



Viulusta Violaan

Opas alttoviulun oman äänen löytämiseksi

Iina Marja-aho

OPINNÄYTETYÖ
Toukokuu 2019

Musiikin koulutus
Esittävä säveltaide

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin koulutus
Esittävä säveltaide

MARJA-AHO, IINA:
Viulusta Violaan
Opas alttoviulun oman äänen löytämiseksi

Opinnäytetyö 49 sivua
Toukokuu 2019

Tämän opinnäytetyön tavoitteena on tarkastella alttoviulun ja viulun välisiä eroja ja perehtyä niihin haasteisiin, joita erityisesti viulunsoiton opiskelija saattaa kohdata siirtyessään opiskelemaan alttoviulunsoittoa ja etsiessään uuden soittimen omaa ääntä. Opinnäytetyö tarjoaa ratkaisuja mahdollisesti vastaan tuleviin ongelmiin käytännönläheisellä tavalla.

Ensimmäisissä luvuissa taustoitetaan alttoviulun ja viulun eroavaisuuksia ja yhtäläisyyksiä eri lähteistä poimituilla näkemyksillä. Tämän jälkeen käsitellään instrumentin vaihtamiseen liittyviä ongelmakohtia ja esitetään ratkaisuja harjoitusten muodossa. Vaikka alttoviulun ominaispiirteitä esitelläänkin pääsääntöisesti suhteessa viuluun, opinnäytetyön päämääränä on nostaa esiin erityisesti alttoviulun omaleimaisuus.

Opinnäytetyötä on tehty pääasiassa kirjallisuus- ja nettitutkimuksena, ja lähteinä on käytetty kansainvälisiä, aiheeseen liittyviä ammattijulkaisuja. Suomenkielistä aineistoa on löytynyt varsin niukasti. Työn vertailupohjaa laajentaa oma viulu-taustani alttoviulunsoittajana sekä alan ammattilaisten näkemykset.

Tutkielman keskeinen päätelmä on, että soitinten välisten hienovaraistenkin eroavaisuuksien huomioiminen on tärkeää, jotta alttoviulun saa soimaan omalla, sille kuuluvalla äänellään.

Asiasanat: alttoviulu, viola, viulu, äänenmuodostus, soittimen vaihto

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Culture and Arts, Music
Option of Music Performance

MARJA-AHO, IINA:
From Violin to Viola
How to get a viola to produce a sound of its own

Bachelor's thesis 49 pages
May 2019

The aim of this thesis is to explore the differences between viola and violin and to acquire knowledge in challenges that a violin student might face when switching from violin to viola. The purpose is also to offer practical solutions to the problems that might occur, by collecting different exercises that help the transition from one to the other.

This thesis first examines the discussion of starting to play the viola after having played the violin and the differences and similarities between the two instruments, to give a wider perspective on the topic. However, the primary focus is on the challenges related to the transition and on giving useful exercises. In addition, the goal of the thesis is to highlight the unique character of the viola, although it is compared to the violin throughout this work.

The Data for this thesis were collected from different sources such as existing literature and professional publications about the topic. Expert opinions and the author's personal experience were used for additional information. Material in Finnish was only scarcely available. The results show that even the subtle differences between viola and violin have a great importance in getting a viola to produce a sound of its own.

Key words: viola, violin, tone production

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	6
2	TAUSTAA.....	8
	2.1 Aloitus viululla vai alttoviululla?.....	8
	2.2 Alttoviulun ja viulun eroista	10
	2.3 William Primrose ja Lionel Tertis: alttoviulun omaleimaisuuden puolustajat	12
	2.3.1 Taustaa	12
	2.3.2 Lionel Tertisin kommentti	14
	2.3.3 William Primrosen kommentti.....	15
3	KOKO	16
4	ÄÄNENMUODOSTUS.....	17
	4.1 Yleistä.....	17
	4.2 Jousen ja käden paino kielellä	18
	4.3 Sointikohta	20
	4.4 Sointiväri.....	21
5	ARTIKULAATIO.....	23
	5.1 Yleistä.....	23
	5.2 Spiccato.....	23
6	RENTOUS SOITTAMISESSA	26
7	SOITTIMEN, KÄDEN JA PEUKALON ASENTO	29
	7.1 Soittoasento.....	29
	7.2 Soittimen piteleminen	29
	7.3 Käden asento ja kehys	31
	7.4 Peukalon merkitys	32
8	INTONAATIO	34
9	SORMITUKSET.....	35
	9.1 Yleistä.....	35
	9.2 Vapaat kielet.....	36
	9.3 Eri asemat.....	37
10	VOIMAA SORMIIN	39
	10.1 Voimaharjoittelu.....	39
	10.1.1 Nelossormen vahvistaminen.....	40
11	VIBRATO.....	41
12	NUOTINLUKU	43
13	POHDINTA.....	45
14	LÄHTEET	47

ERITYISSANASTO

alttoavain	yksi c-avaimista
diskanttiavain	g-avain
flautato	ohut, huilumainen sointi
intonaatio	pyrkimys tuottaa tasainen ja oikea äänenväri soitettaessa
kombinaatiosävel	kolmas sävel, joka syntyy kahden samaa aikaa soivan erikorkuisen sävelen soidessa
martele	soittotapa, jossa nopeat jousenliikkeet erotetaan toisistaan tauoilla
mensuuri	kaulan pituus kielisoittimissa
ponticello	talla (sul ponticello=lähellä tallaa)
sautillé	nopea, hypähtelevä jousenkäyttötapa
sointiväri	sävelen värisävy, lauluäänen tai soittimen ominaisväri, joka syntyy yläsävelten korostumista ja niiden keskinäisistä voimakkuussuhteista
spiccato	selvästi, erotellen, voimakkaasti hypähtelevä jousitus
yläsävelet	osasäveliä, jotka syntyvät ääntä tuottavan kappaleen tai ilmapatsaan osavärähtelyn tuloksena. Niiden voimakkuussuhteet ovat olennainen tekijä sointiväriin muodostuksessa

1 JOHDANTO

Tässä opinnäytetyössä pyrin selvittämään alttoviulun erityispiirteitä viuluun verrattuna ja alttoviulun eli violan soittamisessa huomioitavia asioita. Näkökulman valinta on seurausta omasta viulutaustastani ja suhteellisen myöhään tapahtuneesta alttoviuluun siirtymisestä. Opinnäytetyöni pohjautuu siis vahvasti omiin kokemuksiini. En kuitenkaan ole poikkeuksellinen tapaus, sillä edelleen on yleistä, että alttoviulun soittajaksi tullaan vasta pitkienkin viuluopintojen kautta. Jotkut opiskelijatovereistani ovat harkinneet vaihtamista viulusta alttoviuluun tai alton ottamista sivusoittimeksi vielä viuluammattiopintojen alkamisen jälkeenkin.

Siirtyminen ei kuitenkaan välttämättä ole mutkatonta. Oma alttoviulutaustani ulottuu vuoteen 2013, jolloin Espoon musiikkiopistossa järjestettiin muutaman viikon ilmainen tutustuminen alttoviuluun ja siitä innostuneena olen jäänyt sille tielle. Selvisi kuitenkin hyvin nopeasti, että kyseessä on paljon enemmän kuin olalla kannateltavan kappaleen vaihtuminen kookkaampaan ja klaavin vaihtuminen toiseen. Fyysisissä muutoksissa ja uuden nuottiavaimen opettelussa toki riittää haastetta, mutta sen lisäksi kyseessä on paljon moniulotteisempi muutos, jota opinnäytetyöni käsittelee. Jotta uuden instrumentin saa soimaan sille kuuluvalla äänellä, pitää kiinnittää huomiota moniin seikkoihin.

Ylläpidin alttoviulua aluksi sivusoittimena muutaman vuoden. Vuonna 2015 aloitin ammattiopintoni, mistä lähtien olen keskittynyt pelkästään alttoviulunsoittoon. Opintojeni aikana olen kuitenkin moneen kertaan saanut kuulla soittavani liian "viulistisesti" ja se sai minut myös kiinnostumaan, mitkä tekijät tekisivät soitostani enemmän "alttoviulistista".

Varsinainen innostus aiheeseen ja idea opinnäytetyöhön syntyi kuitenkin, kun sain sattumalta käsiini David Daltonin kirjan, *Playing the Viola*, 1988.

Käsitykseni alttoviulun eli violan ainutlaatuisuudesta alkoi selkiytyä kirjaa lukiesani, kaikkien aikojen alttoviulistin William Primrosen kertomana. Haluankin opinnäytetyölläni tuoda esiin tätä alttoviulun omaleimaisuutta, joka on aiheeseen pe-

rehtymisen myötä hahmottunut itsellenikin entistä paremmin. Opinnäytetyö syntyy myös halusta kehittää soittimenhallintaa kohti "alttoviulistisempaa" soittoa ja auttaa myös muita samassa tilanteessa olevia tässä pyrkimyksessä.

Opinnäytetyöni tarjoaa monipuolisen katsauksen viulusta alttoviuluun siirtymiseen liittyviin ongelma-kohtiin. Lähestymistapa on ratkaisukeskeinen tarjoten neuvoja ja harjoituksia. Harjoitukset on kerätty vaihtelevista lähteistä, ja keskeisenä tekijänä niissä on omakohtainen kokemus toimivuudesta. Tutkimusta taustoittaessani olen tarkastellut myös alttoviulun kehitystä väheksytystä väliäänä soittavasta viulun isosta veljestä kohti arvostusta. Esittelen tässä yhteydessä joitakin keskeisiä, alttoviulun arvonnousun taustalla olevia edelläkävijöitä ja heidän ajatuksiaan.

Valitsin opinnäytetyön nimeksi viulusta violaan, sillä halusin nostaa alttoviulun omaleimaisuuden otsikkoon, alttoviulu sanana kun tuo mieleen oikeastaan vain matalaäänisen viulun. Käytän kuitenkin opinnäytetyössäni lähinnä nimitystä alttoviulu sen tuttuuden vuoksi.

2 TAUSTAA

2.1 Aloitus viululla vai alttoviululla?

Alttoviulisteilla on usein viulistitausta ja viulunsoitosta saattaa olla kokemusta pitkältikin ajalta. Itse ehdin soittaa viulua melkein 15 vuotta ennen kuin vaihdoin alttoviuluun. Risto Aakon tekemän tutkimuksen perusteella kyselyyn vastanneista suomalaisista sinfoniaorkesterin alttoviulisteista vain yksi henkilö (1,4%) oli aloittanut opintonsa alttoviululla (Aakko 1994, 7). Viulutaustan välttämättömyyttä alttoviulunsoittajalle on nykyään entistä enemmän kyseenalaistettu, vaikka edelleen löytyy myös kannatusta sille ajatukselle, että alttoviulistille on paljon hyötyä siitä, että on soittanut ensin viulua.

Brittiläisen alttoviulistin Philip Dukessin mukaan, jos suunnittelee tähtäävänsä ammattialttoviulistiksi, tulisi opiskella ensin viulua ja ylläpitää sitä alttoviulun ohella niin pitkään kuin mahdollista. Hän perustelee käsitystään sillä, että monet modernin ajan suuret alttoviulistit, kuten William Primrose, Pinchas Zuckerman ja Michael Tree, ovat hyötäneet viulutaustastaan ja pitäneet sitä tärkeänä. Viulunsoiton perusrepertuaarin opiskelun luoman näppäryyden, koordinaation ja teknisten valmiuksien ansiosta alttoviulistit voivat saada lisäulottuvuuksia soittoonsa. (Dukes 2018.)

Toisaalta modernilta ajalta löytyy myös useita esimerkkejä merkittävistä alttoviulisteista, jotka ovat aloittaneet opintonsa alttoviululla, kuten Tabea Zimmermann ja Kim Kashkashian, tai vaihtaneet alttoviuluun hyvin nuorena, kuten Amihai Grosz. Merkittäviä viulutaustaisia alttoviulisteja on nykyään ja varmaankin myös tulevaisuudessa entistä enemmän jo senkin takia, että alttoviululla aloittamiseen on paremmat mahdollisuudet kuin aiemmin. Pienikokoisia, aloittelijoille sopivia soittimia on jo saatavilla.

Viulurepertuaarin alttoviulistille tuomia etuja kannattivat jo oman aikansa merkittävimmät alttoviulistit ja pedagogit Walter Trampler ja William Primrose, jotka tulivat siihen lopputulokseen, että alttoviulun soiton opiskelijan tulisi aina aloittaa viululla (Trampler 1977, 85; Dalton 1988, 5). Trampler kannattaa viuluopintojen

jatkamista siihen pisteeseen, että hallitsee tietyt konsertot, kuten Mendelssohnin ja Mozartin, ja sen lisäksi perusharjoitukset. Näin pitkälle viedyt viuluopinnot takaavat hänen mukaansa nopeamman vasemman käden ja paremmat tekniset valmiudet kuin jos aloittaisi opinnot alttoviululla. (Trampler 1977, 85.)

