

## Monitaiteisen yhteistyön mustat ruusut: Maikki Järnefeltin medioitu ääni

Jos olisi mahdollista palata ajassa 119 vuotta taaksepäin, matkustaisin Tukholmaan Kustaa Aadolfin torin laidalle hotelli Rydbergiin. Etsisin hotellista huoneen, jossa Gramophone Company suorittaa äänityksiä ja ehtisin toivottavasti parahiksi seuraamaan, kuinka Maikki Järnefelt valmistautuu laulamaan ensimmäistä kertaa gramofonilaitteeseen. Tarkkailisin, miten hän reagoi äänittäjään sekä äänityslaitteeseen. Mitä hänen ilmeensä ja eleensä kertovat hänen keskittymisestään sekä suhtautumisestaan tilanteeseen? Kuuntelisin tarkasti, miten tuo levyiltä minulle niin tutuksi tullut ääni soi, kun seisoin samassa tilassa hänen äänittäessä vuoden 1904 ”Svarta rosor” -levytystään? Entä mitä keskusteltaisiin äänityksen jälkeen? Oliko Maikki Järnefelt itse tyytyväinen? Varsinaisen aikakoneen puuttuessa voin kurkottaa historiaan ja tuohon hetkeen ainoastaan jäljelle jääneiden levytysten kautta. Levytykset eivät ole kuitenkaan suora dokumentti laulajan äänestä tai laulutavasta äänityshetkellä, sillä lopputulokseen vaikuttavat useammat tekijät. Äänite on luonteeltaan monitaiteinen. Kuulijan ja esittäjän välillä, mutta ei esteenä vaan osana kokonaisuutta, ovat äänityslaitte sekä laitetta operoiva ja usein esittäjää opastava äänittäjä.

Maikki Järnefelt (1871–1929) oli yksi varhaisista suomalaisista levyttäneistä laulajista.<sup>1</sup> Hänen levytysuransa ulottuu laajalle aikavälille 1904–1929, ja levytyksistä on edelleen saatavissa lähes kaikki. Tässä artikkelissa käsittelen Gramophone Companyn levytyksiä vuosilta 1904 ja 1906. Erityisen mielenkiintoisia ovat neljä laulua, jotka Järnefelt levytti vuonna 1904 ja toistamiseen vuonna 1906. Koska muuta aineistoa, kuten kirjeitä, asiakirjoja ja kritiikkejä, on niukalti, olen pyrkinyt kohti tutkimusmenetelmiä, joilla ammentaa soivasta aineistosta. Historiallisia äänitteitä on mahdollista analysoida kuuntelemalla sekä erilaisin äänen muokkaukseen ja analysointiin tarkoitettuun työkaluihin. Tutkimusta tehdessäni olen käyttänyt Izotopen RX8-restaurointiohjelmaa äänen visualisointiin ja tarkempaan kuunteluun. Lisäksi olen omaksunut menetelmiä, joissa pystyn hyödyntämään omaa laulajan kokemustani Maikki Järnefeltin äänen aistimiseen (vrt. Tarvainen 2012; Potter 2014). Äänitin

---

<sup>1</sup> Maikki Järnefelt-Palmgren os. Pakarinen avioitui Armas Järnefeltin kanssa 1893 ja otti aviomiehensä sukunimen. Toisen avioliittonsa Maikki Järnefelt solmi 1910 Selim Palmgrenin kanssa ja alkoi käyttää nimeä Järnefelt-Palmgren. Tämä artikkeli käsittelee ajanjaksoa, jolloin hänet tunnettiin Maikki Järnefeltinä.

myös omaa lauluani tutkiakseni tarkemmin esimerkiksi artikulaatiota. Vertaamalla analyysin tuloksia jo olemassa olevaan tutkimustietoon sekä aikalaisten kirjoituksiin ja kokemuksiin saan tarkempaa tietoa siitä, miten äänitystilanne, äänittäjä ja äänityslaitte ovat vaikuttaneet Järnefeltin lauluesitykseen ja miten Maikki Järnefeltin medioitu ääni on syntynyt. Medioituminen on viestinnän ja median tutkimuksessa käytetty termi, joka voidaan ymmärtää hyvin laajasti (Ampuja ym. 2014, 22–37). Tässä artikkelissa, historiallisten lauluäänitteiden tutkimuksen kontekstissa käytän sitä vastaamaan *Medienstimme*-termiä (Martensen 2019, esim. 216) tehdäkseeni näkyvämmäksi äänilevyteollisuuden koneiston lauluäänitteen takana.

Olen koulutukseltani klassisen musiikin äänittämiseen erikoistunut musiikkiteknologi ja klassisen koulutuksen saanut laulaja. Historialliset lauluäänitteet ja niiden sisällään pitämä taide on kiehtonut minua jo pitkään. Äänitteiden välityksellä on mahdollisuus saada kuulokuvia yli sata vuotta sitten vaikuttaneista taiteilijoista ja heidän taiteestaan. Asiantuntemus sekä laulajan että äänittäjän näkökulmasta antaa laajemmat mahdollisuudet tarkastella historiallisia lauluäänitteitä ja äänitysprosessia. Minulla on myös käytännön kokemusta historiallisista äänityslaitteista. Pääsin seuraamaan Inja Stanovićin tutkimukseen liittyviä fonografilla ja gramofonilla tehtyjä pianoäänityksiä Huddersfieldissa alkuvuodesta 2020 (ks. Stanović, I. 2023). Kuulin, miten huoneessa juuri esitetty versio muuttui, kun se toistettiin historialliselta äänitteeltä. Äänitysten lomassa pääsin myös itse kokeilemaan laulamista gramofonille.

Historiallisten äänitteiden tutkimuksesta on tullut laaja-alaista. Äänityslaitteen ominaisuudet (esim. Leech-Wilkinson 2009; Kob & Weege 2019), laitteen omistavan levy-yhtiön ja äänittäjän työn vaikutukset (Martensen 2019) sekä äänitystilanteen erityisyys esittäjän kannalta (Stanović, I. 2023) on otettu tutkimuksessa huomioon. Tutkimus, jossa historiallisia äänitteitä hyödynnetään esittämistävän selvittämiseen, käyttää hyväksi perinteisten analyysityökalujen lisäksi myös asiantuntijan kuuntelua (Plack 2008; Gentili & Palma 2023) ja laulajan omaa kehoa (Potter 2014)

Tässä artikkelissa tutkin Maikki Järnefeltin vuosien 1904 ja 1906 Gramophone Companyn levytyksiä käyttäen aineistona äänittäjän, äänityslaitteen sekä esittäjän vuorovaikutuksessa syntynyttä soivaa lopputulosta. Miten äänityslaitteen ominaisuudet muuttavat äänitteeltä kuultua esitystä verrattuna äänityshuoneessa esitettyyn versioon? Miten laulaja on muokannut esitystään äänitystilanteeseen sopivaksi omasta aloitteestaan tai äänittäjän ohjaamana? Luodakseni tutkimukselle raamit tarkastelen Maikki Järnefeltin ääntä uran näkökulmasta ja hahmottelen äänityshuoneen ulkopuolelta äänityksiin vaikuttaneita seikkoja, kuten levy-yhtiön linjauksia ohjelmiston suhteen.

## MAIKKI JÄRNEFELTIN URA JA LEVYTYKSET

Sopraano Maikki Järnefelt teki kansainvälisen uran ooppera- ja konserttilavoilla sekä laulupedagogina (kuva 1). Järnefelt opiskeli laulua systemaattisesti noin seitsemän vuotta. Hän aloitti opinnot vuonna 1888 Helsingin musiikkiopistossa Abraham Ojanperän johdolla (Koivulehto 1987, 30–32). Musiikkiopiston jälkeen hän päätti jatkaa opintojaan ulkomailta ja matkusti senaatilta saamansa apurahan turvin Pariisiin syyskuussa 1890. Pariisissa Maikki Järnefelt hakeutui Mathilde Marchesin laulukouluun (mt. 46–72), mutta koki kahden vuoden jälkeen Marchesilta saamansa opin riittämättömäksi; jossain määrin se tuntui jopa vieneen laulutekniikkaa huonompaan suuntaan (mt. 106–108). Vuoden 1893 alusta hän jatkoi opintojaan Pariisissa tuntemattomaksi jääneen madame Bertramin johdolla (mt. 109). Pariisi jäi taakse ja yhteistyö Bertramin kanssa lyhyeksi, kun Maikki ja Armas Järnefelt avioituivat kesällä 1893 ja muuttivat saman vuoden lopulla yhdessä Berliiniin, missä Armas Järnefelt opiskeli. Armas Järnefeltin ja tämän opettajan professori Beckerin avulla Maikki Järnefelt löysi opettajakseen Wagner-rooleihin erikoistuneen Julius Heyn.<sup>2</sup> Heyn johdolla Maikki Järnefelt tutustui Wagnerin oopperoihin ja harjoitti muun muassa *Die Walküre* -oopperan Sieglinden, *Tannhäuserin* Elisabethin sekä *Der fliegende Holländer* -oopperan Sentan roolit, joista tuli hänelle tärkeitä sekä ammatillisesti että henkilökohtaisesti (Koivulehto 1987, 122). Myös Armas Järnefelt oli innostunut Wagnerin musiikista, ja hänellä oli osuutensa vaimonsa ihastukseen näitä rooleja kohtaan sekä niiden harjoittamiseen ja jopa esittämiseen.<sup>3</sup> Maikki Järnefelt jatkoi Heyn opetuksessa ensimmäiseen kiinnitykseensä saakka Breslaun oopperassa 1895 (Koivulehto 1987, 127).

Oopperalaulajan ura näytti lupaavalta, kun Breslaun jälkeen Maikki Järnefelt oli kiinnitettyä esimerkiksi Berliinin Kroll-oopperaan sekä Düsseldorfin ja Magdeburgin oopperoihin. Lisäksi hän vieraili esimerkiksi Bremenissä (Koivulehto 1987, 332). Jostain syystä oopperakiinnitysten tahti vaikuttaa kuitenkin hiipuneen 1900-luvun puolelle tultaessa, ja Maikki Järnefelt kiersi pääasiassa konsertoimassa. Syyski tähän Järnefeltin ystävä Väinö Sola (1951, 88) esittää laulajattaren temperamenttisen luonteen, joka aiheutti ristiriitoja kollegoiden kanssa ja teki oopperan edellyttämästä yhteistyöstä mahdotonta. Yksityiselämän kannalta merkityksellisiä käännteitä olivat Maikin ja Armas Järnefeltin Eva-tyttären syntymä vuonna 1901 (Koivulehto 1987, 137) sekä Järnefeltien liiton kariutuminen lopulta vuonna 1908. Maikki Järnefelt avioitui Selim Palmgrenin kanssa vuonna 1910 (mt. 211, 223).

<sup>2</sup> Julius Hey (1832–1909) oli saksalainen laulunopettaja ja Richard Wagnerin tyylin asiantuntija. Hey on julkaissut oppaan *Deutscher Gesangunterricht* (1884), joka perustuu saksan kielen lausuntatapaan. Lisäksi Hey laati laulajille yksityiskohtaisen kirjan seuratessaan Wagnerin johtamia harjoituksia Bayreuthissa kesinä 1875 ja 1876. (Forbes 2001.)

<sup>3</sup> Järnefeltit järjestivät Suomalaisen Teatterin kanssa Wagner-näytäntöjä Helsingissä vuosina 1904–1906 (oopperasampo.fi).

