



Margarete Järvi

KULISSEISTA KONSERTTILAVOILLE

Naismuusikoiden- ja viulistien tie musiikkimaailman huipulle

KULISSEISTA KONSERTTILAVOLLE

Naismuusikoiden- ja viulistien tie musiikkimaailman huipulle

Margarete Järvi
Opinnäytetyö
Syksy 2013
Musiikin koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu

Tekijä: Margarete Järvi

Opinnäytetyön nimi: Kulisseista konserttilavoille - naismuusikoiden- ja naisviulistien tie musiikkimaailman huipulle

Työn ohjaaja: Jaana Sariola

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Syksy 2013 Sivumäärä: 30 sivua

Opinnäytetyöni käsittelee naismuusikoiden- ja viulistien vaiheita ja kehityskulkua historian eri aikakausina. Työni aiheen tarkoituksena on selvittää, mitkä tekijät vaikuttivat siihen, että naismuusikot ovat yhteiskunnan vastustamisesta huolimatta pystyneet rakentamaan tiensä musiikkimaailman johtopaikalle, joka on nykyilmionä hyvin huomattava. Tässä työssäni haluan selvittää myös, mitkä tekijät ovat edesauttaneet naisviulistien asemaa 1700- ja 1800-luvulta aina nykypäivään asti.

Avaan työtäni länsimaisen musiikin historiaan pohjautuvalta näkökannalta aloittaessani keskiajalta ja edeten kronologisessa järjestyksessä 1900-luvun alkuun asti. Olen perehtynyt kunkin aikakauden yleiseen maailmankuvaan ja mentaliteettiin, jota tuon esille myös musiikillisten seikkojen yhteydessä. Tarkastelen aihetta naisten yhteiskunnalliseen asemaan vaikuttaneiden tapahtumien kautta. Olen hankkinut lähdemateriaalia useista eri paikoista, joita ovat lähdekirjallisuuden lisäksi muun muassa asianmukaiset ja luotettavat länsimaisen taidemusiikin historiaan erikoistuneet Internet-sivut.

Opinnäytetyöni alkupuoli käsittelee naismuusikkouden yleisen kehityksen vaiheita, jossa tuon esille varsinkin naisten musiikillista asemaa edistäneitä naissäveltäjiä ja heidän elämäntyötään. Tarkastelen niitä seikkoja, jotka antoivat naismuusikoille mahdollisuuden muun muassa julkaista omia sävellyksiään ja työskennellä kokonaisvaltaisesti musiikin piirissä, joka oli 1500- ja 1600-luvulla hyvin harvinaista. Työni loppupuoli käsittelee puolestaan naisviulistien vaiheita 1700-luvulta alkaen, tuoden esille niitä seikkoja, jotka vaikuttivat naisille epäso-pivana pidetyn instrumentin yleistymistä siten, että viulusta tuli 2000-luvulla lähes naissukupuolen kokonaan hallitsema soitin.

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on myös tuoda esille niitä naismuusikoita ja viuluvirtuooseja historian saatosta, jotka vaikuttivat toiminnallaan ja esimerkillään naismuusikkouden yleistymiseen aina nykypäivän tilanteeseen asti.

Asiasanat:

naismuusikot, naissäveltäjät, naisviulistit, viulun historia, nainen ja viulu

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Music, Option of Music Pedagogue

Author: Margarete Järvi

Title of thesis: From Backstage to Publicity. History of female musicians and violin virtuosos

Supervisor: Jaana Sariola

Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2013

Number of pages: 30 pages

This thesis is a study on the history of female musicians and violinists and their phases from early times to present day. The purpose was to examine how female musicians made their way from unfavourable circumstances to the top of the music industry. Secondly, the aim was to study the phases of famous female violin virtuosos and their guidance to the next generation since the early Classicism and Romanticism era.

The theme of the thesis is dealt in a chronological order, beginning from the Middle Ages to the early 20th century. The world view and mentality of each century were also orientated by introducing musical views. The source material consists of source books and as well as proper and reliable internet sites.

The first part of the thesis primarily includes a short history of female musicians and composers from the Medieval, Renaissance and Baroque era. The second part includes historical phases of female violinists from the 18th century. The aim of the second part was to find out, what societal reasons made the violin unsuitable for women and how violin as an instrument became the most popular instrument amongst them.

Nowadays, the present state of music industry is mostly dominated by female musicians. In my opinion there is remarkable demand to look through the centuries in order to find out the reason for this phenomenon.

Keywords:

female musicians, female composers, female violinists, woman and violin

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 NAISMUUSIKOIDEN VAIHEITA KESKIAJASTA BAROKKIIN	8
2.1. Keskiajan ensimmäisiä naismuusikoita	8
2.1.1 Hildegard Bingeniläinen ja musiikki luostareissa	9
2.1.2 Trobairitzit, keskiajan naistrubaduurit	10
2.2 Renessanssin maailmankuva ja musiikki	12
2.2.1 Naissäveltäjät renessanssin aikakaudelta	14
2.3 Barokin aikakausi ja Barbara Strozzi	14
3 VELJIEN VARJOSTA JULKISUUTEEN- 1700- JA 1800- LUKUJEN NAISMUUSIKOT	15
3.1 Valistusajan vaikutus naismuusikkouteen	15
3.2 Maria Anna Mozart ja Fanny Mendelssohn-Hensel	16
4 NAISET VIULUMUSIIKISSA	18
4.1 Nainen ja viulu- taistelu ennakkoluuloja vastaan	19
4.2 Venetsian musiikkikoulut ja niiden kuuluisat kasvatit	20
4.3 Historian ensimmäiset tunnetut naisvirtuoosit	21
4.3.1 Maddalena Laura Lombardini Sirmen ja Regina Strinasacchi	21
4.3.2 Sisarukset Teresa ja Maria Milanollo- todelliset tienraivaajat tuleville naisviulisteille	22
4.3.3 Wilhelmine Norman Neruda	24
4.5 Naisvirtuoosit konserttilavoilla	26
4.6 Naisviulistien tie konserttilavoilta sinfoniaorkestereihin	27
5 POHDINTA	30
LÄHTEET	

JOHDANTO

Viulun historia ja sen kehityskulku on kautta aikojen ollut monipuolinen ja täynnä erilaisia vaiheita, eikä sen kehityksessä näy edelleenkään loppua. Kun tarkastelemme lähemmin viulunsoiton mestareita, emme voi välttää Paganinin legendaariselta virtuoosisuudelta tai Oistrakhin ylivermaiselta tulkinnalta. Huomaamme myös sen, että vielä muutama vuosikymmen sitten viulumusiikin huippunimiä olivat David Oistrakh, Jascha Heifetz sekä Yehudi Menuhin, kun taas nykypäivänä maailman konserttilavoja hallitsevat enemmän naisvirtuoosit, kuten esimerkiksi Hilary Hahn, Sarah Chang ja Janine Jansen. Kuinka tähän on tultu?

Kun tarkastelemme lähemmin viulunsoiton eri vaiheita, voimme todeta, että historian uumenista löytyy hyvin huomattava määrä lahjakkaita naisviulisteja, jotka ovat viitoittaneet tietä nykyisille, jo edellä mainituille naisvirtuooseille ja heidän voittokululleen. Kuitenkin, yhteiskunnallisista syistä heistä ei juuri koskaan puhuttu, eivätkä he koskaan saaneet ansaitsemaansa arvostusta. Monet heistä ovat nykypäivänä unohdettuja, eikä heidän työstään ja elämänvaiheistaan löydy enää juurikaan tietoa. Tässä opinnäytetyössäni haluan tuoda esille unohdettuja naisviulisteja ja tarkastella heidän jättämäänsä perintöä tuleville naisviulistien sukupolville. Tässä työssäni pyrin myös tutkimaan sitä, miten naisten muusikkous on kehittynyt yhteiskunnan vastusteluista ja epäsuopeasta suhtautumisesta huolimatta aina nykytilanteeseen asti, joissa konserttilavoja ja sinfoniaorkestereita hallitsevat pääosin naismuusikot.

Jotta voisimme ymmärtää nykypäivän tilannetta, on mentävä syvemmälle historiaan. Naisviulistien historian lisäksi halusin tuoda esiin myös naissäveltäjien- ja muusikoiden vaiheita eri aikakausilta, jolloin selkeämpi käsitys naismuusikkouden kehityksestä muodostuu. Olen sitä mieltä, että jo esimerkiksi renessanssin ja barokin aikakauden muusikon työlle omistautuneet naiset viitoittivat tietä myös 1700- ja 1800-lukujen naisviulisteille. Heidän elämäntyönsä ja rohkeutensa irtaantua perinteisistä sukupuolirooleista ja yhteiskunnan odotuksista olivat tärkeitä myös nykytilanteen kannalta.

