



Tähti on syttynyt. Kuuluisuuden varhishistoriaa populaarimusiikissa

Janne Mäkelä



Tähteys on moderni käsite ja ilmiö, johon on totuttu yhdistämään toisiaan hyljeksiviä, usein dramaattisia ulottuvuuksia: nousu ja tuho, yksityinen ja julkinen, yksilö ja yhteisö, unelma ja painajainen, rikkaus ja yksinäisyys, läheinen ja etäinen, esilläolo ja salainen. Ei siis ole mikään ihme, että tähteys ja siihen liittyvät ristiriidat ja salaisuudet ovat jo yli sadan vuoden ajan kiehtoneet journalisteja, elämäkertureita, dokumentoijia, käsikirjoittajia, kirjailijoita – ja lopulta tietenkin kaikkia niitä, jotka ovat tarttuneet tähtiä koskevaan loputtomaan informaatiovirtaan.



Pohjimmiltaan tähteydessä on kyse yksilön ja yhteiskunnan välisestä erityisuhteesta. Sen olemuksen voi oikeastaan parhaiten pukea sanoiksi lainaamalla sosiologian klassikon Georg Simmelin ajatusta, jonka hän esitti vuosisadan alussa muodin filosofiaa käsittelevässä esseessään. Simmelin mukaan koko yhteiskunnan historia on kiteytettävissä kahden vastakkaisen tendenssin väliseen taisteluun: sulautumiseen sosiaaliseen ryhmään ja pyrkimykseen kohota siitä esiin. Vaikka Simmel ei varsinaisesti tähteydestä kirjoittanutkaan, hänen väitteelleen oli mitä ilmeisemmin olemassa otollista kaikupohjaa kirjoituksen syntyäikoihin. Olihan moderni tähteys – siinä mielessä kuin se nykyisin ymmärretään – osana mediateollisuuden voimakasta kasvuvaihetta juuri löytämässä lopullista jalansijaansa länsimaisesta kulttuurista.



Suurmiehiä ja romantiikan taiteilijoita



Tähteys liittyy käsitteenä läheisesti julkisuuteen, kuuluisuuteen ja osin myös sankaruuteen. Siinä mielessä ilmiön juuria voidaan etsiä hyvinkin kaukaa historiasta. Kuuluisuuden historiaa tutkinut Leo Braudy nimeää ensimmäiseksi julkisuuden hahmoksi 300-luvulla eKr eläneen Aleksanteri Suuren, joka Braudyn väitteen mukaan ei menestymisen vimmassaan niinkään halunnut tietää, kuka hän on, vaan – arkityyppisen julkisuuden henkilön lailla – millainen hän on ja mitä hän edustaa aikalaistensa silmissä. Aleksanteri Suuren tavoin varhaiset kuuluisuudet olivat poikkeuksetta suurmiehiä, poliittisia ja uskonnollisia johtajia ja valtiomiehiä, joiden rinnalle ilmaantui haastajia vasta paljon myöhemmin. Modernin kuuluisuuden Braudy katsookin alkaneen 1700-luvulla, jolloin individualismin nousun seurauksena filosofit, kirjailijat ja taiteilijat, esimerkiksi Voltaire, Rousseau, Denis Diderot, David Hume, Samuel Johnson, Benjamin Franklin ja Thomas Jefferson, ryhtyivät uudenlaiseen julkiseen itsemäärittelyyn. Länsimaisen subjektin, yksilön, ongelmaan liittynyt muutos määritteli etenkin taiteen tekijyyttä tavalla, joka mahdollisti aikaisemmasta poikkeavan taiteilijaidenteetin synnyn. Romantiikan filosofian ihanne arjen yläpuolelle nousevasta taiteilijasta, geniuksesta, toi esille värikkäitä hahmoja, joiden kohdalla tärkeintä ei ollut, mitä he tekivät vaan mitä he olivat. 1800-luvun boheemitäiteilijät ja koristeelliset dandyt olivat ensimmäisiä moderneja ihmistyyppisiä, jotka ymmärsivät todellisen ja julkisen minän roolien sekoittumisessa piilevän viehätysvoiman.