Vuonna 1907 hän matkusti Italiaan opiskelemaan paikallista kieltä ja musiikkia sekä mahdollisesti jatkaakseen kesken jäänyttä oopperauraansa. Milanossa hänen opettajanaan toimi Michele Wigley. Matka tuotti tulosta, ja Järnefelt lauloi Torinon ja Riminin oopperoissa, kunnes sydän, eli halu olla Selim Palmgrenin lähetyvillä, veti hänet takaisin Suomeen (mt. 206–207). Maikki Järnefelt jatkoi uraansa konserttien ja opettaen loppuun saakka. Hänen pedagogisesta työstään ovat osoituksena kirjat *Laulutaiteen opas* (1918) ja *Jokapäiväiset lauluharjoitukseni* (1919). Marja-Liisa Koivulehto (1987) on kirjoittanut elämäkerran, jonka aineistona toimivat Järnefeltin itsensä kirjoittamat kesken jääneet muistelmat sekä kirjeenvaihto. Kirjeenvaihto ja muistelmat sekä esimerkiksi Maikki Järnefeltin tallettamat konserttiohjelmat ja kriitikit ovat saatavilla Maikki Järnefelt-Palmgrenin arkistossa Kansallisarkiston Joensuuun toimipisteessä.

Maikki Järnefeltin levytysura käsittää kohtalaisen pitkän aikavälin 1904–1929, ja viimeinen jälki hänen äänestään ikuistui levynpintaan hänen kuolinvuonnaan. Ensimmäiset levytykset tehtiin Gramophone Companyn toimesta vuosina 1904 ja 1906. Seuraavan kerran Järnefelt asteli äänitystorven eteen New Yorkissa elokuussa 1921 testiäänityksiä varten. Testit olivat kaikesta päätelleen onnistuneet: joulukuussa 1921 Maikki Järnefelt äänitti Nathaniel Shilkrethin johtaman puhallinorkesterin säestämänä sekä tammikuussa 1922 pianon säestämänä levy-yhtiö Victorin studioissa yhteensä neljä laulua. Näistä julkaistiin joulukuussa äänitetyt ”Pai, pai paitarressu” ja ”Polska”. Viimeiset Järnefeltin äänitykset tehtiin HMV-levy-yhtiön kanssa Helsingissä toukokuussa 1929. Järnefeltin levyttämä ohjelmisto keskittyy pääasiassa kotimaiseen laulumusiikkiin (Fenno-levytietokanta). Yleisradio ja Fuga (2002) ovat uudelleenjulkaisseet saatavilla olleet äänitteet. Lisäksi levytyksien digitoituja versioita voi kuunnella Kansalliskirjastossa. Yksittäisiä Maikki Järnefeltin levytyksiä on julkaistu myös varhaisia kotimaisia äänitteitä sisältävillä kokoelmilla. Aineistona käyttämäni versiot ovat Kansalliskirjaston digitointeja.

Tässä artikkelissa keskityn vuosien 1904 ja 1906 levytyksiin. Jätän Järnefeltin 1920-luvun levytykset tutkimuksen ulkopuolelle, sillä ne poikkeavat aikaisemmista merkittävästi ajallisesti. Rebecca Plack (2008, 6) nostaa esiin laulajan iän tärkeänä parametrina historiallisia äänitteitä ja esityksiä analysoitaessa. Ikä vaikuttaa laulajan tekniikkaan ja sen myötä myös tyyliin. Muita merkittäviä eroavaisuuksia on muun muassa New Yorkin äänityksissä laulua säestänyt kokoonpano, kapellimestarin johtama orkesteri. Järnefeltin viimeiseksi jääneissä vuoden 1929 äänityksissä äänitystorvi oli jo korvattu mikrofoniolla, joka toi mukanaan äänenlaatuun lisää erottelevuutta ja tarkkuutta.





1904

Maikki Järnefelt

Juncker-Jensen

Kjøbenhavn  
Vimmelskæftet 39.

Kuva 1. Maikki Järnefelt Tanskassa vuonna 1904 Sophus Juncker-Jensenin kuvaamana (Pohjois-Karjalan museo).

## LAULAJA, ÄÄNITTÄJÄ JA LEVY-YHTIÖ

Äänilevyteollisuuden alkuhämäristä aina vuoteen 1925 saakka musiikkia taltioitiin mekaanisesti. Tämä nerokkaan yksinkertainen äänitysjärjestelmä asetti kuitenkin haasteen taiteilijalle ja mitä suurimmassa määrin äänittäjälle. Tutkijalle varhaiset äänitteet tarjoavat mielenkiintoisen ja monisyisen aineiston. Vaikka äänitteet ovatkin väritynyt ja rajattu versio alkuperäisestä äänilähteestä, niillä on ollut suuri vaikutus siihen, miten musiikkia esitetään tänä päivänä (esim. Leech-Wilkinson 2009; Philip 2004). Esittämistavan tutkimuksen rinnalle on noussut artikkeleita ja kirjoja, joissa äänitteitä käsitellään omana taidemuotonaan ja joissa muusikoiden lisäksi nostetaan esiin myös muut äänitteeseen vaikuttaneet ammattilaiset (Martensen 2019; Stanović, A. 2023). Äänitteeltä voidaan kuulla summa äänitysteknologian mahdollisuuksia ja rajoituksia sekä äänittäjän ja taiteilijan valintoja.

Mekaaniselle äänityslaitteelle soittaminen tai laulaminen on vaatinut muutoksia esimerkiksi siihen, miten esittäjä käyttää kehoaan tai instrumenttinsa dynamiikkaa. Äänittäjän tehtävä on ollut ohjata esittäjän ja äänityslaitteen vuorovaikutusta. Lisäksi äänittäjä on muokannut soivaa lopputulosta valitsemalla äänityslaitteeseen osat, jotka tallentavat instrumentin soinnin parhaalla mahdollisella tavalla (Seymour 1918, 72–122). Äänittäjän kokemukseni vuoksi olen hyvin tietoinen niistä monista päätöksistä, joita tehdään optimaalista äänityasetelmaa rakennettaessa. Päätöksiä ohjaavat makumieltymykset sekä tapa hahmottaa ääntä. Nämä päätökset eivät välttämättä välity samalla tavalla lopputuloksessa kuin vaikkapa laulajan päätös esittää tietty fraasi täysin ilman vibratoa, mutta ne vaikuttavat kuultavaan lopputulokseen soinnin, tekstin piirtymisen tai tilantunnon kautta. Äänitystilanne on ollut useimmille taiteilijoille vieras, ja heillä on pääasiassa ollut mahdollisuus kuulla äänityksen tulokset vasta joitakin viikkoja myöhemmin, kun valmis levy saapuu tehtaasta. Tämä on lisännyt äänittäjän vastuuta, mutta myös valtaa lopputuloksen suhteen.

Äänittäjien ja levy-yhtiöiden tavoite vaikuttaa olleen mahdollisimman luonnollisen lopputulos (Martensen 2019, 144; Seymour 1918, 73). Luonnollisen kuuloiseen lopputulokseen pääseminen vaati kuitenkin toisinaan jopa luonnottoman tuntuisia tulkintaa konserttisaleihin tottuneelta esittäjältä (Stanović, I. 2023; Kolkowski ym. 2021). Äänityslaitteen asettamien vaatimusten lisäksi laulajan esitykseen ovat saattaneet vaikuttaa äänen suuntaaminen katsomon viimeisten penkkirivien sijasta muutaman kymmenen sentin päässä olevaan metallitorveen, konsertista huomattavasti poikkeava instrumenttien asettelu tilassa sekä äänitystilan akustiikka. Äänitystilanne saattoi olla laulajalle stressaava. Esimerkiksi Nellie Melba kertoo äänityksensä, jossa säestävinä instrumentteina olivat piano ja huilu:

Viereisestä huoneesta kuuluu suriseva [äänityslaitteen] ääni, pianisti aloittaa soiton ja huilu puhaltaa korvaani ja minä alan laulaa. Ei ole yleisöä hurraamassa minulle, näkyvässä vain pieni neliskanttinen ikkuna. Mutta sieluni silmät näkevät edessäni

paljon suuremman yleisön kuin yhdessäkään oopperatalossa, ja tiedän, että mikäli teen pienimmänkään erheen, huomaamattoman virheen hengityksessä, siellä se tulee säilymään, armottomasti toistuvana ikuisuuksiin.<sup>4</sup> (Melba 1925, 175–176.)

Äänittäjän ja taiteilijan lisäksi lopputulokseen vaikutti tietysti taho, joka rahoitti levytykset. Hieman yleistäen voidaan todeta levy-yhtiön päättäneen, ketä äänitettiin ja kuka äänitti. Levy-yhtiön bisnesstrategia määrittäi myös äänitettävän ohjelmiston. Gramophone Company perustettiin 1898, ja se otti nopeasti haltuunsa Euroopan äänitemarkkinat. Yrityksen strategia oli kohdentaa äänitteet paikalliselle yleisölle, ja niinpä yritys jalkautti äänittäjät kentälle kaluston kanssa äänittämään paikallisten tähtien esittämää paikallista musiikkia. Vuonna 1903 Kööpenhaminaan ja Tukholmaan perustettiin Gramophone Companyn sivukonttorit; lisäksi Osloon ja Helsinkiin valittiin yrityksen edustajat. Helsingissä edustajana toimi Otto Brandt Oy. (Gronow & Englund 2007.)

## MAIKKI JÄRNEFELT JA GRAMOPHONE COMPANY

Ensimmäisen kerran Maikki Järnefeltin ääni siis ikuistettiin Tukholmassa loppuvuodesta 1904. Maikki ja Armas Järnefelt olivat saapuneet Tukholmaan Kuninkaallisen oopperan<sup>5</sup> Wagner-näytösten vuoksi. Sattumoisin Gramophone Company suoritti äänityksiä teatterin kanssa samalla aukiolla sijainneessa hotelli Rydbergissä (Åhlén 2009, 92). Maikki Järnefelt lauloi Tukholman kuninkaallisessa oopperassa 17. ja 24. marraskuuta *Tannhäuserin* Elisabethin roolin sekä *Die Walküre* -oopperan Sieglinden 21. marraskuuta. Armas Järnefelt johti näytökset. Maikki Järnefeltin lisäksi Kuninkaallisen oopperan *Die Walküre* -solisteista levyttivät Matilda Jungstedt (Brünnhilde) ja John Forsell (Wotan) sekä *Tannhäuser*-miehityksestä Gustav Sjöberg (Reinmar von Zweter). Lisäksi gramofonille ikuistettiin oopperan kuoro. (Liliedahl 1977, 28–32; <https://arkivet.operan.se>.) Diskografoissa 1904 Tukholmassa äänittäjäksi on merkitty Will Gaisberg (1877 tai 1878–1918), mutta *Hufvudstadsbladetin* (22.11.1904, Anmälda resande) Matkustajia-palsta paljastaa, että Gaisbergin mukana Tukholmassa on ollut myös Gramophone Companyn äänittäjä George Dillnutt (1883–1937). Tarkkaa äänityspäivää ei tiedetä (Clarke ym. 2023). Åhlénin (2009, 91) mukaan äänitykset olisivat voineet tapahtua 22. marraskuuta perustuen oopperan harjoitus- ja esitysaikatauluihin, mutta tuolloin äänittäjät olivat jo matkanneet Helsinkiin (*Hufvudstadsbladet* 22.11.1904). Toisaalla äänitysten on merkitty tapahtuneen lokakuussa (esim. Liliedahl 1977, 28), ja onkin mahdollista, että äänitysreissu Tukholmaan olisi tehty erikseen jo silloin. Tukholmasta äänittäjät matkustivat siis Suomeen marraskuun 21. päivä 1904 (*Hufvudstadsbladet* 22.11.1904).

<sup>4</sup> Mikäli ei toisin erikseen mainita, kaikki suomennokset ovat artikkelin kirjoittajan.

<sup>5</sup> Vuonna 1904 virallinen nimi oli Kongliga Teatern.



Joulukuun alussa kotimaisissa lehdissä levisi uutinen englantilaisesta uudesta Gramophone Company -yrityksestä, jonka asiamies oli vierailut Helsingissä ja käyntinsä aikana tallentanut useiden paikallisten laulajien sekä orkesterien esityksiä. Myös Maikki Järnefelt mainittiin (mm. *Helsingin Sanomat* 3.12.1904), vaikkakin hän oli siis äänittänyt Tukholmassa jo hieman aikaisemmin.