Primrose kertoo olevansa Tramplerin kanssa samaa mieltä ja pohtii myös alttoviululla aloittamiseen liittyviä käytännön ongelmia. Hän näkee ongelmalliseksi, että alttoviulun soittoa aloittelevaa opettaa viulunsoitonopettaja, joka käyttää viululle tyypillisiä sormituksia. Hän viittaa myös soittimen suurempaan kokoon, ja näin hankalampaan soveltuvuuteen ensisoittimena. (Dalton 1988, 5.)

Tilanne on kuitenkin muuttunut Tramplerin ja Primrosen ajoista ainakin soittimien saatavuuden osalta. Alttoviulupedagogi Pirkko Simojoki (2011, 8) toteaaikin alkeiden aloittamisen altolla olevan perusteltua, sillä saatavilla on kaunisäänisiä ja laadukkaita pieniä alttoviuluja kokoluokkaa 1/10-3/4. Toisaalta Heli Kettusen tekemän selvityksen mukaan esimerkiksi Pohjois-Suomen musiikkioppilaitoksissa ei edelleenkään välttämättä ole varsinaista alttoviuluopettajaa. Huomionarvoista on myös, että viulisteilla, jotka opettavat alttoviulua, ei välttämättä ole minkäänlaista koulutusta alttoviulun opetukseen. (Kettunen 2012, 14.)

Johdannossa kerroin opiskelutovereideni harkinneen alttoviuluun perehtymistä viuluopintojen ohessa. He ovat havainneet sen tarpeelliseksi, sillä pienemmillä paikkakunnilla viuluopettajalta edellytetään usein myös alttoviuluosaamista. Ilmeisesti tilanne on alttoviuluopettajien suhteen heikko laajemminkin kuin vain Pohjois-Suomessa. Tätä kirjoittaessa on haku auki Pielisen Karjalan musiikkiopiston viulunsoiton päätoimiseksi opettajaksi ja ilmoituksessa on erikseen mainittu, että alttoviulunsoiton opetustaito katsotaan eduksi. Olisi kuitenkin mielenkiintoista, tietää, minkälainen kokemus alttoviulunsoitosta riittää. Toivottavasti pelkästään altoavaimen hallitseminen ei riitä kriteeriksi, sillä tällaisen opettajan opetuksessa ei alttoviululla aloittamisessa ole järkeä.

Isossa-Britanniassa ihmetellään alttoviulun epäsuosiota aloitussoittimena. Alttoviulupedagogi Louise Lansdownin mukaan syy ei ainakaan voi olla mahdollisuuksien puuttumisessa, sillä sopivien soittimien lisäksi myös hyviä opetusmateriaaleja olisi saatavilla englanninkielellä. Britanniassa on aloitettu myös jo jonkin aikaa sitten Wider Opportunities Initiative -hanke, jonka tarkoituksena on tarjota

kaikille lapsille mahdollisuus soittaa koulussa soitinta osana kansallista musiikin opetussuunnitelmaa. Hanke on tuonut kauan kaivattua mainostusta alttoviululle mutta ei soittajia. (Lansdown 2014.)

Oma viulutaustani ylittää Walter Tramplerin kuvaamalle tasolle, ja olen samaa mieltä edeltävien mielipiteiden kanssa, että siitä on ollut hyötyä, sillä tekninen vaatimustaso viulukappaleissa on usein korkeampi ja otelaudalla kiivetään viululla pääsääntöisesti alttoviulua enemmän. Suuri etu viulua soittaneelle on myös repertuaarin laajuus. Jo pelkästään Paganinilla, Mozartilla ja Vieuxtempillä on yhteensä suunnilleen saman verran viulukonserttoja kuin tunnettuja alttoviulukonserttoja ylipäättänsä. Toisaalta en voi tietää, minkälainen tieni alttoviulistiksi olisi ollut, jos olisin aloittanut suoraan kyseisellä soittimella. Ainakin Espoossa syntyneenä minulla olisi ollut paremmat mahdollisuudet päästä oikean alttoviuluopettajan oppiin, mikä olisi antanut hyvät edellytykset monipuoliselle kehitykselle.

2.2 Alttoviulun ja viulun eroista

Mielipiteet alttoviulun ja viulun eroista ja yhtäläisyyksistä vaihtelevat paljon. Toisten mielestä niissä ei ole mitään eroa, kun taas toisten mielestä ne ovat täysin eri soittimet. Olen Dukesin (2018) kanssa samaa mieltä siitä, että jos viulun ja alttoviulun keskinäisiä soittoteknisiä vaatimuksia havainnollistettaisiin matematiikan joukko-opissa käytetyn Venn-diagrammin avulla, tuloksena olisi luonnollisesti suuri määrä yhtäläisyyksiä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö päällekkäisyyksien ulkopuolelle jäävillä hienovaraisilla eroilla olisi suurtakin merkitystä alttoviululle ominaisen soinnin löytämisessä.

Esimerkiksi brittiläinen kamarimuusikko James Boyd ei ole löytänyt soitinten välillä merkittäviä soittoteknisiä eroavaisuuksia. Boyd (2006, 72) kuvaa omaa suhdettaan alttoviuluun seuraavasti: ”Ota alttoviulu käteen, ja soita mitä olet oppinut viululla, niin pärjäätkin aika hyvin.” Hän ei ymmärrä loputonta alttoviulun opiskelua melkein 30-vuotiaaksi, sillä ”musikaalisesti älykkäältä” viulistilta kuluu alle puoli tuntia oppia altoavain ja muutama kuukausi tulla asiantuntijaksi alttoviulun soinnissa. Hän epäilee myös, että alttoviulistit ja musiikkioppilaitokset yrittävät vain juonitella viulisteja pois luonnollisesta kaksijakoisesta roolistaan (Boyd 2006, 73.)

Boydille olisi luultavasti kelvannut siis 1700-luvun aikainen alttoviuluopas, jossa annettiin viritysohjeen lisäksi viittaus siihen, että soitinta soitetaan kuin viulua (Riley, 167).

Boyd perustelee kantaansa omalla kokemuksella, ja hän mainitsee viulistien kuten Menuhinin, Vengerovin ja Rachlinin soittavan erinomaisesti myös alttoviulua (2006, 72). Boyd ja hänen kanssaan samaa mieltä olevat jättävät kuitenkin huomiotta sen, että suinkaan kaikki viulistit eivät koe pystyvänsä vaihtamaan sujuvasti soitinten välillä ja moni ei halua siihen ryhtyä edes kokeilumielessä. Alttoviulun arvostusta, jota se on vuosisatojen laiminlyönnin jälkeen alkanut saavuttaa, ei ainakaan nosteta väheksymällä soittimen omaleimaisuutta, vaan sen epäoikeutettu maine vähemmän houkuttelevana soittimena viuluun verrattuna jatkuu. Samalla voidaan jatkaa ihmettelyä, miksi alttoviulu ei kiinnosta ensisoittimena.

Hans Keller edustaa kaikkein kärkevintä näkemystä. Hänen mielestään alttoviulunsoittaja lukeutuu turhiin ammatteihin ja huomauttaa, että ennen 1900-luvun alkua kyseistä ammattia ei ollut edes olemassa. Hänestä hyvä viulisti on yhtä lailla alttoviulisti, ja on aivan turha tehdä ongelmaa siitä, että soittimilla on hieman erilainen mensuuri. (Keller 1976, 32.)

Mensuuri ei ole ongelma, koska sormien välinen suhteellinen keskinäinen etäisyys ensimmäisen ja viidennen aseman välillä on viululla paljon suurempi kuin vastaava etäisyys viulun ja alttoviulun ensimmäisen aseman välillä. Jos ongelma olisi todellinen, tulisi alttoviuluammattilaisten lisäksi olla myös ensimmäisen aseman ja viidennen aseman ammattilaisia. (Keller 1976, 32.)

Hans Keller perustelee väitteensä mielestäni löyhästi. En itsekään koe mensuuria erityisen merkittävänä tekijänä viulun ja alttoviulun erojen hahmottamisessa, sen sijaan tärkeimmät erot ovat muissa tekijöissä, joista kerron myöhemmin opinnäytetyössäni. Vaikka ennen Kellerin mainitsemaa 1900-lukua ei ehkä ollut alttoviulistin ammattia, ei myöskään ollut juurikaan viulisteja, jotka olisivat soittaneet alttoviulua, ja Tertisin elämäkerran perusteella tilanne oli esimerkiksi Royal Academy of Musicissa 1890-luvulla alttoviulistien osalta lähes katastrofaalinen. Hänen mukaansa alttoviulu oli soittimena todella aliarvostettu, ja kuka tahansa saattoi päästä koulun orkesterin alttoviulusektioon soittamaan. Tuloksena alttoviulusektio kuulosti epämiellyttävältä ja puistatti soinnillaan kuulijoita (White 2006, 5).

On merkillepantavaa, että alttoviuluopetuksen tilanne oli 1900-luvun alussa myös muiden merkittävien musiikkikorkeakoulujen kohdalla huono. Esimerkiksi Berliinin Hochschule für Musikissa ei ollut alttoviuluopetusta ennen 1920-lukua. (White). Sama tilanne oli myös Ranskassa ja Belgiassa. (White 1006, esipuhe)

Vuoden 2018 alussa alttoviulu pääsi jopa Helsingin Sanomien otsikoihin asti, kun työnvälitystoimisto oli kehottanut viulistia hakemaan Lahden sinfoniaorkesterista sooloalttoviulistin paikkaa. Tässä yhteydessä alttoviulun erityisyys tuli koko kansan tietoisuuteen: ”Alttoviulu on eri soitin kuin viulu. Kumpikin soitin vaatii vuosikymmenten harjoittelun, varsinkin jos aikoo hakea soolosoittajan paikkaa korkeatasoisessa sinfoniaorkesterissa” (Tiikkaja 2018).

2.3 William Primrose ja Lionel Tertis: alttoviulun omaleimaisuuden puolustajat

2.3.1 Taustaa

On mahdotonta puhua alttoviulusta ja olla mainitsematta skotlantilaista alttoviulistia William Primrosea, joka on eräänlainen alttoviulun isähahmo. Primrose ja alttoviulu ovat synonyymejä (Dalton 1988, esipuhe). Primrose oli kuitenkin ennen asemaansa alttoviulun johtotähtenä viulisti. Primrose syntyi Glasgowssa 1904 ja opiskeli viulistiksi Lontoon Guildhall School of Musicissa. Sieltä hän siirtyi Brysseliin täydentämään opintojaan opettajanaan Eugène Ysaÿe, joka rohkaisi Primrosea tämän isojen käsien takia vaihtamaan alttoviuluun. Siirtyminen tapahtui verrattain myöhään, sillä Primrose oli vaihdon virallistuessa 27-vuotias. (William Primrose, Strad.)

Primrosen soittoa kuunnellessa voi vain lumoutua sen luontevuudesta ja ilmiömäisyydestä. Kun viulisti Mishca Elman kuuli Primrosen soittavan Paganinin kapriisin No. 5 hän totesi: ”Sen täytyy olla helpompaa alttoviululla” (Dalton 1988, 85).

Opinnäytetyössä olen päässyt perehtymään Primrosen arvokkaihin neuvoihin hänen ja oppilaansa David Daltonin välillä käytyjen keskustelujen kautta. He kä-

sittelevät monipuolisesti alttoviulun omaleimaisuutta kirjan keskusteluissa. Primrosen merkitys alttoviululle tulee esiin jo kirjan esipuheessa, joka korostaa hänen työpanostaan sekä esiintyjänä että opettajana. Primrosen ansioksi voidaan lukea se, että nykyään alttoviulu on noussut tasavertaiseksi soittimeksi muiden jousisoitinten rinnalle. (Dalton 1988, esipuhe.) Kirjasta saa myös paljon arvokasta tietoa alttoviulistin kohtaamista haasteista, mutta valitettavasti sitä ei ole vielä toistaiseksi suomennettu.

Primrose tähdentää puolestaan edeltäjänsä englantilaisen alttoviulistin Lionel Tertisin ansioita alttoviulun aseman parantamisessa. Tertis toimi liikkeellepanijana hankalassa tilanteessa.: säveltäjillä ei ollut tiedossa päteviä alttoviulisteja, joille säveltää, ja soittajilta puuttui kunnollinen ohjelmisto ja kiinnostus soittimeen ylipäänsä. Primrose toteaaakin, että Tertis sytytti soihdun, jota hän ja muut kuljettivat eteenpäin. (Dalton 1988, 1; Menuhin & Primrose 1976, 173.)