Tämä muutos huomattiin myös aikalais kirjoituksissa. Luennoidessaan vuonna 1840 sankareista ja sankaripalvonnasta englantilainen esseisti Thomas Carlyle nosti kirjailijat esille "tärkeimpinä moderneina persoonina". Ikään kuin ennakoiden esimerkiksi rockkulttuurissa myöhemmin käytävää keskustelua Carlyle ei hyväksynyt originaalin sankaruuden "korruptoitumista". Totuuden, rehellisyyden ja nöyryyden uhraaminen kuuluisuudelle ei ole merkki ihmisen suuruudesta vaan tyhjyydestä. Oman aikansa suurmiesaatteen Carlyle näkikin pahasti rapistuneen. Hän kirjoitti, että ihmisen pienuudesta ei ole olemassa "surullisempaa todistetta" kuin "epäusko suurmiehiin". Carlylen kirjeenvaihtoveri, amerikkalainen Ralph Waldo Emerson nosti vuonna 1849 omassa suurmiesjaottelussaan taiteilijat selkeämmin esiin kuin Carlyle. Emerson ei niinkään puhunut sankareista kuin neroista, ja päinvastoin kuin Carlyle hän ei pitänyt heitä "originaaleina" vaan yhteisön jäseninä ja eräänlaisina kansan edustajina. Huolimatta eroavaisuuksista pohjimmiltaan sekä Carlyle että Emerson näkivät sankaruuden ja nerouden merkitsevän aidoimmillaan yhteisen hyvän puolustamista, eikä niinkään oman uniikkiuden pönkittämistä.




Tähtijärjestelmän alkuehtoja

Carlylelle ja Emersonille suurmieheys liittyi erilaisiin instituutioihin, filosofiaan ja taiteeseen, eikä heidän taksonomioissaan ollut sijaa uudenlaisille julkisuuden hahmoille, joiden kasvualustana toimi viihdekulttuuri. Sanaa "tähti" käytettiin kuuluisuuden ilmauksena ensimmäisen kerran noin vuonna 1830, ja tähteyttä sen "esimodernissa" muodossa voidaan katsoa esiintyneen 1800-luvulla etenkin teatterin, musiikkiteatterin, oopperan ja vähitellen myös urheilun yhteydessä. Esimerkiksi Yhdysvalloissa liikenneyhteyksien parantuessa paikkakunnalta toiselle kiertävät teatteriseurueet loivat edellytyksiä tähti-ilmiölle, sillä yleisö tuli ennen kaikkea katsomaan Sarah Bernhardin kaltaisia karismaattisia näyttelijöitä eikä niinkään itse näytelmää. Rautatieverkoston kehittyminen 1800-luvun lopulla puolestaan mahdollisti kansallisen baseball-sarjan, jonka suosio ja samalla pelaajien maine vahvistui uudenlaisen urheilujournalismin ansiosta. Sille edellytykset puolestaan loi entistä tehokkaampi lennätinjärjestelmä. Lehdistön merkitys populaarijulkisuuden tuottajana oli jo näihin aikoihin merkittävä. Saapuessaan 1850-luvulla ensimmäistä kertaa Amerikkaan ruotsalainen laulaja Jenny Lind kohtasi ennennäkemättömän suosion, sillä sanomalehdet olivat jo viikkoja aikaisemmin lüneet malttamattoman odotuksen tunnelmaa. Vastaavaa eurooppalaistähtien aiheuttamaa hysteriaa Yhdysvalloissa koettiin seuraavan kerran vasta 1960-luvulla beatlemanian pyyhkäistessä yli mantereeseen.