Marraskuu 1904 oli Gramophone Companyn ensimmäinen äänitystapahtuma Suomessa (Gronow 2013, 271). Tämän jälkeen yhtiön kannettava äänitysstudio pystytettiin hotelli Kämpin huoneisiin vuosittain 1913 saakka, lukuun ottamatta vuotta 1907 (Gronow & Englund 2007). Maikki Järnefeltin toinen esiintyminen gramofonin edessä tapahtui Helsingissä syksyllä 1906. Keskiviikkona lokakuun 31. päivä *Uuden Suomettaren* matkustajapalsta ilmoitti insinööri Hampen saapuneen Berliinistä hotelli Kämpin vieraaksi. Max Hampe (1877–1957) työskenteli Gramophone Companyn äänittäjänä. Ensimmäisen kerran Hampen nimi esiintyy Gramophone Companyn rekistereissä pari vuotta aikaisemmin 1904 (Pennanen 2007), joten hän oli Helsinkiin saapuessaan vielä äänittäjänuransa alussa. Maikki Järnefelt oli puolestaan suosionsa huipulla kotimaassa ja palannut juuri menestyksekkäältä konserttikiertueelta (mm. Helsinki, Oulu, Vaasa ja Sortavala). Armas Järnefelt oli kiireinen Helsingin musiikkiopiston johtajan tehtävässä, ja suuren osan kiertuetta häntä tuurasi Selim Palmgren Maikin säestäjänä. Palmgren oli syvästi otettu Maikki Järnefeltin taiteesta, ja konserttiohjelmaan valikoitui myös Palmgrenin sävellyksiä. (Korhonen 2009, 177–181.) Menestyksekkään kiertueen myötä Palmgren pääsi myös mukaan äänityksiin säestämään omat laulunsa. Toisena pianistina toimi Armas Järnefelt. Äänityksen ajankohdasta ei ole tarkkaa tietoa. Maikki Järnefelt jatkoi Suomen-kiertueeltaan Wieniin, missä hän esiintyi 8. marraskuuta ja matkusti lopulta Berliiniin, jossa hänellä oli konsertti 3. joulukuuta. Joissakin lähteissä äänitys on ajoitettu aivan vuoden vaihteeseen (Åhlén 2009, 96; Korhonen 2009, 184). Tämä on mahdollista, mutta olisiko Gramophone Companyn Hampe viettänyt Helsingissä kaksi kuukautta? Käyntinsä aikana Hampe äänitti 138 levyä, jotka sisälsivät voittopuolisesti suomen- tai ruotsinkielistä laulumusiikkia, Maikki Järnefeltin lisäksi esimerkiksi Ida Ekmanin, Abraham Ojanperän, Irma Achtén ja Eino Rautavaaran esittämänä (Gronow & Englund 2007; Liliedahl 1977, 61–64).

Äänitteiden ympäriltä löytyy vain niukalti tiedotteita, kritiikkejä tai kommentteja. Maikki Järnefelt julkaisi esimerkiksi loppuvuodesta 1904 laajalti lehdistössä tiedotteita tulevista kiinnityksistään ja konserteistaan, mutta niissä ei mainita sanallakaan yhteistyötä Gramophone Companyn kanssa. Marraskuun 18. päivänä *Wiborgs Nyheterille* annetussa haastattelussa asia ikään kuin huutaa poissaoloaan. Liittyykö tähän kenties epävarmuus äänitysten onnistumisesta, vai eikö Maikki Järnefelt pitänyt levyttämistä yhtä merkittävänä osana taiteilijanuraansa kuin tulevia konserttejaan? Useat laulajat suhtautuivat vielä 1900-luvun alussa levyttämiseen hyvin varautuneesti ja jotkut kieltäytyivät siitä kokonaan. Äänityksen lopputuloksen kuultuaan monet huomasivat äänitystekniikan puutteet, mutta antoivat siitä huolimatta luvan



levyjen myyntiin, koska parempaa ei ollut saatavilla tai koska siitä tuli tuloja (Steane 1993, 6). Myös Maikki Järnefeltin vuoden 1906 äänitysten ympärillä vallitsee hiljaisuus. Järnefeltin kirjeenvaihdosta ei myöskään löydy mainintoja äänityksistä. Tähän luonnollinen selitys on se, että Armas Järnefelt, jolle Maikki Järnefelt olisi äänitysten kulusta todennäköisimmin raportoinut, istui samaisissa äänityksissä pianon takana.

## OHJELMISTO

Maikki Järnefeltin äänittämät kappaleet koostuvat pääasiassa kotimaisesta laulumusiikista (taulukko 1), ja kataloginumeroista päätellen ne oli tarkoitettu Skandinavian markkinoille (Clarke ym. 2023) lukuun ottamatta kahta äänitettä: vuoden 1904 ”Der Lenz” ja ”Meine Liebe ist grün” -levyjä myytiin myös Saksan markkinoilla (Fenno-äänitetietokanta). Äänitystilanteessa äänitteet listataan matriisinumeroin, jotka näkyvät taulukon nro 1 ensimmäisessä sarakkeessa. Jokaisella tuumakoolla on oma juokseva matriisinumerosarja, joten varsinaista esitysjärjestystä on mahdoton tietää ilman äänityksessä tehtyjä muistiinpanoja (session sheets). Tässä artikkelissa keskityn neljään lauluun, jotka äänitettiin sekä 1904 että uudelleen 1906. Ne näkyvät taulukossa nro 1 korostettuina. Kuvassa 2 on Suomen äänitearkistosta löytyvä kappale vuonna 1904 äänitetystä ”Solsken” ja ”Svarta rosor” -levystä.

1904 / Will Gaisberg		1906 / Max Hampe	
638d	Meine Liebe ist grün (J. Brahms)	2696k	När den skönä maj med sippor kommit (S. Palmgren)
639d	Stig sol (J. Backer Lunde)	2697k	<b>Kun päivä paistaa</b> (O. Merikanto)
640d	Herre, tænd Dine stjerner (L. Rosenfeld)	4740l	Kantelelle (A. Järnefelt)
1311e	Sunnuntaina (A. Järnefelt)	4741l	Du var mig mera nära (S. Palmgren)
1312e	Der Lenz (E. Hildach)	4742l	<b>a) Solsken</b> b) Titania (A. Järnefelt)
1313e	Flickan kom ifrån sin älsklings möte (J. Sibelius)	4743l	Säv säv susa (J. Sibelius)
1314e	<b>a) Kun päivä paistaa</b> b) Miksi laulan (O. Merikanto)	4744l	Kehtolaulu (A. Järnefelt)
1315e	<b>Aamulla varhain</b> (trad.)	4745l	<b>Svarta rosor</b> (J. Sibelius)
1316e	Aallon kehtolaulu (A. Järnefelt)	4746l	<b>Aamulla varhain</b> (trad.)
848f	<b>a) Solsken</b> (A. Järnefelt) <b>b) Svarta rosor</b> (J. Sibelius)		

**Taulukko 1.** Maikki Järnefeltin levytykset vuosilta 1904 ja 1906. Kappaleen nimen edessä on matriisinumero, jonka kirjain osoittaa levyn tuumakoon; d=7”, e=10”, f=12”, k=7” ja l=10” (Liliedahl 1977, 29–32 ja 61–63).

Äänitysformaatti asetti ohjelmistolle rajat keston suhteen, sillä 12-tuumaiselle saviekolle mahtui maksimissaan viisi minuuttia musiikkia. Järnefeltit valitsivat ohjelmistoon konserteissa usein esittämiään lauluja. Mukana oli Armas Järnefeltin, tämän langon Jean Sibeliuksen sekä tuttavapiiriin kuuluneen Oskar Merikannon musiikkia. Lisäksi vuoden 1906 levytykseen mukaan valittiin syyskiertueella kiinnostusta herättäneet Palmgrenin kappaleet (*Finsk musikrevy* 1.10.1906). Kiinnostava yksityiskohta on ”Der Lenz” -kappaleen säveltäjä, baritoni Eugen Hildach, joka

**Kuva 2.** Maikki Järnefeltin Gramophone Companyn levytys vuodelta 1904 (Suomen äänitearkisto, kuva: T.W.).



oli Julius Heyn opettaja. Levytetty ohjelmisto mukailee Järnefeltien konserttiohjelmia eikä sinänsä yllätä. On kuitenkin merkille pantavaa, ettei Maikki Järnefelt tuolloin eikä myöhemminkään urallaan levyttänyt tärkeimpiin rooleihinsa (Elisabeth, Senta tai Sieglinde) liittyviä aarioita, vaikka hän 1904 äänitysten aikaan esitti niitä viereisessä oopperatalossa. Levytettävän ohjelmiston painopisteisiin vaikutti siis myös levy-yhtiön strategia.

Kaikkien artistien Gramophone Companyn Tukholmassa ja myös Helsingissä 1904 tehdyt levytykset olivat pääasiassa pohjoismaisia yksinlauluja. Poikkeuksiakin oli, kuten Gustav Sjöbergin äänittämä Sarastron aaria ”In dessa fridens bygder” tai John Forsellin ”Toreadorsängen”, jotka he siis kuitenkin lauloivat ruotsiksi. Tuohon aikaan oopperat tavattiin kääntää paikallisen yleisön kielelle, ja kuten mainittu, myös äänitykset tehtiin paikallista kieltä ja ohjelmistoa suosien. Maikki Järnefelt oli opiskellut Wagner-roolinsa Berliinissä professori Heyn johdolla ja esitti saksan kielellä *Tannhäuserin* Elisabethin roolin Helsingissä maaliskuussa 1904 (*Vaasa* 5.3.1904), kuten myös Elisabethin ja Sieglinden roolit Tukholmassa. Voi olla, ettei Maikki Järnefelt ollut kiinnostunut vielä tuossa vaiheessa harjoittamaan kyseisiä aarioita suomeksi tai ruotsiksi. Toisaalta voi olla niinkin, ettei levy-yhtiössä oltu kiinnostuneita Wagner-ohjelmistosta. Herman Kleinin (1990, 327) mukaan Wagneria alettiin äänittää suuremmissa mittakaavassa vasta vuosikymmenen loppupuolella. On huomioitava kuitenkin, että esimerkiksi Aino Ackté levytti 1905 Pariisissa Fonotipia-levy-yhtiölle Elsan unen *Lohengrinista* nimellä ”Le rêve d’Elsa”. Levy oli luonnollisesti suunnattu ranskalaisyleisölle (Fenno-äänitetietokanta).

## MAIKKI JÄRNEFELTIN ÄÄNI JA MEDIOITU ÄÄNI

Kun pohdin, millä sanoilla kuvata levyltä kuultavaa Maikki Järnefeltin ääntä, ensimmäisenä tulee mieleeni täyteläinen ja kuulas. Parhaimmillaan ääni soi vaivattoman oloisesti ja kirkkaasti, mutta välillä helinä sammuu ja äänet jäävät mattaisiksi. Joskus ylemmät äänet jäävät ohuen kuuloisiksi ja ikään kuin tuettomiksi, kun taas

välillä ne syttyvät legaton imussa. Äänessä ei kuulu dramaattisen äänen metallia, mutta se on selvästi syvempi sopraanoääni, jossa on laajenemiskykyä tarvittaessa. Vanhoja äänitteitä kuunnellessa on helppoa tunnistaa sointiin vaikuttava taajuusalueen rajoittuneisuus sekä ylimääräiset suhinat, säröt ja napsahdukset. Sen sijaan vaikeammin eroteltavissa ovat äänitys- sekä äänentoistolaitteiston teknisten osien resonanssien tai toistonopeuden heittojen aiheuttamat väritymät laulajan äänessä. Kuinka lähelle Maikki Järnefeltin ääntä sitten oikeastaan pääsenkään kuvatessani hänen ”levytettyä” ääntään yllä? Vertailukohdan Maikki Järnefeltin äänelle antavat myös 1904 Helsingin Gramophone Companyn äänityksissä mezzosopraano Alexandra Ahngerin sekä lyyrisen sopraanon Ida Ekmanin levytykset. Ahngerin ääni on selvästi Järnefeltiä syvempi ja tummempi, Ida Ekmanin taas kevyempi.

