

**ALTOVIULUN KEHITYS JA SEN NOUSUKAUSI
ROMANTIIKAN AJAN LOPPUPUOLELLA BELGIASSA,
RANSKASSA JA ENGLANNISSA**

Juha Palmroos

Opinnäytetyö
Toukokuu 2014
Musiikin koulutusohjelma
Esittävän säveltaiteen suuntautumisvaihtoehto

TAMPEREEN AMMATTIKORKEAKOULU
Tampere University of Applied Sciences

TIIVISTELMÄ

Tampereen Ammattikorkeakoulu

Musiikin koulutusohjelma

Esittävän säveltaiteen suuntautumisvaihto

JUHA PALMROOS

Alttoviulun kehitys ja sen nousukausi romantiikan ajan loppupuolella Belgiassa, Ranskassa ja Englannissa

Opinnäytetyö 40 sivua, liitteenä äänite

Toukokuu 2014

Tämä opinnäytetyö koostuu pääasiassa kirjallisesta osasta, mutta olen liittänyt mukaan äänitteen, joka sisältää kolme alttoviululle transponoitua teosta, koska niitä on runsaasti alttoviulun ohjelmistossa. Soitan äänitteellä Franz Schubertin Arpeggione-sonaatin ensimmäisen osan, hänen säveltämänsä Ave Marian sekä Camille Saint-Saëns'in Joutsenen. Kirjallisen osuuden tavoitteena on kertoa alttoviulun historiasta, kuinka se pääsi irti säestävästä roolistaan ja vakiintui arvostetuksi kamarimusiikki-, orkesteri- ja soolosoittimeksi. Tavoitteenani oli myös tutkia, mistä johtui alttoviulun arvostuksen nousu romantiikan aikakauden loppupuolella.

Viulun ja alttoviulun rakenteet ovat lähes samanlaiset. Viulun mittasuhteet ovat pysyneet melkein samoina, mutta alttoviuluja rakennettiin erikokoisia. Suurin ero on soinnissa. Alttoviululla on tumma ja täyteläinen ääni, viulun ääni on kirkkaampi. Alttoviululle tuli ohjelmistoa vasta 1740-luvulla, barokin ajan suuret säveltäjät sävelsivät alttoviululle, Ranskassa kiinnostuttiin alttoviulusta ja sen opetuksesta. Englanti oli vielä jäljessä muusta Euroopasta. Klassismin aikana saatiin parempia jousia, jousikvartettojen myötä soitto-osuuksia jaettiin tasaisemmin ja alttoviulutekniikka parani. Alttoviulisteilta vaadittiin enemmän. 1800-luvun alussa, kieliin tuli enemmän jännitettä ja äänen kantovoimaa. Alttoviulujen soinnikkuus ja värieffektit sopivat romanttiseen musiikkiin. Romantiikan ajan loppupuolella alttoviulun suosio kasvoi. Belgiassa aloitettiin alttoviulolistien koulutus vuonna 1877. Musiikin kuuntelu ja soittaminen oli siirtynyt hoveista porvarissäädylle ja suuriin konserttisaleihin. Tarvittiin lisää instrumentteja ja soittimelle haettiin mittasuhteita, kaikukopan sopiva pituus arveltiin olevan 40 senttiä. Soittajien vaadittiin soittavan oikeilla alttoviuluilla, ei enää ”suurilla viuluilla”. Alttoviulun äänen oli oltava voimakas, mutta soittimen piti olla helposti käsiteltävä. Syntyi kamarimusiikkiyhtyeitä. Belgiaan, Ranskaan ja Englantiin perustettiin alttoviululuokat. Opettajat instrumentin kouluttivat taitavia muusikoita. Englannissa opetuksen aloitti Lionel Tertis, joka sittemmin teki hienon uran kansainvälisenä taiteilijana, opettajana ja alttoviulun suunnittelijana. Belgiassa, Ranskassa ja Englannissa teoksia sävellettiin ja sovitetiin alttoviululle. Vuonna 1873 Brysselissä julkaistiin alttoviulumetodi, jossa tekstit oli painettu ranskaksi ja saksaksi. Kymmenisen vuotta myöhemmin julkaistiin ranskalainen alttoviulumetodi. Ranskassa julkaistiin transponoitua opetusmateriaalia. Vuonna 1938 Lionel Tertis kokosi vaatimukset, joita tarvitaan taiteellisen esityksen, etenkin soinnin onnistumiseen. Alttoviulun historiaan tutustuminen syventää sen tuntemusta ja arvostusta. Totesin, kuinka vaikeaa soinnin löytäminen on. Opinnäytetyön tekeminen antoi lisätukea harjoitteluun ja rohkaisi soinnin etsimistä.

Asiasanat: alttoviulu, viulu, romantiikka, transponointi

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree programme in Music
Music Performance

JUHA PALMROOS

The development of the viola and its success at the end of the Romantic period
In Belgium, in France and in England
Bachelor's thesis 40 pages, appendice: a recording
May 2014

This Bachelor's thesis consists of a written report and a recording. To the recording I have played three compositions which have been transposed to the viola. There are lots of works transposed in viola's repertory. I have played the first movement of Franz Schubert's Arpeggione, his Ave Maria and the Swan by Camille Saint-Saëns. The goal of the report was to study the history of the viola and to find out how it could get rid of its neglected role. The viola had been ignored for a long time but at the end of the Romantic period it achieved more success. It attained a role of soloist in chamber music and in orchestral works.

The violin has not changed but lots of violas of different dimensions have been built. The greatest difference between these two instruments are in tone. The viola has a deep, colourful tone, the tone of the violin is brighter. There was no repertory for the viola until the great composers of the Baroc period wrote music for it. In France the viola began to be appreciated and there was interest in its instruction. England was far behind the other countries. During the Classicism better bows were made, with the string quartets the parts between the instruments were equally divided and the technical potential of the of the viola improved. In the beginning of the 19th century the strings got more carrying power. The colourful sonority of the violas were important components of the romantic music. At the end of the Romantic period the popularity of the viola increased. In Belgium the instruction of the viola was started in 1877. The listening and the playing of the music had moved from the aristocracy to the bourgeoisie and to the great concert halls. More instruments were needed and the length of the sound box was thought to be 40 cm. The violinists were demanded to play with the real violas, not anymore with great violins. The tone of the viola must be strong and the instrument was to be easy to handle. With the chamber music the violinists were able to show their skill. In Belgium, in France and in England viola school were founded. In these countries works were composed and transposed for the viola. Viola methods were edited. In England Lionel Tertis began the teaching, he had a great career as an international artist and was interested in the dimensions of the viola. Making this thesis deepened my knowledge about the viola and encouraged my searching of the sonority.

Keywords: viola, violin, Romantic period, transposition

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	6
2 JOUSISOITIN PERHEEN VARHAINEN HISTORIA.....	8
3 RAKENTEELLISET EROAVUUDET VIULUN JA ALTTOVIULUN VÄLILLÄ..	9
4 ALTTOVIULUN EDISTYSASKELEET ERI IKAKAUSINA.....	10
4.1 1500- ja 1600-luku.....	10
4.2 Barokin aika.....	10
4.2.1 1700-luvun alussa syntyi muutamia merkittäviä teoksia.....	10
4.2.2 Ranskassa kiinnostuttiin alttoviulusta.....	11
4.2.3 Englanti oli jäljessä muusta Euroopasta.....	11
4.3 Klassismin aika.....	12
4.3.1 Vaadittiin parempia jousia.....	12
4.3.2 Uusi musiikkilaji, jousikvartetto.....	12
5 ROMANTIIKAN AIKAKAUDEN LOPULLA 1870-1920 ALTTOVIULUN SUOSIO KASVAA.....	14
5.1 Aloitettiin alttoviulistien koulutus.....	14
5.2 Muutokset musiikin kuuntelussa ja soittamisessa.....	15
6 1800-LUVUN LOPUSSA JA 1900-LUVUN ALUSSA TULI UUSIA NÄKYMIÄ ALTTOVIULUN RAKENTAMISEEN.....	16
7 ALTTOVIULISTIT ERIKOISTUVAT KAMARIMUSIIKKIIN.....	18
8 ALTTOVIULULUOKKIEN PERUSTAMINEN BELGIASSA , RANSKASSA JA ENGLANNISSA.....	19
8.1 Brysselin konservatorio.....	19
8.2 Pariisin konservatorio.....	19
8.2.1 Théophile Laforge.....	20
8.2.2 Maurice Vieux.....	21
8.3 Opetuksen aloittaminen Englannissa ja Lionel Tertisin ”suurtyö”.....	22
8.3.1 Lionel Tertisin elämä.....	22
8.3.2 Lionel Tertisin ura ja esiintyminen.....	23
9 TERTISIN MALLI ALTTOVIULUSTA.....	25
10 ALTTOVIULUN OHJELMISTOA 1800-LUVUN LOPULLA JA 1900-LUVUN ALUSSA BELGIASSA, RANSKASSA JA ENGLANNISSA.....	27
10.1 Solistiteoksia.....	27
10.2 Teoksia alttoviululle ja pianolle.....	28
10.3 Kamarimusiikki.....	29
10.4 Orkesterimusiikki.....	30
11 ALTTOVIULUN OPETUS JA METODIT	32

12 TRANSPONINTI	34
13 POHDINTA.....	38
14 LÄHTEET.....	40
15 LIITTEET	41

1 JOHDANTO

Kävin vuonna 2000 soitinmuseossa Firenzessä, jonka kokoelmat muodostuvat pääasias-
sa Medici-suvun hoviorkesterin vanhoista ja arvokkaista soittimista. Ympäröivillä sei-
nillä on maalauksia, jotka esittävät kohtauksia ruhtinassuvun musiikkielämästä. Alto-
viulujen määrä oli paljon vähäisempi kuin viulujen, mutta kokoelmiin kuului erittäin
suuri alttoviulu, jota ei oltu koskaan soitettu ja eräs arvokkaimmista soittimista oli An-
tonio Stradivariuksen vuonna 1690 Cremonassa rakentama alttoviulu. Museossa oli tie-
tokoneita, joilla oli mahdollista kuunnella esillä olevia soittimia. Kuunnellessani eri
kokoisia alttoviuluja, niiden pehmeää ja alakuloista sointia, havaitsin huomattavia eroja
instrumenttien äänissä. Viulujen mittasuhteet ovat vuosisatoja pysyneet samoina, mutta
alttoviulujen koko on vaihdellut.

Suurimmalla osalla alttoviulisteista ensimmäinen soitin on viulu ja he vaihtavat alto-
viuluun muutaman vuoden opiskelun jälkeen, vaikka uusi soitin vaatii ylimääräistä har-
joittelua. Minäkin soitin ensin viulua ja vaihdoin alttoviulun pääsoittimekseni kymme-
nen vuoden musiikinopiskelun jälkeen. Alttoviulun matala, kumea ääni kiehtoi minua,
mutta soinnin löytäminen ei ole itsestään selvyys. Bach, Mendelssohn ja Mozart soitti-
vat myös alttoviulua. Monilla ihailemillani viulisteilla, esimerkiksi Yehudi Menuhinilla
ja Jascha Heifetzilla on ollut toisena soittimenaan alttoviulu. Pekka Kuusisto, jonka viu-
lukurssille olen osallistunut, soitti aikaisemmin myös alttoviulua. Alttoviulun soitto on
viulistille hyvää harjoitusta, koska soitin on viulua suurempi, sormien on ulotuttava pi-
demmälle ja vasemman käden sormilta vaaditaan enemmän voimaa.

Alttoviulu ei ole aina ollut arvostettu jousisoitinten joukossa, vaan sille on vähitellen
annettu oma, erillinen roolinsa kamarimusiikki-, orkesteri- ja soolosoittimena.

