

Code switching en de madrigalen van Maddalena Casulana

Utrecht, 31 januari 2011

Eindwerkstuk

Bachelor Muziekwetenschap

Universiteit Utrecht

Begeleider: Prof. Dr. K. Kügle

Door: Ina Witte

Studentnummer: 3231143

Inhoud

Inleiding.....	2
1. Maddalena Casulana	4
Achtergrond	4
Werk.....	5
Sociale omgeving.....	5
Positie van vrouwen.....	6
Muzikale klimaat	8
2. Muziek als taal	9
De taal van het madrigaal	11
3. Code-switching.....	14
4. Gender	19
Gender in de zestiende eeuw.....	20
Gender in muziek.....	22
5. Analyse.....	24
Rol.....	24
Tekstkeuze	24
Muzikale stijl	25
6. Conclusie.....	30
Literatuur	37

Inleiding

In dit eindwerkstuk komen thema's aan de orde die mij na aan het hart liggen, te weten taal, gender en muziek. De 'bewijsvoering' hiervoor is dat ik vijftientig jaar werkzaam ben geweest als tekstschrijver; mijzelf tot de zogenaamde 2e golf-feministen reken en met dit werkstuk de bachelor Muziekwetenschap afrond.

In het werkcollege Oudere Muziek heb ik mij verdiept in het 16^e-eeuwse madrigaal. Het lezen van teksten van Susan McClary¹ met haar gender-invalshoek bracht mij op het idee een vrouwelijke componist van madrigalen als onderwerp voor mijn bachelor scriptie te kiezen. De keuze uit vrouwelijke madrigalisten is beperkt: bekend zijn onder andere Maddalena Casulana, Francesca Caccini, Barbara Strozzi en Leonarda Isabella. Ik heb gekozen voor Casulana omdat zij van hen als eerste leefde en bovendien de eerste vrouw was die haar werk gepubliceerd kreeg.

Tijdens mijn deelname aan de cursus *Gender, Etniciteit en Cultuurkritiek* in het najaar van 2010 maakte ik kennis met het begrip code switching. Gloria Wekker gebruikt dit begrip in haar beschrijving van het werk van Gloria Anzaldúa in het boek *Gender in media, kunst en cultuur*. Code switching (CS) is een term die in de linguïstiek wordt gebruikt om het overgaan van één taal of dialect op een andere binnen één taaluiting mee aan te duiden.² Als muziek een taal is³, zou ook hier sprake moeten kunnen zijn van CS.

Mijn hypothese in deze scriptie is dat Casulana op één of andere manier CS toepast. Ten eerste was componeren in de haar tijd vooral een mannenzaak. Daarnaast geldt voor de teksten van madrigalen in de zestiende eeuw veelal dat zij gaan over de onmogelijke liefde voor een vrouw; worden verhaald vanuit het mannelijke standpunt⁴ en een dubbelzinnige betekenis hebben. Het lijkt mij aannemelijk dat vrouwelijke madrigalisten andere keuzes voor teksten en verklanking maakten dan mannen. Al was het alleen maar omdat (generaliserend) vrouwen de – lichamelijke – liefde anders ervaren dan mannen. Met andere woorden: het lijkt mij aannemelijk dat Casulana gebruik maakt van een andere (muzikale) codes dan haar mannelijke collega's in haar tijd.

¹ McClary, S.: *Modal subjectivities: Self-fashioning in the Italian madrigal*. Berkeley. University Press of California. 2004

² Buikema, R., Tuin, van der, I.: *Gender in media, kunst en cultuur*. Bussum, Uitgeverij Coutinho (2007), p. 74

³ Heijermans, E., Schoot, van der, A. *Welke taal spreekt de muziek?* (2005), p. 7 - 16

⁴ Burkholder, J.P., Grout, D.J., Palisca, C.V., *A history of western music*. New York. W.W. Norton & Company, 2006, p. 251

De hoofdvraag die ik mijzelf heb gesteld, luidt: kun je zeggen dat er in de madrigalen van Maddalena Casulana sprake is van CS en zo ja, op welke manier(en) en met welke reden(en)? Ik probeer deze vragen te beantwoorden aan de hand van zes hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk introduceer ik Maddalena Casulana. Hoofdstuk 2 is gewijd aan de opvatting dat muziek als een taal kan worden beschouwd. Vervolgens licht ik in hoofdstuk 3 de term *code switching* toe, waarbij ik in gearceerde kaders kort de link met mijn onderwerp maak. Genderaspecten komen aan de orde in hoofdstuk 4 en in hoofdstuk 5 analyseer ik twee van Casulana's madrigalen. In het laatste hoofdstuk formuleer ik uit dit alles een conclusie.

1. Maddalena Casulana

Achtergrond

Maddalena Casulana leefde van 1544 tot 1590 en ontleent haar achternaam waarschijnlijk aan haar vermoedelijke geboorteplaats Casole D'Elsa⁵. Behalve componiste was Maddalena Casulana ook muziekdocente, zangeres en luitiste. Zij is vooral bekend geworden als de eerste vrouw wier madrigalen werden gepubliceerd. In 1566 verschenen haar madrigalen *Vedesti Amor giamai di si bel sole; Sculpio ne l'alm amore; Morir non può il mio cuore* en *Se sciôr si ved' il lacci'a cui dianci'io* in de bundel *Il Desiderio* met madrigalen, bijeen- en uitgebracht door Giulio Bonagionta in Venetië.⁶ Haar werken verkeren daar in goed gezelschap: ze staan naast composities van Cipriano de Rore en Orlando di Lasso. Dit was de eerste keer dat werk van een vrouwelijke componist werd gepubliceerd.⁷ Een jaar later verschijnt *Amorosetto fiore*, een vierstemmig madrigaal van Casulana, in het derde boek *Il Desiderio*, dit keer in gezelschap van onder meer madrigalen van Orlando di Lasso en Gioseffo Zarlino. In 1568 zag Casulana's *Il primo libro di madrigali a quattro voce* in Venetië het licht. Bovengenoemde feiten ondersteunen het vermoeden dat Casulana aan het begin van haar carrière in Venetië moet hebben gewoond, waarover later meer.

In 1568 speelde Orlando di Lasso van haar een wereldlijk Latijns werk tijdens één van de bruiloftsfeesten ter gelegenheid van het huwelijk van de aartshertog Wilhelm VI van Bavaria met Renate van Lorraine, samen met een compositie van 'madonna Caterina', dochter van de beroemde Adriaan Willaert⁸. Zowel het feit dat Lassus haar werk speelde, als de gelegenheid waar hij dat deed, maken duidelijk dat Casulana toen al een beroemde componiste moet zijn geweest.

Dat Casulana het in de patriarchale maatschappij van destijds zo ver heeft geschopt, mag als bewijsvoering dienen voor de gedachte dat zij een krachtige persoonlijkheid moet zijn geweest. Dit wordt des te meer duidelijk uit haar correspondentie met Isabelle de Medici Orsini, een bekende beschermvrouw en amateurmusicus, aan wie zij haar eerste madrigaalboek opdraagt:

⁵ T.W. Bridges, *Casulana, Maddalena*, Oxford Music Online, dd. 02-06-2009.

⁶ J. Bowers, J. Tick, ed. : *Women making music*, The Western Art Tradition, 1150-1950, University of Illinois Press, Urbana en Chicago, 1986, p. 116

⁷ *Ibid.*, p. 116

⁸ *Ibid.*, p. 107

*'not only to give witness to my devotion to Your Eccelency, but also to show to the world (to a degree that is granted to me in this profession of music) the foolish error of men who so greatly believe themselves to be the masters of high intellectual gifts that [these gifts] cannot, it seems to them, be equally common among women.'*⁹

Tussen 1570 en 1583 zijn geen composities overgeleverd en andere sporen van haar activiteiten ontbreken. Aangenomen wordt dat zij in deze tijd is getrouwd, getuige ook de naamsvermelding op de titelpagina van haar derde madrigaalboek met vijfstemmige madrigalen, uitgebracht in 1583 in Venetië: *Di Magdalena Mezari detta Casulana Vicentina*.

Werk

Zoals gezegd zijn de vier madrigalen in *Il Desiderio*, door Giulio Bonagionta¹⁰ in 1566 verzameld en uitgegeven, de eerste werken van Casulana die werden gepubliceerd. In 1567 volgde een tweede bundel met madrigalen waarin werk van Casulana was opgenomen. Totaal zijn zesenzestig madrigalen van haar bekend. In 1568 werd haar eerste madrigaalboek *Il Primo libro de madrigali a quattro voci* gepubliceerd in Venetië. Dit boek was opgedragen aan Isabelle de Medici Orsini. In 1570 volgde *Il Secondo libro de madrigali a quattro voci*, opgedragen aan Don Antonia Londonio. Haar bruiloftcompositie voor Wilhelm VI van Bavaria in 1568 is verloren gegaan. Hetzelfde geldt voor haar *Madrigali Spirituali a quattro voci* (twee boeken), gepubliceerd in Venetië of Vincenti. In 1583 verscheen *Il primo libro de madrigali a cinque voci*, opgedragen aan de directeur van de Accademia Filarmonia van Verona, en in 1586 haar *Madrigal a tre voci*. Dit is het laatste werk dat is overgeleverd van Maddalena Casulana.

Sociale omgeving

Maddalena Casulana moet zich hebben bewogen in hoge kringen als we enkele van de personen waarmee zij in verband wordt gebracht in ogenschouw nemen. Zo gaf ze muziekles aan Antonio Molino, een succesvolle koopman in Venetië. Molino richtte een conservatorium op in zijn eigen huis en was een bekende speler in het opkomende genre *commedia dell'arte*. Ook schreef hij gedichten en componeerde zelf madrigalen. Molino droeg in 1568 zijn eerste madrigaalboek *Dilettevoli madrigali* op aan Casulana.

⁹ Thomas Lamay in *Madalena Casulana: My body knows unheard of songs*, geciteerd door Samantha Heere-Beyers in *Claiming voice: Madalena Casulana and the sixteenth-century Italian madrigal*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2009, p. 4-5

¹⁰ J. Bowers, J. Tick, ed. : *Women making music, The Western Art Tradition, 1150-1950*, University of Illinois Press, Urbana en Chicago, 1986, p. 107

Don Antonio Londonio, aan wie Casulana haar tweede madrigaalboek opdroeg, was een hoge Milanese functionaris en bekende beschermheer van muziek wiens vrouw bovendien een beroemde zangeres was. Antonio Gardano, muziekuutgever in Venetië (1538-1569) draagt in 1582 zijn uitgave van Monte's *Primo libro de madrigali a tre voci* aan Casulana op en vraagt haar hem te helpen dit type madrigaal, dat op zijn retour was, overeind te houden. Hij noemt haar 'The muse and sirene of our age'.

