselle usein välttämättömyys sekä sosiaalisista että taloudellisista syistä. Firenzessä oli perinnönjakokäytäntöön tehty muutos, jossa tyttärien perintöoikeutta oli vähennetty. Käytännön taustalla oli alunperin ollut pyrkimys säilyttää maaomaisuus miehen suvussa. Italiassa ei ollut monen muun Euroopan maan tapaan vanhimman pojan erityistä perintöoikeutta ja koska varallisuuden merkitys oli ammattia merkittävämpi asia menestyksen kannalta, oli tärkeää, että lapset saisivat tarpeeksi perintöä. Yksi keino tämän helpottamiseksi oli

poistaa perintöoikeus perheen tyttäriltä. Myötäjäiset tulivat korvaamaan tätä menetystä ja olivat tyttären laillinen osuus isän perinnöstä. Firenze oli myötäjäiskäytännön edelläkävijöitä, mutta pian tapa levisi myös muualle Keski- ja Etelä-Italiaan. Koska myötäjäiset liittyivät niin selvästi talouteen ja perinnöllisiin kysymyksiin, avioliiton solmimisesta tuli ennen kaikkea juridinen asia. Ylemmissä yhteiskuntaryhmissä avioliiton solmiminen ilman myötäjäisiä tuli käytännössä mahdottomaksi, mutta tapa vaikutti kaikissa yhteiskuntaluokissa. Myötäjäiset olivat kunnia-asia morsiamen perheelle, sillä naimaton nainen oli perheessä häpeä. Vaikka myötäjäiset maksettiin aviomiehelle ja summa jäi useimmiten tämän haltuun, olivat ne naisen omaisuutta ja mahdollistivat naisen uudelleen avioitumisen mahdollisen leskeksi jäämisen jälkeen. Muun perimänsä omaisuuden suhteen renessanssin nainen oli itsenäinen, vaikkakin naisen omaisuuden käyttöä rajoitti miesholhooja. Nainen sai kuitenkin omistaa ja testamentissa he olivat oikeudellisia persoonia. (Setälä 2000, 40–52.)

4.3 Aatelin naisen koulutus

Naisen yläluokkaisesta koulutuksesta oli olemassa paljon kirjallisuutta. Lähteestä riippumatta se painotti naiseudessa siveyttä, rehellisyyttä ja pidättyvyyttä. Nämä hyveet määrittivät naisen suhdetta ensin isän ja myöhemmin aviomiehen auktoriteettiin. Naisen tuli olla täydellisen moraalinen henkilö ja uskollinen miehelleen ja perheelleen. Naisen tuli olla täysin koskematon, mutta ei vain fyysisesti vaan myös moraalisesti. Naisen tuli pidättyä kaikesta, mikä saattoi myrkyttää hänen mielensä, kuten tanssimisesta ja liioista ajatuksista. Tällä paitsi suojeltiin naisen siveyttä, myös hänen mainettaan, joka oli vielä edellistäkin tärkeämpi. (Cusick 2009, 5.)

Pidättyvyyden hyve oikeastaan sisälsi nämä kaikki kolme osa-aluetta. Pidättyväinen vaimo piti huolta siitä, että kotitalouskulut pysyivät hallinnassa, tämän tarkoittaessa myös naisen omia kuluja koskien vaatetusta, viinejä ja vieraita. Ihanteellinen aviovaimo piti siis hyvää huolta miehensä omaisuudesta. Koulutus alkoi jo tyttölapsen leikeistä. Niitä leikittiin vain valvotuissa olosuhteissa ja leluilla, joilla harjoiteltiin kodinhoitoa. Sadut käsittelivät uskoutumista Jumalaan. Tytön tuli oppia noudattamaan absoluuttisesti isänsä käskyjä ja tahtoa. Monet tuon ajan isät rankaisivatkin tyttäriään perustellen asiaa siten, että kun nuorena itkee ja oppii suremaan, niin aikuisena voi elää onnellisena. (Cusick 2009, 5-6.)

Lukemaan ja ompelemaan tytöt opetettiin noin nelivuotiaina. Useiden kirjailijoiden mielestä naisen tuli lukea erilaista kirjallisuutta kuin miehen. Naisten ei tullut oppia tuottamaan tekstiä tai tietoa, vaan ainoastaan lukea sitä, koska muuten tilanne olisi voinut aiheuttaa ristiriitoja naisen ja miehen suhteeseen. Ompeleminen oli naisille sopivaa työtä sosiaaliluokasta riippumatta. Alempien yhteiskuntaryhmien naiset neuloivat ja ompelivat elättääkseen perhettään kun taas aatelin naiset tekivät käsitöitä, jotta heidän ajatuksensa eivät lähtisi harhailemaan miehiin tai muihin houkutuksiin. Myös oikeanlaisen kirjallisuuden lukeminen auttoi naisia hillitsemään ajatuksiaan ja kasvattamaan moraalialueita. Koulutettujen naisten katsottiinkin täten olevan paremmin varustettuja suojelemaan omaa siveyyttään kuin alempien luokkien kouluttamattomien naisten ja heidän tuli puolustaa sitä kuolemaansa saakka. (Cusick 2009, 6.)

Myös musiikin opiskelu katsottiin hyväksi, koska myös siinä nainen keskittyi musisointiin eikä hänen katseensa harhaillut ylempiarvoisiin henkilöihin tai miehiin. Naiset opiskelivat musiikkia omissa huoneissaan, jotta heitä ei pyydettäisi missään tilanteessa esittelemään taitojaan. Naisten musiikin opiskelun katsottiin olevan perheen sijoitus tyttäreen. Musiikin opiskelu oli myös yksi keino taivuttaa tytär isänsä kuriin ja saada tytär muistamaan tämä investointi aina harjoittellessaan. (Cusick 2009, 6-9.)

4.4 Naisen seksuaalisuus ja prostituutio

Reenessanssin Italiassa eri valtiot ottivat laissaan kantaa seksuaaliseen käyttäytymiseen. Naisten katsottiin olevan miehiä taipuvaisempia syntiin, olihan perisyntien tekijä nimenomaan nainen, Eeva. Tämän vuoksi naisia pidettiin todennäköisimmin syntiin taipuvina. Siveyttä tuli tämän vuoksi valvoa erityisen tarkkaan, kuolemaan saakka. Tämän vuoksi naiset naitettiin mahdollisimman nuorena. Myös luostariin mentiin nuorina. Siveettömyys oli tahra paitsi naiselle itselleen, myös tämän perheelle. Aviorikoksen tehnyt nainen sai osakseen ikuisen häpeän ja häntä rankaistiin julkisesti. Vaikka myös miesten tuli olla avioliitossa uskollisia, ei heitä käytännössä juurikaan sen rikkomisesta syytetty. (Setälä 2000, 102–103.)

Prostituutio oli renessanssin Italiassa yleisempää ja hyväksytympää kuin missään muualla koskaan. Esimerkiksi Roomassa ja Venetsiassa arvioitiin noin 10% väestönosan harjoittavan prostituutiota. Näitä lukemia on selitetty muun muassa sillä,

että näissä kaupungeissa miesten osuus väkimäärästä oli suhteessa paljon suurempi. Myös myötäjäiskäytäntö vahvisti prostituutiota. Naisia toimitettiin paljon luostareihin myötäjäissummien kasvettua niin suuriksi, etteivät monet miehet pystyneet menemään naimisiin. Prostituoituidut olivatkin useimmiten alemman yhteiskuntaryhmän naisia ja heidän joukossaan oli paljon myös muualta Italiasta ja ulkomailta tulleita. Kuitenkin prostituoiduillakin oli oma hierarkiansa. Ylimpänä heidän asteikollaan olivat niin sanotut kunnialliset kurtisaanit, *cortigiane oneste*. Heidän asiakaskuntansa oli vakiintunut ja suhteellisen pieni. Kurtisaanit olivat usein sivistyneitä naisia ja menivät joskus naimisiinkin asiakkaidensa kanssa. (Setälä 2000, 90–100.)