Valitsin tämän aiheen siksi, että olen kokenut sen hyvin kiinnostavaksi ja myös ajankohtaiseksi. Tässä opinnäytetyössäni olen pyrkinyt tarkastelemaan aihetta erityisesti historiallisesta näkökulmasta, johtuen siitä, että musiikin historia on kiinnostanut minua erityisen paljon. Toivon, että voisin hyödyntää tässä opinnäytetyössäni oppimia asioita myös tulevilla opinnoillani.

NAISMUUSIKOIDEN VAIHEITA KESKIAJASTA BAROKKIIN

Ensimmäiset havainnot naismuusikoiden vaiheista alkavat noin vuodesta 800, jolloin todisteita naisten osallistumisesta kirkollisiin liturgioihin on havaittu. Vaikka kirkon piirissä hallitsikin voimakas patriarkaalinen ajatusmalli, oli heidän joukossaan myös naisia, jotka vaikuttivat toiminnallaan merkittävästi liturgisen musiikin kehitykseen. Keskiajan Bysantin aikakauden naissäveltäjistä tunnetaan muutamia naissäveltäjiä, joista vuonna 810 syntynyt nunna Kasia lienee tunnetuin. On myös merkittävää, että naisten musiikillinen vaikutuspiiri pysyi vahvasti kirkollisen toiminnan sisällä. Maallista musiikkia säveltäneistä tai esittäneistä naismuusikoista ei ole Bysantin aikakaudelta havaintoja. (Moisala & Valkeila 1994, 23 - 24.)

Keskiajan ensimmäisiä naismuusikoita

Naismuusikkouden varhaisin vaihe sijoittuu keskiaikaan, jolloin ensimmäiset sävellykset ja todistukset musiikkielämään osallistumisesta ovat peräisin. Keskiajalta on säilynyt huomattava määrä erilaisia nuottikirjoituksia sekä muuta teoreettista materiaalia, joista käy ilmi keskiajan musiikkielämän keskeisimmät piirteet. Nuottimateriaalia ei kuitenkaan ole ennen 800-lukua, joka johtuu siitä, että nuottikirjoitus alkoi hiljalleen kehittyä vasta sen jälkeen. Keskiajan musiikki oli pääosin kirkollista vokaalimusiikkia, joskin maallisella musiikilla, kuten madrigaaleilla ja chansoneillakin oli osansa. Musiikilla oli hyvin tärkeä asema osana jumalanpalvelusta. Kirkon lisäksi musiikin keskeisimpänä ylläpitäjänä toimivat hovit, joiden toiminta oli musiikkielämän kannalta hyvin merkittävää. (Hyvönen, Unkari-Virtanen & Hovi 2013, hakupäivä 7.10.2013)

Naissäveltäjien historia jatkuu keskiajalta renessanssin ja barokin aikakaudelle, jolloin musiikki ja sen käyttötarkoitukset tavoittivat yhä laajemmin eri tahoja. Oopperan synty on tälle aikakaudelle yksi merkittävimpiä piirteitä. Vaikka musiikki olikin yhä sidoksissa kirkolliseen liturgiaan, tavoitti se myös ylempää keskiluokkaa, jonka joukossa siitä tuli tärkeä osa. Näin ollen uskonnollisen tehtävän

lisäksi musiikilla oli myös viihteellinen funktio. Suuret hovit olivat edelleen musiikin tärkeimpiä ylläpitäjiä. Musisointia harrastettiin myös kodeissa enenevässä määrin.

Yleistä historiallista näkökulmaa tarkasteltaessa on todettava, että naisen heikko yhteiskunnallinen asema ulottui myös musiikin piiriin. Vaikka keskiaikaisten trubaduurilaulujen yksi eniten käytettyjä aiheita olikin palvottu ja mystinen nainen, oli nainen todellisuudessaan miesten holhouksen alainen, jonka vaikutuspiiri pysyi ainoastaan kodin sisällä. Kristillinen Neitsyt Maria -kultti oli keskeisessä asemassa lisäämään naisen arvostusta pikemminkin vain äitinä ja vaimona. Voidaan sanoa, että Neitsyt Marian palvonta nosti naisen asemaa tuomalla esille naiseuden hyveellisen ja viisaan puolen syntiin langenneen ja paheellisen Eevan luoman negatiivisen naiskuvan rinnalle. (Moisala & Valkeila 1994, 22.)

Historiallisesta näkökulmasta tarkasteltaessa musiikin kehityksen ja erityisesti naismuusikkouden- ja säveltäjyyden kehityksen kannalta hyvin merkittävässä asemassa olivat luostarit. Luostari oli instituutio, joka tarjosi vaihtoehtoisen elämän avioliitolle ja perheelle, luostarit olivat myös hyvin keskeisessä asemassa naisten koulutuksen suhteen. Nunnat, jotka olivat sitoutuneena askeettisuuteen ja naimattomuuteen, pitivät yllä luku- ja kirjoitustaitoa sekä muita käytännön taitoja. Myös musiikki oli luostareissa tärkeällä sijalla, voidaankin oikeastaan sanoa, että naismuusikkous- ja säveltäjyys on saanut alkunsa juuri luostarista. (Moisala & Valkeila 1994, 22 - 23.)

2.1.1 Hildegard Bingeniläinen ja musiikki luostareissa

Hildegard Bingeniläinen (1098 - 1179), oli keskiajan saksalainen abbedissa, kirjailija ja kirkkomusiikin säveltäjä. Häntä voidaankin pitää naissäveltäjien esiäitinä, ollessaan ensimmäinen merkittävä hahmo keskiajan musiikin historiassa. Lääketieteellisten ja yhteiskuntatieteellisten kirjoitusten lisäksi hän oppi luostarissa palvellessaan musiikin teorian alkeet ja psalttarin soittotaidon. Hildegard Bingeniläisen tunnetuin teos on hengellinen laulunäytelmä ”*Ordo Virtutum*”, mutta hänen sävellystuotantoonsa kuuluu myös lukuisia muita uskonnollisia te-

oksia, kuten hymnejä, sekvenssejä ja antifoneja. *Ordo Virtutum*ia pidetään Euroopan ensimmäisenä liturgisena draamana.

Hildegard Bingeniläisen sävellystuotanto on mielenkiintoinen erityisesti siitä syystä, että hän rikkoi sävellyksissään perinteisen gregoriaanisen kirkkomusiikin rajoja värittäen melodiakulkuja omalla persoonallisella tavallaan. Hildegard ilmaisi kirjoituksissaan hänen teostensa ilmentävän henkistä maailmaa ja musiikin olevan yksi tapa korostaa sanojen pyhyyttä ja taivaallisuutta. Hän käytti sävellyksistään nimitystä "*Symphonia armoniae caelestium revelationum*", (Taivaallisten ilmestysten sointuva yhteissoitto.) (Moisala & Valkeila 1994, 25 - 26.)

Hildegard Bingeniläinen on musiikin historian näkökulmasta merkittävä henkilö, koska hänen teoksensa ovat vielä nykypäivänäkin esitettyjä ja tiedot hänen elämänvaiheistaan ovat hyvin säilyneitä. Hänen sävellyksensä olivat tunnettuja aluksi vain saksalaisissa luostareissa, mutta teosten uudelleenlöytymisen jälkeen hänen maineensa tunnetuimpana keskiaikaisena naissäveltäjänä levisi ympäri maailmaa. On myös mainittava, että vaikka häntä voidaankin pitää naispuolisten säveltäjien esikuvana, oli hänen oma naiskuvansa hyvin konservatiivinen, eikä häntä naisen yhteiskunnallista asemaa puolustavana henkilönä voi pitää kovinkaan "edistyksellisenä". Hänen tuotannostaan voi kuitenkin todeta hänen viitoittaneen tietä tuleville naissäveltäjille ja -muusikoille. (Moisala & Valkeila 1994, 24 - 26.)

2.1.2 Trobairitzit, keskiajan naistrubaduurit

Trubaduuriiperinne syntyi sydänkeskiajalla Etelä-Ranskassa noin 1000-luvulla ja kesti aina noin 1200-luvulle asti. Trubaduuri oli kiertelevä muusikko ja runoilija, joka kierteli laulamassa hoveissa ja linnoissa ritarirunouteen perustuvia lauluja. Trubaduurilaulujen suosituin aihe oli naimisissa olevan aatelisnaisen ja köyhän laulajan välinen rakkaus. Ritarirunouden ja siten myös trubaduurilaulujen aihee-

na toistui myös palvonnan kohteena oleva mystinen aatelinainen. Trubaduuri-laulut edustavat keskiajan maallista kansankielistä musiikkia. Etelä-Ranskan trubaduuri-laulut esitettiin oksitaanin kielellä, joka oli Etelä-Ranskan alueella puhuttu romaaninen kieli.