Waarschijnlijk heeft Maddalena Casulana ook een vaste plaats ingenomen in de Venetiaanse *ridotti*, een soort salons waar werd gediscussieerd, gedicht, gezongen en gecomponeerd voor begunstigers. Dit was voor haar in ieder geval een logische omgeving vanwege de in die kringen heersende tolerantie ten opzichte van actieve en zelfstandige vrouwen.¹¹ Behalve *città galante* - stad van kunst, sensualiteit, rijkdom, raffinement, luxe en vermaak - was Venetië vooral de *state of liberty*: een bastion van vrijheid, handelsgeest, democratie, religieuze tolerantie, antiklerikalisme en 'gezond' wantrouwen ten opzichte van de Paus. Seksualiteit en sensualiteit werden er ijverig nagejaagd in de hoogste kringen, maar meer verfijnd was het nog deze twee met kunst te combineren. Decentralisatie, geïnstitutionaliseerde gelijkheid, de aanwezigheid van grote groepen ballingen (onder meer uit Florence en Griekenland), reizigers, zakenlieden, diplomaten en militairen droegen allemaal bij aan het vruchtbare artistieke en intellectuele klimaat van Venetië.¹²

Positie van vrouwen

Het karakter van de zestiende-eeuwse Venetiaanse maatschappij verklaart veel van het feit dat Venetië een van de eerste plaatsen is waar het Renaissancehumanisme wortel schiet, in ogenschouw nemend dat:

*'Het streven van humanisten naar gelijkberechtiging past in de algehele ontwikkeling van de wereld waarin waarden als vrijheid, gelijkheid en solidariteit steeds belangrijker zijn geworden. Het is een kenmerk van de humanistische beweging dat zij zich altijd tegen eigen politieke partijvorming heeft verzet. Maar over de wijze waarop kerk en staat het beste gescheiden kunnen zijn, lopen de opvattingen internationaal uiteen. Aanvankelijk lag de nadruk op het terugdringen van de overheersende rol van de godsdienst in de politiek.'*¹³

¹¹ J. Bowers, J. Thick, *Women making music, the Western Art Tradition 1150-1950*, University of Illinois, Urbana & Chicago, 1987, p. 107

¹² *Ibid.*, p. 10

¹³ <http://www.humanistischverbond.nl/humanisme/wereldwijd>, dd. 10/06/2009

Het humanisme moedigde het aanwenden van intellect voor artistieke doelen aan en meisjes kregen humanistisch onderwijs in literatuur, retorica en muziek. Dochters van edellieden, rijke kooplieden of bankiers kregen weliswaar regelmatig privé muziekles en traden als volwassen vaak op in privékringen, zij hadden geen toegang tot het soort onderricht dat een gedegen muziekopleiding bood. Studeren aan de muziekschool van een kathedraal of een leerling-plaats bij een professionele musicus was een weg die voor meisjes en jonge vrouwen niet toegankelijk was. Zij hadden geen toegang tot professionele posities in muziek behalve als zangeres. Ondanks het humanisme was de heersende gedachte dat vrouwen inferieur waren aan mannen.¹⁴ Vrouwen van stand waren in de Renaissance verbannen naar de huiselijke kringen en het was hen verboden in het openbaar op te treden. Musiceren was een activiteit die door velen van hen werd gebezigd, maar dan uitsluitend in privékring.¹⁵

De vrouwelijke musici over wie geschreven is, traden bijna allemaal op in de *ridotti* of salons in Venetië. Dit was de plek waar het mannelijke gedeelte van de toplaag van de maatschappij bijeenkwam voor literatuur, muziek, discussie en seks. Voor de artistiek begaafde en ambitieuze vrouw was zo'n salon dé plek om zichzelf van een podium, publiek en veelal ook van een patronage te verzekeren. Haar artistieke kwaliteiten gaven toegang tot die kringen, maar daarvoor moest zij behalve talent ook een zekere sociale status, identiteit, bezitten als *grand dame*, *femme savante*, *cortigiana onesta* of als non.

De *cortigiana onesta* verschijnt voor het eerst in Venetië. Deze *honest courtesan* bood behalve seksuele diensten ook intellectueel en cultureel (muziek) gezelschap in ruil voor ondersteuning in geld en in status. De *cortigiana onesta* werd door iedereen tot koningen en kardinalen aan toe met respect bejegend. Een bekend voorbeeld in de literatuur van een *cortigiana onesta* is Gaspara Stampa¹⁶. Zij maakte deel uit van de 'upperclass' van Venetië. Een probate manier voor vrouwen om serieus genomen te worden op het gebied van literatuur was om het spel te spelen volgens dezelfde spelregels en op dezelfde manier als mannen dat deden: ze zocht naar een mannelijke beschermheer en toonde verbale begaafdheid en verfijnd sociaal gedrag.¹⁷

¹⁴ J. Bowers, J. Thick, *Women making music, the Western Art Tradition 1150-1950*, University of Illinois, Urbana & Chicago, 1987, p. 5

¹⁵ M.F. Rosenthal, *The Honest Courtesan, Veronica Franco, Citizen and writer in sixteenth-century Venice*, University of Chicago Press, Chicago – Londen, 1992, p. 58

¹⁶ J. Bowers, J. Thick, *Women making music, the Western Art Tradition 1150-1950*, University of Illinois, Urbana & Chicago, 1987, p. 106

¹⁷ M.F. Rosenthal, *The Honest Courtesan, Veronica Franco, Citizen and writer in sixteenth-century Venice*, University of Chicago Press, Chicago – Londen, 1992, p 6

Muzikale klimaat

Schilderijen van de grote Venetiaanse schilders uit de zestiende eeuw laten zien dat musiceren een centrale rol speelde in het culturele leven, met de nadruk op instrumentale muziek. Aan de ene kant gold muziek als een erudiete studie zoals Zarlino die bijvoorbeeld beschreef in zijn *Istituzioni harmonici* (een uitgebreide verhandeling over harmonie in de Renaissance en vooral belangrijk vanwege haar aandacht voor de kwaliteit van muziek op het gebied van affect en nabootsing met betrekking tot tekst). Aan de andere kant hadden muziekkuitvoeringen sterke banden met het hele raamwerk van indrukwekkende burgerlijke en religieuze feesten, met de homoseksuele en zigeuneraspecten van het leven in Venetië en met de wereld van bedrijven die actief waren op het gebied van feesten en theater.

Opvallend is dat ondanks de vele overzeese contacten van Venetië er bijvoorbeeld nauwelijks tot geen Byzantijnse muziekinvloeden waren overgenomen. Een uitzondering hierop is het orgel, een instrument van Byzantijnse oorsprong waarvoor Venetië als belangrijkste centrum van productie gold.¹⁸ De aanstelling van Adriaan Willaert als *Maestro di Capelle* van de St. Marco wordt gezien als dé grote mijlpaal in de ontwikkeling van de Venetiaanse school in muziek. Hij nam de muziektradities van de Vlaming Josquin des Près mee. De diplomatieke en handelsbetrekkingen met de Lage Landen had in Venetië een voorkeur voor Vlaamse muziek gekweekt. De eerste drie kapelmeesters van de St. Marcus waren allen ‘Nederlanders’, te weten Petrus de Fossis (*Maestro* van 1491-1527), Adriaan Willaert (*Maestro* van 1527-1563) en Ciprian de Rore (*Maestro* van 1563-1565).

De muziekactiviteiten in de kapel van de St. Marco stimuleerde het muziekleven in het hele gebied rondom Venetië omdat de kapelmeesters ook veel componeerden voor gebruik buiten de kerk, voor uitvoering in andere kerken, in muziekscholen en voor privéfeesten.

Waarschijnlijk had ook het wijdverbreide lokale muziekleven, vooral gekenmerkt door het madrigaal en het spelen van de gamba en de viool, als voedingsbodem gediend voor de zestiende-eeuwse muziektradities in Venetië. Hier komen de kapelmeesters en muziektradities samen, want Willaert stond bekend als een zeer bekwame componist van motetten en madrigalen.

¹⁸ O. Logan, *Culture and Society in Venice 1470-1790*. New York, Charles Scribner's Sons, 1972, p.

2. Muziek als taal

Zoals ik in de inleiding al heb geschreven, is CS een begrip uit de taalwetenschap. Om CS in verband te brengen met de madrigalen van Casulana is het onder andere nodig om muziek als taal te beschouwen. Kan ik deze aanname onderbouwen? Hieronder zal ik dit proberen.

Taal stelt ons in staat te communiceren, iets uit te drukken, iets te representeren, iets te beweren. In die zin wordt ook over muziek gesproken. Al in 1752 schreef Joachin Quantz in zijn *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*: „Muziek is niets anders dan een kunst-taal om je muzikale gedachten aan de luisteraar bekend te maken.“¹⁹ Niet veel later, in 1768, formuleerde de filosoof, pedagoog en componist Jean-Jacques Rousseau dit als volgt: ”Muziek is de taal van het hart.”²⁰ Maar ook meer recent is het niet vreemd muziek als taal te beschouwen. Zo heeft psycholoog Caroll Pratt in 1931 in zijn muziekpsychologische studie een hoofdstuk opgenomen, getiteld *Music as the Language of Emotion*.²¹ Een jaar later schrijft de componist Anton Webern: “Wat is muziek? Muziek is taal. Mensen willen daarin hun gedachten uitdrukken. Alleen gaat het hier niet om in woorden vatbare gedachten maar om muzikale gedachten.” en “Met tonen delen we mede wat op een andere wijze niet gezegd kan worden. In die zin is muziek een taal.”²² Muziek wordt dus al heel lang en op allerlei manieren gezien als analoog aan taal.

Een definitie van taal kan ons wellicht sterken in de aanname dat muziek taal is. Een van deze definities luidt: een taal is een systeem (a) van conventionele tekens (b) om de aandacht te vestigen op iets dat buiten die tekens zelf gelegen is. Dat we elkaar begrijpen is mogelijk doordat de taal een conventioneel tekensysteem is.²³ Kunnen we dit ook zeggen van muziek? Zeker is dat muziek gebruik maakt van een systeem (niet noodzakelijkerwijs altijd hetzelfde systeem). Het notenschrift is, net als het woordenschrift, een conventioneel tekensysteem, waarbij noten naar klinkende tonen verwijzen zoals geschreven woorden naar klinkende

¹⁹ Quantz, J.J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlijn 1752, xi, par. 7 (H.P. Schmitz, Ed., Kassel/Basel 1953, p. 102

²⁰ Haaften, van, W., Muziek is de taal van het hart in: *Welke taal spreekt de muziek?* Budel, Uitg. DAMON, 2005, p. 13

²¹ Pratt, C. in *The Meaning of Music*, geciteerd door Schoot, van der, A. in *Klinkt muziek zoals emoties voelen?* in *Welke taal spreekt de muziek?* Budel, Uitg. DAMON, 2005, p. 61

²² Webern, A., *Der Weg zur neuen Musik*, geciteerd door Haaften, van, W. in *Muziek is de taal van het hart* in: *Welke taal spreekt de muziek?* Budel, Uitg. DAMON, 2005, p. 13 ²² Haaften, van, W., *Muziek is de taal van het hart* in: *Welke taal spreekt de muziek?* Budel, Uitg. DAMON, 2005, p. 13

²² Ibidem, p. 14

²³ Haaften, van, W., *Muziek is de taal van het hart* in: *Welke taal spreekt de muziek?* Budel, Uitg. DAMON, 2005, p. 13

woorden.²⁴ Woorden verwijzen naar iets buiten de taal. Noten doen dat niet, maar met muziek kunnen we wel iets van buitenmuzikale werkelijkheid oproepen.²⁵ Als voorbeeld hiervoor kan, onder andere, dienen de zee in *La mer* van Debussy.