Euroopassa Niccolò Paganinin ja Franz Lisztin kaltaisia klassisen musiikin virtuoosia juhlittiin kuin nykyisiä poptähtiä konsanaan. Varsinaisesti populaarijulkisuus puhkesi kukkaansa kuitenkin musiikkiteatterin yhteydessä 1850- ja 1860-luvuilla, jolloin suurimmat tähdet pyrkivät usein myös teatterin ulkopuolella pitämään yllä kuvitteellisia roolejaan. Jos individualismin nousua voidaan pitää tähteyden synnyn aatteellisena liikkeellepanijana, ilmiön konkreettisina lähtölaukaisijoina toimivat tekniikan kehittyminen, massatuotannon kasvu ja sosiaaliset muutokset. Rautatie, lennätin ja sanomalehdistö kuten myös valokuva mahdollistivat tähtijärjestelmän tärkeän alkuehdon, sen, että laajat ihmisjoukot tunnistavat tietyt henkilöt erityislaatusina yksilöinä, mutta varsinaisesti ilmiö syntyi vasta uusien sähköisten viestintävälineiden kuten elokuvan, äänilevyn ja radion kehittymisen myötä. Standardiselyksen mukaan elokuvan keksivät Lumière-veljekset vuonna 1895 ja äänilevyn Edison vuonna 1877. Edison tosin keksi fonografin eli vahasyliinterin eikä varsinaista äänilevyä. Sen kehittäjänä toimi Emil Berliner, joka vuonna 1887 patentoi gramofonin. Radion (1896) keksijäksi on puolestaan nostettu Guglielmo Marconi. Täsmällisiä syntyajankohtia keksinnöille on kuitenkin mahdoton määrittää, sillä niitä kehiteltiin samanaikaisesti eri puolilla maailmaa, ja niillä – etenkin elokuvalla – oli jo pitkään ollut esimuotonsa.


Joka tapauksessa uudet tekniset laitteet toimivat 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä modernin populaari- ja mediakulttuurin, viihdeteollisuuden ja tähteyden liikkeellepanevina voimina. Elokuvan, äänilevyn ja radion avulla esiintyjästä tuli kulutushyödyke, jonka käytön yhteydessä yleisön ja tähden väliset rajoitukset tuntuivat katoavan. Esiintyjä tunnettiin, vaikka vain murto-osa ihailijoista olisi nähnyt hänet "elävänä". Enää tähden ei tarvinnut matkata maan ääriin tehdäkseen itseään tunnetuksi, sillä tähti-imagot pystyivät levittäytymään kaikkialle, missä vain uusia medioita esiintyi. Todellisuudessa tähti oli kuitenkin läsnä vain reproduktiona, itsensä toisintona mekaanisen tallenteen muodossa. Juuri tähän kaksoisluonteeseen liittyykin tähteyden eräs peruspiirre: läheisyyden ja etäisyyden paradoksaalinen yhdistelmä. Taivaan-kap-pa-leen tavoin myös "maallinen tähti" näyttää olevan aivan käsien ulottuvilla, mutta silti se tuikkii saavut-ta-matto-missa. Uudet mediat toivat tähden lähemmäksi yleisöä, mutta samalla tähti itse kadotti lopullisesti kontrollin vastaanottajiin. "Kaikki näyttävät tuntevan minut, mutta minä en tunne ketään", kerrotaan Charlie Chaplinin tokaisseen tähti-asemastaan.

Teknisten innovaatioiden lisäksi tähti-ilmiön nousua selittävät myös yhteiskunnalliset muutokset Sosiologi Francisco Alberoni näkee tähti-ilmiön synnyn suhteessa poliittiseen julkisuuteen. Tähdet eivät hänen mukaansa edusta institutionaalista valtaa, ts. he eivät ole tärkeitä poliittisessa mielessä, mutta heidän tekemisensä ja elämäntapansa herättävät kuitenkin kiinnostusta. Yhteiskunnallisen järjestelmän rakentumisen taso, yhteiskuntien koon kasvu, niiden mahdollistama taloudellinen vaurastuminen ja sosiaalinen liikkuvuus ovat Alberonin mukaan