John Whiten kirjoittamasta Lionel Tertisin elämäkerrasta käy ilmi, että Tertis oli itseoppinut alttoviulisti, sillä opettajia ei ollut saatavilla hänen aloittaessa alttoviulun soiton vuonna 1896 noin 20-vuotiaana. Vain muutamaa vuotta myöhemmin Tertisistä tuli Lontoon Royal Academy of Musicin ensimmäinen alttoviuluprofessori vuonna 1900, minkä myötävaikutuksesta kouluun muodostui 1930-luvulla uusi sukupolvi alttoviulisteja, joista monista tuli pitkään toimineita orkesterimuusikkoja. Lionel Tertisin sanotaan myös tehneen epäkiitollisesta mutta välttämättömästä soittimesta soolosoittimen ja tuoneen alttoviulun mahdollisuudet esiin (Menuhin & Primrose 1976, 171-173; Dalton 1988, to the Reader; White 2006, 8.)



KUVA 1. William Primrose https://www.icollector.com/William-Primrose_i13267



KUVA 2. Lionel Tertis <https://d2kdkfqxnvp9.cloudfront.net/images/big/74252.jpg?1464632921>

2.3.2 Lionel Tertisin kommentti

Lionel Tertis oli ensimmäinen, joka toi esiin alttoviulun omaleimaisuuden. Hän joutui myös kamppailemaan olevaa suhtautumistapaa vastaan, jonka mukaan alttoviulua pidettiin vain isona viuluna. Tertisin ansiosta alttoviulu alkoi vakiinnuttaa asemaansa soittimena, jolla on oma karakteri ja oma paikkansa muiden soitinten keskuudessa. (Menuhin & Primrose 1976, 173-174.)

Tertsiä on myös kiittäminen alttoviuluohjelmiston laajentumisesta, sillä hän vakuutteli säveltäjiä, että on suotavaa levittää musiikillisia ajatuksia myös alttoviululla. Useat säveltäjät kuten William Walton, York Bowen, Vaughan Williams ja Gustav Holst sävelsivätkin hänelle ohjelmistoa. Erityisesti Waltonin alttoviulukonsertto ja Bowenin alttoviulusonaatti No 2 ovat suosikkejani. (White 2006, 100, 241, 302.)

2.3.3 William Primrosen kommentti

Myös Primrose paheksuu alttoviulua vähättelevää asennetta, joka laiminlyö alttoviulun omaleimaisuuden ja sisimmän olemuksen. Vaikka hänen mukaansa loppujen lopuksi kaikki soittimet kietoutuvat jollain tavalla toisiinsa, tulee jokaisen ainutlaatuisuus tunnustaa, jotta ne voivat kukoistaa. (Menuhin & Primrose 1976, 173). Primrose on mielestäni tässä asian ytimessä, sillä jotta soitinta osattaisiin hallita parhaalla mahdollisella tavalla, tulee kiinnittää huomiota sen ominaispiirteisiin, niin teknisessä kuin tulkinnallisessakin mielessä. Soittimen ainutlaatuisuuden tunnustamisella on merkitystä myös soittajalle, aivan kuten valtion tunnustamisella on suuri merkitys myös sen asukkaille.

3 KOKO

Alttoviulua ja viulua verrattaessa on silmiinpistäväntä niiden kokoero. Viulu on kooltaan 35,5 cm, kun taas alttoviulut ovat yleisesti keskimäärin 41-42 cm (Laine 2007). Siirtyessä alttoviuluun on siis mahdollisuus valita useasta eri kokovaihtoehdosta omiin mittasuhteisiin sopiva soitin. Liian iso soitin tarkoittaa luonnollisesti ylimääräistä fyysistä rasitusta, mikä puolestaan voi johtaa virheelliseen soittoasentoon ja muihin ongelmiin. Siksi oikean kokoisen soittimen valitsemiseen kannattaa kiinnittää huomiota.

On erilaisia mittausohjeita sopivan kokoisen alttoviulun löytämiseksi, mutta paras tapa on kokeilla eri vaihtoehtoja opettajan avustuksella. Primrosen mukaan alttoviulun sopivuutta voidaan kokeilla tarttumalla vasemmalla kädellä kierukasta eli snekasta soittoasennossa. Toinen keino on asettaa sormet ensimmäisessä asemassa C-kielelle ja kokeilla niiden ulottumista. Ulottuvuutta tulisi testata myös korkeissa asemassa. (Dalton 1988, 9.)

Kun siirryin alttoviuluun, harkitsin keskimääräistä pienemmällä mensuurilla (39 cm) varustetun soittimen valitsemista. Ajatus houkutteli, koska näin muutos viulusta alttoviuluun ei olisi koon puolesta ollut niin suuri. Omat mittasuhteeni kuitenkin mahdollistivat normaalikokoisen alttoviulun (41cm) soittamisen, ja loppujen lopuksi uuteen isompaan soittimen kokoon tottui melko nopeasti. Olen ollut tyytyväinen valintaani, sillä isommissa alttoviuluissa on täyteläisempi ääni. Primrose huomauttaakin, että pienemmissä alttoviuluissa C-kielellä ei ole usein riittävästi sointia. Toisaalta hän toteaa, että jotkut saavat pienetkin soittimet soimaan upeasti. (Dalton 1988, 11.)

4 ÄÄNENMUODOSTUS

4.1 Yleistä

Siirtyessäni viulusta alttoviuluun äänen tuottaminen ei aluksi tuntunut aiheuttavan ongelmia, perustuuhan alttoviulun äänenmuodostus samoille päätekijöille kuin viulussa: jousen nopeuteen, jousen painoon kielellä ja sointikohtaan. Alttoviulisti David Wallacen (1993, 71) mukaan alttoviululla näiden kolmen tekijän välisessä suhteessa tarvitsee olla vain hienovaraisempi. Soitin alttoviulua kuitenkin aluksi ikään kuin suurempaa viulua (syyllistyen samalla Tertisin mielestä pahimpaan syntiin) ja vasta myöhemmin olen ymmärtänyt, että alttoviulun äänimaailman syväallinen ymmärtäminen on monimutkaisempi prosessi, äänentuoton vaatiessa viuluun verrattuna toisenlaista lähestymistapaa. Jos alttoviulua käsitellään kuin viulua, se tuottaa pinnallisen ja flautatomaisen äänen (Barrett 1978, 107).

Alttoviulun hieman hankalampaan äänenmuodostukseen vaikuttaa soittimen ongelmallinen koko suhteessa kielten pituuteen ja paksuuteen. Soitin on pienempi kuin sen optimaalisesti tulisi olla parhaimman soinnin tuottaakseen.

Keskimääräinen alttoviulu on 1/5 isompi kuin viulu, mutta koko ei silti riitä kompensoimaan äänialaa, joka on kvintin viulua alempana. Tenori-alttoviulut taas ovat liian isoja mukavasti soitettavaksi. Tämän takia kolmen vuosisadan aikana on ollut lukuisia kokeiluja, joissa alttoviulua on yritetty kehittää muokkaamalla sen muotoa, mittasuhteita tai viritystä. (Riley 1980, 222.)

Myös Laineen mukaan yleisimmin käytetyt alttoviulut ovat liian pieniä suhteessa sävelkorkeuteen. Tämä johtaa äänenmuodostukseen liittyviin ongelmiin, kuten hiljaisempaan ja nasaalimpaan sointiväriin, hitaasti syttyvään ääneen ja epätasaiseen sointiin kielten ja jopa äänten välillä. Epätasaisuus ilmenee siten, että alttoviulun matalimmassa, C-kielessä on vaimeampi ja korkeimmassa, A-kielessä suhteellisesti terävämpi sointi muihin kieliin verrattuna. (Laine 2007.) Olen myös havainnut A-kielen terävemmän soinnin suhteessa muihin kieliin. En itse kuitenkaan näe tätä välttämättä ongelmaksi, vaan siitä voi jopa olla apua musiikillisten

ideoiden toteuttamisessa. Monesti terävämpi A-kielen sointi on tuonut tarvittavaa "potkua" musiikkiin. C-kielen huonosti syttyvyys ja vaimeus ovat paljon isompia haasteita. Kun C-kieli saadaan soimaan täyteläisesti, ollaan alttoviulun soinnin ytimessä.

Simon Fischer on kuitenkin esimerkiksi sitä mieltä, että alttoviulun ja viulun äänenmuodostuksessa ei ole juuri eroa. Hän perustelee käsitystään sillä, että jo viululla joutuu käsittelemään jokaista kieltä eri tavalla ja tavallaan soittamaan neljää eri soitinta ja samaa mukautumista tulee vain jatkaa alttoviulun suhteen. (Fischer 2012, 84.)

Primrosen mukaan alttoviulistien tarvitsee jatkuvasti huomioida äänen sointi ja käsiteltävyys, minkä takia viulun jousitekniikan säännöt eivät suoraan päde alttoviulun soittamiseen. Hän puhuu alttoviulun "vastaanhangoittelusta" verrattuna viulun parempaan reagointiin äänenoton yhteydessä, mikä johtaa rajoitetumpiin jousitekniikan mahdollisuuksiin. (Mehuhin & Primrose 1976, 175.)

Alttoviulu saattaa välillä tuntua uppiniskaiselta äänenmuodostuksen suhteen mutta tuottaa lopulta mitä kauneimman äänen, kun sen eteen jaksaa nähdä vaihua. Mestarikursseilla onkin usein sanottu, että alttoviulun ääni tulee houkutella esiin.

4.2 Jousen ja käden paino kielellä

"Jousen painaminen kielille tapahtuu joko jousen, käsivarren ja käden omasta painosta, kontrolloidusta lihastoiminnasta tai näiden tekijöiden yhdistelmästä" (Galamian 1990, 52).

Alttoviuluopintojeni aikana minulle on useaan otteeseen puhuttu siitä, että alttoviulun sointi täytyy saada avautumaan ja resonoimaan. Resonanssi syntyy erityisesti hyödyntämällä käsivarren luonnollista painoa ja painovoimaa. Myös useat eri lähteet korostavat käden painon merkitystä alttoviulun äänen tuottamisessa. Primrose korostaa kyynärvarren tärkeänä toimintona sen "painoa", ja sen myötävaikutuksena syntyvää sointia erotuksena "paineeseen", joka taas ei millään tavalla liity alttoviulun soittamiseen (Dalton 1988, 93). Wallace kritisoi myös "paine"-

sanan korostamista alttoviulun äänen tuottamisen yhteydessä, sillä sitä ei edes tarvita kauniin äänen muodostamisessa (Wallace 1993, 72). Paine-sanasta tulee mieleen puristaminen, joka ei luo mielikuvaa laadukkaasta äänen tuottamisesta.

Alttoviulun äänenmuodostuksen ytimessä on käsivarresta alaspäin suuntautuva voima, joka syntyy ilmaiseksi painovoiman ansiosta. Käsivarren painon hyödyntämiseksi kyynärvarren tulee olla suunnilleen samalla tasolla ranteen kanssa, ja olkavarren lihakset tulisi vapauttaa, jotta koko käden paino saataisiin lepäämään jousen päällä ilman tarvetta käyttää voimaa. (Dew 2002, 63.)

Sopivan käsivarren korkeuden löytämiseen voi auttaa harjoitus, jossa jousi laitetaan kielelle ja pyydetään toista henkilöä vetämään jouta vastakkaiseen suuntaan. Käsivarsi hakeutuu tällöin luonnollisesti optimaaliseen kohtaan suoriutuakseen uudesta vastuksesta. (Barrett 1978, 78.)

Amber Sander havainnollistaa käden painoon tutustumista seuraavanlaisesti: Löytääksesi käden painon aseta jousi kielelle tasapainopisteen kohdalle ja tuo kyynärpää samalle tasolle ranteen kanssa. Käytä sormiasi vain sen verran, että estät jouta putoamasta, ja varmista, että käsivartesi, kätesi ja selän lihakset ovat rentoina. Kokeile eri asentoja nostamalla ja laskemalla kyynärpäätäsi hieman, kunnes tunnet koko käsivarren painon siirtyvän käsistä sormiin ja siitä edelleen jouseen ja kieliin. Soita vapaata kieltä jousen kantapuolella löytääksesi oikean tuntuman. (Sander 2013, 13.)

Kun käsivarren paino on löytynyt voi siirtyä soittamaan Kreutzerin Etydiä nro. 10 (KUVA 3), jossa veto- ja työntöjouset tulee soittaa hitaasti. Vetojousten kohdalla hän kehottaa kuvittelemaan pallon pompottamista liikkellä, joka hyödyntää koko käsivartta. (Callus 2011.) Kreutzerin etydi nro 10 sisältää kuitenkin paljon kielenvaihtoja, ja harjoitukseen tulisi siirtyä vasta kun käsivarren paino on löytynyt varmasti yhdellä kielellä.

Mielikuvat ovat hyviä keinoja oikean tuntuman löytämiseksi, ja omat opettajani ovat käyttäneet niitä paljon teknisten asioiden havainnollistamisessa. Primrose

käyttää käden painon havaitsemiseksi ja hyödyntämiseksi mielikuvaa, jossa kyy-närpäässä on koukulla varustettu köysi, ja lattialla on pieni mies, joka vetää köy-destä, kuin hän olisi soittamassa kelloja (Dalton 1988, 93.)