Olen opiskeluvuosieni aikana halunnut tietää enemmän alttoviulun historiasta, sen mit-
tasuhteista ja soinnin etsimisestä ja löytämisestä. Keskusteltuani asiasta alttoviulun
opettajani Helge Valtosen kanssa hän ehdotti opinnäytetyöni aiheeksi ranskalais-
belgialaista viulukoulua 1870-luvulta 1900-luvun ensimmäiselle neljännekselle ja alto-
viulun kehitystä tuona samana aikana Englannissa. Helge Valtonen on työskennellyt
Radion sinfoniaorkesterin alttoviulistina, Sibelius Akatemian alttoviulunsoiton tun-
tiopettajana sekä alttoviulupedagogiikan vastuopettajana.

Opinnäytetyössäni kerron aluksi alttoviulun historiasta klassismin ajan .päättymiseen saakka. Sen jälkeen käsittelen tarkemmin romantiikkaa (1810-1920) lähinnä aikakauden jälkipuolta 1870-luvulta 1920-luvulle. Ajanjakso on mielenkiintoinen, sillä klassismin kaavamaisuus hylättiin ja alttoviulu alkoi saada tunnustusta. Jousisoittajat innostuivat alttoviulusta. Kiinnostuttiin enemmän sen mittasuhteista ja alttoviulujen soittajien piti olla teknisesti taitavampia ja sen opetusta alettiin vaatia musiikkioppi- laitoksissa. Romantiikan ajan lopulla oli myös loistavia taiteilijoita ja opettajia.

Alttoviululta ei ole samanlaisia perinteitä kuin viululla. Koska alttoviululle ei ole ollut paljon ohjelmistoa, sille on transponoitu teoksia eri soittimilta. Olen työni lopussa käsitellyt transponointia ja äänittänyt kolme sävellystä ja verrannut niiden nuottikuvia.

2 JOUSISOITIN PERHEEN VARHAINEN HISTORIA

Altoviulun opettajani Helge Valtonen kertoo artikkelissaan jousisoitinperheen varhaisista vaiheista, että altoviulu ei ole keksintö vaan pitkäaikaisen kehityksen tulos. Alun perin itämailla tavattuja, lyömä- ja näppäilysoittimista jousisoittimiksi kehittyneitä soittimia siirtyi länteen 600-luvulla bysantin aikakaudella. Näiden läntisiä muunnoksia olivat crwth, rubebe, geige, lira ja fidel. Jokaisella näistä soittimista oli myös altoviululle ominaisia piirteitä. 1500-luvulla oli kehitys jo edennyt niin pitkälle, että voidaan varmuudella havaita käytössä kaksi toisilleen sukua olevaa jousisoitinperhettä. Nämä ovat viola da gamba, polviviulu ja viola da braccio, käsivarsiviuluperheet. (Valtonen 2011)

Jorma Kontunen selostaa soitinopin oppikirjassaan, että yleisesti viulun esi-isänä pidetään viola da bracciota. Se oli jousella soitettava kielisoitin, joka syntyi Pohjois-Italiassa 1400- ja 1500-luvun vaihteessa. Viola da braccio on puolestaan kehittynyt vihuelasta, joka oli kaikukopaltaan kitaran tyyppinen ja sitä soitettiin myös jousella. Syntyhistoria on jonkin verran epäselvä 1500-luvun sekavan nimityskäytännön takia. Italialainen nimitys viola on saattanut merkitä mitä tahansa jousi-instrumenttia. Ranskaksi nimitys on vieille ja saksaksi Fidel. Merkittävää aikaeroa jousisoitinten käyttöönotossa ei ollut. Tiedetään kuitenkin, että 1500-luvun alkupuolelta alettiin käyttää erikokoisia altoviuluntapaisia soittimia tenori- ja altoäänten tuottamiseen. Nykyisin lähes yksinomaan käytössä olevat jousisoittimet ovat viulu, altoviulu, sello ja myöhempi tulokas kontrabasso. (Kontunen 1989, 139-140.) Jousisoittimia soitetaan yleensä jousella, mutta niitä voidaan soittaa myös näppäilemällä. Vasemmalla kädellä painellaan kieliä, jolloin värähtelevän kielen pituus ja samalla myös soivan sävelen korkeus muuttuu. Sointiväriä voi muuttaa kuljettamalla jousta lähellä tallaa tai kauempana siitä, vaimentamalla tallan värähtelyä sordiinolla sekä erilaisilla jousiteknikoilla. (Burrows 2007, 28.)

3 RAKENTEELLISET EROAVUUDET VIULUN JA ALTTOVIULUN VÄLILLÄ

Alttoviulun ja viulun rakenteet ovat lähes samanlaiset. Alttoviulun kaikukopan pituus on noin 43 cm ja viulun 35,5 cm. David D. Boyden arvioi teoksessa *Violin Family*, että alttoviulun koon pitäisi olla 53 cm, jotta se voisi saada aikaan alimpien kielten syvät matalat äänet. Niin suurta soitinta ei kuitenkaan voisi soittaa olkapäältä. Jos kopan pituus on paljon yli 43 cm, keskikokoisen soittajan on mahdotonta sitä käsitellä. (Boyden, Schwarz, Slatford, Monosoff, Marx & Hutchins 1989, 139.) Alttoviulun koko ja paino vaativat, että soittoasento olkapäältä on hieman matalammalla kuin viululla.

Samoin kuin alttoviulun koko, myös sen kielten pituudet vaihtelevat, vakiopituuden ollessa noin 33 cm. Alttoviulun neljä kieltä viritetään kvintin verran matalammiksi kuin viulun kielet. Kieliä ei kiristetä yhtä paljon kuin viulussa. Sormitus- ja jousitekniikka ovat samat kuin viulunsoitossa, mutta sormien pitää ulottua laajemmalle. Kielet ovat alttoviulussa paksummat ja jousi painavampi ja lyhyempi, siksi kielet reagoivat hitaammin kuin viulussa. Viulun, samoin kuin alttoviulun kielet tehtiin aluksi suolesta, nykyään materiaaleina käytetään metallia ja nailonia.

1900-luvun maineikkain alttoviulisti William Primrose on pohtinut eroa viulun ja alttoviulun välillä. Hänen mielestään suurin ero on soinnissa ja sen muodostamisessa. Soinnin löytäminen alttoviulussa on vaikeampaa kuin viulussa. Alttoviulistit joutuvatkin etsimään sinnikkäästi parasta sointia. (Dalton 1988, 5.) Instrumentti on ikään kuin vastahakoisempi tuottamaan kaunista sointia. Alttoviululla on tummempi ja täyteläisempi äänen väri verrattuna viulun kirkkaampaan ja itsevarmempaan ääneen.

4 ALTTOVIULUN EDISTYSASKELEET ERI AIKAKAUSINA

4.1 1500- ja 1600-luku

Alttoviuluja rakennettiin sekä korkeampaan altto- että matalampaan tenoriäänialaan 1500- ja 1600-luvuilla. Vuoteen 1535 mennessä alttotenoriviulu eli alttoviulu oli vaikkein paikkansa jousisoitinperheen kolmen instrumentin ryhmässä. Nimitys pysyi vielä epäselvänä. Neljän soittajan yhtyeessä saattoi olla kaksi alttoviulua tai jos yhtyeessä oli viisi soittajaa, alttoviuluja oli jopa kolme. Jousisoitinten rakentajat valmistivat suhteellisen suuren määrän erikokoisia alttoviuluja. Kuuluisia italialaisia rakentajia olivat Amatin perhe Cremonassa sekä Gasparo da Salò ja Maggini Bresciassa. Andrea Amatin rakentama tenorialttoviulu vuodelta 1574 Ranskan kuninkaalle Pariisiin on kaikkopaltaan 47 senttimetriä pitkä. (Boyden ym. 1989,141.) Andrea Guarneri työskenteli yhdessä Nicolo Amatin kanssa, joten heidän valmistamansa soittimet eivät paljonkaan eronneet toisistaan. Stradivari- alttoviuluja on jäljellä vain 2,5 prosenttia valmistettujen soitinten kokonaismäärästä. Jäljellä olevien määrä vaihtelee, viidestätoista kahdeksäntoista, koska kaikkien instrumenttien alkuperästä ei ole tietoa. (Riley 1980, 60.) Nykyään suuria tenorialttoviuluja ei ole montakaan jäljellä. Niitä on rikkoutunut, tuhoutunut tulipaloissa ja kulunut käytössä. Vanhoja alttoviuluja on myös lyhennetty, jotta niitä olisi helpompi soittaa. (Boyden ym. 1989, 141.)

4.2 Barokin aika

1700-luvulla ei rakennettu alttoviuluja kovinkaan paljon, koska niitä oli jäljellä kahdelta edelliseltä vuosisadalta (Boyden ym.1989, 141). Viulun mittasuhteet eivät olleet muuttuneet 1600-luvulta lähtien yhtä paljon kuin alttoviulun. Viulu jatkoi alusta lähtien saamaansa menestystä jousisoitinryhmän tärkeimpänä instrumenttina, oli taitavia viulisteja ja viululle oli sävelletty paljon ohjelmistoa. Konsertoissa viulun ääni oli loistokas. Alttoviulun ohjelmisto oli taas paljon vähäisempi kuin viulun. Se jäi häviölle kilpaillessaan viulun kanssa.

4.2.1 1700-luvun alussa syntyi muutamia merkittäviä teoksia

Boydenin mukaan ennen vuotta 1740 ei ollut huomattavia alttoviulisteja, ei myöskään alttoviululle virtuoosisia soolokappaleita. Saksalainen Georg Philip Telemann, joka oli barokin tuottavimpia säveltäjiä, sävelsi kuitenkin kuuluisan alttoviulukonserttonsa jo vähän ennen vuotta 1740. Alttoviulun osuutta orkesterissa ei täysin hyödynnetty, vaikka aikakauden kamarimusiikista löytyy kaunista musiikkia. Alttoviulumusiikkia barokin aikakaudelta ovat esimerkiksi fuugat ja konsertot Corellin, Bachin ja Vivaldin säveltäminä. Bach ja Händel käyttivät alttoviulua uskonnollisessa ja maallisessa musiikissa, Monteverdi ja Gluck saivat oopperoihinsa väriä alttoviululla. Barokki-periodilta on Bachin 6. Brandenburgilainen konsertto. (Boyden ym. 1989, 144-145.) Bachin viulupartitat ja soolospellosarja sovitettiin myöhemmin alttoviululle. Maurice W. Riley kertoo kirjoittamassaan alttoviulun historiassa, että Johann Sebastian Bach oli ensimmäinen säveltäjä, joka ymmärsi täysin alttoviulun mahdollisuudet soinnissa ja tekniikassa. Bachin musiikkikasvatus alkoi kotona hänen isänsä johdolla, joka soitti viulua, alttoviulua ja trumpettia. Johann Sebastian oppi rakastamaan jo nuorena viulua ja alttoviulua ja hänestä tuli näiden instrumenttien taitava soittaja. Weimarin herttuan palveluksessa hänet nimitettiin hoviorkesterin viulistiksi ja alttoviulistiksi. Bachin ura ammattimaisena alttoviulistina oli kuitenkin lyhytaikainen, koska hänelle tarjottiin urkurin virkaa toisessa kaupungissa. (Riley 1980, 111.)

4.2.2 Ranskassa kiinnostuttiin alttoviulusta

Ranskassa kiinnostuttiin alttoviulusta sooloinstrumenttina vasta Karl ja Anton Stamitzin ansiosta. Nämä kaksi saksalaista virtuoosia Mannheimista esiintyivät Pariisissa vuosina 1772, 1774 ja 1778 ja julkaisivat useita sävellyksiä alttoviululle. (Riley 1980, 83) Carl Stamitzin konsertto kuuluu nykyäänkin alttoviulistin vakio ohjelmistoon. Maurice W. Riley myös lisää, että 1700-luvun lopulla ranskalaiset oopperasäveltäjät alkoivat kiinnittää huomiota alttoviulun soinnin ominaisuuksiin, sen soinnilla saatiin lisää dramatiikkaa näyttämölle. Vuonna 1782 Michel Corrette julkaisi ensimmäisen alttoviulumetodin, instrumentin opetuksesta siis kiinnostuttiin Ranskassa. Corretten metodin jälkeen Pariisissa painettiin muitakin opaskirjoja, joka merkitsi uutta aikaa alttoviulun ja sen musiikin kehityksessä 1800-luvulla. (Riley 1980, 83.)

