



LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU
Lahti University of Applied Sciences

KUOLEMATON ÄÄNI

Äänitsteknologian synty ja vaikutus klassiseen lauluun

LAHDEN
AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikin koulutusohjelma
Esittävä musiikki
Opinnäytetyö
Syksy 2016
Kalle Virtanen

Lahden ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutusohjelma

VIRTANEN, KALLE ALVARI: Kuolematon ääni
Äänitsteknologian synty ja vaikutus
klassiseen lauluun

Musiikin suuntautumisvaihtoehdon opinnäytetyö, 32 sivua

Syksy 2016

TIIVISTELMÄ

Työssä pyritään selvittämään kuinka äänitsteknologian synty, kehittyi, ja nousi kansainväliseksi markkinaksi keskittyen sen käyttöön klassisen laulun nauhoituksessa. Lisäksi tutkin, ketkä olivat merkittäviä varhaisia äänityksiä tehneitä oopperalaulajia ja perehdyn heidän äänitteidensä historialliseen merkitykseen. Pyrin myös selvittämään, miten äänitsteknologia synty on vaikuttanut klassiseen lauluun. Työ on kirjallisuuskatsaus.

Asiasanat: fonografi, gramofoni, ooppera, oopperalaulaja, nauhoitus, äänitsteknologia

Lahti University of Applied Sciences
Degree Programme in music

VIRTANEN, KALLE ALVARI

The immortal voice
The birth of recording technology and its
influence on classical singing

Bachelor's Thesis in music

32 pages

Autumn 2017

ABSTRACT

In this Thesis I intend to find out how recording technology was born and how it became an international business, from the perspective of classical singing. In addition, I explore early, noteworthy operasingers who made recordings and their respective historical significances. I also try to find out how recording technology has influenced classical singing. This Thesis is based on printed sources.

Key words: gramophone, phonograph, opera, operasinger, recording technology

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	2
2 NAUHOITUKSEN HISTORIA	2
2.1 Varhainen ääniaaltojen tallennus	2
2.2 Charles Cros ja Thomas Edison	3
2.3 Tainter, Bell ja Berliner	5
2.4 Maailman laajuinen levyteollisuus syntyy	6
3 OOPPERALAJAT JA GRAMOFONI	7
3.1 Lionel Mapleson	7
3.2 Mattia Battistini	8
3.3 Peter Schram ja Charles Santley	9
3.4 Säveltäjät ja gramofoni	10
3.5 Alessandro Moreschi	11
3.6 Adelina Patti	14
3.7 Francesco Tamagno	15
3.8 Enrico Caruso	19
4 POHDINTA	26
LÄHTEET	30

1 JOHDANTO

Lavaesiintyjän maine on kuin yhden yön uni. Maalari, runoilija tai säveltäjä jättää jälkeensä työnsä, mutta mitä jää laulajasta? Ei mitään. Kun kurkkuni sanoo minulle 'En voi enää laulaa' mitä on jäljellä Gayarresta? Nimi, joka elää vain niin pitkään kuin ihmiset, jotka minua kuulivat. Laulajan suuruus on yhtä katoavaista kuin sikarin savu. (Enciso 1891, suom. Virtanen.)

Näin sanoi espanjalainen Julian Gayarre (1844-1890), yksi 1800-luvun lopun suosituimmista tenoreista. Nimi on tuskin tuttu, ellei ole syvällisesti perehtynyt oopperan historiaan, eikä välttämättä silloinkaan. Sen sijaan Enrico Caruson nimen voisi uskoa olevan tuttu suurelle osalle klassisen musiikin ystäväistä. Caruso syntyi kolmekymmentä vuotta Gayarren jälkeen. Toisin kuin edeltäjänsä, Caruson ääntä voi kuulla vielä tänäkin päivänä. Caruson nousu maailman maineeseen osui samaan aikaan, kun äänitsteknologia ja äänitemyynti alkoi levitä laajoille markkinoille. On sanottu: ”Gramofoni teki Caruson ja Caruso Gramofonin”; molemmat hyötyivät toisistaan. Caruso oli ensimmäinen laulaja, joka käytti äänitsteknologiaa uransa edistämiseen. Hänen seuraajillaan tulisi olemaan käytössä vielä laajempia kanavia, kuten äänielokuvat, televisio ja internet. Äänitsteknologian ansioista tosin kuin Gayarren, Caruson sikarin savu leijuu edelleen keskuudessamme. Äänen nauhoitus teki laulajasta kuolemattoman, mutta se merkitsi myös yhden musiikin aikakauden päättymistä. Tämä tutkielma pyrkii selvittämään kirjallisten lähteiden kautta, kuinka äänitsteknologia syntyi, miten sen vaikutus näkyi klassisen laulun maailmassa ja mitä kaikkea se voi kertoa meille laulumusiikin historiasta.

2 NAUHOITUKSEN HISTORIA

2.1 Varhainen ääntallennus

David Mortonin (2004) mukaan, äänen tallentamisen historian alkujuuret ovat antiikin Kreikassa. Tutkiessaan kielisoittimia, filosofi Pythagoras huomasi kielten värähtelevän hyvin nopeasti niiden soidessa. Ääni on ilmiönä kiinnostanut tiedemiehiä kautta aikojen. Galileo löysi resonanssin lain, jota hän kutsui sympaattiseksi värähtelyksi. 1600-luvun alkupuolella ranskalainen matemaatikko Marin Mersenne kuvailee kielten värähtelyä matemaattisesti. Tästä on syntynyt kaava, joka tunnetaan Marsennen lakina. 1700- ja 1800-luvuilla äänen tutkiminen laboratorio-oloissa yleistyi. Ranskalainen tiedemies Jean-Marie Constant Duhamel kiinnitti äänirautaan kynän. Kun äänirauta värähteli, kynä piirsi värähtelyjen voimasta koukeroista viivaa paperille. Tässä oli ensimmäinen visuaalinen tallenne ääniaallosta. Englantilainen fyysikko Thomas Young puolestaan siirsi Duhamelin keksinnön tallentamaan ääniaaltoja vahasynterille. Youngin laite oli fonografin alkuvaihe. Myöhemmin ranskalainen Leon Scott, teki oman versionsa tästä laitteesta ja nimesi sen fonautografiksi. Scottin laitteessa ääni suunnattiin kartion muotoiseen osaan, jonka päässä oleva kalvo värähteli äänen voimasta. Kalvoon kiinnitetty neula tallensi värinän pyörivälle lasisynterille, jota oli tummennettu tulella. Neulan piirtämä jälki tummennettuun lasiin oli ensimmäinen tapa tallentaa ääntä. Ääntä pystyttiin nyt tallentamaan, mutta sen toistaminen oli edelleen selvitetävää. (Morton 2004, 1-11.)

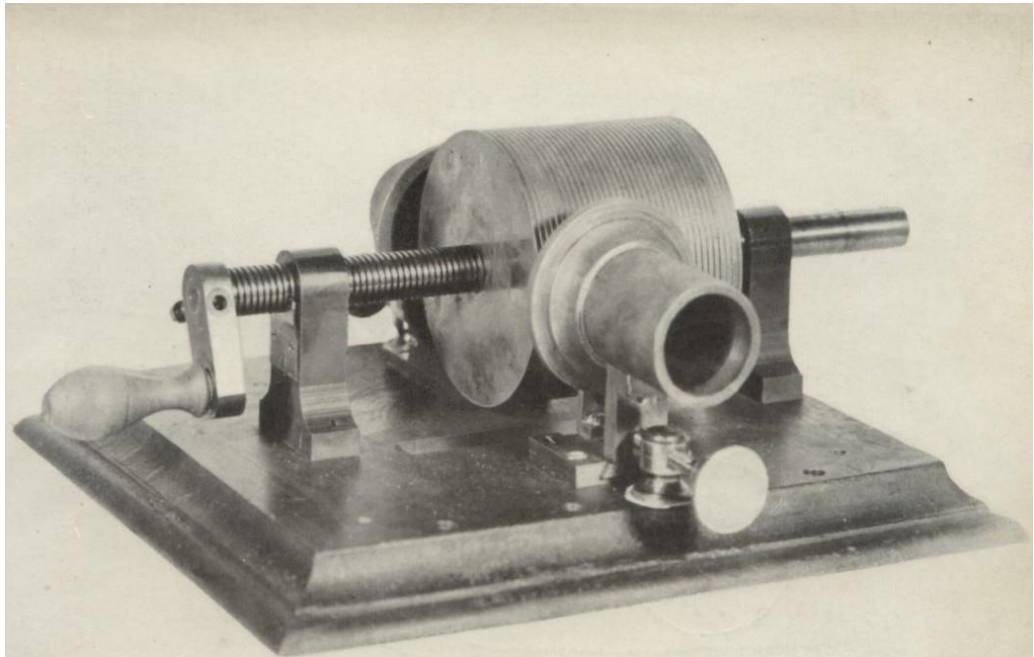
2.2 Charles Cros ja Thomas Edison

Kuten on tavallista teknologian historiassa, tällainen laite keksittiin eri paikoissa suunnilleen samaan aikaan. Keksijät olivat ranskalainen Charles Cros ja amerikkalainen Thomas Edison. Crosin laite, joka perustui Scottin fonautografiin, oli nimeltään paroleóphon. Crosilla ei ollut varaa hankkia laitteelleen patenttia, joten hän kirjoitti laitteesta tarkan tieteellisen kuvauksen ja lähetti sen Tiede-

akatemiaan. Crosin parleaphon tallentaisi äänen sen pyörivälle kiekolle. Neula naarmuttaisi metalliekkoa jonka jälkeen uriin kaadettaisiin syövyttävää happoa. Kun levy laittettaisiin takaisin laitteeseen, syntynyt ura kääntäisi tallennusvaiheen ja Crosin mukaan ääni olisi kuultavissa. . (Morton 2004, 1-11.)

Thomas Edison syntyi vuonna 1847. Hän kasvoi junaratojen läheisyydessä ja alkoi työskennellä sähköttäjänä teini-ikäisenä. Hän teki ensimmäisen keksintönsä 20-vuotiaana, joka nopeutti sähkeiden välittämistä. Vuonna 1876 Alexander Graham Bell keksi puhelimen. Edison, joka oli kohonnut johtavaksi uudistajaksi sähkötyö-alalla, oli kiinnostunut Bellin keksinnöstä ja pyrki kehittämään sitä eteenpäin. Aluksi Edison alkoi suunnitella puhelinta, joka nauhoittaisi sen välittämän äänen. Työskenneltyään idean parissa hän lopulta hylkäsi sen, oletettavasti koska nauhoitukset olivat liian epäselviä ja hiljaisia kuunneltavaksi puhelimen välityksellä. Vuonna 1877 Edison kehitti fonografin (kuva 1). . (Morton 2004, 1-11.)