Opettajani ovat korostaneet paljon myös “kielen sisään menemistä” alttoviulun äänenmuodostuksen yhteydessä. Kielen sisään meneminen on myös avainase-massa äänen avautumisessa. Se toteutetaan säätelemällä paineen vaihtelua jou-ssa. Vaikka edellä käsiteltiin “paine” sanan käyttöön liittyvää ongelmaa, toimii se tässä yhteydessä hyvin. Paineen vaihtelussa on nimittäin ideana, että ääntä ei ylläpidetä tasaisella voimalla, vaan käydään “hakemassa” ääni syvemmältä li-säämällä painetta, minkä jälkeen painetta vähennetään ja ääni jätetään lepää-mään.

Primrosen mukaan sanat työntö- ja vetojousi kuvaavat parhaiten tekniikkaa, jota tarvitaan alttoviulun äänenmuodostuksessa. Englanninkielessä nimittäin käyte-tään termejä “down-bow” ja “up-bow”, joiden synnyttämä mielikuva ei ohjaa oike-anlaiseen äänenmuodostukseen. Voimme siis olla kiitollisia suomen kielen käy-tännöllisyydelle tässä kohtaa. (Dalton 1988, 61.)



KUVA 3. Kreutzerin etydi nro 10

4.3 Sointikohta

Toinen äänen tuottamisen olennainen tekijä on sointikohta. Tämä termi voidaan määritellä siksi nimenomaiseksi kohdaksi kielellä suhteessa tallaan, jossa jousen on kosketettava kieltä parhaan äänellisen tuloksen saavuttamiseksi (Galamian 1990, 52).

Yleisenä sääntönä pätee, että kieli on sitä paksumpi mitä matalampi se on. Toi-saalta taas mitä paksumpi kieli, sitä kauempana tallaa sitä tulee soittaa. (Fischer

2012.) Tämä näkemys voi johtaa kuitenkin päätelmään, että alttoviululla tulisi lähtökohtaisesti soittaa kauempana tallaa kuin viululla, ovathan kaikki sen kieletkin paksumpia. Oikeastaan tulisi toimia kuitenkin päinvastoin: Alttoviulun koosta johtuvien äänellisten ominaisuuksien takia minuakin on usein muistutettu, että soittaisin lähempänä tallaa, jotta äänen intensiteetti ei häviäisi ja äänessä olisi tarpeeksi kantavuutta konserttisalin viimeisille penkkiriveille asti. Lähellä tallaa soittaessa tulee kuitenkin huolehtia riittävän hitaasta jousenvauhdista ponticelloefektin välttämiseksi.

Amerikkalaisen alttoviulisti Jonah Sirotan mukaan sointikohdan tulee siirtyä kauemmaksi tallasta soitettaessa nopeammalla jousenvauhdilla, mutta toisaalta liian lähellä otelautaa soittamisessa voi piillä ongelma. Jos alttoviulua soittaa nopealla jousenvauhdilla lähellä otelautaa, muodostuu tunne kevyestä ja helposti soivasta äänestä, mutta todellisuudessa sointi saattaa jäädä liian ohueksi, erityisesti matalimmilla kielillä. Isossa konserttisalissa soinnissa saattaa olla tällöin liian vähän kirkkautta ja ydintä, vaikka omaan korvaan sointi kuulostaisikin hyvältä. (Sirota 2015.)

Yleensä vastaavasta syystä minua on ohjattu soittamaan piano- ja pianissimo-osuudetkin lähempänä tallaa, toisin kuin viululla on tarvetta soittaa, tallan läheltä kun voi muodostaa herkän mutta kantavan sävyn. Olen saanut opettajaltani hyvän harjoituksen äänen intensiivisyyden ja hyvän kontaktin ylläpitämiseksi. Se sisältää monipuolisesti kielenvaihtoja, joten se harjoittaa äänen intensiteetin ylläpitämistä myös teknisesti vaikeissa paikoissa ja auttaa myös kuulaiden sävyjen parhaan sointikohdan löytämisessä. Harjoitus on Casortin etydivihosta Op. 50 harjoitus nro 8.

4.4 Sointiväri

Alttoviulun äänenväriä eli sointiväriä kuvaillaan usein tummaksi, lämpimäksi, melankoliseksi, aistilliseksi ja täyteläiseksi. Jyväskylän Sinfonian alttoviulistin Maria Mangelojan (2015) mielestä alttoviulun äänenväri on pyöreä ja rauhoittava, lähes pyhä. Opinnäytetyötä tehdessä kiinnostuin myös siitä, miksi alttoviulun sointiväri oikeastaan on niin erilainen verrattuna viuluun. Selvisi, että yläsävelillä ja niiden

voimakkuuseroilla suhteessa perustaajuuteen on suuri merkitys sointiväriin muodostumisessa. Alttoviululla ensimmäiset yläsävelet (2-6) ovat suhteellisesti perustaajuutta voimakkaampia, mikä johtaa alttoviulun tummempaan sävyyn, viululla taas perustaajuus on merkittävämpi ja sointi näin ollen kirkkaampi (Powell 2012, 13). Saksalaisen viulunrakentaja Schlesken (n.d) tekemän analyysin mukaan ero näkyy erityisesti C-kielellä, jossa perustaajuus on suhteellisen heikko kauttaaltaan ensimmäisessä asemassa.

Kokeillessani ensimmäisen kerran alttoviulua en onnistunut saamaan soittimesta kunnolla ulos juurikaan mitään yllä mainituista äänenväreistä ja soittaessani tuttuja viuluetydejä kuten Roden kapriiseja lopputulos oli jokseenkin kömpelö ja epätydyttävä. Vanhan viuluohjelmiston soittaminen aiheutti turhaa vertailua, joka päättyi yleensä viulun eduksi, sillä en aluksi kyennyt tuottamaan toivottua äänenväriä. Nykyään pidän viulukappaleiden soittamisesta alttoviululla yhtä paljon kuin varsinaisista alttoviulukappaleistakin. Alttoviulun eri kielten välinen keskinäinen soinnillinen ero on suurempi kuin viululla, mikä tulee alttoviulun suhteen ottaa erityisesti huomioon soittotekniikkaa sopeuttaessa. Silloinkin kun musiikin on tarkoitus kuulostaa hauraalta ja läpikuultavalta, toisin sanoen alttoviululle ominaiselta, on kuitenkin aina varmistettava äänen kantavuus ja laadukkuus alttoviululle tyypilliset soinnilliset erityispiirteet huomioiden. Yuri Bashmet soittaa usein ”pyyhkivällä” otteella otelaudan tienoilla, mikä luo upean mystisen äänimaailman. Omalla soittimellani tulos on kuitenkin tuolla alueella usein liian hauras.

Guarneri-kvartetin alttoviulisti Michael Treen mukaan tärkein ero alttoviulun ja viulun välillä liittyy uuteen tapaan kuunnella ja tahtoon tuottaa ääni, joka on tunnusomaista nimenomaan alttoviululle (Blum 1987, 119). Myös Primrosen mielestä tulisi olla parempia syitä viulusta alttoviuluun vaihtamiselle kuin alttoviulun tuomat paremmat työllistymismahdollisuudet. Jos viulisti haluaa kiihkeästi soittaa alttoviulua sen äänen takia, toivottaa hän tulokkaan lämpimästi tervetulleeksi veljeskuntaan. (Dalton 1988, 6.)

5 ARTIKULAATIO

5.1 Yleistä

Artikulaation merkitys alttoviulun soitossa nousi myös esiin varhaisessa vaiheessa soitinta vaihtaessani. Orkesterissa saatettiin huomauttaa alttoviulujen olevan jäljessä suhteessa viulusektioon. Tämä johtuu alttoviulun kielten hitaammasta reagoinnista, mihin olen jo aiemmin viitannut, ja artikulaation merkitys on viulua korostuneempaa myös soolokappaleissa. Erityisesti soittaessani Mozartin sinfonia concertantea, minulle painotettiin hyvän artikulaation merkitystä, jotta alttoviululla tulevat repliikit olisivat yhtä kirkkaita ja selkeitä kuin viululla ja vuoropuhelu ei katkeaisi. Hatara äänenotto viivästyttää ääntä ja aiheuttaa samean sävyn (Palumbo 1984, 59).

Michael Treen mukaan juuri artikulaatio on kriittinen tekijä alttoviulun soittamisessa ja se on tarpeellisempaa huomioida tarkemmin kuin viulua soitettaessa. Esimerkiksi nopeissa jousenvedoissa voi viululla käyttää paljon joustaa, kun taas alttoviululla vastaavanlainen tekniikka aiheuttaa epäselvän ja artikuloimattoman äänen, mikä johtuu pidemmistä ja paksummista kielistä. Treen mielestä tulisikin matkia sellistien tapaa käyttää vähemmän joustaa ja soittaa lähempänä kantaa ja kieleltä. Tärkeää on tuottaa puraisu, joka saa kielen väreilemään välittömästi. Myös David Wallace painottaa artikulaation tärkeyttä ja kehottaa käyttämään nopeampaa jousen vapauttamista selkeää artikulaatiota edellyttävissä jousilajeissa, kuten martele ja staccato. (Blum 1986, 119; Wallace 1993, 72.)

Alttoviulun ja viulun kielten välillä pätevät samat lainalaisuudet. A-kieli vastaa nopeammin ja resonoi vähemmän kuin C-kieli, joten tarvitaan pidempää jousen käyttöä soitettaessa korkeammilla kielillä.

5.2 Spiccato

David Wallace painottaa nopeissa jousilajeissa kieleltä (off the string) eli jouhien irrottamisen sijaan enemmän kielellä (on the string) soittamista alttoviululla. Na-

pakasti pomppiva spiccato on mahdollista toteuttaa ilman jousien irtoamista kieleltä. Hänen mukaansa keskeistä selkeän artikulaation luomisessa on jousen nopea vapauttaminen ja jousen pitäminen enemmän kielellä. (Wallace 1993,72.)

Spiccatoa ei heti tule yhdistettyä kielellä soittamiseen, sillä soittotavan yhdistää enemmänkin pomppimiseen. "Spiccatossa jousi pudotetaan ilmasta ja se irtoaa kieleltä jälleen joka sävelen jälkeen" (Galamin 1990, 63). Toisaalta ote on Galaminin viulumetodi-kirjasta, joten ehkä Galaminin alttoviulumetodissa olisi hie- man erilainen selitys spiccaton kohdalla, jos sellainen kirja olisi tehty.

Wheelerin mukaan spiccaton toteuttaminen on vaikeampaa alttoviululla kuin viu- lulla, sillä paksummat ja pidemmät kielet vaativat tarkempaa artikulaatiota. Hänen mielestään spiccatossa tulisi ajatella pompottamisen (bouncing) sijaan tasapai- nottelua (balancing). Lisäksi pois kielestä (off the string) soittamista tulisi ajatella kieleltä (from the string) soittamisena. (Wheeler 2015, 68).

Voi olla vaikeaa lähestyä spiccaton toteuttamista näin mekaanisesta näkökul- masta. Kun vastaan tuli spiccatosta kertova artikkeli, johon on edellä viitattu, kiin- nostuin, sillä se oli suunnattu nimenomaan alttoviulisteille. En osannut kuitenkaan heti edes mielessäni miettiä, millä tavalla itse soitan spiccatoa: kieleltä vai kielellä. Analysoin omaa soittamistani ja ilmeisesti hyödynnän Wallacen esittelemää ta- paa soittaa enemmän kielellä.

Parhaaksi lähestymistavaksi spiccatoon olen kokenut tunnustelun. Kuten Whee- ler toteaa, tulisi aina löytää tapa, jossa haluttu tulos saavutetaan mahdollisimman vähällä vaivalla. Tämä toteutetaan vaihtelemalla spiccaton toteuttamispaikkaa eri kohtiin jousta. Jos spiccato tuntuu liian kömpelöltä, jousi on liian kannassa. Jos taas liian oikuttelevalta, jousi on liian kärjessä. Myös kieli vaikuttaa tapaan toteut- taa spiccato: esimerkiksi A-kielellä tarvitaan yleensä enemmän jousta. (Wheeler 2015, 68).

Spiccaton hyvä haltuunotto on tärkeää ja monissa orkesterikoesoitokappaleissa (mm. Mendelsohnin Kesäyön unelman scherzossa ja Mahlerin sinfonian nro 2 toisessa osassa) testataankin toimivaa spiccatoa. Spiccatossa on tärkeää huo- mioida sujuvat kielenvaihdot tasalaatuisen spiccaton saavuttamiseksi. Sitä on ko- rostettu etenkin koesoittovalmennuksessa. Kielenvaihtoja on kätevää harjoitella esimerkiksi soittamalla samaan aikaan viereistä kieltä, jonne linja on seuraavaksi

menossa. Näin jousi on valmiiksi seuraavalla kielellä. Harjoitus pyöristää kielenvaihtoja ja saa käsivarren ennakoimaan kielenvaihtoja paremmin. Sujuvien kielenvaihtojen lisäksi tulee huomioida myös tasalaatuisen artikulaation ylläpitäminen, mitä tarvitaan erityisesti orkesterikappaleissa. Sitä on vaikeampi ylläpitää mitä enemmän on kielenvaihtoja, mutta sormituksilla pystyy vaikuttamaan kielenvaihtojen määrään. Sibeliuksen 3 sinfonian ensimmäinen osa on myös klassinen koesoitto-kappale, jossa tarvitaan edellä mainittuja asioita. Koesoittovalmennuksessa on neuvottu soittamaan se täysin kielellä. Esitysohjeessa lukee spiccato, mutta teknisesti toteutus on lähellä sautilléta.