Ook de termen die we in muziekwetenschap al heel lang gebruiken, verwijzen naar leentjebuurt spelen bij taalwetenschap: frase, motief, komma.²⁶ Lidov zegt ook dat een genoteerde muzikale compositie een coherente en gearticuleerde structuur is die door een uitvoering wordt gerealiseerd met verbuigingen in nuances, net zoals gebeurd wanneer iemand een geschreven tekst hardop voorleest.²⁷

In taal kunnen we onderscheid maken tussen vorm en inhoud; dit kan ook in muziek. Net als een tekst is muziek een constructie van een beperkte voorraad bouwstenen, zoals noten, akkoorden en intervallen. Met die bouwstenen kunnen oneindig veel nieuwe vormen worden gecreëerd. Onder een vorm in muziek wordt verstaan een compositiestructuur, een arrangement van de delen.²⁸

In de literatuur zijn echter minstens zoveel beweringen te vinden van de opvatting dat muziek geen taal is. Van Haften zegt bijvoorbeeld dat tonen niet naar iets buiten de muziek verwijzen op de manier waarop woorden wel verwijzen naar dingen buiten de taal.²⁹ Hanslick, aangehaald door van der Schoot, maakte eveneens onderscheid toen hij schreef: “(...); muziek is een taal die wij spreken en verstaan, maar die we niet kunnen vertalen”.³⁰

Ook als je sympathiseert met de stellingname dat muziek geen taal is, zijn er toch zoveel punten van overeenkomst dat het mij gerechtvaardigd lijkt muziek in min of meerdere mate als analoog aan taal te beschouwen. Dit vormt de basis onder het uit de linguïstiek lenen van de term *code switching*.

²⁴ Ibidem, p. 14

²⁵ Ibidem, p. 14

²⁶ Lidov, D., *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*. Bloomington/Indianapolis. Indiana university Press, 2005, p.4

²⁷ Ibidem, p. 5

²⁸ Cole, W., *The Form of music*, Londen, the Associated Board of the Royal Schools of Music (Publishing) Ltd., 1969, p. 1

²⁹ Haften, van der, W. Muziek is de taal van het hart. in: *Welke taal spreekt de muziek?* Budel, Uitg. DAMON, 2005, p. 14

³⁰ Schoot, van der, A. Klinkt muziek zoals emoties voelen? in: *Welke taal spreekt de muziek?* Budel, Uitg. DAMON, 2005, p. 65

De taal van het madrigaal

Het madrigaal als muziekgenre ontleent zijn naam aan het madrigaal in de poëzie. Dit is een vrije dichtvorm en bestaat uit één vers van een willekeurig aantal regels met een vrij rijmschema. Onder de term madrigaal zijn echter ook andere dichtvormen toongezet. Rond 1535 is ‘madrigaal’ een muzikale term geworden, ongeacht of de tekst gebaseerd was op een in poëtische zin echt madrigaal of op bijvoorbeeld een sonnet, canzone, ballata. Het madrigaal is het belangrijkste muzikale genre in de zestiende eeuw.

Het madrigaal is wereldlijke muziek, aanvankelijk homofoon en vierstemmig, later polyfoon, vier-, vijf- en soms zelfs zesstemmig. In het begin werd het madrigaal gepraktiseerd als zuiver vocale kamermuziek voor amateurs (als een soort gezelschapsvermaak in aristocratische en intellectuele kringen), latere madrigalen konden – zoals blijkt uit bijvoorbeeld aanwijzingen op handschriften – ook uitgevoerd worden door één zanger en speelden instrumentalisten dan de overige partijen. Deze laatstgenoemde uitvoeringspraktijk werd waarschijnlijk ingegeven door de beschikbaarheid van kundige zangers: één goede zanger was nog wel te vinden in het gezelschap, maar vier of vijf bleek vaak een probleem.

Componisten van madrigalen zetten Italiaanse gedichten op muziek en deden dat op een nieuwe manier dan voorheen: het karakter en de betekenis van de tekst (vreugde, angst, hemel, aarde, enz.) werd nu door de toonzetting tot uitdrukking gebracht, een techniek die ook wel toonschildering of madrigalisme wordt genoemd. Vooral gedichten van Petrarca zijn uitputtend op muziek gezet. De ‘herontdekking’ van zijn oeuvre door Bembo die de werken ook uitgaf, heeft hierin een belangrijke rol gespeeld. De onervulbare liefde, het heen en weer geslingerd worden tussen verlangen en wroeging, zijn veelal de bezongen onderwerpen. Erotiek, emotionaliteit, expressiviteit, dramatisering, declamatie en karakterisering zijn de sleutelwoorden.

Over de tekstuele structuur schrijft Schick dat madrigalen in principe niet-strofisch zijn, meestal bestaan uit één vers met een willekeurig aantal zinnen van zeven of elf lettergrepen, waarbij elke zin uit het gedicht nieuwe muziek krijgt.³¹ (Deze techniek – doorwerking genoemd – markeert onder andere het verschil met de veertiende-eeuwse naamgenoot.) Tegelijkertijd schrijft hij dat indien er wel een meerstrofische tekst aan het madrigaal ten grondslag ligt, elke strofe haar eigen muziek krijgt.

³¹ H. Schick, *Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi: Phänomene, Formen und Entwicklungslinien*. Tutzing, Hans Schneider, 1998, p. 18

Kroyer³² beschrijft de dichtvorm in min of meer dezelfde bewoordingen, evenals Bembo, een belangrijke Italiaanse literair theoreticus, dichter en schrijver (1470-1547), die meende dat het gedicht van een madrigaal niet is gebonden aan een vast aantal zinnen noch aan een vast rijmschema³³.

Componisten onderzochten in het madrigaal nieuwe effecten van voordracht, verbeelding, expressiviteit en dramatisering. Deze mogelijkheden hadden zij niet of nauwelijks in kerkelijke muziek: de kerk vereiste van oudsher ‘reinheid van toon’, diatoniek en consonantie. Onder invloed van de Renaissance en de hernieuwde aandacht voor de klassieke oudheid kwamen werken van oudere muziektheoretici als Beltius weer in de belangstelling en daarmee chromatiek en enharmoniek.³⁴

Muzikaal gezien had het madrigaal karakteristieken van zowel de *frottola* als het *canto carnascialesco*.³⁵ Met de eerste vertoonde het vooral tekstinhoudelijke overeenkomsten: luchtige inhoud en in de volkstaal; aan het tweede ontleende het madrigaal het dramatische en expressieve karakter. Componisten legden zich toe op een meer artistieke techniek waar imitatie een essentiële en beslissende rol gaat spelen waarbij alle partijen gelijkwaardig aan elkaar zijn.

De ontwikkeling van het madrigaal loopt van de transformatie van de *frottola*, begeleide zang met een ondersteunende bas en twee middenstemmen die voor harmonische opvulling zorgden, via vierstemmige homofone muziek met een eenvoudige melodie waarin alle stemmen een eigen, gelijkwaardige melodie krijgen die de aard van de tekst volgt, naar de motetachtige polyfonische constructie met vier-, vijf en soms wel zes gelijkwaardige stempartijen met een imiterend karakter en een toenemende chromatiek. De muzikale frasering volgde niet langer noodzakelijkerwijs die van het gedicht.³⁶

Het vroege madrigaal is meestal homofoon, vierstemmig en heeft een eenvoudige melodie. Veel van deze werken zijn geschreven voor vier mannenstemmen. Dit kan worden verklaard door het onderwerp van veel van de madrigalen: de liefde voor een vrouw, Madonna, die in

³² T. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienische Madrigal des XVI. Jahrhunderts*, Breitkopf & Härtel, 1902, p.3

³³ A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1949. I- 117

³⁴ ³⁴ T. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienische Madrigal des XVI. Jahrhunderts*, Breitkopf & Härtel, 1902, p.2

³⁵ L.L. Perkins, *Music in the Age of the Renaissance*, New York, 1999, p. 649

³⁶ W. Rubsamen, *Literary sources of secular music in Italy (ca. 1500)*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1943, p.

de gezangen slechts optreedt als luisteraar.³⁷ Ongeveer vanaf 1550 begint het madrigaal polyfonischer te worden, mede onder invloed van het motet, en aan het einde van de zestiende eeuw zien we steeds verder doorgevoerde chromatiek. Uiteindelijk mondt het madrigaal uit in het solomadrigaal.

Muzikale karakteristieken

Hierboven is het al aangestipt, het zestiende-eeuwse madrigaal kenmerkt zich onder andere door doorwerking: elke zin krijgt een eigen melodie. Zoals in alle homofonie is het gevoel en de expressie geconcentreerd in de melodie. Lettergrepen die nadruk hebben, krijgen vaak een lage of hoge noot; de semantische eenheid (in plaats van de rijm eenheid) krijgt één muzikale regel en tekstherhaling gaat vaak samen met dezelfde melodieherhaling. Harmonieën krijgen een golvend en wisselend karakter; chromatiek wordt steeds meer toegepast en dissonanten worden ingezet ten behoeve van toonschildering ('wreed' wordt bijvoorbeeld onderstreept met een sextakkoord dat tot dan toe eigenlijk 'verboden' was). Het weifelende karakter van de tekst (het heen en weer geslingerd worden tussen verlangen en wroeging) wordt in het madrigaal, zoals in alle polyfone zestiende-eeuwse muziek, onder meer bewerkstelligd doordat de bas in de cadens niet de stap van dominant naar grondtoon maakt maar dit overlaat aan een hogere partij³⁸

De stemmen zijn gelijkwaardig aan elkaar, zij het dat elk wel een eigen rol vervult: de bovenstem heeft de melodie (het karakter van de stem van een sopraan maakt dat de melodie in de bovenstem het meest prominent aanwezig is); de middenstemmen dienen als opvulling ten behoeve van de harmonie, hebben meer noten en minder rusten dan de sopraan en bas: de bas ondersteunt het geheel (hoewel K. Scott in *Madrigal Singing* schrijft:

'Even when the voices move mostly note against note (.....) it cannot be said that the upper or any one voices is more favoured as regards melody than another'³⁹).