Naisten asemasta renessanssin Italiassa kertoo prostituution lisäksi myös raiskausten yleisyys. Raiskaus oli rikollinen teko, mutta käytännössä rangaistuksen suuruus riippui useimmiten uhrin sosiaalisesta taustasta. Esimerkiksi Firenzessä naimisissa olevan naisen raiskauksesta sakot olivat suuremmat kuin palvelijan raiskauksesta. Prostituoitun raiskauksesta sakkoja ei tullut lainkaan. Raiskaukset toimivat osittain nuorten miesten riitteinä. Ferrarassa tuomiot olivat Firenzeä kovemmat ja siellä tuomittiin raiskaajia jopa kuolemaan. Siellä myös yhteiskunnallisesti alempiarvoisten naisten raiskauksista sakotettiin ja oikeudessa naisen sana painoi yleensä miehen sanaa enemmän. Raiskaukset olivat kuitenkin todellinen ongelma ja raiskaajat vaara niin lapsille, naisille kuin nuorille miehillekin. (Setälä 2000, 103–105.)

5 NAINEN SÄVELTÄJÄNÄ 1500- JA 1600-LUVUN ALUN ITALIASSA

5.1 Hovin naiset ja ensimmäiset painetut naissäveltäjien teokset

Italian aristokraattien keskuudessa hovin eliittiin kuuluivat miesten lisäksi myös naiset. Hovikulttuurin ylläpito kuului naisten vastuulla. Maallisia laulumuotoja syntyi. Tällainen oli muun muassa *frottola*, jonka pohjalta *madrigaali* myöhemmin kehittyi. Laulujen tekstit olivat kepeitä ja ironisia ja naiset säestivät itseään luutulla tai kosketinsoittimella. Improvisoinnilla oli näissä melodioiltaan yksinkertaisissa lauluissa tärkeä rooli. Naisten osallistuminen musisointiin oli itsestäänselvyys, sen katsottiin kuuluvan aatelisten rooliin. Joidenkin aatelisten mielestä musiikki oli naisille sopivaa turhuutta, joka ei sopinut itseään kunnioittaville tos miehille. Nämä näkemykset eivät kuitenkaan olleet yleisesti hyväksytyjä. Kuitenkin oli niin, että miesten sopi opiskella musiikin teoriaa ja kontrapuntia, mutta maallisten rakkauslaulujen esittäminen ei ollut heille sopivaa. Naismuusikot olivat myös miehille viihdyttäjiä ja ihailun kohteita. (Moisala & Valkeila 1994, 38; Korhonen 2002, 151.)

Moniäänisen laulun kehityttyä kuitenkin myös miesten kiinnostus maallisen musiikin luomiseen lisääntyi, ja madrigaali, moniääninen ja esittäjäkeskeinen laulumuoto syntyi. Myös naiset alkoivat lisätä yksiaänisiin lauluihinsa madrigaalien aineksia ja virtuoosisia osuuksia. Näitä lauluja ei kuitenkaan ole juuri nuotinnettu. Ensimmäinen nuotinnettu naisen säveltämä teos on vuodelta 1557 espanjalaisen nunnan, Gracia Baptistan, urkusovitus hymniin *Conditor alme*. (Burkholder ym. 2006, 252.)

Ensimmäiset nuotinnetut naisen säveltämät madrigaalit ovat italialaisen Maddalena Casulanan (1544–1590) vuonna 1566 säveltämät neljä teosta kokoelmassa *Il desiderio*. Nämä madrigaalit ovat samalla ensimmäiset itseään ammattimaisena säveltäjänä pitäneen naisen painetut sävellykset. Vuonna 1567 Casulanalta ilmestyi lisää madrigaaleja ja vuonna 1568 julkaistiin kokonaan hänen madrigaaleilleen omistettu kokoelma, jonka säveltäjä omisti ajan tavan mukaan korkearvoiselle henkilölle, tässä tapauksessa Isabella de' Medicille, firenzeläinen kun oli itsekin. Toinen kokoelma neliäänisiä madrigaaleja ilmestyi 1570. Casulanan madrigaalit osoittivat aikakauden madrigaaleille tyypillisten ainesosien luovaa käyttöä; kromatiikkaa, yllättäviä harmonioita ja dramaattisiakin kontrasteja rakenteessa. Hänen elinaikanaan näistä

kokoelmista otettiin uusintapainoksia, mikä kertoo siitä, että hän oli arvostettu ja kunnioitettu säveltäjä. (Moisala & Valkeila 1994, 38–39; Tick 2009.)

5.2 Ferraran naisten konsertit

Naiset osallistuivat yhä enemmän laulumusiikin esittämiseen mikä vaikutti heidän asemansa nousuun muusikkoina. Yksi tällainen oli Tarquinia Molza (1542–1617), hyvän koulutuksen saanut aatelinainen, joka jäätyään nelikymmenvuotiaana leskeksi meni Ferraran hoviin laulajaksi ja muusikoksi. Hovissa järjestettiin kuuluisia Naisten konsertteja. Molza toimi paitsi tämän virtuoosisen naislauluryhmän muusikkona, myös sen ohjaajana. Naiset harjoittelivat kuusi tuntia päivässä hyvin suosittuja esityksiä varten. Molza oli saanut opetusta myös kontrapunktissa ja toimiessaan Ferrarassa yhdisti naisten improvisaatioon perustuvan yksiaänisen laulumusiikin miesten maailmasta tunnettuun moniäänisyyteen. Näin muodostui ylhäisömadrigaaliksi kutsuttu teosmuoto, joka huipensi madrigaalin 1580-luvulla. (Moisala & Valkeila 1994, 39–40; Tick 2009.)

Myös Mantovan hovi sekä Firenzen Medicit muodostivat naisten lauluryhmät Ferraran kilpailijaksi. Mantovan ja Ferraran herttuat nauttivat suuresti näistä konserteista ja kilpailutilanne hovien välillä oli todellinen. Äänen muodostuksen eri tavoilla samoin kuin musiikin ornamentoinnilla kilpailtiin ja kaikki tämä tuli toteuttaa ilman käsien tai kehon eleitä, jotka olisivat voineet vähentää laulun tehoa. (Burkholder ym. 2006, 252.)

Naislaulajat vakiinnuttivat nopeasti asemaansa 1500-luvun loppupuolella. Naisäänen käyttö muutti koko laulumusiikin kehitystä samoin kuin sävellysmuotoja, kuten madrigaalia ja oopperaa. Oopperan kehittyttyä nainen toimi niissä erilaisissa rooleissa, jotka olivat tuttuja mytologian tai antiikin maailmasta. Naislaulajien ammatin synty mahdollisti joillekin naisille myös säveltämisen. He saivat palkkaa ja esiintyivät päivittäisissä konserteissa. Tämä aiheutti myös kysynnän lisääntymisen, koska tyttöjä kaivattiin hoveihin laulajakoulutukseen. Useat *virtuosat*, virtuoosilaulajattaret, olivat myös säveltäjiä, kuten Francesca Caccini ja Barbara Strozzi. (Moisala & Valkeila 1994, 40; Tick 2009.)

5.3 Virtuosat

Termi *virtuosa* on feminiininen vastike miestä kuvaavalle termille *virtuoso*. Termillä kuvataan erityislaatuista lahjakkuutta ja taituruutta omaavaa henkilöä. Virtuosa -termi tuli käyttöön 1500-luvun loppupuolella ammattimaisten naislaulajien myötä. Ensimmäiset tunnustetut virtuosat olivat Ferraran naisten konserttien laulajattaret. Historiallisten merkintöjen mukaan termi on liitetty nimenomaan musiikkiesityksiin, ei niinkään sävellyksiin. Näin myös Francesca Caccinia ja Barbara Strozia kutsuttiin virtuosa -termillä lähinnä heidän laulutaituruudensa vuoksi. 1600-luvun edetessä termi liitettiin pääasiallisesti oopperalaulajattariin ja vuosisadan lopussa se oli muuttunut jo *prima donnaksi*. Myöhemmin virtuosa -nimitys liitettiin musiikin saralla lähinnä instrumentalisteihin. (Harris 2009.)

Kuitenkin virtuosia tunnettiin myös kuvataiteen puolella. Päivi Setälä mainitsee kirjassaan *Renessanssin nainen*, että alle kymmenen noin neljästäkymmenestä italialaisesta naistaiteilijasta sai virtuosan arvonimen. Taidetta käsittelevissä ajan kirjoissa keskeinen kysymys oli, kuka naistaiteilija on nimityksen arvoinen. Virtuosan piti olla kyvykäs, hyvin käyttäytyvä, poikkeuksellinen, ainutlaatuinen ja viehättävä nainen. (Setälä 2000, 173–175.)