6 RENTOUS SOITTAMISESSA

“Alttoviulistin lantion ja selkärangan tulee olla keskiasennossa, kuitenkin mahdollistaen vapaa liikkuminen soiton aikana” (Porander, N.d.). Keskiasento tarkoittaa luonnollista rangon ja lantion asentoa, jossa vartaloa tukevat lihakset toimivat parhaiten. Koska alttoviulu on kooltaan isompi, ovat selän ojentaja- sekä lapaluun tukilihakset kovemmassa rasituksessa kuin viulussa. (Porander n.d.)

Kehonhuollon kurssilla saimme tehtäväksi kuvata itseämme eri kulmista soittoasunnoissa ja ilman. Yllätyksekseni huomasin selkärankani kiertyvän soittoasennossa hieman oikealle, mikä onkin Poranderin (n.d.) mukaan tyypillistä niin viulisteille kuin alttoviulisteillekin. En tiedä onko kiertyminen ilmaantunut vasta alttoviuluun siirtymisen jälkeen, mutta arvelen näin. Olen havaintoni jälkeen yrittänyt kiinnittää huomiota keskiasentoon.

En ole vielä toistaiseksi kokenut alttoviulun soittoa erityisen raskaana, mutta silti minulle on huomautettu rentoudesta useaan kertaan. Kerran mestarikurssilla käytimme puoli tuntia pelkästään soittimen kanssa kävelyyn ympäri luokkaa, rentoutta etsien. Sen jälkeen pyydettiin istumaan tuolille mahdollisimman rentoon ja löysään asentoon sekä soittamaan siinä asennossa. Korostettiin, että alttoviulunsoiton tulisi olla mahdollisimman mukavaa ja huoletonta. Se sai pohtimaan, että ehkä rentoudessa tosiaan onkin parannettavaa, sillä vaikka en koe alttoviulun kannatteleminen raskaana, ei se erityisen huoletontakaan ole. Ihmisen kyvyissä kestää rasitusta on myös eroja. Toisinaan soitan pitkiäkin jaksoja yhtämittaisesti, sillä en huomaa jaksamisessa ongelmia. Silti pitkään tauotta soittaminen luultavasti salakavalasti rasittaa kehoani.

Rentoudesta alttoviulunsoitossa voisi tehdä kokonaan erillisen opinnäytetyön, mutta haluan tuoda tässä muutamia löytämiäni hyödyllisiä vinkkejä huolettomampaan soittotapahtumaan. Erityisesti olen innostunut edesmenneen amerikkalaisen pedagogin Karen Tuttlin “Coordination”-metodista, joka on opas alttoviulisteille kohti rennompaa soittamista ilman jännitteitä, huolimatta soittimen suurehköstä koosta. Metodi on myös tie parempaan sointiin. Tuttlesta on yhteys myös Primroseen. Nimittäin aivan kuten minäkin, Tuttle vaikutui nuorena Primrosen

soitosta ja sen luonnollisuudesta. Tuttlella oli vieläpä mahdollisuus pyytää päästä Primrosen oppilaaksi. (Fox 2010.)

Löysin Coordination-metodista muutaman tutkielman ja videoita, joissa hänen entiset oppilaansa esittelevät Tuttlen metodia käytännössä. Videolla esiintyvät mm. alttoviulistit Sheila Browne ja Kim Kashkashian. Teen pienen katsauksen kolmeen videoon esiteltyyn asiaan: kimmoisaan asentoon, kaulan rentouttamiseen ja “vatsan hölläämiseen”. Kimmoisa asento seuraa erityisesti kimmoisista polvista ja jalkojen asettamisesta tukevasti maahan. Jalkojen alustan voi ajatella olevan patja, josta kimpoaa takaisin ylös sille astuessaan. (Browne 2016.)

Toinen pääohje koskee kaulan rentouttamista. Lähtökohtana on, että soitinta ei pidellä leuan vaan oikeastaan leukaluun kohdalla, mikä mahdollistaa leuan vapaan liikkumisen. Kashkashian vertaa asentoa pään asentoon, jota ihmiset käyttävät puhuessaan toisilleen. Pää on tällöin luonnollisessa asennossa mahdollisimman suorassa. Kaula tulisi myös osata vapauttaa soiton aikana. Erityisesti tätä tarvitaan ennen vetojousen vaihtumista työntöjouseksi kärkijousessa, sillä se mahdollistaa vipuvoiman säilyttämisen koko jousenedon ajan. Kun kaulan vapauttaa, pää kallistuu aavistuksen verran taaksepäin. (Kashkashian 2016.)

Vaikka kaulan vapautuminen on luonnollinen reaktio, joka johtuu käsivarren ojennetusta asennosta jousen ollessa kärkiasennossa, ei se aluksi tuntunut luonnolliselta enkä ymmärtänyt konseptia ollenkaan. Tuntuma löytyi kuitenkin, kun tutustui vapauttamiseen ensin ilman soitinta. Tulin tietoisemmaksi kaulan lihaksista, minkä jälkeen tuntuma on helpompi löytää myös silloin kun soittaa. Kun kaulaa oppii rentouttamaan soiton aikana, se on oikeastaan melko vapauttava tunne.

Kolmas käsittelemäni neuvo liittyi “vatsan hölläämiseen”, jolla Tuttle tarkoittaa, että uloshengityksen tulisi tuntua menevän maahan asti. Tuntuman löytämiseen auttaa se, että hengittää ulos kuuluvasti soiton aikana. “Vatsan höllääminen” ei kuitenkaan tarkoita sitä, että koko asento on veltto, vaan ennemmin kyse on voimanlähteestä. Kashkashian kiteyttää: “Kehon rakennelman tulee olla vakaa, mutta lihasten tulee voida olla kuitenkin rentoina.” (Kashkashian 2016.)

“Koordinaatiota” ei kuitenkaan voi opettaa ainakaan perinteisessä mielessä, ja sen omaksuminen riippuu paljon ihmisen luontaisesta kyvystä rentoutumiseen. Hän huomauttaa myös, että epävarmuudet tekniikassa aiheuttavat kireyttä, mikä voi vaikeuttaa “koordinaatiota”. (Dew n.d., 68.)

Karen Tutttlen metodi kuulostaa läheisesti myös Alexander-tekniikalta, jossa puhutaan paljon koordinaatiosta ja yleisesti vartalon vapauttamisesta jännitteistä. Tekniikka kehittää myös mielen ja kehon yhteyttä ja parantaa kehollista itsetuntemusta, mikä auttaa parantamaan suoritusta myös soitossa. (Barrett 1978, 44; Kleinman & Buckoke 2013, 14, 17.)

7 SOITTIMEN, KÄDEN JA PEUKALON ASENTO

7.1 Soittoasento

Soittoasento on neljän vuoden alttoviuluopintojeni ajan muuttunut useaan otteeseen. Välillä on pyydetty siirtämään soittimen painopistettä enemmän vasemman olkapään varaan, välillä vetämään alas rintalastan päälle. Soittimen asennon tulee olla suhteessa soittajan vartaloon ja käsivarsiin sellainen, että se mahdollistaa kaikkien soittoliikkeiden mukavan ja tehokkaan suorittamisen (Galamian 1990,21).

Hyvän soittoasennon löytäminen on ennen kaikkea soittajan itsensä vastuulla. Opettajat voivat avustaa paremman soittoasennon löytämisessä ja antaa vinkkejä eri vaihtoehdoista, mutta loppujen lopuksi tärkeintä olisi oppia tunnistamaan, mikä ratkaisu toimii parhaiten omalla kohdalla ja mahdollistaa luonnollisen ja vapaan soittoasennon.

7.2 Soittimen piteleminen

Soitinta voi pidellä monella eri tavalla. Erityisesti kyse on soittimen painopisteen jakamisesta olkapään, leuan, solisluun ja vasemman käden välillä, ja Galamianin mukaan ei tarkkaa sääntöä, miten soitinta on pideltävä, tulisikaan antaa (Galamian 1990, 21).

Jo William Primrosen keskusteluissa käy ilmi, että alttoviulistit pitävät soitintaan harvemmin vaakatasossa kuten viulistit. Alttoviulistin soitin osoittaa yleensä alaspäin ja Primrose kertoo itsekin pitävän soitintaan toisinaan näin. Alaspäin kaa-reutuva asento johtuu soittimen koosta, joka vaatii käsivartta ojentumaan enemmän. Eniten häntä häiritsee kuitenkin, jos vasen käsivarsi lepää vasten ylävartaloa. (Dalton 1988, 47.)

Alttoviulun tulisi Primrosen mukaan levätä solisluun päällä olkanivelen ja rintalastan välissä. Hän korostaa, ettei soitinta pitäisi kannatella pelkästään leuan ja olkapään varassa vaan soittajan tulisi opetella siirtämään painopistettä vasemman käden varaan. Pelkästään leuan ja olkapään varaan laskeminen aiheuttaa olkapään kohottamista ja leuan puristamista (Dalton 1988, 54.)

Myös brittiläinen alttoviulupedagogi Matthew Jones puhuu artikkelissaan painopisteen oikean suhteen löytämisestä leuan, olkapään ja vasemman käden välillä ja painottaa, että liiallinen olkapään ja leuan varaan laskeminen voi johtaa kiputiloihin ja lihaskireyteen. Toisaalta liiallinen vasemman käden varaan laskeminen voi vaikeuttaa asemanvaihtoa ja vibraton muodostamista. Sen takia tulisi löytää oikea suhde edellä mainittujen tekijöiden välillä. Hänen mukaansa erityisesti vasemman käden peukalon asennolla voi vaikuttaa painopisteen säätelyyn. (Jones 2019, 96.)

Oikean tasapainon löytämiseksi tulee ensin tunnustella ääri vaihtoehtoja. Tulee etsiä 10:1 suhdeluku, jossa luku 10 edustaa soittimen kannattelua täysin leuan ja olkapään varassa ja sitten 1:10 suhdeluku, jossa 10 edustaa nyt painopisteen siirtymistä täysin vasemman käden varaan. (Jones 2019, 97). Tällainen matemaattinen lähestymistapa voi olla hyödyllistä, sillä on helpompi etsiä sopivaa tasapainoa, kun ensin hahmottaa maksimin ja minimin kummallekin vaihtoehdolle.

Ääri vaihtoehtojen hahmottamisen jälkeen Jones esittelee tasapainon tarkempaan tutkimiseen useita harjoituksia. Näistä havainnollistavin on mielestäni harjoitus (KUVA 4), jossa keskitytään sulaviin asemanvaihtoihin ja oikean tasapainon löytämiseen eri asemissa, sillä tasapainon tulee muuttua soitettaessa eri kohdissa otelautaa. Idean voi siirtää mille kielelle tai mille sävellajille tahansa. (Jones 2019, 97.)

KUVA 4 Harjoitus leuan ja käden välisen tasapainon löytämiseksi (Strad 2019, 97)

Harjoituksen avulla olen oppinut siirtämään painopistettä enemmän vasemmalle kädelle. Huomasin kuitenkin, että vasemman käden varaan vieminen vaati totuttelua ja aluksi puristin leukaa aina liikkeessa otelaudalla ylhäältä alas. Aiemmin kannattelin soitinta lähes pelkästään leuan ja olkapään varassa ja tämä johti välillä soittimen liialliseen roikkumiseen ja kumartumiseen soittimen mukana. Harjoitus on auttanut vähentämään leuan ja olkapään taakkaa, tehnyt soittimen pitelämisestä vapaampaa ja näin vähemmän rasittavaa.

7.3 Käden asento ja kehys

Viulusta alttoviuluun vaihdettaessa joudutaan käden kehystä laajentamaan alttoviulun suuremman mensuurin vuoksi. Uusi laajennettu käden kehys tuotti minulle aluksi ongelmia, ja etenkin nelossormi ei suostunut uuteen asentoon, vaan ”singahteli” paikalleen vasta kun sitä tarvittiin. Silloinen opettajani kutsui ongelmaa leikkimielisesti ”hyppyrotaksi”.

Toisaalta kaikki eivät kuitenkaan tavoittele pysyvää käden kehystä, vaan esimerkiksi Boyd kertoo haastattelussaan, että hän ei pidä kättä tietyssä asennossa, vaan joutuu siirtämään sitä, vaikka hän teoreettisesti olisi samassa asemassa. Tämä mahdollistaa hänelle pienikätisenä soittamisen 44,5 cm alttoviululla. (Boyd 2006, 73).