4.2.3 Englanti oli jäljessä muusta Euroopasta

Jo 1600-luvulla poliittiset ja uskonnolliset riidat sekä vallanperimyssodat olivat estäneet taiteiden suosimisen Englannissa. Suuret tenorialttoviulut viritettiin joskus oktaavia alemmaksi kuin viulu, pienemmät taas viritettiin samalle korkeudelle kuin nykyiset viulut. Teatterimusiikki ei myöskään tuonut mahdollisuuksia alttoviulisteille verrattuna Venetsian, Pariisin ja muiden aikakauden kulttuurikeskusten oopperoihin. (Riley 1980, 84-85.) Englannissa ei ollut myöskään 1700-luvulla huomattavia alttoviulisteja tai alttoviulumusiikkia. Esimerkiksi Saksasta ei tullut soittajia tai Italiasta soittimia. Joitakin omaperäisiä sävellyksiä tehtiin ja alttoviulun rakentamisesta oltiin kiinnos-tuneita. Alt-toviulujen kukoistusaika tuli Englantiin vasta 1900-luvulla. (Riley 1980, 93)

4.3 Klassismin aika

4.3.1 Vaadittiin parempia jousia

1700-luvun lopulla alettiin vaatia parempia jousia. Jousirakentajien välillä syntyi kilpailua. Rakentamisessa onnistuivat parhaiten ranskalaiset, he saavuttivat vastaavaa kuuluisuutta kuin aikanaan italialaiset jousisoitinten rakentajat. Ranskalaisten menestys voidaan laittaa pariisilaisen Francois Xavier Tourten ansioksi. Hänen valmistamansa jouset antoivat mallit myöhemmille alan ammattilaisille.

1900-luvulla William Salchow, huomattava newyorkilainen jousien rakentaja ja jousihistorian asiantuntija toteaa, että alttoviulujen jousille ei ole mitään standardipituutta. Ne ovat noin kymmenen grammaa raskaampia kuin viulun jouset painaen 64-74 gramma välillä. Salchow vielä lisää, että Tourte ei aikanaan määritellyt alttoviulun jousen kokoa, niin kuin sitä ei ole määritellyt kukaan. (Riley 1980, 157-158.)

Uusitusta jousesta tuli painavampi ja se sai lisävoimaa ja äänensävyä tuli täyteläisempi. Myös alttoviulun kieliin saatiin 1800-luvun alussa enemmän jännitettä ja äänen kantovoimaa. Alt-toviulun tekniikka helpottui varsinkin vasemman käden sormituksissa ja siirtymisessä kieleltä toiselle. (Boyden ym.1989, 143.)

4.3.2 Uusi musiikkilaji, jousikvartetto

Klassismin aikana Franz Joseph Haydn loi uuden musiikkilajin, jousikvartetton. Jousikvartetossa kaikki instrumentit olivat keskenään tasavertaisia ja itsenäisiä. Orkesterimusiikissa kunkin soittimen osan soitti monta soittajaa, kamarimusiikissa soittimen osan soitti yksittäinen soittaja. Boyden toteaa jousikvartettojen tulleen kiinnostavammiksi, kun säveltäjät antoivat temaattisia motiiveja, virtuoosiosia ja päämelodioita myös muille soittajille kuin viulisteille. Alttoviulistit tulivat innokkaammiksi soittamaan myös päämelodioita eivätkä luovuttaneet niitä vain viululle. He myös halusivat tulla taitavammiksi soittajiksi. (Boyden ym. 1989, 146.)

Soitto-osuuksien tasaisempi jako ja alttoviulutekniikan parantuminen tulevat esiin Mozartin ja Beethovenin jousikvartetoissa. Mozart soitti erinomaisesti viulua ja alttoviulua ja hän vaati alttoviulistilta enemmän taituruutta kuin koskaan aikaisemmin. Mozartin viimeisessä jousikvartetossa vuodelta 1790 osajako oli tasavertainen ja alttoviululle annettiin soolo-osia. Vastaavia huomioita voi tehdä Beethovenin kamarimusiikista, alttoviulu toi siihen väriefektejä. Beethoven käytti alttoviuluja myös orkesterisävellyksissään, ne soittivat melodiaa kakkosviulujen tai sellojen kanssa esimerkiksi hänen yhdeksännessä sinfoniassaan. Mozart pystyi tasaamaan viulun ja alttoviulun osia virittämällä alttoviulun puoli- tai yhden sävelaskeleen ylemmäksi, se helpotti soittamista ja alttoviulu sai lisää kirkkautta ja äänen kantavuutta. Tätä viritystä käytti Carl Stamitz säveltäessään kuuluisan alttoviulukonserttonsa. (Boyden ym. 1989, 146-148.)

5 ROMANTIIKAN AIKAKAUDEN LOPULLA 1870-1920 ALTTOVIULUN SUOSIO KASVAA

Romantiikan aikakaudella kamari- ja orkesterimusiikissa alttoviuluja alettiin käyttää enemmän. Boyden mainitsee Berlioz'n, Brahmsin, Verdin sekä Tšaikovskin vaikeuttaneen alttoviulun osuuksia. Wagnerin, Richard Straussin ja myöhemmin Mahlerin ja Ravelin musiikissa vaatimukset alttoviululle vielä lisääntyivät. Brahms käytti alttoviulun ominaisuuksia tuomaan sävyjä ja soinnikkuutta jättäen joskus viulut pois ja antaen alttoviululle diskanttiosuuden. Viulujen ja alttoviulujen soinnikkuus ja väriefektit olivat juuri romanttisen musiikin ominaisuuksia, mutta kuitenkin vielä 1800-luvulla alttoviulujen soittajia arvostettiin vähiten jousiryhmässä. Vasta kamarimusiikin myötä alttoviulistien rooli tuli tärkeämmäksi. (Boyden ym. 1989, 149.)

1800-luvulta ei ole muuta kuuluisaa konserttoa kuin Berlioz'n sinfoninen alttoviulukonsertto ”Harold Italiassa”. Paganini oli saanut hankituksi Stradivarius-alttoviulun ja tilasi Berlioz'lta alttoviulukonserton. Hän luopui kuitenkin sen esittämisestä, koska sanojensa mukaan ei ollut kyllin taitava esittämään teosta. Berlioz itse oli hyvin kiinnostunut alttoviulusta ja sanoi, ettei sen hienoista ominaisuuksista ollut siihen mennessä tiedetty. (Boyden ym. 1989, 150.)

5.1 Aloitettiin alttoviulistien koulutus

Alttoviulu alettiin tunnistaa omana itsenäisenä instrumenttinaan. Belgiassa vuonna 1877 aloitettiin korkeakouluopetus, Brysselissä alttoviulu sai oman opettajan. Alttoviulun korkeakouluopetus aloitettiin Saksassa vuonna 1879 ja Ranskassa Pariisin konservatoriossa 1894. Tavoitteena oli kouluttaa uusi soittajien sukupolvi erityisesti alttoviuluun. Alttoviulistien taitojen kehittyessä haluttiin lisää opetusmateriaalia. Alttoviululle sävellettyjä teoksia eivät esittäneet enää virtuoosiviulistit vaan solistiteoksia esittivät orkesteri- tai kamariorkesterin alttoviulistit, jotka kirjoittivat ja tulkitsivat sävellyksiään ensin Ranskassa, Belgiassa ja Saksassa sekä myöhemmin Englannissa. Sävellyksiin otettiin piano mukaan ja haluttiin korostaa alttoviulun omaa sointiväriä. (Lainé 2010, 162.)

Kriitikot eivät olleet yhtä innostuneita alttoviulusta. He eivät uskoneet alttoviulun mahdollisuuksiin erikseen opetettavana soittimena korkeakouluissa eivätkä alttoviululuokkien perustamiseen.

5.2 Muutokset musiikin kuuntelussa ja soittamisessa

Poliittisten ja yhteiskunnallisten muutoksien vaikutuksesta musiikin kuuntelu ja soittaminen oli siirtynyt hoveista porvarissäädylle ja suuriin konserttisaleihin. 1800-luvun lopussa Pariisin sinfoniaorkestereissa (Société des concerts, concerts Colonne, concerts Lamoureux) alttoviulistien määrä oli kasvanut kymmenestä kahteentoista. Altoviuluista oli tullut myös tasavertaisia sellojen kanssa. Alettiin etsiä erilaista sointia kuin pienikokoisissa instrumenteissa oli ollut. Suurikokoiset viulut, jotka Berlioz'n mukaan pilasivat orkestereiden alttoviulusektioiden soinnin, vaihdettiin suurempiin malleihin, joiden kaulukopan pituus oli 40 cm tai enemmän. Näiden soittimien koko ylitti ne instrumentit, joita saksalainen alttoviulisti Hermann Ritter oli kokeillut. Pariisin oopperan sopimuksissa 1890-luvulla vaadittiin uusilta alttoviulisteilta, että he sitoutuvat soittamaan ”suurikokoisia instrumentteja”. (Lainé 2010, 161.)

6 1800-LUVUN LOPUSSA JA 1900-LUVUN ALUSSA TULI UUSIA NÄKYMIÄ ALTOVIULUN RAKENTAMISEEN

Noin 1870-luvulta alkaen tarvittiin lisää alttoviuluja ja oli välttämätöntä saada instrumentteja, jotka vastasivat säveltäjien ja tulkitsijoiden vaatimuksia. Saksassa kehitettiin paljon alttoviuluja, eniten juuri vuosisadan vaihteessa. Yritettiin myös virallisesti määritellä hyväksyttävä minimikoko. Théophile Laforge, Pariisin konservatorion alttoviululuokan ensimmäinen opettaja mainitsi alttoviuluista, joiden kaikukoppa oli 38, 38,5, 40 aina 42 senttimetriin saakka. Laforge toi esiin epävarmuuden sopivan koon löytämisessä, kuitenkin 40 cm näytti olleen hänen mielestään sopiva pituus kaikukopalle. Laforge vielä mainitsi alttoviulun ominaisuuksista, että soinnissa on oltava luonnetta, äänen tuottaminen pitää olla helppoa ja äänen on oltava hiukan kumea. Kaikki eivät kuitenkaan noudattaneet Théophile Laforgen hyviä neuvoja. Säveltäjä Henri Maréchal ihmetteli, että vielä 1917 Pariisin konservatoriossa jotkut opiskelijat soittivat liian pienillä instrumenteilla, jotka eivät ole viuluja eivätkä alttoviuluja. Maréchal toi esiin, että olisi erittäin tärkeää olla hyväksymättä tällaista kompromissia, sillä orkesterissa tällainen epämääräinen käytäntö pilaisi soinnin tasapainon. Niinpä jo opiskelun aikana olisi alistuttava soittamaan oikeilla alttoviuluilla ja opiskelijat eivät saisi ottaa huomioon omia mieltymyksiään. (Lainé 2010, 163.)

Leon Firket, Brysselin konservatorion alttoviululuokan ensimmäinen opettaja, kehotti alttoviulumetodissaan vuodelta 1873 käyttämään myös jousta, joka sopii alttoviulun uusiin sointivaatimuksiin. Soittimen kielet ovat viulun kieliä raskaammat, jousen jouhiin pitää olla paksummat, jotta vibratosta tulisi laajempi. Aikakausi oli suotuisa alttoviulun uudistamisyrityksille. Oli kuitenkin vaikea löytää ratkaisua ongelmaan, kuinka tavoittaa kyllin voimakas ääni ja että instrumentti olisi samalla helposti käsiteltävä. On myös mahdotonta verrata keskenään vaatimuksia, jotka asetettiin 1600-luvun alttoviulustille ja 1800-luvun soittajalle. (Lainé 2010, 163-164.)