Edisonin laitteessa oli kiedottu pala tinapaperia sylinterinmuotoiseen rumpuun, joka oli kiinnitetty kahvaan. kun kahvaa käänsi rumpu pyöri itsensä ympäri ja liikkui eteenpäin. Liikkuessaan se koski metallineulaan, joka oli kiinni kaiutinkalvon toisessa reunassa. Kaiutinkalvon toisessa päässä oli pieni suutin, johon puhuttiin. Ääniaallot saivat neulan värähtelemään painaen sitä tinapaperia vasten. Rummun pyöriessä ja edetessä tinapaperiin syntyi juova joka vastasi ääniaaltojen paineen vaihteluita. Toisto tapahtui laitamalla neula juovan alkuun ja liikuttamalla rumpusylinteriä uudestaan. Tinapaperiin jäänyt juova sai neulan liikkumaan, joka värisytti kaiutinkalvoa, joka puolestaan liikutti ilmaa suuttimessa ja muodosti äänen. Edison huusi laitteeseensa vanhaa lastenrunoa ”Mary had a little Lamb” ja hänen yllätykseksensä laite toisti hänen äänensä takaisin. (Morton 2004, 1-11.)



KUVA 1. Edisonin alkuperäinen fonografi.

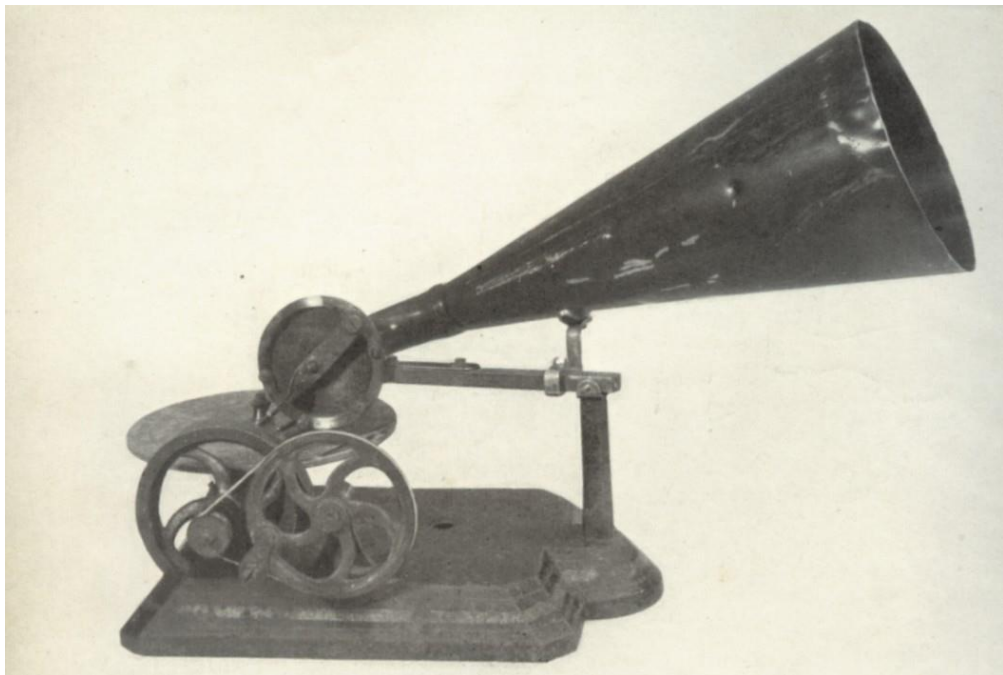
(http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html)

Tämä oli merkittävä saavutus, mutta Edisonin urakka ei suinkaan ollut ohi. Vuonna 1877 hän haki patenttia laitteelleen, fonografille ja esitteli sen suurelle yleisölle. Paljastui kuitenkin, että laitetta oli äärimmäisen hankala käyttää ja nauhoitteet olivat usein erittäin vaikeaselkoisia. Fonografi vaati vielä paljon kehittelyä, mutta Edison unelmoi sen menestyksestä kansan parissa. Hän suunnitteli tämän uuden teknologian hyödyntämistä muun muassa leluissa, kelloissa, mainoksissa ja sanelukoneena. Edisonin otti yhteyttä Scientific American –julkaisuun, jossa esiteltiin laajasti uusia keksintöjä ja koneita ja jonka lukijakunta oli laaja. Kiinnostus Edisonia ja hänen keksintöään kohtaan alkoi kasvaa niin yleisön kuin mediankin suunnalta. Edisonin esittelemiä fonografin käyttötarkoituksia oli lukuisia. Nauhoitettu viesti saattoi korvata kirjeen, laitteella voitaisiin tallentaa tärkeiden ihmisten, niin läheisten kuin julkisuuden henkilöiden ääniä jälkipolville ja luoda äänikirjoja. Yllättäen musiikin tallennus ei ollut suuri päämäärä Edisonille. Fonografeja myytiin lähinnä rikkaisiin talouksiin ja yliopistoihin. Sitä käytettiin myös ”puhuvien” lelujen tuotannossa. Nauhoitusten laatu oli kuitenkin vielä primitiivinen, eikä vaharullia voitu kopioida, mikä

vaikeutti massatuotantoa. (Beardsley & Leech-Wilkinson 2009.) Ainoa tapa tehdä useampi tallenne samasta äänestä oli nauhoittaa ääni samanaikaisesti usealla fonografilla (Gronow 1998, 9.). Edison keskitti huomionsa pian uusiin keksintöihin kuten hehkulamppuun ja työ fonografin kanssa jäi puolitiehen. (Beardsley & Leech-Wilkinson 2009.)

2.2 Tainter, Bell ja Berliner

Kesti lähes kymmenen vuotta ennen kuin Edisonin työtä jatkettiin. Edisonin fonografi oli nerokkaasta teknologiastaan huolimatta varsin epäkäytännöllinen. Nauhoitukset eivät olleet kuuntelukelpoisia ja ne kuluivat nopeasti loppuun. Puhelimen keksijä Alexander Graham Bell yhdessä Charles Tainterin kanssa lähtivät kehittämään laitetta eteenpäin. He korvasivat tinapaperilla päällystetyn rummun kovalla vaha-sylinterillä ja laittoivat suutinosan liikkumaan sen ympärillä, eikä toisin päin. Edison innostui Bellin ja Tainterin ideoista ja palasi fonografin kehittelyn parin. Hänelle nousi kuitenkin kilpailija: Emil Berliner ja hänen kehittäämänsä gramofoni (kuva 2). Berlinerin laite erosi fonografista monella tavalla. Hänen gramofonissaan kaiutinkalvoon kiinnitetty neula raaputti litteään päällystettyyn metallilevyyn juovaa horisontaalisesti.



KUVA 2. Berlinerin gramofoni.

Kun nauhoitus oli tehty, levy upotettiin happoon. Happo syövytti uran neulan tekemään juovaan metallin päällysteessä. Berlinerin levyt toistivat äänen kovempaa kuin Edison vaharullat. (Beardsley & Leech-Wilkinson 2009.)

Ensimmäiset myyntiin tulleet hapolla uurretut levyt olivat nauhoituksia vaskiorkestereista ja suosituista lauluista. Berlinerin levysoitin todisti, että nauhoitetulla musiikilla oli kaupallista potentiaalia, mutta nauhoitusten ja laitteiden taso oli edelleen heikko. (Beardsley & Leech-Wilkinson 2009.)

2.4 Maailman laajuinen levyteollisuus syntyy

Columbia-yhtiö, joka oli ostanut Bellin ja Tainterin patentin haastoi Berliner-yhtiön oikeuteen. Oikeus päätti, että sekä Columbialla, että Berlinerillä oli oikeus tehdä levyjä. Berlinerin yhtiöstä tuli Victor Talking Machine ja sen johtajaksi astui Eldridge Johnson. Johnson kehitti gramofonia eteenpäin. Hän korvasi Berlinerin käyttämät metallilevyt vahalevyillä, joka paransi äänenlaatua huomattavasti. Johnsonin vahalevyjä pystyi myös kopioimaan, joka mahdollisti musiikin massatuotannon. Johnsonin johdossa Victorista tuli yhdysvaltojen johtava levy-yhtiö. (Gronow 1998 11-12.)

Vuosisadan vaihtuessa alkoi levyteollisuuden maailmanvalloitus. Victorin ja sen eurooppalainen edustaja Gramophone company jakoivat keskenään omat globaalit vastuualueensa ja lähtivät tekemään nauhoituksia ympäri maailmaa. Berliner ja Johnson lähettivät levytysinsinöörejä kuten legendaariset Gaisbergin veljekset Willin ja Fredin levytysmatkalle, joka käsitti muutamassa vuodessa muun muassa Lontoon, Pariisin, Milanon, Zürichin, Wienin, Budapestin, Brysselin, Pietarin, Tukholman ja Helsingin. Paikalliset agentit hankkivat suositut artistit ja yhtyeet nauhoituksiin ja Gaisbergit hoitivat teknisen puolen. Nauhoitukset tehtiin usein hotellihuoneissa ja niiden valmistuttua Gaisbergit lähettivät ne tehtaaseen viimeistelyä ja kopiointia varten ja siirtyivät seuraavaan kaupunkiin. (Gronow 1998 11-12.)

3 OOPPERALAJAJAT JA GRAMOFONI

Ensimmäiset ammattilaulajien nauhoitteet ovat peräisin 1880-luvulta. Nauhoitetun klassisen laulun ensimmäisiltä vuosikymmeniltä on säilynyt lukuisa määrä merkittäviä tallenteita, jotka avaavat kuulijoille 1800-luvun lauluperinteen maailmaa. Kuten olettaa saattaa, monet laulajat suhtautuivat tähän uuteen teknologiaan aluksi varauksella. Heistä tuntui varmasti vähintään absurdilta laulaa pieneen kartionmuotoiseen torveen satapäisen ihailevan yleisön sijasta, äänitysteknikkojen säädellessä tätä uutta kummallista laitetta. Gramofonin alkuaikoina laulajat käyttivät lähes poikkeuksetta piano-säestystä ja äänitteiltä voi todeta, etteivät säestäjät olleet aina huipputasoisia.

3.1 Lionel Mapleson

Äänittäminen oli siis vähintäänkin omituinen kokemus, eikä lopputuloskaan ollut aina taitelijoiden mieleen. 1800-luvun lopun merkittävimmän tenorin Jean de Reszken sanotaan tuhonneen ainoat tekemänsä alkuperäisnauhoitukset, sillä hän oli niihin tyytymätön. De Reszkeltä ei ole siis säilynyt studio-äänitteitä, mutta hänen ääntään voi silti kuulla, nykytermiä käyttäen, muutamalla live-äänitteellä. De Reszken laulusta on nimittäin olemassa muutama hyvin vaimea nauhoitus, jotka Lionel Mapleson (1865-1937) taltioi New Yorkin Metropolitan oopperan esityksissä.