Käden kehyksen muuttaminen sormien ulottuvuuden takia saman aseman sisällä voi aiheuttaa intonaatio-ongelmia, kun käsi joutuu vaihtelevaan ensimmäisen aseman sekä epämääräisen ”ensimmäisen ja vähän yli”- aseman välillä, ja sormien paikat ovat jatkuvassa muutoksessa. Toisaalta toinen ongelma saattaa syntyä ehtimisestä, sillä käden asennon vaihtaminen vie aikaa, ja ajallisesti taloudellisempaa olisi pitää kättä samassa asennossa. Tämä koskee tilanteita, joissa liikutaan nopeasti nelossormen ja ykkössormen välillä. Hyvä harjoitus paremman käden kehyksen muodostamiseen on mm. Kreutzerin trilliharjoitus nro.16 (KUVA 5). Harjoituksessa tarvitaan hyvää käden kehystä, sillä napakan trillin tuottamiseksi nelossormen tarvitsee tulla kohtisuoraa ylhäältä.

Primrose lähestyy käden kehyksen merkitystä myös soinnin näkökulmasta ja kehottaa pudottamaan sormet luonnollisesti asentoon, jossa myös nelossormi on aseteltuna enemmän sormen tyynyosalle eikä sormenpäälle. Käytännössä ensimmäinen sormi on kaareutunut, seuraava vähemmän kaareutunut, kolmas yhä vähemmän ja nelossormi melko suorana. Tällainen sormien asettelu mahdollistaa sormien tyynyosan käytön ja tuottaa täyteläisemmän äänen. (Dalton 1988, 48-49). Erityisesti asennon merkitys korostuu vibratossa.

Vaikka pysyvästä käden kehyksestä on hyötyä ja sen käyttö nopeissa kuvioissa suotavaa, olen alttoviulisti Susan Duboiksen (2016) kanssa samaa mieltä siinä, että korostuneen staattinen käden asento ei ole toivottavaa, sillä se lukitsee ranteen ja käsivarren. Erityisesti peukalolla voi vaikuttaa käden vapauttamiseen ja sormien ulottuvuuteen ilman epätoivottua ”singahtelua”.



KUVA 5. Kreutzerin etydi nro 16

7.4 Peukalon merkitys

Peukalolla voi säädellä käden asentoa huomattavasti. Liikuttamalla sitä pitkin otelautaa voi kättä auttaa ylettymään sulavammin tarvittaviin asentoihin. Näin vältetään edellä kuvattu nelossormen yhtäkkinen nytkähtely. Shradieckin School of Violin Technics nro 1 ensimmäinen harjoitus (KUVA 6) auttaa päästämään irti peukalon staattisuudesta, mikä helpottaa käden ulottumista ja samalla vapauttaa ranteen ja käsivarren. Harjoituksessa tulee peukalolla liikuttaa liioitellusti pitkin otelautaa itseä kohti samalla kun soittaa ykkösestä nelossormeen. Harjoitusta kannattaa

soittaa kaikilla eri kielillä, ja eri sävellajeissa, jotta kaikki mahdolliset sormien yhdistelmät tulee käytyä läpi. Todellisuudessa peukalon ei tarvitse liikkua näin paljon, mutta harjoituksen tarkoitus on havainnollistaa, että peukalo voi olla eri kohdissa otelautaa tarpeen mukaan. ”Merkki terveestä peukalosta on liikkuva ja vapaa peukalo” (Dubois 2016, youtube).



KUVA 6 Schradieck: School of Violin Technics 1. Harjoitus 1

8 INTONAATIO

Epävireisesti soittaminen johtuu yleensä joko virheellisestä tekniikasta tai huonosta sävelkorvasta (Barrett 1978, 60). Viulusta alttoviuluun siirtymiseen liittyvät intonaatio-ongelmat luonnollisesti liittyvät ensimmäiseen kategoriaan (johtuen laajennetusta käden kehiksestä), jos niitä ilmenee ollenkaan.

Itse en kokenut intonaation olevan ongelma siirtyessä viulusta alttoviuluun. Sormet hakeutuvat luonnostaan uusille paikoille, sillä jo viululla soittaminen on vaahtunut korvan ja käden jatkuvaa yhteistyötä.

Muutoksia toki huomasi: esimerkiksi puolisävelaskelia soittaessa sormet eivät olleetkaan enää niin kiinni toisissaan kuten viulussa. Etenkin alkuvaiheessa huomasin, että kvartetissa soittaessa epäpuhtaudet ilmenivät juuri puolisävelaskelissä ja soitin ne liian kapeiksi. Yllätyin monesti, että sormien välillä olikin niin iso ero puolisävelaskelissä verrattuna viuluun.

Alttoviulistille tärkeä ominaisuus on musiikin harmonian kuunteleminen, sillä orkesterissa ja kamarimusiikissa alttoviulun rooli on useimmiten väliäänissä. Kaksoisäänten harjoittelua soinnullisen intonaation pohjana suosittelevat monet lähteet (Wallace 1995,73; Heman 1964, 45). Erityisesti kombinaatiosävelten kuuntelemista suositellaan kaksoisääniharjoituksissa. Kombinaatiosävelet ovat ääniä, jotka muodostuvat kahden äänen soimisesta yhtä aikaa. Esimerkiksi suurta terssiä soittaessa kombinaatiosävelenä soi soitettun terssin alempi sävel kahta oktaavia matalampana. (KUVA 7). (Wallace 1995, 73; Heman 1964, 45,47.)



KUVA 7. Suurten terssien kombinaatiosävelet (Heman 1964 s.47)

9 SORMITUKSET

9.1 Yleistä

Sormituksissa on aina sekä musiikillinen että tekninen ulottuvuus. Sormituksen tulee taata paitsi paras sointitulos ja ilmaisutapa myös tehdä sävellys soittajalle mahdollisimman helpoksi ja mukavaksi soittaa. Musiikillinen tavoite menee kuitenkin aina teknisen helpottamisen edelle. (Galamian 1990, 34.)

Siirtyessäni viulusta alttoviuluun en heti tullut ajatelleeksi, että soittimien sormituskäytänteissä olisi juurikaan eroavaisuuksia. Käyn seuraavaksi läpi niitä erityispiirteitä, jotka ovat ominaisia alttoviulun sormituksille. Annan myös esimerkkejä niistä tilanteista, missä alttoviulun sormitukset yleensä eroavat viulun vastaavista.

Alttoviululla tulee viulua useammin vastaan tilanteita, jolloin sormitusta täytyy muokata mukavuussyistä, sillä käsi ei yksinkertaisesti yletä tai sormen voima ei riitä haluttuun tulokseen. Myös Boyd korostaa käytännönläheisyyttä alttoviulun sormituksissa ja kertoo hyödyntävänsä usein kakkos- ja kolmossormeja niiden sisältämän suuremman voiman vuoksi (Boyd 2006, 73).

Käytännöllisyys luonnollisesti parantaa myös ilmaisua, mutta sen lisäksi alttoviulistien sormitusten tulee Boydin mukaan olla joustavia, ja hän suosittelee myös erilaisten tekniikoiden, kuten sello-tyylisten sormitusten käyttöä (Boyd 2006, 73). Käytännössä hän siis tarkoittaa, että siirtää kättä useammin paikasta toiseen mm. käden ulottumisen takia.

William Primrose korostaa, että alttoviulun sormitusten tulisi erota viulun vastaavista, sillä käyttämällä viululle tyypillisiä sormituksia tukahdutetaan alttoviulun omaperäinen sointi. Hän oppi sormitusten merkityksen Lionel Tertisiltä, joka sai alttoviulun soinnin kauneuden esiin tarkoin harkituilla ratkaisuillaan. Niiden pohjalta Primrose kehitti omat sormituskäytänteensä. (Dalton 1988, 114; Menuhin & Primrose 1976, 175.)

9.2 Vapaat kielet

Vapaiden kielten ja luonnollisten huiluaänien käyttö on avainasemassa kauniin alttoviulusoinnin muodostamisessa. Alttoviulussa tarvitaan avointa sointia ja pu-
revuutta ja välillä vapaiden kielten runsas käyttö johtaakin epätavallisiin vaihtoihin
kieleltä toiselle. (Dalton 1988, 114; Menuhin & Primrose 1976, 178.)

Muistan kun sain ensimmäistä kertaa käsiini Bela Bartókin alttoviulukonserton
Primrosen sormituksilla, jotka tuntuivat monin paikoin kummallisilta. Esimerkki
tällaisesta kohdasta on KUVA 8, jossa Primrosen sormituksen ovat ylempänä. Häm-
mätelyni syynä oli juuri kielenvaihtojen runsas käyttö, sillä viuluopinnoissani
ei vastaavanlaista ollut tullut vastaan. En silloin heti ymmärtänyt, että oikeastaan
kielenvaihdot olivat vain väistämätön seuraus vapaiden kielten tai luonnollisten
huiluaänien käytöstä, joita Primrose sormituksillaan tavoittelee. Daltonin kirjassa,
johon olen jo useaan otteeseen viitannut, Primrose selostaakin yksityiskohtaisesti
Bartókin konsertossa käyttämiensä sormitusten syyt. (Dalton 1988, 115.) Viu-
luopinnoissani olin oppinut välttämään vapaiden kielten turhaa käyttöä, mikä on-
kin perusteltua, sillä viulussa niillä on läpitukevampi ääni. Alttoviululla ne ovat
kuitenkin tietyllä tapaa soinnin ytimessä.



KUVA 8. Bartók: Alttoviulukonsertto, ensimmäinen osa tahdit 34-35 (Dalton 1988, 115)

Nykyään olen viehättynyt vapaiden kielten käytön seurauksena syntyvästä altto-
viulun avoimesta soinnista ja käytän niitä mielellään paljon. Tästä esimerkkinä
viulun kanssa soitettava Händel/Halvorsenin Passacaglian alku:



KUVA 9. Händel/Halvorsen Passacaglia tahdit 1-11

9.3 Eri asemat

Primrose käyttää vapaiden kielten lisäksi myös paljon ensimmäistä asemaa, sillä D ja G-kielten keskialue saattaa kuulostaa alttoviululla samealta (Dalton 1988, 116).

Alttoviululla soinnin ehdoilla meneminen ohjaakin usein matalampiin asemiin, etenkin jos tavoittelee soinnin kirkkautta, sillä tällöin pidempi osa kieltä värähtelee, mikä tuottaa rikkaamman soinnin. Suhtaudun esimerkiksi varauksella sul G (G-kielillä) merkintään, sillä siinä missä viululla G-kielillä soittaminen tuottaa intensiivisen sävyn, alttoviululla G-kielen yläasemissa soittaminen tuottaa omalla soittimellani jokseenkin hämyisen sävyn. Myöskään Primrosen mielestä ei oikeastaan millään kielellä alton yläasemissa saavuteta vastaavaa intensiteettiä kuin viulun G-kielen yläasemissa (Dalton 1988, 187). Toisaalta hän toteaa, että kaikkea ei voi saada ja alttoviulussa on sellaista ilmaisuvoimaa mitä puolestaan viulussa ei ole (Dalton 1988, 187). Tämä onkin tärkeä huomio, sillä alkuvaiheessa alttoviulua tuli tarkasteltua lähinnä niiden ominaisuuksien kautta, mitä siltä viuluun verrattuna puuttui, kun olisi pitänyt kiinnittää huomiota niihin asioihin, joita sai tilalle.

Etenkin alussa, kun nuotinluku altoavaimella oli vielä kankeaa, tuli orkesterissa soittaessani usein jämähdettyä ensimmäiseen ja kolmanteen asemaan. Tämä käytäntö heijastui halukkuuteeni soittaa ”turvallisissa asemissa” alkuun mahdollisimman paljon myös omassa ohjelmistossa. Primrosen editioima 42 Campagnoli Caprices op.22 on hyvä etydivihko monipuoliseen ja sujuvaan otelaudalla liikkumiseen. Primrose halusikin ehdottamillaan sormituksilla rohkaista alttoviulisteja virtuoottisempiin suorituksiin ja soittamaan esimerkiksi korkeissa asemissa C-kielillä (Dalton 1988, 118). Sujuvaan otelaudalla liikkumiseen ja yläasemissa soittamiseen ohjaavat myös Hans Sittin etydivihkot (kirjat 2-4), jotka tarjoavat harjoituksia ensimmäisestä asemasta seitsemänteen asemaan, joko yhdessä asemassa kerrallaan tai asemien välillä.

Koska alttoviulun mensuuri on suurempi kuin viululla, tulee tiettyjä asemia käytettyä viulua enemmän. Erityisesti ½-asema on usein kätevä, jotta välttää sor-

mien turhan venyttämisen. Esimerkiksi kuvion G#-B-E-G# voi soittaa viululla helposti sormituksin 1-2-1-3, kun taas alttoviululla on luontevampaa soittaa kuvio puoliasemassa sormituksin 1-3-2-4.