Madrigalen moesten lieflijk worden gezongen door 'kamermuziekszangers' (en niet door een koor: dat was in strijd met de sociale conventies van die tijd) en met een goede dictie.⁴⁰

³⁷ A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1949, p. 182

³⁸ Ibidem, p. 190

³⁹ Ch. Kennedy Scott, *Madrigal Singing*, Oxford University Press, London, 1931, p. 6

³⁹ A. Einstein, *The Italian Madrigal*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1949, p. 152, 245

3. Code-switching

In de cursus *Gender, Etniciteit en Cultuurkritiek* maakte ik kennis met het begrip *code switching*. *Code switching* (CS) is een term die in de linguïstiek wordt gebruikt om het overgaan van één taal of dialect op een andere binnen één taaluiting mee aan te duiden. Het *Handbook of Linguistic Terms* geeft de volgende beschrijving:

‘Het woord code wordt vaak gebruikt in plaats van variëteit in spraak, taal en/of dialect. Het heeft een neutralere connotatie dan genoemde woorden. Mensen gebruiken ook ‘code’ als zij de gebruiken van een taal of variëteit in taal in een bepaalde gemeenschap willen benadrukken. Een Puerto Ricaan in New York heeft twee codes: Engels en Spaans. Hij of zij gebruikt één code op het werk (Engels) en de andere code thuis of onder vrienden (Spaans). Dit wordt ook wel *code selectie* genoemd. CS zien we als i) iemand in één variatie, taal of dialect spreekt en de toehoorder antwoordt in een andere of ii) twee talen, variaties of dialecten tegelijkertijd worden gebruikt: één zin of gedeelte van een zin in de ene code en de rest van de zin of een volgende zin in een tweede code.’⁴¹

Gloria Wekker gebruikt dit begrip in haar beschrijving van het werk van Gloria Anzaldúa in het boek *Gender in media, kunst en cultuur*.

“Anzaldúa is een Chicana lesbisch-feministische theoretica, dichteres, kinderboeken- en fictieschrijfster en activiste. Chicanos hebben na 250 jaar Spaanse en Anglo-Amerikaanse kolonisering een eigen taal ontwikkeld, het zogenaamde *Tex-Mex* of *Spanglish*. Anzaldúa zelf beschrijft haar taal als ‘a language with terms that are nether español ni inglés, but both. We speak a patois, a forked tongue, a variation of two languages.’ Zij begeeft zich hiermee volgens Wekker in het hart van postkoloniale debatten over de invloed van het koloniale discours op de taal/talen van voormalig gekoloniseerde volken. Wekker vraagt zich af van welke talen deze zich zouden moeten bedienen om werkelijkheden literair vorm te geven? Moeten zij zich de talen van de voormalige kolonisator toe-eigenen en ze van binnenuit veranderen, ze ontdoen van hun schadelijke beelden en daarin voor gekoloniseerden niet-bestaande subjectposities ontwerpen, of zouden zij zich juist moeten distantiëren van het koloniale discours en zich van hun eigen – Afrikaanse, Indiaanse, en hun andere – talen bedienen. Met haar *tropen* van een gevorkte, gespleten slangentong/-taal geeft

⁴¹ Rajimwale, S. *Handbook of Linguistic terms*. New Delhi, Sarup & Sons, 2006, p. 49

Anzaldúa aan dat Engels en Spaans allang niet meer uitsluitend de talen van de kolonisator zijn, maar dat Chicanos er ook rechten op kunnen doen gelden. Tegelijkertijd ligt in die beschrijving ook een acceptatie van *hybriditeit* waarin geen keuze gemaakt wordt voor de ene of de andere taal, maar waarin van beide gebruik wordt gemaakt als een ondermijning van, een zich verzetten tegen grenzen.⁴²

Het is dit voorbeeld van Gloria Wekker dat mij op het spoor zette van CS door Maddalena Casulana. Analoog aan wat hierboven is geschreven zou je immers ook kunnen zeggen: ‘Casulana begaf zich met haar composities op het terrein van mannen. Moest zij zich de taal van de mannelijke componisten toe-eigenen en deze van binnenuit veranderen, ze ontdoen van hun schadelijke beelden en daarin voor vrouwen niet-bestaande subject-posities ontwerpen of zou zij zich hier juist van moeten distantiëren en zich van een eigen, vrouwelijke, taal bedienen? Met haar werk geeft Casulana aan dat de taal van het madrigaal niet meer uitsluitend de taal van mannen is, maar dat vrouwen hier ook rechten op doen kunnen gelden. Tegelijkertijd ligt in die beschrijving ook een acceptatie van *hybriditeit* waarin geen keuze gemaakt wordt voor de ene of de andere taal, maar waarin van beide gebruik wordt gemaakt als een ondermijning van, een zich verzetten tegen grenzen.’

Is het gerechtvaardigd om CS toe te passen buiten de linguïstiek? In voorgaand hoofdstuk heb ik deze vraag al enigszins proberen te beantwoorden door de relatie van muziek en taal te beschrijven. Gardner-Chloros sterkt mij verder in mijn overtuiging dat je het concept CS in muziek kunt toepassen als zij schrijft:

“There remains much to be learned about CS involving different types of plurilingual speaker, and there may be many insights to come from such studies which will affect our understanding of CS as a whole. The same applies to CS between different modalities (e.g. between oral and sign languages) and doubtless to switching between other, non-linguistic forms of behavior.”⁴³

Op zijn minst zouden we muziek immers kunnen beschouwen als een ‘other, non-linguistic form of behavior’.

⁴² Wekker, G.: Disciplinariteit als strijdtoneel: Gloria Anzaldúa en interdisciplinariteit in: *Gender in media, kunst en cultuur*. Bussum, Uitgeverij Coutinho, 2007, p. 74-75

⁴³ Gardner-Chloros, P. *Code-switching*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 17

Om de houdbaarheid van de hierboven beschreven analogie te onderzoeken zal ik hieronder ingaan op (aspecten van) CS zoals in de literatuur beschreven. Waar toepasselijk leg ik in kaders de mogelijke verbindingen met Casulana.

Janički wijst op het gevaar van essentialisme als we, wat hij noemt, links-rechts definities van CS hanteren, te weten: ‘CS is’ Liever ziet hij een rechts-links formulering, zoals ‘we noemen het wisselen tussen twee talen CS.’ Dit geeft volgens hem de definitie een actieve rol in plaats van een statische zoals bij een links-rechts formulering. Als we de definitie echter vooral als onderzoeksinstrument gebruiken om data te beschrijven, is dit onderscheid echter van minder groot belang.⁴⁴

Definities van CS, waarvan er hierboven een is gegeven, spreken nagenoeg allemaal over wisselen tussen talen of variëteiten. Het kan echter ook betrekking hebben op het *switchen* tussen stijlen en registers binnen een taalsysteem, bijvoorbeeld tussen een formele en een informele stijl of tussen gewoon taalgebruik en een ‘vereenvoudigd taalaanbod’ tot jonge kinderen.⁴⁵ Giesbers spreekt in zijn definitie over CS die kan optreden bij het wisselen van gespreksbeurt, tussen zinnen (inter-sententieel) en binnen één zin (intra-sententieel) binnen één communicatieve situatie. CS wordt gezien als een strategie om zo effectief en duidelijk mogelijk te communiceren, zeker als het gaat om het bereiken van stilistische effecten en het uitdrukken van persoonlijke intenties. Het kan bijvoorbeeld een neutraliteitsstrategie zijn: het zich niet willen identificeren met of uitspreken voor bepaalde waarden en normen (...) door de code of taal te vermijden die met de niet gewenste associaties is verbonden.⁴⁶ Verschillende auteurs noemen nog andere functies van code-switching. Enkele hiervan, die mogelijk relevant voor dit werkstuk kunnen zijn, zijn: kracht bijzetten; om een bepaald persoonlijk gevoel uit te drukken; benadrukken van de eigen identiteit, als stijlmiddel.⁴⁷

Casulana: switchen tussen manieren van verklanken van affecten en registers/stemsoorten; binnen een frase of tussen frases; ten behoeve van het benadrukken van emoties, het benadrukken van sekse

⁴⁴ Gardner-Chloros, P. *Code-switching*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 11

⁴⁵ Giesbers, H.W.M. *Code-switching tussen dialect en standaardtaal*. Amsterdam, P.J. Meertens-Instituut voor Dialectologie, Volkskunde en Naamkunde, 1989, p.2

⁴⁶ Ibidem, p. 1-3

⁴⁷ Ibidem, p. 29-30

CS is niet altijd het resultaat van luiheid of het niet kunnen vinden van het juiste woord of de juiste uitdrukking.⁴⁸ Het wisselen tussen de ene en de andere taal⁴⁹ kan ook gezien worden als het tonen van de sprekers capaciteit: deze toont met CS immers aan meer dan één taal te beheersen. CS kan ook worden opgevat als een symptoom van verschil/tegenstelling. Het weerspiegelt sociale verschillen en tendensen binnen dezelfde groep/taal combinatie en tussen verschillende groepen/taalcombinaties.⁵⁰ CS tussen twee of meer talen kan zowel een index als een middel zijn. Als index kan het verwijzen naar het zelfbeeld van de spreker als multidimensionaal, hetzij als lid van een specifieke groep, hetzij als lid van verschillende groepen tegelijkertijd. Als middel kan CS worden toegepast om in en/of uit een veronderstelde of verwachte identiteit te stappen. Het kan ook ingezet worden bij machtsverschillen tussen individuen. Macht valt over het algemeen toe aan diegenen met de juiste toerusting. Onder de juiste toerusting verstaan we zaken als hoge opleiding; lid van de juiste groep; goede baan; eerder man dan vrouw. Weliswaar zal CS de machtsongelijkheid niet kunnen opheffen, maar kan de balans in ieder geval tijdelijk in het voordeel van de spreker doen laten uitkomen.⁵¹

Casulana: capaciteit om in een eigen en in een algemeen geaccepteerde norm van muziektaal te schrijven; verschil in status en macht man/vrouw; wisselen van gegenderde rollen vrouw/componist; spelen met verwachtingen van luisteraar

In de meerderheid van studies in CS is sprake van een sociolinguïstische benadering.⁵² Sociale factoren spelen dan ook een grote rol in CS. Deze factoren zijn onder te verdelen in a) factoren onafhankelijk van de specifieke spreker en omstandigheid waarin de CS plaatsvindt, zoals economische krachten, machtsrelaties en prestige; b) factoren die onderdeel van de spreker zijn, zowel als individu en als lid van een of meerdere subgroepen, zoals attitudes en ideologieën, zelfbeeld en beeld van anderen; c) factoren binnen het gesprek waar CS plaatsvindt. Tussen deze factoren is overlap en relatie.⁵³ Een goed voorbeeld hiervan is gender.