Mapleson oli Metropolitan oopperan kirjaston hoitaja, jolla oli tapana nauhoittaa oopperan esityksiä vuosina 1901-1903. Aluksi hän ahtautui nauhoittamaan esityksiä itseparantelemallaan gramofonilla kuiskaajan koppiin. Hän ei kuitenkaan ollut tyytyväinen lopputulokseen, vaan siirsi gramofoninsa korkealle lavan yläpuolelle. Maplesonin tekemät nauhoitukset ovat varhaisimpia äänitteitä elävistä oopperaesityksistä oopperatalossa. (Hall, 1985.)

Maplesonin primitiivisissä äänityksissä on kuultavissa De Reszken lisäksi muitakin laulajia, joilta ei ole jäänyt omia levytyksiä. Heitä olivat muun muassa Wagner-sopraano Milka Ternina sekä Emilio De Marchi, joka kantaesitti Cavaradossin osan Giacomo Puccinin oopperassa *Tosca*. Maplesonin nauhoitusten

ainutlaatuisuutta lisää myös se, että niissä on kuultavissa vuosisadan vaihteen laulajia kokonaisen orkesterin säestyksellä. Tällainen oli hyvin harvinaista saman ajan studiolevytyksissä, joissa käytettiin usein pelkkää pianistia tai pientä kamariorkesteria. John Stratton sanoo:

Vaikka ensi kuulemalta Maplesonin nauhoitukset saattavat aluksi kuulostaa meteliltä, jonka takaa kuuluu himmeästi orkesterin soittoa ja lauluääntä, kuuntelijan kärsivällisyys palkitsee yllättävästi. Pintahälystä huolimatta, äänet soivat todellisina, ja usein tunnistettavina studionauhoituksista. Ajoittain, jonkun äänen voi kuulla kaikuvan salissa, todistaen sen vaikutuksen paikan päällä kuultuna, jota harvoin on mahdollista arvioida studionauhoituksista. Joskus voi kuulla yleisön suosionosoitukset jollekin mahtavalle suoritukselle, mikä muistuttaa meitä siitä, että laulusta ja oopperasta nautittiin aikoinaan samalla tavalla kuin nykyäänkin.
(Stratton 1985, suom. Virtanen.)

Vaikka Maplesonin nauhoitukset ovat laadultaan heikkoja, ne ovat omasta mielestäni äärimmäisen kiehtovia. Parhaita niistä kuunnellessa voi kuvitella kuuntelevansa yli sadan vuoden takaisia oopperaesityksiä suljetun auditorion ulkopuolelta tai ehkä lavan takatiloista. Maplesonin nauhoitukset tuntuvat tässä mielessä jotenkin aidommilta kuin saman ajan studiolevytykset. Niissä kuolemattomat äänet eivät laula oudolle torvelle, vaan omalle yleisölleen. Lionel Maplesonin ansiosta me, nykypäivän kuulijat, pääsemme kurkistamaan heitä oven raosta.

3.2 Mattia Battistini

Osa ensimmäisestä levyttäneestä oopperalaulajasukupolvesta oli hyvin innoissaan uuden teknologian mahdollisuuksista. Mattia Battistini (1856-1928), jota on tituleerattu ”baritonien kuninkaaksi”, levytti laajasti ooppera- ja lauluohjelmistoa. Battistini oli sukupolvensa johtava italialainen baritoni ja hänet tunnettiin myös lisänimellä ”La Gloria D’Italia”. Battistinin lukuisilta levyiltä voi kuulla kauniin äänen lisäksi hänen upean legatonsa, eleganssin, rekisterien tasaisuuden sekä

lyömättömän portamenton ja dynaamisten vaihtelujen käytön. Ainoa heikkous oli heikko alarekisteri Hänen sanotaan myöhemmin todenneen että hänen koulunsa on hänen levyissään, tarkoittaen, että hän uskoi tallenteidensa edustavan hyvin hänen laulutaidettaan. (Marek 2007, 45.) Hänen eleganssinsa ja musikaalisuutensa onkin inspiroinut myöhempiä sukupolvia, eikä ainoastaan laulajia. Pianisti Vladimir Horowitz oli Battistinin suuri ihailija, eikä häntä haitannut, että tämä otti paljon musiikillisia vapauksia. Horowitz sanoo:

Vaikka olisimme eri mieltä näistä liioitelluista vapauksista, voimme oppia Battistinin laulusta paljon. On parempi yrittää hallita valtavaa spontaania tunnetta, kuin peitellä sen puutetta.

(Plaskin 1983, 282-283, suom. Virtanen.)

Horowitz suunnitteli jopa RCA –levy-yhtiön kanssa projektia, jossa Battistinin nauhoitukset tuotaisiin LP-levyille. Horowitz lupautui kirjoittamaan analyttisiä tekstejä Battistinin laulusta levyn sisälehteen. Projekti ei kuitenkaan koskaan toteutunut. (Plaskin 1983, 282-283.)

3.3 Peter Schram ja Charles Santley

Kaikki varhaiset lauluäänitykset eivät olleet kaupallisia. Gramofoni oli suosittu hauskuuttaja illanvietoissa ja eräillä tällaisista vapaa-ajan nauhoitteista on suuri historiallinen merkitys. Tietävästi vanhin levyttänyt laulaja oli tanskalainen basso-baritoni Peter Schram, joka syntyi vuonna 1819. Vanhoilla päivillään Schram sattui juhliin, joissa oli gramofoni. Schram nauhoitti otteita Leporellon kahdesta aariasta Mozartin *Don Giovanni*sta. Hän lauloi ilman säestystä ja tanskaksi. Luonnollisesti Schram on siis ajallisesti lähinnä Mozartia elänyt laulaja, joka on levyttänyt hänen musiikkiaan. Schramin syntymävuosi ei ole ainoa historiallisesti merkittävä seikka hänen äänitteessään. Schram oli toinen kahdesta Manuel Garcian, erään musiikin historian merkittävimmistä laulupedagogeista, oppilaasta, jonka ääntä on tallennettu. (Schonberg 1983). Toinen on brittiläinen baritoni Charles Santley. Garcian isä oli myös laulaja ja hän esiintyi Mozartin ollessa elossa. Santleyn ja Schramin Mozart-nauhoitukset avaavat siis jossain määrin jopa Mozartin ajan laulukulttuuria. Molemmat tekevät ornamentteja ja

kadensseja, joita ei löydy teosten partituureista. Monet nykykapellimestarit, jotka hakevat autenttista esityskäytäntöä, kuten René Jacobs ja Teodor Currentzis ovat Mozartin oopperoita levyttäessään kannustaneet laulajiaan koristelemaan vokaalilinjoja samaan tyyliin kuin mitä on kuultavissa juuri muun muassa Santleyn ja Schramin nauhoitteilla.

3.4 Säveltäjät ja gramofoni

Laulajat eivät olleet ainoita merkittäviä musiikin parissa toimivi henkilöitä, jotka tallensivat äänensä gramofonin avulla. Esimerkiksi suurten venäläisten säveltäjien Pjotr Tšaikovskin ja Sergei Rahmaninovin puheäännet ovat tallentuneet nauhoituksissa, jotka he tekivät huvittelutarkoituksissa juhliessaan ystäviensä kanssa.

Myös Giacomo Puccinin puheääni on ikuistettu. Lähtiessään Amerikasta vuonna 1907 hän piti puheen vaimonsa Elviran kanssa, joka nauhoitettiin. Puheensa lopuksi Puccini lainaa *Madama Butterfly* –oopperansa librettoa sanoessaan: ”America forever”. (Collins, Shaman & Goodwin 1999, 251.) Puccinin elämässä oli myös toinen episodi liittyen gramofoniin. Säveltäessään *Madama Butterfly* –oopperansa hän pyysi Alfred Michaeliselta, joka oli töissä Gramophone & Typewriter –yhtiössä, levytyksiä japanilaisesta kansanmusiikista. Yhtiö oli julkaisemassa levysarjaa, jossa italialaiset säveltäjät kuten Mascagni, Giordano, Leoncavallo ja Franchetti säveltäisivät uuden kappaleen erityisesti gramofonia varten. Michaelis ja Puccini tekivät sopimuksen: Puccini säveltäisi uuden kappaleen 1000 ilmaista levyä vastaan. Sopimus ei tosin lopulta ollut hedelmällinen kummallekaan osapuolelle. Puccini sai levyt liian myöhään ja hänen melko vastahakoisesti säveltämänsä kappale *Canto d’anime* ei ollut erityisen onnistunut. Michaelis puolestaan sai lopulta potkut Gramophone & Typewriter yhtiöstä. Ehdottomasti suurimman menestyksen taas koki Leoncavallo, joka säesti itse pianolla tenori Enrico Carusoa kappaleensa *Mattinata* levytyksessä. Levy oli menestys ja *Mattinata* on edelleen yksi suosituimmista tenorien konserttinumeroista. (Budden 2002, 274-275.) Myös muut säveltäjät levyttivät omaa musiikkiaan: Johannes Brahms ja Edvard Grieg

nauhoittivat omia pianokappaleitaan.

3.5 Alessandro Moreschi

Yksi oopperahistorian tarunhohtoisista ilmiöistä ovat 1600-1700 –luvulla oopperalavojen suurimmat tähdet, kastraatit. Kastratin äänessä sanottiin yhdistyvän mies- ja naisäänten parhaat puolet ja suuri osa kastraateille sävelletystä musiikista on nykylaulajille lähes mahdotonta laulettavaa fraasien pituuden, ambituksen laajuuden ja korujen ja juoksutusten monimutkaisuuden takia. Syynä ei ole pelkästään kastraattilaulajien luontainen musikaalisuus (kastroitavaksi valittiin vain kaikkein lupaavimmat nuoret pojat) ja tarkkaan hiottu laulutekniikka. Kastrattien fysiikka oli erilainen kuin ei-kastroiduilla laulajilla, sillä kastroiminen vaikuttaa luuston kehitykseen. Kastrattien luut kasvoivat normaalia pidempään ja suuremmiksi. He olivat hyvin pitkiä, pyöreäkasvoisia, pehmeävaltaloisia ja parrattomia. kastrattien rintakehä ja pään resonanssitilat, kuten poskipäät ja leuka, kehittyivät luonnottoman suuriksi ja kun näihin mittoihin yhdistyivät lapsen pienempi kurkunpää ja äänihuulet, syntyi kastrattien ainutlaatuinen ääni, joka ei ole verrattavissa nykypäivän kontratenoriääneen tai naislaulajiin. (Feldman 100-105.). Yksi kuuluisimmista kastraateista (jotka käyttivät useimmiten vain yhtä nimeä) oli Farinelli, joka tunnetaan nykyäänkin hyvin Gérard Corbiaun ohjaaman elokuvan ansioista. Elokuvassa Farinellin lauluääni tehtiin yhdistämällä digitaalisesti kontratenorin ja naislaulajan ääniä.