Saksassa tehtiin radikaalimmat yritykset lisätä alttoviulun kokoa. Hermann Ritter toteutti würtzburgilaisen viulunrakentajan kanssa uuden alttoviulumallin nimeltään viola alta, jonka kaikukopan pituus oli 48 cm. Kiinnostuneena Richard Wagner antoi orkesterissaan viola altalle alttoviulusoolot Bayreuthin ensimmäisillä festivaaleilla vuonna 1876. Tietoisena instrumentin rajoituksista Hermann Ritter suunnitteli uuden mallin,

jossa on viisi kieltä. Ranskassa viola alkaa kokeiltiin mm. Nantes'ssa ja Marseille'ssa, mutta se ei erityisemmin menestynyt. Vaihtelemalla mittasuhteita yritettiin saavuttaa parempi sointi siinä kuitenkin onnistumatta. 1800-luvun lopussa oli vielä elossa vanha unelma viisikielisestä instrumentista, joka yhdisti viulun ja alttoviulun. (Lainé 2010, 166-166.)

7 ALTTOVIULISTIT ERIKOISTUVAT KAMARIMUSIIKKIIN

1800 ja 1900-lukujen taitteessa alttoviuluilta vaadittiin yhtä paljon kuin muilta soittimilta. Kamarimuusikkoina alttoviulistit pääsivät osoittamaan taitonsa . Ranskassa. Louis van Waefelghem oli useiden kvartetien jäsen . Hän myös soitti alttoviulua kuuluisan säveltäjän César Franckin kvintetissä sekä lisäksi parissa kvartetissa, joissa pianoa soitti säveltäjä Gabriel Fauré. Louis van Waefelghem ylläpiti myös viola d'amoren perinnettä soittaessaan vanhojen soittimien yhdistyksessä. Eräs aktiivisimmista kamarimuusikoista oli tuleva orkesterinjohtaja Pierre Monteux, joka voitti Pariisin konservatorion ensimmäisen palkinnon soittimenaan viulu vuonna 1896. Monteux oli samalla kiinnostunut alttoviulusta ja hänestä tuli Colonne -konserttien sooloalttoviulisti. Muutaman vuoden hän oli myös Geloso-kvartetin alttoviulisti. Tästä toimesta Monteux luopui orkesterijohdajuuden vaatiessa enemmän aikaa.

Kamarimusiikkikonsertteja, Popular concerts (pops), alettiin pitää Lontoossa 1859. Konsertit jatkuivat vuoteen 1903 saakka. Koska niitä pidettiin kaiken kaikkiaan 1602 kertaa, yleisöllä oli mahdollisuus päästä nauttimaan myös alttoviulistien esityksistä. (Lainé 2010, 167-168.)

8 ALTOVIULULUOKKIEN PERUSTAMINEN BELGIASSA , RANSKASSA JA ENGLANNISSA

8.1 Brysselin konservatorio

Brysselin konservatoriossa muodostettiin ensimmäinen alttoviululuokka 25. päivänä huhtikuuta 1877. (Saksassa Hermann Ritterin luokka oli vasta vuodelta 1879.) Opettajaksi valittu Léon Firket oli saanut koulutuksensa konservatoriossa Liège'ssä ja sittemmin Brysselin konservatoriossa, jossa hän oli voittanut ensimmäisen palkinnon viulunsoitossa. Firket oli Monnaie-teatterin alttoviulisti vuonna 1877 aloittaessaan opettaa myös Brysselin konservatorion alttoviululuokan kahdeksaa oppilasta. Häntä avusti lisäksi opettaja, joka oli vastuussa kahdeksasta heikompi-tasoisesta oppilaasta. (Lainé 2010, 168-169.) Vuodesta 1893 Léon van Hout jatkoi alttoviulun opetusta Brysselin konservatoriossa. Van Houtin alttoviuluperinne siirtyi hänen monille oppilailleen esimerkiksi Robert Courtelle, joka jatkoi opettajansa työtä, mutta muutti myöhemmin Yhdysvaltoihin. Léon van Hout innosti useita belgialaisia säveltäjiä luomaan teoksia alttoviululle. (Riley 1980, 259.1)

Kun Brysselissä oli aloitettu opettaa erityisesti alttoviulua, se vaikutti myös Pariisin vanhoilliseen ilmapiiriin. Viulun opetuksessa Pariisin ja Brysselin konservatorioiden suhteet olivat olleet läheiset jo aikaisemmin 1800-luvulla. Kolme Brysselin konservatorion opettajaa oli suorittanut osan opinnoistaan Pariisissa. Lisäksi belgialaisen koulukunnan jäseniä oli opettajina Pariisin konservatoriossa. Alttoviulun soiton opetus yleistyi Belgian maaseudun konservatorioissa, vuodesta 1899 lähtien tärkeimmissä musiikkioppilaitoksissa oli alttoviululuokka (Lainé 2010, 172).

8.2 Pariisin konservatorio

Pariisin konservatoriossa haluttiin seurata Brysselin esimerkkiä. Alttoviululuokka perustettiin elokuussa 1894. Suunnitelmaa oli edeltänyt melkein puolen vuosisadan väittelely. Ajatuksen oli esittänyt Berlioz jo vuonna 1848. Vuonna 1870 suunniteltiin konservatorion uudelleen organisointia ja lautakunta harkitsi vakavasti luokan perustamista, mutta epäroï. Lopulta päätettiin jakaa opetus neljään viulu- ja yhteen alttoviululuokkaan.

Kun alttoviululuokan perustamisesta oli ilmoitettu, lehdistö suhtautui siihen erittäin kielteisesti. Lehtikirjoituksessaan kriitikko Arthur Pougin piti alttoviululuokan perustamista järjettömänä. Hänen mielestään viulisti tarvitsee vain muutaman oppitunnin tulla lakseen päteväksi alttoviulistiksi. (Lainé 2010, 169.)

Kaikki eivät kuitenkaan olleet kielteisellä kannalla kuten Arthur Pougin. Pidettiin valittavana, että Pariisin arvokkaassa konservatoriossa ei ollut alttoviululuokkaa, sillä instrumentillahan oli oma sointinsa, oma luonteensa ja sen tähden erityisopinnot olivat välttämättömiä alttoviulistille. Hyvän viulistin oli helppo soittaa alttoviulua, mutta ei ollut varmaa, saiko hän siitä kaiken tehon. (Lainé 2010, 169.)

Tammikuussa 1878 siis päätettiin perustaa alttoviululuokka. Opettajaksi olisi tuleva kokenut alttoviulisti M. Mas, Pariisin konservatorion entinen oppilas. Hän oli toiminut kahdessa kvartetissa ja Italialaisen teatterin sooloalttoviulistina. Kun päätös saman vuoden syyskuussa julkaistiin, alttoviululuokka oli salaperäisesti hävinnyt. Rahapulanko takia? Suunnitelma toteutui kuusitoista vuotta myöhemmin, M. Mas oli jo silloin liian vanha ja tehtävä annettiin Théophile Laforgelle. (Lainé 2010, 169.)

8.2.1 Théophile Laforge

Théophile Laforge oli suorittanut Pariisin konservatoriossa perinteiset viuluopinnot, mutta hänen opettajansa eivät vierastaneet myöskään alttoviulua. Laforgen opettaja Eugène Sauzay soitti alttoviulua oman opettajansa ja appensa Pierre Baillotin kvartetissa. Vielä ollessaan viuluopiskelija Théophile Laforge pääsi viulistiksi Pariisin oopperan orkesteriin vuonna 1886 ja seuraavana vuonna alttoviulistiksi Pariisin konservatorion orkesteriyhdistykseen ja oopperaan. (Lainé 2010, 170.)

Vuonna 1894 Laforge aloitti opetustyön Pariisin konservatorion alttoviulun opettajana. Uusi työ oli hänestä kaikkein tärkeintä ja jo seuraavana vuonna hän erosi muista työtehtävistään. Laforge omistautui opetustyössään täysin oppilailleen ja hänen merkityksensä pedagogina oli huomattava. Useista konservatorion alttoviuluoppilaista tuli loistavia taiteilijoita. Jopa alttoviululuokan perustamista vastustanut kriitikko Arthur Pougin myönsi, että Théophile Laforge oli kehittänyt luokkansa tasolle, joka pystyi kilpailemaan viulu- ja selloluokkien kanssa. Pougin vieläpä kehotti välinpitämätöntä kuuli-

jaa menemään kuuntelemaan konservatorion alttoviulukilpailuja todetakseen alttoviulun soiton tason nousun. (Lainé 2010, 170.)

Pariisin konservatorion alttoviulukilpailuissa ensipalkinnon sai ensimmäisenä Frédéric Denayer vuonna 1897. Hänestä tuli Parent -ja Hayot -kvartetin alttoviulisti ja myöhemmin Amsterdamin Concertgebow-orkesterin soloalttoviulisti. Henri Casadesus voitti palkinnon paria vuotta myöhemmin. Hän teki loistavan uran kahdessa kuuluisassa kvartetissa ja oli perustamassa 1900-luvun alussa vanhojen soittimien yhdistystä. Casadesus erikoistui viola d'amoren soittajaksi. Viola d'amorea oli käytetty pääasiallisesti barokin aikana. Se on suunnilleen alttoviulun kokoinen 14-kielinen soitin, jonka seitsemää kieltä soitetaan ja muut seitsemän ovat resonanssikieliä. Louis Bailly sai alttoviulussa ensipalkinnon myös vuonna 1899. Hän soitti useissa kvarteteissa ja muutti myöhemmin Yhdysvaltoihin, siellä hänestä tuli yksi alttoviulukoulun perustajista Philadelphiassa. (Lainé 2010, 171.)

Théophile Laforgen alttoviululuokka saavutti päämääränsä: Sen joukosta syntyi erinomaisia, palkittuja alttoviulisteja, jotka pääsivät vastuullisiin asemiin orkestereissa ja kamarimusiikin parissa. Tilanne oli parhaimmillaan 1900-luvun kolmena ensimmäisenä vuosikymmenenä. (Lainé 2010, 171.)

Opetus maaseudulla hyötyi alttoviulun uudesta suosiosta. Muutamissa konservatorioissa oli opetettu alttoviulun soittoa jo ennen Pariisia, mutta opetus alkoi kehittyä niissä selkeästi vuodesta 1894. Vuonna 1914 Pariisin konservatorion alaisista kouluista 59 prosentissa opetettiin alttoviulua. (Lainé 2010, 171-172.)

8.2.2 Maurice Vieux

Maurice Vieux, ranskalaisen modernin alttoviulukoulun isä, oli opiskellut alttoviulua Liège'ssä ja Brysselissä. Hän jatkoi opiskeluaan Pariisissa Théophile Laforgen johdolla. Vuonna 1902 Vieux voitti Pariisin konservatorion ensimmäisen palkinnon alttoviulussa. Oltuaan monta vuotta alttoviulistina Pariisin oopperan orkesterissa, hänet nimitettiin kaupungin konservatorion alttoviulukoulun johtoon. Maurice Vieux ylläpiti korkeaa tasoa opetuksessaan ja monista hänen oppilaistaan tuli eteviä alttoviulisteja. Hänen soitostaan löytyy ylistäviä arvosteluja aikakauden julkaisuissa. Sen kerrotaan olleen voimakasta, fyysiseen voimaan liittyi joustavuus saaden aikaan juuri ihanteellinen soinnin, jota instrumentilta haettiin. (Lainé 2010, 216.)

Maurice Vieux’stä oli tärkeää, että alttoviulistit ylsivät teknisesti samalle tasolle kuin viulistit. Hän toimi vuosittain Pariisin ja Brysselin konservatorioiden arvostelu- lautakunnissa. Hän myös esiintyi usein konservatorion musiikkiyhdistyksen alttoviulistina ja otti osaa kamarimusiikkiesityksiin. (Riley 1980, 258-259.)

8.3 Opetuksen aloittaminen Englannissa ja Lionel Tertisin ”suurtyö”

Englantilainen viulisti Lionel Tertis oli ensimmäinen, joka alttoviulistina saavutti kansainvälistä mainetta. Hän teki alttoviulua tunnetuksi myös sooloinstrumenttina. Tertisin ponnistusten ja taiteellisuuden ansiosta englantilaiset säveltäjät ja orkesterien johtajat alkoivat huomioimaan alttoviulun mahdollisuudet orkesterissa. Vuodesta 1910 alkoi Englannissa alttoviulun kukoistus, jota kesti aina toiseen maailmansotaan saakka. (Riley 1980, 241.)