niitä edellytyksiä, jotka luovat pohjaa tällaiselle mielenkiinnolle. 1800-luvun lopulla muutokset näkyivät läntisten yhteiskuntien voimakkaassa porvarillistumisessa ja urbanisoitumisessa. Esimerkiksi Yhdysvalloissa, jota voidaan hyvällä syyllä pitää modernin tähteyden työssijana, nopea kaupungistuminen vaikutti populaarikulttuurin kehitykseen ratkaisevasti. Vuonna 1860 maan väestöstä 20% asui kaupungeissa, vuonna 1900 jo 40%. Teollistuminen ja jatkuva talouskasvu mahdollistivat uusien työpaikkojen syntymistä sekä palkkojen nousua. Samalla myös työaika lyheni. Kaupunkilaisilla, joista monet olivat tuoreita siirtolaisia, oli rahaa taskuissaan ja entistä enemmän vapaa-aikaa käytettävissä. Erilaisille huvittelumuodoille oli olemassa "sosiaalinen tilaus", johon teatteri, vaudeville, sirkus, villin lännen show't, huvipuistot, urheilukilpailut ja etenkin uusi, nopeasti dynaamiseksi viihdealan muodoksi osoittautunut elokuva vastasivat. Voidaan olettaa, että siirtolaisia elokuva viehätti tuoreuden lisäksi myös mykkyydellään: juonen seuraamiseen ei tarvitu järin suurta englannin kielen taitoa. Juuri elokuvaa historioitsijat pitävätkin modernin tähteyden synnyn merkittävimpänä edistäjänä.

Levyaulaja valloittaa kodin



Samat sosiaaliset muutokset olivat myös perustana populaarimuusiikin ja tähteyden liitolle, jonka syntyminen voidaan melko selkeästi ajoittaa äänilevyn läpimurron yhteyteen. Ennen tätä populaarimusiikkia oli myyty lähinnä nuotteina, mikä ei tosin ollut mitenkään vähäinen kaupankäynnin muoto. Parhaimmat hitit myivät vuosisadan alun Amerikassa viisi–kuusi miljoonaa kappaletta, ja on laskettu, että vuosien 1900–1910 aikana miljoonamyyntiin ylsi yli sata laulua. Nuottimusiikin suosiota ruokki omalta osaltaan pianon yleistymisen kodeissa. Euroopassa piano tosin oli aloittanut valloitusretkensä porvariskoteihin jo 1830-luvulla, mutta nuottimyyntiin osalta populaarimpi ohjelmisto alkoi syrjäyttää taidemusiikkia vasta 1900-luvun vaihteessa. Tavallisen pianon ohella suosittuja olivat myös mekaaniset pianot, jotka tallennemuotoisen musiikin toisintajana, koneina, olivat kuitenkin luonteeltaan lähempänä levysoitinta kuin varsinaista musiikki-instrumenttia. Nuotit ja piano menettivät kuitenkin nopeasti asemiaan kotien musiikkikulttuurissa, kun aikaisemmin lähinnä novelty-arvoja omanneet äänilevyt ja levysoitin löivät itsensä lopullisesti läpi ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Vaikka kansainvälinen äänilevyteollisuus oli jo vuosisadan vaihteessa levittäytynyt ympäri maailmaa, Yhdysvallat oli kiistatta äänilevytuotannon ja -myynnin keskus. Vuoteen 1920 mennessä maassa oli myyty lähes 150 miljoonaa levyä, ja yksistään seuraavana vuonna päästiin lähes samoihin lukuihin. Englannissa äänilevyjä myytiin vuonna 1924 15 miljoonaa kappaletta, Suomessa noin 10 000 kpl. Tosin miljoonan rajapyykki rikkoutui Suomessa jo neljä vuotta myöhemmin, saavutus, johon ylettiin seuraavan kerran vasta vuonna 1970. Tällaista kasvua ei osannut ennustaa edes Edison, joka oli visioinut fonografin liikemaailman, kodin ja opetustoiminnan apuvälineeksi. Siitä olikin tullut viihdeteollisuuden työkalu, joka samalla määräitelli vapaa-ajan sfääriä.