Keskiaikainen ritarikulttuuri loi ritareille eräänlaisen roolin, jonka mukaan heidän oli toimittava ja joka erotti heidät tavallisesta kansasta. Ritariuden tärkeimpänä hyveenä olivat ylevät käytöstavat ja naisen kunnioittaminen, myös rohkeutta pidettiin ritariuteen voimakkaasti kuuluvana piirteenä. Nämä edellä mainitut ominaisuudet tulivat esiin myös trubaduuri-lauluissa ja -runoudessa. Etelä-Ranskan trubaduuri-lisäksi samankaltaisia kierteleviä laulaja-runoilijoita esiintyi myös Pohjois-Ranskassa, heitä kutsuttiin puolestaan truveereiksi. Trubaduuri-lisäksi truveereiden saksalainen vastine olivat minnelaulajat. (Bogin 1980, 80.)

On merkittävää, että vaikka naisen asema trubaduuri-runoudessa olikin olla palvonnan kohteena lauluissa, oli trubaduuri-lisäksi joukossa myös naispuolisia muusikoita, jotka kutsuivat itseään nimellä *trobairitz*. Kun miespuolisia trubaduureja tunnettiin keskiajalla noin neljäsataa, oli *trobairitzien* määrä vain kaksikymmentä. *Trobairitzit* olivat yleensä aina aatelinaisia, toisin kuin miestrubaduuri-lisäksi, jotka kuuluivat useampaan eri sosiaaliluokkaan. *Trobairitzit* olivat myös usein korkeasti koulutettuja ja sivistyneitä. (Moisala & Valkeila 1994, 35.)

Trobairitzien runous voidaan jakaa kahteen osaan, *chansoneihin*, (soololaulut) ja *tensoneihin* (kiistalaulut). Chansonit laulettiin soolona ja *tensonit* tarjosivat mahdollisuuden vuoropuheluun sekä improvisointiin.

Trobairitzien ja trubaduuri-lisäksi runous erosi myös toisistaan. Miestrubaduuri-lisäksi suosimasta ylevyydestä poiketen *trobairitzit* suosivat suoraa ja realistista tyyliä. He myös välttelivät laulaessaan liiallista tunteellisuutta.

On myös merkittävää, että *trobairitzit* olivat omalla tavallaan myös yhteiskunnallisesti edistyksellisiä; he rikkoivat perinteisiä naisten rooleja olemalla vahvoja, itsenäisiä ja aktiivisia. (Bogin 1980, 82.)

Jo aikaisemmin mainittujen kahdenkymmenen naistrubaduuri-lisäksi joukosta tunnetuimpia ovat Alamanda de Castelnau sekä Beatriz de Diá, joka tunnetaan myös

nimellä *Comtessa de Diá*, Dián kreivitär. Hänen sävellyksensä *A chantar m'er de so qu'eu no volria* on ainoa naistrubaduurin teos, joka on säilynyt kokonaisena historian saatossa. (Bogin 1980, 82.)

Trubaduurikulttuuria edisti myös trubaduuriin suojelijaksi kutsuttu Ranskan ja Englannin kuningatar *Eleanor Akvitania*lainen (1122 - 1204), joka oli yksi keskiajan vaikutusvaltaisimpia naisia. Hänen toiminnallaan oli suotuista vaikutus keskiaikaiseen musiikkikulttuuriin. (Moisala & Valkeila 1994, 35.)

2.2 Renessanssin maailmankuva ja musiikki

Renessanssin aikakausi alkoi noin 1300-luvulla, jatkuen aina noin 1500-luvulle asti. Renessanssin kehtona voidaan pitää Italiaa, jossa renessanssikulttuuri syntyi ja kukoisti koko valtakautensa ajan. Firenzeä pidetään Toscanan ja Venetsian ohella historiallisesti merkittävimpänä renessanssikaupunkina. Renessanssin aikakautta luonnehtii parhaiten tieteen, taiteen, filosofian ja maailmankuvan kehitys monimuotoisempaan suuntaan. Renessanssihumanismin nousu sekä uskonpuhdistus aiheuttivat murroksen renessanssin aikakauden maailmankuvassa, jolloin keskiajan kirkon ylivallassa siirryttiin klassisen kulttuurin ihannointiin, jonka vaikutteet juonsivat juurensa antiikin aikaan. (Hyvönen,UNKARI-Virtanen & Hovi 2013, hakupäivä 12.10.2013)

Musiikillisesti renessanssin merkittävimpiä teoslajeja olivat motetti ja madrigaali, tämän aikakauden tärkeimpiin musiikillisiin tapahtumiin kuuluu myös polyfonian synty ja sen kehittyminen. Vaikka J.S.Bach kehittikin polyfonian huippuunsa vasta myöhemmin, juontuvat sen juuret jopa renessanssia aikaisemmalle kaudelle, jolloin keskiaikaisesta kirkkomusiikistakin on havaittavissa varhaispolyfonian piirteitä. Renessanssin polyfonian kehitykseen vaikutti säveltäjä Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 - 1594), hänen kuoroteoksensa *Missa Papae Marcelli* (1562) on yksi varhaisen polyfonian merkkiteoksia. Renessanssin musiikkiälmää tarkasteltaessa on myös syytä tuoda esiin hovien merkitys, sillä musiikkikulttuurin ja taiteen kehityksessä hoveilla oli aina oma tärkeä asemansa

historian saatossa. Hovit palkkasivat hyvätasoisia muusikoita palvelukseensa, jolloin musiikista tuli hoveille eräänlainen vaurauden merkki. Suurimpia ja tunnetuimpia renessanssihoveja olivat italialaiset Medicin, Mantovan ja d'Esten hovit. (Hyvönen, Unkari-Virtanen & Hovi 2013, hakupäivä 12.10.2013)

2.2.1 Naissäveltäjät renessanssin aikakaudella

Renessanssin aikakauden maailmankuvaa ja sen muuttumista tarkastellessa voidaan todeta renessanssin olleen monin tavoin edistyksellinen yleisen sivistyksen ja maailmankuvan suhteen. Onkin valitettavaa, että maailmankatsomuksen kehitys ei vaikuttanut millään tavoin naisen yhteiskunnallista asemaa koskeviin seikkoihin. Naisen asema oli yhä heikko, joka johtui suurimmaksi osaksi kristillisen ideologian ja Raamatun myötävaikutuksesta. Syntyi langenneen Eevan luoma negatiivinen varjo eli vahvasti koko aikakauden. Tästä riippumatta naisten musiikillista toimintaa kuitenkin tuettiin, naisten musiikkiharrastuksilla arveltiin olevan positiivinen vaikutus kuriin ja siveyteen. (Moisala & Valkeila 1994, 40.)

Renessanssin naismuusikoista on mainittava erityisesti säveltäjä ja luutisti Maddalena Casulana (1544 - 1590), jonka rooli länsimaisen taidemusiikin saralla on merkittävä. Hänen madrigaalikokoelmansa *Il primo libro di madrigali* (1568) oli ensimmäinen naissäveltäjän painettu ja julkaistu teos. Kaiken kaikkiaan Casulanan madrigaalikokoelmia on yhteensä kolme. Casulana toimi enimmäkseen Firenzessä ja Venetsiassa.

Toinen merkittävä tämän aikakauden naissäveltäjä on Francesca Caccini (1587 - 1640) joka toimi säveltäjänä, luutistina sekä laulajana. Hänen tiedettiin toimineen myös musiikinopettajana. Caccini aloitti musiikinopinnot synnyinkaupungissaan Firenzessä muusikkoisänsä Giulio Caccinin johdolla. Francesca oli säveltäjänä hyvin tuottelias; hänen sävellyksiinsä kuuluu viisi oopperaa sekä useita madrigaaleja. Caccinin tärkeimpänä teoksena pidetään oopperaa *La liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* (1625), jota pidetään länsimaisen musiikin

historian ensimmäisenä naissäveltäjän säveltämänä oopperana. Tämä on myös Caccinin viidestä oopperasta ainoa jäljelle jäänyt.

Hänen teoksiinsa kuuluu myös hengellisten ja maallisten sävellysten kokoelma *Il primo libro delle musiche* (1618). Francesca Caccini toimi arvostettuna muusikkona Medicien hovissa useiden vuosikymmenien ajan. (Moisala & Valkeila 1994, 42 - 43.)