8.3.1 Lionel Tertisin elämä

Lionel Tertisin vanhemmat olivat muuttaneet Lontooseen, kun hän oli kolmen kuukauden ikäinen. Hänen isänsä, Venäjältä kotoisin oleva juutalainen, oli kanttorina synagogassa Lontoossa ja hänen äitinsä oli puolalainen. Lionelin musiikkikasvatus alkoi pianotunneilla, kun hän oli viisivuotias. Teini-ikäisenä hän pystyi maksamaan viulutuntinsa pianoa soittamalla, mutta hän joutui rahapulnan takia välillä luopumaan opinnoistaan.

Lionel Tertis aloitti viuluopintonsa Trinity College’ssa Lontoossa, siirtyi sieltä Leipzigiin puoleksi vuodeksi ja palasi Lontooseen jatkamaan viuluopintojaan Kuninkaallisessa musiikkiakatemiassa. Hän joutui kuitenkin usein etsimään väliaikaisia töitä. Eräs opiskelijatoveri ehdotti Tertisille alttoviulun soittoa kvartetissa. Hän sai muutamia oppitunteja viulun opettajaltaan, mutta joutui opiskelemaan alttoviulun soiton melkein yksin. Akatemian rehtori oli yllättynyt nopeudesta, jolla Lionel Tertis oppi hallitsemaan instrumenttia ja rohkaisi häntä jatkamaan alttoviulun parissa. (White 2006, 316.) 1800-luvun lopulla alttoviulun asema Englannissa oli surkea, muusikoiden parissa soitinta ei arvostettu. Kun Tertis päätti aloittaa alttoviulun opiskelunsa vuonna 1896 Kuninkaallisessa musiikkiakatemiassa alttoviulunsoittamista ei siellä opetettu, saati että joku olisi sitä opiskellut. Vaati todella päättäväisyyttä ja rohkeutta valita instrumentiksi alttoviulu.

Vuodesta 1900 Lionel Tertis sai vastuulleen alttoviulun opetuksen Kuninkaallisessa musiikkiakatemiassa. Hän luopui opetuksesta vuonna 1909, mutta aloitti sen uudestaan 1924 Amerikan kiertueensa jälkeen. Tertis kärsi reumatismista oikeassa kädessään ja päätti esiintymisuransa 1937. Tämän jälkeen hän alkoi suunnitella alttoviulua ja sen rakentamista. Tertis palasi esiintymään hyväntekeväisyyskonserteissa toisen maailman sodan alussa ja esiintyi silloin tällöin vuoteen 1964 saakka. Hän kuoli 1975, 98-vuotiaana. (Lainé 2010, 173.)

8.3.2 Lionel Tertisin ura ja esiintyminen

Aluksi Lionel Tertis esiintyi säännöllisesti Wessely –kvartetissa, ja hän oli soolo- alttoviulisti Queen’s Hallin orkesterissa, josta myöhemmin tuli Lontoon sinfoniaorkesteri. Hänen uransa lähti nousuun vuonna 1906, kun hän yht’äkkiä joutui korvaamaan Oskar Nedbalin Bohémien-kvartetissa. Tertisiä alettiin pitää sukupolvensa suurena alttoviuluvirtuoosina. Vuosien 1904 ja 1907 välisenä aikana hän esiintyi säveltäjä ja pianisti York Bowenin kanssa, jonka alttoviulukonserton hän esitti vuonna 1908. Ennen ensimmäistä maailmansotaa Tertis oli jäsenenä Harold Bauerin pianokvartetissa, hän myös perusti viulisti Albert Simmonsien kanssa kamarimuusikkojen yhdistyksen. (Lainé 2010, 173.) Tertis oli myös kiinnostunut muusikoiden työolosuhteista ja laati yhdistykselle säännöt (White 2006, 169).

Lionel Tertis on ensimmäinen alttoviulisti, joka loi solistiuran ja esiintyy aikansa maineikkaimpien viulistien kanssa. Näihin kuuluivat Fritz Kreisler, Eugène Ysay, Jacques Thibaud ja Adolf Busch. Tertis esiintyi sodan jälkeisen ajan kuuluisimman alttoviulistin William Primrosen kanssa, tämän ollessa vielä viulisti vuonna 1928. (Lainé 2010, 173) Sellisti Pablo Casals ja Lionel Tertis olivat syntyneet samana päivänä. Molemmilla saivat nauttia pitkästä urasta musiikin parissa. Tertisille maineen saavuttaminen oli paljon vaikeampaa kuin Casalsille, sillä hänellä ei todellakaan ollut edelläkävijöitä. (Riley 1980, 252.)

Merkittävin tapahtuma Lionel Tertisille oli, kun hän kuuli Fritz Kreislerin soittavan Mozartin Sinfonia Concertanten. Kreislerin viulun ihmeellinen sointi ja fraseeraus vaikuttivat merkittävästi Tertisin omaan soittoon. Kaksikymmentä vuotta myöhemmin hän soitti Kreislerin kanssa Mozartin Sinfonia Concertanten Lontoossa, New Yorkissa ja

Bostonissa. (Riley 1980, 245.) Kaikista muusikoista Tertis ihaili eniten juuri Fritz Kreisleria. Heille oli yhteistä maaginen kyky koskettaa kuulihoitonsa sydämiä. Ei ole siis ihme, että Tertis transponoi monia Kreislerin sävellyksiä sekä hänen ohjelmistoaan.. (White 2006, 75.)

Monet englantilaiset eturivin alttoviulistit olivat Lionel Tertisin oppilaita. Englantilaiseen alttoviulukouluun kuului myös muusikoita, joiden uraan Tertis välillisesti vaikutti, vaikka nämä eivät olleet hänen oppilaitaan. Tertisin ansiosta alttoviulistit pääsivät tasarvoisiksi muiden soittajien kanssa. Lionel Tertisin musiikkitulkinnoista on jäljellä äänityksiä ja hänen elämästään ja urastaan tiedetään enemmän kuin aikaisemmista alttoviulun edelläkävijöistä, sillä hän kirjoitti kaksi elämäkertaa Cinderella No More (1953), ”Ei enää Tuhkimo” ja My Viola and I (1974). Teoksessaan Cinderella No More Tertis vakuuttaa, että alttoviulu on vihdoin saavuttanut oikean paikkansa musiikkimaailmassa. Hän osoitti tämän oikeaksi omalla työllään ja saavutuksillaan. My Viola and I on uusittu ja laajennettu versio aikaisemmasta elämäkerrasta sisältäen lisämateriaalia ja esseitä mm. Beauty of Tone in String Playing, ”Soinnin kauneus jousisoitossa”(1938). (Riley 1980, 244).

9 TERTISIN MALLI ALTTOVIULUSTA

Lionel Tertis oli ollut turhautunut alttoviuluihinsa ja etsi myös sopivaa instrumenttia äänilevytyksiinsä. Käydessään vaimonsa kanssa Pariisissa Tertis hankki Montagnana-alttoviulun. Instrumentti oli huonokuntoinen ja niin suuri, että sille ei löytynyt kotelo, vaan hänen vaimonsa, Lillian Tertis, kääri takkinsa sen suojaksi kotimatkaa varten. Tertis oli ollut epävarma Montagnanan ostosta, mutta ei voinut vastustaa sen ihanaa sointia. (White 2006, 76.) Montagnana oli mittasuhteiltaan suuri verrattuna Tertisin omaan kokoon, varsinkin hänen käsivarsiansa pituuteen. Hän soitti vuosia tällä kookkaalla alttoviululla ja se kostautui fyysisenä vaivana. Hän joutui luopumaan esiintymisistään vuonna 1937 reumatismista. Voittaakseen haitat, jotka aiheutuivat soittamisesta liian suurella instrumentilla ja löytääkseen mittasuhteiltaan sopivamman kokoisin, helpommin käsiteltävän sekä kaunissointisen soittimen Tertis alkoi suunnitella alttoviulua ja ryhtyi yhteistyöhön englantilaisen viulunrakentajan Arthur Richardsonin kanssa. Syntyi Tertis-Richardson-malli. (Dalton 1988, 10) Muistelmissaan Cinderella no more Tertis pitää 42,5 senttiä kaikuopan maksimipituutena, jotta soitinta voi soittaa leuan alta ja se on kuitenkin minimipituus, jotta saadaan tyydyttävä sointi. Orkesterisoittoa varten Tertis pyrki alttoviulun mittasuhteiden vakinaistamiseen, jotta alttoviulusektion ääni kuuluisi yhtenäisempänä. (Lainé 2010, 211.)

Myöhemmin elämässään, eräässä haastattelussa Lionel Tertis kertoi, että aloittaessaan alttoviuluopiskelunsa instrumentin soittajia pidettiin ns. rumina ankanpoikasina, joita kaikki muut orkesterin soittajat halveksivat. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta, ääni, jonka he soittimistaan tuottivat, sai hiukset nousemaan pystyyn, vibraatosta puhumattakaan. Soitettiin katkaistuilla soittimilla ja C-kielen sointi, jota Tertis aina etsi, puuttui täysin. Tertis viittasi usein C-kielen sointiin tarkoittaen alimman kielen resonoivaa, syvääänistä sointia, jonka hän itse sai aikaan omalla ainutlaatuisella tekniikallaan. (White 2006, 5)

Lionel Tertis oli erittäin sydämellinen ihmisenä, mutta mihin tahansa Tertis ryhtyi, hän antoi kaikkensa ja tuli kärsimättömäksi, jos muut eivät olleet yhtä sitoutuneita työhön. Tämä luonteenpiirre johti usein jännitteisiin Arthur Richardsonin kanssa. (White 2006, 160.) C-kielen soinnista ja alttoviulun koosta sekä muodosta tuli Tertisille melkein päähänpintymä. Myöhemmin hän teki yhteistyötä myös muiden viulunrakentajien kanssa.

Richardsonin nimeä ei enää mainittu. John White kertoo Tertisin elämäkerrassa, että Tertis Modelia pidetään nykyään mielenkiintoisena historiallisena alttoviulun kehitysvaiheena. Hän lisää, että ammattikäytössä on vielä joitakin soittimia, jotka on tehty Tertisin mallin mukaan. White huomauttaa, että nykyajan erikokoisia alttoviuluja ei olisi voinut ajatellakaan Tertisin elinaikana. Hänen vaivannäkönsä ei ole kuitenkaan mennyt hukkaan, sillä hän sai aikaan valtavan kiinnostuksen alttoviulun koon ja muodon etsimiseen. Nykyajan alttoviulun rakentajat ja myös soittajat ovat kiitollisuuden velassa Tertisille, koska hän aukaisi uusia näkymiä rakastamalleen soittimelle. (White 2006, 169.)

10 ALTTOVIULUN OHJELMISTOA 1800-LUVUN LOPULLA JA 1900-LUVUN ALUSSA BELGIASSA, RANSKASSA JA ENGLANNISSA

10.1 Solistiteoksia

Eräs ensimmäisistä solistiteoksista alttoviululle oli vuonna 1878 Jules Garcinin esittämä Concertino op.19 pour alto et orchestre. Garcinilla oli loistava ura sooloalttoviulistina ja hän opetti alttoviulua Pariisin konservatoriossa. Teoksen oli säveltänyt Joseph Mas Pariisi maailmannäyttelyä varten. Esityksessään Garcin yritti korostaa alttoviululle tyypillistä melodisuutta enemmän kuin tekniikkaa, enemmän sointia kuin virtuoosisuutta. Teosta seurasi useita muita konserttikappaleita. Kun Pariisin konservatorion alttoviulu- luokka perustettiin, sen ohjelmistoon tuli vaihtelevan tasoisia uusia kilpailu- tai sisään- pääsykappaleita. Lahjakas alttoviulisti Georges Enesco sävelsi vuonna 1906 persoonal- lisen ja mielenkiintoisen Concertstückin. Enesco ei pyrkinyt listaamaan kaikkia perin- teisiä vaikeuksia teokseensa vaan sijoitti niitä sopivasti, jotta trillit ja kaksoisäänät toivat jännitettä ja soittaja pystyi tuomaan esiin instrumentin kauniin soinnin. (Lainé 2010, 177.)