Casulana: bevond zich tussen 'machtige' mannen; was zich bewust van haar capaciteiten

⁴⁸ Gardner-Chloros, P. *Code-switching*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 32

⁴⁹ Voor 'taal' kan ook gelezen worden stijl, dialect

⁵⁰ Gardner-Chloros, P. *Code-switching*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 27

⁵¹ Myers-Scoton, C. *How Codeswitching as an Available Option Empowers Bilinguals*. Essen, Linguistic Agency University of Duisburg-Essen, 2004, p.1`

⁵² Gardner-Chloros, P. *Code-switching*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 10

⁵³ Ibidem, p. 43

Gender wordt beschouwd als een van de krachtigste sociolinguïstische categorieën. Volgens Gardner-Chloros kan er geen directe correlatie worden gevonden tussen CS en gender, maar CS doorkruist wel een groot aantal interveniërende variabelen die op zichzelf wel met gender zijn verbonden. Daarbij is het belangrijk ons te realiseren dat gender geen onveranderlijke, stabiele en universele categorie is waarvan de betekenis binnen of tussen culturen dezelfde is. Het kan niet los gezien worden van andere aspecten van sociale identiteit en de betekenis varieert in verschillende domeinen. CS is verweven met vrouwelijke strategieën en wensen met betrekking tot discours via de notie ‘vriendelijkheid’. Drie functies worden nadrukkelijk in verband gebracht met CS, te weten: humor, verbinding en het temperen van directheid. Significante overlap tussen deze drie functies versterkt het idee dat CS een functie van algemene vriendelijkheid heeft. Gardner-Chloros en Finnis beschouwen deze toepassing van CS als typisch voor vrouwen, alhoewel niet exclusief. Vrouwen gebruiken CS ook ten behoeve van solidariteit in bepaalde contexten die direct relevant voor hen zijn, zoals praten over moeders en hun houding tegenover hun dochters status van getrouwde vrouw.⁵⁴ In het volgende hoofdstuk kom ik uitgebreider op het onderwerp gender terug.

Casulana: verbinding leggen /solidariteit tonen met de vrouwen die madrigalen zingen, en die in de teksten figureren; seksueel getinte teksten vragen om ‘tempering’;

Tot slot is nog interessant te vermelden dat bij CS vaak sprake is van een algemeen geaccepteerde taal en een gestigmatiseerde minderhedentaal. CS weerspiegelt zo niet alleen de sociaal-politieke situatie, maar helpt deze ook te vormen.⁵⁵

⁵⁴ Ibidem, p.82-87

⁵⁵ Ibidem, p.55

4. Gender

Mijn veronderstelling is dat Casulana zou kunnen wisselen tussen een mannelijke en vrouwelijke ‘code’ in haar madrigalen. Gender is dus als het ware de lens waardoor ik mijn onderwerp onderzoek. Daarom licht ik hieronder allereerst het begrip gender nader toe. Vervolgens beschrijf ik hoe in Casulana’s tijd over sekse, mannelijkheid en vrouwelijkheid werd gedacht.

‘Gender’ is in onze tijd de paraplu waaronder onderzoek wordt geschaard dat is gericht op de inventarisatie en analyse van machtsverhoudingen tussen mannen en vrouwen en *binnen* mannen respectievelijk vrouwen. Gender is de sociaal-culturele tegenhanger van ‘sekse’. In de definitie van Sandra Harding⁵⁶ is gender de term die laat zien hoe individuen, sociale en institutionele structuren en symbolen mannelijk dan wel vrouwelijk zijn of een mannelijke dan wel vrouwelijke connotatie met zich meedragen.⁵⁷ Binnen genderstudies is het sociaal-constructivistische inzicht van Simone de Beauvoir⁵⁸, dat we niet als vrouw (of man) worden geboren maar tot vrouw worden gemaakt in een maatschappij die zich kenmerkt door patriarchale genderverhoudingen, leidend.⁵⁹ De Beauvoir laat zien dat iedere binaire oppositie gegenderd is en dat de genderspecifieke connotaties zich op hiërarchische wijze tot elkaar verhouden. In de meeste culturen wordt het mannelijke namelijk hoger gewaardeerd dan het vrouwelijke ‘Gegenderd’ betekent hier dat fenomenen die op zichzelf sekseneutraal zijn een sekse krijgen.⁶⁰

Casulana: componeren was een zaak van mannen en niet iets waar vrouwen in die tijd niet geacht werden zich mee bezig te houden

In het licht van mijn onderwerp is het interessant te vermelden dat de Franse verlichtingsdenker François Poulain de la Barre (164-1723) al schreef: “Al wat door mannen over vrouwen is geschreven moet als verdacht worden beschouwd omdat ze zowel rechter als partij in het geschil zijn.” Hiermee lijkt hij vooruit te lopen op wat in de twintigste eeuw onder de term ‘standpuntdenken’ bekend zal worden. Het (feministisch) standpuntdenken beweert dat objectieve kennis in de traditionele betekenis niet betrouwbaar genoeg is. De redenering hierachter is dat alle kennis gesitueerde kennis is en dus niet neutraal. Kennis is historisch op

⁵⁶ Sandra Harding schreef in 1986 het baanbrekende boek *The Science Question in Feminism*, waarin zij de feministische discussie met de natuurwetenschappen verbond

⁵⁷ Buikema, R., Tuin, van der, I.: *Gender in media, kunst en cultuur*. Bussum, Coutinho. 2007, p.10

⁵⁸ Haar beroemdste boek is *Le deuxième sexe* (1949) waarin zij stelt dat vrouwen tweederangs burgers zijn.

⁵⁹ Buikema, R., Tuin, van der, I.: *Gender in media, kunst en cultuur*. Bussum, Coutinho. 2007, p.10

⁶⁰ Tuin, van der, I.: *Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het feminisme in Gender in media, kunst en cultuur*. Bussum, Coutinho. 2007, p. 22

verschillende manieren gevormd (...). Deze benadering van onderzoek verwerpt elke mogelijkheid dat iemand spreekt zonder dit te doen vanuit een specifieke sociale of historische plaats. Bracke en Puig de la Bellacasa beschrijven het standpunt als een gedeelde positie van waaruit de wereld begrepen wordt met het doel om de wereld te veranderen.⁶¹ ‘Het feministische standpuntdenken is beïnvloed door (...) de marxistische aanname dat kennis gegrond in de levens van de uitgebuite klasse (de arbeidersklasse) een andere en betere beschrijving van de wereld oplevert dan kennis gegrond in de levens van een dominante groep (in dit geval de bourgeoisie). Een dominante en bevoorrechte positie versluiert immers het zicht op de sociale en natuurlijke werkelijkheid. In de feministische toe-eigening van dit idee zijn het de levens van vrouwen die hier de betere kennis opleveren’, aldus Bracke en Puig de la Bellasca.⁶²

Gender in de zestiende eeuw

Om recht te doen aan het onderwerp van mijn onderzoek is het nodig te weten hoe er in Casulana’s tijd tegen concepten als mannelijkheid, vrouwelijkheid, sekse en seksualiteit werd aangekeken. De schrijver die toonaangevend werk heeft verricht op dit terrein is Thomas Laqueur. In zijn boek beschrijft hij hoe de ideeën van Galen, een Griekse arts en filosoof in de tweede eeuw, over het lichaam, de verschillende lichaamsdelen en de relatie met de ziel, die allemaal gebaseerd waren op verschil in lichaamstemperatuur als belangrijkste onderscheid van genderverschil, ook in de zestiende eeuw nog geldig waren.⁶³ Volgens Galen waren vrouwen eigenlijk mannen bij wie kenmerkende lichaamsdelen naar binnen waren gekeerd in plaats van naar buiten (zoals bij mannen) door een gebrek aan de juiste lichaamswarmte. Hij zag de vagina als een naar binnen gekeerde penis; de eierstokken als binnenwaartse testikels; de schaamlippen als voorhuid. Laqueur bestempelt deze gedachte als ‘one-sex’ systeem: “there was but one sex whose more perfect exemplars were easily deemed males at birth and whose decidedly less perfect ones were labeled female.”⁶⁴ De verschillen tussen beide seksen werd niet in het vleeselijk gezien (men zag in dit opzicht immers man en vrouw als identiek) maar in het fenomeen van de lichaamswarmte: die bepaalde niet alleen de positie van de voortplantingsorganen maar hadden ook effect op alle aspecten van iemands gezondheid, karakter en intelligentie. Tijdens de geslachtsdaad werd het warmere, dikkere sperma van de

⁶¹ Bracke, S., Puig de la Bellacasa, M.: Kennis als strijdtoneel: Antigone en het feministisch standpuntdenken. *Gender in media, kunst en cultuur*. Bussum, Uitgeverij Coutinho, 2007, p. 55-58

⁶² Ibidem, p. 54

⁶³ Laqueur, T.: *Making Sex, body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge/Massachusetts/Londen., Harvard University Press. 1990, p. 5

⁶⁴ Ibidem, p. 124

man geacht samen te vloeien met de koelere, dunnere afscheiding van de vrouw om zo nieuw leven te beginnen.⁶⁵ Volgens Freitas waren clusters van ideeën als mannelijkheid-warmte-deugd-perfectie aan de ene kant en vrouwelijkheid-koel-verdorvenheid-imperfectie zo sterk verankerd, dat vrouwelijkheid en degeneratie als synoniemen konden worden gezien.⁶⁶

Musiceren had een vrouwelijke connotatie: theoretici beschreven muziek als een ijdel sensueel genot en gevaar voor de mannelijke rationaliteit. Sommige muziek werd als meer vrouwelijk gezien als de andere, met als ‘ergste’ exponent muziek op liefdesgedichten, zoals het madrigaal. Snelle wisselingen in texturen, dissonanten, chromatiek, melodieën en uitbundige versieringen werden analoog geacht aan het misleidende, labiele karakter van de vrouw. Het gebruik van de stem in dit genre bekrachtigde dit effect eens te meer, daar de stem als het meest krachtige erotische instrument werd gezien.⁶⁷ Daartegenover stond dat een vrouw het gevaar liepen in een man te veranderen door gedachten of handelingen die niet bij hun sekse paste, zoals snelle en gewelddadige bewegingen of het spelen van onvrouwelijke muziek.⁶⁸

Casulana: speelde zelf luit en is bekend geworden om haar madrigalen. Zij liep in deze beschrijving het gevaar in een man te veranderen omdat zij een mannelijke activiteit, namelijk componeren, uitvoerde.