Äänitteiden lisäksi laulajan ääntä voi kartoittaa ohjelmiston, eritoten oopperaroolien ja niiden kriitikien perusteella. Nykyaikainen äänityyppien määrittely oopperaroolien kontekstissa perustuu pitkälti *Handbuch der Oper* -kirjaan (Kloiber ym. 2016). Ajan mukana muuttuva maku on vaikuttanut siihen, millaista ääntä tietyn roolin laulajalta odotetaan, ja 1900-luvun alun ääni-ihanteet olivat monin osin toisenlaisia kuin nykyään. Myös oopperatalon koko vaikuttaa roolitukseen; pienemmissä taloissa dramaattisempiakin rooleja saattaa laulaa lyyrisempi ääni. Maikki Järnefeltin laulamat Wagner-roolit kuuluvat pääasiassa jugendlich-dramatischer (lyyris-dramaattisen) sopraanon ohjelmistoon (Kloiber ym. 2016, 930). Ne edellyttävät ääneltä kykyä kantaa suuren orkesterin yli sekä kannatella pitkiä nousevia linjoja. Osa kriitikoista on luonnehtinut Maikki Järnefeltin ääntä suureksi ja pyöreäksi. Kuitenkin esimerkiksi *Tannhäuserin* Elisabethin roolissa Järnefelt sai kriitikoilta myös moitteita, kun Wienissä tammikuussa 1906 dramaattisiin Elisabetheihin tottunut kriitikko ei pitänyt Maikki Järnefeltin ääntä riittävän suurena (Järnefelt, A. 1906). Myös Tukholmassa vuonna 1904 toivottiin lisää äänenvoimakkuutta Elisabethin sisääntuloaariaan. Samainen kriitikko totesi kuitenkin Järnefeltin Elisabethin olleen herkkä ja lämmin. *Svenska Dagbladetin* (18.11.1904) nimimerkki E.F. kirjoitti Wagnerin *Tannhäuserin* näytöksen kritiikissä: ”Rouva Järnefeltin suuri, lämmin ääni, vahva temperamentti ja musikaalinen älykkyys muodostivat kiistattomat edellytykset näyttämön tapahtumille.” *Die Walküre* -oopperan Sieglindenä Järnefelt vakuutti varmalla laulutekniikallaan ja värikkäällä ilmaisukyvyllään (*Svenska Dagbladet* 22.11.1904). Konserttikiertueiden lomaan osuneiden vuoden 1906 äänitysten ajalta löytyy sekä kotimaisen että ulkomaisen lehdistön kritiikkejä. Kun kotimainen lehdistö keskittyi suitsuttamaan korkeatasoista taidetta, *Nya Pressen* (14.12.1906) julkaisi otteita saksalaisen lehdistön kritiikeistä Berliinin-konsertin jälkeen, jotka pureutuivat erityisen tarkasti Maikki Järnefeltin ääneen. Äänen todetaan olevan sie-lukas, viehättävä sekä hyvin koulutettu. *Volkszeitungin* kriitikko kuuli Maikki Järnefeltissä enemmänkin lyyrisen äänen, ja muissakin kritiikeissä toistuu kuvaus ei niin suuresta mutta kantavasta äänestä. Läpi Järnefeltin laulu-uran kriitikot kiittelevät helisevän äänen lisäksi kauniita pianissimo-sävyjä, välitettyjen tunteiden kirjoa sekä

harkittuja ja älykkäitä tulkintoja. Maikki Järnefeltin ystävä ja tämän kiertuepianistinakin toiminut Kosti Vehanen (1944, 144) ylistää Järnefeltiä erityisesti liedlaulajana, mutta mainitsee esiintymisiin liittyneen epätasaisuuden: ”Huonoja päiviäkin oli, mutta [...] silloin kun hänen laulunsa leimahti, se loimusi korkealle [...] voimakkaan temperamentin fantastisena purkauksena, ja kun hänen äänensä oli kunnossa, se soi tavattoman suloisena.”

Ennen siirtymistään lyyris-dramaattisen sopraanon ohjelmistoon Maikki Järnefelt opiskeli Pariisissa Mathilde Marchesin johdolla mezzosopraanona, mikä onkin tyypillistä nuorille dramaattisille äänille. Hetkeä myöhemmin hän kuitenkin siirtyi laulamaan rouva Bertramin johdolla korkeaa koloratuuriohjelmistoa, mikä ei ole niin tavallinen käänne. Järnefelt itse ei kokenut olleensa sen enempää mezzo kuin koloratuurikaan, mutta piti tekniikan harjoittamista joka tapauksessa hyödyllisenä (Koivulehto 1987, 109). Järnefelt kirjoittaa muistelmia-aihiossaan Heyn opetuksen kasvattaneen hänen äänensä massaa, mutta tehneen korkeiden äänien laulamisesta haastavampaa. Maikki Järnefeltin opiskeluaikoja näytti varjostaneen tietynlainen äänen asettumattomuus, johon hän etsi vastauksia opettajaa vaihtamalla. Mitä Järnefelt ajatteli äänestään 1904 ja 1906? Vuonna 1909 Järnefelt kirjoitti ystävälleen tenori Väinö Solalle kahteen otteeseen varoittaakseen tätä saksalaisen laulukoulun haitallisuudesta (Sola 1951, 92). Puhuikohan Maikki Järnefelt omasta kokemuksestaan? Hänen opintonsa Heyn kanssa kulminoituivat oopperalaulajan ammattiuran alkamiseen. Siitä näkökulmasta tuntuu ristiriitaiselta, mikäli hän koki laulukoulun vaikuttaneen huomattavan negatiivisesti.

Oma ääneni on vuolas ja tumma, mutta samalla siinä on hyvä korkeus ja taipuisuus. Äänelläni on teoriassa mahdollista laulaa myös korkeaa sopraano-ohjelmistoa. Koen korkean ohjelmiston laulamisen tuoneen tiettyä ulottuvuutta ääneen, mutta samalla se teki laulamisesta työläämpää ja kiristi lihakset. Vaikuttaa siltä, että Maikki Järnefeltin ääni taipui samalla tavalla moneen. Osa kuuli hänen äänensä korkeana sopraanona, osa taas kuuli siinä syvemmän äänen. Niin ikään äänitteiden varassa ollut Carl-Gunnar Åhlén (2009, 93) luonnehtii Maikki Järnefeltin ääntä laaja-alaiseksi mezzosopraanoksi, jonka kirkkaissa ylä-äänissä kuuluu Marchesin koulutuksen tuki. Julius Kniese puolestaan kirjoittaa Bayreuthista Maikki Järnefeltille toukokuussa 1903 kirjeen, jossa sovitaan tulevasta koelaulusta. Kniese (1903) pyytää Järnefeltiä valmistamaan koelauluun ohjelmistoa, joka esittelisi erityisesti hänen kaunista korkeaa ääntään, josta Kniese oli siis kuullut etukäteen paljon. Maikki Järnefelt keskittyi oopperaurallaan Bizet’n *Carmenia* ja Mascagnin *Santuzzaa* lukuun ottamatta lyyris-dramaattisen sopraanon repertuaariin. Huomion arvoista on, että linjasta hieman poikkeavat roolit ovat nimenomaan matalampia. Laulajan äänityyppi ei useinkaan ole yksiselitteinen asia, vaan mielipiteet ja käytännöt eroavat. On vaikea arvioida, miten altis Maikki Järnefelt oli kritiikeille ja miten paljon hän pyrki mukautumaan esimerkiksi Wagner-roolien vaatimukseen tummentamalla tai puskeamalla ääntään.

## ÄÄNEN VAI ÄÄNITTEEN VÄRI

Äänitteeltä kuultava äänenväri on yhdistelmä äänityslaitteen korostumia, äänentoistolaitteiston ominaisuuksia sekä laulajan persoonallista äänenväriä ja laulutapaa. Myös yksittäiset kopiot levytyksestä saattavat soida hieman eri tavoin, mikä johtuu eritahtisesta kulumisesta. Historiallisia äänitteitä analysoitaessa on tärkeää nostaa esiin sointiin merkittävästi vaikuttava levyn pyörimisnopeus. Niin sanotut 78 rpm (revolutions per minute) -levyt saattoivat harvinaisemmissa ääritapauksissa olla jopa 60- tai 90 rpm-levyjä. Satunnaisesti äänityksen nopeus merkittiin levyyn, mutta pääasiassa se jäi kuulijan arvioitavaksi ehkäpä mittaamisen vaikeuden vuoksi (Leech-Wilkinson 2009). Aineistona käyttämäni Kansalliskirjaston äänitiedostot on digitoitu 78 rpm:n nopeudella, eikä ääntä ole prosessoitu. Mekaanisten äänitteiden pyörimisnopeuksia tutkinut Christian Zwarg on kehittänyt menetelmän oikean pyörimisnopeuden jäljittämiseksi ja julkaissut oppaan, johon hän on myös listannut useiden Gramophone Companyn levytysten pyörimisnopeudet (Zwarg 2018). Olen hidastanut digitoitujen äänitiedostojen toistonopeutta Zwargilta saamieni ohjeiden mukaan.<sup>6</sup> Vuoden 1904 levytykset on äänitetty noin 76,5 rpm:n nopeudella ja vuoden 1906 levytykset noin 74,5 rpm:n nopeudella. Levykohtaisia eroja on kuitenkin jonkin verran.

Seymour (1918, 114) kirjoittaa oikean äänittämisnopeuden riippuvan äänenkorkeudesta. Siinä missä baritoniäänille riitti standardinopeus, korkeammat, tiheimmin värähtelevät äänet, kuten sopraanot, vaativat hieman nopeamman pyörimisnopeuden saman tarkkuuden säilyttämiseksi. Seymourin havainnoista huolimatta Maikki Järnefeltin levyt on äänitetty standardia (78 rpm) hitaammalla pyörimisnopeudella. Oikeaa pyörimisnopeutta on mahdollista metsästä säveltäjän nuottiin merkitsemän sävellajin avulla. Laulajien kohdalla transponointi oli kuitenkin hyvin tavallista, jolloin alkuperäissävellajikaan ei aina johda oikeille jäljille. Myös yleinen viritystaso on vaihdellut varhaisen ääniteteollisuuden aikana 425 ja 445 hertsin välillä (Leech-Wilkinson 2009). Huomattavasti liian nopeasti tai hitaasti toistetun levyn tunnistaa äänen epäluonnollisuudesta, mutta pienetkin muutokset lähellä oikeaa nopeutta saattavat johtaa väärän kuvan muodostumiseen laulajan äänestä sen kuulostamatta kuitenkaan epäluonnolliselta. Nopeampi pyörimisnopeus saa äänen kuulostamaan kirkkaammalta mutta myös ohuemmalta. Lisäksi vokaalit kuulostavat avoimemmilta. Hitaampi nopeus vastaavasti tummentaa ääntä ja pyöristää vokaaleita. (Steane 1993, 8.) Esimerkiksi 4,5 kierroksen ero pyörimisnopeudessa per minuutti tuottaa puolisävelaskelen eron soivaan lopputulokseen (Leech-Wilkinson 2009).