6 FRANCESCA CACCINI

Francesca Caccini on yksi tunnetuimmista 1600-luvun alun säveltäjistä. Francescan uraan vaikutti suuresti paitsi hänen isänsä, myös Medicin hovi, jonka palveluksessa hän työskenteli. Millaista oli olla hovin palveluksessa ja millainen oli Caccinin asema naismuusikkona ja säveltäjänä?

6.1 Kuka oli Francesca Caccini?

Francesca Caccini syntyi Firenzessä 18.9.1587. Hänen isänsä oli säveltäjä, laulumusiikin uudistaja Giulio Caccini. Myös hänen äitinsä Lucia oli laulajatar. Francesca sai aatelisnaisen kasvatuksen, vaikka säveltäjä perheineen kuuluikin alempaan sosiaaliryhmään. Francesca opiskeli muun muassa kirjallisuutta ja kieliä sekä musiikkiopintoinaan laulua, sävellystä, luutun-, harpun- ja cembalonsoittoa. (Moisala & Valkeila 1994, 42; Sadie & Samuel 1994, 94.)

Francesca kuului äitipuolensa Margherita della Scalan, sisarensa Settimian, velipuolensa Pompeon sekä isänsä satunnaisten oppilaiden kanssa esiintyvään lauluryhmään, jota kutsuttiin nimellä *Le donne di Giulio Romano*, Giulio Romanon naiset. Ryhmä syntyi vastaamaan Ferraran naisten konsertteja, ja se esitti intermedioita sekä lauloi hiljaisen viikon kirkollisissa toimituksissa moniäänisiä teoksia. Hänen uskotaan myös osallistuneen ryhmän kanssa Jacopo Perin *Euridice* -oopperan kantaesitykseen vuonna 1600. (Moisala & Valkeila 1994, 94; Sadie & Samuel 1994, 94.)

Caccinin perhe matkusti Ranskaan vuonna 1604 esiintymään kuningasperheelle. Toscanalaissyntyinen kuningatar Marie de' Medici tarjosi nuorelle Francescalle töitä Ranskan hovilaulajana, mutta tuolloinen Toscanan suurherttua, Fernando ensimmäinen, ei suostunut luopumaan tästä. Niinpä Francesca palasi perheensä mukana Italiaan 1605 ja toimi prinsessa Giulia d'Esten opettajana Mantovassa. Giulio yritti saada tyttärelleen paikan paavin perheeseen kuuluvan kardinaali Montalton kälyn, prinsessa Margherita della Somaglia-Perettin, opettajana, mutta neuvottelut katkesivat tuloksettomina. Vielä samana vuonna Francesca palkattiin Medicien hoviin Firenzessä ja hänet luvattiin

vaimoksi hovilaulaja Giovanni Battista Signorinille. Pari vihittiin vielä samana vuonna. Vuonna 1922 syntyi heidän ainoa tyttärensä, Margherita. (Moisala & Valkeila, 1994, 42; Sadie & Samuel 1994, 94–95.)

Vaikka Francesca oli naimisissa, hänet silti tunnettiin Giulio Romanon tyttärenä tai Caccinina jopa Medicien arkistoissa. Signorini kuoli vuonna 1626 ja vuoden kuluttua Francesca avioitui uudelleen luccalaisen aristokraatin ja amatöörimuusikon, Tomaso Raffaellin, kanssa. Pariskunta sai yhteisen pojan, Tomason, mutta avioliitto päättyi jo kolmen vuoden kuluttua miehen kuolemaan. Francesca peri runsaasti omaisuutta ja hänen Margherita-tyttärestään tuli aatelisneito. Ennen toista avioliittoaan Francesca oli lähtenyt Medicin hovista kahdenkymmenen palvelusvuoden jälkeen, mutta palasi sinne vuonna 1633. (Moisala & Valkeila 1994, 43; Sadie & Samuel 1994, 94–95.)

Francescan viimeisistä elinvuosista tiedetään kovin vähän. Palattuaan Medicien naisten hovin palvelukseen 1633, hän esiintyi arkistojen mukaan yhdessä tyttärensä kanssa kamarilaulajana ja sävelsi näyttämömusiikkia suurherttuattaren tarkoituksiin. Francescan tarkkaa kuolinvuotta ei tiedetä, mutta sen arvellaan olevan ennen vuotta 1645, jolloin hänen poikansa huoltajuus siirtyi Francescan enolle. (Sadie & Samuel 1994, 97.)

6.2 Elämää Giulio Romanon tyttärenä

Millaista oli elää kuuluisan isän tyttärenä? Millaisia vaatimuksia tai odotuksia tämä asetti lapsillensa?

Francesca oli äitinsä ensimmäinen ja isänsä ensimmäinen laillinen lapsi. Vaikka tyttölapsen syntymä katsottiin tuohon aikaan tietynlaisen heikkouden merkiksi, ottivat vanhemmat Francescan kasvatuksen vakavasti. Kuitenkin pitkään aikuisiälläkin hänet tunnettiin usein ensisijaisesti arvostetun Giulio Romanon tyttärenä. Isänsä tyttärenä hän syntyi kunnianhimoiseen perheeseen hieman tulkinnanvaraiseen yhteiskuntaluokkaan. Giulio itse oli käsityöläisperheen lapsi, joka kuitenkin veljiensä tapaan sai hyvän kasvatuksen ja taiteellisen ammatin. Giulio oli yksi Italian arvostetuimmista ja ylistetyimmistä laulajista ja laulunopettajista. Francescan syntyessä hän toimi muusikkona Medicien hovissa. Muusikoiden katsottiin olevan enemmänkin osa suurta perhettä, *famiglia*, kuin työntekijöitä. Mennessään hovin palvelukseen Caccini oli

luopunut taiteellisista oikeuksistaan, lastensa avioliittojen määräämisoikeudesta sekä perheensä olinpaikan määräämisestä. Nämä oikeudet siirtyivät hovin valtaan. Tällaisissa tapauksissa Medicit ottivat perheen suosionsa, he maksoivat tytärtä myötäjäiset, avustivat poikien työpaikkojen löytämisessä sekä maksoivat eläkettä vanhoille tai työkyvyttömille. Tämän lisäksi hovin palveluksessa olo takasi säännöllisen tulotason sekä salli erikoistilanteissa lahjojen vastaanottamisen korkeilta tahoilta, kuten hovin jäseniltä itseltään tai sen arvovierailta. (Cusick 2009, 1-2.)

Elämä Giulio Caccinin tyttärenä ei ollut helppoa tai rauhallista. Giulio saattoi olla hyvä, lapsiensä oikeuksia puolustava isä, mutta hän oli myös tyranni, joka harrasti uhkapelejä. Giulio kerskui omilla ja lastensa saavutuksilla ja otti näistä aina kunnian itselleen. Hän pyysi rahaa hovilta ja halusi tulla kohdeksi aristokraattien tavoin omasta yhteiskuntaluokastaan huolimatta. Hän katsoi perheelleen kuuluvan korkeamman aseman heidän erinomaisuutensa vuoksi. Giulion ensimmäinen vaimo ja Francescan äiti, Lucia, kuoli 1593 jättäen jälkeensä kolme lasta. Giulio huolehti näiden lisäksi myös aviottomasta pojastaan Pompeosta. Vielä samana vuonna hän sai potkut hovista, koska hänellä oli suhde erään lauluoppilaansa kanssa. Tämä lauluoppilas oli kurtisaani ja rakastajatar korkea-arvoiselle pankkiirille, jonka valituksen vuoksi suurherttua Ferdinando erotti Caccinin. Seuraavat vuodet olivat taloudellisesti vaikeita Caccinin perheelle ilman hovin vakituisia tuloja. Kuitenkin perhe selviytyi ja Giulio meni uudelleen naimisiin nuoren laulajattaren, Marghareta della Scalan, kanssa. Hän palasi hovin palvelukseen vuonna 1600 juuri ennen Ranskan kuningas Henrik neljännen ja Marie de' Medicin häitä, joissa perhe esiintyi Perin Euridice -opperassa. (Cusick 2009, 2-4.)