Päinvastoin kuin nuottimusiikki, jossa keskipisteenä oli itse laulu ja sen myyminen, tallennettu musiikki mahdollisti tulkitsejan roolin ja tähtipersonien nousun. Jo vuosisadan ensimmäisellä vuosikymmenellä oopperalaulajien kuten Enrico Caruson maine levisi äänilevyjen kautta yhtä tehokkaasti kuin esiintymisvierailuilla – ellei tehokkaammin. Ensimmäiset musiikkitähdet olivatkin nimenomaan laulajia, mikä osaltaan johtui tarjolla olevasta äänitystekniikasta: lapsenkengissä ollut äänentoisto suosi enemmän selkeitä laulunumeroita kuin monitasoista instrumentaalimusiikkia. 1920-luvulla uuden mikrofoninäänityksen ansiosta tilanne parani, ja niinpä esim. Louis Armstrongin (joka tosin myös lauloi) levyt ja yleisesti ottaen jazzin maine uutena rytmimusiikkina levisivät ympäri maailmaa. Laulajat olivat silti etusijalla. Jo 1920-luvulla jazzin ja bluesin yhteyteen syntyi "great singers" -traditio, jonka kuuluisin edustaja oli Bessie Smith. Huolimatta siitä että nämä ns. race-levyt oli suunnattu mustalle väestöosalle, levyt kävivät kaupaksi myös laajemmin, ja väitetäänkin, että Smithin levyt yksistään olisivat pelastaneet konkurssikypsän Columbia-yhtiön.

Äänilevyn ja levysoittimen eli gramofonin, jota 1920-luvulla oli saatavana myös kannettavina matkalaukkumalleina, lisäksi muut tekniset keksinnöt edesauttoivat tähtipersonien nousua ja leviämistä. 1920-luvun lopulla populaarimusiikki ja liikkuva kuva löysivät toisensa äänielokuvan läpimurron yhteydessä. Äänilevyiltä tutut suosikkilaulajat esiintyivät nyt elokuvissa, ja toisaalta mykkäelokuvien tähdet pääsivät tai joutuivat esittämään laulunlahjoaan. Tähteä oli nyt mahdollista sekä nähdä että kuulla yhtäaikaan ilman, että tämä itse oli fyysisesti

länä. Tästä alkoi populaarimusiikin tähteyttä vahvasti määritellyt reproduktiivisen äänen ja kuvan liitto, joka on jatkuvasti kehittyneen teknologian siivittämänä ulottanut lonkeronsa Elvis Presleyn ja Beatlesin elokuva- ja tv-esiintymisiin sekä edelleen musiikkivideoihin ja Internetin kaltaisiin elektronisiin viestimiin.

Radio ja juke box

Vaikka äänen ja kuvan liitto merkitsikin tähteyden "täydellistymistä", populaarimusiikin kannalta elokuvaa tärkeämmän roolin tarjosi kuitenkin radio. Äänilevyn tavoin radio yleistyi nopeasti. Esimerkiksi Yhdysvalloissa radiovastaanottimia oli vuonna 1922 3 miljoonaa, 1931 15 miljoonaa ja 1939 jo 51 miljoonaa kappaletta. Radion rooli musiikin levittäjänä oli alusta lähtien merkittävä, joskin Euroopassa valtiolliset radioyhtiöt, jotka omaksuivat nopeasti valistajan roolin, eivät juurikaan suosineet populaari- vaan kansan- ja taidemusiikkia. Yhdysvalloissa itsenäisten radioasemien kilpailu johti sen sijaan populaarimman ohjelmiston suosimiseen, mikä edesauttoi myös tähti-ilmiön leviämistä.