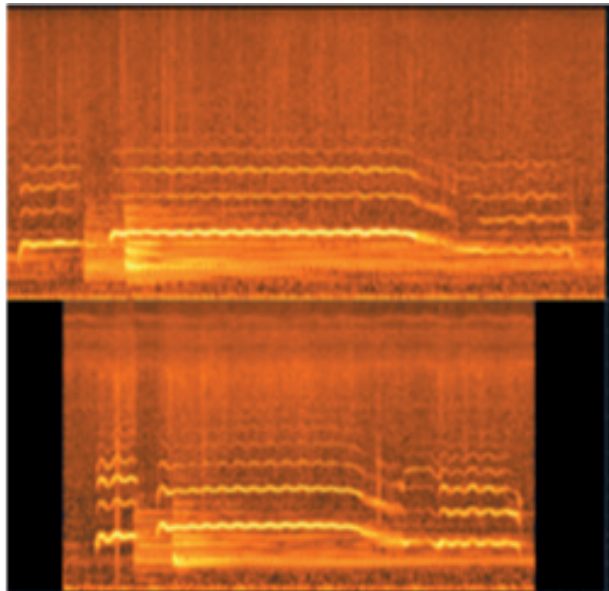
Maikki Järnefeltin vuosien 1904 ja 1906 äänitysten ero on mielenkiintoinen. Vuoden 1906 levytyksillä ääni soi huomattavasti hiljempaa suhteessa levyn kohi-

<sup>6</sup> Christian Zwarg toimitti minulle 13.11.2019 sähköpostitse kokoamansa Maikki Järnefeltin diskografian, joka sisälsi myös Zwargin tutkitut pyörimisnopeudet.

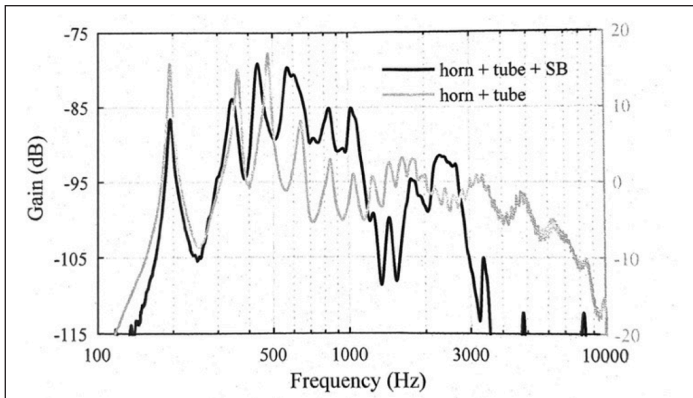


naan. Sen sijaan piano kuuluu suhteessa lauluun hieman selkeämmin kuin 1904 levytyksillä. Yksi syy näihin eroihin voisi olla kahden äänitystorven käyttö vuonna 1906. Piano olisi siis äänitetty omalla äänitystorvellaan, joka yhdistettiin laulajan torveen kapeammalla liitännällä. Tällöin laulajan äänitystorvesta tuleva ääni pysyi etualalla. Kahden torven yhdistelmä toimi hyvin duojen äänittämisessä, mutta se samalla laski talteen saatavaa äänen voimakkuutta. (Kolkowski ym. 2021.) Myös Maikki Järnefeltin äänen sointi eroaa vuosien 1904 ja 1906 levytyksillä. Vaikka on ilmeistä, että molemmissa versioissa laulajan ääni on sama, olisi vain toista kuunnellessa mahdollista päätyä hieman erilaiseen mielikuvaan laulajan äänestä. Yläsävellet määrittävät äänen väriä ja myös vaikutelmaa sen voimasta. Lisäksi taajuuksien korostumat sekä vaimentumat vaikuttavat äänen sointiin merkittävästi. (Laukkanen ym. 1999, 75–91.) Kuvassa 3 nähdään levytysten sävyero selvästi myös yläsävelien voimakkuuden eroina. Kun vuoden 1904 ”Svarta rosor” -levytyksessä yläsävelien voimakkuus vaimenee tasaisesti ja huomattavasti 2 kHz:n yläpuolella, 1906 ”Svarta rosor” -levytyksessä 2,5 kHz:n kohdalla oleva osasävel vahvistuu. Ääni kuulostaa kirkkaammalta ja metallisemmalta verrattuna aikaisempaan äänitteeseen.

Malte Kob ja Tobias A. Weege mittasivat tutkimuksessaan gramofonin osien taajuusvasteet ja osoittivat konkreettisesti, miten laitteen ominaisuudet voivat vaikuttaa laulajan ääneen. Kuvan 4 yhtenäinen viiva esittää äänitystorven, liitäntäput-



**Kuva 3.** Sibeliuksen ”Svarta rosor” -laulun viimeisen fraasin alku (”Ty sorgen [...]”). Yläpuolella vuoden 1906 ja alla vuoden 1904 levytys. Kuvasta huomaa, miten yläsävelet vahvistuvat eri tavoin. Vuoden 1906 äänityksessä fraasin alku on selvästi kirkkaampi, kun taas vuoden 1904 äänite kuulostaa tummemmalta ja hieman alavireiseltä.



**Kuva 4.** Äänitistorven, liitäntäputken sekä äänirasian yhteenlaskettu taajuusvaste (Kob & Weege 2019, 341).

ken sekä äänirasian taajuusvasteiden summan. Mitattujen osien summassa noin 200 Hz:n kohdalla on korostuma ja taas noin 260 Hz:n, eli 1-viivaisen c:n, tietämällä on merkittävä vaimentuma. Sen sijaan 300–700 Hz:n välille osuu suurempi korostuma. Paitsi että äänityslaitteiston taajuusvaste voi antaa värittyneen kuvan laulajan äänestä, se voi muuttaa myös vokaalivärejä tai voimistaa glissandoja ja portamentoja antaen väärän kuvan laulajan esittämistavasta (Kob & Weege 2019, 348). Äänittäjän on mahdollista manipuloida korostumien ja vaimentumien taajuuksia jonkin verran valitsemalla erikokoinen tai -materiaalinen äänitistorvi tai vaihtamalla äänirasiaa. Äänittäjän mieltymyksillä saattoi näin ollen olla suurikin merkitys lopputuloksessa kuultavan äänenvärin kannalta. Äänitysekspertti Will Gaisberg (1948, 96) totesi akustisen prosessin olevan suotuisa kevyemmille äänille, koska se vaikutti lisäävän täyteläisyyttä ("body"). Esimerkiksi kevyt lyyrinen ääni saattoi saada hyvin dramaattisen sävyn äänitistorven, liitäntöjen tai äänirasian ominaistaajuuksien resonanssien takia (Kob & Weege 2019, 336). Oman kokemukseni mukaan myös hieman vuotava ääni tuntuu tiivistyvän äänitysprosessin vaikutuksesta, mikä on osaa samaa ilmiötä, johon myös Gaisberg viittasi. Omin korvin äänitystekniikan vaikutusta on mahdollista kuunnella YouTube-kanavalla "Rethinking Early Recordings".<sup>7</sup> Kanavalta löytyy eri instrumentein tehtyjä esimerkkejä fonografiäänityksistä. Gramofonin ja fonografin välillä on pieniä eroavaisuuksia; esimerkiksi fonografin taajuuskaista on kapeampi ja gramofonin herkempi. Soinnin sävy on kuitenkin varsin samanlainen. Erityisesti suosittelen kuuntelemaan sopraano Eva Moreda Rodriguezin esittämän "Canción del espejo" sekä Daniele Palman "Una furtiva lagrima". Molemmat äänet ovat hyvin lyyrisiä, ja esimerkeistä havaitsee mielestäni selvästi, miltä Gaisbergin mainitsema täyteläisyys kuulostaa ja miten äänitystekniikka tiivistää hieman huokoisiakin ääniä. Lisäksi Moreda Rodriguezin näytteestä kuullaan, miten modernilla äänitteellä hyvin kuuluneet rintarekisterin äänet katoavat fonografiäänitteestä lähes kuulumattomiin.

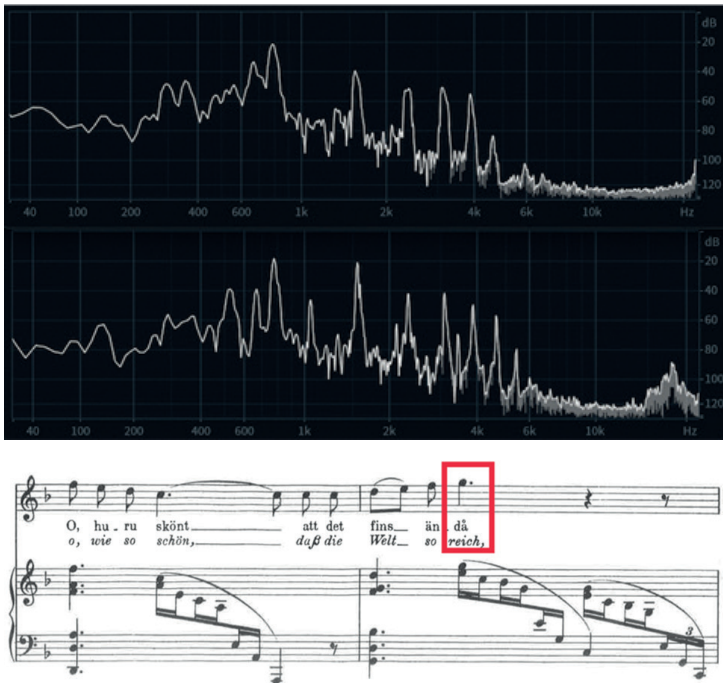
<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/@rethinkingearlyrecordings584>.

## ÄÄNEN VOIMAKKUUS JA SOINNIN TASAISUUS

Laulajan äänenvoimakkuuteen ja soinnin tasaisuuteen mekaanisilla äänitteillä vaikuttaa laulajan tekniikan ja tulkinnan lisäksi laulajan etäisyys äänitystorvesta. Onnistuneen lauluäänityksen salaisuus oli ja on edelleenkin laulajan kontrolli omaan ääneensä. Mitä paremmin laulaja hallitsi äänensä voimakkuuden eri rekistereissä, sitä herkempää kalvoa oli mahdollista käyttää, ja äänestä saatiin taltioitua enemmän sen luonnollista sointia (Seymour 1918, 73). Herkän kalvon haittapuoli oli yliohjautumisen vaara (blasting). Käytännössä yliohjautumisen, eli särön, aiheuttaa liian voimakas ääni äänityslaitteen kapasiteettiin nähden. Levyn pintaa kaivertavan neulan liikkeeseen tulee liian voimakkaan äänenpaineen myötä epäsäännöllisyyttä, joka aiheuttaa epäjatkuvuuden vahalevyn pintaan muodostuvaan uraan. Yliohjautumista vältettiin siirtämällä laulajaa voimakkaiden äänien aikana kauemmas äänitystorvesta. Liian suureksi kasvanut etäisyys taas kuulosti lopputuloksessa ohuelta ja heikolta, jolloin se erottui liikaa. (Seymour 1918, 80.) Käytännön kannalta välttämätön edestakainen siirtyminen saattoi aiheuttaa harhaanjohtavan kovia tai pehmeitä ääniä. Todenmukainen dynamiikka oli mahdollista taltioida vain, mikäli laulaja pysytteli koko ajan samalla etäisyydellä äänitystorvesta (Grainger 1908, 149). Lavalla esiintymään tottunut temperamenttinen Maikki Järnefelt, joka toisinaan sai myös kritiikkiä liiallisesta lavaeläytymisestään, joutui uudenlaisen tehtävän eteen, kun piti seistä paikoillaan äänitystorven edessä ja liikkua vain äänittäjän ohjeistaman koreografian mukaisesti. Myös Nellie Melba kuvaa turhautuneena kokemustaan: ”Mikä tekee koko asiasta vielä kamalampaa, on se epätavallinen ’tekniikka’, jota on välttämätöntä tarkkailla jokaisessa äänityksessä. Esimerkiksi täytyy nojata taakse laulaessaan korkean nuotin tai levy menee pilalle.” (Melba 1980, 175–176.) Maikki Järnefeltin levytyksissä on ajoittain havaittavissa äänen soinnin epätasaisuutta, joka voisi selittyä osin laulajan siirtymisellä pois parhaalta äänityspaikalta. Toisaalta epätasaisuutta selittävät myös Maikki Järnefeltin nyanssein rikastetut tulkinnat, jotka koettelevat äänitystekniikan rajoja. Seymour (1918, 122) piti mysteerinä sitä, miten tietynlaiset äänet tallentuvat helposti, kun toiset taas vaativat runsaasti yritystä ja erehdystä. Laulajan äänityyppi vaikutti ilman muuta äänityksen onnistumiseen. Dramaattiset sopraanot olivat harvoin helppoja äänitettäviä, koska heidän odotettiin laulavan korkeat sävelet koko äänensä voimalla. (Gaisberg 1948, 96.)