Francescan lapsuudessa Caccinien koti oli täynnä musiikkia ja taidetta niin oppilaiden kuin perheen luona vierailevan eliitin vuoksi. Perheen tyttäret saivatkin osakseen aatelisnaisten kohtelua ja opiskelivat laajalti. Francescan tiedetään saaneet opetusta latinassa, retoriikassa, runoudessa, geometriassa, astrologiassa, filosofiassa ja eri kielissä. Häntä pidettiin hyvin älykkäänä. Musiikkia hänen epäillään opiskelleen aluksi vain isänsä mieliksi. (Cusick 2009, 4.)

6.3 Isän opit

Francesca sai lapsesta saakka koulutusta yhdeltä maan parhaalta laulajalta ja laulunopettajalta, isältään. Giulio Caccini oli todellinen laulumusiikin uudistaja. Hän kirjoitti esipuheen kokoelmaansa *Le nuove musiche*, Uusi musiikki, joka julkaistiin vuonna 1602. Tässä esipuheessa Caccini kertoo säveltäneensä musiikkia, joka perustuu puheen ilmaisukeinoihin ja sen vapauteen. Musiikin oli tarkoitus houkutella esiin ja välittää tunteita. Caccini käsitteli esipuheessaan myös improvisoidun ornamentoinnin asemaa sävellyksessä. Caccinin mukaan kirjoitettu musiikki oli ainoastaan luonnos eikä valmis esitettäväksi sellaisenaan. Ornamentoinnin tuli kuitenkin palvella tekstiä, eikä se ollut itsetarkoitus. Uusi musiikki korosti basson ja melodian merkitystä ja loi täten continuo soittajalle varsin suuren vastuun. Caccinin esipuhe kertookin paljon barokin musiikista ja se luonnostelee uuden monodisen tyylin perustan. (Anderson 1996, 17–19.)

Giulio Caccinin uusi musiikki korosti paitsi sanoja, myös erityisesti kahta laulutekniikkaa; hengityksen kontrollointia ja kuviolaulun, etenkin trillin käyttöä. Caccinin mielestä hyvä tapa oli aloittaa ääni suoraan oikealta korkeudelta, sitten kasvattaa ja taas vähentää sitä niin että kuulokuvan intensiteetti vaihtui sanasta toiseen. Jokainen sana tuntui tulvivan laulajasta itsestään ja hengitys sai sanat elämään. Caccini piti kastaattien ja aikuisten naisten äänistä, koska ne tuottivat korkeita ääniä luonnollisesti ja korkeiden äänien taas katsottiin olevan parhaiten sopivia voimakkaaseen retoriseen ilmaisuun ja tunteiden välittämiseen. (Cusick 2009, 11–13.)

Caccinin laulutekniikat vaativat vahvaa kehonhallintaa. Niin hengitystekniikan kuin trillien taitaminen kertoivat laulajan kehontuntemuksesta ja sen käytöstä. Trillien ja muiden kurkkuartikulaatioiden käyttö voitiin tulkita erityisen herkäksi eleeksi kehon pidättyvyydestä, mutta yhtä hyvin sitä voitiin pitää seksuaalisena elkeenä, sillä se kontrolloi kehon kuumuutta. Luonnollinen korkea ääni yhdistettiin tulta synnyttävään voimaan ja siten laulajan korkea ääni oli tämän kehosta purkautuvaa kuumuutta, joka täytti myös tämän kurkun hehkullaan. Antiikin aikoina naisen kurkku ja kitalaki rinnastettiin sukuelimiin ja naisen laulua voitiin siten pitää jonkinlaisena seksuaalisen mielihyvän tuottajana. Trillit vielä lisäsivät tätä naisen kehosta vapautuvaa kuumuutta. Ainoa tapa hallita kehon lämpöä oli hengitystekniikan hallinta. Naisten katsottiin hallitsevan kehonsa lämpöä paremmin, koska heidät luokiteltiin kastaattien tavoin

kehoiltaan kylmiksi ja kosteiksi kun miesten taas katsottiin olevan kuumia ja kuivia ja siten vaikeammin hallittavia. Näin ollen naislaulaja, kuten Francesca, esiintyessään esitteli sekä oman sukupuolensa että seksuaalisuutensa hallintaa. (Cusick 2009, 12–15.)

6.4 Francescan asema Medicien hovissa

Francescan elämään ja työhön vaikutti suuresti siis paitsi hänen isänsä, myös Medicit ja etenkin naisten hovi. Medicien mahtisuku näytteli tärkeää roolia renessanssin Italiassa. Suvun valta ulottui 1200-luvulta 1600-luvulle ja sen merkittävimmät saavutukset liittyivät nimenomaan taiteen ja tieteen tukemiseen. Medicit toimivat melkein kaikkien renessanssin ajan taiteilijoiden mesenaattina. Suku hallitsi Toscanaa vuoteen 1737 saakka suurherttuakuntana. Merkittävin ja tunnetuin Medicien tukema taiteilija oli Michelangelo Buonarroti ja suvun vaikutus näkyy edelleen voimakkaasti Firenzen taidekokoelmissa ja kaupungin arkkitehtuurissa. (Wikipedia 2009)

Marraskuussa 1607 Francesca astui Toscanan suurherttuan palvelukseen muusikkona. Muiden naismuusikoiden tapaan myös Francesca työskenteli naisten hovissa. Kahdenkymmenen tulevan vuoden aikana hän esiintyi laulajana sekä yksin että erilaisissa kokoonpanoissa, sävelsi ja johti teoksiaan, opetti laulua ja soittoa niin musiikkia hovissa opiskeleville nuorille naisille kuin hallitsijaperheen lapsillekin. Hovia hallitsi Christine de Lorraine, suurherttua Ferdinando ensimmäisen vaimo. Naiset haluttiin pitää pois politiikan jaloista ja siksi he asuivat omassa hovissaan. Suurherttua teki vain aviollisia vierailuja vaimonsa luo. Herttuatar asutti hovia lastensa sekä miehensä sukuun kuuluvien aatelisnaisten kanssa ja johti suurta palvelusväkeä. Naisten hovissa musisoitiin, tanssittiin, esitettiin näytelmiä, pelattiin pelejä ja metsästettiin sekä kasvatettiin omia ja toisten lapsia. Christine de Lorraine oli vahva nainen, joka käytännössä hallitsi Toscanaa miehensä sairastelun ja vielä poikansakin, Cosimo toisen, valtakauden aikana. Christine puolusti voimakkaasti naisten oikeuksia ja monet naiset sosiaaliluokasta riippumatta turvautuivat hänen apuunsa jouduttuaan väkivallan uhreiksi. (Cusick 2009, 39–60.)

Francescan erikoislaatuinen taituruus oli eduksi myös hänen suojelijalleen ja se taas vaikutti merkittävästi Francescan uraan. Francesca työskenteli tiiviisti Medicin perheen parissa ja esiintyi useasti heidän yksityistilaisuuksissaan suuren yleisön sijaan.

Francescan arvostus hovissa oli korkealla, joskin hänen asemansa oli ristiriitainen. Toisaalta hän oli suurherttuattaren palveluksessa, mutta heidän suhteensa oli tietyllä lailla tuttavallinen. Francesca tunsi hyvin hovinaiset, ja vaikka hän oli sosiaalisesti heitä alempana, hän toimi kuitenkin heidän opettajanaan. Vuonna 1614 Francescan arvostus ja myös hänen palkkansa kasvoi niin, että hänestä tuli Medicien hovin parhaiten palkattu muusikko. Kuitenkin vaikka Francesca toimi perheen parissa, hän sai välillä osakseen samanlaista kohtelua kuin kuka tahansa palvelija; hän joutui matkustamaan sinne minne hänet määrättiin ja odottamaan joskus päiväkausia käskyjä siitä, millaista musiikkia hänen tulisi esittää. (Cusick 2009, 61–64.)