10 VOIMAA SORMIIN

10.1 Voimaharjoittelu

Alttoviulun paksummat kielet vaativat luonnollisesti enemmän voimaa. Etenkin pikkusormen heikkous tulee vastaan usein. Sormien voimistamisesta onkin hyötyä, vaikka nokkelilla sormituksilla pystyykin välttämään kiusallisia tilanteita, joissa sormi on esimerkiksi liian heikko tuottaakseen riittävästi vibratoa fraasin huippukohdassa.

Primrose toteaa haastatteluissaan, että soittajan täytyy pitää sormensa hyvässä kunnossa, aivan kuten urheilijat pitävät lihaksensa vireessä. Hän suosittelee päivittäiseksi harjoitukseksi Kreutzerin etydiä nro 9 (KUVA10). Ensin hän soittaa sen kolme kertaa läpi käyttämällä painettuja sormituksia, jotka ovat useimmissa editioissa pääasiassa 1-3 ja 2-3. Tulisi aloittaa hitaasti ja soittaa jokaisella kierroksella nopeammin käden samalla rentoutuessa. Sen jälkeen hän soittaa etydin vielä kolme kertaa, tällä kertaa käyttämällä 2-4 ja 3-4 sormituksia, vaihtelemalla rytmejä ja lisäämällä aksenteja eri kohtiin. (Dalton 1988, 40.)

Jos noudattaisin Primrosen neuvoa yksioikaisesti, tuloksena olisi luultavasti melko nopeasti käden kipeytyminen, sillä sormet menevät 2-4 ja 3-4 sormituksilla jotakuinkin jumiin jo ensimmäisen kierroksen jälkeen. Itse käytänkin sormien vetreyttämiseksi lähinnä saman etydin 18 ensimmäistä tahtia, varioiden harjoitusta erilaisilla rytmeillä ja aksenteilla. Näin käsi saa levätä tiheämmin ja jaksaa tehdä monipuolisemman harjoituksen.

Myös Kreutzerin muut etydit, etenkin trillietydit, jotka esittelin aiemmin, toimivat myös voimaharjoittelumielessä.

Pitää kuitenkin huomioida, että jos sormiin haluaa lisää voimaa, tulee sormivoimistelua harjoittaa vähitellen. Liiallinen yhtäkkinen harjoittelu voi johtaa pahimmillaan hermotulehdukseen. (Heman 1964, 44). "Lihaksistolle on annettava aikaa vähittäiseen vahvistumiseen" (Heman 1964, 44).

Ensimmäinen alttoviuluopettajani suositteli minulle myös terapiapallon käyttämistä sormien lihasten vahvistamiseksi. Olen käyttänyt palloa erityisesti jaksoina,

jolloin en ole päässyt soittimen pariin, tai sormien lämmittelyyn ja kokenut sen hyödylliseksi.



KUVA 10. Kreutzerin etydi nro. 9

10.1.1 Nelossormen vahvistaminen

On olemassa lukuisia tapoja vahvistaa pikkusormea. Simon Fischerin (2010, 94) mukaan nelossormen käyttöä voi yhdistää luovasti esimerkiksi vibratoharjoitukseen tai asteikkoihin. Toisin sanoen vibratoa voi harjoittaa käyttämällä pelkästään nelossormea (harjoitukseksi käy esimerkiksi vibrato-kappaleessa esittelemäni sadepisara-harjoitus), ja yhden sormen asteikkoa voi soittaa myös pelkästään pikkusormella. (Fischer 2010b, 94) Myös monissa trilliharjoituksissa, joita Kreutzerin etydivihkossa on useita, yhdistyy pikkusormen vahvistaminen.

Simon Fischerin (2010, 94) esittelemä pisteellinen harjoitus (KUVA 11) on myös kätevä harjoitus nelossormen vahvistamiseksi, sillä se perustuu erilaisiin rytmeihin ja sitä voi varioida loputtomiin. Harjoituksen kätevyys piilee siinä, että se on helppo muistaa ulkoa, sillä kokemukseni perusteella, jos nuottia ei tarvitse joka kerta kaivaa erikseen esiin, sitä tulee myös toistettua säännöllisemmin.

Fischer suosittelee käyttämään mielikuvaa kuumasta levystä, mikä auttaa nopeissa sormen nostoissa ja pudottamisessa. Nelossormi tulee aina nostaa ja pudottaa mahdollisimman nopeasti. (Fischer 2010, 94).



KUVA 11. Harjoitus nelossormen vahvistamiseksi

Myös Yosif Kotekin etydi op.8 nro 1 keskittyy pikkusormen vahvistamiseen ja käy läpi kaikki pikkusormen mahdollisuudet (Klopčič 2005, 45).

11 VIBRATO

Vibrato on sekä viulun että alttoviulun soittamisessa hienovarainen ilmaisun työväline, jonka avulla voi muuttaa sointivärejä ja sävyjä sekä lisätä tunnetta ja eloa tarvittaviin kohtiin. Haluan tarkastella vibraton tuottamista yksityiskohtaisemmin, koska alttoviulua soittaessani lopputulos ei välttämättä ole aina vastannut mieli-kuvaani vibraton jäädessä usein turhan heikoksi, tai vaille tarpeellista täyteläisyyttä. Kyynärvarsikin saattaa helposti jäykistyä jatkuvaa pidempää vibratoa ylläpitäessä. Koen tämän ongelmana ja tarkastelen niitä tekijöitä, jotka ovat vibraton tuottamisen kannalta merkittävästi erilaisia viulua ja alttoviulua verratessa, sekä sitä, mikä auttaisi rentouttamaan vibraton tuottamista viulua isommalla, mutta seloa pienemmällä alttoviululla.

Sormen tyynyosan käytön tarpeellisuus vibraton tuottamisessa alttoviululla tulee ilmi useista lähteistä. Alttoviulun kielet ovat pidemmät ja saman äänenvaihtelun toteuttamiseksi tarvitaan siksi enemmän sormeja. (Dalton 1988, 48; Tapping 2018,86; Wallace 1993, 72.) Tapping korostaa sormen tyynyosan käyttöä erityisesti lämpimän ja puhuttelevan vibraton toteuttamisessa. Käytännössä vasemman käden tulisi nojata hieman snekkaa kohti, ja sormen päiden tulisi osoittaa alaspäin pitkin otelautaa, menettämättä rystysten kaarevuutta. Toisin sanoen, tulee tuntea sormen pehmeä osa. Tämä antaa tilaa myös vibraton leveyden vaihtelulle, halutusta ilmaisutyylisestä riippuen. Vikkelimmissä ja tarkemmissa kuvioissa voi käyttää enemmän sormen päätä. (Tapping 2018,86.)

Viulusta alttoviuluun siirtyneillä soittajilla on usein liian pinnallinen, kapea ja nopea vibrato. Tähän auttaa sormen tyynyosan käyttö, kyynärvarren rentous ja roikkottaminen enemmän vasemmalle, sormenpään nivelten taipuisuus ja vapaus. (Wallace 1993, 72.) Primrose puolestaan mainitsee liian kapean vibraton johtuvan usein rannevibratosta, ja alttoviululla tulisikin käyttää hänen mielestään lähes poikkeuksetta käsivarsivibratoa. (Menuhin & Primrose 1976, 188.)

Viulusta alttoviuluun vaihtamisen jälkeen on ongelmana ollut toisinaan liian kapea vibrato. Taaskin omaan korvaan vibrato saattaa kuulostaa riittävältä, mutta äänitteeltä kuunnellessa se ei olekaan tyydyttävä. Tappingilla on tähän ongelmaan

hauska harjoitus, jota hän nimittää “vaappumis-harjoitukseksi”. Harjoituksessa tulee rentouttaa ensin vasen käsi, ranne ja käsivarsi ja sen jälkeen kuvitella soittavansa modernia kappaletta, jossa tarvitaan suorastaan irvokkaan liioiteltua vibratoa. Löysyyden ja rentouden tulee tuntua koko kehossa. Vähitellen vibratoa tulee suunnata hillitymmäksi. (Tapping 2018, 87.) Harjoituksen hyöty on siinä, että liioittelu auttaa vapautumaan ja todistaa, että äärimmäisen leveä vibrato on mahdollista saada aikaan.

Toinen käden rentoutumiseen ja samalla vibraton kehittämiseen käyttämäni harjoitus on nykyisen opettajani neuvoma “sadepisara”-harjoitus. Siinä vibraton tuottamista ajatellaan impulsseina ja lähestytään lopullista jatkuvaa vibratoa vähitellen, aloittamalla yhdellä “vibratoimpulssilla” per jousenveto. Vibratoimpulssi saa kielen värähtelemään lammikon pintaan putoavan sadepisaran kaltaisesti, ja impulssit tihenevät, kunnes liike jatkuu samaan tapaan kuin sade kehittyy ensin muutamasta pisarasta lopulta kaatosateeseen. Tempoa voi tihentää esimerkiksi KUVAN 12 mukaisesti. Edellä kuvattua harjoitusta ja vibraton mahdollisuuksia kokeilen toisinaan myös pitämällä alttoviulua kuin selloa, lähestymällä vibraton tuottamista näin eri näkökulmasta. Asento on tällöin rennompimpi ja luonnollisempi kuin alttoviulua soittaessa, ja samaa tuntumaa voi yrittää saada siirrettyä myös normaaliin asentoon.

Nelossormella vibraton tuottaminen on luonnollisempi myös raskaampaa kuin viululla, mutta olen kokenut Tappingin vinkin tässäkin hyödylliseksi. Hän kehottaa pudottamaan nelossormen korkeammalta kuin normaalisti ja antaa sen pudota painavana ja värähdellen ja upota kieleen (Tapping 2018, 87).

Tree puhuu vibraton käytöstä kvartettisoiton näkökulmasta. Hänen mielestään tulisi soittaa pääsääntöisesti leveämmällä ja hitaammalla vibratolla, mutta hän huomauttaa, että alttoviulistin tulee myös sopeuttaa vibraton leveyttä suhteessa muihin soittajiin. Jos sama melodialinja jaetaan sellon kanssa, tulisi vibratoa laventaa mutta viulun kanssa sitä vastoin kaventaa. (Blum 1986, 119.)



KUVA 12. Vibraton tihentäminen (Barrett 1978, 69)

12 NUOTINLUKU

Yksi iso muutos viulusta alttoviuluun siirryttäessä on luonnollisesti uuden nuot-tiavaimen omaksuminen diskanttiklaavin vaihtuessa alttoklaaviin. Ohjelmistoa harjoitellessa ongelma ei niinkään tule esille, sillä kappaleet ovat usein tuttuja jo entuudestaan, mikä auttaa nuotinluvussa. Toisin on orkesteristemmoja opetelta-essa, varsinkin jos tarvitsee opetella suuri määrä teoksia lyhyessä ajassa.

Ensimmäinen saamani vinkki alttoklaavin haltuunottamisessa oli, että sitä tulisi lukea niin kuin soittaisi viulua kolmannessa asemassa. Eli nuotti, jonka viululla olisi soittanut kolmannella sormella soitettaisiin nyt ensimmäisellä. Näin sivuutet-tiin koko uuden avaimen opettelemisen ongelma ja tarjottiin näppärää keinoa, jolla ei tarvitse vaivata päätään, kunhan soittaa ikään kuin G-avaimella, mutta kolmannessa asemassa. Keino on ehkä kätevä, mutta itse asiassa hankaloittaa altoavaimen todellista oppimista.

David Wallace kritisoi artikkelissaan tätä lähestymistapaa. Hänen mielestään neuvo on ongelmallinen, sillä ensinnäkin se suosii käyttämään vain ensimmäistä asemaa, aiheuttaa ylimääräistä hämmennystä ja johtaa lopulta hitaampaan nuot-inlukutahtiin. Menetelmän suosiminen rajoittaa nuotinluvun kehittymistä muiden asemien osalta. Sen sijaan Wallacen mukaan tulisi muodostaa uusi silmä-käsi-koordinaatio, jonka voi rakentaa parhaiten laittamalla oppilas lukemaan viuluopin-noista tuttua ohjelmistoa alttoklaavilla. Näin oppilas oppii uudet sävelten paikat otelaudalla. (Wallace 1993, 73.)

Edellä mainitun metodin ongelmana on, että entuudestaan tuttuja kappaleita soit-taessa on helppo soittaa korvakuulolta ja sivuuttaa näin varsinaisen ongelman ydin eli nuotinluku. Itse en ole niinkään kokenut ongelmaksi, ettenkö tietäisi mitä sormea painaa eri nuottien kohdalla, vaan ongelma on se, että kadotin pitkäksi ajaksi hahmottamisen, mikä nuotti on kyseessä. Nuottiviivastolla olevat nuotit näyttivät edelleenkin G-avaimen nuoteilta, ja jos minua pyydettiin soittamaan vaikkapa nuotti f, etsin kuumeisesti nuottia, joka näyttäisi C-avaimella nuotilta e. Tilapäiset etumerkit lisäävät toki hämmennystä entisestään.