Esimerkki etäisyyden vaikutuksesta äänen voimakkuuteen ja sointiin on vuoden 1904 ”Solsken”-levytyksestä (kuva 5). Maikki Järnefelt siirtyy korkeimmissa äänissä kauemmaksi äänitystorvesta, mutta ensimmäisellä kerralla hieman liikaa, jolloin ääni ohenee selvästi ja kuulostaakin etäisemmältä. Kertaus onnistuu paremmin, eikä äänen sointi katoa samalla tavalla.

Rohkeaa nyanssien käyttöä voi kuulla vuoden 1906 ”Aamulla varhain”-levytyksellä. Maikki Järnefelt laulaa kertauksen hyvin hiljaisella sävyllä. Esimerkistä (kuva 6) huomaa, miten hiljainen sävy ei enää tallennukaan gramofonille optimaalisesti



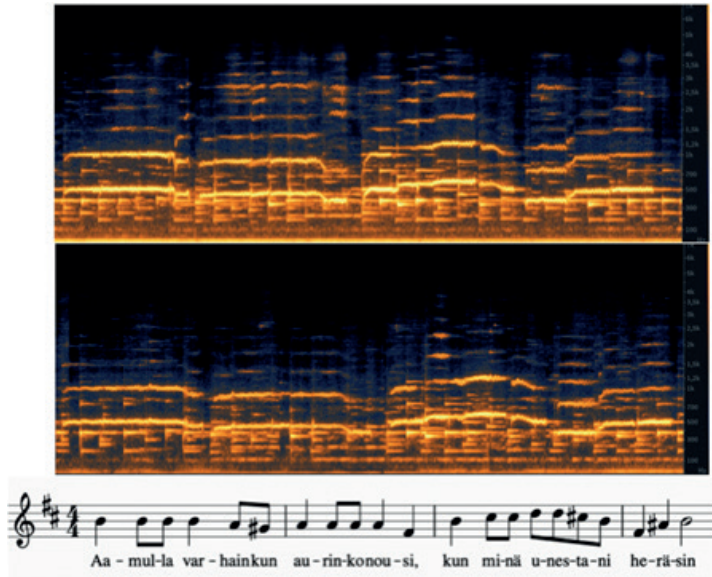
**Kuva 5.** Vuoden 1904 ”Solsken”-levytyksen tahtien 11–12 ja 39–40 viimeinen tavu ”-dä” on 2-viivainen g, eli noin 784 Hz (Järnefelt A. 1995). Ensimmäisellä kerralla (ylempi kuva) Maikki Järnefelt siirtyy selvästi äänitistorvesta liian kauas. Vaikutus perussäveleen on yllättävän pieni, mutta toinen harmoninen, eli noin 1568 Hz, soi jo 20 dB hiljempaa verrattuna onnistuneemmin sujuneeseen kertaukseen (alempi kuva).

vaan yläsävelsarja katoaa ja ääni kuulostaa ohuelta ja pillimäiseltä. Laulajan persoonallinen äänenväri on myös yhä vähemmän läsnä. Myös varhaisemmalla (1904) levytyksellä Maikki Järnefelt pyrki laulamaan kertauksen pianissimossa (kuva 7). Mielenkiintoista kyllä, Järnefeltin äänen voimakkuus nousee jo fraasin ensimmäisen ”aamulla”-sanana aikana (kuva 8). Tämä ratkaisu on musiikillisesti erikoinen, ja voikin olettaa, että äänittäjät Gaisberg tai Dillnut ovat ohjeistaneet lennossa laulajan lähemmäksi äänitistorvea tai nostamaan äänenvoimakkuutta. Äänittäjät ovat todennäköisesti halunneet vaalia äänitteen sointia esityksen nyanssirikkauden kustannuksella. ”Aamulla varhain”-levytyksistä on poistettu kohinaa kuvien selkeyttämiseksi (kuvat 6–8).

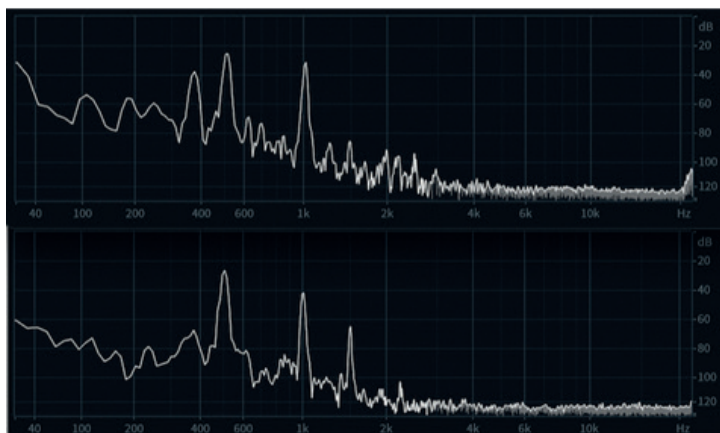
## ARTIKULAATIO

Laulajan tulkinnalliseen keinovalikoimaan kuuluu myös tekstin värittäminen. Käytännössä tämä tarkoittaa esimerkiksi kirikkaamman tai tummemman sävyisiä vokaaleja sekä pidempiä konsonantteja, joilla korostetaan tekstin sisältöä. Konso-

nanttien käyttö ja vokaalivärit ovat myös vahvasti sidoksissa laulajan tekniikkaan. Samoin eri kielet tuntuvat erilaisilta laulajan instrumentissa ja vaativat hieman erilaista lähestymistapaa. Maikki Järnefelt sai Julius Heyn ohjauksessa erityisen tarkan opastuksen saksan kielen lausuntaan, josta hän sai myöhemmin kiitosta (esim. *Nya*

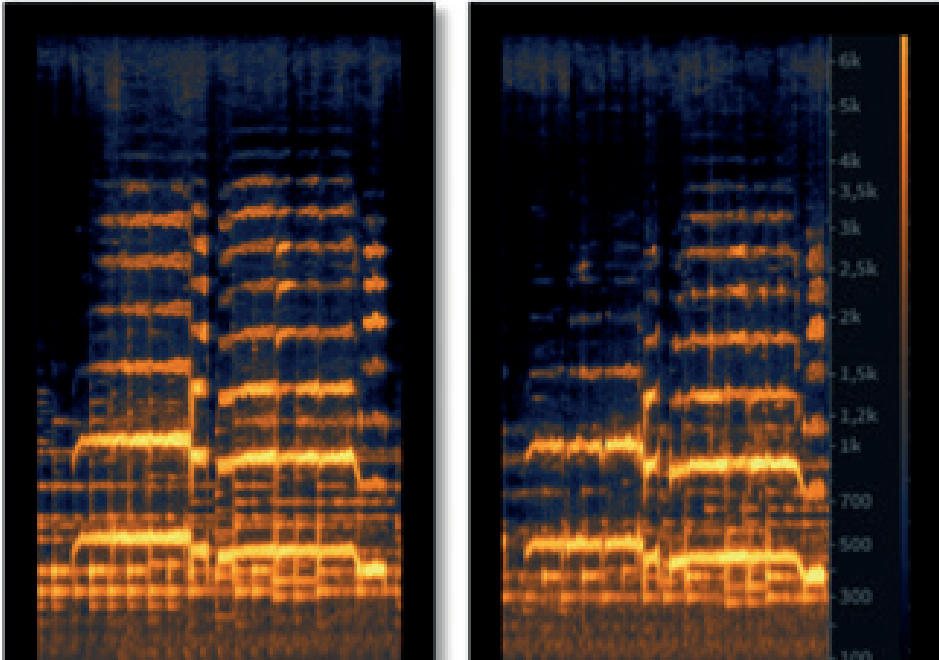


**Kuva 6.** "Aamulla varhain"-levytys vuodelta 1906. Ylemmässä kuvassa näkyy laulun neljä ensimmäistä tahtia. Alapuolella Järnefelt kertoo samat tahdit pianissimossa, jolloin vain perussävel sekä toinen harmoninen ovat selkeät verrattuna yläpuolella näkyvään spektriin.



**Kuva 7.** Vuoden 1904 "Aamulla varhain"-levytyksen ensimmäinen tavu "Aa-". Alempana kuvassa näkyy kertaus, jonka Maikki Järnefelt laulaa pianissimossa. Perussävelen (1-viivainen h, noin 494 Hz) voimakkuus pysyy samana, mutta toinen harmoninen, noin 988 Hz, on hiljaisempi. Yllättäen pianissimo-versiossa kolmas harmoninen soi huomattavasti voimakkaammin.





**Kuva 8.** "Aamulla varhain" 1904. Oikealla puolella näkyvä kertaus alkaa pianossa, mutta voimistuu heti sanan "aamulla" aikana, minkä voi huomata yläsävelten voimistumisena. Kuvassa "aamulla varhain, kun aurinko nousi [...]".

*Pressen* 14.12.1906). Järnefeltin levytyksiä kuunnellessa hahmottuu ero suomen ja ruotsin kielellä laulettujen kappaleiden välillä, mihin myös Gunnar Åhlén (2009, 93) kiinnitti huomiota. Ruotsin kielen tekstaus on huomattavasti energisempää ja selkeämpää. Historialliset äänitteet kohtelevat laulajan artikulaatiota kohtalaisen armottomasti, ja Maikki Järnefeltin vuosien 1904 ja 1906 levytyksillä konsonanteista kuuluvat selkeästi vain [n] ja [r], kun taas [t] ja [d] jäävät kuulumattomiin (kuva 7). Lisäksi [s]-foneemin taajuus jää mekaanisen äänityslaitteen taajuusalueen ulkopuolelle. Leech-Wilkinsonin (2009) mukaan levytyksissä tuli laulaa [s]:n sijaan [ʃ]. Lisäksi [r] tuli rullata sekä liioitella vokaaleja. Äänittäjän kannalta artikulaatiolla oli myös jonkin verran väliä. Avoimet vokaalit korkeilla äänillä aiheuttivat kokeneillekin äänittäjille päänvaivaa yliohtautumisen muodossa (Seymour 1918, 81; National Phonograph Company 1900, 156).