Een opmerkelijk verschil met de algemeen geaccepteerde gedachte in veel moderne psychologie – die zegt dat mannen seks willen waar vrouwen de nadruk leggen op relaties - is de omgekeerde opvatting in de tijd tot aan de Verlichting, die vriendschap aan mannen relateerde en vleselijke lust aan vrouwen. Of, zoals Aristoteles het verwoordde:’ (...) While the body is from the female, it is the soul that is from the male.’⁶⁹

Dat het ‘one-sex’ systeem zo’n lang leven beschoren is geweest, relateert seks aan macht, aldus Laqueur. ‘In een wereld die overwegend mannelijk was, toonde het ‘one-sex’ systeem wat overduidelijk was in de cultuur in het algemeen: de man is de maat van alle dingen en de vrouw bestaat niet als een ontologische onderscheidende categorie. De standaard van het menselijk lichaam en zijn representatie is het mannelijke lichaam’.⁷⁰

⁶⁵ Freitas, R.: *Portrait of a castrato: politics, patronage and music in the life of Atto Melani*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 107

⁶⁶ Ibidem, p. 110

⁶⁷ Ibidem, p.111-112

⁶⁸ Laqueur, T.: *Making Sex; body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge/Massachusetts/Londen, Harvard University Press, 1990, p.126

⁶⁹ Ibidem, p. 30

⁷⁰ Ibidem, p. 62

Ten slotte moet nog iets worden gezegd over orgasme, het fenomeen dat op zoveel creatieve en in evenzoveel bedekte termen, voor komt in madrigaalteksten. Volgens Galen markeerde het orgasme het vermogen van het lichaam om te verwekken. Specifieke genitale aansporing zou leiden tot meer opwarming van het lichaam totdat het heet genoeg was om nieuw leven te bereiden.⁷¹

Gender in muziek

Muziek begint met creativiteit, eveneens een begrip waarin gender een rol speelt. Artisticeit is in verband gebracht met gender en volgens Citron komt de houding tot die relatie voort uit ideeën die rondom het maken van nieuw leven hangen. Beide zouden ‘lijden’ aan toe-eigening door mannen, weerspiegeld in de behoefte aan sociale macht, angst voor vrouwelijke overheersing en angst voor het vrouwenlichaam en haar mystieke krachten.⁷² In de Renaissance werd mannelijke potentie geacht de basis te zijn voor creativiteit. Vrouwen konden in deze optiek dan ook geen schepper zijn omdat het hen ontbrak aan ‘mannelijk gereedschap’. Daarnaast konden vrouwen mannen hun creatieve krachten ontnemen door het ontvangen van hun sperma tijdens de geslachtsdaad.⁷³

Casulana: ondanks het ‘ontbreken van het mannelijk gereedschap’ kon zij toch componeren. Zagen mannelijke collega’s haar nu als man of als vrouw? En hoe stond zij hier zelf tegenover?

Gegeven dat er vrouwelijke componisten zijn en zijn geweest, kunnen we dan zeggen dat er een vrouwelijke stijl in muziek is? Met andere woorden: kan de gender van de componist bepalen hoe muziek wordt gecomponeerd? Volgens Citron is het zonder aanvullende informatie moeilijk aan de stijl vast te stellen of een werk door een man of een vrouw is gecomponeerd. Er zijn volgens haar echter wel andere aanwijzingen die ons naar de gender van de componist kunnen leiden, zoals genre en functie. Dit suggereert dat sociaal-culturele factoren een rol kunnen spelen in genderidentificatie, vooral aspecten van socialisatie, subject positie en ideologie. Deze beïnvloeden stijl echter indirect. Componeren zelf is een voornamelijk technische discipline die beschikbaar is voor zowel mannen als vrouwen: een interval of akkoord is op zichzelf niet gegenderd. Het is de culturele factor die de basis voor associatie met mannelijk of vrouwelijk vormt. In de theorie die een gegenderde stijl vooral als een uitwas van bepaalde culturele factoren beschouwt, gaat het vooral over proces, functie en

⁷¹ Ibidem, p. 43

⁷² Citron, M.J.: *Gender and the musical canon*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 46

⁷³ Ibidem, p. 51

categorisering.⁷⁴ Rieger benadrukt zeven kenmerken van wat hij een ‘beperkte esthetica’ noemt. Deze omvatten nadruk op functionalisme, communicatie, conventie meer dan innovatie, holisme en een nauwe relatie met hun lichaam en de menselijke stem.⁷⁵ Ook Gideon en Richter geloven dat vrouwen iets anders te zeggen hebben dan mannen. Zoals Richter zegt: “after all I am a woman and I express what I am.”⁷⁶

⁷⁴ Ibidem, p. 159-160

⁷⁵ Ibidem, p. 264

⁷⁶ Ibidem, p. 161

5. Analyse

Rol

In de zestiende eeuw begonnen vrouwen in het noorden van Italië hun rol als uitvoerder en componist in te vullen. Zij werden door de verschillende hoven vooral ingehuurd om hun talent en niet zo zeer vanwege hun afkomst. De heersende opvatting van het Renaissance-humanisme over getalenteerde vrouwen was evenwel de gedachte dat zij hun biologische rol als vrouw hadden verloren; in zekere zin waren zij man geworden of minstens ‘manachtig’. Boccaccio beschreef de intellectuele vermogens van Andrea Acciaiuoli, gravin van Altavilla, in zijn *De claris mulieribus*, niet als deel uitmakend van haar identiteit als vrouw, maar van die van een getransformeerd wezen van ongedefinieerde sekse.⁷⁷ Het madrigaal was lang echter een apart terrein, voorbehouden aan mannen. Zij kwamen in de privésfeer bij elkaar om deze muziekwerken met en voor elkaar uit te voeren. In Casulana’s tijd veranderde dit. Vrouwen begonnen op te treden als uitvoerders – als belichaming – van madrigalen. (Ook de rol van de mannen veranderde hierdoor, in die van voyeurs.)⁷⁸ Er lijkt dus sprake van CS door Casulana omdat zij switcht naar de mannelijk gegerende rol van componist. Ook als uitvoerder van madrigalen, Casulana was een gerespecteerde zangeres en luitiste, springt zij naar de mannelijke code.

Tekstkeuze

In *I madrigali di Maddalena Casulana* door Beatrice Pescerelli⁷⁹ zijn vijftientig madrigalen opgenomen uit verschillende van haar madrigaalboeken. Dichters van madrigaalteksten zijn Francesco Petrarca (4); Vincenzo Quirino (1); Serafino Aquilano (8); Iacobo Sannazaro (11) en Giambattista Strozzi (1). De keus voor Petrarca was een logische in het licht van de door Pietro Bembo geïnitieerde hernieuwde belangstelling voor diens poëzie, vooral ten behoeve van madrigalen. Sannazaro, met zijn bewondering voor Vergilius en pastorale gedichten, paste goed bij deze klassieker. Afwijkender is de keuze voor Serafino Aquilano, die in de volkstaal dichtte. Van Filippo (Giambattista) Strozzi (1488-1538) is bekend dat zijn gedichten zijn getoonzet door onder meer Arcadelt en Willaert en dat hij een werkrelatie met Festa had.⁸⁰

⁷⁷ Ibidem, p. 64

⁷⁸ Lamay, T. :Maddalena Casulana, my body knows unheard of songs in: *Gender, sexuality and early music* (ed. Todd M. Borgerding). New York, Routledge, 2002, p. 43

⁷⁹ B. Pescerelli, *I Madrigali di Maddalena Casulana*, ed. L.S. Olschki, Florence, 1979

⁸⁰R.J. Agee, *Fillipo Strozzi and the Early Madrigal*, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 38, nr. 2, 1985, pp.227-237

Dit laat dus een keuze voor teksten van alleen mannelijke dichters zien. Waarom geen werk van Gaspara Stampa toongezet of van Veronica Franca, beiden bekende dichters en tijdgenoten van Maddalena Casulana? Van Gaspara Stampa (1524-1554) is bekend dat zij een groot deel van haar korte leven in Venetië woonde, petrarcist was, in ieder geval negentien madrigalen schreef en zelf ook zong.⁸¹

Een mogelijke reden voor Casulana's keuze voor poëzie van mannelijke dichters voor haar madrigalen heb ik al eerder gegeven in de paragraaf *Positie van vrouwen* (pag. 7): 'een probate manier voor vrouwen om serieus genomen te worden op het gebied van literatuur was om het spel te spelen volgens dezelfde spelregels en op dezelfde manier als mannen dat deden: ze zocht naar een mannelijke beschermheer en toonde verbale begaafdheid en verfijnd sociaal gedrag.' Het is aannemelijk dat ook de vrouwelijke componist het spel speelde volgens de heersende regels. Het was al moeilijk genoeg om als vrouw boven te komen drijven, ook zonder afwijkende standpunten, keuzes en werkwijzen. Dat zou betekenen dat Casulana voor haar madrigaalcomposities soortgelijke teksten gebruikte als haar mannelijke collega's dat deden. Ook in haar tekstkeuze kiest zij naar mijn idee dus voor de mannelijke code. Hier kom ik bij de analyse van de twee madrigalen nog op terug.

Muzikale stijl

Van Casulana's componeerstijl zegt Grove dat haar madrigalen van vakmanschap en originaliteit getuigen wat betreft de behandeling van harmonie en dissonantie. Verder vallen een gedurfd gebruik van chromatiek en onverwachte harmonische tegenstellingen op, een dramatisch contrast in registers en toepassing van fauxbordon-stijl. Zoals hierboven al toegelicht, zou dit een vrouwelijke stijl zijn. Haar melodische lijnen zijn goed te zingen en ze volgen de tekst zorgvuldig. Haar werk zou lijken op vroege werken van Marenzio en madrigalen van de Monte.⁸² Dit duidt weer meer op een mannelijke code. Hieronder een analyse, tekstueel en muzikaal, van twee van Casulana's madrigalen

⁸¹ F.J. Warnke, *Three Women Poets, Renaissance and Baroque*. Cranbury/Londen/Ontario, Associated University Presses, Inc., 1987, p. 53

⁸² T.W. Bridges: *Casulana, Maddalena*, Grove Music Online, www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/05155, dd. 02-06-2009

1. *Morir non può il mio cuore*

Morir non può il mio cuore,
ucciderlo vorrei, poi che vi piace,
ma trar non si può fuore
d al petto vostr' ove gran tempo giace.
Et uccidendol' io, como desio,
so che morreste voi morend' anch'io.⁸³

*Mijn hart kan niet sterven,
ik wil het vermoorden, omdat dit jullie zou aanstaan
maar ik kan het niet
uit jullie borst trekken
waar het al lange tijd rust
En als ik het zou vermoorden, zoals ik wens,
weet ik dat jullie zullen sterven, en ik zou ook sterven.*⁸⁴

Dit is een tekst van Jacobo Sannazaro en beantwoord aan de Bembo's voorschriften voor *piacevolezza* van afwisselend zeven en elf lettergrepen per dichtregel; de laatste twee regels beide elf lettergrepig. Het opvoeren van het inbrengen/uittrekken van het hart als metafoor voor de geslachtsdaad is eveneens gebruikelijk, waarbij 'dood' als orgasme gelezen werd. Tekstueel is dit dus volgens de conventionele, 'mannelijke' code die in Casulana's tijd heerste.