Lisäisinkin silmä-käsi-korrelaatioon sävelkorkeuden, sillä arvelen, että sen hah-mottaminen on muillakin viulusta alttoviuluun siirtyneillä vaikeinta nuotinluvussa.

Yhteys silmän ja sävelkorvan välillä toimii kaikista heikoiten, sillä nuottikuva yhdistyy vieläkin välillä G-avaimeen johtuen neuvosta soittaa kolmannessa asemassa. Hyvä keino nuottiavaimen syvällisempään oppimiseen on soittaa mitä tahansa harjoitusta verkkaisessa tempossa ja sanoa mielessä äänen nimi ennen kuin sen soittaa (Wallace, 74). Menetelmä on alkuun työläs, mutta kehittää tehokkaasti aitoa silmä-käsi-sävelkorkeus-korrelaation muodostumista.

Löysin myös kokonaisen viulisteille tarkoitetun oppaan alttoklaavin opetteluun "Viola for violinist, the conversion kit". Oppaassa käydään alttoavaimeen siirtymisen johdonmukaisesti läpi ja annetaan ohessa lukuisia harjoituksia. Tärkeänä huomiona oli, että esimerkiksi C-avaimen nuottiviivaston toisella viivalla ei tulisi ajatella olevan pelkästään "A", vaan tarkemmin ottaen pieni a, joka on yksiviivaisen c:n (c') alapuolella. Havainnollistavia olivat esimerkiksi nuottiesimerkit (KUVA 13), jossa sama melodia on kirjoitettu molemmille klaaveille. Näköyhteys rinnakkain G-avaimen kanssa kehitti ainakin omalla kohdallani aktiivisesti C-avaimella olevien äänten hahmottamista G-avaimen avulla. (Pounds 2006, 12, 44.)

The image shows two musical staves. The top staff is labeled "G string" and uses a bass clef. It contains a sequence of notes: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). There are fingerings (1) above the first and fifth notes, and a breath mark above the eighth note. The bottom staff is labeled "G string, Treble Clef" and uses a treble clef. It contains the same sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter), D6 (quarter), E6 (quarter), F6 (quarter), G6 (quarter), A6 (quarter), B6 (quarter), C7 (quarter). There are fingerings (1) above the first and fifth notes, and a breath mark above the eighth note.

KUVA 13. C- ja G-kielen vertailua (Pounds 2006, 44)

13 POHDINTA

Opinnäytetyön lähtöasetelma oli alttoviulun ja viulun eroavaisuuksien selvittäminen lähinnä niiden tekijöiden pohjalta, joihin olin itse törmännyt viulusta alttoviuluun vaihtamisen jälkeen, ja tarkoituksena oli tuottaa opas niitä haasteita varten, joita viulisti saattaa kohdata siirtyessään opiskelemaan alttoviulunsoittoa. Luetuani David Daltonin kirjaa *Playing the Viola* halusin kuitenkin nostaa esiin myös alttoviulun omaleimaisuuden, sillä haluan omalta osaltani jatkaa Primrosen ja Tertisin aloittamaa innostamista alttoviulun eli violan soittamiseen. Alttoviulu on nykyään jo noussut arvostettuun asemaan, ja se on ollut soolosoittimena kasvavassa määrin edustettuna orkestereiden ohjelmistoissa. Pelkästään puolessa vuodessa olen päässyt nauttimaan sekä Eivind Ringstadin, Tabea Zimmermannin että Amihai Groszin soitosta.

Alttoviulistin taivaltaan aloittelevalla entiselle viulistille olisi tärkeää huomata heti opintojen alussa, että uusi soitin ei ole vain isompi kooltaan vaan myös monin tavoin erityinen soitin. Opinnäytetyössäni toin esiin soittimien keskeiset erottavat tekijät ja sitä kautta alttoviulun ominaispiirteet. Vaikka vastaan tuli myös lähteitä, joissa soittimien välisiä eroja pidettiin vähäisinä, ellei peräti olemattomina, merkittävimmät alttoviulistinimet, kuten William Primrose, korostivat soittimen yksilöllisyyttä.

On ymmärrettävää, että kaikki eivät koe viulusta violaan siirtymistä ongelmallisena. Huippulahjakkaat ja teknisesti todella pitkällä olevat viulistit saattavatkin siirtyä siihen vaikeuksitta. Enemmistö soittajista ei kuitenkaan ole tällaisia poikkeustapauksia, vaan he joutuvat kamppailemaan monien tässä opinnäytetyössäni kuvailemieni ongelmien parissa. Ja vaikka alttoviuluun vaihtaminen olisikin jonkun mielestä helppoa, ansaitsee se silti paikkansa omana soittimenaan eikä sitä tulisi koskaan ajatella vain kvinttiä alemmaa soivana isona viuluna, kuten Tertiskin jo painotti.

Keskeisin seikka soittimien vaihtuessa on kuitenkin saada alttoviulu soimaan sen omalla äänellä, eikä se voi onnistua käsittelemällä alttoviulua viulun tavoin. Kaikki opinnäytetyössäni esittelemäni keinot tähtäävät edellä mainittuun päämäärään.

Opinnäytetyöhön löytämäni harjoitukset avasivat uudenlaisia näkökulmia soittamiseen. Työn edetessä tuli vastaan myös monia mielenkiintoisia aiheita, joita pystyin vain sivuamaan, mutta joihin haluan ehdottomasti perehtyä paremmin. Erityisesti Karen Tuttlénin metodi alkoi kiinnostaa ja selvisi, että aiheesta järjestetään edelleen vuosittain kursseja Tuttlénin oppilaiden toimesta. Kiinnostukseni heräsi myös soitinten eroihin fysiikan näkökulmasta ja etenkin yläsävelten merkityksestä sointiväriin muodostumisessa.

14 LÄHTEET

- Aakko, R. 1994. *Alttoviulistiksi ei synnytä: alttoviulunsoiton aloittamiseen vaikuttavat tekijät*. Sibelius-Akatemia. Opinnäytetyö.
- Barrett, H. 1978. Toinen painos. *THE VIOLA. Complete Guide for teachers and students*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Blum, D. 1986. *The Art of Quartet Playing. The Guarneri Quartet in conversations with David Blum*. New York: Cornell University Press.
- Boyd, J. 2006. Clef hanger. *Strad* 117 (1397), 72-73.
- Dalton, D. 1988. *Playing with Viola. Conversations with William Primrose with a Foreword by Janos Starker*. Oxford: Oxford University Press.
- Dew, R. n.d. The coordinated Action, Part 2: Instinctive Responses. *Journal of the American Viola Society*. 18 (2), 63-68.
- Fischer, S. 2012. Tone production. *Strad* 123 (1471), 84.
- Fischer, S. 2010. Left fourth finger. *Strad* 121 (1446), 94-95.
- Galamian, I. 1990. *Galamianin viulumetodi*. Suom. Salmiala, S. Helsinki: VAPK-Kustannus.
- Heman, C. 1985. *Jousisoitinten sävelpuhtaus. Melodiaan ja harmoniaan perustuva kuuleminen*. Suom. Siukonen-Penttilä, L. Jyväskylä: Gummerus Oy. Alkuperäinen teos 1964.
- Jones, M. 2019. Achieving balance between the chin and left thumb: Learn to reduce physical stress by distributing instrument weight more effectively across your body. *Strad* 130 (1548), 96-97.
- Kettunen, H. 2012. *Alttoviulisti eksyksissä. Alttoviuluopetuksen tulevaisuudennäkymiä Pohjois-Suomessa*. Oulu seudun ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.
- Kleinman, J., Buckoke, P. 2013. *The Alexander Technique for Musicians*. London: Bloomsbury.
- Klopcic, Rok. 2005. Use it or lose it. *Strad* 116 (1385), 45.
- Kreutzer, R. n.d. *42 studies: for solo viola*. New York: International Music Company.
- Menuhin, Y., Primrose, W. 1976. *Violin and Viola*. London: Macdonald and Jane's.
- Muona, L., Mönkkönen, S-L. 2011. *Vuosikokousraportti. Suomen alttoviuluseuran tiedotuslehti*.

Palumbo, M. 1984. Viola: It's Not Just a Big Violin. Music Educators Journal. 70 (9), 59.

Pounds, R.D. 2006. Viola for Violinist. The Conversion Kit. Ensimmäinen painos. Kentucky: The American Viola Society.

Powell, M. 2012. Acoustic Analysis of the Viola. Department of Physics, UC Davis.

Riley, M. 1980. The History of the Viola. Michigan, U.S.A: Braun-Brumfield, Ann Arbor.

Sander, A. 2013. Performer's Guide to the Execution and Application of Karen Tuttle's Coordination, As applied to Ernest Bloch's Suite Hérbaïque. University of North Texas. Doctoral of Musical Arts.

Schradiack, H. The School of Violin-Technics Book 1. Transcribed for the Viola.

Wheeler, L. 2010. Technique. Spiccato. Strad.6/2015.

White, J. 2006. Lionel Tertis. The First Great Virtuoso of the Viola. Woodbridge: The Boydell Press.

Digitaaliset lähteet:

Dukes, P. 2018. Is playing the viola different art from playing the violin? Luettu 18.4.2019. <https://www.thestrad.com/debate/is-playing-the-viol-a-different-art-from-playing-the-violin/3132.article>

Fleming, S. 1977. The Cinderella of instruments finds a prince charming. The New York Times Archives. Luettu 18.4.2019. <https://www.nytimes.com/1977/02/20/archives/the-cinderella-of-instruments-find-s-a-prince-charming-walter.html>

Fox, M. 24.12.2010. Karen Tuttle, Violist and Teacher, Dies at 90. The New York Times. Luettu 15.4. <https://www.nytimes.com/2010/12/26/arts/music/26tuttle.html>

Keller, H. 1976. Phoney Professions. The Spectator Archive. Luettu 20.4. vaatii tunnukset. <http://archive.spectator.co.uk/article/18th-september-1976/32/phoney-professions>

Laine, P. 2007. Alttoviulun kokeilu. Luettu 30.4.2019 <http://www.lai-netti.net/strings/misc/alttoviulunkokeilu/alttoviulunkokeilu.html>

Lansdown, L. 2014. Why do so few string players start out learning the viola? Luettu 30.4.2019 <https://www.thestrads.com/why-do-so-few-string-players-start-out-learning-the-violin/6588.article>

Niles, L. 23.6.2016. Playing Viola with ease: Karen Tuttle's Conception of Coordination. Luettu 18.4.2019. <https://www.violinist.com/blog/laurie/20166/19585/>

Porander, K. Soitinkohtainen ergonomia. Alttoviulu. Luettu 30.4.2019. <http://web.uniarts.fi/harjoittelu/indexb358.html?id=97&la=fi>

Schleske, M. n.d. Sound Analysis Examples. Luettu 1.5. <http://www.schleske.de/en/research/introduction-violin-acoustics/sound-analysis/sound-analysis-examples.html>

Scott, K.H. 1.2.2011. 6 Simple Ways to Improve Your Viola Tone Production. Strings. Luettu 20.4. <http://stringsmagazine.com/6-simple-ways-to-improve-your-violin-tone-production/>

Sirota, J. 4.3.2015. Everything you ever wanted to know about playing the Viola* (*but were afraid to ask). Blogikirjoitus. Luettu 10.4.2019 osoitteesta <https://www.violinist.com/blog/jonah/20153/16624/>

Strad, n.d. Luettu 4.5. <https://www.thestrads.com/william-primrose/6609.article>

Tiikkaja, S. 12.1.2018. Viulistit hämmentyivät te-palvelun käskystä hakea alttoviulistin paikkaa karensin uhallalla - kyseessä eri soitin. Vaatii tunnukset <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005563721.html>

Wallace, D. 1993. From Violin to Viola: Effecting a smooth transition. American String Teacher. 43:3, 71-74. Luettu 18.4.2019 <https://www.docwallacemusic.com/wp-content/uploads/2013/08/David-Wallace-From-Violin-to-Viola.pdf>

Yle Areena. 13.10.2015. Sinfonian soittimet. Alttoviulun pehmeä ääni on lähes pyhä. Kuunneltu 30.4. <https://arenan.yle.fi/1-2983001>
<https://www.thestrads.com/william-primrose/6609.article#commentsJump>

Youtube. 23.6.2016. Karen Tuttle Check Points for Viola Playing. Katsottu 20.4. https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=AU3Zh7vHhUQ

Youtube. 23.6.2016. Karen Tuttle's Concept of "Coordination" for Viola-Playing. Katsottu 20.4. https://www.youtube.com/watch?time_continue=62&v=dhWdf28Qiq4

Youtube. 23.6.2016.
Karen Tuttle Viola Coordination: Loose Belly. Katsottu 30.4. https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=mALOVt3QUgU