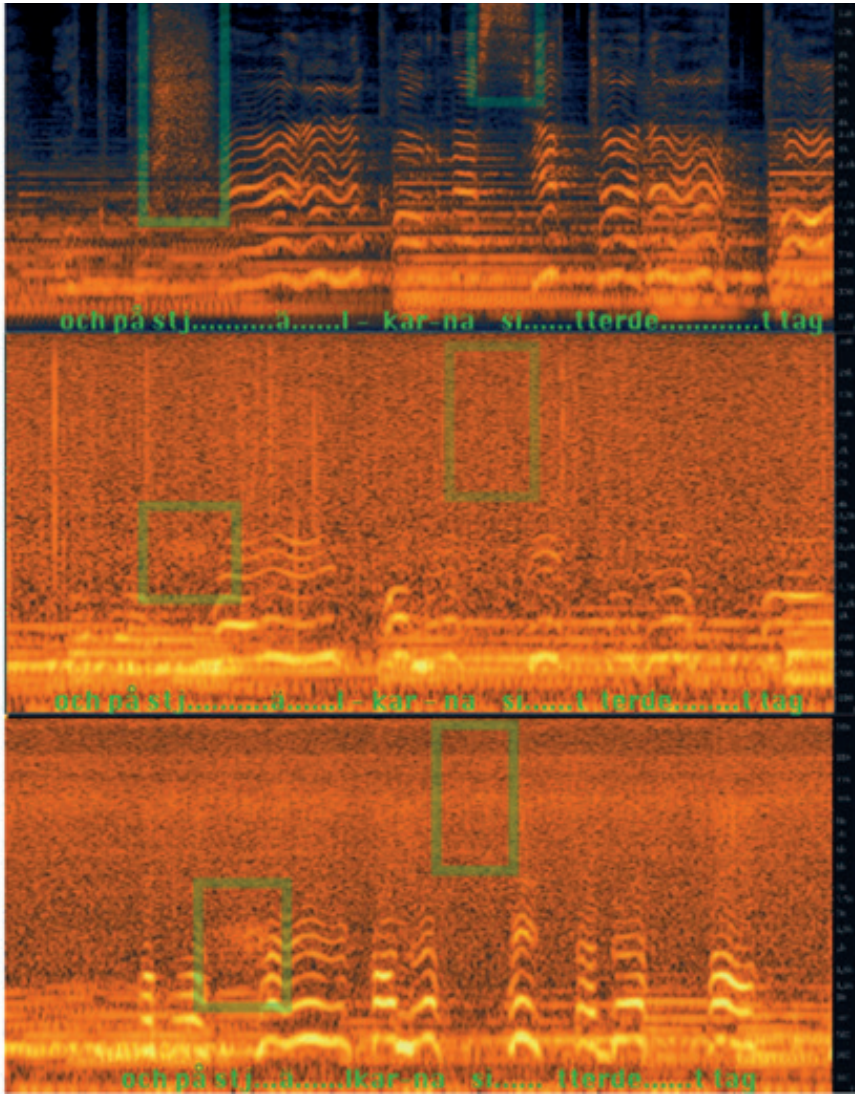
Maikki Järnefelt ei vaikuta kuitenkaan muokanneen artikulaatiotaan kovinkaan paljon. Normaalin [s]-äänteen korvaaminen esimerkiksi ääntämällä "Svarta rosor" -laulun nimen sisältävän fraasin [ʃvarta ru:ʃor] tekisi vaikutelmasta lähinnä koomisen. Mikäli [s]-äänteen tilalla on todella joissain tilanteissa käytetty [ʃ]-suhua, äänityslaitteen on täytynyt olla huomattavasti epäherkempi tai suhun huomattavasti hienovaraisempi. "Svarta rosorin" tekstissä on runsaasti [s]-konsonantteja (kuva

6), jotka eivät lähemmin tarkasteltuna kuulu äänitteellä lainkaan. Kokonaisuutta kuunneltaessa tätä puutetta ei kuitenkaan huomaa, sillä [s]:n taajuudella kuuluu jatkuvasti savikiekolle ominainen suhina, joka ikään kuin paikkaa levytyksellä kuulumattomiin jäävän laulajan [s]:n. Sanassa ”stjälkarna” [ʃelkarna] voidaan havaita taas selvästi [ʃ] sekä korvin että silmin (kuva 9). Äänitin myös itse version ”Svarta rosorista” erityisesti artikulaatiota ja rintarekisteriä tutkiakseni. Pianistina toimi Tatu Eskelinen.

”Aamulla varhain” -levytyksillä sekä 1904 että 1906 kuullaan muutaman kerran voimakas ja pitkä [r], erityisesti fraasissa ”kun minä unestani heräsin”. Ensimmäinen ajatus on, että konsonanttien vahvistaminen voisi liittyä äänitystilanteeseen. Tarkempi tarkastelu osoittaa, että Järnefelt käyttää [r]:ää ikään kuin liimana siirtyessään he-tavulta terssin ylöspäin -rä-tavulle (ks. kuva 4, tahti 4). Vastaava paikka toisinpäin kuullaan ”Svarta rosor” -levytysten fraasissa ”ty sorgen har nattsvarta rosor”, jossa sorgen-sanalla hypätään kvintti alaspäin; Järnefelt sitoo sävelet toisiinsa [r]:n avulla. Maikki Järnefelt käyttää paikoin myös yllättävän löyhää artikulaatiota. Esimerkiksi ”Kun päivä paistaa” -levytysten molemmissa versioissa Järnefelt tuntuu panostavan vokaalilinjaan jättäen tuplakonsonantit lähes huomiotta. Esimerkiksi fraasissa ”kevät koittavi aikanaan” kuulostaa lähes ”koitavi”. Näistä toisistaan täysin poikkeavista esimerkeistä voisi ajatella, ettei Maikki Järnefelt muuttanut artikulaatiotaan erityisen paljon äänitystä silmällä pitäen vaan artikulaatio vaihteli laulettavan tekstuurin ja kielen mukaan.

## REKISTERIT

Rekisteri on sarja perättäisiä säveliä, joiden voidaan olettaa syntyvän samalla mekanismilla äänenkäyttäjän tuntemuksen sekä kuulijan aistimuksen perusteella. Rekisterit ilmentävät äänihuulien erilaisia värähtelytapoja, jotka ovat kytköksissä äänen voimakkuuteen ja sävelkorkeuteen (Laukkanen ym. 1999, 44). Klassisen laulun tyylin mukaisesti laulajan tulee harjoittaa rekisteristä toiseen siirtyminen saumattomaksi, mikä on ollut ideaali siitä lähtien kun laulopedagogisia tutkielmia on julkaistu (Plack 2008, 27). Saumaton siirtymä tarkoittaa rekisterien sekoittamista toisiinsa läpi laulajan äänialan. Siirtymän eli ylimenon sisällä laulajalla on mahdollisuus valita, missä suhteessa hän sekoittaa rekistereitä. Vielä 1900-luvun alkupuolella rekistereillä sai olla oma tunnusomainen sointinsa, esimerkiksi pää-äänien keveys ja rintaäänien rouheus (Gentili & Palma 2023). Maikki Järnefelt tuntuu laulavan 1-viivaisen e:n rintavoittoisesti ja f:ään hän sekoittaa jo runsaasti pää-ääntä. Levytysten perusteella ”Svarta rosor” kuulostaa haastavan Järnefeltiä lauluteknisesti juuri rekisterien vaihtoon liittyen. Tuntuu kuitenkin kaukaa haetulta, että laulu olisi ollut erityisen vaikea Järnefeltille ottaen huomioon minkälaisia tehtäviä hän oli ennen levytystä suorittanut esimerkiksi oopperalavoilla vuosien ajan. Voisi siis päätellä, että levyttä kuultava



**Kuva 9.** "Svarta Rosor" -äänitteet vuosilta 2022 (ylin), 1906 ja 1904. Kuvassa koho tahtiin 17 ja tahdit 17–18, "och på stjälkarna sitter det tagg [...]". Ensimmäinen neliö osoittaa [j]:n ja toinen [s]:n paikat. 1904 ja 1906 äänityksissä [j] on havaittavissa, mutta selvästi korkeampitaajuuksinen [s] ei. Vuoden 2022 äänityksen pystysuuntaiset viivat ovat [k] ja [t]. Myöskään näitä ei näy eikä kuulukaan 1900-luvun alun äänitteillä.

versio olisi Maikki Järnefeltin esittämistavan mukainen eikä vajaa tai virheellinen. Erityisesti vuoden 1904 "Svarta rosor" -levytyksiä kuunnellessa huomio kiinnittyy kuitenkin rinta- ja pää-äänien suhteeseen ylimenolla. Järnefelt käyttää voimakasta rintarekisteriä, joka välittyy kuulijalle jopa hieman painettuna äänenä. Painamisella

tarkoitan äänentuottotapaa, jossa laulaja pyrkiessään mahdollisimman voimakkaaseen ääneen tulee painaneeksi äänihuulet liian tiiviisti yhteen. Tällöin optimaalinen ääntöbalanssi ja äänen sointi kärsii (Laukkanen ym. 1999, 107). Painetun kuuloisesta rintarekisteristä siirtyminen keskialueelle tuottaa huonosti soivan ja matalaksi intonoituvan sävelen. Tämän olen todennut myös omakohtaisesti. Liian paksulla äänihuulimassalla laulettu rintarekisteristä on mahdotonta siirtyä saumattomasti ylärekisteriin. Herääkin kysymys, onko Maikki Järnefelt kantanut huolta matalien äänien kuulumisesta levyllä ja yrittänyt vahvistaa niitä laulamalla niin sanotusti äänensä yli. Vuoden 1904 versiossa Järnefelt aloittaa fraasin ”Och inte är jag mera ledsen idag” vahvasti rintarekisterissä, ja ”mera”-sanon jälkimmäisen tavun siirtyessä keskirekisterin puolelle ääni jää alavireiseksi ja tuettomaksi (kuva 10). Myös fraasin loppu ”idag” on alavireinen. Vuonna 1906 Järnefelt aloittaa saman fraasin kevyemmin sekoittaen rintarekisteriin enemmän pääsointia, jolloin siirtyminen onnistuu saumattomasti. Voisi jopa olla mahdollista, että vuoden 1906 ”Svarta rosor”-levytys tehtiin juuri näiden seikkojen parantamiseksi. Toisaalta *Volkszeitung*-lehden kriitikko toteaa joulukuussa 1906 erityisesti rintaäänien olleen hieman vaimu, ja *Berliner Börsen-Zeitung*issa sanottiin ajoittaisen puskemisen tuoneen ääneen terävyyttä (*Nya Pressen* 14.12.1906).

The image displays a musical score for the song "Svarta Rosor" by Sibelius, specifically measures 5 through 8. The score is presented in two systems. The first system, starting at measure 5, shows a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line begins with the word "glad?" followed by the lyrics "Och in - te är jag me - - - ra". The piano accompaniment consists of a steady bass line in the left hand and a prominent arpeggiated pattern in the right hand, with notes beamed together and slurred. The second system, starting at measure 7, continues the vocal line with the lyrics "led - sen i dag än när jag tyck - es dig lus - - tig och". The piano accompaniment maintains the same arpeggiated pattern in the right hand and bass line in the left hand.

Kuva 10. ”Svarta Rosor”, tahdit 5–8 (Sibelius 1998).

## PÄATELMÄT

Historiallisten äänitteiden luotettavuus tutkimusaineistona on haastava kysymys, joka nousi esiin useita kertoja tutkimuksen edetessä. Lopputulokseen vaikuttavia muuttujia on paljon. On oleellista, että äänitteet mielletään omaksi itsenäiseksi taidemuodokseen eikä pelkästään dokumentiksi laulajan äänestä. Olen pyrkinyt tässä artikkelissa tuomaan esiin, miten äänitystekniikka on osa laulajan levytettyä esitystä sekä miten ääntä ja tulkintaa voitaisiin tutkia niin, että äänityslaitteiston ominaisuudet ovat luonteva osa sitä. Moni tässä artikkelissa esitetty ilmiö on kuultavissa historiallisilta äänitteiltä kohtalaisen selvästi. Tietynlaiset kuuntelutehtävät, kuten esimerkiksi sen analysoiminen, miten etäällä laulaja on äänitystorvesta, auttavat tarkentamaan kuuntelua. Tutkimuksen edetessä huomasin myös oman kuunteluni herkistyneen ja aloin esimerkiksi havaita äänen soinnista pienet heitot pyörimisnopeuksissa. ”Rethinking Early Recordings” -YouTube-kanavan kaltaiset esimerkit auttavat avaamaan korvat historiallisille äänitteille. Esimerkkien kuuntelu osoittaa myös, miten ääni muuttuu kuljettuaan mekaanisen äänitysketjun läpi.