Ensimmäisinä vuosina alttoviululuokan perustamisen jälkeen Théophile Laforge käytti viuluohjelmistosta transponoituja teoksia, jotka jätettiin usein julkaisematta. Vuodesta 1900 lähtien Laforge käytti teoksia, jotka oli sävelletty alttoviulukilpailuja varten. Sen sijaan transponoidut sellokonsertot julkaistiin ja ne pysyivät kauan ohjelmistossa. Esi- merkeiksi sopivat Henri Casadesuksen transponoima Lalon sellokonsertto sekä Saint- Saënsin sellokonsertto nro 1 René Pollainin transponoimana. (Lainé 2010, 178.)

Kun Brysselissä oli aloitettu alttoviulun opetus konservatoriossa, Léon Firket sävelsi vuonna 1878 kilpailukappaleen Concertstück pour alto. Se oli tyypillinen kilpailukappa- le, joka oli vaikeusasteeltaan sopiva soittajan kykyjen arvioimiseksi. Teos määrättiin Pariisin konservatorion kilpailukappaleeksi 1896 ja sitä soitettiin vakituisesti alttoviulu- luokalla. Kappaleen tyyli on mahtipontinen, mutta se toi esiin teknisen osaamisen, var- sinkin jousenkäytössä ja kadenssissa. (Lainé 2010, 178.)

Liège'tä kotoisin oleva säveltäjä Joseph Jongen sävelsi 1915 erittäin kunnianhimoisen sarjan orkesterille Suite pour orchestre et alto principal, jonka hän omisti Maurice Vieux'lle. Joseph Jongen oli taitava säveltäjä, hän opetti Liègen konservatoriossa harmoniaoppia ja myöhemmin hän jatkoi uraansa tuli Brysselin konservatorion johtajana. Jongen teki yli neljäsataa sävellystä, joista kuusi on alttoviululle. (Lainé 2010, 179.)

Englannissa Cécil Forsyth esitti vuonna 1903 Emile Féririn alttoviulukonserton Queen's hallin kävelykonserteissa. Säveltäjä oli ollut Queen's hall- orkesterin alttoviulisti. Teos oli melodinen ja tekniset vaikeudet oli sijoitettu kadenssiin. Muutamaa vuotta myöhemmin Lionel Tertis esitti ensimmäistä kertaa York Bowenin alttoviulukonserton. (Lainé 2010, 179.) Lionel Tertisin ansiosta alttoviululle kirjoitetun musiikin määrä lisääntyi. Tertis sai lukuisat säveltäjät kirjoittamaan teoksia alttoviululle, joiden joukossa ovat esimerkiksi Arnold Bax,, Gustav Holst ,Vaughan Williams ja York Bowen. Ikävä kyllä suunnitelmia jäi myös kesken, Ravel ja Glazounov ehtivät kuolla ennen kuin olivat kirjoittaneet lupaamansa teokset. Dohnanyi, Elgar ja Delius tyytyivät antamaan luvan teostensa transponointiin. Edward Elgar suostui kuitenkin johtamaan sellokonserttonsa transponoituna alttoviululle ja orkesterille. Myöhemmin William Walton sävelsi konserttonsa Tertisiä varten. Hän kuitenkin kieltäytyi soittamasta sitä, koska se oli hänen mielestään liian riitasointinen ja Paul Hindemith esitti sen. Tertis otti konserton ohjelmistoon joidenkin vuosien jälkeen. Suuri osa Tertisin konserttiohjelmistosta muodostui transponoiduista viulu- tai selloteoksista. Näistä mainittakoon Mozartin klarinettikonsertto tai Haydnin sellokonsertto D-duurissa. (Lainé 2010, 174.)

Lionel Tertis rohkaisi oppilaitaan säveltämään teoksia ja lupasi esittää ne julkisesti, niin kuin hän tekikin. Sävellykset eivät olleet mestariteoksia, mutta ensiesityksen jälkeen Tertis jakoi ne oppilailleen, monet niistä painettiin ja ne levisivät näin alttoviulistien ohjelmistoihin. (Riley 1980, 248-249.)

10.2 Teoksia alttoviululle ja pianolle

Ranskalainen pianisti ja orkesterinjohtaja Camille Chevillard sävelsi 1897 teoksen Quatre Pièces pour alto et piano, ”Neljä kappaletta alttoviululle ja pianolle”. Se sisälsi useita lyhyitä alttoviulusävellyksiä, jotka muodostivat yhtenäisen kokonaisuuden. Charles Tournemiren Suite op.11 pour alto et piano, ”Sarja alttoviululle ja pianolle” on ainoa

vuosisadan lopun teos, jonka voi ottaa huomioon. Se sisältää perinteisen kaavan: allegro-largo-allegro. Instrumenttien keskinäinen suhde on tasapainoinen, alttoviulun osuus on melodinen ja piano huolehtii musiikillisesta taustasta. Ensimmäisen varsinaisen sonaatin Ranskassa sävelsi vuonna 1905 Marcel Labey. Sitä seurasi Charles Koechlinin synkkä teos *Sonate pour alto et piano*, joka oli omistettu Darius Milhaudille. (Lainé 2010, 184)

Lionel Tertisin johdolla englantilaiseen ohjelmistoon tuli myös teoksia, jotka oli sävelletty alttoviululle ja pianolle. Benjamin Dale sävelsi Tertisille vuonna 1906 sarjan *Suite pour alto et piano op.2*, jonka keskimmäisestä osasta, romanssista, tuli englantilaisten alttoviulistien suosikki. Pianisti York Bowen omisti Lionel Tertisille kaksi sonaattia, joissa säveltäjä itse soitti duon piano-osuuden. Sonaatit olivat taiturillisia ja ottivat huomioon Tertisin tekniset mahdollisuudet ja hänen kunnianhimosensa. Huomattava alttoviulisti oli myös Frank Bridge. Hän oli Englantilaisen jousikvartetton sekä Joachim kvartetton jäsen. Bridge sävelsi useita kauniita kappaleita alttoviululle ja pianolle, esimerkiksi *Pensiero "Ajatus"* ja *Appassionata*. (Lainé 2010, 185.)

10.3 Kamarimusiikki

1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä kamarimusiikki Ranskassa sai lisää suosiota. Vuonna 1879 Gabriel Fauré sai valmiiksi kvartettonsa pianolle sekä César Franck kvintettonsa pianolle ja jousille. Molemmissa sävellyksissä alttoviululle on annettu huomattava osuus. Gabriel Fauré saavuttaa vielä uuden edistysaskeleen kvartetossaan *Quatuor avec piano n 2 op.45*, sillä sen ensimmäisessä osassa alttoviulu soittaa suurimman osan teoksen teemasta ja kolmannessakin osassa sen osuus on merkittävä. Yleensä kvartetoissa suosittiin solistisoittoa, näin myös Ernest Chausson'n ja belgialaisen Guillaume Lekeu'n sävellyksissä, joissa alttoviulu tuodaan erityisesti esille. César Franckin vuonna 1890 säveltämässä jousikvartetossa on solistisoittoa, mutta viulu saa siitä kuitenkin pääosan. Vasta Claude Debussyn kvartetossa *Quatuor op.10* jousisoittimet ovat tasa-arvoiset. Siinä teeman vaihtelujen mukana alttoviulun koko sointikirjo pääsee esiin. (Lainé 2010, 186-187.)

César Franckin innoittamana hänen oppilaansa Vincent d'Indy, Ernest Chausson ja Albéric Magnard sävelsivät kvartettoja, joissa he antoivat oleellisen osuuden alttoviulul-

le. Toisin kuin Debussy, joka käytti soittimen matalia kieliä, Maurice Ravel käytti teoksessaan *Quatuor en fa majeur*, ”Kvartetto F-duurissa” ylempää sävelaluetta, jopa niin, että alttoviulu saa tärkeimmän osan ja kuului vielä korkeammalta kuin kakkosviulu ja käänsi täten sointivärien perinteiset suhteet. Teoksessa on myös erilaisia soittotapoja, esimerkiksi pizzicatoa ja sordiinoa. Debussy puolestaan sävelsi sonaatin huilulle, alttoviululle ja harpulle yhdistellen näitä kolmea soitinta ja aikaansaaden syvästi nostalgisen sävellyksen, jossa tunnelmat ja tempot muuttuvat. Myös tämä teos sisälsi monia soittotapoja kuten pizzicatoa, tremoloa ja trillejä. (Lainé 2010, 187-188.)

Lionel Tertis transponoi soolosävellyksiä ja hänelle sävellettiin alttoviulukappaleita, mutta lisäksi hän transponoi ja näki paljon vaivaa edistääkseen usealle alttoviululle sävellettyjä teoksia. Alttoviuluyhtye, joka jätti pois muut instrumentit, toi esiin soittimen monet erilaiset sointisävyt. Alttoviulistyhtyeessä soittaminen kohotti soittajien ylpeyden tunnetta. Yhdessä soittaminen tuotti muusikoille mielihyvää ja antoi mahdollisuuden tuntea samanhenkisyyttä muiden soittajien kanssa. (Riley 1980, 249)

Huolimatta suhteellisen suuresta määrästä alttoviululle sävellettyjä soolokappaleita 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa, juuri kamarimusiikissa luotiin alttoviululle sopivia sävellyksiä. Erilaisia soittimia yhdisteltiin jousikvartetoissa ja kvintetoissa pianon ollessa usein mukana. Sen sijaan jousitrioissa, joissa soitettiin viulua, alttoviulua ja selloa, alttoviulu oli harvemmin mukana ja useammin yhdistettiin viulu, sello ja piano. Joka tapauksessa nykyajan alttoviulistin ohjelmisto on laaja, yksinkertaisista yhteissoitokappaleista jopa vaikeisiin konserttoihin ja alttoviulu on näyttänyt toteen kykynsä soinnissa ja tekniikassa. (Boyden ym, 1989, 141)

10.4 Orkesterimusiikki

Georges Bizet säveltäessään vuonna 1875 *Carmenin* antoi alttoviululle paljon suuremman ja mielenkiintoisemman osan kuin hänen aikansa muut oopperasäveltäjät. Kuitenkin Camille Saint-Saëns sävelsi alttoviululle upean soolon teoksessaan *Suite algérienne*, ”Algerialainen sarja (1879). Sen kolmannessa osassa *Réverie du soir*, ”Iltaunelmointia” alttoviulu ilmaisee andalusialaisia rytmejä. D-molli sinfoniassaan César Franck yhdistää alttoviulun selloon. Toinen tärkeä soolo on Gustave Charpentierin 1890 valmistuneessa sinfonisessa sarjassa *Impressions d’Italie*, ”Vaikutelmia Italiasta”. Siinä alttoviulu soittaa soolon ensimmäisen osan lopussa, näyttämön takana, kulisseyssä, joka kaukaisena

kaikuna toistaa sellosektion teeman kappaleen alusta. Gabriel Fauré, Requiemsä orkesterisovituksessa vuodelta 1893, ottaa jousiyhtyeeseen mukaan kaksi alttoviulua, kaksi selloa, kontrabasson ja ainoastaan yhden viulun. Vaikka hän myöhemmin lisää soittajien määrää, alttoviulu säilyttää tärkeämmän roolin ja viulu esiintyy vain neljässä osassa seitsemästä. (Lainé 2010, 199)

Ranskalainen sinfoniamusiikki käyttää usein alttoviulusooloja lyhyinä interventioina, mutta soinnin ilmaisuvoima kiinnittää kuulijan huomion. Siitä on osoituksena teoksia 1900-luvun vaihteen kummaltakin puolelta, Paul Dukas'n *Apprenti sorcier*, "Noidan oppipoika", Florent Schmittin *Tragédie de Salomé*, "Salomen tragedia" samoin kuin Maurice Ravelin teoksen *Ma Mère d'Oye*'n osa "Hanhiemo" *Jardin féérique*, "Lumottu puutarha". Tärkeämpi on vielä alttoviulusoolo, joka aloittaa Vincent D'Indy'n sinfonian nro 2 op.57 kolmannen osan. On palattava taaksepäin Berlioz'n *Harold en Italie*, "Harold Italiassa", jotta voisi löytää vastaavaa kuin varhain kuolleen belgialaisen Guillaume Lekeu'n sävellys jousisoittimille *Adagio pour cordes* "Adagio jousisoittimille", jossa alttoviuluja on viisi ja jossa sektion äänenjohtaja esittää kauniin soolon. Debussy käyttää oopperassaan *Pelléas et Mélisande* alttoviulusooloja hyödyntäen instrumentin kaunista sointia, samoin solistina kuullaan alttoviulustia hänen teoksessaan *Images pour orchestre*, "Kuvia orkesterille". (Lainé 2010, 199.)