Musiikin kannalta radion yleistymisellä oli kaksi tärkeää seurausta. Ensinnäkin se hälvensi alueellisia musiikkimieltyksiä ja johi kansallisen musiikkiprofiilin muodostumiseen. Toiseksi radio, jonka avulla musiikki kurkottautui pian syrjäisimpiin kolkkiin asti, tarjosi entistä tehokkaamman välineen uusien trendien ja samalla tähtipersonien levittäytymiselle. Menestyssävelmien läpimurrot nopeutuivat, mutta samalla niiden eliniät lyhentyivät. Kilpailun kovetessa tietyn hittiämuodon hyväksikäyttö ja laulujen promootio saivat uutta merkitystä. Lisäksi koska monet radioyhtiöt eivät kuuluttaneet laulujen nimiä, musiikkijulkaisijat ryhtyivät suosimaan esityksiä, joissa oli tehokas ja mieleenjäävä "koukku" – yleensä laulettu kertosäe, joka ilmaisi samalla kappaleen nimen potentiaalisille ostajille. Radion suosiota ei hillinyt edes 1920-luvun lopulla alkanut lamakausi, joka sen sijaan antoi kovan iskun äänilevyteollisuudelle. Äänilevyn vähittäistä elpymistä 1930-luvun lopulla auttoi uusi levyautomaatti, juke box, joka vuonna 1940 nieli 44% kaikista tuotetuista äänilevyistä. Juke box oli siitä tärkeä uutuus, että se toi tallennettuun musiikkiin sosiaalista ulottuvuutta. Tosin myös radiolla oli ollut alkuun tärkeä yhteisöllinen rooli, sillä vastaanottimet olivat kalliita ja kookkuudessaan hankalasti liikuteltavia. Radiota kuunneltiin kollektiivisesti, yleensä perheen kesken, mutta juke box sen sijaan ei ollut kotisoitin vaan baarien ja kahviloiden kaltaisten julkisten tilojen musiikkikeskus. Tällaisessa yhteisöllisessä musiikkikokemuksessa tärkeintä ei välttämättä enää ollut itse laulu ja laulaja, jotka olivat olleet kiistatta tallennemuotoisen populaarimusiikin kulutuksen tärkeimpiä kiintopisteitä aikaisemmin. Levyautomaattien musiikki painotti ennen kaikkea rytmiä ja tanssittavuutta. Yhtä kaikki siltäkin saralta löytyi tähtiä: nimenomaan juke box teki esimerkiksi Glenn Milleristä kuuluisan.

Kyyneliä mikrofonissa

Tärkeän nyanssin tähteyteen toi 1920-luvun alussa keksitty ja 1930-luvulla yleistynyt mikrofoni. Muiden musiikkia koskevien sähköisten keksintöjen tavoin mikrofoni hälvensi fyysisiä rajoja ja toi laulajan "lähemmäksi" kuulijaa. Äänitysstudioissa mikrofoni paransi huomattavasti äänenlaatua, mutta vielä tärkeämpi rooli sillä oli esiintymistilanteissa. Äänen vahvistaminen antoi koko laulamisen idealle uusia ulottuvuuksia, sillä enää laulajan ei tarvinnut esiintyessään huutaa kurkkuaan käheäksi tai käyttää ääntä väärinäävää megafonia apunaan yltääkseen äänenvoimakkuudessa taustayhtyeen tasolle. Toisaalta mikrofoni oli teknisesti vielä sen verran alkeellinen, että se ei kyennyt signaloimaan puhtaasti kovia ja korkeita ääniä. Tämän seurauksena intiimimpi ja emotionaalisempi laulutyyli valtasi alaa. Naislaulajat kuten Helen Morgan ja Ruth Etting keskittyivät pitkälti "nyyhkylauluihin" (torch songs), miespuolisten artistien tyyli puolestaan opittiin tuntemaan nimellä crooning. Tämän koulukunnan arkityyppinen edustaja oli Rudy Vallée, mutta häntä suosittumaksi nousi pian Bing Crosby, jolle sekä mikrofoni että elokuva olivat tärkeitä läpimurron ehtoja. Crosbyn jälkeen crooner-kuninkaan manttelin peri puolestaan Frank Sinatra.

Kaikki eivät uudesta keksinnöstä ja laulutyylistä pitäneet. Vanhan "coon shouter" -koulukunnan edustaja Al Jolson, joka muistetaan varhaisen äänielokuvan The Jazz Singerin (1927) pääosasta, vastusti henkeen ja vereen mikrofoniamin valituaan,

että se sai laulajat kuulostamaan kuin heillä olisi kuumaa maissipuuroa suussa. Sanojensa vastineeksi hän paiskasi mikrofonin lattiaan viimeisessä radioesiintymisessään vuonna 1932.