2.3 Barokin aikakausi ja Barbara Strozzi

Barokkimusiikki, jonka valtakausi ulottui noin 1500-luvun lopulta noin 1700-luvun alkuun, piti sisällään musiikin kehityksen suhteen huomattavia muutoksia, jotka vakiinnuttivat monet nykyaikana tunnetut sävellys- ja esitystavat lopulliseen muotoonsa. Renessanssin aikakauteen verrattuna barokki oli varsinkin soitinmusiikin kehityksessä merkittävä. Muun muassa laulumusiikin kehitys ja oopperan synty olivat tälle aikakaudelle ominaisia. (Hyvönen, Unkari-Virtanen & Hovi 2013, hakupäivä 15.10.2013)

Tarkasteltaessa naisen asemaa niin yhteiskunnallisena jäsenenä, kuin myös muusikkona, voidaan todeta renessanssin maailmankuvan vaikuttaneen vahvasti vielä barokin aikanaikin. Naisen yhteiskunnallinen asema heikentyi 1400-luvulla, joten on todettava, että siirryttäessä 1600-luvulle yleiset asenteet ja alistava suhtautuminen naisten suhteen piti yhä pintansa. (Moisala & Valkeila 1994, 42.)

Barokin naismuusikoista tunnetuimpana pidetään italialaista säveltäjää ja mestarilaulajaa Barbara Strozzia (1619 - 1677). Strozzi oli elinaikanaan tuottoisa säveltäjä, hänen teoksensa ovat yhtä lukuun ottamatta säilyneet nykyaikaan asti. Barbara Strozzin tärkeimpiä teoksia ovat *Il primo de Madrigali a due, a tre, quattro e cinque voci*, joka on kokoelma moniäänisiä madrigaaleja. Barbara Strozzi oli säveltäjänä kokeilunhaluinen ja edistyksellinen; hänen sävellystuo- tannostaan huomaa hänen yhdistäneen aarian ja resitatiivin, joten häntä voidaan siten pitää tärkeänä vaikuttajana soolokantaatin kehityksessä.

Barokin ajan naissäveltäjistä mainitsemisen arvoinen on myös Isabella Leonarda (1620 - 1704), joka oli italialainen muusikko ja ursuliininunna. Barbara Strozzin lisäksi myös Leonarda oli säveltäjänä tuottelias. (sama, 31 - 46.)

3 VELJIEN VARJOSTA JULKISUUTEEN - 1700- JA 1800-LUKUJEN NAISMUUSIKOT

3.1 Valistusajan vaikutus naismuusikkouteen

1700-luvun valistusajan ideologialla katsotaan olevan myönteinen vaikutus naisen aseman ja koulutuksen suhteen. Valistusajan aate korosti muun muassa tiedon, sivistyksen, järjen ja ihmisoikeuksien merkitystä. Koulutuksen ja sivistyksen ihannointi ulottui myös naisiin, jolloin heidän koulutukseensa ja oikeuksiinsa alettiin kiinnittää yhä enemmän huomiota. Musiikin harrastamiseen vaikutti myös 1700-luvun porvariston nousu, jolloin musiikista tuli tärkeä osa sivistystä ja kulttuurielämää. Ylempään säätyyn kuuluvia naisia kannustettiin musisoimaan, sillä musiikin katsottiin olevan naisille sopiva harrastus. Musiikkiharrastusta katsottiin hyvällä vain siihen asti, kun se pysyi perheen ja kodin sisällä. Naisten musiikillisilla taidoilla arveltiin olevan suotuisa vaikutus naimakelpoisuuteen. (Moisala & Valkeila 1994, 65.)

1800-luvulle siirryttäessä naisten asemaa musiikkimaailmassa edistivät varsinkin yksityiset musiikkikoulut, joita perustettiin laajalti ympäri Eurooppaa. Konsertoivien naisvirtuoosien määrä kasvoi, naisartistit myös sävelsivät ja esittivät omia teoksiaan. Voidaan sanoa, että yhteiskunnan yleinen ilmapiiri vapautui jo 1800-luvulla niin paljon, että suhtautuminen naisten musiikilliseen koulutukseen ja musiikkitoimintaan oli aikaisempaa vuosisataa suopeampi. On kuitenkin mainittava, että myös konservatiiviset arvot elivät vieläkin hyvin vahvasti, 1800-luvun naismuusikot ja -säveltäjät joutuivat edelleen taistelemaan oikeuksistaan. Monien tämän aikakauden naismuusikoiden miespuoliset sukulaiset pyrkivät sabotoimaan naisten yrityksiä julkaista omia teoksiaan ja työskentelyä musiikin

parissa heidän arvellessa tämänkaltaisen toiminnan olevan vahingollista perheen sosiaaliselle statukselle. Yhteiskunnan odotukset naisten suhteen olivat yhä sidottuna vahvasti kodin ja perheen sisälle. Naisen yhteiskunnallista asemaa eivät myöskään helpottaneet naisten älyllisen potentiaalin jatkuva epäileminen. (Moisala & Valkeila 1994, 66 - 69.)

3.2 Maria Anna Mozart ja Fanny Mendelssohn-Hensel

Kuten jo aikaisemmin kävi ilmi, joutuivat monet 1700- ja 1800- lukujen lahjakkaat naismuusikot jäämään miespuolisten sukulaistensa varjoon. Heidän teoksiaan saatettiin usein julkaista veljien nimissä, joka oli ainoa tapa saada niiden ansaitsemaa huomiota ja arvostusta. Tästä esimerkkinä voidaan mainita Wolfgang Amadeus Mozartin vanhempi sisar Maria Anna Mozart (1751 - 1829), joka tunnettiin huippulahjakkaana ihmelapsena veljensä tavoin. Maria Anna Mozart sai seitsemänvuotiaasta alkaen klaveerinsoiton opetusta isältään Leopold Mozartilta, joka kierteli konsertoimassa lastensa kanssa ympäri Eurooppaa suurimmissa hoveissa ja kaupungeissa esitellen sisarusten poikkeuksellista lahjakkuutta ja soittotaitoa. Maria Annan muusikon ura koki karvaan pettymyksen Leopold-isän keskittyessä lopulta vain Wolfgangin opettamiseen ja kiertue-elämään. Maria Anna sävelsi myös muutamia teoksia, mutta ne ovat jääneet täysin huomiotta. (Oxford Music Online 2013, hakupäivä 20.10.2013)

On huomion arvoista, että Maria Anna eli hyvin voimakkaasti dominoivan isänsä määräysvallan alla, jolla mitä ilmeisimmin oli epäsuotuisa vaikutus hänen muusikon uransa suhteen. Kuten monilla aikalaisillaan naisilla, katkesi myös Maria Annan lupaava ura muusikkona avioliiton solmimiseen ja perhe-elämään. Onkin harmillista, että huolimatta Maria Anna Mozartin erityislaatuisesta musiikillisesta lahjakkuudesta, tunnetaan hänet läpi historian tähän päivään asti vain ”Mozartin siskona”. (Oxford Music Online 2013, hakupäivä 20.10.2013)

Toinen esimerkki kuuluisan veljensä varjoon jääneestä lahjakkaasta naismuusikosta oli pianisti ja säveltäjä Fanny Mendelssohn-Hensel (1805 - 1847), jonka nuorempi veli Felix Mendelssohn oli romantiikan aikakauden merkittävimpiä säveltäjiä ja musiikkihenkilöitä. Fanny Mendelssohn-Henseliä voidaan pitää kaikis-

ta selvimpänä esimerkkinä naismuusikkouden historian raadollisuudesta ja epä-reiluudesta, sillä hänen lahjakkuutensa muusikkona ja säveltäjänä ei päässyt koskaan esille isän ja veljen negatiivisen suhtautumisen myötä. Fanny joutui seuraamaan sivusta veljensä Felixin menestystä säveltäjänä tietäen, että hän ei koskaan pystyisi saavuttamaan samaa tasoa vain ”väärän” sukupuolen takia. (Moisala & Valkeila 1994, 78.)

Fanny sai saman musiikillisen koulutuksen kuin Felix. Hänen ensimmäisenä musiikinopettajanaan toimi äiti Lea Solomon, joka oli myös taitava muusikko. Perheen miespuolisten jäsenten suhtautuessa negatiivisesti Fannyn muusikon uraan, oli äiti puolestaan tämän asian suhteen kannustava. Fannysta tuli taitava pianisti ja tuottoisa säveltäjä, hänen sävellysrepertuaarinsa sisältää piano- ja kamarimusiikkiteoksia sekä useita liedejä. Hän esitti teoksiaan kotonaan pitämässään konserteissa, jotka käytännössä mahdollistivat hänen toimintansa muusikkona ja säveltäjänä. Hän ei esiintynyt juurikaan kodin ulkopuolella, joten hänen musiikillinen toimialueensa oli varsin rajoittunutta. (sama, 80 - 81.)