Englannissa Edward Elgar omisti yhden kappaleistaan alttoviulisti Isabel Fittonille (1899). Siinä alttoviulusoolo ja koko sektio saavat tärkeän osan. Samoin Elgarin ensimmäinen sinfonia alkaa marssilla, jonka soittavat alttoviulut ja puhaltimet. Frank Bridge antaa solistiroolin alttoviulusektiolle sarjansa *The Sea* alussa (1910-1911). Merkittävä alttoviulusoolo on myös hänen *Norfolk Rapsodyn*sä nro1 alussa. Samoin Ralph Vaughan Williams käytti alttoviulusooloja teoksessaan *Fantaisie on a theme by Thomas Tallis* (1910). (Lainé 2010, 201.)

11 ALTTOVIULUN OPETUS JA METODIT

Neljä vuotta ennen virallista nimitystään Brysselin konservatorion alttoviulun professoriksi Léon Firket julkaisi vuonna 1873 alttoviulumetodin *Méthode pratique pour alto*, ”Alttoviulun käytön opas”. Hän oli valmistanut oppaansa huolella ja kaikki tekstit painettiin sekä ranskaksi että saksaksi. Antaen lukuisia teknisiä neuvoja teos opastaa keskitason soittajaa (vain kolme ensimmäistä asemaa otetaan esiin). Firket jättää pois esimerkiksi otteet, jotka hän olettaa oppilaan jo oppineen soittaessaan viulua ja kiinnittää huomion yleisiin virheisiin, joita alttoviulisti usein tekee. Firket jakoi metodinsa kahteen osaan. Ensimmäisessä metodissa käsitellään ensimmäistä asemaa ja erilaisia jousenvetoja, toisessa opastetaan toista ja kolmatta asemaa, ja kaksoisääniä. Ensimmäistä kertaa alttoviulumetodissa käsitellään tarkkaan jousen käyttöä. Léon Firket korostaa asteikkojen ja murtosointujen päivittäisen opiskelun tärkeyttä. Hän kirjoitti kappaleensa kahdelle alttoviululle, joista toinen olisi opettajan soitin. (Lainé 2010, 202-203.)

Ranskassa Prosper Mollier julkaisi *Méthode d’alto’n* vuosina 1886-1888. Tekijä, joka oli itse viulisti, selitti alkupuheessaan, että hän halusi kehittää alttoviulun soittoa ja saada lisää alttoviulisteja harrastajaorkesterihin. Mollierin mielestä alttoviulua soitetaan vasta kun on opiskeltu viulunsoittoa. Hän kuitenkin aloittaa metodinsa ihan alkeista, mikä oli uutta alttoviulun opiskelussa. Tavoitteet olivat vaatimattomat, mutta hänen opetuksensa oli selkeää ja se jäljitteli perinteisiä viulumetodeita. Pitäen alttoviulua orkesteri-instrumenttina Mollier korostaa muun muassa säestyksen ja kaksoisäänten opiskelua. (Lainé 2010, 204.)

Tuon ajan Ranskassa ei julkaistu mitään varsinaisesti alttoviululle tarkoitettua uutta metodologiaa. Ainoastaan Henri Vieuxtempsilta jää tutkimus alttoviulusta ja pianosta *Etude pour alto et piano*, ”Tutkimus alttoviulusta ja pianosta”, joka käsitteli vasemman käden mekaniikkaa. Vuonna 1883, Vieuxtempsin kuoleman jälkeen, julkaistiin *Capriccio*, ”Kapriisi”. Se oli laaja tutkielma ilmaisusta, jossa säveltäjä selittää alttoviulun soinnin väriä ja ilmaisuvoimaa. (Lainé 2010, 204.)

Transponoituna alttoviululle julkaistiin Roden kapriisit *Dix Caprices de Rode* 1879. Théophile Laforge julkaisi uudestaan vuonna 1900 Martin’n (1775-1836) ensimmäisen metodin. Vuonna 1908 Laforge julkaisi transponoituna kahdelle alttoviululle Eugène Sauzayn alkujaan viulistille tarkoitettua oppaan *Etudes harmoniques pour violon avec*

2ème violon ja samana vuonna oman teoksensa sävelasteikot ja murtosoinnut alttoviululle *Gammes et arpèges*. (Lainé 2010, 204.)

Lionel Tertis kokosi vuonna 1938 vaatimukset, joita tarvitaan taiteellisen esityksen onnistumiseen pieneen kirjaseen *Beauty of Tone in String Playing*, ”Soinnin kauneus jousisoitossa”. Fritz Kreisler, luettuaan käsikirjoituksen oli niin ihastunut siihen, että hän halusi kirjoittaa esipuheen. Kirjassa on vain 22 sivua, mutta se sisältää Tertisin filosofian koskien sointia sekä paljon arvokasta tietoa soittajalle, on hän sitten opettaja, oppilas tai valmis muusikko. (Riley 1980, 251.)

Beauty of Tone in String Playing-kirjassaan Tertis sanoo viisaasti, että jousisoitin kykenee rajoittamattomaan määrään ilmaisuviivahteita (Tertis 1991, 151). Hän korostaa intonaation tärkeyttä, vibraaton välttämättömyyttä ja portamenton käyttöä. Oikeaa kättä pitää harjoittaa, jotta sointi on tasaista jousen jokaisessa kohdassa ja jousen suunnan vaihto pitää tapahtua tasaisesti. Tertis painottaa jousen vaihtamista selkeästi kieleltä toiselle. Vasemman käden pitäisi auttaa oikeaa pitämällä sormeja alhaalla ja ylläpitää vibraattoja, kunnes seuraavan kielen sävel kuuluu. (Riley 1980, 251.)

Artikkelissaan *Daily Telegraph*issa vuonna 1937 Lionel Tertis esitti mielipiteensä hyvästä musiikkikasvatuksesta. Vaikka tekninen osaaminen alttoviulun soitossa oli tärkeää, hän korosti ennen kaikkea lapsen musikaalisuutta. Hän ajatteli omia vajavaisia opintojaan ja painotti, että lapselle pitäisi antaa mahdollisuus aloittaa soittaminen viisi- seitsemän vuotiaana. Hänen mielestään Englannissa annettiin jo riittävästi opetusta musiikin opiskelijoille, kuitenkin lahjakkaille pitäisi antaa erikoisopetusta. Hieman epäröiden Tertis puolsi venäläistä viulukoulua tuleville virtuoosille. Lapsen yleissivistys on tärkeää, mutta aina pitää muistaa uhrata riittävästi aikaa musiikin opiskelulle. Lasta on rohkaistava, on jaettava stipendejä ja hänen saatava kuunnella etevien soittajien käymällä konserteissa. (White 2006, 317.)

12 TRANSPONOINTI

Transponointi tarkoittaa sävellyksen siirtoa toiseen sävellajiin. Lionel Tertis oli ensimmäinen alttoviulisti, joka omien alttoviulusävellystensä lisäksi transponoi monia teoksia alttoviululle. Hänen aikanaan soittimelle oli todella vähän ohjelmistoa. Tertisin mielestä melkein kaikki viulu- ja selloteokset voitiin transponoida. Kuitenkin sotien jälkeisen ajan kuuluisin alttoviulisti William Primrose mainitsee David Daltonin haastattelumuotoisessa kirjassa, että sävellykset, jotka saattoivat kuulostaa hyviltä Tertisin soittamina, eivät sitä välttämättä olleet muiden esittäminä (Dalton 1988, 183).

William Primrose on myös transponoinut erittäin monia sävellyksiä ja hän mainitsee, kuinka häneltä kului vuosia, etsiessään sopivia sormituksia ja jousituksia johonkin kappaleeseen. Hän huomasi, että joissakin transponoiduissa nuottijulkaisuissa oli sidottu viisi ensimmäistä nuottia yhteen jousenvetoon ja sen jälkeen laitettu epäsymmetrisesti neljä tai kolme nuottia seuraavaan vetoon ja täten pilattu kappaleen varsinainen rytmi. Primrose lisää että, transponoidessaan hän on varovainen legato-merkintöjen ja fermaattien käytössä (Dalton 1988, 188-189.)

William Primrose kertoo Daltonille antamassaan haastattelussa, että tärkeintä kappaleen valinnassa on, miltä se kuulostaa alttoviululla. Viulukappaleiden soitto alttoviululla on vaikeampaa, koska alttoviulu on vastahakoisempi tuottamaan ääntä kielten paksuuden ja instrumentin koon takia. Kun taas transponoidaan selloteoksia, esim. Bachin soolosellosarjoja, on parempi käyttää matalampia asemia, silloin äänestä tulee kirkkaampi. Alttoiviulu ei saa samaa syvyyttä kuin sellolla soitettaessa. Ei kuitenkaan kannata matkia sellon esitystä, vaan luoda kappale, joka on kevyempi ja tempoltaan nopeampi, ehkä jopa iloisempi. (Dalton 1988, 183-190)

William Primrose kertoo kuinka vaikea soittajan on tulkita painetusta nuotista säveltäjän pohjimmainen tarkoitus, mukaan tulee säveltäjä itse sekä yhteiskunta, jossa hän eli ja työskenteli. Kaikki tämä vaikutti säveltäjän tulkintaan sävellyksestä. Vaikka Alberto Toscanini mainitsee, että perinteen puuttuminen helpottaa sävellyksen tulkintaa, ei kuitenkaan saa mennä liian kauaksi aikakaudesta, jolloin säveltäjä on elänyt. On sanottu, että saattaa olla 1 000 erilaista tapaa tulkita sävellys, mutta William Primrose lisää että on vain kaksi tapaa soittaa se, toinen on hyvä ja toinen on huono. (Dalton 1988, 196-207.)

Olen liittänyt tähän opinnäytetyöhöni kolme sävellystä, jotka olen äänittänyt. Franz Schubertin Arpeggione-sonaatin ensimmäisen osan, Ave Marian ja Camille Saint-Saënsin Joutsenen.

Arpeggione on Wienissä 1823 valmistettu sellon tapainen jousisoitin. Kaikupohja, viritys ja kielten lukumäärä ovat samat kuin kitarassa. Ainoa säilynyt sävellys arpeggionelle on Schubertin niin sanottu Arpeggione-sonaatti vuodelta 1824, jota nykyään yleensä soitetaan sellolla. Koska Arpeggione-sonaatti ei varsinaisesti ole sellolle sävelletty, monet alttoviulistitkin pitävät sitä omalle instrumentilleen sävellettyinä. Nyt juuri harjoittelen kappaletta alttoviululla B4-tutkintoon ja pidän siitä kovasti, joten se sopi hyvin mukaan esimerkiksi transponoinnista äänityksineen.