Niinpä Alessandro Moreschin, ainoan sooloja levyttäneen kastraattilaulajan, nauhoituksia voidaan pitää ehkä kaukaisimpana linkkinä laulumusiikin historiaan. Moreschi syntyi vuonna 1858 Roomassa Montecopatrin kylässä. Hänen kastroimisensa syystä ja ajankohdasta ei ole selvyyttä. On esitetty, että hänet kastrotiin syntymän jälkeen ilmenneen nivustyrän takia, joita hoidettiin tuolloin kastroimalla. Toinen vaihtoehto on, että hänet kastrotiin vuonna 1865 musikaalisuutensa vuoksi, mikä sopisi paremmin kastrattien perinteiseen. (Clapton 2008, 60-62.)

Toisin kuin aikaisempien kuuluisien kastrattien, Moreschi teki laulu-uransa lähes yksinomaan kirkkolaulajana. Nazareno Rosatin, entisen Sixtuksen kappelin

kuorolaulajan, sanotaan löytäneen Moreschin ja vieneen hänet Roomaan 1870, jossa hän aloitti opiskelunsa San Salvatore di Lauron koulussa Gaetano Capocchin oppilaana (Clapton 2008, 60-62). Vuonna 1873 hän sai ensisopraanon viran paikallisesta Basilikasta. Suuren menestyksen Moreschi saavutti vuonna 1883 laulaessaan Serafin vaativan koloratuuriroolin Beethoven oratoriossa *Christus am Ölberge* (Clapton 2008, 81). Tämä menestys toi Moreschille lisänimen ”Rooman enkeli” ja pian tämän jälkeen hänet valittiin Sixtuksen kappeliin ensisopraanoksi. Tässä virassa hän lauloi kolmekymmentä vuotta (Clapton 2008, 102-103).

Moreschin astuessa virkaan, Sixtuksen kappelin kuorossa lauloi vielä kuusi kastaattia ja kuoron johtaja Domenico Mustafa oli myös tehnyt uraa kastaattisopraanona. Kuorossa Moreschin ura kukoisti ja vuonna 1886 hänestä tuli Direttore dei concertisti – solistien johtaja. Saksassa syntynyt cecilianismi, aatesuunta joka halusi palauttaa kirkkomusiikin Gregoriaanisen laulun ja Palestrinan polyfoniaan, alkoi samoihin aikoihin uhata Sixtuksen kappelin perinteitä. Kuoron apulaisjohtajaksi tuli uudistusmielinen Lorenzo Perosi, joka vastusti kastaattien käyttöä. Mustafa jäi eläkkeelle 1903 ja pian tämän jälkeen Paavi Leo XIII, joka oli kannattanut Sixtuksen kappelin perinteitä, kuoli. Seuraava Paavi, Pyhä Pius X oli puolestaan cecilianisti ja hänen valtaannousunsa toi lopun kastaattien käytölle kirkkokuoroissa. Moreschi ja muut kastaatit korvattiin poikasopraanoilla ja lähetettiin eläkkeelle. (Clapton 2008, 124-172.)

Ollessaan Roomassa vuonna 1902 Gramophone & Typewriter companyn Will & Fred Gaisberg saivat kuulla, että Paavi Leo XIII oli suostuvainen äänensä nauhoittamiseen. Tuolloin 90-vuotias Paavi Leo perui nauhoituksen (joka tehtiin myöhemmin vuonna 1903, hänen kuolinvuotenaan), mutta Gaisbergien ei tarvinnut lähteä vatikaanista tyhjin käsin. He saivat nauhoittaa Sixtuksen kappelin kuoroa ja samalla Alessandro Moreschia. Osassa nauhoituksissa esiintyy pelkkä kuoro, jossa Moreschi laulaa mukana, osassa hän on kuoron solistina ja osassa hän esittää yksin soolonumeroja. (Gronow 1998, 13-14.) Moreschia ja kuoroa nauhoitettiin uudestaan vuonna 1904. Suurin osa näistä nauhoituksista on hengellistä musiikkia, mutta Moreschi laulaa yksin muun muassa Francesco Paolo Tostin suosittu laulun *Ideale*, jonka jälkeen levyllä on kuultavissa muiden paikalla olijoiden aplodit, sekä Moreschin lyhyt kiitos yleisölleen.

Moreschin levytykset jakavat mielipiteitä. Nykykuuntelijan korva kuulee hänen laulussaan helposti puutteita ja epäpuhtauksia. On hyvä muistaa, että kastraattien kulta-aika oopperassa sijoittui 1600-700-luvuille, joten Moreschi kuului paljon myöhäisempää sukupolveen ja musiikkikulttuuriin kuin legendaariset kastraatit kuten Senesino ja Farinelli. Omiin korviini Moreschin rintarekisteri on voimakas ja sen käytössä on usein valittava sävy. Ylä-äännet ovat huilumaisempia, ja ne soljuvat parhaimmillaan yhtä vuolaina kuin parhailla naissopraanoilla.

Keskialueella Moreschi on ajoittain epävakaa. Moreschin laulussa on kuultavissa monia samoja tyylipiirteitä, kuin joillakin hänen aikansa oopperalaulajilla, jotka erikoistuiivat veristiseen oopperarepertuaariin. Tämä tyylikausi ajoittui juuri Moreschin aktiiviuran keskelle 1800-luvun loppuun ja 1900-luvun alkuun. Tämä saattaa osittain selittää Moreschin emotionaalista laulutyyliä. Portamenton ja glissandon käyttö on runsasta, samoin kuin nyyhkiminen. Oopperalaulaja Lillie de Hegermann-Lindencronen, joka kuuli Moreschin laulua elävänä, sanookin, että jokaisessa hänen laulamassaan äänessä oli kyynel ja jokaisessa hengityksessä huokaus (de Hegermann-Lindencrone 1914, 118-119, suom. Virtanen).

Opera quarterly -lehdessä Joe K. Law vertaa Moreschin tapausta hypoteettiseen skenaarioon, jossa kukaan elävä ihminen ei ole kuullut naissopraanon ääntä elävänä. Ainoa mitä on jäljellä on yhden sopraanon muutama akustinen nauhoitus. On sanomattakin selvää, että jos perustamme käsityksemme sopraanolaulusta tähän yhteen ääneen, meille muodostuu siitä hyvin puutteellinen kuva. (Law 1984, 1.) Moreschin arvoa laulajana kyseenalaistetaan usein, mutta on silti kiistatonta, että aikanaan hän oli erittäin rakastettu ja arvostettu muusikko, joka koki lukuisia menestyksiä solistina ja nousi nopeasti hyvin arvostettuun virkaan Vatikaanissa. On siis syytä olettaa, että ainakin omana aikanaan hän oli ensiluokkainen kastraatti. Jos yritämme sovittaa hänet nykypäivän makukriteereihin, hänen arvonsa laulajana tuntuu vähäisemmältä. Simon Ravens sanoo:

Kun laitamme Moreschin oikeaan historialliseen kontekstiin, hän näyttäytyy vakavasti otettavana taiteilijana. Kun emme tee sitä, näemme hänet puutteellisena (Ravens 2014 s.188.)

Olipa Moreschista mitä mieltä hyvänsä, hänen äänitteensä lukeutuvat nauhoitetun musiikin ainulaatusimpiin aarteisiin.

3.6 Adelina Patti

Adelina Pattiin nimi ei todennäköisesti ole tuttu muille kuin oopperanhistoriaan perehtyneille, mutta 1800-luvun loppupuoliskolla eläneille hänen nimensä oli samanlainen käsite oopperamaailmassa kuin 1900-luvulla Caruso, Callas tai Pavarotti. Ei ole liioiteltua sanoa, että Patti oli 1800-luvun loppupuoliskon kuuluisin oopperatähti. Hän lauloi kuninkaille, kuningattarille ja Tsaareille ja nautti valtavaa ylistystä ja suosiota. (Steane 1996, 116.) Itse Giuseppe Verdi totesi Pattiin olevan kenties kaikkien aikojen hienoin laulaja (Cone & Moran 1993, s. 129.) Vuosina 1905 ja 1906 Yli 60-vuotiaana Patti levytti Grammophone & Typewriter Companylle yli 30 ottoa, erilaisista aarioista ja lauluista uransa varrelta.

Adelina Patti syntyi Madridissa 1843. Perhe muutti New Yorkin Pattiin ollessa vielä lapsi. Patti oli mitä ilmeisimmin niin sanottu ihmelapsi. Jo viisivuotiaana hänen sanotaan opettaneen isosiskolleen trillin laulua, seitsenvuotiaana esiintyi kuuluisan viulistin Ole Bullin kanssa lukuisissa konserteissa laulaen muun muassa Casta Diva-aarian Bellinin Normasta. (Steane 1996, 119.) Oopperadebyyttinsä Adelina Patti teki 16-vuotiaana nimiroolissa Donizettin *Lucia di Lammermoorissa* New Yorkin musiikkiakatemiassa. Wienissä, Milanossa ja Pariisissa hän debytoi Aminan roolissa Bellinin oopperassa *La sonnambula*. Vuonna 1962 Patti esiintyi valkoisessa talossa presidentti Lincolnille ja tämän vaimolle, jotka olivat juuri menettäneet Willie-poikansa. Lincolnit liikuttuivat Pattiin laulaessa John Howard Paynen laulun *Home, sweet home*, josta tuli suosittu encore-kappale Pattiin konserteissa. Pattiin kantarepertuaariin kuuluivat edellä mainittujen roolien lisäksi Zerlina Mozartin *Don Giovannissa*, Violetta Verdin *La traviatassa*, Gilda Verdin *Rigolettossa* sekä Rossinin *Semiramiden* nimiosa. Pattiin viimeinen Amerikan kiertue vuonna oli vuonna 1903. Tämän jälkeen Patti esiintyi vain satunnaisesti konserteissa ja kuoli vuonna 1919 76-vuotiaana.

Patti nauhoitti ääntään ensimmäisen kerran vuonna 1890, mutta tämä nauhoitus ei ole säilynyt. Ne levytykset joilla Pattiin ääni on säilynyt tähän päivään asti, tehtiin hänen kotonaan Walesissa hänen omistamassaan Craig-y-nos –linnassaan vuosina 1905 ja 1906. Levytyksiin kuuluvat muun muassa Pattiin suositut konserttinumerot Arditin *Il Bacio* sekä Paynen *Home, sweet home* sekä aariat *Casta diva* ja *Ah, non*

credea mirarti Bellinin oopperoista *Norma* ja *La sonnambula*. Patti oli levyttäessään yli 60-vuotias ja hänen äänensä ei ollut enää läheskään entisensä veroinen. Osa ooppera-aarioista on transponoitu alemmas ja Patti ottaa välillä tiheitä hengityksiä, joita hän ei varmaankaan uransa parhaina päivinä tarvinnut. On epäilemättä totta, että Pattin levyillä ei laula tismalleen sama laulaja, jolle Verdi ei löytänyt vertaa ja joka dominoi oopperamaailmaa monta vuosikymmentä romanttisen oopperan myöhäisenä kultakautena. Musiikkikriitikko John Steane sanoo Pattin levytyksistä:

Äänen keskialue on koskettavan kaunis. Hän laulaa hellän sympaattisesti ja mielikuvitukseksikaaksi. Myös trilli, jota esitteli siskolleen viisivuotiaana on yhä tallella 63-vuotiaana ja on jäävä soimaan vuosisatojen ajaksi. (Steane 1996, 120. suom. Virtanen.)