6.5 Francesca säveltäjänä

Vuonna 1607 Francesca sävelsi ensimmäisen näyttämömusiikkinsa Michelangelo Buonarroti nuoremman tekstiin Firenzen karnevaaleille. Tämä *torneo*, turnajaiset, oli nimeltään *La stiava* ja Buonarroti oli saanut sitä varten tarkat ohjeet Christine de Lorrainelta, joka seurasi esityksen valmistumista hyvin tarkasti. Hän halusi teoksen vaikuttavan siltä, että se oli syntynyt hänen valtansa kautta ja ilmaisevan naisen voimaa ja ääntä. Suurherttuattaren motiivina lienee ollut hänen oman valtansa ilmaisu suurherttuaa kohtaan. Teos on omistettu heidän pojalleen, eikä siinä mainita suurherttuatarta lainkaan, mikä on outoa ottaen huomioon kaiken sen mielenkiinnon ja ohjaamisen, mitä hän oli teosta kohtaan osoittanut. Näytelmässä kaksi ritaria taistelee orjatyöstä ensin palkkiona, mutta kuultuaan tämän laulua he huomaavatkin neidon prinsessaksi ja taistelun motiivi vaihtuu siihen, kuka saa saattaa tytön kunniallisesti avioon. Koska muutos ei tapahdu neidon ulkonäössä vaan tytön huomattavan kauniin laulun kautta, kasvaa musiikin merkitys teoksessa entisestään. Ei tiedetä, miten Buonarroti päätyi pyytämään Francesca teoksen säveltäjäksi, mutta musiikillinen lopputulos oli suurherttuattaren mielestä suurenmoinen. (Cusick 2009, 28–31.)

Tulevina vuosina Francesca sävelsi musiikkia paitsi hovin sisäiseen käyttöön, myös näyttämölle. Vuonna 1611 esitettiin sekä karnevaaleilla *La mascherata delle ninfe di Senna* että Buonarrotin tekstiin sävelletty *La Tancia*. Vuonna 1614 Francesca sävelsi Buonarrotin balleton *Il passatempo* ja seuraavana vuonna Saracinellin balleton *Il ballo delle Zingane*. (Sadie & Samuel 1994, 95.)

Elokuussa 1618 Francesca julkaisi sävellyskokoelman *Il primo libro delle musiche*, joka on yksi suurimpia ja jäljitellyimpiä varhaisen monodisen tyylin kokoelmia. Teoksista 19 pohjautuu hengellisiin ja 17 maallisiin teksteihin. Kaikki kokoelman laulut perustuvat säkeistöihin, joita varioidaan. Teoksessa korostuu isä-Caccinin oppien mukaisesti teksti ja laulajaa ohjaavat tarkat merkinnät, jotka painottavat sanoja ja kuljettavat tekstiä käyttäen hyväkseen kauniisti italian kielen rytmejä.

Tärkein Francesca Caccinin teos on ehkä kuitenkin hänen ainoa säilynyt oopperansa, *La liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*. Teos kantaesitettiin vuonna 1625 Firenzessä upouudessa Villa Poggion palatsissa ja paikalla oli runsaasti arvovaltaisia vieraita, kuten Puolan prinssi Wladislaw. Teos kulki balleton nimellä, eikä se Cusickin (2009) mukaan olekaan ooppera. Se on kokonaan laulettu teos, joka päättyy tanssiin. Vaikkei se olekaan ensimmäinen naisen säveltämä ooppera, kuten pitkään luultiin, se on kuitenkin harvoja täyspitkiä säilyneitä näin varhaisia teoksia. (Cusick 2009, 192.) Tässä työssä käytän Cusickin mielipiteestä huolimatta teoksesta ooppera-termiä, jolla se yleisesti tunnetaan.

La liberazione on merkityksellinen myös sen tarkkuuden vuoksi, millä se heijastaa naisten hovin elämää ja sukupuolten poliittista valtaa. Tuolloin vallassa oli prinssi Cosimo toisen leski Magdalena, ja teos tuki hänen poliittisia pyrkimyksiään. Francescan musiikki osoitti myös tukensa hallitsijansa vallalle samaan aikaan kuin se esitti hänen omaa mestarillisuuttaan säveltäjänä. Oopperan libretto on Ferdinando Saracinellin kirjoittama ja se perustuu Ludovico Arioston *Orlando Furioso* -tarinaan. Ooppera käsittelee naisten vallan käyttöä ja siinä hyvä ja paha noita ovat vastakkain. Hyvä noita Melissa koettaa pelastaa kihlattuaan Ruggieroa pahan Alcina -noidan saarelta. Melissa on kuvattu androgyyninä ja hänelle sävelletty musiikki on läpisävellettyä resitoivaa laulua kun taas Alcina on viettelevä ja musiikki perustuu varioituun säkeistolauluun. Ooppera oli ensimmäinen ulkomailla, Varsovassa vuonna 1682, esitetty italialainen ooppera. (Sadie & Samuel 1994, 96; Moisala & Valkeila 1994, 43.)

6.6 Francesca naisena

Francesca Caccinin elämä kuulostaa vapaalta ja itsenäiseltä verrattuna useimpien renessanssin ajan naisen elämään. Hänen asemansa hovin arvoasteikolla oli ristiriitainen, samoin hänen lapsuutensa ja nuoruutensa eri yhteiskuntaluokkien parissa. Hänen avioliittonsa Signorinin kanssa oli ajalle epätyypillinen, koska molemmat puolisoista työskentelivät. Kuitenkaan mikään ei viittaa siihen, että heidän roolinsa taloudenpidossa olisivat olleet jotenkin poikkeukselliset. Naisen tehtävä oli päättää kotitalousasioista ja miehen taas taloudellisista asioista, jotka vaativat yhteistyötä ulkopuolisten tahojen kanssa. Francesca ei asunut hovissa, vaan useimpien taiteilijoiden tapaan perheensä kanssa kaupungissa, jossa hän myös opetti ja sävelsi. Hänen elämänsä oli hyvin työntäyteistä opetuksen, oman jatkuvan opiskelun ja sävellystyön vuoksi. Hän kuvasi aikaansa hovissa neljänkymmenen vuoden jatkuvaksi opiskeluksi ja toivoi sen kantavan hedelmää myös tyttärensä uralla. Opettaminen oli Francescalle hyvin tärkeää. Se oli paitsi kunniatehtävä, myös keino siirtää tietotaitoa eteenpäin. (Cusick 2009, 79–85.)

7 BARBARA STROZZI

7.1 Barbaran elämä

Barbara Strozzi syntyi 1619 Venetsiassa. Hänet tunnettiin myös nimellä Barbara Valle. Barbaran äiti oli Isabella Garzoni, Giulio Strozzin pitkäaikainen palvelijatar. Giulio adoptoi tytön tämän ollessa yhdeksänvuotias ja hän oli mitä todennäköisimmin Barbaran biologinen isä. Giulio Strozzi oli yksi vaikutusvaltaisimmista ja menestyneimmistä kirjanoppineista 1500–1600-luvun vaihteen Venetsiassa. Barbaran äidin epäillään olleen paitsi Strozzin taloudenhoitajatar, myös korkeasti arvostettu kurtisaani-muusikko. (Mardinly 2002.)

Jo 16 vuoden ikäisenä Barbara oli saavuttanut virtuoosisen laulajattaren maineen. Se, että hänen ei tiedetä saaneen ulkopuolista laulunopetusta, viittaa siihen, että hänen äitinsä oli laulajatar. Vuosina 1635 ja 1636 Nicolo Fontei omisti kaksi laulusarjaa Barbaralle, jolla hänen mukaansa oli Orfeon ääni ja ylväs ja kaunis laulutyyli. Sävellyksessä Barbara sai opetusta kuuluisalta venetsialaiselta oopperasäveltäjältä, Francesco Cavallilta. (Mardinly 2002.)

Giulio Strozzi vaikutti vahvasti Venetsian älymystössä ja oli *Accademia degli Incogniti*, Salattujen akatemian, jäsen. Akatemia oli saanut innoituksensa Padovan yliopistosta, joka toimi antiikin Kreikan kirjallisuuden ja filosofisen vapauden edistämisen keskuksena. Vaikka naisia ei akatemioiden kokouksiin huolitettu, niissä käsiteltiin usein naisen asemaa yhteiskunnassa. Barbara pääsi isänsä avustuksella salaa seuraamaan näitä väittelyjä ja keskusteluja. Akatemia edisti uuden taidemuodon, oopperan, luomista ja julkista tuotantoa. Giulio Strozzi oli akatemian ansioitunein libretisti ja hän tekikin yhteistyötä monien ajan parhaiden oopperasäveltäjien, kuten Claudio Monteverdin, kanssa. Heidän yhteistyönään syntyivät oopperat *Proserpina Rapita* sekä *La finta pazza Licori*. (Mardinly 2002.)