Arpeggione-sonaatti on aika pitkä, mutta tässä muutamia piirteitä kun verrataan selloa alttoviulunuottiin. Sävellys on alun perin kirjoitettu arpeggionelle, nuotti käy kuitenkin myös sellolle. Sello ja alttoviulu ovat molemmat samassa sävellajissa, A-mollissa. Tempomerkintä on sama, Allegro moderato. Pianon aloituksen jälkeen molemmat alkavat tahdista kymmenen. Sello alkaa bassoavaimella. Tahdissa 13 se vaihtuu tenoriavaimeksi. Tahdissa 17 on diskanttiavain, tahdissa 34 taas tenoriavain. Sellonuotissa on siis avainten vaihtumista, mutta alttoviulunuotissa vaihdos on tahdissa 71 ja sekin vain yhden tahdin ajan. Äänen voimakkuuden vaihtelussa tahdissa 16 on molemmilla crescendo ja tahdissa 17 diminuendo. Samoja nyanssimerkintöjä on molemmilla, esimerkiksi tahdissa 24, pianissimo. Tahdissa 34 molemmilla on trilli. Altoviulunuotin alareunassa on maininta, että kaikki ne tahdit, jotka eroavat alkuperäisestä arpeggionenuotista on merkitty, esim. tahdin 30 puolivälistä tahdin 32 ensimmäiseen nuottiin. Nuoteissa ei ole paljon jousimerkintöjä. Altoviululla tahdissa 30 viimeinen nuotti on merkitty vedoksi. Sellolle siinä ei ole mitään merkintää. Tahtiin 32 on merkitty molemmille työntö tauon jälkeen.

Ave Maria vuodelta 1825 on eräs Schubertin suosituimmista sävellyksistä. Se on laulu, joka on osoitettu Neitsyt Marialle ja sanat on myöhemmin yhdistetty roomalaiskatoliseen rukoukseen Ave Maria. Laulu on transponoitu monille eri soittimille. Tämän kappaleen valitsin, koska olen itse soittanut sitä viululla ja alttoviululla. Olen myös myöhemmin esittänyt sitä korvakuulolta, kun on pitänyt esittää joku kappale alttoviululla. William Primrose on kertonut, että hän on esittänyt sitä konsertin viimeisenä kappaleena huomatessaan, että yleisö on tullut uneliaaksi. Ave Marian kuultuaan kaikki ovat

lähteneet kotiin tyytyväisinä (Dalton 1988, 180). Yehudi Menuhin kertoo, että harjoitellessaan hotellissa New Yorkissa, hän ei uskaltanut avata huoneensa ovea ja mennä käytävään, koska hän pelkäsi muiden hotellivieraiden käyvän hänen kimppuunsa rauhan häiritsemisen takia. Menuhin rauhoitti tilanteen soittamalla viimeisenä kappaleena Schubertin Ave Marian (Menuhin ym. 1976, 82).

Ave Maria viululle menee C-duurissa ja alttoviulunuoiteissa A-duurissa. Itse olen soittanut sitä korvakuulolta alttoviululla C-duurissa. Viulunuoiteissa on ensimmäisen tahdin kohdalla merkintä *espressivo* kun se taas alttoviulunuoiteista puuttuu. Nuoteissa on eroja jousitusten kohdalla. Yhdennessätoista tahdissa viululla on nopeampi kuudestoistaosatrioli kun taas alttoviululla on kahdeksasosatrioli. Viulunuoiteissa seitsemännessätoista tahdissa on trioli kun taas alttoviululla on samassa tahdissa triolin sijasta pisteellinen kahdeksasosa ja kuudestoistaosanuotti. Yhdeksännessätoista tahdissa on eri rytmiä. Viululla on ensimmäinen nuotti pisteellinen neljäsosanuotti ja sitä seuraa kahdeksasosanuotti. Alttoviululla seuraa samassa tahdissa kahdeksasosa- neljäsosa ja kahdeksasosanuotit toisiaan. Pianon sijasta alttoviulu jatkaa vielä kolmen tahdin ajan.

Joutsen kuuluu Camille Saint-Saënsin pienelle orkesterille sävellettyyn 14- osaiseen sarjaan Eläinten karnevaali vuodelta 1886. Joutsen on teoksen kuuluisin osa ja on eräs tunnetuimmista sellosävellyksistä. Tämä on kappale, jota olen myös esittänyt korvakuulolta esimerkkinä alttoviulumusiikista ja vuosien mittaan sen esitys on varmaan parantunutkin. Niin kuin kahta edellistä mainitsemaani kappaletta, pidän tätäkin sävellystä erittäin kauniina.

Joutsen on G-duurissa sekä alttoviululla että sellolla. Alttoviululla tempomerkintä on *Adagio (non troppo)*, sellolla *Andantino grazioso*. Sellolla on tenoriavain ja alttoviululla on altoavain. Yhdeksännessä tahdissa alttoviululla vaihtuu avain altoavaimesta diskanttiavaimeksi. Ääni voimistuu alttoviulun kahdeksännessä tahdissa ja yhdeksännessä on *diminuendo*. Kymmenennessä tahdissa on sulkeissa *mezzoforte*. Kolmannessatoista tahdissa avain vaihtuu takaisin altoavaimeksi. Neljännessätoista tahdissa alttoviululla ääni voimistuu, viidennessätoista on *diminuendo*, 16. *crescendo*, 17. *diminuendo*. Sellolla avain ei muutu. Myös sellolla 14. tahti *crescendo*, 15. *diminuendo*, 16. *crescendo* ja 17. *diminuendo*. Tahti 18. on molemmissa piano. Lopputahdeissa molemmilla *ritardando*, *lento*, *a tempo* ja *ritardando*. Tahti 26 alttoviululla on piano ja sellolla on *pianissimo*. Viimeisessä tahdissa alttoviululla on tauon päällä fermaatti ja sello on ilman fermaattia vain taikomerkinnällä. Tahti 8 alttoviululla kaksi ensimmäistä nuottia sidotaan, sellolla

samassa tahdissa toinen, kolmas ja neljäs sidotaan. Tahti 20 sellolla toinen ja kolmas nuotti sidotaan, alttoviululla ei sidontaa. Lopussakin on pieniä eroja kaarissa. Tahti 22 sellolla on mezzoforte, jota ei ole alttoviululla. Tahti 26 alttoviululla piano ja sellolla pianissimo. Alttoviulunuotissa on ehdotettu muutamia vetoja ja sellolla muutamia työntöjä.

Äänittämisessä käytin konservatorion digitallenninta. Soitin kappaleet kotona muistikortille ja konservatoriolla Matti Ruippo auttoi niiden siirtämisessä tikulle. Tikulta ne siirrettiin Cd-levylle.

13 POHDINTA

Tätä opinnäytetyötä tehdessäni oli mielenkiintoista ottaa selville, miksi alttoviulu muuttui neljä vuosisata kestäneen historiansa aikana säestävästä soittimesta itsenäiseksi sooloinstrumentiksi. Miksi sen rakenne, tekniikka ja ohjelmisto kehittyivät ja minkä tähden alttoviulisteja alettiin arvostaa.

Klassismin aikana, jousisoittimet tulivat tasavertaisiksi jousikvartetton syntymisen myötä. Jousikvartetoille luotiin musiikkia ja alttoviulistit halusivat soittaa myös päämelodioita. Romantiikan aikana alttoviulut soveltuivat väriefektien luomiseen. Poliittisten ja yhteiskunnallisten muutosten vaikutuksesta soittaminen oli siirtynyt suuriin konserttisaleihin, sinfoniaorkesterissa tarvittiin enemmän alttoviulisteja. Perustettiin myös kamarimusiikkiyhtyeitä, joissa alttoviulistit pääsivät näyttämään taitonsa. Kamarimusiikissa alttoviulu on parhaimmillaan ja yhtyeessä soittaminen on palkitsevaa.

Alttoviulistilla ei ole koskaan ollut samanlaista perinnettä käytössään kuin viulistilla.

William Primrose kertoi Alberto Toscaninin sanoneen, että vaikka ei ole vankkaa perinnettä, se ei ole välttämättä huono asia. Päinvastoin perinteiden puuttuminen antaa alttoviulistille mahdollisuuden valita oma tiensä soittajana sen sijaan, että hän seuraisi vuosikymmenien takaista soittotapaa. (Dalton 1988, 1-4) Säveltäjät eivät halunneet säveltää teoksia alttoviulisteille, jotka eivät hallinneet instrumenttiaan riittävästi ja soittajat eivät halunneet, että heidät yhdistettäisiin soittimeen, jolla oli vähän ohjelmistoa (Menuhin 1976, 173).

Transponoinnissa oli mielenkiintoista verrata Lionel Tertisin ja William Primrosen kriteerejä teosvalinnoissa. Tertis halusi transponoida melkein minkä tahansa teoksen, Primrose oli varovaisempi, hänelle oli tärkeämpää, miltä sävellys kuulosti alttoviululla. Sävellaji vaihtui ja kun vertailin nuottikuvia huomasin rytmissä eroja, samoin jousituksissa.

Alttoviulun valinta pääsoittimeksi ei takaa erinomaisellekaan soittajalle varmaa uraa soolosoittajana. Esiintymistilaisuuksia tulee vähemmän kuin viulistille. Jos valitsee alttoviulun soittimekseen viulun sijasta, täytyy rakastaa sen sointia ja sille kirjoitettua musiikkia. Moni huomattava alttoviulisti on uransa alusta lähtien tyytynyt soittamaan orkestereissa ja kamarimusiikkiyhtyeissä eikä ole haaveillut soolourasta. Lionel Ter-

sin ajatuksista alttoviulisti saa tukea, sillä hänen mukaansa musiikin tulkitsijan on nouse-
tava musiikissaan jokapäiväisen elämän, sen tavallisuuden ja turhuuden yläpuolelle ja
säilytettävä idealisminsa (Tertis 1991, 155).

Muistelmiensa uudemmassa versiossa, esseessään *Beauty of Tone in String Playing*.
Lionel Tertis korostaa, että sointi on tärkein asian alttoviulun soitossa. Samaa mieltä oli
maailmansotien jälkeisen ajan suurin virtuoosi William Primrose. Alttoviulun soinnin
löytäminen ei kuitenkaan ole itsestäänselvyys. Tämän tutkimuksen ansiosta kunnioitan
nyt enemmän alttoviulun soittajia ja sen sointia. Katson myös omaa soittoani uudesta
näkökulmasta. Annan sille enemmän arvoa ja olen saanut lisätukea harjoitteluuni ja
soinnin etsimiseeni. Arvostan myös omaa soitintani, vuonna 1932 Viipurissa rakennet-
tua alttoviulua ja kuuntelen sitä eri tavalla. Soittimen on tehnyt viipurilainen insinööri
Edgar Sesemann Stradivarius-alttoviulun mittojen mukaan. Ehkä hän on vertaillut eri
alttoviulujen mittasuhteita. Mikäpä olisikaan ollut musikaaliselle insinöörille kiinnosta-
vampi harrastus ja tutkimuskohde.

Kun menen uudestaan Firenzen instrumenttimuseoon, en vertaile enää viulua ja altto-
viulua keskenään, vaan keskityn kuuntelemaan eri kokoisten ja eri rakentajien tekemien
alttoviulujen sointia. Tässäkin pätee ajatus, että mitä enemmän asiasta tietää sitä
enemmän se kiinnostaa. On hienoa ajatella, että minulla on koko elämä edessäni tut-
kiakseni alttoviulun sointia.

LÄHTEET

Boyden, D. Schwarz, B., Slatford, R., Monosoff, S., Marx, K., Hutchins, C. and others 1989.

The New Grove Musical Instruments Series: The Violin Family. London: Macmillan Press Limited

Dalton, D. 1988. *Playing the viola: Conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University Press

Kontunen, J. 1989. *Soitinopas*. Helsinki: WSOY

Lainé, F. 2010. *L'alto*. Bressuire (France): Anne Fuzeau Productions

Menuhin, Y., Primrose, W. 1976. *Violin and Viola*. London: Macdonald and Company (Publishers) Limited

Nelson, S. 1972. *The Violin and Viola*. London.: Ernest Benn Limited

Riley, M. 1980. *The history of the viola*. Michigan: Braun-Brumfield, Ann Arbor

Tertis, L. 1991. *My Viola and I*. London: Kahn & Averill

Valtonen, H. 2011. *Ei enää Tuhkimo-alttoviulun historiaa*. Helsinki: Suomen alttoviuluseura ry

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

15 LIITTEET

Liite 1 CD-äänite

Schubert, F. 1824. Arpeggione-sonaatti ensimmäinen osa, D.821

Schubert, F. 1825. Ave Maria, D.839

Saint-Saëns, C. 1886. Eläinten karnevaali, osa XIII Joutsen