Pattin ja gramofonin historialliseen kohtaamiseen liittyy myös hauska anekdootti. Landon Ronald, joka säesti Pattia hänen nauhoituksissaan kertoo: ”Kun Gramofonin torvi toisti hänen kauniin äänensä, Patti meni suunniltaan onnesta. ’Hyvä jumala! Nyt minä ymmärrän miksi olen Patti! Voi kyllä! Mikä ääni! Mikä taitelija! Nyt ymmärrän kaiken!’” . Vasta 63-vuotiaana, yli viisikymmenvuotisen uransa jälkeen, Adelina Patti sai rauhassa kuunnella sitä laulajaa, jota maailma oli rakastanut lähes koko hänen elinikänsä.

3.7 Francesco Tamagno

Francesco Tamagno syntyi Turinissa 28. joulukuuta 1850. Veljensä Domenicon kanssa hän opiskeli Torinon konservatoriossa ja esiintyi ensimmäisen kerran oopperalavalla kuorolaisena Turinin Teatro Regiossa Meyerbeerin oopperassa *Gli Ugonotti*. Vuosina 1872-1873 Tamagno lauloi muutaman pienen roolin samassa teatterissa. Vuonna 1874 hän teki ensimmäisen pääroolinsa Riccardon roolissa Verdin oopperassa *Un ballo in maschera*. Tätä seurasivat tenoriroolit muun muassa oopperoissa *La forza del destino*, *Roberto il Diavolo*, *Poliuto* ja *Lucia di Lammermoor*. Vuonna 1875 Tamagno esiintyi ensimmäisen kerran ulkomailla Barcelonan Gran Teatro Liceussa, jossa hän lauloi kaksi täyttä kautta vuoteen 1877 asti. Täällä hänen repertuaariinsa tulivat tenoriosat muun muassa

oopperoissa *L'afriicana* ja *Gli Ugonotti* (Meyerbeer), sekä *Il Trovatore*, *Don Carlo*, ja *Aida* (Verdi), joista tuli keskeinen osa hänen ohjelmistoaan. (Aspinall 2007, 1-2.)

1877 Tamagno debytoi Milanon La Scalassa ja 1880 Lissabonissa. Tamagno tunnettiin ennen kaikkea voimakkaista ylä-äänistään, jotka tulivat parhaiten oikeuksiinsa korkeissa sankarillisissa rooleissa kuten Meyerbeerin Profeetassa ja Rossinin Wilhelm Tellissa. Domenico Donzellin ja Enrico Tamberlikin ohella Tamagno oli yksi aikaisimpia tenoreja, joita Italiassa nimitetään termillä ”Tenore di Forza” –voimatenori. Modernimpia nimityksiä ovat dramaattinen tenori ja sankaritenori, joskin näillä nimityksillä viitataan usein myös erilaiseen äänityyppiin ja repertuaariin.

Tamagnolla on vahva historiallinen linkki Giuseppe Verdiin, joka oli Tamagnon ajan merkittävin italialainen oopperasäveltäjä. Vuonna 1881 Tamagno kantaesitti Gabriele Adornon roolin Verdin oopperan *Simon Boccanegra* uudessa versiossa. Tämä merkitsi Tamagnon nousua tenorien ykköskastiin, vaikkakin hän ei esittänyt Adornon roolia uudestaan. Kirjeessään kustantajalleen Giulio Ricordille Verdi sanoo Tamagnosta:

Nyt kun hän on laulanut oopperan useaan kertaan, hän ymmärtää musiikin ja näyttelemisen paremmin. Hän on ajoittain positiivisesti inspiroitunut ja herättää suurta innostusta yleisössä. (Aspinall 2007, 4-5, suom. Virtanen.)

Vuonna 1884 Tamagno kantaesitti nimiroolin Verdin *Don Carlo*-oopperan nelinäytöksisessä italiankielisessä versiossa. Tamagno Don Carlona oli suuri menestys. Kriitikko Filippo Filippi kirjoitti:

Tamagno osoittaa suurta kehitystä laulutavassaan, fraseerauksessaan, äänen sävyissään ja mezza voce-laulussa. Hän tuo esiin musiikin tunnelatauksen ja heittäytyy roolihahmon vietäväksi. (Aspinall 2007, 4-5, suom. Virtanen).

Tamagno lauloi Don Carlon toisen kerran Buenos Airesissa 1890. Seuraavan Verdi-roolin Tamagno kantaesitti alkuperäisversiossa ja siitä oli tuleva hänen

suurin menestyksensä sekä merkittävin historiallinen saavutuksensa. Verdin tiedettiin säveltävän oopperaa Shakespearen *Otellost*a ja Tamagno oli ilmaissut Verdille mielenkiintonsa nimiroolia kohtaan. Verdi ei luottanut Tamagnon sopivuuteen mikä paljastuu kirjeenvaihdosta hänen ja kapellimestari Franco Faccion sekä kustantaja Ricordin välillä. Hän kirjoitti Facciolle: ”Pyydän sinua laittamaan Tamagnon opiskelemaan osansa. Hän on niin epätarkka musiikillisesti, että haluan, että hän opiskelee roolin perusteellisen muusikon kanssa, joka saa hänet oppimaan nuottien arvot ja pituudet.” Arrigo Boito, *Otellon* libretisti, antaa Tamagnon ja Verdin suhteesta positiivisemmän kuvan:

Verdi oli valinnut Tamagnon Otellon rooliin jo ennen oopperan sävellystä. Kun teos oli valmis Verdi oli ensimmäisenä ihailemassa Tamagnoa laulajana ja traagikkona. Tamagno oli ylittänyt Verdin odotukset. (Aspinall 2007, 4-5, suom. Virtanen).

Kriitikko ja historioitsija Gino Monaldi sanoo Tamagnon kokeneen täydellisen metamorfoosin Otellon harjoitusperiodin aikana. Otellosta tuli Tamagnon paraatirooli ja hän esitti sitä useissa suurimmissa oopperataloissa uransa loppuun asti. (Aspinall 2007, 4-5.) Vuosisadan vaihtuessa Tamagno lopetti aktiiviuransa ja kuoli vuonna 1905 sydänkohtaukseen.

Tamagnon legendan kestävyyttä ovat vakiinnuttaneet hänen tekemänsä levytykset. Hän nauhoitti aarioita keskeisestä oopperarepertuaaristaan kuten *Il trovatore*, *Wilhelm Tell*, *Le Prophete* ja *Herodiade*. Historiallisesti merkittävimpiä ovat kuitenkin hänen nauhoituksensa hänen kantaesittämästään nimiroolista Verdin oopperassa *Otello*. Tamagnolta on säilynyt useita ottoja neljästä kohtauksesta tästä oopperasta. Otellon sisääntulo ”Esultate”, Otellon aaria ”Ora e per sempre addio”, kostoduetto ”Si, pel ciel marmor io giuoro” (tuntemattoman baritonin, mahdollisesti veljensä Giovannin, kanssa) sekä Otellon kuolinkohtaus ”Niun mi tema”.

Gramophone & typewriter -yhtiö teki sopimuksen Tamagnon kanssa hänen äänensä tallennuksesta. Äänitteet tehtiin Tamagnon huvilassa, oletettavasti keskiviikkona 11. helmikuuta 1903. Äänittäjänä toimi Will Gaisberg. Tuona päivänä Tamagno nauhoitti ottoja kahdestatoista sovitusta aariasta ja lisäksi hän

nauhoitti viisi nauhoitusta henkilökohtaiseen käyttöön. Palkkioksi Tamagno sai 2000 puntaa sekä tekijänoikeuspalkkion, 4 shillinkiä jokaisesta myydystä levystä. Tamagno oli ensimmäinen laulaja, jolle maksettiin tekijänoikeuskorvauksia eli rojalteja. Musiikkikriitikko Herman Klein kertoo Tamagnon olleen tyytyväinen levytyksiinsä. Hänen vieraillessaan Tamagnon huvilalla, Klein kertoo:

Tamagno soitti minulle levyjään itse, enkä ikinä tule unohtamaan sitä ilmeistä nautintoa jota hän niistä sai tai sitä peittelemätöntä iloa jolla hän kuunteli ja kommentoi omaa ääntään. Ne olivat kuulemisen arvoisia ääniä ja Tamagno oli hyvin iloinen kun kerroin hänelle että ne edustivat hänen mahtavaa ääntään erinomaisesti.

(Moran 1990, 121-122, 76-77 suom. Virtanen.)

Mitä Tamagnon levyiltä voi sitten kuulla? On tärkeää muistaa, että Tamagnon levytyksillä laulaa jo eläköitynyt laulaja kaksi vuotta ennen kuolemaansa. Asiatuntijoiden mielipiteet siitä, kuinka paljon Tamagnon ääni oli heikentynyt parhailta vuosiltaan vaihtelee. Michael Aspinall sanoo Tamagnon äänen olevan kirkkaampi ja vähemmän baritonaalinen kuin monilla myöhemmillä Verdin *Otellon* nimiosan laulajilla. Vibrato on luonnollinen ja hallittu, eikä se koskaan hidastu huojuvaksi. Ylä-äännet ovat teknisesti varmoja ja Tamagno osaa laulaa ne sekä hiljaa että voimakkaasti. Tamagno hallitsee instrumenttinsa: kun toiset huutavat, Tamagno laulaa. (Aspinall 2007, 11-12.)

Musiikkitutkija Stefan Zucker pitää merkittävänä Tamagnon laulussa sitä, että toisin kuin suurin osa tenoreista hänen jälkeensä, Tamagno ei ”peitä” ääntään (Zucker 2015, 75). Peittämisen Zucker sanoo tarkoittavan tietynlaista vokaalimanipulaatiota äänen ”ylimenon” eli rekisterivaihdoksen kohdalla, joka tenorilla sijoittuu usein sävelalueelle E-F-F#-G. Kun ääni peitetään vaihtuu vokaalin sävy tummemmaksi ja pyöreämmäksi, muistuttaen schwa-vokaalia, kuten englanniksi äännetyn ’america’-sanana vokaaleja. (Zucker 2015, 51.) Monet myöhemmät italialaiset tenorit kuten Luciano Pavarotti ja Carlo Bergonzi pitävät äänen peittämistä ehdottoman tärkeänä. Zuckerin mukaan Tamagno pystyy kommunikoimaan tunteita paremmin, koska hän ei peitä ääntään. Zucker sanoo ”avonaisen” laulun myös antavan mahdollisuuden suurempaan sävykirjoon ja tekstin selkeyteen ylä-äänissä. (Zucker 2015, 75.)