Vuonna 1635 Giulio Strozzi perusti Salattujen akatemian alaosaston, *Accademia degli Unisonin*, mitä ilmeisimmin esitelläkseen tyttärensä musiikillista taituruutta. Tämän akatemian kokouksissa Barbara toimi emäntänä, tuomarina väittelyissä sekä tietenkin laulajattarena ja sai osakseen paitsi runsaasti ihailua, myös pahansuopaista juoruilua, joka kyseenalaisti hänen moraalinsa. (Moisala & Valkeila 1994, 44.)

1640-luvun alussa Barbaran tiedetään edelleen asuneen vanhempiensa luona ja hän oli tarpeeksi ansioitunut saadakseen lainaa. Kuitenkin hänen syntyperänsä aviottomana lapsena takasi sen, ettei hän koskaan voinut saada aatelisnaisen asemaa Venetsiassa. Vaikka Giulio Strozzi oli vaikutusvaltainen henkilö Venetsian oopperan kukoistuksessa ja oopperan mestari Cavalli Barbaran sävellyksenopettaja, ei hänestä tullut myöskään oopperalaulajaa. Barbara ei mennyt koskaan naimisiin, mutta hän sai kolme lasta. Lasten isä oli kreivi Giovanni Paolo Vidman. Barbaran aviottomuus oli merkki siitä, että hän oli kurtisaani. (Mardinly 2002.)

Kuten Francesca Caccinin, myöskään Barbara Strozzin viimeisistä elinvuosista ei tiedetä juuri mitään. Hän lopetti säveltämisen samana vuonna 1664 kuin hänen viimeinen kokoelmansa ilmestyi. Tässä vaiheessa molemmat hänen vanhempansa olivat kuolleet ja hän eli yksin. Hänen epäillään viettäneen viimeiset elinkuukautensa Padovassa, jossa hän kuoli 11.11.1677. (Rosand 1994, 442.)

7.2 Barbara säveltäjänä

Ensimmäinen Barbaran kahdeksasta sävellyskokoelmasta julkaistiin vuonna 1644 ja viimeinen vuonna 1664. Kokoelmat sisältävät yhteensä yli 125 vokaaliteosta. Strozzi oli ensimmäinen nainen, joka julkaisi näin merkittävän kokonaisuuden musiikkia. Opus numero neljä on kateissa, mutta muut ovat säilyneet jälkipolville. Strozziä ei kuitenkaan tunneta vain merkittävänä naissäveltäjänä, vaan hänellä on merkittävä rooli soolokantaatin kehityksessä. Hänen sanotaan olleen ensimmäinen säveltäjä, joka yhdisti resitatiivin ja aarian ja siten keksineen soolokantaatin. (Rosand 1994, 441; Mardinly 2002.)

Ajalle poikkeuksellisen ahkera sävellysten tuotanto ja niiden julkaisu viittaa siihen, että Strozzi elätti itsensä ja perheensä musiikillaan. Ensimmäinen kokoelma oli nimeltään *Il primo de Madrigali a due, tre, quattro e cinque voci*, joka koostui nimensä mukaan moniäänisistä madrigaaleista. Kokoelman madrigaalit on arvioitu iältään varhaisemmiksi kuin mitä niiden julkaisuvuosi osoittaa. Opus kertoo säveltäjän voimakkaasta omistautumisesta työhönsä. Sävellyksiä kokoelmassa on yli 25 ja ne kaikki on kirjoitettu Barbaran isän, Giulion, teksteihin. Jo ensimmäinen kokoelma paljastaa Barbaran taitavan melodian käytön ja lauluäänien täydellisen ymmärtämisen.

Hän kykeni asettamaan rinnakkain erilaisia tyylejä ja ottaen hyödyn irti monodiasta, melodiasta ja tonalisuudesta. Kuitenkin jo tässä vaiheessa on huomattavissa, että tärkeintä Strozille oli vokaalisen sointuvuuden käyttö tekstin ja tunnelman esiintuomisessa. (Mardinly 2002.)

Toinen Strozzin kokoelmista ilmestyi seitsemän vuoden kuluttua, vuonna 1651. Tässä kokoelmassa suurin osa teksteistä oli oopperalibretistien kirjoittamia, osa myös tuntemattomien runoilijoiden teoksia. Opuksessa madrigaalit on korvattu aarioilla, kantaateilla ja duetoilla. Suurin osa aarioista on säkeistömuotoisia. Tekstit ovat persoonallisempia ja paatoksellisempia verrattuna ensimmäisen kokoelman kerronnallisiin madrigaaleihin. Kokoelma sisältää myös kaksi harvinaista sooloteosta; yhden bassolle ja toisen altolle. Muuten Strozzi kirjoitti sooloteokset sopraanolle. Jos Strozzi oli nuorempana saanut arvostusta virtuoosisena laulajana, toisen sävellyskokoelman myötä hänen musiikkinsa nosti hänet mestariksi myös sävellyksen saralla. Hänen ilmiömäinen vokaali-ilmaisunsa ja sen erilaisten muotojen käyttö välittämään tunnetta, *affetto*, saavutti sen myötä uuden tason. (Mardinly 2002.)

Vuonna 1654 ilmestyi kolmas kokoelma, joka oli Strozzin suppein. Molemmat hänen vanhemmistaan olivat kuolleet kahden edellisen vuoden sisällä ja voikin miettiä, johtuiko uusien teosten varsin nopea ilmestyminen taloudellisesta pakosta hankkia tuloja. Nimittäin jo seuraavana vuonna, 1655, ilmestyi seuraava ja Strozzin ainoa hengellinen laulukokoelma. Opuksen epäillään saaneen innoituksen hänen lastensa lähdöstä luostariin seuraavana vuonna ja se sisältää upeita, runsaita kamarikantaatteja. Kuudes kokoelma Strozzilta julkaistiin vuonna 1657 ja se tuo esiin edellisten kokoelmien tapaan taas uudistuneen ilmapiirin säveltäjän tuotannossa. (Mardinly 2002.)

Strozzi oli tässä vaiheessa jo useamman vuoden kirjoittanut itse runot sävellyksiinsä ja kuudennessa kokoelmassa jotkut tekstit viittaavat sanaan *Barbara*, julma, joka saa toisen merkityksen säveltäjän nimestä. On epäilty, että tekstit ilmaisevat säveltäjän omia ristiriitaisia tunteita kurtisaanina olosta. Ne ovat hyvin henkilökohtaisia ja ne antavatkin osaltaan hyvin autenttisen näkemyksen tuon ajan venetsialaisnaisen elämästä. Kahdessa viimeisessä kokoelmassa, jotka ilmestyivät vuosina 1659 ja 1664, Barbara- metaforat ovat entistä runsaampia. Viimeisen kokoelman ilmestyessä jo nuorinkin hänen lapsistaan asui luostarissa. Strozzin tekstit vihjaavat myös suunnan muutokseen ja hänen tiedetään elämänsä loppupuolella hakeneen lohtua uskosta.

Strozzin sävellystyö lakkasi kahdeksannen kokoelman myötä ja tutkijat ovat pohtineet, oliko sävellys hänelle toimeentulo lasten elättämiseksi, johon hänellä ei tuon jälkeen ollut enää tarvetta. (Mardinly 2002.)

Strozzi painotti aikalaistensa ja *seconda prattica* -tyylille uskollisena tekstiä. Musiikissa tärkeintä oli korostaa tekstiä ja sen tunnetta. Strozzi käytti säveltäessään paljon vastakohtaisuuksia, niin rytmissä, tahtilajeissa kuin dynamiikassa. Hänen sävellyksissään on huomattavissa työskentely Cavallin opissa, mutta Barbaran tyyli on opettajansa musiikkia lyyrisempää, hänen melismaattiset kuvionsa laajempia ja kokonaisuus enemmän puhtaan lauluäänen varassa. Strozzin teokset ovatkin lyyriselle sopraanolle hyvin kiitollista laulettavaa. Se, että hän sävelsi sooloteokset lähes pelkästään tälle äänityypille, joka oli myös hänen omansa, sekä teosten Barbara-metaforat kertovat siitä, että Strozzi esitti pääasiallisesti itse omat sävellyksensä. (Rosand 1994, 442.)