Fannyn ilmaistaessa halunsa sävellystensä julkaisemiseen, kaatui tämä haave isän ja Felix-veljen hyväksymättömyyteen. Sävellysteosten julkaiseminen ei ollut heidän mielestään soveliasta naiselle, jonka ensisijainen kutsumus tuli olla äiti ja vaimo.

On mainittava, että Fannyn merkittävä ura muusikkona ei hänen aikalaistensa naisten tavoin päättynytkään avioliiton solmimiseen, vaan lähti jopa parempaan nousuun. Fannyn avioituessa Wilhelm Henselin kanssa hän sai tukea ja uusia kuulijoita aviomiehensä ansiosta, joka tuki hänen musiikillista kutsumustaan. Henselin kannustamana Fanny julkaisi yhden laulunsa ja sen jälkeen liedkoelman, jotka saivat osakseen pääosin positiivisen vastaanoton.

On myös epäilty, että osa Felix Mendelssohnin teoksista ovat oikeasti Fannyn säveltämiä, mutta tätä ei ole voitu todistaa täysin varmaksi. Ei ole kuitenkaan erikoislaatuista, jos 1800-luvun naissäveltäjät julkaisivat teoksiaan miehen tai oman miespuolisen lähisukulaisensa nimellä. (Moisala & Valkeila 1994, 82 - 84.)

4 NAISET VIULUMUSIIKISSA

Kun tarkastelemme tämänhetkistä tilannetta musiikkimaailmassa, jossa musiikkimaailman ja erityisesti viulumailman huipulla ovat toinen toistaan tunnetummat ja menestyneemmät naisvirtuoosit, voimme todeta, että musiikkimaailmassa ja samalla yhteiskunnassa on tapahtunut suuri murros. Vielä viime vuosikymmenen keskellä viuluvirtuoosista suurimpia olivat esimerkiksi David Oistrakh, Jascha Heifetz ja Yehudi Menuhin, kun taas 2000-luvulla viulumailman huipua hallitsevat Hilary Hahn, Sarah Chang ja Alina Pogostkina. Toki tätä samaa ilmiötä voidaan havaita myös muiden instrumenttien ja musiikin lajien kohdalla, mutta viulumusiikissa tämä tulee ehkä näkyvimmin esille muihin taiteenlajeihin verrattuna. Tämän hetkistä tilaa seurattaessa voidaan sanoa, että naisvirtuoosien aikakausi elää kulta-aikaansa, sekä vanhanaikaiset asenteet naismuusikkoutta kohtaan ovat hellittäneet otteensa pysyvästi.

On kuitenkin muistettava, ettei musiikkimaailma ole ollut aina näin suojelevalle naisvirtuoosia kohtaan. Kuten jo aikaisemmin kävi ilmi, olivat 1700- ja 1800-lukujen asenteet naismuusikkoutta kohtaan kielteiset; naisia kannustettiin toimimaan ja suunnittelemaan elämänsä siten, että se palvelisi vain heidän todellista ja ainoaa kutsumustaan; avioliittoa ja äitiyttä. Viulua pidettiin epäsovelia instrumenttina naissukupuolelle, jolloin historian ensimmäiset naisviulistit saivat osakseen paheksuntaa ja epäluuloa. Voidaan jälleen todeta, että naisten tie viulumusiikin 2000-luvun kukoistukseen ja viulumusiikin huipulle on ollut kiveä.

4.1 Nainen ja viulu - taistelu ennakkoluuloja vastaan

Viulun maine soittimena on ollut kautta aikojen hyvin ristiriitainen, onhan se yhdistetty paholaiseen useita kertoja. Viulun demonisoitumiseen vaikutti suuresti kaikkien aikojen virtuoosi Niccolò Paganini, jonka ennennäkemättömiä kykyjä pidettiin salaliittona paholaisen kanssa. Myös legenda italialaisesta säveltäjästä Giuseppe Tartinista ja ”Paholaisen trillistä” elivät 1600- ja 1700-luvulla voimakkaasti. Viuluun liittyvissä uskomuksissa toistuu aina sama teema; ihminen, joka soittaa viulua ällistyttävän taidokkaasti, ei ole voinut oppia kykyjä itse, vaan hänen on täytynyt jollain tapaa myydä sielunsa pimeille henkivalloille, jotta nämä saisivat viulun elämään ja soimaan ennennäkemättömällä tavalla. Legendoissa paholainen on myös neuvonut ihmistä viulun soittamisessa. Tästä johtuen viulu oli siis mitä epäsovopivin soitin naissukupuolelle. Naisen, jonka tuli olla puhdas ja viaton, ei ollut sovelias soittaa niin ”syntistä” soitinta. (Hogstad 2010, hakupäivä 22.10.2013)

Viulua on kautta historian pidetty myös hyvin feminiinisenä soittimena; sen rakenteen on sanottu muistuttavan naisellista vartaloa ja viulun äänen sanottiin muistuttavan naisen sopraanoäänialaa. Viulua soittava nainen joutui tästä syystä monien epäluulojen keskelle; naista, joka soitti itseään muistuttavaa instrumenttia, pidettiin narsistisena ja itserakkaana, joka ei saanut tarpeekseen itsestään ja äänestään. Tässä yhteydessä on mainittava, että viulua soittavan naisen seksuaalinen suuntautuminen oli usein epäilysten kohteena. (Hogstad 2010, hakupäivä 22.10.2013)

1700- ja 1800-lukujen yleisesti vallinneen naiskuvan mukaan naisen tuli olla siveyden ja viattomuuden lisäksi myös passiivinen ja vastaanottavainen, sekä hänen tuli vaalia ulkoista viehättävyyttään. Viulun soittamisen uskottiin tekevät naisesta epäviehättävän ja maskuliinisen, sillä nopeat jousenliikkeet ja soiton aktiivisuus olivat sen aikaisen käsityksen mukaan epänaissellista. Viulua soitta-

vat naiset saivat siten osakseen arvostelua ulkonäöstä ja pilkkaa liiallisesta maskuliinisuudesta.

Tässä piilee eräänlainen ristiriita, miksi ”feminiinisen” instrumentin katsottiin olevan epäsoviva naiselle? Vastauksena tähän voidaan pitää yleistä näkemystä siitä, että nainen on heikko ja hauras olento, jota miehen täytyy hallita ja vartioida. Miehen uskottiin ikään kuin hallitsevan viulua paremmin, naisen yritys ”hallita” jotain katsottiin naissukupuolelle sopimattomaksi toiminnaksi. Musiikillisesti lahjakkaita naisia kannustettiin soittamaan viulun sijasta ”passiivisempia” soittimia, kuten pianoa ja harppua. (Hogstad 2010, hakupäivä 22.10.2013)

4.2 Venetsian musiikkikoulut ja niiden kuuluisat kasvatit

Vaikka historian saatossa yhteiskunnan asennoituminen naismuusikkouteen onkin ollut ristiriitaista, on naisviulistien- ja muusikoiden historiassa myös valoisampi puoli, jota voidaan pitää merkittävänä edistyksenä naisten musiikillisen toiminnan ja koulutuksen suhteen. 1700-luvun Venetsiassa toimi useita koululaitoksia, joissa opiskeli orvoksi jääneitä tyttöoppilaita. Koululaitoksia kutsuttiin nimellä *ospedale*, ne olivat ikään kuin hyväntekeväisyyteen perustuvia orpokoteja ja kouluja. *Ospedale*t olivat myös tunnettuja laadukkaasta musiikinopetuksesta, jossa kaikki tytöt saivat musiikillista koulutusta eri instrumenteissa ja musiikin teoriassa, myös viulunsoitossa. Tunnetuin näistä oli *Ospedale della Pietà*, jossa säveltäjä Antonio Vivaldi opetti viulunsoittoa vuosina 1703 - 1740. (Moisala & Valkeila 1994, 48.)

Ospedale della Pietà tarjosi yleissivistyksen lisäksi korkeatasoista musiikillista koulutusta, joka oli 1700-luvun orpolapsille harvinaislaatuinen etuoikeus. Konsertit olivat huippusuosittuja, yleisöä tuli usein jopa ulkomailta asti. Esiintyviä lahjakkaita tyttöjä ihailtiin jopa enemmän kuin tunnettuja virtuooseja. Tytöt esiintyivät sekä kuoroissa että orkestereissa. Vivaldin sävellystyö oli hyvin aktiivinen hänen työskennellessä *Pietà*ssa, joten orpokodin lapset esittivät usein Vivaldin teoksia. *Ospedale della Pietà* toimi ponnahduslautana muusikon uralle, sillä

useimmista siellä kasvaneista tytöistä tuli aikuiseksi vartuttuaan erinomaisia muusikoita. Tultuaan aikuisikään useimmat menivät naimisiin ja muuttivat pois, mutta heidän joukossaan oli myös niitä, jotka jäivät sinne koko loppuelämäkseen toimiakseen opettajana seuraaville sukupolville.