Tamagno tunnettiin juuri ääntämyksensä selkeydestä. Kapellimestari Tullio Serafin kertoi Tamagnosta sanottavan, ettei hänen laulaessaan tarvitse lukea librettoa. Hänen alarekisterinsä oli monien aikalaiskriitikkojen mukaan puutteellinen (Aspinall 2007, 5.) Mielenkiintoinen seikka onkin, että Tamagnon levytyksessä Otellon kostouetosta, hän nostaa sanan 'sterminator' oktaavia korkeammalle, välttämättä taten matalan C# sävelen laulamisen. Ristiriitaa on myös herättänyt Tamagnon hidas tempo Otellon toisen näytöksen aariassa *Ora e per sempre addio*. Tamagnon tempo on huomattavasti hitaampi kuin mikä annetaan teoksen virallisessa partituurissa, jossa metronomimerkintä on 88. Kapellimestari Arturo Toscanini, joka soitti selloa Otellon kantaesityksessä, ajautui aiheesta kiistan Tamagnon kanssa. Heidän väitetään käyneen kysymässä neuvoa Verdiltä, joka tarinan mukaan sanoi Toscaninin olevan oikeassa. Kapellimestari John Barbirolli, jonka isä ja isoisä myös soittivat Otellon kanta-esityksessä taas väittää Tamagnon tempon olevan juuri oikea ja sama kuin, tempo jossa hän lauloi aariansa teatterissa. Hän lisää myös, ettei yksikään myöhempi laulaja ole laulanut Otellon roolia samalla tavalla kuin Tamagno. (Zucker 2015, 80.)

Kuultuaan nuorta tenorikollegaansa Enrico Carusoa Cilean oopperassa *L'arlesiana* Tamagnon lausahti: ”Hän tulee olemaan meistä suurin”. Tamagnon levytyssopimukseen kuului lisäksi muutama ilmainen gramofonilevy. Hän valitsi yhden levyt tenori Fernando De Luciaalta ja kastroitti Alessandro Moreschilta ja kuusi levyä Carusolta. (Aspinall 2007, 20.) Laulunlahjan lisäksi Tamagnossa saattoi olla ripaus ennustajaa.

3.8 Enrico Caruso

Nauhoitetun klassisen musiikin historiassa on vaikeaa löytää merkittävämpää nimeä kuin tenori Enrico Caruso (1873-1921). Caruso oli ensimmäinen laulaja, joka hyödynsi äänitysteknologian potentiaalin uran edistämiseksi. Hänen levytyksensä Canion aariasta *Vesti la giubba* Leonacavallon oopperasta *Pagliacci*, oli ensimmäinen levy, joka myi yli miljoona kappaletta. Caruson menestys levylaulajana sai muutkin laulajat kiinnostumaan tämän uuden teknologian tuomista mahdollisuuksista. Caruso oli myös ehkä ensimmäinen

maailmanlaajuinen viihdetähti. Levyjensä lisäksi hänen maineensa levisi sanomalehtien, aikakauslehtien, kirjojen ja mykkäelokuvien kautta. Amerikan Yhdysvalloista, viihdemaailman keskipisteestä tuli Caruson koti ja hän oli New Yorkin Metropolitan-oopperan tähti vuodesta 1903 aina kuolemaansa vuonna 1921 asti. Caruson ura globaalina laulajatähtenä on toiminut mallina monelle myöhemälle oopperatähdelle, joilla on levyjen lisäksi ollut käytössään myös television, äänielokuvien ja nykyään Internetin tuoma maailmanlaajuinen näkyvyys.

Enrico (alun perin Errico) Caruso syntyi köyhään perheeseen 7. helmikuuta 1873 Napolissa. Caruson laulunlahjat tulivat esille kirkkokuorossa ja hänen äitinsä kannusti häntä musiikkiuralle aina kuolemaansa asti, joka tapahtui vuonna 1888. Caruso tienasi rahaa laulamalla kaduilla ja kahviloissa ja alkoi 16-vuotiaana ottaa laulutunteja Guglielmo Verginelta. Caruso teki 22-vuotiaana oopperadebyyttinsä Napolin Teatro Nuovossa. Tätä seurasivat muutamat esiintymiset muissa paikallisissa oopperataloissa. (Caruso & Farkas 1990, 17-30.) Tähän aikaan Carusolla oli kuitenkin vaikeuksia ylä-ääniensä kanssa, jotka usein hajosivat. Tässä ongelmassa häntä auttoivat muun muassa kapellimestari ja laulunopettaja Vincenzo Lombardi. (Caruso & Farkas 1990, 33-34.) Vuonna 1897 Caruso lauloi Alfredon roolia Verdin oopperassa *La traviata*, ja tutustui sopraano Ada Giachettiin, joka lauloi Violettan osan. Giachettista tuli Caruson kahden ensimmäisen lapsen, Rodolfon ja Enricon äiti. (Caruso & Farkas 1990, 45.) Nuorempi pojista, Enrico jr., teki myös uraa laulajana ja hänen tekemissään nauhoituksissa voi helposti kuulla hänen isänsä äänen sävyä. Caruson ääni kehittyi ja hän kierteli italian oopperataloja kunnes hän debytoi Milanon La Scalassa jouluna 1900 Rodolfon roolissa Puccinin oopperassa *La Bohème* Arturo Toscaninin johtaessa. (Caruso & Farkas 1990, 72.) Näihin aikoihin Puccini sävelsi *Tosca*-oopperaa ja Caruso kävi hänen luonaan koelaulussa Cavaradossin roolia varten. Puccini oli vaikuttunut Caruson laulusta, mutta valitsi rooliin kuitenkin kokeneemmän tenorin Emilio de Marchin. Myöhemmin Puccini tosin totesi, kuultuaan Carusoa Cavaradossina, ettei hän ollut kuullut roolia koskaan paremmin laulettuna. (Caruso & Farkas 1990, 70-71.) Caruson ensimmäinen levytys Cavaradossin aariasta *E lucevan le stelle* on merkittävä siitä, että hän aloittaa

laulun väärään aikaan ja väärältä korkeudelta (Caruso, Farkas & Moran 1990, 432.))

Caruso pääsi kuitenkin kantaesittämään tenoripääosat Francesco Cilean oopperoissa *L'arlesiana* ja *Adriana Lecouvreur* sekä Umberto Giordanon oopperassa *Fedora* (Caruso & Farkas 1990, 53-59). Viimeiseksi mainitusta teoksesta hän nauhoitti aarian *Amor ti vieta* säveltäjän pianosäestyksellä (Caruso & Farkas 1990, 355). Caruson levyt myivät heti hyvin ja sana uudesta tähtitenorista levisi nopeasti (Caruso & Farkas 1990, 79).

Englannin Royal Opera Covent Garden kiinnitti hänet kokonaiseksi kaudeksi, jonka aikana hän lauloi rooleja Verdistä Mozartiin. Caruso debytoi 1903 Metropolitan oopperassa, josta oli tuleva hänen kotinäyttämönsä, Herttuan roolissa Verdin oopperassa *Rigoletto* (Caruso & Farkas 1990, 78-82). Pian tämän jälkeen hän solmi tuottoisan levytyssopimuksen Victor Talking Machine Companyn kanssa, ja se jatkui hänen kuolemaansa asti (Caruso & Farkas 1990, 354). Metropolitanissa Caruson repertoaari käsitti sekä lyyrisiä, että dramaattisia rooleja. Keskeisiä rooleja olivat muun muassa edellämainitut Herttua ja Rodolfo, sekä Radames (*Aida/Verdi*), Cavaradossi (*Tosca/Puccini*), Turiddu (*Cavalleria Rusticana/Mascagni*) sekä Canio (*Pagliacci/Leoncavallo*). Vuonna 1910 Caruso kantaesitti Dick Johnsonin roolin Puccinin oopperassa *La fanciulla del West*, lännen tyttö, Metropolitanissa Toscaninin johtamana. Koomikon lahjojaan Caruso pääsi esittelemään mykkäelokuvassa *My Cousin*, jossa hän teki kaksoisroolin oopperalaulajana ja tämän serkkuna. Elokuva sisältää myös ainutlaatuista kuvamateriaalia Caruson laulaessa kuuluisinta rooliaan, Caniota, Metropolitanin lavalla.

Vuonna 1918 Caruso avioitui Dorothy Park Benjaminin kanssa ja he saivat 1919 tyttären, Glorian. Vuonna 1920 laulaessaan Samsonin osaa Saint-Saënsin oopperassa *Samson et Dalila*, kaatuva lavaste osui Carusoa selkään. Tämä saattaa ollut osasyynä Caruson sairastumisen ja kuolemaan. (Caruso & Farkas 1990, 295). Muutama päivä tämän jälkeen Caruso alkoi tuntea kipua kyljessään ja sairastui vakavaan keuhkoputken tulehduksen. Oireet voimistuivat ja lopulta Carusolla todettiin keuhkopussintulehdus ja hänen rintansa jouduttiin leikkaamaan useita kertoja. Caruso halusi palata synnyinseudulleen Napoliin ja näytti aluksi

toipuvan, mutta elokuun toisena päivänä 1921 hän menehtyi sairauteensa. (Caruso & Farkas 1990, 292-321.)

”Caruso teki gramofonin ja gramofoni Caruson” on kuuluisa lainaus, joka kuvaa hyvin teknologian ja taitelijan hedelmällistä suhdetta. Caruson maine kiiri hänen levyjensä ansioista ja mahdollisti hänen nousunsa globaaliksi tähdeksi. Samalla Caruso oli myös täydellinen lippulaiva gramofonin ja levyteollisuuden nousuun. Ihmiset halusivat kuulla tätä maailmankuulua laulajaa ja samalla oppivat käyttämään ja rakastamaan tätä uutta teknologiaa.

Uransa alkuvaiheessa Caruso teki ainakin kolme nauhoitusta Anglo-Italian Commerce Companylle ja seitsemän Zonophonelle. Vuonna 1902 Lontoon Gramophone & Typewriter Companyn Fred Gaisberg sopi Caruson kanssa kymmenen laulun nauhoituksesta 100 punnan palkalla vaikka yhtiön johto piti palkkaa liian korkeana. Siihen nähden, että Caruso ei saanut näistä levyistä rojalteja, sopimus oli kuitenkin hyvin tuottoisa Gramophone Companylle. Se halusi houkutella Caruson nauhoittamaan uudestaan ja jo saman vuoden marraskuussa Caruso nauhoitti heille toiset kymmenen laulua, tällä kertaa 200 punnan palkkiolla. Gramophone Company myös lähetti Carusolle ilmaisen gramofonin. Hän oli mielissään pystyessään puhumaan ja laulamaan ystävilleen samaan aikaan, kuten hän kiitoskirjeessään mainitsi. Pitkien neuvottelujen jälkeen Caruso solmi Gramophone Companyn kanssa yksinoikeussopimuksen vuonna 1904. Caruso oli tehnyt myös yksinoikeussopimuksen Amerikassa Victor Talking Machinen kanssa, joka oli jatkoa alkuperäiselle amerikkalaiselle Gramophone Companylle. Lontoon ja Amerikan yhtiöt pääsivät yhteisymmärrykseen ja sopimuksen mukaan Caruso levytti yksinoikeussopimuksella Victorille, Lontoon Gramophone Companyn ainoana poikkeuksena. (Caruso & Farkas 1990, 354-358.)