7.3 Kurtisaani vai ei?

Eri lähteet ovat olleet eri mieltä siitä, oliko Strozzi kurtisaani vai ei. Kuitenkin lähtökohdat viittaavat myöntävään vastaukseen. Kuten työn kolmannesta kappaleesta ilmenee, 1600-luvun taitteessa Venetsian väestöstä jopa kymmenen prosenttia toimi prostituoituina. Kurtisaanien lapsista tuli yleensä myös kurtisaaneja, yhteiskunta ei tuntenut muita ”itsenäisiä” naisia, sillä muutoin tytöt menivät joko naimisiin tai vaihtoehtoisesti luostariin. Koska Barbaran äiti oli mitä todennäköisimmin kurtisaani ja vaikka Barbara oli adoptoitu, hän oli kuitenkin avioton lapsi.

Kurtisaaneilla oli yhteiskunnassa naisille poikkeuksellinen vapaus menestyä esimerkiksi taiteen tai puheopin saralla. Monet kirkot perustivat kouluja kurtisaanien lapsille, näistä esimerkkinä tyttökoulu Chiesa della Pietá, joka oli tunnettu musiikinopetuksestaan. Näin kurtisaanien lapset saivat usein jopa parempaa koulutusta muihin tyttöihin verrattuna. Myös se, että Barbara sai kolme lasta itse kuitenkaan koskaan avioitumatta, viittaa hänen elämäänsä kurtisaanina. (Mardinly 2002.)

Vapaa elämä takasi sen, että Barbara sai säveltää ja toteuttaa omaa tahtoaan toisin kuin monet naimisissa olevat naiset. Kuitenkin, kuten tämän luvun edellisessä kappaleessa kerrotaan, uskotaan Strozzin teksteistä paljastuvan ristiriitaisia ajatuksia tästä vapaudesta. Myös se, että kaikki hänen lapsensa muuttivat luostariin, kertoo siitä, että hän halusi lapsilleen toisenlaisen elämän kuin mitä hänen oli, tasapainoilua kevytmielisyyden ja hengellisyyden välillä.

8 POHDINTA

8.1 Pohdintaa Strozzista, Caccinista ja naissäveltäjäydestä

Miettiessäni opinnäytetyöni aihetta aioin ensin käsitellä pelkästään Barbara Strozziä, hänen elämäänsä ja sävellystuotantoansa, joka on vaikuttanut suuresti soolokantaatin syntymiseen. Olin innostunut kantaatista taidemuotona kirjoittaessani musiikinohjaajan suuntautumisvaihtoehdon opinnäytetyötäni, *La primavera, Antonio Vivaldin kantaatteja sopraanolle ja soittimille*, joka valmistui keväällä 2007.

Tietoa Strozzista oli kuitenkin melko niukasti saatavilla, joten päätin laajentaa aihetta toiseen aikakauden tunnetuimmista naissäveltäjistä, Francesca Cacciniin, ja päätin tehdä työni näiden kahden säveltäjän urasta 1500–1600-luvun vaihteen Italiassa. Caccinia tutkiessani totesin, etten voi kirjoittaa naissäveltäjäydestä käsittelemättä sen historiaa. Tähän perehtyessäni taas naisen asema yhteiskunnassa kohosi väistämättä tärkeään rooliin. Näin muodostui lopullinen runko työlleni.

Työn edetessä huomasin, kuinka yhteiskunnallisesti erilaisista lähtökohdista nämä säveltäjänaiset tulivat, mutta kuinka heitä yhdisti paitsi virtuoosisuus laulajattarina, myös toinen yhteinen tekijä, isän vaikutus uran kehitykseen. Caccinin tausta säveltäjänä on tyypillisempi; kaikki hänen perheensä jäsenet olivat muusikkoja ja hänen isänsä säveltäjä. Giulio Caccini työskenteli Medicien hovissa sitoen koko perheensä siihen jo Francescan lapsuudessa. Hovi oli vaativa ja sitova työnantaja, mutta takasi säännöllisen toimeentulon, mikä ei ollut muusikoille tuolloin, josko myöhemminkään, itsestänselvyys. Francesca solmi järjestetyn liiton hovin mieslaulajan kanssa ja siirtyi itse hovin palvelukseen tullen sen parhaiten palkatuksi muusikoksi. Vahva isä ja Medicit olivat vahvoja vaikuttajia Francescan uralla, ilman niitä uraa ei ehkä olisi ollutkaan.

Barbara Strozzin elämä oli toisenlainen. Hän syntyi kurtisaanin lapsena ja toimi itse mitä todennäköisimmin samassa ammatissa. Hän ei syntyperänsä vuoksi voinut koskaan olla aatelinen, mutta saavutti omalla työllään aseman arvostettuna laulajana ja säveltäjänä. Isän vaikutus oli hänenkin tapauksessaan kuitenkin korvaamaton. Ilman Giulio Strozziä Barbara ei olisi todennäköisesti koskaan päässyt esiintymään akatemian tilaisuuksiin ja saavuttanut sitä kautta mainetta laulajana. Ilman oopperamaailmassa

vaikuttanutta isäänsä hän ei olisi varmastikaan myöskään päässyt Francesco Cavallin sävellysoppilaaksi. Kurtisaanin vapaudesta oli myös hyötyä, sillä tällä tapaa itsenäinen nainen ei ollut sidottu mieheensä eikä ajan voimakkaisiin siveyssääntöihin. Hän sai toteuttaa itseään ja omaa tahtoaan vastoin monia aikalaisiaan.

Molempia naisia yhdistää myös valtava lahjakkuus. Francescan laaja-alainen osaaminen niin laulajattarena, opettajana kuin säveltäjänä ja Barbaran taiturimaiset melodiat ja uudella lailla resitatiivia ja aariaa yhdistävät kantaatit kertovat heidän olleen paitsi lahjakkaita naisia, myös tuon ajan säveltäjien ehdotonta huippua.

Musiikkia ihmisten maailmassa on ollut aina. Ihmiset ovat luoneet omia melodioitaan ja käyttäneet musiikkia niin arkipäivässä kuin juhlatilanteissa. Säveltäjät eivät ole olleet vielä montaakaan sataa vuotta taiteilijoita, vaan käsityöläisiä. Musiikki kuului antiikin maailmassa saumattomasti ihmisten elämään ja sen eri tilanteisiin, sitä kuvaamaan ei ollut edes omaa sanaa, niin tiiviisti se liittyi runouteen. Renessanssin aikana tuo yhteys elvytettiin humanismin ja retoriikan arvostuksen myötä uudelleen ja tekstin arvostus sävellyksissä nousi uuteen kukoistukseen. Renessanssi toimi paitsi porttina antiikin ajatusten esittämiseen, myös uuden luojana. Vapauden ja itsenäisyyden kunnioitus, puheen ja mielipiteen ilmaisun merkityksen kasvu sekä taiteen arvostuksen nousu antoivat mahdollisuuden kulttuurin uuteen kukoistukseen. Renessanssin aikakauden hedelmistä saamme nauttia edelleen vaikkapa Italiassa matkustaessamme. Firenzessä koko kaupunki on täynnä Michelangeloa ja Rooma ja Vatikaani pullistelevat Bellinin veistoksia. Musiikin saralla oopperan ja vokaalimusiikin nykymuoto ovat saaneet alkunsa juuri tältä ajalta. Joidenkin tutkijoiden mielestä renessanssia ylipäätään olikin vain Italiassa, vaikka ajanjakso vaikutti voimakkaasti myös muun Euroopan taiteeseen ja tieteeseen.

Naisen asema renessanssin Italiassa ei ihanteista huolimatta kuitenkaan ollut itsenäinen ja vapaa. Nainen oli sidottu ensin isänsä ja myöhemmin aviomiehensä valtaan, eikä hänellä ollut juurikaan omaa valtaa vaikka hänellä saattoikin olla omaa omaisuutta. Naisen tuli olla siveä, nöyrä ja alistuva. Naisen katsottiin olevan miestä taipuvaisempi syntiin, minkä vuoksi naisen tuli pitää siveydestään kiinni aina kuolemaan saakka. Nainen ei saanut ajatella liikaa, puhua liikaa eikä millään tavalla esittää itseään tavalla, joka voitiin tulkita eroottiseksi. Näin eivät saaneet toimia kunnialliset naiset. Prostituoitujen ja heihin kuuluvat kurtisaanit elivät kurjaa elämää alistettuina objekteina,

mutta toisaalta olivat vapaita ilmaisemaan omaa tahtoaan, ainakin periaatteessa. Tuskinpa hekään silti asiakkaidensa edessä saivat osoittaa omaa tahtoaan, miesten vallassa nämäkin naiset surullisella tavalla elivät.