Ospedale della Pietàssa varttuivat monet lahjakkaat naisviulistit, jotka loivat myöhemmin merkittävän uran muusikkona. Heitä ovat esimerkiksi viulistit Maddalena Laura Lombardini Sirmen ja Regina Strinasacchi, sekä säveltäjä Anna Bon. (Moisala & Valkeila 1994, 48.)

4.3 Historian ensimmäiset tunnetut naisvirtuoosit

Naispuolisten viuluvirtuoosien eri vaiheita tarkastellessa ilmenee Ospedale della Pietà suuri merkitys naisviulistien tulevaisuuden suhteen. Korkeatasoisen musiikinopetuksen johdosta orpokodin lapset saivat erinomaiset valmiudet muusi-
kon uralle, josta heidän oli helpompi päästä esille ja samalla myös murtaa yhteiskunnan konservatiivisia arvoja. Ensimmäisinä merkittävimminä naisviulisteina voidaan pitää *Maddalena Laura Lombardini Sirmeniä* sekä *Regina Strinasacchia*, jotka olivat molemmat Ospedale della Pietà kasvatteja. He eivät kuitenkaan opiskelleet Vivaldin johdolla, koska Vivaldi lopetti työnsä laitoksessa jo vuosia aiemmin. (Oxford Music Online 2013, hakupäivä 2.11.2013)

4.3.1 Maddalena Laura Lombardini Sirmen (1745-1818) syntyi Venetsiassa ja opiskeli Giuseppe Tartinin johdolla, joka oli hänen musiikillisista kyvyistään vaikuttanut. Hän oli myös tuon ajan naismuusikoksi erikoinen siten, että hänen menestyvä uransa konsertoivana viulistina jatkui myös naimisiinmenon ja perhe-elämän myötä. Uransa aikana Maddalena konsertoi Englannissa, Ranskassa ja jopa Venäjällä. Viulu-uransa lisäksi hän myös sävelsi useita teoksia.

1700-luvun naiseksi Maddalena Laura Lombardini Sirmen oli erikoislaatuinen myös siksi, että hän ei jäänyt aviopuolisonsa elätettäväksi, vaan loi itselleen varakkaan elämän muusi-
kon työllä. Myös hänen kokonaisvaltainen omistautumisen- ja kunnianhimoinen suhtautumisensa viulistiin kutsumukselle olivat kysei-

sen aikakauden naiselle epätavallisia. (Oxford Music Online 2013, hakupäivä 2.11.2013)

*Ospedale della Pietà*n kirkkaimpiin tähtiin ja samalla naisviulistien merkittävimpiin suunnannäyttäjiin lukeutuu *Maddalena Laura Lombardinin* lisäksi myös *Regina Strinasacchi* (1761 - 1839), jonka menestykseen vaikutti ensisijaisesti Mozartin perhe. On mainittava, että hänen oikeasta synnyinvuodestaan ei ole varmuutta hänen syntyessään avioliiton ulkopuolisena lapsena, joiden synnyinaikojakaan ei ollut tapana merkitä tarkasti. Strinasacchi aloitti konsertoivan viulistin uran heti jätettyään *Ospedale della Pietà*n, josta hän suuntasi kiertueille Italian lisäksi myös Saksaan ja Ranskaan. Kuitenkin konsertti Wienissä vuonna 1784 osoittautui erityisen menestyksekkääksi, jolloin Regina tapasi tuolloin 28-vuotiaan W.A. Mozartin. Mozart vaikutti Reginan virtuoosisuudesta niin, että omisti hänelle b-molli viulusonaattinsa. Myös Leopold Mozart antoi tunnustusta Strinasacchin kyvyistä. (violinist.com 2013, hakupäivä 8.11.2013)

Regina Strinasacchi oli *Maddalena Laura Lombardinin* lisäksi ensimmäisiä naisia, joka konsertoi kokoaikaisesti Euroopan suurimmissa kaupungeissa tehden yhteistyötä myös Euroopan suurimpien orkestereiden kanssa. Maddalenan tavoin myös Regina sävelsi omia teoksia. Nämä kaksi naisviulistia ovat viulun historiassa merkittäviä juuri siitä syystä, että he onnistuivat luomaan kunnioitettavan uran musiikin saralla ja olemaan siten tunnettuja koko Euroopassa. Heitä voidaan pitää myös naisviulistien ensimmäisinä edustajina, jotka onnistuivat murtautumaan ulos perinteisistä sukupuolirooleista ja toteuttamaan siten itseään ja unelmiaan. (sama, 8.11.2013)

4.3.2 Sisarukset Teresa ja Maria Milanollo- todelliset tienraivaajat tuleville naisviulisteille

Italialaiset viulistisisarukset Teresa ja Maria Milanollo vaikuttivat esimerkillään naisviulistien yleistymiseen hyvin merkittävällä tavalla. Viulun historiaa naisnäkökulmasta tutkien voisi jopa tulla siihen tulokseen, että sisarukset toimivat to-

dellisina suunnannäyttäjinä tuleville sukupolville ja ovat omalta osaltaan vaikuttaneet jopa musiikkimaailman nykytilanteeseen.

Teresa Milanollo syntyi vuonna 1825 Saviglianossa, Italiassa. Viisi vuotta myöhemmin syntyi hänen pikkusiskonsa Maria. Teresa osoitti musiikillista lahjakkuutta ja kiinnostusta viulua kohtaan jo hyvin varhaisessa iässä. Hänen kysyessään isältään lupaa viulunsoiton aloittamiseen, oli hänen isänsä eri mieltä viulun sopivuudesta tytölle. Hän ehdotti instrumentiksi pianoa tai harppua, mutta Teresa ei antanut periksi, vaan vaati itselleen viulua. Teresan periksiantamattomuus palkittiin ja hänet laitettiin soittotunneille. (Hogstad 2010, hakupäivä 8.11.2013)

Teresa osoitti jo opintojensa alkuvaiheessa hämmästyttävää lahjakkuutta ja teknistä virtuositeettia, jolloin hänen perheensä päätti panostaa tyttären opintoihin ja mahdollistaa hänelle paras mahdollinen koulutus. Teresa muutti perheineen Pariisiin, jossa hän jatkoi opintojaan. Teresa menestyi viuluopinnoissaan myös Pariisissa jopa niinkin paljon, että hänen opettajansa kutsui hänet kanssaan Alankomaiden kiertueelle. Tämän jälkeen hän konsertoiti myös Englannissa ja muualla Euroopassa. Teresa Milanolloa pidettiin kykyjensä ja musikaalisuutensa puolesta ihmelapsena. (Hogstad 2010, hakupäivä 8.11.2013)

Myös Teresan nuorempi sisar Maria osoitti jo varhain kiinnostusta musiikkiin. Myös Mariasta varttui lahjakas viulisti, vaikka hänen kohtalonsa olikin traagisempi ja hänen uransa jäi siten kovin lyhyeksi. Isosisko Teresa oli Marian ensimmäinen ja tärkein opettaja, sisarukset olivat elinaikanaan erottamattomat. Maria ja Teresa konsertoivat ympäri Eurooppaa, heidän konserttinsa olivat hyvin suosittuja ja he aiheuttivat esiintymisillään paljon huomiota ja kiinnostusta yleisössä - olivathan he miesten hallitsemassa musiikkimaailmassa ainoita naisvirtuooseja. Konserttiarvosteluista voitiin päätellä, että lahjakkaita naispuolisia viuluvirtuooseja alettiin pitää jo miesten veroisina, eikä heidän kykyjään kyseenalaistettu, kuten aikaisemmin oli usein tapana. Viulu soittava nainen ei ollut enää niin suuri poikkeus ja harvinaisuus kuin ennen, asenteet naismuusikkoutta kohtaan muuttuivat siten hieman suvaitsevimmiksi. (sama, 8.11.2013)

Teresan ja Marian menestyksekkäät konserttikiertueet päättyivät kuitenkin odottamattomalla tavalla Marian kuoltua hinkuyskään vuonna 1848. Marian kuolema oli Teresalle suuri järkytys, koska hän menetti siskonsa lisäksi myös tärkeän musiikillisen kumppaninsa. Maria oli kuollessaan vain 16-vuotias.