Ensimmäisinä vuosina Caruson levytti pianon säestyksellä. Vuodesta 1906 alkaen alkoi jonkinlainen orkesterikokoonpano olla yleisempi. Kaikki Caruson levyt on nauhoitettu akustisesti, sillä hän oli jo ehtinyt kuolla sähköisen nauhoituksen syntyessä vuonna 1925. Caruson levyjen ääntä onkin pyritty parantamaan ja modernisoimaan useaan otteeseen. Välillä on muokattu vain äänen kaikua ja sävyä, toisinaan taas orkesteritaustat on nauhoitettu uudestaan modernilla

tekniikalla. Tätä yritettiin ensimmäisen kerran vuonna 1927 ja viimeisimmät versiot on tehty 2000-luvulla.

Mikä sitten teki Carusosta ja varsinkin hänen levyistään niin hyviä? Caruson ääntä on kuvailtu fonogeeniseksi, eli se kuulosti hyvältä nauhoitettuna. Hänen äänessään oli varsinkin uran loppuvuosina baritonaalista tummuutta, joka ei ollut tyypillistä hänen aikansa tenoreille. Eräessä *La Bohémen* esityksessä Caruso jopa lauloi Collinen bassoarian *Vecchia zimarra* selin yleisöön, oikean Collinen, joka oli menettänyt äänensä, liikuttaessa suutaan. Kriitikot eivät selvästikään huomanneet mitään. (Caruso & Farkas 1990, 208-209.) Caruso päätyi myös levyttämään Collinen aarian. Caruson poika Enrico Jr. kuvailee isänsä ääntä näin:

Se oli puhdas, ja sen hehkua ja väriä kuvailtiin kaikilla kielillä sanoilla 'samettinen' ja 'kultainen'. Hänen äänensä uljaassa metallisessa soinnissa oli viehättävää pehmeyttä sekä täydellisesti valetun kellon voima ja resonanssi. (...) Isällä oli oma tyylinsä. Hän onnistui yhdistämään verismin emotionaalisuuden bel canton perinteeseen ja hän jatkoi kasvuaan musiikkimakujen muuttuessa. Hänen tulkintansa kuulostavat edelleen tuoreilta ja musiikillisesti päteviltä, toisin kuin monien hänen aikalaistensa nauhoituksissa. (Caruso & Farkas 1990, 343. suom. Virtanen.)

Enrico jr:n mukaan Caruson ääni soveltui täydellisesti hänen aikansa primitiiviseen nauhoitusteknologiaan. levyiltä saa hyvän käsityksen hänen äänestään. Jos joku, joka tuntee Caruson vain levyiltä, astuisi oopperataloon silmät sidottuina Caruson laulaessa, hän tunnistaisi äänen. (Caruso & Farkas 1990, 346-347..) Tenori Franco Corelli sanoo Carusosta:

Ennen Carusoa tenorit yrittivät laulaa ennen kaikkea mahdollisimman kauniisti. Caruso toi meille mukanaan uuden, inhimillisemmän ja maskuliinisemmän tavan laulaa. Hänen äänessään oli pientä kurkkusointia, mutta se oli kuitenkin kaunis. Hän oli, joitakin portamentoja lukuun ottamatta, moderni tenori. Hänen sydämensä oli vielä hänen ääntäänkin suurempi, täynnä sekä Napolin aurinkoa, että surua. (Zucker 2015, 104, suom. Virtanen.)

Caruson levytykset ovat inspiroineet monia kuuluisia tenoreja hänen jälkeensä. Ei välttämättä ole liioiteltua sanoa, että tenorilaulu voidaan jakaa aikaan ennen ja jälkeen Caruson. On sanottu että ennen Carusoa, kukaan ei laulanut kuten hän, mutta hänen jälkeensä kaikki yrittivät. Monet tenorit ovat myös saaneet tai joutuneet kantamaan hänen nimeään: Beniamino Giglia kutsuttiin joskus toiseksi Carusoksi, Mario Lanza ja Richard Tucker tunnettiin Amerikan Carusoina, Jussi Björling ruotsalaisena Carusona ja Tom Burke englannin Carusona. (Caruso & Farkas 1990, 342.) Maailma on selvästi jäänyt kaipaamaan Carusoa Caruson paikalle. Ehkä vasta Luciano Pavarotti saavutti samankaltaisen aseman, vaikka hän ei laulajana muistuttanut Carusoa paljoakaan. Kaikki eivät koe Caruson vaikutusta pelkästään positiivisena. Musiikkikriitikko Stefan Zucker kirjoittaa:

Verrattuna edeltäjiinsä kuten Jean de Reszkeen, Francesco Tamagnoon ja Fernando De Luciaan, Caruson laulussa oli vähemmän nyansseja, dynaamista vaihtelua ja rubatoa; lyhyesti sanoen hänellä oli vähemmän musiikillista mielikuvitusta. (Zucker 2015, 101, suom. Virtanen.)

Metropolitanin suojea yleisö ja valtava auditorio saivat Caruson kaivamaan kehostaan äärimmäisiä resonanssitehoja. Caruso lauloi sydämellisesti, mutta ei tarpeeksi taiteellisesti. Tenorien pakkomielteinen volyymin tavoittelu alkoi Carusosta. Hänen jälkeensä tenorit ovat tavoitelleet voimakkaampaa sointia kauneuden, mezza vocen (puoliäänen) ja notkeuden kustannuksella. (Zucker 2016, 104, suom. Virtanen).

Caruson valtavan vaikutuksen myöhempiin laulajiin ovat epäilemättä mahdollistaneet hänen levytyksensä. Nekin laulajat, jotka eivät ole kuunnelleet nimenomaan Caruson levyjä, ovat altistuneet hänen vaikutukselleen hänen seuraajiensa levytysten kautta. Caruso on myös toiminut kuolemansa jälkeen monen tenorin laulunopettajana. Yksi heistä oli edellä mainittu Franco Corelli, joka lauloi pitkälti samaa repertuaaria kuin Caruso. Pitkälti itseoppinut Corelli opetteli laulua kuuluisten tenorien, kuten Caruson, levyiltä. (Tommasini 2004). Carusoon liittyen löytyy hyvä esimerkki siitä, miten musiikin tallentaminen on vaikuttanut sen esittämiseen. Bel Canto –repertuaariin perehtynyt kapellimestari

Will Crutchfield on tutkinut sitä, kuinka laulajat laulavat loppukadenssin Nemorinon aariassa *Una furtiva lagrima* Donizettin oopperasta *L'elisir d'amore*, lemmejuoma. Donizetti kirjoitti kadenssista kolme eri versiota. Varhaiset levyttäneet laulajat tekevät kaikki erilaisia kadensseja. Caruso levytti aarian vuonna 1902 sekä kaksi kertaa myöhemmin. Hän lauloi myös oman kadenssinsa, joka soveltui hänen äänensä ominaisuuksille. Crutchfield kuunteli kyseisestä aariasta yli kaksisataa levytystä, jotka oli tehty Caruson kuoleman jälkeen. Ainoastaan neljässä niistä laulaja ei kopioinut Caruson laulamaa kadenssia. Caruson kadenssi löytyy myös useasta nuotista. Siitä on tullut ”perinteinen” versio, mutta Crutchfield kutsuu sitä ”perinteen-kuolema” kadenssiksi. (Ross 2009). Suuren laulajan kuolematon esimerkki on kannustanut uusia laulajia kopioimaan hänen tyyliä, sen sijaan, että he kehittäisivät omaa muusikkouttaan ja esittelisivät omaa ääntään ja temperamenttiaan.

4 POHDINTA

Nykyihmisen on vaikea kuvitella maailmaa ilman tallennettua ääntä. Musiikki, Internet, televisio ja elokuvat ovat meille itsestäänselvyksiä. Voimme kuunnella suosikkikappaleemme uudestaan ja uudestaan ja oppia äänityksiä ulkoa. Tiedämme mitä laulaja tekee seuraavaksi, sillä olemme kuulleet sen jo aiemmin. Kuten tiedämme, äänitysteknologia on kuitenkin verraten uusi ilmiö musiikin historiassa. Sen synty ajoittui vasta myöhäisromantiikan tyylikauden aikaan ja se on kehittynyt koko 1900-luvun ajan ja jatkaa kehitystään uudella vuosituhanneillamme. Trendi tuntuu olevan selkeä: musiikin tallennusvälineet tulevat pienemmiksi ja tarjonta laajenee. Tämän päivän ääriesimerkki ovat Internetin suoratoistopalvelut, joiden tarjonta on lähes rajaton ja joissa musiikki on tallennettu täysin sähköisesti. Nauhoitusta ei tarvitse omistaa fyysisesti.

Suuri osa klassisesta musiikista on kuitenkin sävelletty aikana, jolloin jokainen musiikkiesitys oli ainutlaatuinen ja mahdoton replikoida. Suuria solisteja ei voinut kuulla muualla kuin olemalla heidän kanssaan samassa tilassa. Tämä teki epäilemättä tähtikultista vieläkin maagisemman. Esitykset olivat myös ainutlaatuisempia. Jokainen esitys oopperatalossa tai konserttisalissa oli ainutkertainen tilaisuus, jonka jakoivat ainoastaan paikalla olleet esiintyjät ja katsojat. Nykypäivän kuuluisimmilla oopperatähdillä on erilainen tilanne. Mikäli heidän suorituksensa ei vastaa heidän yleistä tasoaan, esiintyy vireongelmia tai ääni hajoaa, heidän kommelluksensa saattavat joutua Internetin video-palveluihin skandaalinäköisen oopperakansan tuomittaviksi ja parantamaan hetkellisesti laulunopiskelijoiden itsetuntoa. Youtube –videopalvelusivuston kokoelmat oopperalaulajien, ammattilaisten ja amatöörien, heikoimmista hetkistä ovat suosittua viihdettä. Ennen äänitysteknologiaa laulajien epäonnistumiset eivät tallentuneet, mutta huhut epäonnistumisista levisivät varmasti laajalti. Ehkä nykypäivän oopperatähdet ovat siinä mielessä onnekkaita, että ainakin heidän epäonnistumisistaan on usein konkreettinen dokumentti, verrattuna tilanteeseen, jossa vertailukohta on vain vääristynyt juoru.