Croonereita syytettiin usein "epämaskuliinisesta voihkinnasta". Pehmeät ja "naiselliset" laulajat koettiin epäkelvoina miehisen laulukulttuurin edustajina, jopa heidän seksuaalisuuttaan kyseenalaistettiin. Voidaan siis väittää, että uuden tekniikan ansiosta populaarimusiikki haastoi vallitsevia sukupuolirooleja ja käsityksiä seksuaalisuudesta. Toinen perussyötös liittyi keinokeisuuteen ja luonnollisuuden väliseen kiistaan. Croonereiden tapa kuiskata, henkällä, hyräillä ja nyyhkyttää mikrofonin herätti monissa kommentoissa epäilyjä, osaavatko uudet laulutähdet laulaa oikein.

Mikrofonin käyttöön liittyvä keskustelu oli siis syyttäjiensä osalta ristiriitaista: toisaalta uusien mieslaulajien katsottiin uhkaavan luonnolliseksi koettua mieheyttä, toisaalta heidän harjaantumaton, liian luonnollinen tyylinsä ei vastannut ihannetta koulutusta laulutekniikasta.

Modernin laulutyylin puolustajiin lukeutunut englantilainen crooner-tähti Al Bowlly painotti, että laulaminen mikrofonin vaatii omanlaistaan taitoa ja äänen kontrollia. Vaikka laulu ei ehkä olekaan "akateemista", on se usein syvästi miellyttävää ja antaa kiistämättä mielihyvää miljoonille ihmisille, Bowlly kirjoitti. Lopulta mikrofonista on Bowllyn mukaan vain hyötyä, sillä sen avulla lauluääni on rikkaampi ja selkeämpi. Ylipäänsä mikrofonin antaa laulajille entistä enemmän liikkumavaraa.

Mikrofonin ei kuitenkaan vapauttanut laulajia kaikista kahleista. Ennen toista maailmansotaa ja Frank Sinatraa laulajien tähtiasema etenkin isoissa tanssilyhteisöissä oli kaikkea muuta kuin vakaa. Swing-orkesterien johtajat kokivat croonerit usein uhkana omalle ammattimaiselle maineelleen, ja niinpä esimerkiksi Bing Crosby joutui Paul Whitemanin yhtyeessä esiintyessään teeskentelemään musiikkia ja soittamaan kumikielistä viulua säkeistöjen välissä.

Heräävätkö tähdet kuolleista?

Mikrofonin läpimurtoon liittyvä keskustelu on sikäli mielenkiintoinen, että juuri silloin tiivistyivät ensimmäisen kerran ne kysymykset, jotka ovat myöhemmin nousseet taajaan esiin populaarimusiikin tähti-ilmiön yhteydessä. Kiistat siitä tuhoavatko uusi tekniikka ja uudet tyylit populaarimusiikin luonnollisuutta ja aitoutta, uhkaavatko ne ammattimusiikoiden toimeentuloa tai ravistelevatko ne luonnollisiksi koettuja ihmispiirteitä kuten mieheyttä, ovat toistuneet vuosikymmenestä toiseen. Kun folksankari Bob Dylan hylkäsi 1960-luvun puolivälissä akustisen kitaransa ja ryhtyi esittämään sähköistä folkrockia, vastaanotto etenkin hänen vanhojen faniensa keskuudessa oli jyrkän tuomitseva. Dylan ei ollut enää "aito". 1980-luvun vaihteessa puolestaan syntetisaattorit, rumpukoneet, samplerit ja muut digitaaliset keksinnöt herättivät keskustelua siitä, mitä on "oikea" soittaminen.