Toipuessaan Marian kuolemasta Teresa jatkoi solistin uraansa konsertoimalla muun muassa hyväntekeväisyyden vuoksi. Hän sävelsi myös useita teoksia, mutta on valitettavaa, että hänen teoksensa ovat nykyään täysin unohdettuja. Tunnetuin Teresan sävellyksistä oli *Fantaisie elegiaque* (1853) joka oli sävelletty kunnioittamaan nuorena menehtyneen Marian muistoa. Teresa kuoli vuonna 1904 Ranskassa. On myös mainittava, että Teresalle testamentattiin erään italialaisen muusikon toimesta Stradivarius-viulu, joka kantaa nykyäänkin lisäniemeä ”Milanollo”. Tämä viulu on nykyään edelleen maailmassa esiintyvien solistien käytössä ja se on peräisin vuodelta 1728. Teresa oli elinaikanaan Stradivariukseensa hyvin kiintynyt ja hän piti sen itsellään aina kuolemaansa asti. (Hogstad 2010, hakupäivä 9.11.2013)

Voidaan todeta, että Milanollon sisarusten vaikutus tulevien naisviulistien sukupolvelle oli lähtemättömän suuri. On merkittävää, että vielä heidän elinaikanaan ja aktiiviuransa aikana naisviulisteja oli vielä hyvin vähän, mutta heidän esimerkistään rohkaistuen heidän määränsä kasvoi huomattavasti 1800-luvulla. He toimivat esikuvina aikalaisille lahjakkaille tytöille, jotka haaveilivat muusikon urasta ja he näyttivät esimerkillään, että myös nainen voi omistautua musiikilliselle kutsumukselleen ja menestyä musiikkimaailmassa.

4.3.3 Wilhelmine Norman Neruda

1800-luvun kirkkaimpiin naispuolisiin viulisteihin kuului, sekä heidän suosiotaan kasvatti myös poikkeuksellisen lahjakkuutena pidetty sekä merkittävän uran viulistina luonut Wilhelmine Maria Franziska Neruda, joka tunnettiin myöhemmin myös nimellä Wilma Norman Neruda. Hän syntyi vuonna 1838 Brno-nimisessä kaupungissa, joka kuuluu nykyiseen Tshekin tasavaltaan. Koko Nerudan perhe oli hyvin musikaalinen ja perheen lapset osoittivat poikkeuksellista musiikillista

lahjakkuutta jo hyvin varhain. Nerudan sisarukset loivat ammattiuran musiikin saralla myös aikuisena. (Hogstad 2010, hakupäivä 12.11.2013)

Wilma Neruda kiinnostui viulusta jo neljän vuoden ikäisenä. Perheen isä Josef Neruda, joka toimi urkurina ja musiikinopettajana, ei hyväksynyt tyttären kiinnostusta viulua kohtaan, sillä aikakauden tyypillisen ajattelutavan mukaan hänkin piti viulua täysin sopimattomana instrumenttina tyttölapselle. Hän yritti ohjata lastaan pianon pariin, mutta Wilma ilmaisi nopeasti haluttomuutensa pianonsoiton opiskelua kohtaan. Isä ei hyväksynyt tytön haaveita oppia soittamaan viulua, mutta sitä vastoin hän opetti viulunsoittoa pojalleen, Wilman veljelle. Wilman intohimo viulua kohtaan oli palava jo hyvin nuorella iällä, sillä kun kukaan ei ollut kotona, Wilma meni veljensä huoneeseen ja harjoitteli viulua salaa. Lopulta hänen taitonsa valkenivat myös muulle perheelle, myös isälle, jolloin hän vihdoinkin hyväksyi tyttärensä lahjakkuuden sekä antoi hänelle viulutunteja.

Selvisi nopeasti, että Wilma osoitti poikkeuksellisen suurta lahjakkuutta viulun parissa ja hänestä tuli taitavampi kuin veljestään. Tytön ollessa vasta 6-vuotias lähetti isä hänet Wieniin Leopold Jansan oppilaaksi. Wilma Nerudasta tuli sittemmin hänen kuuluisimpia oppilaitaan.

Wilman solistiura alkoi vuonna 1846, jolloin hän soitti ensimmäisen konserttinsa Wienissä pianistisiskonsa Amalien säestämänä. Josef-isä vei heidät kiertueelle Eurooppaan, jolloin sisarusten konserteista tuli hyvin menestyneitä ja ne keräsivät valtavasti huomiota. Varsinkin Wilmasta tuli nopeasti yleisön suosikki ja hänen soittonsa sai varsinkin Lontoossa paljon positiivisia arvosteluja.

Wilma jatkoi solistiuraansa konsertoimassa muun muassa Moskovassa. Hänen elämänvaiheitaan ja konserttihistoriaansa tutkiessa käy ilmi mielenkiintoinen ja jopa huvittava tarina juuri Moskovan konsertista, joka ilmensi monin tavoin suhtautumista 1800-luvun viulistinaisiin. Tarina kertoo, että vuoden 1852 Moskovan konsertissa Wilman kanssa samassa konsertissa soitti tuolloin 17-vuotias viuluvirtuoosi ja myöhemmin säveltäjänä tunnettu puolalainen Henryk Wieniawski, joka tunsikin suurta kateutta Wilman menestyksestä ja hänen saamastaan huomiosta, että juoksi konsertin jälkeen tuohtuneena uudestaan lavalle ja uhosi

soittavansa paremmin kuin ”joku tyttö” ja todistavansa sen kaikille. Aikansa lavalla riehuttuaan Wieniawski onnistui jopa lyömään jousellaan erästä venäläistä korkea-arvoista kenraalia. Tuosta välikohtauksesta hän olisi voinut joutua suuriin vaikeuksiin Venäjällä, mutta tulisieluinen Wieniawski vältti vaikeudet palaamalla takaisin Puolaan lyhytaikaisen viisumin umpeutumisen takia. Tästä välikohtauksesta huolimatta Wilma soitti kuitenkin myöhemmin Wieniawskin viulu-teoksia. On myös mainittava, että Wieniawskista tuli menestynyt viulisti ja säveltäjä, jonka teokset kuuluvat viulurepertuaarin soitetuimpiin teoksiin nykypäivänäkin, mutta Wilma Norman Neruda jäi jälkipolville valitettavan tuntemattomaksi merkittävästä urastaan huolimatta. Tässä kohdassa voidaan pohtia sukupuolten välistä tasa-arvoa ja sen toteutumattomuutta musiikkimaailmassa, jossa miehillä näytti silti olevan enemmän valtaa.

Myöhemmissä elämänvaiheissaan Wilma avioitui ruotsalaisen pianistin Ludvig Normanin kanssa, ja heille syntyi kaksi poikaa. Wilma ei kuitenkaan jättänyt solistinuraansa avioliiton ja perheen takia, joten hänen uransa ja kiertueensa jatkuivat. Hän oli myös ensimmäinen naisviulisti, joka soitti kamarimusiikkia ammattimaisesti. Myöhemmin vaiheinaan hän myös toisinaan opetti muun muassa Englannissa. Hän kuoli Berliinissä vuonna 1911 72-vuotiaana.

Wilma Norman Nerudan solistiuran ja kiertue-elämän ollessa aktiivisimmillaan hän aiheutti paljon huomiota muun muassa lehdissä, jossa miestoimittajat ilmaisivat hämmästyksensä siitä, kuinka yhä useammat naispuoliset muusikot keräsivät mainetta jousisoittimien virtuoottisina haltijoina ja kuinka yhä useimmat tytöt kiinnostuivat viulunsoitosta. Näin ollen Wilma Norman Neruda ja Milanollon siskot tekivät viulunsoitosta ikään kuin ”muotia” tyttöjen keskuudessa ja vaikuttivat siten omalla osallaan hyvin vahvasti naisviulistien yleistymiseen ja perinteisten sukupuoliroolien muuttumiseen. (Hogstad 2010, hakupäivä 12.11.2013)

4.5 Naisviulistit konserttilavoilla

Tähän lukuun tultaessa voidaan jo aikaisimpien lukujen perusteella todeta, että tärkeimpinä naisviulistien esikuvina ja uranuurtajina toimivat erityisesti Milano-

lon sisarukset, sekä W. Norman Neruda. He muokkasivat yhteiskunnan käsityksiä viulun sopivuudesta naisille, johon oli pitkään suhtauduttu hyvin epäluuloisesti. Heidän myötävaikutuksestaan yleisön, lehdistön ja sitä kautta koko yhteiskunnan käsitykset naismuusikkoudesta muuttuivat myönteisempään suuntaan. He vaikuttivat toiminnallaan ja esimerkillään myös siihen, että lahjakkaita naisia ei pidetty enää samanlaisena uhkana yhteiskunnalle kuin aikaisempina vuosikymmeninä. He olivat todisteena myös siitä, että omalle musiikilliselle uralleen ja instrumentilleen kokonaisvaltaisesti omistautuneet naisviulistit eivät olleet epänaiseellisempia kuin he, jotka omistivat elämänsä äitiydelle ja avioliitolle. Askel kohti suvaitsevaisempaa yhteiskuntaa oli saavutettu, sekä taistelu konservatiivista ajatusmallia vastaan oli alkanut. Tästä alkaa myös naisviulistien kehityskulku nykytilanteeseen sekä sinfoniaorkestereissa että konserttilavoilla.