Paneutumalla saman levytyksen sisällä tapahtuviin muutoksiin äänen soinnissa ja etsimällä niille hyvin perusteltuja selityksiä esimerkiksi äänitystekniikasta on mahdollista päästä hieman lähemmäksi laulajan ääntä, kun se vielä matkasi ääni-aaltolina suusta kohti äänitystorvea. Samoin laulutavasta syntyneiden vaikutelmien kokeileminen omaa ääntä käyttäen lisää ymmärrystä siitä, miksi laulaja on mahdollisesti tehnyt tietyt ratkaisut. Maikki Järnefeltin levytyksissä voi tarkemman analyysin jälkeen hahmottaa yllättävän paljon piirteitä, jotka toistuvat myös esimerkiksi konsertti- ja oopperakritiikeissä tai joita voi lukea rivien välistä hänen kirjeistään ja muistelmatekstistään. Maikki Järnefeltin laulu ja taide ovat parhaimmillaan loiste-  
liaita, mutta välillä äänestä kuuluu tietynlainen työläys tai asettumattomuus, varsinkin rintarekisterin ylimenolla. Ääni on vuolas, ja kirkkaus on kuultavissa erityisesti korkeissa äänissä. Maikki Järnefeltin temperamentti ja pyrkimys rikkaaseen tulkintaan välittyvät levyiltä. Pohdittavaksi jää, kuinka paljon Maikki Järnefelt on lopulta muuttanut laulutapaansa äänityksiä varten tai kuinka paljon häntä on ylipäänsä pyydetty muuttamaan sitä.

Osa laulajista, kuten kuuluisimmat esimerkit Nellie Melba tai Enrico Caruso, ovat pystyneet eläytymään äänitystilanteeseen ja äänityslaitteiston ominaisuuksiin paremmin sekä hyödyntämään teknologian vahvuuksia. Tämä on saattanut johtua äänestä ja laulutavasta, mutta myös yhtä lailla kyvystä sopeuttaa niitä nopeasti tarkoituksenmukaisiksi. On taiteilijoita, joiden esitykset poikkeavat toisistaan hieman joka ilta, ja toisia, jotka esittävät kerrasta toiseen kappaleet tismalleen samalla ja äärimmäisen tarkasti harkitulla tavalla. Tämä jättää paljon vaihtelua siihen, miten samankaltainen jonkun tietyn artistin tietty levytys on verrattuna hänen konserttiversioonsa samasta kappaleesta. Paljon vastauksia myös äänitystekniikkaan liittyviin kysymyksiin on jäänyt historian hämärään, kuten millaisia äänityslaitteen osia mis-



säkin äänityksessä on käytetty tai millainen vuorovaikutus äänittäjällä ja laulajalla on äänityksen aikana ollut. Kuten tässäkin tutkimuksessa, äänitysten toinen osapuoli, äänitysekspertti, hahmottuu enemmänkin nimenä sekä listana kaupunkia, vuosilukuja ja matriisi- ja kataloginumeroita kuin persoonana, jolla on omat standardit ja mieltymykset. Tällä saralla tutkijoilla riittää mielenkiintoista ammennettavaa.

Historiallisia lauluäänitteitä on saatavilla digitoituina runsain mitoin. Niiden avulla on mahdollista kartuttaa tietoa taiteilijoista, ohjelmistosta tai tyylistä, mutta lisäksi ne tarjoavat välähdyksen kiinnostavista ja värikkäistä esityksistä. Niillä on myös taiteellinen arvo. Maikki Järnefelt oli aikansa juhlittu laulajatar, jonka taiteessa moni kuuli syviä ulottuvuuksia. Olen kuullut hänen levyttämänsä ”Svarta rosor” -tulkintaa luonnehdittavan edelleen yhdeksi parhaista, enkä voi väittää vastaan.

## LÄHTEET

### ARKISTOLÄHTEET

- Maikki Järnefelt-Palmgrenin arkisto. Kansallisarkisto Joensuu.  
Järnefelt, Armas 1906. Armas Tukholmasta Maikille, 10. tammikuuta 1906. Ba:1. Kansallisarkisto Joensuu.  
Kniese, Julius 1903. Julius Kniese Bayreuthista Maikki Järnefeltille, 1.5.1903. Ba:16. Kansallisarkisto Joensuu.

### NUOTIT

- Järnefelt, Armas 1995. *Yksinlauluja*. Toim. Matti Tuloisela. Helsinki: Edition Fazer.  
Sibelius, Jean 1998. *Works for Solo Voice, Volume 2*. Toim. Jukka Tiilikainen. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

### ÄÄNITTEET

- Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1904. ”Aamulla varhain” (trad.). RAI-Zonophone X-73021.  
Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1904. ”Kun päivä paistaa”; ”Miksi laulan” (O. Merikanto). RAI-Zonophone X-73019.  
Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1904. ”Solsken” (A. Järnefelt); ”Svarta rosor” (J. Sibelius). RAI-Gramophone GC-083002.  
Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1906. ”Aamulla varhain” (trad.). RAI-Gramophone 283174.  
Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1906. ”Kun päivä paistaa” (O. Merikanto). RAI-Gramophone 73258.  
Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1906. ”Solsken” (A. Järnefelt); ”Titania” (A. Järnefelt). RAI-Gramophone GC-83608.  
Järnefelt, Maikki & Armas Järnefelt 1906. ”Svarta rosor” (J. Sibelius). RAI-Gramophone GC-83625.

### SANOMALEHDET

- Helsingin Sanomat*  
*Hufvudstadsbladet*  
*Nya Pressen*  
*Svenska Dagbladet*  
*Uusi Suometar*  
*Vaasa*  
*Wiborgs Nyheter*

### TIETOKANNAT

- Clarke, Stephen R., Roger Tessier & EMI Archive Trust 2023. *Gramophone Co. Discography*. <https://www.gramophonecompanydiscography.com>. Viitattu 10.11.2023.  
Fenno-levy tietokanta, Suomen äänitearkisto ja Musiikkiarkisto. <https://fenno.musiikkiarkisto.fi>. Viitattu 27.8.2023.  
Fono.fi-äänitetietokanta. <http://www.fono.fi>. Viitattu 1.8.2023.  
Kungliga Operan: Arkivet. <https://arkivet.operan.se/repertoar/>. Viitattu 17.8.2023.  
Oopperasampo. Ooppera- ja musiikkiteatteriesityksiä Suomessa 1830–1960. <https://oopperasampo.fi/>. Viitattu 14.11.2023.

### KIRJALLISUUS

- Ampuja, Marko, Juha Koivisto & Esa Väliverronen 2014. Medioituminen: iskusana, analyttinen työkalu vai uusi paradigma? *Media & viestintä*, 37(2), 22–37.

- Forbes, Elizabeth 2001. Hey, Julius. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12967>
- Gaisberg, Fred W. 1948. *Music on Record*. Toim. Compton Mackenzie. London: Robert Hale.
- Gentili, Barbara & Daniele Palma 2023. Earthy Singing, Sensuous Voices: Timbre and Orthodoxies of Beautiful Singing in Operatic Early Recordings (1900–1940). Teoksessa Eva Moreda Rodriguez & Inja Stanović (toim.) *Early Sound Recordings – Academic Research and Practice*. Oxon: Routledge. 76–96. <https://doi.org/10.4324/9781003194521>
- Grainger, Percy 1908. Collecting with the Phonograph. *Journal of the Folk-Song Society* 3(12), 147–62.
- Gronow, Pekka & Björn Englund 2007. Inventing Recorded Music: The Recorded Repertoire in Scandinavia 1899–1925. *Popular Music* 26(2), 281–304. <https://doi.org/10.1017/s0261143007001298>
- Gronow, Pekka 2013. *78 kierrosta minuutissa: äänilevyn historia 1877–1960*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Klein, Herman 1990. *Herman Klein and the Gramophone: Being a Series of Essays on the Bel Canto (1923), the Gramophone and the Singer (1924–1934), and Reviews of New Classical Vocal Recordings (1925–1934), and Other Writings from the Gramophone*. Toim. William R. Moran. Portland, OR: Amadeus Press.
- Kloiber, Rudolf, Wulf Konold & Robert Maschka 2016. *Handbuch Der Oper*. 14. painos. Kassel: Bärenreiter.
- Kob, Malte & Tobias A. Weege 2019. How to Interpret Early Recordings? Artefacts and Resonances in Recording and Reproduction of Singing Voices. Teoksessa Rolf Bader (toim.) *Computational Phonogram Archiving. Current Research in Systematic Musicology* 5. Cham: Springer. 335–350. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-02695-0\\_16](https://doi.org/10.1007/978-3-030-02695-0_16)
- Koivulehto, Marja-Liisa 1987. *Maikki Järnefelt–Palmgren: laulajattaren elämä*. Porvoo: WSOY.
- Kolkowski, Aleks, Duncan Miller & Amy Blier-Carruthers 2021. The Art and Science of Acoustic Recording: Re-Enacting Arthur Nikisch and the Berlin Philharmonic Orchestra’s Landmark 1913 Recording of Beethoven’s Fifth Symphony. *Science Museum Group Journal* 3(3). <https://doi.org/10.15180/150302>
- Korhonen, Kimmo 2009. *Selim Palmgren: elämä musiikissa*. Helsinki: WSOY.
- Laukkanen, Anne-Maria & Timo Leino 1999. *Ihmeellinen ihmisiäni: äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Leech-Wilkinson, Daniel 2009. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. <https://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>
- Liliedahl, Karleric 1977. *The Gramophone Co: Acoustic Recordings in Scandinavia and for the Scandinavian Market*. Helsinki: Suomen äänitearkisto.
- Martensen, Karin 2019. *”The phonograph is not an opera house”: Quellen und Analysen zu Ästhetik und Geschichte der frühen Tonaufnahme am Beispiel von Edison und Victor*. 1st edition. München: Allitera Verlag.
- Melba, Nellie 1980. *Melodies and Memories – The Autobiography of Nellie Melba*. Toim. John Cargher. Melbourne: Nelson.
- National Phonograph Company 1900. *The Phonograph and How to Use It*. New York: Allen Koenigsberg.
- Pennanen, Risto Pekka 2007. Immortalised on Wax: Professional Folk Musicians and Their Gramophone Recordings Made in Sarajevo, 1907 and 1908. Teoksessa Božidar Jezernik ym. (toim.) *Europe and Its Other: Notes on the Balkans*. Ljubljana: Filozofska Fakulteta. 107–148.
- Philip, Robert 2004. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Plack, Rebecca 2008. *The Substance of Style: How Singing Creates Sound in Lieder Recordings, 1902–1939*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

- Potter, Sarah 2014. *Changing Vocal Style and Technique in Britain during the Long Nineteenth Century*. PhD thesis. University of Leeds.
- Seymour, Henry 1918. *The Reproduction of Sound: Being a Description of the Mechanical Appliances and Technical Processes Employed*. Lontoo: W.B. Tatterstall.
- Sola, Wäinö 1951. *Wäinö Sola kertoo*. Porvoo: WSOY.
- Stanović, Adam 2023. Trust in Early Recordings: Documents, Performances, and Works. Teoksessa Eva Moreda Rodriguez & Inja Stanović (toim.) *Early Sound Recordings – Academic Research and Practice*. Oxon: Routledge. 165–181. <https://doi.org/10.4324/9781003194521>
- Stanović, Inja 2023. (Re)constructing Early Recordings: Experimental Research as a Guide in Performance. Teoksessa Eva Moreda Rodriguez & Inja Stanović (toim.) *Early Sound Recordings – Academic Research and Practice*. Oxon: Routledge. 165–181. <https://doi.org/10.4324/9781003194521>
- Steane, J. B. 1993. *The Grand Tradition*. Portland, OR: Amadeus Press.
- Tarvainen, Anne 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu. Kehollinen läbestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Väitöskirja. Tampere: Tampere University Press.
- Vehanen, Kosti 1944. *Rapsodia elämästä*. Porvoo: WSOY.
- Zwarg, Christian 2018. *Speeds & Keys. A Survey of Recording Speeds, Musical Keys, and Pitch Standards Found on “78rpm” Records*. Volume 1, Gramophone Co. (1898–1921). Berlin: Truesound Transfers.
- Åhlén, Carl-Gunnar 2009. Armas Järnefelt Ruotsissa. Teoksessa Hannu Salmi (toim.) *Armas Järnefelt: kahden maan mestari*. Helsinki: SKS. 86–174.