Seuraava suuri populaarimusiikkia, tähteyttä ja teknologiaa koskeva kiista saattaa koskea vaikkapa kuolleiden tähtien lauluäänien reproduktointia, jota keväällä 1998 onasteltiin vallankumoukselliseksi kehityskäsitteeksi tallennemuotoisen populaarimusiikin saralla. Uuden teknologian avulla voitaisiin mahdollisesti tuottaa esimerkiksi uusia Elvis- tai Sinatra-hittejä, ja lisäksi karaoke-illoissa matti meikäläinen voisi laulaa vaikkapa "My Wayn" lähestulkoon aidolla Sinatran äänellä. Jos äänireproduktointi joskus toteutuu, herättää se epäilemättä kiivaita kysymyksiä tähteyden jatkuvuudesta ja autenttisuudesta kuten myös tekijänoikeuksista. Pohjimmiltaan tämäkin keskustelu olisi kuitenkin "vain" jatketta vuosisadan alussa räjähdysmäisesti levinneelle tähti-ilmiölle, lisämauste pohdinnalle siitä, mitä populaarimusiikki todella on, mitä se edustaa, miten sitä koetaan ja mitä erilaisten tallenteiden kautta välittyvät tähdet meille olemassaolollaan oikein kertovat.

KIRJALLISUUTTA


Alberoni, Francesco: *The Powerless "Elite": Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars*. Alk. *L'élite irresponsable; théorie et recherche sociologique sur le divismo* (1962). Engl. Denis McQuail. Teoksessa *Sociology of Mass Communications*. Ed. by Denis McQuail. Harmondsworth 1972, 75–98.

Bowlly, Al: "Modern style singing." *Australian Music Maker and Dance Band News*. 1.3.1934, 31.

Bowlly, Al: "Crooning and the microphone." *Australian Music Maker and Dance Band News*. 1.3.1934, 38–40.

Braudy, Leo: *The Frenzy of Renown. Fame and Its History*. New York & Oxford 1988.

Buxton, David: "Rock Music, the Star System and the Rise of Consumerism." Alk. *Telos* 57 (1983). Teoksessa *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Ed. by Simon Frith & Andrew Goodwin. London 1990, 427–440.



Carlyle, Thomas: *On Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History*. Alk. 1840/1908. New York 1983.
Curtis, Jim: *Rock Eras. Interpretations of Music and Society, 1954–1984*. Bowling Green 1987.
deCordova, Richard: *Picture Personalities: The Emergence of Star System in America*. Illinois 1990.
Emerson, Ralph Waldo: *The Complete Essays and Other Writings*. New York 1950.
Fowles, Jib: *Starstruck. Celebrity Performers and the American Public*. Washington & London 1992.
Frith, Simon: "Taide vastaan teknologia: populaarimusiikin erikoistapaus." Alk. *Art versus Technology: Strange Case of Popular Music* (1986). Suom. Kimmo Salminen. Teoksessa *Toosa soi. Musiikki radion kilpailuväliseenä?* Toim. Ari Alm ja Kimmo Salminen. Helsinki 1992, 304–316.
Frith, Simon: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford et al. 1996.
George, Nelson: *The Death of Rhythm & Blues*. London et al. 1988.
Gillett, Charlie: *The Sound of the City. The Rise of Rock'n'Roll*. 3. painos. New York 1973 (1970).
Gronow, Pekka & Ilpo Saunio: *Äänilevyn historia. Porvoo–Helsinki–Juva 1990*.
Kallioniemi, Kari & Hannu Salmi: *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa*. Turku 1995.
Laing, Dave: *The Sound of Our Time*. London & Sydney 1969.
Negus, Keith: *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London 1992.
Negus, Keith: *Popular Music Theory. An Introduction*. Cambridge & Oxford 1996.
Simmel, Georg: *Muodin filosofia*. Alk. *Die Mode* (1923/1905). Suom. Antti Alanen. Helsinki 1986.
Whitcomb, Ian: *After the Ball. Pop Music from Rag to Rock*. 2. laitos. New York 1986 (1972).

FL Janne Mäkelä on Turun yliopiston kulttuurihistorian tutkija ja Kulttuurisen vuorovaikutuksen ja integraation tutkijakoulun jäsen.