Voor dit werk lijkt Casulana gebruik te maken van de authentieke modus G-Eolisch als je kijkt naar het toonmateriaal in de eerste vier maten: g/a/bes/c/d/es/f. In moderne muziektermen zou je kunnen zeggen dat het stuk in F-groot staat, gezien de voortekening van één mol.

⁸³ Pescerelli, B. : *Madrigal di Maddalena Casulana*. Florence, Leo S. Olschki, 1979, p. 27

⁸⁴ Vrij vertaald naar de Engelse tekst van de hand van Thomasin LaMay in "Composing from the throat: Maddalena Casulana's Primo libro de madrigal, 1568," in *Musical Voices of Early Modern Women*. (Burlington, VT: Ashage) 2005. p.384, geciteerd door Heere-Beyer, *Claiming Voice: Madalena Casulana and the sixteenth-century Italian Madrigal*, 2009, p. 29

Het madrigaal klinkt ´gedragen´ door gebruik van veel halve en hele nootwaarden. Er is geen enkel moment stilte. Het is afwisselend homofoon en polyfoon: versregel 1 en 3 zijn polyfoon, versregel 2 en 4 zijn homofoon, versregel 5 is nagenoeg homofoon en de laatste regel is volkomen polyfoon gezet. De bas slaat de eerste versregel over en komt er pas bij de tweede regel bij waarmee de betekenis van *ucciderlo* kracht wordt bijgezet..

Meteen op het eerste woord, *Morir*, is al toonschildering toegepast: alle stemmen maken een sprong omhoog: de sopraan een tert, de alt een kwint en de tenor zelfs een kleine sext. Zowel de grootte van de sprong als de kwaliteit van het interval zorgen voor extra nadruk op de betekenis van ´sterven´. Tot zover niets nieuws zou je kunnen zeggen. Echter, mij valt op dat de bas niet meedoet aan de regel ´Morir non può il mio cuore´ en pas inzet op ´ucciderlo vorrei, poi che vi piace´. Hiermee zou Casulana hebben kunnen aangeven dat zij zich bewust was van de gedachte dat het niet bereiken van een hoogtepunt voor een man niet aan de orde is en sterker nog, dat dit vanaf het begin zijn intentie is.

Grote melodische intervallen komen verder nog voor in m. 5/6 op het woord *piace* in de baspartij (van d´ naar g), in m. 8 (van f naar f´) en m. 10 (van g naar d´), m. 11 (van bes naar f´), m11/12 (van g´ naar d´) en m. 12 (van d´ naar g) op het woord *giace* (rust) in de baspartij; in de sopraanpartij op de overgang van versregel 5 naar 6 (m.14) (heel octaaf) en vervolgens nog in m. 19 en m. 24 (d´ naar d) op gelijke woorddelen (*voi, mor...*)

De zetting is volledig syllabisch op twee momenten na: m. 3 *cuore* en m.8/9: *fuore*; de melodie van de twee rijmwoorden min of meer gelijk, zij het dat regel 3 een grote secunde hoger ligt. Casulana behandelt de twee zevenregelige versregels dus op gelijke wijze, evenals de twee rijmwoorden.

Volgens McClary⁸⁵ associeert de Rore intellectuele en esthetische controle met contrapunt: dat doet Casulana ook, bijvoorbeeld in m. 14/m. 15 op *so che* (ik weet); hier volgt Casulana dus de mannelijke code. Tegelijkertijd kun je zeggen dat, als Casulana zichzelf als ´spreker´ heeft gezien, zij hiermee haar eigen intellectuele en esthetische vermogens wilde benadrukken, waarmee zij als het ware eveneens een mannelijke rol aanneemt.

Opvallend is dat 13 van de 25 maten worden gebruikt voor laatste twee versregels. Doordat de zinsdelen en woorden een aantal keren worden herhaald, loopt de spanning op. Je zou hier de

⁸⁵ S. McClary: *Modal subjectivities: Self-fashioning in the Italian madrigal*. Berkeley, University Press of California, 2004, p. 3-4

‘vrouwelijke hand’ van Casulana in kunnen lezen: vanaf m. 16 komt de bas telkens als eerste met ‘morreste’ ofwel met zijn climax (generaliserend gesproken komen mannen eerder en sneller tot een orgasme dan vrouwen). Daarbij is de opbouw naar ‘morreste’ in de sopraan veel rustiger (met veel secundes en een enkele terts en kwart naar het einde toe) dan bij de bas (sprongen van terts en al snel van kwarten en kwinten), hetgeen gelijkenissen met de fysieke beleving van de climax zou kunnen oproepen. Of zoals Heere-Beyer het beschrijft: ‘het illustreert het gevecht tussen beide seksen waarmee Casulana wellicht de negatieve effecten van ongelijkheid of het niet samenwerken tussen mannen en vrouwen heeft willen aangeven’.⁸⁶ Het kan ook zijn dat Casulana de vrouwelijke uitvoerders niet al te opgewonden wilde laten doen uitkomen vanwege het intieme karakter van het bereiken van de climax zodat het de mannelijke toeschouwers niet gegund werd als voyeur aan hun trekken te komen. Deze veronderstelling is aannemelijk als we Gordon volgen die zegt dat de vrouwelijke mond als anatomisch analoog aan de baarmoeder werd gezien. Als de sopraan veel hoge klinkers zou moeten zingen (de ‘o’ in ‘morreste’ en ‘morir’ zou zij haar mannelijke publiek een kijkje diep in haar keel hebben gegeven en kon die ook de hitte die daar uit kwam laten voelen. Dat kan de reden zijn dat sopraan en alt op deze woorden in hun lage register blijven.⁸⁷

Het lied sterft uiteindelijk letterlijk doordat drie van de vier stempartijen op ‘ik sterf’ (*anch’io*) heel laag eindigen (sopraan op d, alt op bes en bas op g). Het is de verklanking van het liefdesspel dat langzaam naar een climax toewerkt, waarna in de laatste twee maten alle stemmen tegelijk alles rustig worden, lees: hun climax beleven. Hiermee geeft Casulana nadruk aan het samenzijn van de liefdespartners. Het slot is een perfecte cadens.

2. *Amor per qual cagion mi mandi a terra*

Amor per qual cagion mi mandi a terra

Se sai te son fedele?

Et bramo pace e mi ritrov’ in guerra

Di te che sei crudele?

Né vôi sia per me pace,

Ma che sempr’arda con tua viva face?

⁸⁶ Heere-Beyer, S.: *Claiming voice: Madalena Casulana and the sixteenth-century Italian madrigal*. Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2009, p. 34

⁸⁷ Lamay, T.K. Monteverdi's Unruly Women: The Power of Song in Early Modern Italy (review) in: *Women and music*, Vol. 11, nr. 1, 2007, p. 102

Amor om welke reden roep je mij naar de aarde,

Omdat je weet dat ik trouw ben?

Ik verlang naar vrede en bevind mij in oorlog

Met jou omdat je wreed bent?

Voor mij zijn jullie geen vrede

Maar dat altijd (...) met jouw levendig gezicht?

Deze tekst is van Petrarca en houdt zich grotendeels aan de voorschriften van Bembo voor *piacevolleza*. Het woord ‘amor’ is een letterlijke verwijzing naar de liefde. Ook ‘vrede’ en ‘oorlog’ maken duidelijk dat hier gaat om iemand die in een liefdesspel is verwickeld, waarbij vrede gelezen zou kunnen worden als ‘bevredigd’ en oorlog als ‘de weg er naar toe’.

Net als in het vorige werk benadrukt Casulana het belang dat zij hecht aan het samenzijn van partners: ‘Amor’ wordt gelijktijdig en homofoon ingezet door alle partijen. Dit samenzijn komt op belangrijke tekstgedeelten terug namelijk op ‘se sai te son fede’ waar het over trouw gaat, en op ‘e mi trov’ in guerra’, een verwijzing naar het liefdesspel.

Op valt dat de sopraanlijn veel rustiger is dan de baslijn. Op een kleine sext (m. 3, tussen 2^e en 3^e tel) en een reine kwint (m. 5 tussen 2^e en 3^e tel) na zijn het vooral stappen van secundes en hier en daar een terts. Zo zou Casulana hebben kunnen willen voorkomen dat de zangeres zich in te grote staat van opwinding aan haar publiek zou moeten tonen. Wellicht wilde zij hiermee ook de rustigere vrouwelijke manier van liefhebben verklanken? Of wilde zij niet ‘meedoen’ aan het mannelijke idee dat snelle wisselingen analoog was aan labiele vrouwelijke karakter, zoals eerder al beschreven?

In de bas is meteen opwinding alom doordat deze begint met een spong van achtereenvolgens een reine kwint en reine kwart (m.1). Deze intervallen komen door zijn hele partij veel voor, waarmee Casulana mogelijk de mannelijke onrust heeft willen weergeven. Volgens de heersende gedachte van die tijd (zie ook hierboven) was dit eigenlijk een vrouwelijke code.

Ten slotte is het opmerken waard dat de bas in de slotmaat letterlijk stil (in slaap?) valt met een neerwaartse kwint, en de sopraan op een al ingezette a uitrust.

6. Conclusie

Op basis van al het voorgaande meen ik te mogen stellen dat er bij Casulana op verschillende niveaus sprake is van CS.

Allereerst wisselt zij van vrouw naar een mannelijk gegenderde rol als componist. Componeren werd immers gezien als een intellectuele, en dus mannelijk geconnoteerde, activiteit. In haar keuze voor teksten gedraagt zij eveneens ‘mannelijk’ door mannelijke dichters van statuur te kiezen met teksten die voldeden aan de regels die Bembo daarvoor had opgesteld.

In haar manier van verklanken en haar onderscheid in tekstbehandeling tussen de sopraan en de baspartij valt duidelijk een ‘vrouwelijke’ aanpak te herkennen: minder opgewonden melodielijnen, samengaan van stemparen op tekstueel belangrijke plaatsen, bas die veelal eerder dan de sopraan de weg naar de climax inzet.

De aandacht die zij lijkt te hebben gehad voor het feit dat de zangeressen in een compromitterende situatie gebracht konden worden als zij deze insinuerende teksten zongen, zou eveneens op een vrouwelijke manier van componeren kunnen wijzen.