Miksi naisia on aina alistettu? Nykymaailmassakaan ei voida vielä puhua tasavertaisuudesta, ainakaan useammissa maissa. Kehitysmaissa ja moderneissakin yhteiskunnissa, jopa Suomessa, naisen asema on edelleen miehen alapuolella, mikä näkyy niin palkoissa kuin perheväkivaltatilastoissakin. Miksi nainen on aina ollut miestä alempi ja miksi näin on edelleen, sitä en osaa sanoa ja sen tutkimiseen ei yksi opinnäytetyö riitä.

8.2 Lähteet kriittisesti tarkasteltuina

Lähdekirjallisuutta on huonosti saatavilla niin naismuusikkoudesta kuin naisen asemastakin. Tämän vuoksi työn luvut perustuvat usein vain muutamaan teokseen. Parhaiten lähdekirjallisuutta löytyi yllätyksekseni Francesca Caccinista, josta ilmestyi kirja tänä vuonna Suzanne G. Cusickin kirjoittamana. Tämä teos, *Francesca Caccini at the Medici court: music and the circulation of power*, perehtyy nimensä mukaisesti Caccinin elämään Toscanan suurherttuattaren hovissa. Kuitenkin se on myös vahvasti naistutkimuksellinen ja suorastaan feministinen. Etsiessäni internetistä tietoa teoksen kirjoittajasta, minulle paljastui että hän on amerikkalainen naismuusikoihin, feminismiin ja homoseksuaaleihin säveltäjiin perehtynyt tutkija. Kirja on mahtava teos Caccinista, mutta suhtaudun siihen ja sen hieman paatokselliseen naisasian ajamiseen hieman varauksella, johtuen ihan tutkijan omasta taustasta. Saisiko tällainen vaikuttaa lukijaan, en tiedä. Tämän työn ei ole kuitenkaan tarkoitus olla feministinen, vaikka minulla ei naisena toki naisten edun ja tasa-arvon tavoittelua vastaan mitään olekaan. Haluan työn kuitenkin kertovan realistisesti naisten elämästä sekä musiikin tekemisestä ilman heidän nostamistaan jalustalle. Toisaalta mietin, pitäisikö heidät nostaa jalustalle, onhan niin tehty miessäveltäjille kautta aikojen. Toinen kysymys on, voiko kukaan tehdä tutkimusta ilman omaa agendaä tutkittavaa kohdetta kohtaan? Tutkimukseen täytyy olla joku motiivi ja se, mitä tietoa itse nostaa lähteistä esiin, vaikuttaa vahvasti lopputulokseen.

Muina tärkeinä lähteinäni mainittakoon ainoa suomenkielinen opus, Pirkko Moisalan ja Riitta Valkeilan *Musiikin toinen sukupuoli* -teos. Kirja käsittelee naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan. Aikajana on pitkä ja niinpä jokaista säveltäjää käsitellään vain pintapuolisesti. Kirja antaa kuitenkin hyvän yleiskatsauksen naissäveltäjyyden historiaan ja taitaa olla ainoa suomenkielinen aihetta käsittelevä teos.

Barbara Strozzista löytyi kaikkein vähiten materiaalia. Samoin kuin Cusick on tutkinut Caccinia, on Strozzinkin tutkimukseen perehtynyt vahvasti amerikkalainen professori Beth Glixon. Lähetin hänelle jopa sähköpostia sen toivossa, että olisin voinut saada hänen artikkeleitaan luettavaksi. Ne ovat kuitenkin luettavissa vain maksullisissa tietokannoissa, jonne ei yksityishenkilö pysty edes rekisteröitymään. Onneksi eräästä musiikkitietokannasta löytyi Susan J. Mardinlyn artikkeli, joka perustuu osaltaan myös Glixonin tutkimuksiin. Toisen merkittävän Strozzi-tutkijan, Ellen Rosandin, kirjoitus Strozzista löytyi *The New Grove Dictionary of Women Composers* -tietokirjasta.

Lähteitä oli siis määrällisesti vähän, mutta tiedollisesti mielestäni riittävästi käytettävissä. Caccinia käsittelevä teos on jopa aivan liian laaja ja hänen kohdallaan täytyikin käsiteltävää tietoa voimakkaasti rajata. Työn kannalta olennaisin tieto on mielestäni kuitenkin mukana.

8.3 Pohdintaa työn onnistumisesta

Minua harmittaa, että jätin työn tekemisen viimeiseen syksyyn, vaikka toisaalta tiedän, ettei aiemmin siihen olisi ollut aikaa ja mahdollisuutta. Kuitenkin koen, että sain tutkimastani aiheesta lopulta melko hyvin olennaisen irti, vaikka aiheen rajaus onkin tässä tapauksessa ollut hankalaa. Kuten luvun alussa mainitsin, aluksi työn piti rajoittua vain Strozziin, sitten myös Cacciniin, kunnes huomasin käsitteleväni yhä enemmän naisen asemaa yhteiskunnan jäsenenä ja naismusiikin historiaa. Tulin kuitenkin siihen lopputulokseen, etten voi aloittaa ikään kuin keskeltä ilman pohjustusta aiheeseen. Olisin toki voinut käsitellä esimerkiksi pelkkää Caccinin tai Strozzin sävellystuotantoa, mutta se olisi ollut käytännössä lähes mahdotonta, sillä nuottimateriaalia ei varsinkaan Suomessa ole juurikaan saatavilla.

Työni käsittelee naismuusikkouta varsin pitkällä ajanjaksolla, mutta sen tarkoitus on painottua renessanssiin ja varhaisbarokkiin, missä se mielestäni onnistuu. Naisen asemaa taas ei toisaalta voi kovin yksipuolisesti edes selittää ilman, että siinä tekee yleistyksiä, mihin olen varmasti työssäni sortunut.

Toivon kuitenkin, että työstäni tulee olemaan hyötyä niin musiikinhistorian opiskelijoille kuin niillekin, jotka ovat kiinnostuneet nimenomaan naisen asemasta musiikin ja sen luomisen maailmassa.

LÄHTEET

Anderson, N. 1996. Barokin musiikki. Suom. Laaksamo J. Kuopio: Kuopion yliopiston painatuskeskus.

Burkholder, J.P., Grout, D. & Palisca, C. 2006. A History of Western Music. Seventh edition. New York: W.W.Norton & Company.

Cusick, S. 2009. Francesca Caccini at the Medici court: music and the circulation of power. Chicago: The University of Chicago Press.

Harris, E. Virtuosa. Grove Music Online. Tulostettu 6.10.2009.
www.oxfordmusiconline.com

Jeanson, G. & Rabe, J. 1970. Suom. Kotilainen, T. & Branch. H., alkuperäinen teos 1966. Helsinki: Otava.

Jyväskylän Virtuaaliyliopisto. 2006. Jyväskylän yliopisto. Täysrenessanssin kuvataide. Luettu 12.11.2009.
<http://virtuaaliyliopisto.jyu.fi/aikajana/renessanssi/taysrenessanssin%20kuvataide>

Korhonen, K. 2002. Andante. Helsinki: WSOY.

Mardinly, S. 2002. Barbara Strozzi: From madrigal to cantata. Journal of singing- The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing. International Index to Music Periodicals. Tulostettu 6.10.2009.
<http://iimp.chadwyck.com>

Moisala, P. & Valkeila, R. 1994. Musiikin toinen sukupuoli. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Rosand, E. 1994. Barbara Strozzi. The New Grove Dictionary of Women Composers. Sadie, J.A. & Samuel, R. London: The Macmillan Press Limited.

Sadie, J.A. & Samuel, R. 1994. The New Grove Dictionary of Women Composers. London: The Macmillan Press Limited.

Setälä, P. 2000. Renessanssin nainen. Keuruu: Otava.

Tick, J. Women in music. Grove music online. Oxford music online. Tulostettu 6.10.2009
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554pg2>

Wikipedia. Medici. Luettu 4.11.2009.
<http://fi.wikipedia.org/wiki/Medici>