Ennen äänitysteknologiaa laulajien ei myöskään tarvinnut kilpailla omien tai edeltäjiensä levyjen kanssa. Nykyään tilanne on toisenlainen. Laulun historiaan perehtyneen oopperankävijän korvissa voivat soida suurimpien laulajien äänet yli

sata vuotta käsittävältä aikajaksolta, kun hän tulee katsomaan elävää oopperaesitystä. Tämän päivän tähtiartistit, ne joiden ääniä suuret musiikkiyhtiöt tänä päivänä nauhoittavat, joutuvat historian lisäksi kilpailemaan omien tallenteittensa kanssa. Oopperalaulu on lähtökohtaisesti akustinen ilmiö, sillä se on kehittynyt tarpeesta saada ääni kantamaan isossa tilassa aikana, jolloin ääntä ei osattu vahvistaa sähköisesti. Siksi ero oopperalaulajan studiossa tehdyn nauhoitteen ja akustisesti kuunnellun äänen välillä saattaa olla suuri. Jotkut sanovat, että osa niistä laulajista, jotka nykyään muistamme aikansa tähtinä, olivat niitä joiden äänet olivat fonogeenisimpiä, eli ne kuulostivat hyvältä nauhoitettuna. Usein kuulee tarinoita, joissa kuuliija pettyy kuullessaan kuuluisaa laulajaa ensimmäisen kerran elävänä. Tämä ilmiö pätee varmasti koko nauhoitetun musiikin historiaan.

Nauhoitusten kuuntelu on myös monelle nykyihmiselle ensimmäinen tai ainakin toistuvasti alitumien klassiselle laululle. On tietenkin hyvä, että suurten laulajien levytykset inspiroivat nuoria opiskelemaan laulua, mutta siihen sisältyy myös mahdollisia väärinymmärryksiä. Jos opimme kuulemaan klassista laulua ensisijaisesti äänitteinä, käsityksemme sen akustisista elementeistä jää helposti puutteelliseksi. Nauhoitus tasapäistää ihmisääniä, jotka voisivat elävänä kuultuna olla hyvin erilaisia kokemuksia. Levyllä pop-laulaja ja Wagner-tenori voivat kuulostaa yhtä voimakkailta. Kevyt musiikki on jo pitkään toiminut sähköisen vahvistuksen ja nauhoituksen maailmassa, kun taas klassinen laulu perustuu akustiseen äänentuottoon. Akustisesti kuultu oopperalaulaja saattaakin olla paljon voimakkaampi elämys kuin levyllä kuultuna. Viime vuosikymmeninä on myös vahvistunut ”kevyt-klassisten” laulajien nousu. Nämä laulajat saattavat laulaa klassista repertuaaria kuten ooppera-arioita, mutta lähes poikkeuksetta sähköisesti vahvistettuna, jolloin he kuulostavat melko samalta kuin nauhoituksissaan. Tämä saattaa hämärtää määritelmäämme oopperalaulajasta. Jos kokemuksemme klassisesta laulusta rajoittuu nauhoituksiin, meille saattaa syntyä virheellinen käsitys, että perinteinen klassinen laulu on vain tietynlainen äänen sävy, eikä laajempi akustinen ilmiö. Toisaalta monien kevyen musiikin laulajien äänet toimivat myös ilman äänen toistoa ja studiomaniipulaatiota, osan ehkä jopa paremmin kuin joidenkin klassisten laulajien.

Kuten esimerkki Caruson kadenssista *Una furtiva lagrima* -aariassa todistaa, äänitysteknologia on myös lisännyt aikaisempien tulkintojen kopioimista. Tenori Franco Corelli sanoo kopioineensa tulkintansa Manricon aariasta Verdin oopperasta Trubaduuri ja Bizet'n Carmenin viimeisestä näytöksestä ihailemansa tenorin Aureliano Pertilen levyiltä (Zucker 2015, 112). Jos nuoret tenorit taas opiskelevat Corellin tulkintoja, voisi prosessia jo kutsua jonkinlaiseksi rikkinäiseksi puhelimeksi. Toisaalta nämä vanhat levytykset avaavat meille mahdollisesti muuten vierasta musiikkimaailmaa ja –aikaa, joka voi syventää ymmärrystämme teoksista, joita laulamme. Levyiltä voimme kuulla jopa roolien alkuperäisiä tulkintoja, joilla on luonnollisesti suuri historiallinen merkitys. Verdin rooleja kantaesittäneitä laulajia, jotka tekivät levyjä ovat muun muassa edellä mainittu tenori Francesco Tamagno (*Otellon* nimirooli) ja baritonit Victor Maurel (*Otellon* Jago ja *Falstaff*, nimirooli), Antonio Pini-Corsi (*Falstaffin* Ford) sekä basso Francesco Navarini (*Otellon* Lodovico). Puccinin tapauksessa heitä on jo paljon enemmän: mm. Sopraanot Cesira Ferrani (*La Bohémen* Mimi ja *Manon Lescaut*'n nimirooli), Rosa Raiza (*Turandotin* nimirooli) Maria Zamboni (*Turandotin* Liu), tenorit Giovanni Zenatello (*Madama Butterflyn* Pinkerton) Miguel Fleta (*Turandotin* Calaf) ja Enrico Caruso (*Lännen tytön* Johnson) sekä baritonit Eugenio Giraldoni (*Toscan* Scarpia) ja Pasquale Amato (*Lännen tytön* Jack Rance). Nykylaulajat voivat siis halutessaan kuunnella joidenkin oopperoiden kohdalla roolien tulkinnan koko historiaa teoksen ensi-illasta tähän päivään. Tämä on varsinkin nykypäivänä hyvin helppoa internetin suoratoisto- ja videopalvelujen takia.

Mikäli ääntä olisi osattu nauhoittaa ja vahvistaa jo aikaisemmin, olisivatko säveltäjät käyttäneet sitä oopperoissaan? On vaikea kuvitella, että vastaus olisi ei. Esimerkiksi Wagnerin, joka hyödynsi aina uutta teknologiaa oopperoidensa toteutuksessa, voi kuvitella käyttämässä nauhoitettua musiikkia tai kaikuefektejä Fafner-lohikäärmeen äänessä *Siegfried*-oopperassaan tai *Lentävän Hollantilaisen* haamukuoro-kohtauksessa. Ehkä Mozart olisi halunnut Komtuurin äänen kuuluvan samaan aikaan useasta suunnasta voimistaen sen ylimaallista sävyä? Monet aikamme säveltäjät käyttävät nauhoitettua musiikkia teoksissaan.

Tutkimukseni on käsitellyt äänitysteknologian ja klassisen laulumusiikin suhdetta. Olen selvittänyt, että äänen tallennuksella on juurensa jo antiikin kreikassa, mutta

vasta 1800-1900 lukujen vaihteessa se kehittyi teknologiaksi, joka mahdollisti musiikin tallennuksen ja myynnin suurelle yleisölle. Oopperalaulajien ääntä alettiin tallentaa hyvin nopeasti. Joidenkin laulajien nauhoitukset katsovat taaksepäin; ne ovat kuin huuruinen ikkuna menneeseen maailmaan (Schram, Moreschi, Patti, Tamagno), kun taas osa niistä katsoo tulevaisuuteen, multimedian käyttöön tähtikultin globalisoimisessa (Caruso). Äänitysteknologia on tuonut klassisen musiikin kuunteluun museo-aspektin, jota sillä ei aikaisemmin ollut. Historialliset esimerkit ovat niin alalle pyrkivien kuin sen harrastajienkin kuunneltavissa. Tämä lisää laulajien tulkintojen vertailun ja matkimisen mahdollisuuksia. Menneiden aikojen kuolemattomat äänet inspiroivat ja kiehtovat lukematonta määrää uusia laulajia ja musiikin kuuntelijoita vuosikymmenten vierissä eteenpäin. Sellaisesta yleisöstä ei aiemmin osattu uneksiakaan.

LÄHTEET

Aspinall, M. 2007. The career of Francesco Tamagno

Historic Masters. [Viitattu 6.10.2016] Saatavissa:

http://www.historicmasters.org/documents/tamagno_complete_compressed.pdf

Beardsley, R. & Leech-Wilkinson, D. 2009. A Brief History of Recording to ca. 1950 AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music

[Viitattu 5.10.2016] Saatavissa:

http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html

Budden, J. 2005 Puccini: His Life and Works

New York: Oxford university press.

Clapton, N. 2008. Moreschi and the voice of the Castrato

Lontoo: Haus publishing.

Caruso, E. & Farkas, A. 1990. Enrico Caruso: My Father and My Family

Portland: Amadeus Press.

Collins, W., Goodwin C., Shaman, W. 1999. More EJS: Discography of the Edward J. Smith Recordings. Westport: Greenwood press.

Cone, J., Moran, W. 1993. Adelina Patti: queen of hearts

Portland: Amadeus press.

Enciso, J. 1891. Memorias de Julian Gayarre

Madrid: Laida edicion e imagen.

Feldman, M. 2015. The Castrato: Reflections on Natures and Kinds

Oakland: University of California Press.

Gronow, P. 1998. An international history of the recording industry

Lontoo: Cassell.

Hall, D. 1985 On Listening to the Mapleson Cylinders

[Viitattu 5.10.2016] Saatavissa:

<http://digilib.nypl.org/dynaweb/millennium/mapleson>

- Hegermann-Lindencrone, L. 1914. *The sunny side of diplomatic life, 1875-1912*.
New York: Harper.
- Moran, W. 1990. *Herman Klein and the gramophone*.
Portland: Amadeus Press.
- Marek, D. 2007. *Singing: The first art*. Toronto: Scarecrow Press.
- Morton, D. 2004. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*.
Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Plaskin G. 1983. *Horowitz: a biography of Vladimir Horowitz*.
New York: William Morrow & Co.
- Ravens, S. 2014. *The Supernatural Voice: A history of high male singing*.
Woodridge: Boydell Press.
- Ross, A. 2009. Taking liberties. *The New Yorker* 31/8/2009.
- Schonberg, H. 1983. How a vocal buff's detective work made a singer's name one for the record book. *The New York Times* 13/2/1983.
- Steane, J. 1996. *Singers of the century*.
Lontoo: Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- Stratton, J. 1985. *What Can We Hear? The Maplesons as Research Tools: The Singers, Their Capabilities; The Impact in the Theater; The Performance Practices of the Period*. [Viitattu 5.10.2016] Saatavissa:
<http://digilib.nypl.org/dynaweb/millennium/mapleson>
- Zucker, S. 2015. *Franco Corelli & a revolution in singing*.
New York: Bel canto society inc.

KUALÄÄHTEET

Edison's original tin-foil phonograph (kuva 1) [Viitattu 6.10.2016] Saatavissa:

http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html

Berliner Gramophone 1888 (kuva 2) [Viitattu 6.10.2016] Saatavissa:

http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html