Casulana wisselde dus op verschillende niveaus van code. Allereerst in haar eigen rol: als componist was zij intellectueel en getalenteerd bezig, het terrein van mannen; als musicus volgde zij juist weer de vrouwelijke code. Daarnaast in haar manier van invullen van de sopraanpartij: rustige melodielijnen en ‘dus’ mannelijk in plaats van snelle wisselingen, lees: ‘vrouwelijk’. Ook de nadruk die zij legde op ‘samen’ kan gezien worden als een mannelijke code die aan vriendschap werd toegekend. Juist tekst die naar vleselijke lust verwijst, heeft zij in de baspartij onrustig verklankt, hetgeen dan weer als een vrouwelijke code voor de bas gelezen kan worden.

Teruggrijpend op wat in hoofdstuk 3 is gezegd over CS kunnen we zeggen dat Casulana ‘twee talen, variaties of dialecten tegelijkertijd (...) gebruikt: één zin of gedeelte van een zin in de ene code en de rest van de zin of een volgende zin in een tweede code.’ Zij maakte nu eenmaal ook gebruik van madrigaaltaal, zoals die door mannen was ontwikkeld.

De redenen hiervoor kunnen meervoudig zijn geweest. Zij wilde wellicht de madrigaalkunst ‘van binnenuit veranderen, ontdoen van hun schadelijke beelden, zich van een eigen taal bedienen’. Een andere reden was wellicht het uitdrukken van persoonlijke intenties en het benadrukken van de eigen identiteit (zie p. 16). Dat zij zich ook van mannelijke codes

bedient, lijkt logisch. Net zoals Gloria Anzaldua pas als dichteres kwam bovendrijven toen zij in de Engelse taal ging publiceren, met af en toe Chicuana-taal er doorheen gemixt, zo kon Casulana pas serieus worden genomen, door gebruik te maken van mannelijke codes met vrouwelijke codes daar doorheen verweven. Het lijkt, om nogmaals met Wekker te spreken, alsof zij hybriditeit heeft geaccepteerd, 'waarin geen keuze gemaakt wordt voor de ene of de andere taal, maar waarin van beide gebruik wordt gemaakt als een ondermijning van, een zich verzetten tegen grenzen'.

De vragen die ik mijzelf aan het begin van dit werkstuk heb gesteld, te weten a) kun je zeggen dat er in de madrigalen van Maddalena Casulana sprake is van CS en b) zo ja, op welke manier(en) en met welke reden(en), zijn hiermee beantwoord.

Bijlagen

1. *Morir non può il mio cuore*XXI. *Morir non può il mio cuore*

Musical score for the first system of the piece. It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Mo - rir non può il mio cuo - - - - re, uc - ci - der-lo vor-". The piano accompaniment features a steady bass line and a treble line with chords and moving lines.

Musical score for the second system of the piece, starting at measure 5. It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The lyrics are: "rei, poi che vi pia - ce; ma trar non si può fuo - re". The piano accompaniment continues with a consistent harmonic and rhythmic pattern.

10

si puo' fuo - - - - - re dal pet-to vostr' o - -

re, non si puo' fuo - re dal pet-to vostr' o - -

ma trar non si puo' fuo - re dal pet-to vostr' o - -

fuo - - - - - re, non si puo' fuo - re dal pet-to vostr' o - -

- - ve gran tem - po gia - ce. Et uc - ci-den-dol' io, co -

- - ve gran tem - po gia - ce. Et uc - ci-den-dol' io, co -

- - ve gran tem - po gia - ce. Et uc - ci-den-dol' io, co -

- - ve gran tem - po gia - ce. Et uc - ci-den-dol' io, co -

15

me de-si - o, so che mor - re - ste voi, so che mor-re - ste

me de-si - o, so che mor-re - ste voi, so che mor-re - ste

me de - si - o, so che mor-re - ste voi, so che mor-re -

me de-si - o, so che mor-re - ste voi, so che mor-re - ste voi,

2. Amor per qual cagion mi mandi a terra

II. Amor per qual cagion

A - - mor per qual ca - gion mi man - dia ter -

A - mor per qual ca - gion mi man - dia ter -

A - mor per qual ca - gion mi man - dia ter -

A - mor per qual ca - gion mi man - dia ter -

ra, mi man - dia ter - ra, se sai te son fe - de -

ra, mi man - dia ter - ra, se sai te son fe - de -

ra, mi man - dia ter - ra, se sai te son fe - de -

ra, mi man - dia ter - ra, se sai te son fe - de -

le? E bra-mo pa - cee mi ri - trov'in guer - ra, e mi ri - trov'in guer -

le? E bra-mo pa - cee mi ri - trov'in guer - - ra, e mi ri - trov'in guer -

le? E bra-mo pa - cee mi ri - trov'in guer - ra, e mi ri - trov'in guer -

le? E bra-mo pa - ce e mi ri - trov'in guer -

10

ra di te che sei cru - de - - - - le, di te che sei cru - de -

ra di te che sei cru - de - le, di te che sei cru - de -

ra di te che sei cru - de - le, di te che sei

ra di te che sei cru - de - le

- - - - - le? Né vôi sia per me pa - ce,

le? Né vôi - - - - - sia per me pa - - - - - ce, ma

cru - de - - - - le? Né vôi - - - - - sia per me pa - - - - - ce, ma

- - - - - ? Né vôi - - - - - sia per me pa - - - - - ce,

15

ma che sempr'ar - da con tua vi - va fa -
 che sempr'ar - da con tua vi - va fa -
 che sempr'ar - da con tua vi - va fa -
 ma che sempr'ar - da con tua vi - va fa -

ce, ma che sempr'ar - da con tua vi - va fa - ce?
 ce, ma che sempr'ar - da con tua vi - va fa - ce?
 ce, ma che sempr'ar - de con tua vi - va fa - ce?
 ce, ma che sempr'ar - da con tua vi - va fa - ce?

Literatuur

- Agee, R.J.: *'Fillipo Strozzi and the Early Madrigal'*
in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 38, nr. 2, 1985.
- Buikema, R., Tuin, van der, I.: *Gender in media, kunst en cultuur*.
Bussum, Uitgeverij Coutinho, 2007.
- Bowers, J., Tick, J., (ed.) : *Women making music, The Western Art Tradition, 1150-1950*.
Urbana en Chicago, University of Illinois Press, 1986.
- Bracke, S., Puig de la Bellacasa, M.: *Kennis als strijdtoneel: Antigone en het feministisch standpuntdenken. Gender in media, kunst en cultuur*.
Bussum, Uitgeverij Coutinho, 2007.
- Bridges, T.W.: *Casulana, Maddalena*.
Oxford Music Online, geraadpleegd dd. 02-06-2009.
- Burkholder, J.P, Grout, D.J. Palisca, C.V.: *A history of western music*.
New York. W.W. Norton & Company, 2006.
- Citron. M.J.: *Gender and the musical canon*.
Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Cole, W.: *The Form of music*.
Londen, The Associated Board of the Royal Schools of Music (Publishing) Ltd., 1969.
- Einstein, A.: *The Italian Madrigal*.
Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1949.
- Gardner-Chloros, P. *Code-switching*.
Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Giesbers, H.W.M.: *Code-switching tussen dialect en standaardtaal*.
Amsterdam, P.J. Meertens-Instituut voor Dialectologie, Volkskunde en Naamkunde, 1989.
- Haaften, van, W.: *Muziek is de taal van het hart in: Welke taal spreekt de muziek?*
Budel, Uitg. DAMON, 2005.
- Heere-Beyers, S.: *Claiming voice: Madalena Casulana and the sixteenth-century Italian madrigal*.
Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2009.
- Heijermans, E., Schoot, van der, A.: *Welke taal spreekt de muziek?*
Budel, Uitgeverij DAMON, 2005.

- Kennedy Scott, Ch.: *Madrigal Singing*.
Londen, Oxford University Press, 1931.
- Kroyer, T.: *Die Anfänge der Chromatik im italienische Madrigal des XVI. Jahrhunderts*,
Breitkopf & Härtel, 1902.
- Lamay, T. K.: Maddalena Casulana, my body knows unheard of songs in: *Gender, sexuality
and early music* (ed. Todd M. Borgerding).
New York. Routledge, 2002.
- Lamay, T.K.: Monteverdi's Unruly Women: The Power of Song in Early Modern Italy
(review) in: *Women and music*, Vol. 11, nr. 1, 2007.
- Laqueur, T.: *Making Sex, body and gender from the Greeks to Freud*.
Cambridge/Massachusetts/Londen., Harvard University Press, 1990.
- Lidov, D.: *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*.
Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2005.
- Logan, O.: *Culture and Society in Venice 1470-1790*.
New York, Charles Scribner's Sons, 1972.
- McClary, S.: *Modal subjectivities: Self-fashioning in the Italian madrigal*.
Berkeley, University Press of California, 2004.
- Myers-Scoton, C.: *How Codeswitching as an Available Option Empowers Bilinguals*.
Essen, Linguistic Agency University of Duisburg-Essen, 2004.
- Pescerelli, B. *I Madrigali di Maddalena Casulana*,
Florence, ed. L.S. Olschki, 1979.
- Perkins, L.L.: *Music in the Age of the Renaissance*, New York, 199.
- Quantz, J.J.: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*.
Berlijn 1752, xi, par. 7 (H.P. Schmitz, Ed., Kassel/Basel 1953).
- Rajimwale, S.: *Handbook of Linguistic terms*.
New Delhi, Sarup & Sons, 2006.
- Rosenthal, M.F.: *The Honest Courtesan, Veronica Franco, Citizen and writer in sixteenth-
century Venice*.
Chicago – Londen, University of Chicago Press, 1992.
- Rubsamen, W.: *Literary sources of secular music in Italy (ca. 1500)*.
Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1943.
- Schick, H.: *Musikalische Einheit im Madrigal von Rore bis Monteverdi: Phänomene, Formen
und Entwicklungslinien*.
Tutzing, Hans Schneider, 1998.

Schoot, van der, A.: Klinkt muziek zoals emoties voelen? in: *Welke taal spreekt de muziek?*
Budel, Uitg. DAMON, 2005.

Tuin, van der, I. Feminisme als strijdtoneel: Simone de Beauvoir en de geschiedenis van het
feminisme in *Gender in media, kunst en cultuur*.
Bussum, Coutinho, 2007.

Warnke, F.J.: *Three Women Poets, Renaissance and Baroque*.
Cranbury/Londen/Ontario, Associated University Presses, Inc., 1987.

Wekker, G.: Disciplinariteit als strijdtoneel: Gloria Anzuldúa en interdisciplinariëit in:
Gender in media, kunst en cultuur.
Bussum, Uitgeverij Coutinho, 2007.

Internetbronnen:

<http://www.humanistischverbond.nl/humanisme/wereldwijd>, geraadpleegd dd. 10/06/2009

T.W. Bridges, *Casulana, Maddalena*, Grove Music Online,
www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/05155, dd. 02-06-2009