W. Norman Nerudan jälkeen naisviulistien määrä kasvoi huomattavasti ja hänen viitoittamallaan tiellään jatkoivat muun muassa amerikkalainen *Maud Powell* (1867 - 1920), unkarilainen *Stefi Geyer* (1888 - 1956), joka loi merkittävän uran Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa sekä italialainen *Teresina Tua* (1866 - 1956). 1900-luvun alun naisviulisteista tunnetuin lienee lento-onnettomuudessa traagisesti menehtynyt ranskalainen *Ginette Neveu* (1919 - 1949). (violinist.com 2013, hakupäivä 6.12.2013)

4.6 Naisviulistien tie konserttilavoilta sinfoniaorkestereihin

Kun tarkastelemme naismuusikoiden vaiheita konserttilavoilta sinfoniaorkesterin jäseneksi, voidaan todeta, että naisten tie orkestereihin on ollut historian saatossa hyvin monivaiheinen. 1800- ja 1900-luvun alkupuolella orkesterimuusikous oli perinteisesti miesten työtä, eikä se kuulunut naisten musiikilliseen vaikutuspiiriin lainkaan. Kun vertaamme vielä 1900-luvun alun sinfoniaorkesterin kokoonpanoa mihin tahansa nykyaikaiseen sinfoniaorkesteriin, on eroavaisuus sukupuolijakaumassa hyvin huomattava.

Ensimmäinen havainto naismuusikoiden toimimisesta orkesterissa on vuodelta 1898, jolloin englantilainen pianisti ja säveltäjä *Mary Josephine Agnes Wurm* (1860 - 1938) perusti vain naisista koostuvan orkesterin. Orkesteri toimi aktiivisesti vuoteen 1900 asti, jonka aikana naisorkesterin jäsenet konsertoivat mm. Saksassa. Wurm toimi orkesterin johtajana. (Oxford Music Online 2013, hakupäivä 8.12.2013)

Naismuusikoiden tie sinfoniaorkesterin jäseneksi juontaa juurensa kuitenkin suurimmaksi osaksi toisen maailmansodan aikaan, jolloin useat orkestereissa työskennelleet miehet joutuivat sotaan. Tämä puolestaan johti siihen, että naismuusikoita kutsuttiin suurimpiin sinfoniaorkestereihin miesten tilalle. Toisen maailmansodan loppuessa miehet palasivat orkesteriin, mutta työhönsä jo vaikiintuneet naiset jatkoivat työtään sinfoniaorkesterin jäsenenä. Näin syntyivät ns. seka-orkesterit.

Toisen maailmansodan tapahtumia voidaan pitää monin tavoin merkityksellisinä naisten orkesterimuusikkouden suhteen, mistä eräänä historiallisena varjopuolena toimii esimerkki keskitysleireistä ja juutalaisvainoista. Auschwitz-Birkenaun sekä useiden muiden keskitysleirien piirissä toimi useita naispuolisista muusikoista koostuvia orkestereita, joiden tehtävänä oli toimia viihdyttäjänä ja säestäjänä erilaisissa tapahtumissa. Näitä tapahtumia olivat esimerkiksi konsertit, joiden yleisönä oli vankien lisäksi myös keskitysleirien vartijoita. Naisvangeista koostunut orkesteri soitti klassisen musiikin lisäksi myös sotilas- ja kansanmuusikkia. Jäsenyys keskitysleirin naisorkesterissa oli keskitysleirin kauhuista huolimatta kiitollinen, sillä se pelasti luultavasti useamman orkesteriin kuuluneen naisen elämän. Orkesteriin kuulumalla he välttivät kaasukammioon joutumisen, he saivat myös osakseen parempaa kohtelua muihin keskitysleirin vankeihin verrattuna. (sama, 8.12.2013)

Tarkasteltaessa naismuusikoiden integroitumista länsimaiseen sinfoniaorkesteriin, kohdataan mielenkiintoinen esimerkki Wienin ja Berliinin Filharmonikoista, joissa on hyvin vähän naispuolisia orkesterimuusikoita. Syynä tähän arvellaan olevan orkesterissa yhä vallitsevan konservatiivisen mentaliteetin lisäksi myös yhteydet natsi-Saksaan ja keskitysleireille, josta naisten ”orkesterihistorian” ole-

tetaan olevan peräisin. Tästä asiasta ei ole kuitenkaan täydellistä varmuutta.
(Oxford Music Online 2013, hakupäivä 8.12.2013)

5 POHDINTA

Saavuttaessani opinnäytetyön viimeisen vaiheen ja samalla lähestyessäni opintojeni loppua voin todeta, että tämän opinnäytetyön tekeminen on ollut minulle hyvin mielenkiintoinen ja antoisa prosessi. Valitessani naismuusikkouden- ja naisviulistien kehityskulun opinnäytetyöni aiheeksi, olin aluksi epävarma tietolähteiden saatavuudesta ja määrästä, mutta aiheen valinta osoittautui mielestäni kuitenkin onnistuneeksi. Vaikka olen suorittanut musiikinopintoja jo vuosikausien ajan, yllätyin siitä, kuinka paljon musiikin historiaan kätkeytyykin sellaisia asioita, mitä en ollut ennen kuullut. Tämän opinnäytetyöni tekemisen lomassa olen laajentanut tietämystäni naismuusikkouden historiasta ja musiikin historiasta yleisesti.

Kun tarkastelemme musiikkikoulujen ja ammattiorkestereiden tilastoja, tulemme siihen tulokseen, että suurin osa musiikinopiskelijoista tai ammattimuusikoista on naispuolisia. Usean vuoden viulunsoitonopettajakokemukseni johdosta voin omalta osaltani myös todeta viulun olevan erityisesti tyttöoppilaiden suosiossa. Tämä on merkittävä muutos verrattuna vuosikymmenien takaisiin aikoihin, jolloin sinfoniaorkesterit ja konserttilavat olivat miesten hallinnassa. Tämän opinnäytetyöni päällimmäinen tarkoitus oli selvittää, mitkä ja ketkä ovat olleet tämän suunnanmuutoksen takana vaikuttaen klassisen musiikin nykytilanteeseen.

Opinnäytetyön tarkoituksena oli myös tuoda esille unohdettuja naisvirtuooseja historian saatosta, jotka elinaikanaan joutuivat useiden ennakkoluulojen keskele ja joiden elämäntyö ja ura kuoleman jälkeen vaipuivat laajalti unohduksiin. Kun seuraavan kerran kuuntelemme naispuolisen viuluvirtuoosin tulkintaa konsertissa, voimmeko olettaa, että kaiken kehityksen takana on esimerkiksi Regina Strinasacchi tai Milanollon sisarukset? Kuka on viitoittanut tietä minulle ja muille musiikin alalla kokonaisvaltaisesti työskenteleville naisille? Onko kenties virtuoosilaulajattaren- ja pedagogi Francesca Caccinin esimerkki vaikuttanut siihen, että 2000-luvun naismuusikoilla on mahdollisuus toimia ja vaikuttaa aktiivisesti musiikkimaailmassa? Näitä kysymyksiä olen pohtinut usein opinnäytetyöprosessini aikana ja oikeastaan jo paljon ennen sitäkin.

LÄHTEET

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

Oxford Music Online. 2013. Timelines in music history: Women in music. Hakupäivä 20.10.2013.

www.oxfordmusiconline.com.

Hogstad, E. 2010. Madame Norman-Neruda and short history of women violinists. Hakupäivä 22.10.2013.

www.violinist.com.

Stevens, D. 2000. Orphans and Musicians in Venice. Hakupäivä 22.10.2013.

<http://www.historytoday.com/denis-stevens/orphans-and-musicians-in-venice>.

Hyvönen, L, Unkari-Virtanen, L. & Hovi M. 2013. Musiikinhistoriaa verkossa. Hakupäivä 12.10.2013.

www.muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/Muhi/Taulukot.

Bogin, M 1980. The Women Troubadours. W.W Norton & Company.

